



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
Y ARTES DE CHIAPAS  
CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

**T E S I S**

**LA CONCEPCIÓN DE PERSONA  
Y SU CAPACIDAD  
TRANSFORMADORA EN EL  
PENSAMIENTO TRÁGICO**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANÍSTICAS**

**PRESENTA**

**LEONARDO VIDAL SÁNCHEZ VERGARA**

**COMITÉ TUTORIAL**

**DIRECTORADRA. MA. LUISA DE LA GARZA CHAVEZ**

**DRA. MERCEDES OLIVERA BUSTAMANTE**

**DR. JESUS TEOFILO MORALES BERMUDEZ**

**DR. CARLOS GUTIERREZ ALFONSO**

**DR. VLADIMIR GONZALEZ ROBLERO**

**DRA. MARIA VICTORIA ARECHABALA**

**FERNANDEZ**

2017 Leonardo Vidal Sánchez Vergara

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente núm. 1460

C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

[www.unicach.mx](http://www.unicach.mx)

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, manzana 17, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

[www.cesmeca.unicach.mx](http://www.cesmeca.unicach.mx)

ISBN: **978-607-543-004-1**

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DEL CESMECA-UNICACH



*La concepción de persona y su capacidad transformadora en el pensamiento trágico.* Por Leonardo Vidal Sánchez Vergara, se encuentra depositado en el repositorio institucional del CESMECA-UNICACH bajo una licencia Creative Commons reconocimiento-nocomercial-sinoderivada 3.0 unported license.

## Agradecimientos

Los actos de habla que se manifiestan en este escrito, implican un reconocimiento y agradecimiento a los lectores por incursionar en mis expresiones esquizodes donde pierdo el sujeto de la oración, haciendo de la lectura un suplicio para los ojos, los oídos y la boca. La lengua que adquirí en la sierra del tigre entre surcos y mugidos, se resiste a pesar de las líneas de los textos que me susurran sistemas de pensamiento.

Agradezco profundamente a la Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez por estos años de empeño y acompañamiento en la elaboración de la tesis, su ánimo para abrir la puerta a un estilo en la redacción en consideración con el lector, se logró hasta donde la mano hizo del estilo una pequeña tregua.

Me sentí acogido en todo momento por la atención y estima de la Dra. Mercedes Olivera Bustamante, mi posicionamiento ontológico como experiencia de hacerme varón, donde las relaciones procuran abrirse como manifiesto en la igualdad, es una búsqueda incansable.

Me siento en deuda con el Dr. Jesús Teófilo Morales Bermúdez, de no haber desplegado en estricto las ideas que dialogan con los textos atendidos para la elaboración de la tesis, gracias por las sugerencias y más por ser parte del comité tutorial.

Agradezco a la Dra. María Victoria Arechabala Fernández por brindarme tiempo para realizar la lectura y ser parte del comité de titulación.

Dr. Carlos Gutiérrez Alfonso, gracias por hacer posible este momento de cierre, por el apoyo que me brinda y la confianza en lo realizado.

Dr. Vladimir González Roblero gracias por ser parte del comité tutorial y estar siempre dispuesto a brindarme el respaldo de un compañero.

La disposición y apoyo para lograr el proceso de titulación fue posible gracias a la Dra. Flor María Pérez Robledo y el Lic. Rigoberto Gómez Calvo.

Ser parte del CESMECA es un orgullo, reconocer la presencia del Dr. Alain Basail Rodríguez, Dr. Daniel Villafuerte Solís, Dra. María del Carmen García Aguilar, Dr. Axel Köler, es imprescindible, son parte de mi trayecto como estudiante, gracias.

La presencia ha sido simbólica y manifiesta al mover la tierra, en la gratuidad y transitar en el mundo con el proyecto de existencia que no cede espacio para el olvido del ser. Yaltzil y Luka compañeros de vida, gracias por ser mi hacerme papá soltero. Dharma mi experiencia del desborde subjetivo, de abrazos, de inquietud y apertura al saber.

En ocasiones se manifiesta en el vuelo de las aves, en otras, a través de sueños, sean señales o por inspiración, el destino se muestra en su ambigüedad. La premonición fue en la presentación de los trabajos de Heracles, me puse el manto de Neso y por siete meses me consumí en la paradoja del cuidado, transite en la devastación del interior, en su regeneración paulatina, hoy se expresa en la serenidad que anuncia como toque de trompeta: la existencia es un soplo que se resiste a fenecer.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
Objetivo general	12
Objetivos particulares	12
Hipótesis	12
<b>CAPITULO I ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO</b>	<b>14</b>
1.1 Antecedentes	14
1.2 Metodología	17
Análisis del discurso	17
1.3 Enfoque de estructura-agencia	19
1.4 Enfoque de género	22
1.5 Estructura-agencia y género	24
1.5.1 El ser de lo femenino como naturaleza	26
Lo privado y lo público como ámbitos de relación 26, Artificios patriarcales 28.	
1.6 De lo femenino como utensilio al androcentrismo	29
Del para qué al para quién de lo femenino 29, El varón como ser situado, individualizado 30.	
1.7 La Tragedia	31
El contexto de la obra trágica 31, La condición trágica 32, La adivinación en la obra trágica 33, La libertad en la obra trágica 34, La ruptura y la palabra como astucia 36.	
<b>CAPITULO II ESQUILO</b>	<b>38</b>
Introducción	38
La <i>areté</i> en la obra esquiliana 40.	
2.1 Los Dioses	41
2.1.1 Estructura-agencia y género en las tragedias esquilianas	43
2.1.2 El espacio público y la configuración del patriarcado en la obra de Esquilo	48
Artificios de lo masculino y el espacio público 49, Ámbitos de relación y la confirmación de las relaciones genéricas 50.	
2.1.3 Relaciones de poder: de la norma divina a la ley de la ciudad	54
La implantación masculina en el oráculo 56, Distinciones de procedencia y alianzas, entre varones y divinidades 56.	
2.1.4 Sexo-afecto en la obra de Esquilo	58
Conformación y confirmación de discursos androcentricos 59.	
2.2 La Realeza	63
2.2.1 Capacidad de agencia en la realeza y su relación con lo divino	64
Subordinación de lo femenino en el orden establecido 65.	
2.2.2 El espacio como posibilidad de gloria para el varón de la realeza	69
2.2.3 Relaciones de Poder en la realeza	72
La incapacidad de libertad de palabra en el ámbito público para la mujer 73, Capacidad de agencia en correspondencia a lo estructural y el género 77, Discurso y ley 79.	
2.3 Los Súbditos	84
	91

## **CAPITULO III SÓFOCLES**

Introducción	91
La obra de Sófocles 91, Elementos fundantes en la obra de Sófocles 94, La ciudad griega 95, La virtud 96, Los personajes en la obra de Sófocles 97, El héroe en la obra de Sófocles 98, La astucia 101.	
3.1 Los Dioses	102
3.1.1 Estructura-agencia y género en las tragedias sofocleas	104
3.1.2 Ámbitos de relación en la obra de Sófocles	106
3.1.3 Tensión y resistencia en las relaciones de poder	110
3.1.4 Tejidos entre divinidades y mortales: alianza o desventura	111
3.2 La Realeza	114
3.2.1 Capacidad de acción: de la norma a la ley y vindicación genérica	114
3.2.2 El espacio público baluarte de la realeza	117
3.2.3 Relaciones de poder, entre la tiranía y la democracia	122
3.2.4 Sexo-afecto: entre clase y etnia	129
3.3 Los Súbditos	132
3.3.1 Estructura-agencia y género en los personajes súbditos	132
La imagen del tirano en la obra de Sófocles 140, Condiciones etarias y tiranía 141, La juventud y su arrogancia 142, La clase en la obra sofoclea 143, Género y relaciones de poder 145.	

## **CAPITULO IV EURÍPIDES** 146

Introducción	146
El contexto intelectual 147, El tratamiento de lo mítico 149, Las pasiones y la razón 150, La noción de héroe 151, El azar y el individualismo 152, Sus últimas piezas 153.	
4.1 Los Dioses	155
4.1.1 Estructura-agencia y género en la obra de Eurípides	147
La relación con las divinidades 158, Las divinidades y su acción 159.	
4.1.2 Apertura en los ámbitos de relación genérica	161
4.2 La Realeza	165
4.2.1 Estructura-agencia y género, más allá de la clase y la etnia	166
4.2.2 Los espacios como apertura al otro	168
4.2.3 La psicologización de las relaciones sexo-afectivas	172
4.3 Los Súbditos	179
4.3.1 Capacidad de agencia en personajes femeninos, bárbaros, esclavos	180
4.3.2 El espacio poroso	181
4.3.3 Sexo-afecto como mundanidad del personaje en la obra de Eurípides	183

## **CONCLUSIONES** 188

## **BIBLIOGRAFIA** 196

## Introducción

El presente trabajo se aboca al análisis de la concepción de persona y su capacidad transformadora en las obras de los tres trágicos de la época clásica griega: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las perspectivas teóricas que se utilizan para su realización son la teoría de la estructuración y el enfoque de género, pero la metodología sigue principalmente el análisis del discurso foucaultiano. Por tanto, el análisis de la concepción de persona y su capacidad transformadora se establece en las modalidades enunciativas que emergen de las obras de los tres trágicos, pudiéndose ver en el umbral de las enunciaciones formas de concebir a la persona que dan pauta a una significación fundamental para la comprensión de las relaciones genéricas y las posibilidades de acción de los personajes, en un contexto en el que se conciben las divinidades como entidades que interactúan con los mortales, donde la estructura social incluye lo sobrehumano y un mundo donde se distinguen relaciones entre los mortales por su clase, su etnia y su género.

Las preguntas para el análisis de la obra de los tres trágicos fueron las siguientes: ¿Qué bases filosófico-epistemológicas constituyen la concepción de persona en las obras de estos tres trágicos? ¿Cómo las bases filosófico-epistemológicas de la concepción de persona en cada uno de los trágicos determinan la propia concepción de persona y su capacidad transformadora? ¿Quién expresa (de los personajes) y cómo lo hace, esas bases filosófico-epistemológicas de la concepción de persona y su capacidad transformadora? ¿Con qué parámetros ontológicos y epistemológicos se han construido las concepciones de persona, sus posibilidades (colectivas e individuales) de relación social? ¿Cómo se manifiesta la jerarquización genérica y desde qué parámetros se posibilita la otredad?

Los procesos que dan forma a los discursos que constituyen prácticas cotidianas, en los que tanto la cuestión de género como la estructura y la agencia son vivencias rutinizadas que se asumen como productos naturalizados y, a mi parecer, son elementos fundantes y fundamentales para reflexionar en referencia a la condición humana, en la concepción de persona y en su capacidad transformadora ¿la conciencia práctica se articula a una conciencia discursiva donde los discursos evidencian al agente? O bien, ¿tales procesos amalgaman tanto la conciencia práctica como discursiva a un deber-ser que no accede a reflexión alguna?

El análisis se centró en el tratamiento de los personajes y sus parlamentos que aparecen en las obras. Se conformaron tres grupos de personajes de acuerdo con su “categoría social”: dioses, realeza y súbditos. Se analizó como se manifiestan los discursos y dónde se atisban

transformaciones emergentes expresadas como resistencias, tensiones, dicho foucaultianamente: “prácticas de libertad”. Como se podrá constatar, los personajes transitarán de un estado de constreñimiento a un posicionamiento que se expresa con mayor capacidad de acción. Los personajes de la realeza, principalmente, representan la transformación del ideal que se encuentra arraigado en lo mítico, en la valoración del hoplita que se expresa desde la fuerza, la valentía, lo heroico por antonomasia, al ideal donde se valoran el discurso, la persuasión, la astucia.

En efecto, la obra trágica de los tres autores brinda una gama de posicionamientos, actitudes, valoraciones y juicios que dan evidencia del cambio en la concepción de persona en el pensamiento trágico, pasando, por ejemplo, de la figura del héroe a la del sabio<sup>1</sup>.

Las relaciones genéricas, así como la relación estructura y agencia se movilizarán en los umbrales, en la emergencia de formaciones discursivas que amalgaman un crisol de relaciones, de tensiones y resistencias que configuran un campo complejo de vínculos entre la mujer y el varón (género), entre la realeza y los súbditos (clase), entre los griegos y los bárbaros (etnia), entre las divinidades y los mortales.

El análisis implicó ver una serie discontinua en cada autor y con ello, evidenciar la alteración/creación del ideal de persona, de las relaciones de poder, de la concepción del “otro”, de las tensiones estructurales y las resistencias en el sistema género-sexo.

Problematizar la emergencia de un nuevo ideal implica visibilizar formaciones discursivas que en la continuidad se omite, que en los discursos de la heteronomía se oculta. En la *Arqueología del saber* Foucault muestra como los discursos se confeccionan desde la coexistencia de la función enunciativa, dando apertura a lo discontinuo. Por ello, es importante enunciar que la emergencia de la transformación del ideal heroico (la lucha, el enfrentamiento) por el ideal del sabio (la persuasión, la astucia), ni se significa como superación, tampoco como progreso. Lo sustantivo se encontró en cómo se transforma la axiología, cómo se funda una ontología de la concepción de persona en la obra de los autores trágicos, como creación.

