

#### IV. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y MARCO INTELECTUAL

INDEPENDIEMENTE de si la tragedia se integró al festival durante la democracia o antes de ella, los Tres Grandes y sus rivales la conocieron como una institución de la democracia: un producto cultural que permitía a la Atenas imperial mostrarse orgullosamente ante el mundo griego y representarse a sí misma. La tragedia era, en un sentido muy profundo, un producto de la polis, de la ciudad-Estado griega. Una polis estaba formada por una ciudad y sus alrededores y constituía una unidad política; toda polis, sin importar su forma de gobierno, tenía sus propias leyes y estaba integrada por individuos que contaban con ciudadanía. Las tragedias normalmente toman la polis como escenario aunque ésta, naturalmente, no existía en el pasado legendario al que se refieren las tragedias. A menudo las preocupaciones y los asuntos actuales de una polis son antecedentes importantes para comprender la tragedia: en *Las coéforas*, por ejemplo, la polis se libera de un gobierno ilegítimo y tiránico cuando Orestes asesina a Egisto y a Clitemnestra (973). No es raro que las instituciones y prácticas de la polis se transfieran al mundo heroico: en *Las suplicantes* de Eurípides, el rey de Argos insiste en que se consulte al pueblo antes de dar su consentimiento para proteger a las Danaides, puesto que de ahí podría resultar una guerra y la polis entera debe asumir la responsabilidad de semejante decisión (398-401).

Los hechos históricos cruciales que definen el mundo de la tragedia ática son los siguientes: la revolución de 508-507 a.C. que desembocó en la constitución de Calístenes; la batalla de Maratón en 490 a.C.; las guerras médicas de 480-479 a.C. y la subsecuente formación de la Confederación de Delos; las reformas de Efialtes (ca. 463 a.C.); la gradual transformación de la Confederación de Delos en un imperio ateniense; el ascenso de Pericles (de 461 a 427 a.C.); la Guerra del Peloponeso junto con la Guerra Arquidámica (431-421 a.C.); el desastroso intento por conquistar Sicilia (415-413 a.C.) y la Guerra de Decelia (413-404 a.C.). Algunas tragedias reflejan directamente los sucesos contemporáneos (como ocurre con las reformas de Efialtes en *Las Euménides* de Esquilo). Los especialistas no están de acuerdo acerca de otras alusiones indirectas (por ejemplo, no podemos afirmar con certeza si el personaje y el destino de Áyax en Sófocles se corresponde con la carrera de Cimón); lo que no puede dudarse es que las tragedias estaban profundamente imbuidas de las tensiones ideológicas entre democracia e imperialismo.

La constitución que siguió a los conflictos del 508-507 a.C. supuso una amplia reorganización de la vida social y política ateniense: a partir de entonces la población fue dividida en diez "tribus", cada una de ellas con su héroe epónimo, elegido de una larga lista con la ayuda del oráculo de Delfos (la mayoría de estos héroes —aunque no todos— serían personajes de alguna tragedia). Cada tribu se subdividía en tercios o tritias que representaban las principales regiones del Ática y cada tritia estaba conformada por municipios, poblaciones y comunidades. Esta estructura impedía que los grandes terratenientes usaran su poder local para beneficiarse. La Asamblea tenía poderes supremos y

el Consejo de los Quinientos —que se encargaba de la mayoría de los asuntos— se elegía por sorteo. Cada año la Asamblea tenía el poder de ejercer el “ostracismo” contra una persona (que debía, entonces, abandonar Ática durante diez años): éste era otro medio para impedir que un solo individuo adquiriera demasiado poder. Tal era la constitución vigente cuando los atenienses derrotaron a los persas. Los persas habían arribado a la costa de Maratón en una expedición punitiva contra los atenienses porque éstos habían ayudado a las ciudades griegas de Jonia en su levantamiento contra el gobierno persa; Persia intentó conquistar toda Grecia y emprendió una invasión en 480 a.C.; los persas ocuparon Atenas pero la alianza griega, en la que los atenienses (que se habían replegado a la isla de Salamina) eran el contingente más importante, derrotó a los persas en el mar. Esta victoria es el tema de *Los persas* de Esquilo. Al año siguiente, los griegos, con Esparta a la cabeza, también derrotaron a los persas en tierra, en la batalla de Platea, en Beocia.

Al año siguiente, mientras continuaban los operativos contra Persia, quedó claro que Esparta no pretendía dirigir a los griegos en una guerra continua, pero Atenas sí: de modo que Atenas se convirtió en la líder de la Liga de Delos y la liga se convirtió, pues, en una alianza permanente contra Persia. Al principio era una alianza de iguales y muchas ciudades-Estado aportaban barcos para la guerra, pero gradualmente preferían mejor aportar dinero o se veían obligadas a sustituir los barcos con tributo después de algún intento fallido de separarse de la confederación. La flota más grande y mejor entrenada era, con mucho, la de Atenas y ésta controlaba el dinero; bajo Pericles los recursos se usaron para la construcción de los grandiosos templos cuyas

ruinas son ahora la atracción turística más importante de Atenas.