El establecer la concepción de persona en el enfrentamiento o la persuasión, permite acceder a la descripción pero no así a la comprensión de dicha concepción; la cristalización de la concepción de persona omite las emergencias, entonces, problematizar los procesos, en su espesor discursivo a través de los diálogos, de los personajes, de las obras, significa atender las

---

<sup>1</sup> García Gual en *Historia, novela y tragedia* efectúa su análisis de la obra trágica y establece para ello, la distinción de héroe y sabio.

estrategias de configuración de un orden, en principio instituyente y, a la postre, instituido. Esto es, procurar a partir de los discursos expresados por los personajes, fundamentar las transformaciones, los inquietantes desbordes en el discurso de un autor a otro, hacer de los juegos discursivos un entramado que articule la concepción de persona en la poética trágica como autocreación (castoridianamente enunciado).

En este trabajo se ha indagado quién (de los dioses, realeza o súbditos, y en cada uno de los tres autores) en sus parlamentos abona a la concepción de persona y quién es el artífice de su transformación/conservación. El tratamiento desde el análisis del discurso procura evidenciar omisiones, implica abrir filtros de formaciones discursivas que contienen elementos fundamentales para la comprensión de la concepción de persona, en su emergencia, yendo de un autor a otro; en el espesor del tiempo espacio de los tres clásicos de la tragedia emerge una concepción de persona, tanto en el texto de las tragedias como en el contexto de los autores. En la obra *Lo que hace a Grecia* Castoriadis muestra la capacidad de autocreación en la época clásica (siglo V a.C.) y, en la disertación presente, se procura evidenciar que esa capacidad de autocreación se expresa, así mismo, en la obra trágica.

La concepción de persona propiamente dicho, no se establece, podremos enunciar la presencia de momentos tanto para cada uno de los tres trágicos como en su obra. La concepción de persona se transforma de un autor a otro y de un contexto a otro. No se muestra una evolución de la concepción de persona y confluir hasta su establecimiento. Nietzsche en *El origen de la tragedia*, por ejemplo, no analiza la obra de Eurípides por considerarla ajena a la tragedia. Nietzsche atiende principalmente dos ejes de análisis, por un lado; lo apolíneo garante del principio de individuación, de la ensoñación, y por otro lado; lo dionisiaco, la indiferenciación y la embriaguez. En síntesis, define Nietzsche la incidencia de ambos (lo apolíneo y lo dionisiaco) para la configuración de la tragedia.

Para evidenciar la concepción de persona y su capacidad transformadora en el pensamiento trágico, una de las estrategias fue enfocar el análisis en momentos climáticos de las obras, con ello se muestra al personaje del que emanan los discursos, quien imprime las significaciones (de clase, etnia y género) y configura la creación/alteración de la concepción de persona.

La perspectiva de género implicó problematizar los parlamentos de los personajes, sus relaciones y su situación-posición en el sistema género-sexo. En el marco de los discursos, de una tragedia a otra, de un personaje a otro, de un autor a otro, se posibilita la discusión de



género desde la modalidad enunciativa, dando paso a la emergencia de posibilidades relacionales de igualdad y de prácticas de libertad, o bien, relaciones de desigualdad, de subordinación, de opresión. La situación-posición posibilita o constriñe las prácticas cotidianas expresadas por los personajes. Los ámbitos (uso de los espacios) y las acciones (la capacidad de agencia), así como la configuración de roles, estereotipos y relaciones genéricas, o se configuran a través de las estructuras estructuradas y estructurantes, o emergen de las formaciones discursivas como capacidad de agencia. El análisis con perspectiva de género (particularmente al ser analizados los personajes desde los usos del espacio y el significado de lo que es la ley) pone en evidencia a quien designa los espacios, quien indica y distingue/enuncia las normas, así como la situación/posición en las relaciones.

La disertación presente responde a un tratamiento hermenéutico efectuado en un tiempo y un espacio que no implica, en estricto, un análisis del contexto de la obra trágica; es en las tragedias, donde se dilucida a través de herramientas/discursos de la modernidad y en la lectura de la obra trágica como modalidades enunciativas, y no bajo una disertación filológica del texto y la lengua en el contexto clásico, puede resultar por tanto, que en ciertos momentos del análisis, resulten evidentes anacronismos.

Una particularidad de este trabajo estriba en el sentido de la pregunta, esto es, en la formulación del cuestionamiento, pues se procuró no en el *qué* de la concepción de persona, sino, en el *cómo*,<sup>2</sup> es decir, la atención en el qué ubica los análisis en nociones tales como *deinós* (terribilidad) e *hybris* (desmesura), nos describen al personaje en tensión con la estructura; la desmesura tiene sus consecuencias, el personaje será destruido, acabado; la terribleidad, por su parte, implica la capacidad transformadora, pero no se establece cómo emerge dicha transformación. Entonces ¿cómo emerge la transformación de la concepción de persona en la obra trágica desde el ideal/virtud del personaje enmarcado en la lucha, el enfrentamiento, hasta el ideal/virtud del personaje que persuade, dialoga desde la astucia? El presente trabajo muestra a la *metis* (astucia) como el artificio para la transformación de la concepción de persona en la obra trágica.

El cuestionamiento por el *cómo* abre la pregunta *quién* y *por qué* de la concepción de persona en el pensamiento trágico. El clímax de lo trágico en las obras no es orquestado

---

<sup>2</sup> En la epistemología del constructivismo de segundo orden se consideran los sistemas observadores, esto es, la epistemología del observador. De tal forma que, algunas de las consideraciones que se le atribúan a las cosas, de hecho, radican en el observador.

predominantemente por el varón o por el personaje de la realeza, más bien, el clímax de lo trágico se da desde la capacidad de agencia de personajes que expresan la *metis*, tendrán referentes de clase, etnia y género.

El contexto de Esquilo, Sófocles y Eurípides es una arena que se transfigura de tal forma que las ideas que expresan los autores revelan cambios en la concepción de persona, pero no únicamente en la ficción de las obras, sino en el contexto en ebullición de una Atenas llena de gloria en la época de Esquilo, a una ciudad que declina en la época de Eurípides; del arraigo en la tradición, a la emergencia de un pensamiento nuevo.

Indagar la concepción de persona a través de obras y autores y no a partir de constructos historiográficos de los sistemas de pensamiento responde a inquietudes personales y, también, de elección metodológica. El análisis que se desarrolla en el presente trabajo no atiende autores y textos que entran en el corpus de la filosofía, sino textos del ámbito literario. ¿Por qué hacer tal análisis de la concepción de persona y su capacidad transformadora en la obra de los tres trágicos? Considero que se trata de un aporte tanto en lo metodológico como en lo ontológico y epistemológico, así como en el campo de las ciencias sociales con relación al problema de la reflexividad y el análisis de la noción de sujeto.

La ideación en la obra trágica, parte desde un referente mítico hasta la creación de un mundo propio, me sitúa en la experiencia propia, al transitar de los procesos de socialización primaria donde los filtros son en el arraigo a la tierra y la tradición, de un mundo hecho al labrar la tierra y contemplar los brotes del maíz, a la emergencia de un ser bullicioso e inquieto en la búsqueda del existir propio, donde el ojo ahora lee, divaga

El ser desde las experiencias tanto liminares como desbordantes, al trasgredir la norma y los discursos instituidos, a la búsqueda de un sentido en el equívoco. La tragedia, porque la apertura es desde el desamparo del personaje, el desgarrar de las vestiduras y el cobijo de lo cierto, para adentrarse en lo incierto y, más allá de las condiciones que configuran ese mundo, saberse en el riesgo o el sacrificio para ser, después de la derrota uno mismo.

La capacidad de autoalteración, transitando paulatinamente desde un estado de constreñimiento que busca en todo momento trazar un destino bajo los discursos normalizantes, a una apertura de abismo donde la autonomía se manifiesta como ser propio. La condición trágica articula y tensa la condición y posición del ser, existen argumentos que justifican los actos como no propios, como lo inevitable, o bien, la eficacia de la existencia que más allá de un destino trazado, se asume en su condición de libertad, se arroja a un devenir.

## Objetivo general

Conocer los parámetros ontológicos y epistemológicos que, en las obras de los autores trágicos griegos, sustentan las concepciones de persona, sus posibilidades (colectiva e individual) de relación social, así como la jerarquización genérica.

## Objetivos particulares

1. Mostrar, a partir de las categorías de estructura-agencia y el género, la concepción de persona en cada autor, y su capacidad transformadora.
2. Analizar, en la concepción de persona que emerge en cada autor, su condición en relación con la individualidad (individuo) y la colectividad (ciudad).
3. Analizar, en la concepción de persona, la condición de varón y de mujer.
4. Analizar, en la concepción de persona, su constitución en relación con la exterioridad (destino) y la interioridad (carácter).
5. Analizar, en la concepción de persona que plantea cada autor, su condición de igualdad o desigualdad en relación con la estructura-agencia y el género.

## Hipótesis

Presento un juego de hipótesis de contenido, metodológicas y contextuales.

- A) El patriarcado emergente en la obra de los tres trágicos se articula a través de una expropiación/apropiación femenina.
- B) La concepción de persona y su capacidad transformadora se manifiesta/enuncia en un principio desde los dioses, posteriormente por la realeza y, finalmente, desde los súbditos, inmersos en la Obra trágica.
- C) La perspectiva de la estructura-agencia y el género propician nuevos aportes a la comprensión de la concepción de persona y su capacidad transformadora en el pensamiento trágico.
- D) El tiempo político y el tiempo social de la producción de las obras de los tres trágicos clásicos posibilitan, cada cual, una determinada concepción de persona y de su capacidad transformadora.

# CAPITULO I ENFOQUE TEÓRICO- METODOLÓGICO

## 1.1 Antecedentes

Los antecedentes para el presente trabajo pueden ser múltiples, en la medida que sobre la concepción de persona y su capacidad transformadora existen muchos estudios desde distintos enfoques disciplinares. El análisis del sujeto, del yo, de la persona o del hombre son fundantes de la discusión filosófica, psicológica y, en buena medida, sociológica y antropológica. En cuanto al interés particular en los tres trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, también existe una gran gama de trabajos realizados en torno a ellos y su obra. Aquí, sin embargo, me centraré en autores que se han ocupado de estudiar el pensamiento trágico para vincular sus análisis con la inquietud del presente trabajo, abordar la ontología de la concepción de persona a partir de la instauración de la *metis* (astucia) como emergencia de la concepción de persona y capacidad transformadora en el pensamiento trágico.

Un referente es Michel Foucault, quien reflexionó sobre las formaciones subjetivas y, sobre todo en su última etapa, escribió obras como *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. En este trabajo analiza tragedias de Eurípides y abunda en torno al concepto de *parresía* (hablar franco). Asimismo, resultó sugerente la estrategia metodológica propuesta por Foucault para el análisis del discurso de las obras.

Los helenistas franceses Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet también han sido muy importantes, con la obra *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, por ejemplo; Marcel Detien y Jean-Pierre Vernant *Las artimañas de la inteligencia "la metis" en la Grecia antigua* y el propio Jean-Pierre Vernant, en solitario, con *El hombre Griego*.

Los aportes de Cornelius Castoriadis han sido sustanciales para la elaboración del trabajo, con obras como *Figuras de lo pensable*, *Los dominios del Hombre* y, principalmente, *Lo que hace a Grecia*, pues discute temas fundamentales para el desarrollo del presente trabajo.

Las obras de Kurt Hubner *La verdad del Mito* y de Karl Kerényi, las obras: *Prometeo; Hermes*; ambos autores han sido coyunturales en el entramado de las ideas que se desarrollan en el presente trabajo.

La obra *La dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. Asimismo, el trabajo de Crecenciano Grave, *El Pensar Trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, y, del propio Federico Nietzsche, entre otras, con *El Origen de la Tragedia*, han sido fuentes de inspiración; además, la obra de Jan Kott *El manjar de los dioses* y la *Paideia* de Jaeger brindan referentes para la discusión.

Los textos de Bloch *La adivinación en la antigüedad*, Bowra *Historia de la literatura Griega*, Crespillo *La mirada griega (Exégesis sobre la idea de extravío trágico)*, Fustel de Coulanges *La Ciudad Antigua*, Musti *Demokratía. Orígenes de una idea*, y Finley *La Grecia Antigua*, entre otros, aportan para la comprensión del contexto en que se escriben las obras de los tres trágicos.

El contenido de las tragedias de los tres autores griegos se ha abordado desde planteamientos específicos que abonan a la comprensión del pensamiento trágico. Los helenistas franceses Vidal-Naquet y Vernant, en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, hacen un análisis desde tres dimensiones: social, estética y psicológica. Las tragedias son una realidad social en tanto que se instauran con la implementación de los concursos trágicos, estéticamente son un nuevo género literario y, psicológicamente, consideran que también son una novedad puesto que señalan el surgimiento de una *conciencia* y un *hombre* trágicos. Los análisis de Vidal-Naquet y Vernant atienden a los rituales, el sacrificio, la efebía, el ostracismo, por mencionar algunos aspectos de sus análisis.

Louis Gernet, (citado en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*), muestra, a través del análisis del vocabulario y de la estructura de la obra trágica, que la intención de la tragedia es el ideario propio de la ciudad; en particular, el pensamiento jurídico en plena constitución. Ejemplo de ello pueden ser *Las Euménides*, de Esquilo, o *Edipo Rey*, de Sófocles. La trama es en torno a la instauración del espacio público del ágora en el primer caso y, en el segundo, la indagatoria de la verdad. Foucault hará un análisis puntual de Edipo en *La verdad y las formas jurídicas*.

El personaje principal en las tragedias de Sófocles (Antígona, Áyax, Edipo) se manifiesta como *tò deinótaton* se manifiesta/ejerce su poder violento contra lo superpotente. Áyax definirá la gloria (*kydos*) como un asunto propio, no acepta la ayuda de la diosa Atenea; en *Edipo Rey*, la Esfinge será dominada por Edipo. La condición de tragicidad en la obra de Sófocles significará que los personajes serán alcanzados por la ruina (*até*); sin embargo, sus acciones, su carácter (del personaje) es ya una cuestión propiamente humana.

Tanto Áyax, quien se contrapone a la diosa Atenea (divinidad olímpica) y Edipo, quien se contrapone a la Esfinge (divinidad ctónica) serán personajes donde más que una cuestión de *hybris* (desmesura) manifiestan su ser *deinón* (terribilidad). La distancia que se puede definir entre Sófocles y Esquilo es profunda. Los personajes de la realeza en Sófocles son ya en el ámbito de la maquinación como *tekhné* (saber) aproximaciones más desarrolladas a la noción de la astucia (*metis*).

Las tensiones en *Antígona* muestran a los personajes de la realeza en correspondencia a conciencias discursivas divergentes: Antígona apela al afecto, tradición y respeto a la norma de dar sepultura a los muertos, Creonte apela a la ley de la ciudad de no respetar al enemigo y dejarlo insepulto. Antígona se configura en torno al *deinón*, mientras que el personaje de Creonte se configura como *hybris*. Antígona es una heroína, en tanto que Creonte es el tirano que será alcanzado por la ruina.

Sin embargo, dirá Castoriadis en sus obras: *Los dominios del hombre* y *Figuras de lo pensable*, nada más pasmoso, fascinante-tremendo, descomunal-inhóspito (*deinóteron*) que el hombre. En Sófocles se plantea la idea de la esencia y la pregunta sobre el origen, como define Castoriadis *tò deinón*: “la esencia del hombre es su propia autocreación”.

Esquilo presenta en el *Prometeo encadenado* al Titán como benefactor del mortal, dador de bienes, en tanto que Sófocles en *Antígona* en el primer estásimo (332-383) es un canto al hombre, como ser admirable. Castoriadis considera como diferencia de Sófocles con referencia a Esquilo, el hecho de definir al hombre como autocreación y no como un don de la divinidad (sentido planteado por Esquilo).

La antropología de Sófocles en cambio, no presupone nada: los hombres crean ellos mismos sus capacidades y potencialidades; pone de manifiesto claramente y con insistencia a la humanidad como autocreación. Los hombres no han tomado nada de los dioses, y ningún dios les dio nada. Éste el espíritu del siglo V, y es esta tragedia la que han coronado los atenienses (Castoriadis, 2005: 27).

Foucault en *Discurso y verdad* analiza la *parresía* (libertad de palabra) en la tragedia *Ión*, donde Apolo abusa de Creusa (tendrán un hijo en común: Ión), ella en la tragedia actúa como *parresíastés*, buscará respuestas, hablara con intenciones de manifestarse ante la divinidad. La distinción que hace Foucault de la libertad de palabra es genérica. Creusa está en el orden de lo íntimo, por la afrenta de Apolo a su persona, mientras que para Ión la procedencia es fundamental para la libertad de palabra en el ámbito público.

La libertad de palabra se vincula a la verdad y la democracia. El personaje de Ión plantea la procedencia como un impedimento para la libertad de palabra en la ciudad. La verdad en

boca de Creusa puede afectarle en la medida que no existe la protección para el *parresiastés*. El hablar con la verdad ante el poderoso puede ser un riesgo.

La crisis de la *parresía*, que emerge en el cruce de caminos de una interrogación sobre la democracia y una interrogación sobre la verdad, da origen a la problematización de algunas relaciones, hasta ahora aporéticas, entre libertad, poder, democracia, educación y verdad en Atenas a finales del siglo V. (Foucault, 2004: 107).

García (2006) define que la acción se establece en la medida que el personaje actúa ante su destino, si bien es cierto que existe el sufrimiento (*páthos*) también existe la fama, la gloria (*kléos*). Los dioses no determinan la acción del personaje, refiere García que es optativo no imperativo. “Lo específicamente trágico es que ese avance hacia la ruina se realiza a través de los actos asumidos por el protagonista, aunque los dioses le envíen su *ate*, sólo mediante el consentimiento del héroe le llega su infausto *daímon*, su destino” (pág.: 189).

Se construye un nuevo ideal en la figura del sabio. Puede oponerse al héroe por su mayor dominio de la vida, gracias a sus cálculos mentales y a su conciencia reflexiva. Dotado para la elección racional, la proairesis más exigente, el sabio, más apático que patético, es un modelo de libertad. No le asedian las pasiones, no le zarandean los dioses, no cede a las presiones externas. Sin graves ignorancias avanza seguro hacia la felicidad. Su autonomía, su autosuficiencia le deparan estabilidad emocional, es la expresión antitrágica (García, 2006: 199).

## 1.2 Metodología

El análisis de las obras se realiza con una perspectiva foucaultiana, pero guiándose principalmente por la teoría de la estructuración de Anthony Giddens y por el enfoque de género que sostiene Celia Amorós, el cual es afín al feminismo de la igualdad.

Puesto que en el siguiente apartado desarrollo los postulados de la teoría de la estructuración y repaso los planteamientos de la teoría de género, en este punto me referiré al análisis del discurso que se toma como base metodológica en este trabajo.

### **Análisis del discurso.**

El análisis del discurso que aquí se trabaja no pretende un desarrollo de la historia, más bien busca las diferentes escenas en las que se ponen en juego las *funciones discursivas*, atendido en las tensiones, contradicciones y resistencias. Las tragedias se analizan principalmente a partir de la construcción de los personajes: los dioses, la realeza y los súbditos. De este modo, se obtiene un caleidoscopio de relaciones que nos ofrece “las pequeñas verdades sin apariencia, establecidas por un método severo” (Foucault, 1992: 144). Lo que implica este método es una movilización de lo que aparentaba ser inmóvil, fragmenta lo que se ha pensado unido, por ello,

no se analizan las piezas como unidad, más bien, se liberará la función enunciativa tanto de la obra como del autor. El análisis del pensamiento trágico en la Obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides abre umbrales donde lo insustancial puede revelarse como fundante para la concepción de persona y su capacidad transformadora.

La discontinuidad en las formaciones discursivas a través del análisis del discurso posibilita la emergencia de relaciones que bajo la continuidad son inexistentes; da pie a la existencia de relaciones que en la estrechez de la normatividad no tienen cabida. En el análisis del campo discursivo:

Se trata de captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer, de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él, de demostrar qué otras formas de enunciación excluye (Foucault, 1992: 45).

Si la función enunciativa de las tragedias es liberada, con ella también se va a liberar al objeto de su origen; se busca ahora en su emergencia, no definiéndolo en su constitución interna, sino viendo qué es lo que permite que aparezca, las condiciones que dan pauta a su surgimiento en el campo discursivo y qué otras limita, ante qué otros objetos se yuxtapone.

La liberación de las funciones enunciativas en la obra de los tres trágicos implicó mostrar una gama nutrida de relaciones que moviliza los discursos en torno a las estructuras estructuradas y estructurantes. Si la emergencia está determinada por el contexto, entonces se puede definir cuál es su función dentro de la producción del saber; se puede evidenciar su umbral, hacer del saber una herramienta de poder y, al analizar dichas formaciones, se puede constituir a su vez la crítica.

Al asumir la *coexistencia* de las formaciones discursivas, no se hace desde su neutralización, de hacerlas signo de otra cosa y de atravesar su espesor con la intención de interpretarlo y hacer surgir un discurso implícito; por el contrario, se trata de contenerlo en su propia consistencia, de enmarcarlo en su misma complejidad. Es desde la coexistencia con otros enunciados, de una tragedia a otra, de un autor a otro, desde un personaje a otro, que se mostrará cómo se entretienen discursos que configuran una concepción de persona.

Las tragedias muestran las formaciones discursivas de los tres trágicos. Para este fin se plantea la formación de *modalidades enunciativas*, en donde se abre la cuestión de *quién* es el sujeto que enuncia. En las obras, mostrar al personaje que enuncia (siempre un personaje con clase, etnia y género), brinda elementos sustanciales para evidenciar los umbrales, los límites de los discursos, donde las relaciones implican la opresión, la desigualdad, o bien, las prácticas de libertad.



La concepción de persona que emerge desde el análisis del discurso, hará evidente que dentro de la continuidad discursiva se ocultan estrategias de dominación, que los sistemas de pensamiento (la obra trágica de los tres autores clásicos) configuran escenarios laberínticos donde los procesos de articulación para las formaciones discursivas envían a personajes que se impostan ante otros personajes cruciales en la elaboración misma de la concepción de persona. Mostrar la voz de los personajes (tratados tangencialmente por el hecho de considerar insustancial su visibilidad, en los análisis del pensamiento trágico), brinda herramientas de contención, de lucha y contrapeso al discurso normalizante.

### 1.3 Enfoque de estructura-agencia

El análisis de la concepción de persona y su capacidad transformadora se despliega a partir de dos enfoques: la estructura-agencia y el género. A continuación desarrollo las categorías “estructura” y “agencia”; conforme lo hace Giddens en su teoría de la estructuración, y también apoyándome en Bourdieu y su noción de “sentido práctico”.

En su teoría de la estructuración, Giddens procura dar solución a una de las dicotomías que se encuentran en el campo de estudio de las ciencias sociales: la dicotomía estructura-agencia. En principio, Giddens identifica dos tradiciones, por un lado; se encuentra el funcionalismo y el estructuralismo, que sistematizan aspectos que aportan a la cuestión de la estructura y, por otro lado; la hermenéutica y las diversas sociologías de la comprensión, quienes abonan a la discusión en torno a la capacidad de agencia. La teoría de la estructuración tendrá como finalidad superar las mencionadas tradiciones.

La postura epistémica de los funcionalistas y estructuralistas presupone una perspectiva objetivista que se apoya en el naturalismo; es decir, que desde la biología se procura explicar el funcionamiento de los sistemas sociales. Por el contrario, los hermenéuticos, desde Dilthey, dirán: “La subjetividad es el centro preconstituido para la vivencia de la cultura y de la historia, y en consecuencia proporciona el fundamento sobre el que se edifican las ciencias sociales o humanas” (Giddens, 1998: 39).

La estructura y la agencia se posicionan en torno al *constreñimiento* de forma opuesta: para los discursos desde la estructura es una pieza clave, en tanto que para los discursos desde la capacidad de agencia no es tan relevante. Todo constreñimiento implica un actuar sobre la

acción del personaje, este sólo desenvuelve lo esperable bajo la perspectiva de la estructura; por el contrario, bajo la perspectiva de la agencia, serán las pautas de acción del personaje lo que configure sus actos, su acción más allá del constreñimiento.

Si en las tragedias de los tres autores al personaje mortal se le constriñe desde el discurso de las divinidades, serán los personajes mortales los que resistan y tensen las relaciones con las divinidades; si hay constreñimiento entre los mortales en los personajes de la realeza y los súbditos, será la resistencia de género, de clase o de etnia lo que tense las relaciones.

Tal como propone Giddens en su teoría de la estructuración, no se trata de resolver la dicotomía, sino de poner en tensión los opuestos, dialectizarlos, y así mostrar los artificios discursivos que configuran tal o cual concepción de persona, sea la emanación de dicha concepción desde lo estructural o bien desde la capacidad de agencia. Lo que he buscado es ir tras los procesos de subjetivación al estilo hermenéutico y no ceñir el estudio al estilo funcionalista o estructuralista, aunque se tiene en cuenta su capacidad de producir saberes. Como diría Giddens, no se mira “la vivencia del actor individual ni la existencia de alguna forma de totalidad societaria, sino prácticas sociales ordenadas en un espacio y un tiempo” (Giddens, 1998: 40).

Giddens define la estructura como:

Conjuntos de reglas y de recursos organizados de manera recursiva, está fuera del tiempo y el espacio, salvo en sus actualizaciones y en su coordinación como huellas mnémicas, y se caracteriza por una «ausencia de sujeto». Los sistemas sociales en los que está recursivamente implícita una estructura, por el contrario, incluyen las actividades situadas en agentes humanos, reproducidas por un tiempo y un espacio. Analizar la estructuración de sistemas, fundados en las actividades inteligentes de actores situados que aplican reglas y recursos en la diversidad de contextos de acción, son producidos y reproducidos en una interacción. (1998: 61).