A partir de la década de 460 las reformas de Efialtes y las innovaciones del liderazgo de Pericles crearon la democracia “radical”. La jurisdicción del Areópago, el antiguo cuerpo jurídico aristocrático, se vio muy disminuida. Las cortes populares con sus amplios jurados adquirieron poder y, como la lucha por el poder político a menudo se desarrollaba en la corte, el cambio tuvo profundas consecuencias políticas que permitieron a la gente ordinaria ser árbitro de las luchas entre los más ricos. Se eliminaron los requisitos de propiedad para aspirar a algún cargo público y los cargos se asignaban por sorteo. Se instauró el pago de sueldos para tales cargos (había pago por desempeñar varios cargos, por participar en los jurados e incluso, durante algún tiempo, por asistir a la Asamblea). Todo esto contribuyó a que la soberanía popular fuera *de facto* y no sólo *de iure*. Es muy probable que los campesinos de la provincia no hicieran un esfuerzo especial por asistir a las reuniones rutinarias de la Asamblea (el Pnyx, la colina donde se reunía la Asamblea, tenía una capacidad sólo para seis mil personas), pero la participación en la vida política estaba realmente abierta para todos.

Al decir “para todos” nos referimos, claro está, a los ciudadanos hombres y adultos. Atenas estaba repleta de esclavos; los historiadores aún debaten si la economía dependía enteramente de la esclavitud, pero lo cierto es que la población de esclavos era muy considerable. Excepto para la religión, las mujeres eran oficialmente invisibles: eran una parte esencial de la polis pero, idealmente, nunca actuaban por sí mismas, sino a través de sus padres, hermanos, esposos o hijos. La tragedia, sin embargo, sistemáticamente se ocupa

de personas que no son estos ciudadanos, adultos hombres. Los coros, por ejemplo, que son tan importantes para encauzar la respuesta del público, están formados, la mayoría de las veces, por jóvenes doncellas, mujeres o esclavos y no por ciudadanos. Esto es casi un rasgo inevitable, pues como el coro no puede intervenir para detener o impedir la violencia, debía estar conformado por aquellos que no tenían poder. Los coros de hombres son a menudo coros de viejos, sabios pero débiles, como en *Agamenón* o *Edipo en Colono*, o están conformados por subordinados como el séquito de Neoptólemo en *Filoctetes* de Sófocles. Incluso más allá del coro, la tragedia consistentemente presentaba mujeres en circunstancias en que los hombres no podían actuar por ellas (o sencillamente no estarían dispuestos). Así, las tragedias tratan de mujeres que transgreden la ley (como Clitemnestra en *Agamenón*), mujeres que son víctimas (como Andrómaca en la tragedia del mismo nombre) y mujeres que actúan contra las normas femeninas establecidas porque su nobleza es más poderosa que su género (como Electra de Sófocles).

En *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides se jacta de que en sus obras todos podían hablar: “hablaban la mujer, el esclavo; igualmente, el amo, la doncella y la vieja”, y dice, además, que hacer esto era proceder “democráticamente” (949-952). Dioniso le advierte que no aborde este tema (aparentemente Eurípides no era considerado un defensor de la democracia), pero es interesante que la democracia ateniense, que desde un punto de vista moderno excluía a tantos, se considerara tan incluyente; el panfleto de un autor que mereció el seudónimo de “Viejo Oligarca” se queja, de hecho, de que los esclavos y los residentes extranjeros no se distinguían ya en la calle de los hombres libres (10-11) y

no mostraban ningún respeto. En el escenario de la tragedia las distinciones entre esclavo y hombre libre eran muy obvias. Ahora bien, un principio democrático por excelencia —que todos, sin importar su clase social, podían ofrecer un sabio consejo— se lleva en la tragedia griega a límites más allá de la práctica ateniense normal: es una regla general de la tragedia que los personajes que rechazan un consejo cuando proviene de alguien socialmente inferior cometen un grave error (Creonte, por ejemplo, en *Antígona*, no quiere escuchar a su hijo). Ahora bien, los personajes comprensivos suelen escuchar con mucha atención la opinión de sus inferiores aun cuando el consejo no siempre sea bueno (Fedra en *Hipólito* no debió escuchar a la Nodrizza y Creusa en *Ion* no debió seguir las sugerencias del Anciano).

Los protagonistas de la tragedia siempre son de noble cuna, pero las mujeres que han caído en la esclavitud por la guerra son personajes muy importantes en la tragedia y suelen ser protagonistas favoritas en Eurípides. La guerra del Peloponeso que opuso, por un lado, a Atenas y sus aliados y, por el otro, a Esparta y sus aliados comenzó en 431 a.C. y trajo consigo la esclavitud masiva de mujeres que estarían bajo dominio de otros griegos (cuando una guerra era encarnizada, los vencedores mataban a todos los hombres de la ciudad cautiva y esclavizaban a mujeres y niños). La caída de Platea en 427 a.C. fue la primera guerra de este tipo y los espartanos mataron y esclavizaron a los habitantes de la ciudad; los atenienses hicieron lo mismo con Escione en 423 a.C.; de modo que no es una coincidencia que Eurípides comenzara a mediados de la década de 420 a componer obras sobre el destino de las troyanas después de la caída de su ciudad. Sin embargo, Eurípides también escribió obras transparentemente patrióticas, casi propagandísticas, que