Los agentes utilizan las *modalidades de estructuración*<sup>3</sup> en la reproducción de sistemas de interacción y, en el mismo acto reconstituyen las propiedades estructurales. Esto es, los agentes actúan sobre sí mismos y a través de su capacidad transformadora se autotransforman y a su vez, alteran lo estructural.

Destaca Giddens que la noción de *conciencia práctica* es fundamental en la teoría de la estructuración. Es la característica del agente o sujeto humano hacia la cual el estructuralismo

---

<sup>3</sup> La Estructura no existe con independencia del saber que los agentes poseen sobre lo que hacen en su actividad cotidiana. Los agentes humanos siempre saben lo que hacen en el nivel de una conciencia discursiva bajo alguna definición. Giddens lo denomina «modalidades» de estructuración, ya que el entendimiento de los agentes es referible a rasgos estructurales; el agente utiliza las modalidades de estructuración en sus interacciones y, en esa misma medida reconstituyen las propiedades estructurales.

se mostró particularmente ciego. Por conciencia práctica se entiende qué es lo que se hace y no sólo lo que se dice, que correspondería a la *conciencia discursiva*.

Para comprender lo que es hacer algo sin intención, tenemos que lograr primero claridad sobre el modo de entender «intencional». Defino este concepto como lo propio de un acto del que su actor sabe, o cree, que tendrá una particular cualidad y resultado, y en el que ese saber es utilizado por el autor del acto para alcanzar esa cualidad o ese resultado (Giddens, 1998: 47).

Puedo decir que acción implica, lógicamente, poder en el sentido de aptitud transformadora, poder como intención o voluntad<sup>4</sup>, o como una propiedad de la sociedad o de la comunidad social.

Giddens define que las *propiedades estructurales* se expresan bajo formas de dominación y de poder; en tanto a las propiedades estructurales de raíz más profunda, envueltas en la reproducción de totalidades societarias, denominadas *principios estructurales*, las prácticas que poseen la mayor extensión espacio-temporal en el interior de esas totalidades, se pueden denominar instituciones.

Otro teórico que nos interesa para abordar la relación entre estructura y agencia es Pierre Bourdieu (1995), quien señala que el comprender y/o explicar los fenómenos desde un discurso dualista, se configura desde una tradición poscartesiana. La teoría del *habitus* y del sentido práctico interesaría aquí porque se habla de acciones que, aunque son “las mismas”, no serían repetición mecánica, sino actos con capacidad creadora.

Bourdieu propuso una teoría de la práctica como producto de un sentido práctico, de un sentido del juego socialmente constituido. Esto es relevante porque se procura describir las formas en que se concibe la persona y su capacidad transformadora escapando tanto del objetivismo de la acción, entendida como reacción mecánica carente de agente, como del subjetivismo, el cual describe la acción como la realización deliberada de una intención consciente, como libre propósito de una conciencia que establece sus propios fines y maximiza su utilidad mediante el cálculo racional.

Si el *habitus* se considera como un sistema socialmente constituido que se adquiere en la práctica, como estructuras estructuradas y estructurantes, no se propone desarrollar una filosofía del sujeto o la estructura, más bien, se procura atender la capacidad del agente reconociendo los efectos que la estructura ejerce sobre él y a través de él.

Considero que tanto la teoría de la estructuración como el *habitus* aportan lineamientos para el análisis de la concepción de persona y su capacidad transformadora en el pensamiento trágico.

---

<sup>4</sup> La noción de voluntad será un aspecto a problematizar, pues en el contexto clásico la noción de voluntad no es una elaboración propiamente establecida.

## 1.4 Enfoque de género

La perspectiva de género que vertebra este trabajo es la del feminismo de la igualdad. Gayle Rubin definirá el género como “el conjunto de disposiciones por las cuales una sociedad transforma el hecho de la sexualidad biológica en productos de la actividad humana” (Amorós, 2007: 344). Al analizar lo femenino las calificaciones se establecen por la situación, no por la posición (poder real, poder simbólico) entonces a partir de desontologizar lo femenino, se puede generar la estrategia para visibilizar las posiciones; al hablar más de relación que de rol, se permite ver la posición. Es sustancial distinguir con claridad la situación de la posición, para poner en evidencia las desigualdades que se ocultan a través de las diferencias, o bien, son justificadas (las desigualdades) a partir de la equidad.

Por otra parte, defino que entenderé por género un campo de significación<sup>5</sup>, esto es, serán los juegos discursivos/enunciativos (en la obra y en los personajes, esto es, en el texto, no en el contexto, ni en el autor) los que determinen los parámetros de las relaciones de género. Las formaciones discursivas desde los ámbitos, íntimo, privado y público, dependerán de cómo se signifiquen/enuncien el ser varón o mujer para establecer las relaciones y su valoración.

Un propósito fundamental del feminismo de la igualdad es evidenciar que tales juegos discursivos pretenden naturalizar la posición-situación de la mujer. El análisis de contenido en las obras de los tres trágicos, tiene como uno de sus propósitos evidenciar tal naturalización de la posición-situación de la mujer. Al analizar los contenidos de las tragedias se evidenció que la representación no es lineal ni es estática; existen tensiones y, dentro de ellas, la capacidad de agencia de personajes que representan en las obras a mujeres y varones. La tragedia como ficción abre líneas que dependen del contexto de donde emergen, pero también, las tragedias contienen gérmenes de transformación.

Ser mujer o ser varón en el ámbito de lo público-privado constituirá un sinfín de artificios, en los que la intención persistente (en las tragedias) será configurar un sistema de relaciones basado en la desigualdad y la subordinación de la mujer.

---

<sup>5</sup> El campo de significación como la capacidad de nombrar/enunciar y la capacidad de asignar espacios, puede ser ya como autodesignación o heterodesignación.

El varón se hace en la práctica y en el acceso al espacio público, en relación y vinculación con otros varones; para la mujer es reservado el espacio privado, sin vínculos ni relaciones, nacida mujer.

La obra trágica de los tres clásicos contiene *modalidades enunciativas* que desbordan los límites que pretenden dar sentido a una realidad inventada, las impostaciones de los discursos se doblegan ante la evidencia del bullicio de las enunciaciones polifónicas. Las múltiples voces de los personajes, sea desde las divinidades, la realeza o los súbditos, emergen en las resistencias, en las omisiones y los actos fallidos de un discurso que no contiene un orden establecido coherente.

Se evidenciará en los tres trágicos, que las obras contienen idearios de las prácticas de libertad, de las resistencias asumidas por los personajes que bajo el discurso estructural estructurante, no cuentan con acción aparente. Una cosa es utilizar el género para conocer las diferencias y las desigualdades y otra, analizar si dan posiciones diferentes, para evidenciar cómo están articuladas las desigualdades. Es imprescindible la articulación entre los diferentes ejes del funcionamiento social, no sólo de la desigualdad, esto es, las articulaciones de los procesos, como dinámica dialéctica. Por ello, no es factible investigar sólo un aspecto: género, etnia, clase. Se requiere construir una metodología que aborde toda la realidad.

El género, la clase, la etnia, no se pueden desarticular estas tres dimensiones en tiempo-espacio pero sí en su espesor, en la dinámica. Las tragedias contienen la riqueza discursiva para dar cuenta del tejido complejo de estos indicadores; se profundizó en ello con la pretensión de desarticular los artilugios de un patriarcado emergente en el pensamiento trágico.

Los personajes en la obra trágica representan la subjetividad de los autores trágicos y su contexto, pero también nos representa la obra trágica la ficción y, con ello, la apertura a la emergencia de un cúmulo de relaciones, de ejercicios de poder, formas de resistencia, de sublevación; discursos coagulados en la norma, la tradición y, también, la emergencia de un nuevo orden, de la autocreación como experiencia en el pensamiento trágico.

La vindicación de la mujer en el texto de la obra trágica es un entramado discursivo complejo y es fundamental extirpar todo elemento patriarcal que funda como discurso lo femenino. La mujer no es una misma y para siempre en la obra trágica, se transmuta, se contraponen a cualquier arquetipo estacionario y estático.

Amelia Valcárcel por su parte, define este juego limitado como figuras de la heteronomía, donde los discursos estereotipados acuñan los proyectos para las mujeres que

fueren proyectados para ellas. En este sentido es permisible definir que este ejercicio será imbricable con los discursos estructurales para la comprensión de la concepción de persona y su capacidad transformadora. Las figuras de la heteronomía se evidencian en los discursos representados cuando la voz del varón define el “estereotipo” de la mujer en la obra trágica.

Ya Beauvoir, en la fase regresiva de su método, reconstruye-deconstruye estas figuras que constituirían la presunta esencia del «eterno femenino». “Luego, su descripción de «la experiencia vivida» pondrá de manifiesto las tensiones, las disonancias, los límites y las fisuras que abren estas limitadas posibilidades para quienes, como las mujeres, han de implementar tales guiones existenciales” (Amorós, 2007: 44).

## 1.5 Estructura-agencia y género

Mostrar lo que se ha definido como lo propiamente humano; ya que es una operación compleja, tendrá que hacerse desde los umbrales más sutiles e imperceptibles, dentro del análisis de contenido de las diferentes tragedias, para así dar cuenta de la concepción de persona y su capacidad transformadora, desnuda de las veladuras de la masculinidad, de lo definido como humano.

La denuncia de esta maniobra es, justamente, la crítica al androcentrismo, a la operación de aquella parte de la especie que, metonímicamente, se ha hecho pasar por el todo y, metafóricamente, se ha auto instituido, sin que se le diese ese mandato, en representante de lo más definitorio de lo humano, irreductiblemente humano (Amorós, 2007: 45).

Amorós plantea que la subjetividad masculina y la femenina no son dispares: se modulan en buena medida por su interacción, tanto mayor cuanto más igualitario sea el mundo en el que convivimos. Procura evidenciar que las diferencias entre ambas formas de subjetividad no son en absoluto ajenas a la distribución del poder entre el varón y la mujer. Sólo merece acceder al poder quien ha sido iniciado en una serie de prácticas simbólicas relacionadas con la vida re-generada.

Dirá Amorós que han sido tradicionalmente los varones, desde las sociedades etnológicas hasta la democracia griega y las sociedades modernas basadas en el contrato social quienes han ideado y se han sometido a diversas formas de desmarcarse del mundo femenino como ámbito de la vida meramente natural. Desde estos aportes se configuró una agenda para indagar cómo en la concepción de persona y su capacidad transformadora (en los tres autores

de la obra trágica) se configura un discurso, que no sólo parlorea, también engendra relaciones, que serán, en no rara ocasión, evidencia de inconsistencias discursivas.

Si es graciosa y bella se le dará el mensaje de que ésa es su gracia y puede por ello ser dispensada de todo mérito; ahora bien, si sale una meritoria compulsiva se le hará ver que, a las mujeres, eso les quita la gracia. Según los existencialistas, sólo podemos nuestra vida a través de nuestras opciones libres. Pero habría que añadir: unos más que otros. Sartre le pone un subtexto de clase social a esta diferencia de grado (Amorós, 2007: 67).

Amorós procura exponer la identidad feminista como “el proyecto crítico-reflexivo de ser mujer en la asunción plena de un proyecto individual que pueda darnos una legitimación sustantiva. Como dijo la propia Simone de Beauvoir, «el feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente»” (2007: 68).

El varón y la mujer constituyen un juego relacional que se complementan para desenvolver lo propiamente humano. La omisión evidente es que para tal juego de la complementariedad se requiere del sacrificio de la mujer. El complemento es un proceso que en los ámbitos de relación y configuración de los espacios significa la reclusión de la mujer a lo privado y la apertura al ámbito público para el varón.

El feminismo realista o realismo feminista. Un modelo de sociedad alternativo al patriarcal sobre la base de tales valores y se los canoniza en el ámbito del deber ser; ora contando con que los varones cambien sus estimaciones valorativas y reconozcan —en pie de igualdad, pues el reconocimiento no puede darse nunca sobre otras bases— las excelencias de nuestra diferencia para coexistir con ella en la complementariedad pero sin oprimirla —complementariedad sin jerarquía—; ora propugnando que los hombres se hagan cada vez más femeninos, algo así como una feminización general de la sociedad y de la cultura dándoles a los varones la oportunidad del reciclaje; ora reivindicando una era de implantación hegemónica de lo femenino frente a y sobre un patriarcado decadente y en vías de extinción, tomando el relevo de la gran crisis civilizatoria (Amorós, 2007: 77).

Se puede decir que es una postura delicada, ya que de forma invertida coincide con el nominalismo antifeminista, implica una inviabilidad, definir una complementariedad sin opresión, es procurar unir lo antagónico sin mostrar su omisión como tal. La feminización del mundo no es una salida, más bien, es entrar en un callejón sin salida.

Amorós define que las nominalistas feministas, aceptan, por una parte, como nominalistas éticas, que: “solo deben existir los individuos y que el reino de los fines solamente puede ser realizado en serio y sin trampa sobre la base de la superación del sistema de género-sexo” (2007: 82).

Como nominalistas ontológicas: “que vemos a Guillermina, a Roselina, a Eloísa y a Abelarda, pero no la feminidad. No obstante, afirmamos a la vez que existe un sistema de dominación masculino-patriarcal, o androcéntrico si se prefiere, que éticamente debemos luchar contra él por que es injusto y que carece de soporte ontológico esencial” (2007: 82).

Amorós define que las diferencias y complementariedades han de serlo de individuos, no de género-sexo. Los individuos son, sin duda, un presupuesto de la ética. Derivar valores de esencias genéricas es incurrir de nuevo en una forma de falacia naturalista. “Pero mientras haya un sistema que otorga una hegemonía a un conjunto de individuos sobre otro en función de su sexo, se fabricarán —todo poder es paranoico— delirios esenciales y definiciones de roles genéricos que bloquean el acceso al estatuto pleno de individuo” (2007: 85).

### 1.5.1 *El ser de lo femenino como naturaleza*

El discurso biologicista procura mantener a la mujer en su rol tradicional y en el ámbito privado, bajo el discurso de una “naturaleza” se determina su destino, no es dentro de la condición de existencia sino, en su condición de esencia que se definirá a la mujer, se inaugura el moderno discurso antifeminista.

Curiosamente, esta dimensión biologicista también da paso a un feminismo de la diferencia que mantendrá en Francia, a lo largo del siglo XIX “un discurso reivindicativo basado en la peculiaridad irreductible de las mujeres en tanto dadoras de la vida, generosas madres que alimentan y cuidan, entregándose por completo, como sólo ellas son capaces de hacerlo” (Condorcet, 1997: 16).

Célebre representante del feminismo de la diferencia actual es Luce Irigaray que, en contra de la tradición feminista ilustrada, sostiene que hombre y mujer son las dos sustancias diferentes en las que se articula la naturaleza humana y advierte contra la reivindicación de igualdad que, según su opinión, llevaría a las mujeres a renunciar a su propio ser femenino para imitar al masculino.

Al ser la mujer naturaleza, tendera la educación a complementar el pensamiento biologicista, por lo que las virtudes de la mujer son la dulzura, la bondad, los sentimientos religiosos, la ternura maternal, la paz interior y el espíritu económico y sedentario, la prudencia y la firmeza. La educación habrá de estar al servicio de estos preceptos, no es abrir su condición de existencia como será el caso para el varón, será desde lo esencial que se instaure el discurso y la educación, la esencia de la mujer cultivada en su educación.

Lo privado y lo público como ámbitos de relación

A partir de los aportes de Cristina Molina Petit (1994) abordo la cuestión de lo público y lo privado, ámbitos que han de abrir en el análisis de las obras una gama de



significaciones/enunciaciones y procedimientos que permitirán evidenciar cómo se articula y determina el espacio para mujeres y varones.

En principio, el espacio donde se reconocen las acciones será en lo público, donde serán socialmente más valoradas, ¿quién es el que ocupa dicho espacio y cuáles acciones desempeña? En lo general, el espacio público es prácticamente reservado para los varones, mientras que se considerará el espacio privado como escenario de las actividades femeninas. “Ciertamente el pensamiento liberal otorgó un nuevo sentido a lo privado al adjudicarle las connotaciones de lo íntimo, lo irreductiblemente personal” (Molina, 1994: 14). Con ello no se procura hacer ningún acto de vindicación de lo privado-femenino, de hecho, se podrá decir que la mujer no tiene su propio espacio en el supuesto “su escenario” lo domestico, al no ser la cocina.

Se pretende que todo ha de surgir de la razón, más allá de ella, se encuentra lo incontinente de la naturaleza, entonces, si la mujer es decantada de la razón y postrada en lo incontinente, es ella naturaleza. Quien es redefinido como propietario y auténtico serán los varones, las mujeres por consecuencia, surge la inquietud ¿Qué es la mujer? No es propietaria, por tanto, no accede a la autenticidad, es recluida en lo “doméstico” distante de lo público.

Sin la mujer en la esfera privada que cubra el ámbito de la necesidad no podrá darse ni el ciudadano ni el negociante. *Sin la Sofía doméstica y servil, no podría existir el Emilio libre y autónomo. Sin la mujer privatizada, no podría darse el hombre público* (Molina, 1994: 23).

A la mujer se le encierra en lo privado-doméstico como una condición de posibilidad para que el varón acceda, sin problemas, al reino de lo público-político; con ello las posibilidades, las capacidades de transformación y de concepción de persona, serán reducidas por este acto en su mitad.

Sin duda, quien define los espacios, quien define el ser del otro, tendrá la capacidad de hablar, de nombrar y de normar las condiciones relacionales. “No es la mujer, precisamente, la que habla ni la que ha hablado de sí; no es la mujer la que ha manejado el Logos, ni siquiera en la Edad de la Razón, no es la mujer la que se ha representado a sí misma, la que se ha asignado «su sitio». Otros han hablado por ella” (Molina, 1994: 26). Será uno de los rasgos característicos del patriarcado, su capacidad de hablar por alguien, su capacidad de conferir espacios.

### Artificios patriarcales

Lo que podría atentar o, mejor dicho, tentarle al varón, será lo irracional de la pasión; elemento que se presenta en el ámbito de lo privado, en la mujer, quien es “naturaleza” lo opuesto a la razón, colocándose por un lado, pasión y necesidad y, por otro, libertad y autonomía.

El espacio del varón es legitimado por el poder civil, en tanto que el espacio de las mujeres será constituido bajo el discurso de lo natural y de la voluntad divina. Lo público es movable mientras que lo privado es inamovible. “Si el contrato social es una historia de libertad, el contrato sexual es una historia de sujeción” (Molina, 1994: 37). Hacer del discurso biologicista un sustento a partir de los referentes reproductivos y su extensión al cuidado, crianza y educación, además, de cuidar del hogar y por tanto, del marido, será un artificio que propicia la subordinación de la mujer.

En el pensamiento ilustrado y liberal se resumen en «lo privado» (intimidad, devoción, discreción, pasividad, sacrificio, etc.) «Lo privado» no se refiere solamente a una división del trabajo, sino, digamos, a una *división del mundo*: la mujer tiene asignado un modo de percibir y de hacer, de decir y de comportarse cuyos límites son los de la esfera privada, y ello, supuestamente, en virtud de su ser mujer, de su biología (Molina, 1994: 116).

En tanto que existe la negación del carácter político de la mujer, es definida y constituida bajo un discurso que la recluye en una esfera donde, su gran desempeño será ceñirse a su naturalización.

Aun cuando la mujer pudo vencer su “naturaleza pasional” continuará siendo del orden de lo natural. Ahora, por su contacto íntimo con el niño, (en un principio por sus capacidades de reproducción, ahora, por su realización) la mujer será confinada a lo privado-doméstico, sino, se configurarán otros mecanismos para no abrirle el acceso a lo público, donde se considera ámbito propio del varón. “La mujer virtuosa es la que ha trascendido la pasión, la que ha dominado el desenfreno sexual y se contenta con su domesticidad y su «sitio» dentro de la esfera privada familiar” (Molina, 1994: 120).

El confinamiento de la mujer en la esfera privada desde planteamientos utilitarios se considera no como una incapacidad de la mujer para salir a «lo público», sino como un sacrificio de ésta en aras del interés social.

La mujer debe mantenerse como cuidadora de los hijos y del hogar porque, si no, no se sabe a quién puede encomendársele semejante tarea, aparte de que si sale de la esfera privada y resulta espabilada, podría herir los sentimientos de autosuficiencia de los hombres, compitiendo con ellos (Molina, 1994: 131).

La mujer como ama de casa se considera el baluarte de virtudes domésticas frente a los vicios del mundo exterior. “Esta dicotomía entre el hogar, nido de virtudes, frente al mundo exterior,

arena del vicio, es la base precisamente del «*doble estándar de la moral victoriana*» (Molina, 1994: 134).

## 1.6 De lo femenino como utensilio al androcentrismo

En el presente apartado procuro mostrar cómo el ser de lo femenino se puede definir como utensilio y con ello, se busca evidenciar que la posición de la mujer se determina en los juegos discursivos bajo la idea de complemento del varón. La mujer no participa del ser. El ser de lo femenino corresponde en el concepto de mundo como el existente más próximo al hombre: es el *Zeug* (útil, utensilio, instrumento). No es un simple ser dado (cosa). El utensilio se devela en el uso. La mujer se devela como satisfactor de las necesidades del varón en el ámbito privado-doméstico. Lo femenino se manifiesta como conocido sólo cuando el varón se sirve de él.

Lo femenino se define en tanto que utensilio como “ser-a-la-mano” por ello, el primer carácter de lo femenino es poder ser manipulado. Lo femenino como utensilio remite a un complejo, a un tejido de conexiones, a una unidad referencial ordenada. Lo femenino se comprende en el interior del complejo, nunca fuera de él.

Del para qué al para quién de lo femenino

El ser de lo femenino como utensilio es contemplado por el *Dasein* el cual se proyecta en tal o cual estructura mundana, para el caso, se proyecta en el ser de lo femenino como utensilio. En este sentido el *para qué* remite a un *para quién*. El ser útil de lo femenino es para el varón. El patriarcado se realiza en la medida que el ser de lo femenino como utensilio se dirige al ser mismo del patriarcado. El ser de lo femenino como utensilio es la realización del patriarcalismo.

El ser de lo femenino como utensilio se conjunta con otros utensilios del ámbito privado; en lo doméstico comparte el espacio en la cocina con los utensilios tales como el sartén, la olla, son útiles para cocinar; comparte el espacio con la escoba, con el trapeador, son útiles para limpiar; comparte el espacio con la hortaliza, la granja, son útiles para reproducir.

Para el varón existen seres semejantes a él, esto es, otros varones. Mientras que el ser de lo femenino sirve al varón, los otros varones lo acompañan. Este mundo compartido entre varones, es el mundo situado en el ámbito público, en tanto que el ámbito privado no se

comparte, ya que en él se sitúa el lugar del ser de lo femenino como utensilio, sirve para que el varón comparta el espacio público con otros varones.

El existir para el varón es existir con los otros varones, por ello, el ser varón, es *ser-con*, necesariamente abierto a los otros varones, en comunicación con ellos en la *ek-sistencia*. El varón se sirve de lo femenino, más no es un *ser-con*. El varón es *Mit-sein* en tanto que lo femenino es en el mundo. Por *ser-con (Mitsein)* el varón y la existencia de los demás varones, le es revelada, se descubren como co-existentes.

El varón como ser situado, individualizado

El *Dasein* como ser situado, individualizado: el lugar donde se encuentran el mundo, los otros y él mismo. La disposición es un fundamento, el varón accede a sus sentimientos particulares, en tanto que lo femenino como no particularizado, no tiene acceso a sus sentimientos, los sentimientos en lo femenino son genéricos, no particulares.

Es en este templo mismo que el hombre no cesa de habitar, por ser este templo el que hace del hombre ek-sistente un ser que se expresa. El lenguaje es la Casa del Ser que el hombre habita y donde todo adquiere lugar (Corvez, 1970: 47).

Lo femenino como utensilio en su lugar privado-doméstico tiene acceso a la palabra inauténtica es la de la conversación cotidiana. Es una palabra caída, decadente y degradada. Es inevitable mezclarse con los existentes, en este sentido el varón está dominado, entorpecido por el mundo. Cuando el varón se conforma en su ser decaído, se deja seducir por la tentación, la tranquilidad aparente, la enajenación de sí y el encallamiento. Es su feminización.

## 1.7 La Tragedia

No está resuelto el problema del origen de la tragedia; pero si está claro que, sea cual sea, fue en Atenas donde por vez primera alcanzó su completa perfección. Considera Alsina (1983) que la vida de la tragedia, por otra parte, está íntimamente vinculada a la democracia; la tragedia nace y muere con ella. Crespillo (1994) piensa con referencia al origen de la tragedia y lanza una interrogante: Y en el origen, ¿acaso el *valor trágico* y su necesidad de ser representado no fue uno de los valores constitutivos de la génesis de Occidente?

La fusión de hombres y dioses, de mitos y de historias, la exaltación de la naturaleza heroica en su conjunto no es más que el intento de superación. Cuando lo trágico se absolutiza, entonces está separado de la desdicha, del sufrimiento y del derrumbe, está alejado de la enfermedad, de la muerte y del mal. Y no sólo es la necesidad, sino que es sobre todo el saber trágico el que se

encarga de promover esta división: la promueve haciéndose un saber sistemático y no aislado, un saber que acusa y no se lamenta (Crespillo, 1994: 95).

La Obra trágica configura una forma de entender, explicar y construir un mundo, se discierne un orden, desde un juego discursivo que atiende los procesos de cambio y transformación de un antecedente para seguir y, también para recrear la autodeterminación. A través del desarrollo del trabajo mostraré cómo se dibujan líneas diversas y, de un autor a otro, las concepciones de persona (sea desde el análisis de género o la dicotomía estructura-agencia) divergen y siguen las huellas de un trasfondo ya no únicamente mítico, más bien, se abren a lo que define Castoriadis como autocreación.

En el saber trágico se abre el acaecer de la vida como insignificancia, lo que se presenta simbólicamente es que la existencia individual deviene finita. Considera Crespillo que al lograr que lo trágico se comporte como un absoluto, el saber trágico pierde su polaridad, con lo que desaparece su referencia real y surge una nueva figura: “el hombre del vacío elevándose a lo patético de la autoconciencia heroica” (1994: 96).