echaban mano de historias atenienses populares en las que Atenas entraba al rescate de los oprimidos, como en *Los heráclidas* y en *Las suplicantes*. En *Las suplicantes* Tebas se rehúsa a dar sepultura a los cadáveres de *Los Siete contra Tebas* y sus madres llegan a Eleusis a pedir la ayuda del rey Teseo de Atenas. Esta historia ya había sido puesta en escena por Esquilo en *Los eleusinos* y ahí la diplomacia había resuelto el problema, pero en la obra de Eurípides Atenas debe forzosamente enfrentarse a Tebas. En 424 a.C., tras la batalla de Delio, los tebanos habían negado a los atenienses durante diecisiete días la tregua acostumbrada para el entierro de los muertos; el asunto era mucho más complicado que lo que podemos ahora leer en la obra de Eurípides, pero lo que pasó fue que nuestro dramaturgo no dudó en aprovechar para su creación el sentimiento antitebano que en aquel momento reinaba en Atenas.

*Las suplicantes*, por otra parte, también presenta a un Teseo que no es un monarca sino el fundador de la democracia: anuncia que pedirá a su pueblo la aprobación para rescatar los cuerpos de los Siete y advierte que seguramente aceptarán, pero que se mostrarían más prontos a brindar apoyo si se les diera la oportunidad de discutir el asunto (349-353); luego, en un debate encendido que entabla con el heraldo de Tebas, elogia la democracia y critica la monarquía (399-456). La tragedia siempre se preocupaba por el liderazgo político: las tragedias más tempranas (*Los persas*, *Las suplicantes* y *Los Siete contra Tebas*) exploran los temas del gobierno sabio y del gobierno irresponsable, el liderazgo eficaz y el liderazgo fallido. El periodo en que la posición privilegiada de Pericles hizo de Atenas, en las famosas palabras de Tucídides, “de nombre una democracia, pero en la práctica un gobierno del mejor ciudadano”, subrayaba aún

más la trascendencia de este tema. *Las suplicantes*, que fue producida unos cuantos años después de la muerte de Pericles, parece derivar el personaje de Teseo directamente del modelo de Pericles; *Edipo rey* de Sófocles no es, por supuesto, “acerca de” Pericles, pero el Edipo de la primera parte de la obra que pide consejo y luego resulta que ya ha llevado a cabo lo que otros han sugerido, no sería el mismo si no hubiera habido antes un Pericles. Durante la Guerra de Decelia, la tragedia reflejó una profunda insatisfacción con los políticos más importantes de Atenas: tanto Sófocles en su *Filoctetes*, como Eurípides en *Orestes*, *Las fenicias* e *Ifigenia en Áulide* ambientan las acciones dramáticas en un mundo donde dominan los intereses de los actores políticos y donde muestran claramente su cínico interés personal.

Tanto Sófocles como Eurípides murieron antes de la caída de Atenas, de modo que el derrumbe del poder ateniense no se refleja en las tragedias. *Edipo en Colono* de Sófocles, que se produjo después de su muerte y de la derrota ateniense, presenta aún la Atenas idealizada de aquellas obras de Eurípides donde abundan los suplicantes: una ciudad generosa y de gran poder.

Las interacciones entre los acontecimientos específicos, las instituciones contemporáneas y las tragedias eran siempre complejas y, a menudo, indirectas. Algunos intérpretes perciben muchas alusiones a personajes históricos específicos, pero casi enteramente todas esas alusiones son cuestionadas por algún otro especialista.<sup>1</sup> Las convenciones dramáticas permitían que el mundo de la tragedia fuera más o menos como el mundo contemporáneo con el que estaba

<sup>1</sup> *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, de Michael Vickers, es un ejemplo de interpretación alegórica de sesgo político.

familiarizado su público:<sup>2</sup> podía presentar reyes legítimos, pero también podía trasladar la democracia al pasado heroico (junto con el uso del alfabeto y de la moneda); podía, por otro lado, también inventar prácticas que hubieran sido típicas del pasado distante. Este desvanecimiento de la dimensión temporal era, teatralmente, muy conveniente, pero a veces hace muy difícil para nosotros saber cómo entendería el público las normas del pasado heroico.

La política en la tragedia no es consistente de una obra a otra (o, incluso, en ciertos casos, dentro de la misma obra). La producción de una tragedia era, a la vez, la exhibición de la ciudad democrática ante sus ciudadanos (y ante todo el mundo griego) y una oportunidad para que los atenienses más ricos mostraran su superioridad. Así pues, las tragedias presentan una compleja mezcla de antiguos valores aristocráticos junto con aseveraciones de ideales democráticos. Por si fuera poco, la ideología democrática de Atenas intentaba apropiarse del lenguaje aristocrático y trataba a todos los atenienses (puesto que mitológicamente todos descendían del antiguo rey Erecto) como "bien nacidos". El género era, pues, profundamente ambiguo en cuanto a su filiación política.<sup>3</sup>

#### A) EL MUNDO INTELECTUAL

La tragedia no sólo respondía a los hechos políticos sino también a las fervientes controversias de su momento. En el siglo V, en lo que ahora se denomina la "Ilustración griega", se cuestionaban, desde diversos puntos de vista, las más só-

<sup>2</sup> Cf. P. E. Easterling, "Anachronism in Greek Tragedy".

<sup>3</sup> Cf. Mark Griffith, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia*".

lidas categorías culturales tradicionales. La ciencia se esforzaba en aquel momento por definir su campo de acción y sus fronteras: justo en este periodo el polémico tratado de medicina *Sobre la enfermedad sagrada* declaraba, por primera vez, que todos los fenómenos naturales tenían causas naturales.

Las tragedias hacen referencia directa a las teorías del filósofo Anaxágoras, amigo de Pericles: en *Las Euménides* de Esquilo Apolo sigue a Anaxágoras en su aseveración de que los hijos son producto del semen masculino y que las madres sólo los crían (esta especulación tan errónea habría de tener una muy larga historia posterior), mientras que Eurípides en su *Orestes* incluye una alusión a la famosa sugerencia de que los cuerpos celestes eran rocas metálicas que al desplazarse por el cielo se calentaban por la fricción. Es evidente que Eurípides se interesó, además, por las teorías científicas de Diógenes de Apolonia (quien identificaba la inteligencia humana con el aire). Si bien estas teorías suscitaban una gran ansiedad entre los pensadores tradicionales, porque disputaban a los dioses el poder que mantenían sobre el mundo, no inducían necesariamente al ateísmo; Eurípides creó, incluso, personajes que combinaban este pensamiento científico con una profunda piedad, como la sacerdotisa egipcia Teone en *Helena*.

Los poetas trágicos se interesaban por la ciencia contemporánea, pero más importante aún para la tragedia fue el interés que mostraron por los avances en antropología, retórica y ética que suelen asociarse con los sofistas. Hasta el siglo V, quienes podían pagar para que sus hijos fueran a la escuela y recibieran una educación formal, se contentaban con que los niños y jóvenes aprendieran las habilidades básicas de lectoescritura, aritmética, gimnasia y música; los muchachos

aprenderían poemas de memoria y recitarían canciones acompañados de la lira. Los sofistas, sin embargo, empezaron a ofrecer una educación mucho más avanzada para jóvenes que ya habían concluido la primera escuela: prometían enseñar todo lo necesario para tener éxito en los asuntos privados y en la política. Los sofistas se jactaban de enseñar *areté*, excelencia integral (a veces traducida como “virtud”).

Esta oferta de enseñanza de *areté* era ya en sí misma un reto a las ideas aristocráticas tradicionales, pues la élite griega consideraba que la *areté* se heredaba. La enseñanza era importante porque ayudaba a desarrollar todo el potencial que ya existía en la naturaleza de la persona desde su nacimiento (*phýsis*). Si la *areté* se podía adquirir con dinero, entonces cualquiera, en principio, podía aprenderla (aunque, claro está, el adiestramiento sofístico era muy caro y no constituía realmente un problema para los ricos).

Los personajes —especialmente en Sófocles— emplean el lenguaje tradicional de la excelencia heredada: en *Áyax*, por ejemplo, el héroe está convencido de que su hijo, si realmente lo es, no se asustará de la sangre que cubre a su padre y dice que debería ser educado con los “modos tradicionales primitivos” como su padre y, así, “parecerse a él en naturaleza” (545-549). La suposición de Áyax de que su hijo tendrá la misma rudeza y bravura adquiere aquí particular relieve porque la escena recuerda el pasaje de la *Ilíada* (6466-6470) en que el pequeño hijo de Héctor se asusta con el casco de su padre. En *Filoctetes*, una buena parte del conflicto de la obra depende de si Neoptólemo demostrará tener la misma *phýsis* que su padre, Aquiles, o si las malas enseñanzas de Odiseo lo corrompieron.

La educación tenía un programa que promovía el pensamiento crítico en una muy amplia variedad de temas y habi-

lidades puestas a debate; se decía que se enseñaba a los alumnos a “hacer del peor argumento uno mejor”; es decir, a ser capaces de convencer adoptando cualquier postura, incluso una postura poco conveniente. Eurípides es el que más influencias muestra de este tipo de nuevo adiestramiento retórico. A muchos personajes les confiere argumentos agudos e incluso perversos: la Nodriz en *Hipólito*, por ejemplo, echa mano de ejemplos extraídos de la mitología para tratar de convencer a Fedra de que debe actuar según se lo dicta su deseo sexual (deseo por su hijastro, Hipólito) y que resistir el deseo sexual equivale a declarar una guerra a los dioses (433-491). Sófocles también introduce ocasionalmente argumentos provocadores: Edipo en *Edipo en Colono* arguye que, incluso si hubiera sabido que se trataba de su padre, él estaba justificado de matarlo (547-548). Eurípides pone continuamente sobre el escenario debates formales; Sófocles hace esto una vez, en *Electra*. Suele ocurrir que estos debates apenas y tienen alguna relación con el argumento principal (como el debate en *Heracles* sobre si la arquería en la guerra es un acto de cobardía o de inteligencia).