#### El contexto de la Obra trágica

El siglo V a.C. es donde surge, se desarrolla y fenece la tragedia; el desarrollo de la tragedia se da en la ascensión de Atenas, pero también, su decadencia a la par de Atenas. Los tres autores trágicos se encuentran en un contexto en transición, de un autor a otro se podrá constatar que las formas de concebir y transmitir las ideas, valores, a través de su obra diverge de un discurso tradicionalista en Esquilo a un discurso propositivo en Eurípides.

De un Esquilo tradicionalista donde el eje de la tragedia gira en torno a los dioses a un Eurípides que psicologiza la tragedia, esto es, la hace más mundana. Entonces, a través del análisis bajo los enfoques de estructura-agencia y el género, se hizo posible evidenciar los matices que implican el tradicionalismo y el psicologismo en la obra trágica.

Finley (2000) al dirimir en torno a los derechos y privilegios de las personas dirá que si se pretende tener u obtener más derechos y privilegios, tiene como correspondencia la reducción en otras personas. Las relaciones entonces se tensan, donde existe ganancia, habrá pérdida, por tanto, resistencia.

Eso es lo que servía de base a la *stasis* en las ciudades-estado griegas, y la *stasis*, por definición, estaba limitada al cuerpo de ciudadanos, a los hombres libres, a los que ya tenían derechos que deseaban aumentar o proteger (Finley, 2000: 108).

Las personas en el contexto del siglo V se desenvuelven en el ámbito público, se establecen relaciones donde los ciudadanos tienen derecho de hablar y presentar propuestas ante la

asamblea, esto es la isegoría. La validez de este derecho se aplica en varones ciudadanos libres, no es el caso en otros varones (etnia) o en la mujer (género).

Isonomía, que tiene dos connotaciones diferentes. La predominante es «igualdad a través de la ley», sinónimo virtualmente de «democracia», y por tanto empleada normalmente en el contexto de los derechos políticos. Pero en otro significado, «igualdad ante la ley» nos introduce en otra esfera de comportamiento. «Con las leyes escritas», dice Tesco en las Suplicantes (verso 433-437) de Eurípides,

Los desposeídos y los ricos  
tienen el mismo derecho.  
los débiles pueden contestar  
al fuerte, cuando reciben un insulto,  
y el inferior, si está en su derecho,  
vence al superior (Finley, 2000: 114).

El contexto de la Obra trágica está lleno de tradición, además de la emergencia de nuevos idearios. Las tragedias de los autores evidencian una producción de formaciones discursivas que ejemplifican el desarrollo de ello, sin embargo, es importante destacar que aun cuando los discursos hablan de libertad, la ciudad de Atenas es la que cuenta con un mayor número de esclavos. Los discursos no son para la sublevación de los metecos. Zeus Xenios protege a los extranjeros, pero no es invocado para alterar los derechos.

La ley de Pericles, de 451 o 450 a. C., que prohibía el matrimonio entre ciudadanos y no ciudadanos, es sólo el ejemplo más famoso. Los infractores de esta ley quizá no eran sancionados personalmente, pero sus hijos sufrían el penoso castigo de ser declarados bastardos, *nothoi*, y por tanto de ser excluidos de la lista de ciudadanos, así como de ver reducidos sus derechos de herencia (Finley, 2000, 133).

### La condición trágica

Que lo trágico nace con la fiesta, el espectáculo, lo religioso, no son razones suficientes para confundirlo con ellos ni con lo que, formalmente, llamamos tragedia. Uno de los aportes significativos en nuestro análisis será la condición de tragicidad; el personaje en su condición trágica, tendrá que asumir sea desde la estructura o desde la capacidad de agencia una forma de encarar su “destino trágico”.

En primer lugar, la tragedia griega —como obra perteneciente a un género literario, y como tragedia, es decir, concretización de lo trágico— no se muestra sino como una forma de teatro inventado para hacer patente e intentar explicar la cólera de los dioses contra los mortales, un altar (escenario) de la Impotencia y Tristeza de los hombres bajo el peso de los dioses, de su capricho, hado, fatalidad o trascendencia oculta al hombre, ley inexorable que le sobrepassa, subyuga y tiraniza (Rasine, 2001: 11).

La condición del personaje en la tragedia se puede definir como liminar, entre dos puntos que le ejercen tensión-seducción. “Son individuos responsables de su destino, y el conflicto que padecen resulta del encuentro de sus voluntades contrastadas” (Bowra, 1958: 70). Las lecciones que de ello se desprenden quedan confiadas a las explicaciones de los coros, portavoces del

sentir personal del poeta, o bien van como transportadas en las reflexiones y sentimientos que los hechos sugieren. “Pero Esquilo no hace de su héroe (Etéocles en *Los siete contra Tebas*) un mero juguete del destino, sino que su héroe, por su propia deliberación, se encamina arrojadamente hacia su fin” (Bowra, 1958: 69).

#### La adivinación en la obra trágica

A la adivinación se le denominó en Grecia *mantiké techné* esto es el arte de la profecía, en tanto que *mantis*, nombre del adivino, del profeta, de toda persona que predice el porvenir, proviene de la raíz *mainomai*, ser presa del delirio y en particular estar fuera de sí por influjo de la divinidad.

La intención del pensamiento trágico versa en torno al destino, el conocimiento del porvenir, existían desde la antigüedad tradiciones para el arte de la adivinación. Los adivinos son personajes importantes en el tejido de la obra trágica, se distinguían dos formas de adivinación, la inspirada (principalmente en mujeres) la inductiva o basada en señales (principalmente en varones).

Al signo adivinatorio, cualquiera que fuese, se le podía dar el nombre de *sêmeion*, es decir, la señal cuya interpretación exigía conocimientos y técnicas por parte del adivino, por ejemplo: el canto de las aves.

Antes de que pudiera plantearse cualquier pregunta al oráculo el consultante debía hacer cierto número de tareas, ofrendas y sacrificios. En Delfos la ofrenda que era originalmente en especie y se llamaba el *pelanos* se convirtió después en ofrenda de dinero sujeta a una tarifa variable (Bloch, 1985: 33).

En cuanto al más célebre de los dioses oraculares, es decir Apolo, éste suplanta en Delfos, su sede principal, a divinidades de las cuales la más importante era sin duda la Tierra misma, la primera profetisa, Gaya Protomancia. Apolo, joven dios del Olimpo, se instaló en su santuario después de haber matado a la serpiente Pitón y haber tomado por su cuenta un viejo oráculo del subsuelo. Esta toma de posesión y esta transferencia de poder explican que Apolo, dios celeste, profeta de Zeus su padre, si bien sabía inspirar a su sacerdotisa, la Pitia, no lo hizo según los antiguos, sino cuando ésta había sido invadida por el *pneuma* délfico, soplo del subsuelo que emana del *chasma gês*, agujero abierto en la tierra.

La Pitia, salida de una de las familias más honestas y respetables de aquí, ha llevado siempre una vida irreprochable. Pero, educada en casa de pobres campesinos, no trae con ella al descender al lugar profético ningún ápice de arte o de cualquier conocimiento o talento. Como, según Jenofonte, la joven esposa no debe haber visto nada ni escuchado nada antes de entrar en casa de su marido, por eso mismo la inexperiencia y la ignorancia de la Pitia son poco menos que totales y ciertamente se acerca al dios con un alma virgen (Bloch, 1985: 34).

Cuando se trata de entrar en contacto con un dios oracular y de quedar en cierto modo impregnadas por su presencia, las mujeres en diversas civilizaciones se presentan como seres particularmente receptivos y las profetisas, por lo menos en el mundo griego, ocupan un lugar privilegiado. Pensemos en las sibilas de la venerable antigüedad y por la época homérica en la infortunada Casandra, hija de Príamo y amada de Apolo que furioso por no haberla podido seducir le otorgó el don de la profecía pero no le permitió al mismo tiempo gozar de crédito alguno entre los hombres.

En el *Agamenón* de Esquilo el delirio profético de Casandra es descrito como cierta clase de crisis, a través de la cual la profetisa sufre profundamente y ve cómo llega, a pesar suyo, el horrendo destino que espera a los que la rodean y a su propia persona.

#### La libertad en la Obra trágica

Un elemento constante en el texto trágico será fundamental para la comprensión de la concepción de persona y es el principio básico de la existencia humana que sin libertad, no hay auténtica humanidad.

La libertad de palabra es propia del varón, pero sólo del varón que es ciudadano. La libertad es, por otra parte, elemento consustancial de la democracia, con la palabra el varón ejerce su derecho de hablar en público, elemento no evidente para la mujer o el esclavo.

La duda trágica, el dilema, versa en sus extremos contrarios sobre cuestiones de estado, de honor o que afectan al individuo en sus principios más íntimos: la fidelidad conyugal, la maternidad, la lealtad a la palabra empeñada, etc.

Hablaremos del hombre griego, de la ciudad griega, de la concepción de la naturaleza griega, etcétera, olvidándonos de que la característica esencial de la historia griega antigua consiste justamente en el hecho de que es historia en el sentido más fuerte de este término, que el espíritu de los griegos se realiza justamente como alteración, autoalteración, autoinstitución, todas consustanciales con el intento del conocimiento de sí, que es acción continua, trabajo, proceso y no resultado congelado (Castoriadis, 2005: 17).

El texto de las tragedias posibilita atender las alteraciones expresadas en los personajes que representan una concepción de persona (a través del análisis de los contenidos se mostrará que en el pensamiento trágico, en conjunto, se evidencia la emergencia de la autoalteración). Si la obra hecha mano del mito y la acción creadora del autor es dar versiones diferentes no del mito, más bien, en como lo presenta, es donde se evidencia la capacidad transformadora, de un autor a otro. La obra trágica es una autoalteración para el pensamiento clásico.

Esta ruptura implica que estos mismos individuos que fueron fabricados por su sociedad, que constituyen los fragmentos ambulantes de ella, pudieron transformarse esencialmente, pudieron crear para sí los recursos capaces de cuestionar las instituciones que heredaron, las instituciones de



la sociedad que los habían formado a ellos mismos —hecho acompañado, evidentemente, por un cambio esencial en todo el campo social instituido—. Eso se traduce, a la vez, en el nacimiento de un espacio político público y en la creación de la encuesta libre, de la interrogación sin límites. La posibilidad de un pensar sobre la institución, de una dilucidación de la institución, no existe sino a partir del momento en que, tanto en los hechos como en los discursos, la institución está cuestionada: esto constituye el nacimiento de la democracia y de la filosofía, que van de la mano (Castoriadis, 2005: 117).

“Donde Esquilo explicaba y donde Sófocles aceptaba, Eurípides entiende y condena” (Bowra, 1958: 91). Las tragedias de Esquilo están empapadas de un pensamiento central: con el tiempo se superan, aunque con dolor, todas las antinomias; los héroes de Sófocles —que ha sido llamado el poeta del dolor humano— se afirman a sí mismos aunque su acto heroico los aniquile; en Eurípides, los aspectos negativos quedan compensados por los numerosos pasajes donde se exalta la vida.

El contexto ateniense de Eurípides le brindará una gama diversa de posibilidades que en su obra, a través de los personajes representa el pensamiento emergente. Los personajes son múltiples, se alteran las relaciones de poder, las divinidades, la realeza y los súbditos pierden parámetros jerárquicos verticales. Eurípides en *Ión* representa a Febo (Apolo) sin capacidad de agencia, en su lugar hablan la Pitonisa y la diosa Atenea, él se escusa por considerar inconveniente su presencia.

En varias de las tragedias de Eurípides los personajes se mundanizan al punto de perder la *areté* del héroe. Los personajes son trivializados en su conciencia discursiva y práctica. La virtud no responde a la procedencia, es más una apropiación de la persona en su capacidad de agencia. El personaje del súbdito puede ser mejor valorado que el de la realeza en tragedias de Eurípides.

Las relaciones genéricas en Eurípides se abren a parámetros que diseminan la opresión del varón sobre la mujer. Habrá tragedias donde la mujer representa valores propios, acciones que se enmarcan en la mujer misma y, el varón se representa falto de dignidad en algunas de sus piezas. Las tensiones que ejerce en la estructura-agencia Sófocles ya no se manifiestan en Eurípides, se torna melodrama y el sufrimiento, responde más a las pasiones, emociones y patetismo de la vida cotidiana.

Sin mito; sin Dioniso como personaje único, expresado individual y bellamente por Apolo, sin música, ¿qué se muestra en las obras de Eurípides? Queda la mediocridad de la vida cotidiana representándose a sí misma para su mayor edificación, sobre todo en el arte de hablar (Grave, 1998: 81).

La idea nietzscheana de la tragedia como tensión de lo apolíneo y lo dionisiaco, se diluye en tragedias de Eurípides, prima la idea de la individuación apolínea, la ensoñación, se abandona la embriaguez y la unidad indiferenciable. Los personajes se atienden bajo la concepción de

persona que les delimita en su singularidad, no heroica, como fue en Sófocles o, emergentes de la estructuración (en Esquilo) a la ley de la ciudad y a la norma divina. Los personajes se muestran bajo las líneas de una vida libre de peligro, de fama; Eurípides representa las ideas de máximas para una vida feliz, al lado de una buena mujer, un buen amigo, lejos de los conflictos del gobierno y la riqueza.