Una herramienta especial de la nueva educación oratoria consistía en derivar argumentos a partir de la probabilidad: siempre que los hechos estuvieran incompletos (o si los hechos indicaban algo equivocado), una persona en un tribunal podía intuir qué sería lo más probable. En las tragedias que nos han llegado hay dos ejemplos notables de esto: Creonte en *Edipo rey* argumenta que él jamás hubiera intentado derrocar a Edipo porque, como cuñado del gobernante, de todas maneras tenía todas las ventajas de la cercanía al poder sin estar expuesto, a la vez, a los peligros de éste, o sin tener que asumir las responsabilidades del mismo (584-602). Hipólito, en la obra homónima de Eurí-

pides, debe recurrir a este argumento de probabilidad señalando que nunca hubiera intentado violar a la esposa de su propio padre (1009-1020). Ambos son inocentes pero ninguno persuade a sus interlocutores en la obra.

La relación de la tragedia con la retórica, no obstante, iba mucho más allá del uso de algunos recursos predilectos. Es enteramente probable que la tragedia estuviera muy vinculada, desde sus inicios, con la persuasión, porque la persuasión por la palabra era un elemento central de la cultura pública griega (incluso antes de la democracia) y, además, todo intento de persuasión tiende a ser inherentemente dramático. La segunda parte de *Las Euménides* de Esquilo es una celebración de todas las posibilidades de una buena persuasión, pues Atena se rehúsa a ceder hasta que convence a las Furias de abandonar su ira y trasladarse a vivir a Atenas, donde se convertirán en deidades con un culto especial. La *Antígona* y la *Electra* de Sófocles incluyen águdos intercambios en los que un par de hermanas hacen un gran esfuerzo (y no obtienen resultados favorables) por persuadir a la otra de elegir una acción diferente ante la difícil situación en la que se encuentra.

El eslogan atribuido a la argumentación sofisticada, sin embargo, era que podía "hacer del peor argumento uno mejor"; aprender a argüir defendiendo posturas opuestas del mismo argumento es para nosotros, ahora, algo normal, pero para los griegos de aquel entonces era algo muy nuevo y la práctica ponía la habilidad para el habla a la disposición incluso de quien, por intereses personales, podía decir algo completamente falso. La literatura griega de finales del siglo v, así como los discursos jurídicos del siglo iv, revelan una omnipresente ansiedad en torno al "orador agudo". Este peligro de ser persuadido muy fácilmente, de ser vícti-

ma de un discurso agudo, se tornó una obsesión en Eurípides: nuestro dramaturgo compuso al menos cuatro obras con trama similar a la historia de la esposa de Putifar (en la que una mujer que no ha sido correspondida en sus acercamientos sexuales hacia un hombre, despechada, logra persuadir a su esposo de que ese hombre —que ahora ella odia— la ha intentado violar), así ocurre en: *Estenobea*, *Fénix* y en las dos versiones de *Hipólito*. En *Medea*, Eurípides muestra la ruina de Creonte tras dejarse engañar por el discurso y la representación que Medea hace de sí misma. Odiseo, que en la poesía griega más antigua es un orador brillante, en las tragedias se convierte en el personaje predilecto para inspirar estos miedos acerca de la oratoria sofisticada y la demagogia. En *Hécuba* Odiseo persuade al ejército griego de ofrecer a Polixena como sacrificio humano para el fantasma de Aquiles (131-140); en *Ifgenia en Áulide* su habilidad para controlar al ejército mengua el poder de Agamenón (aun cuando Agamenón es el comandante); este hábil y manipulador Odiseo también aparece en el *Filoctetes* de Sófocles. No obstante, Eurípides también puede conceder a ciertos personajes una retórica buena y deseable, como la que ejerce Teseo en *Heracles* al persuadir al héroe de no suicidarse (1313-1339). Teseo, sorprendentemente, emplea para una causa buena exactamente el mismo argumento (que los dioses también actúan con maldad) que emplea la Nodriza en *Hipólito* para una causa mala (*Heracles*, 1314-1321; *Hipólito*, 451-458), aun cuando Heracles explícitamente rechaza esa parte del argumento al negar que los dioses hayan cometido incesto o se hayan apisionado entre sí (1341-1346). Sin embargo, Heracles ha matado a su esposa e hijos afectado por un ataque de locura enviado por Hera: aunque los dioses no hayan cometido los crímenes mencio-

nados, lo trágico de la obra depende de esos dioses demasiado humanos a los que estamos acostumbrados por la mitología. Eurípides aprovecha muy a menudo tales tensiones entre mitología heredada y nuevas ideas.

La especulación sofística abandonó la noción tradicional de que hubo una edad dorada que había sido el mejor periodo de la existencia humana. Para los sofistas la vida humana había experimentado un continuo y prolongado progreso: conjeturaban que los humanos más primitivos habían vivido en cuevas sin ninguna habilidad tecnológica y que sólo poco a poco fueron practicando la agricultura, la navegación, la medicina, las instituciones políticas (esta línea de pensamiento se asocia con el sofista Protágoras). La antropología sofística tiene ecos repetidamente en las tragedias, donde puede completarse lo que propone la mitología o se puede combinar con las tradiciones mitológicas. Así, en *Prometeo encadenado*, Prometeo no sólo obsequia a los hombres el don del fuego sino también la habilidad para seguir las estaciones del año con ayuda de las estrellas, la aritmética, la escritura y la domesticación de animales (442-471); por otro lado, detalla prolijamente la técnica de interpretar la voluntad de los dioses que le enseñó a la humanidad (484-500) y que se halla a medio camino entre la medicina y la metalurgia (es importante tener cuidado de no asumir que el pensamiento "avanzado" griego era como nuestro pensamiento científico moderno); es evidente, pues, que el catálogo de dones de Prometeo está adaptando al mito todo un listado de invenciones humanas. En *Antígona* de Sófocles, la famosa "Oda al hombre" describe una humanidad como la postulada por Protágoras, que se ha enseñado a sí misma a hablar, domesticar animales, idear herramientas para la caza, practicar la agricultura y la nave-

gación —sin embargo, insiste el coro, el bienestar de la ciudad exige que se respeten las leyes tradicionales (*nomoi*) del país y que la justicia se finque en juramentos a los dioses (332-375)—. En *Filoctetes* de Sófocles, la vida del héroe, abandonado a su destino en una isla, toma como modelo la humanidad primitiva que había descrito el pensamiento sofístico.<sup>4</sup> En *Las suplicantes* de Eurípides, Teseo empieza su reprimenda a Adrasto (por su estúpido ataque contra Tebas) con un sermón sobre cómo un dios rescató a la humanidad de su primera existencia animal gracias a la lengua, la agricultura, la navegación y las adivinaciones (201-215). Mientras que Adrasto había ignorado las advertencias de los profetas, el desarrollo de la obra hace de Teseo un personaje admirable, aunque, a la vez, hace disminuir gradualmente su optimismo ante la condición humana.

Durante este periodo los griegos llegaron a conocer mucho sobre otras culturas y las Guerras Médicas les confirieron un sentido mucho más agudo de su identidad común. Al comienzo del siglo, Hecateo de Mileto y, posteriormente, Herodoto (que leía públicamente sus obras en Atenas en la década de 440), practicaron la etnografía (descripción de las costumbres de otros pueblos). El conocimiento etnográfico podía reforzar la autocomplacencia (al definir a los otros como exóticos y diferentes) pero también podía estimular la autocrítica. Muy a menudo la tragedia refleja una fascinación general ante los modos de ser extranjeros, como cuando Edipo en *Edipo en Colono* equipara a sus hijos con los egipcios, porque en Egipto los hombres se quedan en casa mientras las mujeres salen a las labores, y sus hijas cuidan de él mientras que sus hijos no (337-341).

<sup>4</sup> P. Rose, "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists".

Los intelectuales, inspirados por esta conciencia de la variedad de las culturas humanas, desarrollaron una oposición entre *phýsis*, "naturaleza" (el mismo concepto que la "naturaleza" aristocrática heredada) y *nomós*, "ley" o "costumbre". La *phýsis* era universal, siempre y en todo lugar la misma, mientras que el *nomós* evidentemente variaba mucho de un lugar a otro. En *Helena* de Eurípides, Helena y Menelao consiguen engañar al egipcio Teoclímeneo para que les conceda un barco, argumentando que ella debe cumplir con un *nomós* griego (que se ha inventado) que exige llevar a cabo un ritual para aquellos que han muerto en el mar (1241-1276). La heroína de *Ifigenia entre los tauros* especula que la costumbre local de sacrificar a los extranjeros en honor de la diosa Artemisa no refleja en realidad lo que la diosa quiere sino la sanguinaria forma de ser de ese pueblo (389-390). Ciertos oradores y pensadores podían tratar el *nomós* como una "simple" costumbre cuya única autoridad era la opinión pública, o podían elogiarlo, a pesar de sus variaciones locales, como el fundamento de toda civilización, o podían tratar de reconciliarlo con la naturaleza postulando una serie de *nomoi* universales o refiriéndose a los *nomoi* de los dioses. Los pensadores del siglo v a.C. adoptaron todas estas variantes. El sofista Protágoras redactó una constitución para la colonia ateniense de Turios en Italia meridional; los *Memorabilia* de Jenofonte (4.4.19-4.4.25) nos muestran al sofista Hipias discutiendo "leyes no escritas" con Sócrates: Sócrates las define como normas que pueden ser universales para todos los seres humanos o que pueden imponerse por sí mismas si son violadas; Sócrates sugiere que los dioses son los responsables de estos *nomoi*. Sin embargo, los promulgadores de la antítesis naturaleza/cultura (que son culturalmente más visibles) rechazaban la autoridad

real de las reglas y restricciones tradicionales. Platón retrata personajes como Calicles en *Gorgias* y Trasímaco en la *República*, que defienden una vida de puro interés propio; mientras tanto, Sócrates, que pasó su vida obligando a los atenienses más destacados a admitir que no podían definir términos como "bravura" o "piedad", proporcionaba aún más herramientas a aquellos que tendían a ignorar la moralidad tradicional. Si la gente no podía llegar a un acuerdo rotundo sobre qué significaba "piedad", entonces la piedad podía ser lo que a cada quien conviniera más.