#### La ruptura y la palabra como astucia

Al parecer, las tragedias de los tres trágicos en ciertos puntos (no aislados, más bien persistentes) nos sugieren la conversión y ruptura con el pensamiento antecedente. Ruptura con lo épico, la tragedia no es la del enfrentamiento entre hoplitas (existen tragedias que lo representan) más bien se formula un juego, donde el destino inevitable, expresa la condición de libertad, cómo habrá de darse el desenlace y no qué desenlace habrá de acaecer. La ruptura se manifiesta al emplear la palabra como astucia (*metis*), se va configurando un mundo donde las relaciones se expresan desde la palabra y no ya en el enfrentamiento. Si bien la mujer podrá tener capacidad de agencia, es en tanto que individualidad, no de manera colectiva. La mujer que se autoaltera lo efectúa a solas, en el caso del varón, es la capacidad transformadora de la concepción de persona ante los otros, los iguales.

En cambio el hombre, mortal, infinitamente menos poderoso que los dioses, es más deinós que ellos porque crea y se crea. El hombre es más deinós que toda cosa natural, y que los dioses, que son naturales, porque es sobrenatural. Es el único entre todos los seres, mortales o inmortales, que se altera a sí mismo (Castoriadis, 2005: 43).

Lo trágico se da independientemente de la forma en que se muestre, y ni siquiera necesita de vestimenta alguna. “La filosofía perseguirá bajo el vacío de los dioses el ser que ni siquiera le han ocultado: la tragedia encontrará el ser que conviene al monstruo que se agita por ser, al que ha de recorrer aún un fatigoso camino para hacerse visible. Pues el monstruo es simplemente el fragmento de sí mismo, el trozo de una unidad que, de tan ausente, ni siquiera se insinúa” (Zambrano, 1955: 56).

Los dioses persiguen al hombre con su gracia y su rencor; es su primera característica. Solo en esa madurez en la que se insinúa la decadencia de una era, los dioses aparecen impasibles, indiferentes al hombre. “En el caso de que haya dioses, no se ocupan para nada de los hombre decía Lucrecio. Mas cuando los dioses aparecen se hacen sentir, ante todo, porque se ocupan mucho, tal vez demasiado, de los hombres” (Zambrano, 1955: 21).

En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver, tal es el comienzo del delirio persecutorio: la presencia inexorable de una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y no nos es visible.

Que los dioses aparezcan estuvo ligado siempre con la acción del sacrificio. Y que haya hombre, que el hombre se manifieste como tal, que se revele a sí mismo y gane una cierta libertad y un espacio donde desenvolverse, ha dependido inicialmente de esta aparición de los dioses (Zambrano, 1955: 34).

Zambrano considera que la libertad humana es, en un comienzo, desamparo humano, ya que la libertad obliga a la persona a preguntar por el ser que no se tiene y le es necesario. Así el pensamiento filosófico y la afirmación de la persona humana contenida en la tragedia, dirá Zambrano, “denuncia la insuficiencia de los dioses, y aun ha de entrar en conflicto con ello”.

# CAPITULO II

## ESQUILO

### Introducción

La obra de Esquilo consistía en diversas trilogías y un drama satírico, si bien en la actualidad se conservan únicamente siete tragedias, se conforma sólo una trilogía: *La Orestíada*. Esquilo en su obra desarrolla el conflicto trágico a través del dolor y el sufrimiento, al final suele resolverse felizmente, por ello se le atribuye un optimismo que significaría que la vida vale la pena vivirla, a pesar de las condiciones, de los obstáculos y dificultades.

Esquilo (525-456 a. C.) Peleó en Maratón, e hizo recordar este hecho en su tumba, aun olvidando toda mención de su poesía. Esquilo aumento de uno a dos el número de actores, redujo el coro; hizo del elemento hablado algo más importante que la parte cantada.

El poeta es un vidente que lanza penetrantes miradas al seno de los misterios creados por los conflictos y los dolores; pero también era un poeta capaz de ver el reflejo de lo universal en los símbolos particulares (Bowra, 1958: 64).

El más antiguo drama de Esquilo *Las Suplicantes*, data de la primera década del siglo V. Es la primera pieza de una trilogía cuyas dos piezas siguientes, *Los egipcios* y *Las hijas de Dánao*, se han perdido. La tragedia refleja el contexto del autor, el coro es fundamental en el desarrollo de la pieza, los personajes son pocos.

Las tragedias de Esquilo se tejen en torno a las personas y no sólo en la condición supraterra. La concepción de persona se desarrolla a través de la referencia al destino, a los designios de los dioses y de la Moira del personaje. La situación de los personajes en la obra trágica de Esquilo responde a aspectos estructurales que se constituyen como un elemento sustancial pero no exclusivo, pues, como se verá, está presente una potencialidad de agencia para personajes de la realeza y, en menor medida en los súbditos.

Los vínculos que los personajes de la realeza tienen con las divinidades pueden implicar un poder hacer, una capacidad de acción, poco a poco se va instalando/va ganando peso una

red de relaciones que constituirán la emergencia de formaciones discursivas que definen al personaje de la realeza como emergente en torno a la capacidad de agencia del mismo.

El análisis de las obras de Esquilo se nutrirá de voces femeninas y masculinas a partir de la evidencia de tensiones en los juegos de poder que generan discursos que procuran dar sentido y contenido a lo supuestamente propio de la mujer y del varón. Esquilo configura en la trama de sus piezas el espacio público de la ciudad, será reservado para el varón, mientras que a la mujer le recluye en el espacio privado. Sin embargo, hay resistencias a esas formaciones discursivas que pretenden naturalizar las relaciones desiguales entre la mujer y el varón.

La desmesura (*hybris*) implica acciones que se colocan por encima de la norma divina, tanto el varón como la mujer pueden actuar con desmesura, sea en sus actos o bien, en sus discursos.

Éstos [los hombres] pueden provocar *kóros* (saciedad) que, a su vez, hace brotar en el alma del hombre la *desmesura* (*Hybris*), que atrae sobre el mortal la *némesis*, la venganza divina. De aquí que el hombre arcaico se sienta ante los dioses en una actitud de indefensión (*améchaníē*) (Alsina, 1983: 122).

La obra de Esquilo toma referentes de la tradición, del mito, y a través de estas fuentes refleja aspectos propios de su tejido tradicionalista (a diferencia de Eurípides, que toma distancia de la tradición y propicia una mundanización en los contenidos de sus tragedias).

El poder-hacer de los personajes en las tragedias de Esquilo constata que existe siempre en la condición trágica una bifurcación ambigua entre el destino y la capacidad de elección del personaje.

Si la relación entre el individuo y la comunidad, lo público y lo privado, en el contexto de Atenas, es un dato fundamental para caracterizar la evolución sociocultural entre los siglos V y IV antes de nuestra era, entonces resulta significativo el análisis de las tragedias de Esquilo, en la medida que muestran la aparición de los rasgos individualistas determinantes en el siglo IV, así como la relación estrecha que existe con la idea de la democracia.

El desarrollo de la sociedad ateniense del siglo V (representado en la ficción de la obra trágica de Esquilo) muestra que se debaten entre la norma divina y la ley de la ciudad, entre el personaje mortal y las divinidades. La estructura que se instituye en el ámbito público privilegia al varón y limita la capacidad de agencia de la mujer; sin embargo, los intersticios de lo instituido (en la obra de Esquilo) brindan capacidad instituyente a la mujer en su relación con los varones y con las divinidades.

Las relaciones que se traban con los diferentes personajes hacen posible (a través del análisis) evidenciar los umbrales de formaciones discursivas donde las voces de los personajes

propician la emergencia de relaciones de poder que, en matices particulares, son ya un antecedente de cambio en el sentido estructural.

Los personajes de los mortales (predominantemente de la realeza), entablan relaciones de poder con las divinidades, donde ellos cuentan con capacidad de agencia. “Y el primer testimonio sobre el papel de lo individual, del *ídion*, respecto al *koinón*, en el siglo V, es la producción literaria destinada al teatro” (Musti, 2000: 249).

La relación entre el individuo y el poder, que atraviesa la historia de esa expresión cultural de la democracia que es el teatro, representa la forma extrema de la relación entre lo público y lo privado, se manifiesta ora como enfrentamiento, incluso titánico, entre personalidades tiránicas e individualidades heroicas, ora como conflicto entre individuos comunes, o los más comunes derechos del individuo, y el poder extraindividual.

#### La *areté* en la obra esquiliana

La concepción de persona en las tragedias de Esquilo, por una parte, será contenida en la figura del héroe, quien representa el paradigma de la condición humana, entendido como modelo a seguir. Como tal, el héroe representa la *areté* (virtud, excelencia). “Si la figura del héroe encarna, especialmente, los ideales de la Grecia arcaica y parte de la clásica —la Grecia heroica por antonomasia— paulatinamente, con el cambio de la sociedad, la figura del héroe va siendo sustituida por otra: la del sabio, que es su auténtico sucesor” (Alsina, 1983: 45). Posteriormente, con la evolución de la sociedad griega, junto a la transformación del ideal heroico se transforma simultáneamente el concepto de *areté*, según lo encarnaban los personajes de las tragedias de Esquilo.

A lo largo del siglo V a. C. asistimos a una progresiva desintegración del ideal heroico, y esa desintegración puede seguirse muy bien a través de la tragedia. De Esquilo a Eurípides, es decir, en el curso de un par de generaciones, se produce la gran pérdida de los valores y tradiciones, y ello se refleja en la concepción de héroe. Esquilo y Sófocles saben aún pintar unos héroes capaces de asumir su propio destino, de escoger lo honroso frente a lo trivial y vulgar. En Eurípides —sin que falten ejemplo heroicos que más bien pretenden ser un contrapunto a la desmistificación heroica típica de su teatro— asistimos a veces a la caricatura del heroísmo, a un heroísmo absurdo, privado de la grandeza del ideal que en los trágicos anteriores informaba a sus personajes (Alsina, 1983: 46).

El héroe aparece como un paradigma de la conducta humana, como un modelo a seguir: encarna, como ya se señaló, la suprema *areté* (prefiere morir antes que traicionar a un amigo o a una noble causa) y sabe aceptar la vida aun en medio de las más terribles y duras pruebas.

El sabio, por su parte, se desenvuelve desde otros artificios y con otros artífices: sus artificios son propiamente discursivos; hará a un lado la espada y el escudo (propios del héroe)

echará mano de la astucia. Los artífices ya no son propiamente las deidades, sino el personaje mismo; mas no será únicamente este el cambio del héroe al sabio: otro de los artífices será anónimo pero existente: la mujer.

Particularmente, en *Los siete contra Tebas*, Eteocles no acepta lo que expresa el coro de mujeres (que no luche contra su hermano Polinices), precisamente por considerar él la *areté* del héroe. La tensión discursiva en esta tragedia nos presenta como acto trágico este punto de transición entre el héroe y el sabio. Es interesante que *Los siete contra Tebas*, que contiene una temática más próxima al discurso de la *areté* del héroe, contenga el germen de la *areté* del sabio.

El hecho de que sea la mujer quien nombre la *areté* del sabio y no el varón, le menoscaba importancia para el tirano (Eteocles), pero a la postre será lo que impere. Lo enunciado desde la mujer pertenece a la esfera de lo que no tiene valor, en tanto que lo hecho o dicho por el varón es apreciado.

## 2.1 Los Dioses

Las tragedias de Esquilo contienen en su discurso la presencia de las deidades, la forma de expresarlo puede ser a través de la Verdad, la Justicia, la Persuasión, valores que son personificados como deidades. Con la Verdad y los otros valores se implica el nombre y el poder de Zeus. Las deidades desempeñan un papel relevante, sobre todo representadas mediante valores a través de los cuales se invoca su nombre y su poder.

La presencia de los dioses se manifiesta ya desde los valores, ya desde la evocación a los dioses o bien, como personajes en la obra. Los dioses detentan el poder, establecen la norma y definen, en gran medida, el sentido de la existencia humana; son la parte estructural que configura la realidad.

En las tragedias *Los Persas*, *Los siete contra Tebas* y *Las Suplicantes*, aun cuando los personajes que aparecen en ellas no son en ningún caso deidades, la trama está estrechamente vinculada con referencia a ellas, particularmente a Zeus. Si se efectúa una lectura (de las tragedias mencionadas) desde el contenido del coro, es posible asimilar la trama, es evidente que la estructura de las piezas es enunciada desde el referente a las divinidades.

La situación y la posición de los dioses se encuentran jerarquizadas y, particularmente, en la trilogía de la *Orestíada*, destacan la tensión y la pugna entre las fuerzas ctónicas y las

fuerzas olímpicas. Igualmente, es de importancia sustancial destacar que en la tensión de las fuerzas femeninas (ctónicas) y masculinas (olímpicas) que se expresan por boca de las deidades en pugna, las fuerzas olímpicas lideradas por Apolo remiten al orden de la ley, del espacio público, y lo establecen como lo propio del quehacer del varón. Las fuerzas ctónicas, representadas por las erinias, refieren, por su parte, al orden de la sangre, de la tradición.