En la tragedia, los oradores (especialmente en Eurípides) emplean la oposición naturaleza/cultura como una herramienta retórica: ésta conduce a un relativismo cultural que le permite a los personajes defender prácticas que hubieran horrorizado a los griegos pero que serían permitidas en otros pueblos y en otros lugares. En un fragmento de *Auge* de Eurípides, la heroína, habiendo dado a luz en un templo (algo absolutamente prohibido en la tradición griega), dice: "La naturaleza lo ha querido y a ella no le importan en lo absoluto los *nomoi*" (265a). Un verso muy citado del *Eolo* de Eurípides defiende el incesto con fundamentos relativistas que derivan del contraste *phýsis-nomós*: "¿Qué puede ser vergonzoso, si no les parece así a quienes lo practican?" (fr. 19). Al menos, suele ocurrir que tales proclamadores de paradojas son personajes comprensivos. Ahora bien, el contraste *phýsis-nomós* también proporcionaba un espacio desde el que se podían criticar las normas tradicionales griegas: un fragmento de la *Antígona* de Eurípides declara: "el hombre ilegítimo es acusado por su nombre, pero su naturaleza es la misma" (fr. 168).

Eurípides era capaz de abordar las diferencias culturales con complejidad e ironía dramáticas. En *Andrómaca*, Her-

mione considera la relación sexual (forzada) de Andrómaca con el hijo del asesino de su esposo como un ejemplo típico de comportamiento no griego y declara que los “bárbaros” suelen practicar el incesto y matar a sus familiares de manera regular, porque no hay un *nomós* que los detenga (173-176). Andrómaca insiste en que “el comportamiento vergonzoso es vergonzoso en todas partes” (244); al negar la diferencia cultural propuesta por Hermione, Andrómaca da un vuelco al supuesto griego de que las mujeres griegas son más recatadas que las mujeres bárbaras.

El pensamiento sofisticado y científico provocaba mayor ansiedad cuando se usaba para justificar un comportamiento poco ético o para contravenir la religión tradicional. Los oradores en las tragedias no sólo defienden acciones específicas que están prohibidas, sino incluso llegan a justificar una suerte de amoralidad. Eteocles en *Las fenicias* primero asevera que la gente no está de acuerdo con su definición de lo moral, luego declara que considera a *Tyrannis* (el poder supremo) como el más grande de los dioses y acaba advirtiendo que él hará lo posible por mantener un poder absoluto (499-525): es decir, Eteocles saca provecho de la dificultad que suele haber para llegar a un acuerdo sobre normas morales para justificar su propia sed de poder. Odisseo en *Filoctetes* afirma que él puede ser cualquier tipo de persona según lo requiera la ocasión: su naturaleza es ganar y él puede también ser justo y noble si se trata de competir (1049-1053).

Entre los sofistas y otros círculos intelectuales los mitos se racionalizaban o se alegorizaban. Las *Historias* de Herodoto (quien era, sin lugar a dudas, un hombre muy religioso) abren siempre con versiones de mitos en los que la parte sobrenatural ha desaparecido. La racionalización de un mito

específico no presentaba, así, ningún problema (porque la existencia y el poder de los dioses no dependía de la verdad de esta leyenda o de aquella otra), pero si todo milagro o todo elemento sobrenatural en la mitología se explicara racionalmente, entonces los dioses mismos podían ser racionalizados hasta no existir ya más. En *Electra* de Eurípides el coro canta sobre cómo el Sol y las estrellas invirtieron su trayectoria ante el horror de que Tiestes haya seducido a la esposa de su propio hermano y robado el cordero dorado que era el símbolo y la prueba de su soberanía; luego, sin embargo, afirman que no creen en esta historia (el Sol no podría jamás reaccionar ante los asuntos de los mortales), pero que tales relatos eran útiles para hacer que la gente se preocupara por los dioses, y justamente Clitemnestra no se había acordado de ellos cuando mató a su esposo (726-746). Esta aseveración debió resultar muy preocupante para algunos, porque está a un paso de sugerir que las fábulas sólo son necesarias para que la gente crea en los dioses. Casi al final de la misma obra, Cástor, que aparece junto con su hermano Pólux (son los Dióscuros o Gemelos Divinos), dice a Orestes y a Electra que “Febo, aunque sabio, no dio un oráculo sabio”, al ordenar a Orestes matar a su madre (1246); aun así anuncia que “el Hado y Zeus” ya han dado sus órdenes y que es muy difícil descifrar el oráculo de tales poderes (a los que no critica).

En *Las bacantes* de Eurípides el profeta Tiresias intenta convencer al rey Penteo de Tebas de que Dioniso es verdaderamente un dios. Su argumento se presenta no obstante en los términos del moderno pensamiento especulativo de la época:

la diosa Deméter —que es la Tierra, llámala con el nombre que quieras de los dos—, ella sustenta a los mortales con los

alimentos secos; y el que luego viene, con equilibrado poder, el hijo de Semele, inventó la bebida fluente del racimo y se la aportó a los humanos [...]. Él, que ha nacido para ser dios, se ofrece a los dioses en las libaciones, de modo que por su mediación obtienen los hombres los bienes [275-285].

“Dioniso como el vino” es un eco de una teoría del sofista Pródico, que asegura que la religión comenzó cuando los seres humanos llegaron a ver los elementos esenciales de la vida como algo divino; la teoría parecería ateística, pero Tiresias la usa para promover el culto a Dioniso.

La tragedia siempre se ocupó de los problemas de la creencia religiosa griega. Zeus, tal como lo representa Esquilo en *Agamenón*, es el último árbitro —y la única explicación— de los eventos de la obra, pero su justicia es incomprensible (usa a Agamenón para castigar a Troya y luego castiga a Agamenón por destruir Troya). Los dioses de Sófocles a menudo son inescrutables y crueles: Apolo en *Edipo rey*, Atena en *Áyax*, Zeus en *Las traquinias*. Eurípides, sin embargo, es diferente: los otros autores permitían que sus personajes cuestionaran la justicia de los dioses, pero normalmente no proponían nuevas y peligrosas ideas de manera sorprendentemente clara, incluso dando expresión a críticas o a puntos de vista innovadores de modo tal que no pudiera dejar de notarse. Cuando el esclavo le dice a Afrodita, en *Hipólito*, que debería ignorar el discurso irrespetuoso de Hipólito porque es sólo producto de arrogancia juvenil y porque los dioses deben ser más sabios que los mortales (117-120), es imposible no considerar qué significa que Afrodita se niegue a escuchar la sugerencia.

Las ideas sofisticadas o filosóficas adquieren su más clara expresión en las tragedias; Hécuba en *Las troyanas* levanta una plegaria a Zeus: “¡Oh, Zeus, soporte de la tierra y que

sobre la tierra tienes tu asiento, ser inescrutable, quienquiera que tú seas —ya necesidad de la naturaleza o mente de los hombres—! ¡A ti dirijo mis súplicas! Pues conduces todo lo mortal conforme a justicia por caminos silenciosos”, (884-888). Menelao inmediatamente comenta que ésta es una plegaria original (en caso de que alguien hubiera podido pasar por alto que se trata de la estructura tradicional y el vocativo de la plegaria griega pero está combinada con la especulación filosófica). En este fragmento se identifica claramente a Zeus con el aire. Ya en el siglo VI a.C. el presocrático Anaximandro había descrito los procesos que gobiernan el universo en términos de justicia, y en este pasaje, aunque Zeus ya no es un ser antropomórfico, sí es el guardián de las normas de justicia humanas, como lo era en el tradicional pensamiento moral griego.<sup>5</sup> No obstante, la plegaria de Hécuba no será atendida.

Eurípides no sólo criticó la religión griega tradicional, sino que echó mano de las nuevas formas de pensamiento para sacarle un sentido que seguiría nuevos caminos. Estos debates de la tragedia en el siglo V no la hacen irrelevante para nosotros hoy: las crisis políticas e intelectuales de la Atenas del siglo V no son exactamente las mismas que las nuestras, pero tampoco son tan diferentes que no podamos reconocer algunas de sus preocupaciones. El siglo XXI tiene sus propios conflictos entre tradición y modernidad, creencia religiosa e investigación científica, poder globalizado y límites del mismo; estos conflictos pueden hacer que una tragedia, incluso si se estudia dentro de su contexto histórico, esté llena de sentido para el presente, a pesar de que su contexto sea tan ajeno y remoto.

<sup>5</sup> Cf. R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*.

## FUENTES Y SUGERENCIAS DE LECTURA

Sobre el movimiento sofístico véase *The Sophists* de W. K. C. Guthrie (*A History of Greek Philosophy*, vol. 3, parte 1) y *The Sophistic Movement* de G. B. Kerferd. Numerosas investigaciones recientes han estudiado la tragedia como una práctica profundamente política y específicamente democrática. Jean-Pierre Vernant (en J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*) subraya que la tragedia corresponde justo al preciso "momento" en que la ideología democrática entró en conflicto con la cosmovisión aristocrática heredada. *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* de Christian Meier, por su lado, analiza desde un punto de vista político a Esquilo y al primer Sófocles. El ensayo "The Great Dionysia and Civic Ideology" de Simon Goldhill, en John J. Winkler y Froma Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in Its Social Context*, que arguye que la tragedia cuestionaba los valores del festival que le servía de contexto, ha tenido mucha influencia en otras investigaciones; con la opinión contraria tenemos "The Social Function of Attic Tragedy" de Mark Griffin (que es accesible con la excepción de algunas notas al pie). Sobre el trasfondo político de la tragedia véase Christopher Pelling, *Literary Texts and the Greek Historian*, pp. 164-188; sobre la retórica véase *Persuasion in Greek Tragedy* de R. G. A. Buxton y "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric" de S. Halliwell, en C. Pelling, *Greek Tragedy and the Historian*, pp. 121-141.

He subrayado la diferencia entre Eurípides y los otros dos autores trágicos porque recientemente los investigado-

res más reconocidos han tendido a enfatizar su similitud; por ejemplo: Mary Lefkowitz, "‘Impiety’ and ‘Atheism’ in Euripides’ Dramas", en Judith Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, pp. 102-121, y David Kovacs, *The Heroic Muse: Studies in the Hippolitus and Hecuba of Euripides*, pp. 71-77 (en esta sección del volumen todo el griego está traducido). *Euripides and the Sophists* de Desmond Conacher presenta una útil y sucinta apreciación del uso de las ideas sofísticas en Eurípides.