El acto de invocar a Zeus tendrá diferentes acepciones; por ahora sólo diré que una de las intenciones al nombrarlo en las tragedias es para establecer la verdad. Refiere Alsina (1983) que para los griegos la idea de Verdad se expresa con el término *alétheia*, cuyo sentido último es «lo que no está oculto», lo patente, diríamos lo evidente. Lo evidente se expresa en el ámbito público, en los templos, por boca del sacerdote, del adivino.

La subordinación de los personajes es estructural, entonces la posición de los dioses en las obras de Esquilo es de ley, de norma. Lo patente en la obra no se muestra tal cual es, el personaje desconoce la verdad y en su acción podrá errar y siempre en el acto trágico sabrá cuál es su destino inevitable, conocerá la verdad una vez consumado el acto trágico.

El juego relacional de las deidades posibilita el tránsito de los personajes a un nuevo orden, sólo que en este transitar se rezaga una parte de la humanidad: las mujeres. El nuevo orden emerge de la pugna, en primera instancia, entre las fuerzas ctónicas y las fuerzas olímpicas y, en segundo plano, la instauración de las leyes de la ciudad, donde el ámbito público es el escenario para dar apertura a la libertad de palabra (*parresia*). Las tensiones entre las deidades decantan en el orden patriarcal y, por tanto, en el orden masculino.

En las tragedias de Esquilo la trama se construye a través de las influencias del mito, el cual fue tratado en la epopeya homérica y por Hesíodo. Esquilo trata el mito con profunda atención, pero también evidencia un proceso de cambio en torno a la concepción de persona que se representa en su obra. El destino es trazado por las tres Moiras, nada ni nadie puede alterarlo, en este sentido estructural la condición del personaje es limitada, existen ejemplos muy significativos para la virtud del varón, ya que él podrá ir tras ese destino asumiéndolo como propio, esto es, como libre elección.

La capacidad de agencia del personaje va más allá de su situación de subordinación al destino. Con ello, el personaje no se libera del destino (que es inevitable), pero sí puede hacer del destino una virtud, lograr la gloria al enfrentarlo con valor. Ni el propio Zeus puede alterar el destino; aun cuando Zeus es considerado el todopoderoso, el destino se escapa a su control y determinación.



La epopeya homérica ha sabido trazar desde luego la imagen del *anagkè*, de esta necesidad inexorable que ha regulado, más allá de los deseos o de la voluntad de los dioses, el destino de los héroes. Ni Sarpedón, hijo del mismo Zeus, a pesar de la voluntad de su augusto padre, podrá escapar de la muerte que le espera (Bloch, 1985: 16).

Como dice Castoriadis (2005), el hombre es *Deinós*, ya que los dioses son lo que son por su naturaleza, mientras que el hombre “es el ser más terrible que existe, porque nada de lo que hace —y que está descrito, de manera forzosamente indicadora y parcial—, puede ser atribuido a un don natural” (pág. 29). En este sentido, se dice que es *deinós* porque tiene la condición de autocreación, la capacidad de transformar la naturaleza y de transformar su propia naturaleza, a diferencia de las deidades, que lo son por naturaleza y, además, están imposibilitados de autoalterarse. Esta capacidad transformadora de la concepción de persona (en cuanto a género y clase) no traspasa lo estructural, sólo será el ciudadano varón libre quien tenga una capacidad transformadora en el sentido estructural.

Los dioses en su condición de inmortalidad, en su posición de ley, no transmutan. La evolución del propio Zeus como dios supremo de los dioses nos pone de relieve el cambio pero, en el sentido que lo atiende Castoriadis, el cambio, la autoalteración, es condición de la mundanidad del personaje y no de los dioses quienes son inamovibles.

De ser el personaje fijo a los designios trazados por el destino (que el héroe en el mejor de los casos asume como propio), al proceso de autoalteración del héroe para dar cabida al sabio, se trata de una concepción de persona que inviste nuevas formas relacionales ante las deidades, formas que crean y recrean la concepción de persona que es la alteración de sí mismo.

### 2.1.1 Estructura-agencia y género en las tragedias esquilianas

El papel de los dioses en las tragedias de Esquilo tiene que ver con el constreñimiento de la acción en los personajes. Si los dioses marcan a través del destino la existencia del personaje, ello no implica la inmovilidad o automatismo del personaje en su actuar. El personaje cuenta con capacidad de agencia ante la existencia marcada por el destino. Sin embargo, Esquilo no abre en este sentido la agencia más allá de la estructura. Los personajes se encuentran bajo un nivel de constreñimiento significativo y, en referencia a la condición de género, se agudiza en la mujer.

La inevitabilidad se atiende también desde la situación de género, no se presenta o valora de la misma forma cuando la condición trágica es para la mujer o es para el varón. Si es para la mujer se le valora bajo el parámetro de lo masculino, vamos, se le masculiniza. El clímax en las

piezas de Esquilo se enmarca en personajes masculinos. En *Los Persas* el personaje sujeto a la condición trágica es Jerjes; en *Los siete contra Tebas* el personaje será Eteocles. Ambos personajes serán valorados de forma distinta, Jerjes actúa con desmesura, mientras que Eteocles asume la excelencia del ciudadano libre que defiende a la ciudad de los invasores. La trilogía de la *Orestíada* el personaje bajo la condición trágica será Orestes. En *Las Suplicantes* son mujeres, el personaje del soberano expresa la *arete* de la prudencia, la justicia, el buen gobierno. Finalmente, *Prometeo encadenado*, está pieza no cuenta con personajes mortales, no existe propiamente una condición trágica para el personaje.

El discurso desde la mujer, por ejemplo: el que expresa Clitemestra en *Agamenón* procura la flexibilidad ante el coro, sin embargo, es descalificada en la medida que es considerada como la esposa del soberano, como la mujer que habla tal cual varón. Por tanto, es evidente que en la obra de Esquilo existen determinantes de género y en menor medida, una axiología con filtros de etnia y clase para los personajes varones.

La condición de tragicidad es la expresión misma de la deidad, es lo que por designio de Zeus acaece para el personaje. La relación entre las deidades no abre procesos de tragicidad o inevitabilidad para ellos, ya que ellos son la inevitabilidad.

La trilogía de la *Orestíada* muestra una relación que conjunta posiciones encontradas, por un lado Apolo discute y procura la destrucción de las furias, por otro lado, las furias pretenden preservar el orden de la sangre. La distensión de estas dos posiciones la ejerce Atenea, persuade a las furias de unirse a la ciudad de Palas. La tensión de las posiciones no es una condición de tragicidad, no implica la opresión y subordinación de una de las dos fuerzas, se pretende destruir o preservar, al destruir se procura la instauración de un nuevo orden, una nueva estructura, al preservar se procura perpetuar el orden, la vieja estructura.

El artificio de Atenea expresa el doble filo del discurso, por un lado, se asume como puramente masculina ya que se suma al voto del orden olímpico, garante de la masculinidad, pero también, su capacidad de persuadir no de subordinar a las furias, es nítida expresión de la femineidad<sup>6</sup>.

En *Los siete contra Tebas* se pone en tensión (a través de la descripción de los escudos que portan los guerreros) la capacidad estructurante de las deidades, en los escudos se

---

<sup>6</sup> Atenea nace de la cabeza de Zeus, sin participación de la mujer. Zeus para evitar ser derrocado por uno de sus descendientes, “devora” a Metis quien es su primera esposa, quien por cierto, está embarazada, es la madre innombrada de Atenea.

contraponen sistemas de creencia: el griego y el bárbaro. Esquilo en *Los Persas* enaltece las deidades helénicas, se atribuye la victoria ante los persas como obra de Zeus.

Si, las representaciones divinas de los varones y las mujeres, pueden tener equivalencias y, en cierto punto, la fuerza de las divinidades será bajo un orden complejo, no se puede definir que existe en estricto una subordinación genérica entre los dioses, sin embargo, el máximo representante de las divinidades olímpicas es Zeus y él representa la fuerza masculina. Existían seis divinidades femeninas y seis masculinas, Zeus altera el equilibrio al nacer de su cabeza Atenea y de su muslo Dionisios.

En *Las Euménides* Esquilo desarrolla un proceso de adecuación de lo ctónico ante lo olímpico. Orestes ha dado muerte a su madre, el acto es por disposición oracular. Quien mediara entre las Erinis y Apolo será Atenea, al final de la tragedia la Persuasión por boca de Atenea hará que las Erinis acepten proteger la ciudad de Atenas. Entonces, la intención de la trilogía será ir articulando los acontecimientos trágicos para el desenlace que procura el establecimiento de un orden patriarcal. En la tragedia (*Las Euménides*) se mostrara este juego desde el inicio.

Corifeo. — Pues mira de qué modo lo defiendes, para lograr su absolución. ¿Va a habitar en Argos la casa de su padre, después de haber derramado en el suelo la sangre familiar, la de su madre? ¿Qué altares públicos va a utilizar? ¿Qué parentela va a recibirlo en sus aguas lustrales? (655).

La respuesta de Apolo contiene una significación fundamental para entender la dinámica de la ciudadanía en Atenas. Un elemento que se considera propio de la mujer y, en gran medida ha sido un garante ya para la identidad femenina, ya como resistencia al negarse al acto: la potencia de la mujer de ejercer la maternidad.

Apolo. — también a esto voy a contestar, y entérate de que tengo la razón. No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. *Engendra el que fecunda*, mientras que ella sólo conserva el brote —sin que por ello dejen de ser extraños entre sí—, con tal de que no se lo malogre una deidad (660).

El discurso se articula a través de los parámetros que los varones han configurado, definir que el orden es del padre, tendrá como punto de unidad, el referente al origen, a la procedencia: la ciudadanía, quien engendra a un ciudadano, siempre ha de ser un ciudadano. Engendrar a un ciudadano no responde al orden biológico por ello, la mujer puede tomarse como utensilio, esto es, será útil para ser la nodriza del embrión recién sembrado.

La disposición de las leyes que se pondrán en juego en *Las Euménides* implican las disputas que se presentan a nivel de las deidades, y posteriormente, el establecimiento de las leyes que conforman la ciudad y en ella, la comunidad de ciudadanos libres (los varones).

Los crímenes familiares que articula la *Orestíada* tensan tanto las relaciones genéricas como las relaciones en su dimensión estructural, ya que por un lado, las Erinis defienden el orden de la sangre y, por otra parte, Apolo pretende instaurar un orden sujeto a la ley que privilegia al varón. Las Erinis refieren como un crimen mayor el dar muerte a un familiar, en tanto Apolo, dirá que es mayor crimen el matar al esposo, en la medida de trasgredir el orden establecido por la ley de la ciudad.

Apolo. — ¿Qué misión es ésta? ¡Presume de tu honroso privilegio!

Corifeo. —Echar de sus casas a los matricidas.

Apolo. — ¿También si se trata de una mujer que haya matado al marido? (200).

El crimen de sangre es definido por elementos no inmutables, más bien, se evidencia que es mutable, muta en cuanto al género. No será igual dar muerte a la madre que dar muerte al marido. Orestes al matar a su madre, asume el discurso patriarcal, ya que ella (Clitemestra) dio muerte al marido (Agamenón). En el argumento de Apolo se define el crimen del marido como de mayor alteración del orden, desmerita los argumentos de las furias, quienes persiguen los delitos de sangre.

Los discursos de la heteronomía se muestran en la secuencia de los crímenes de sangre que preceden la muerte del padre. Agamenón dio muerte a su hija Ifigenia, dicha muerte responde al designio del Oráculo al igual que la muerte de Clitemestra por manos de su hijo Orestes. Los designios profetizados a Orestes por parte de Apolo no son propios: Apolo habla por orden del padre. Zeus es quien orquesta todo, es él quien define la tensión entre las fuerzas ctónicas y olímpicas.

Será Zeus el que configurará el orden patriarcal, será Zeus quien vencerá las fuerzas ctónicas e instaurara las olímpicas, es decir, se instaurara como el más poderoso de los dioses; Zeus como varón, como padre, como representante de la masculinidad y, garante del patriarcado emergente.

La heteronomía constriñe los actos de los personajes, tal vez Clitemestra quien argumenta que da muerte al esposo por venganza de la hija muerta, no es producto de ningún designio divino, su acción responde por un lado a la tradición, con referencia a los crímenes de sangre, por otra parte, Clitemestra es un personaje que contiene la capacidad de agencia, ella en su calidad de mujer es impedida de transgredir la norma, tanto la divina bajo los significados emergentes de las fuerzas olímpicas, así como del discurso que emerge en el orden de la ciudad patriarcal.

Los argumentos de Clitemestra no contienen un juego de poder que iguale las fuerzas, ya que se fragua el cambio en el orden de la ley divina. Por designio de Zeus, las fuerzas ctónicas cederán al orden patriarcal.

Apolo. —Hablaré para vosotros, este alto tribunal que Atenea ha instituido: la mató justamente. Yo soy un adivino y no voy a mentir. Jamás en mi trono profético hablé sobre un hombre, mujer o ciudad nada que no me ordenara Zeus, el padre de los dioses olímpicos. (A la Corifeo) Entérate de qué inmensa fuerza contiene esa acción en cuanto a justicia. (A los jueces.) Os aclaro con ello que se ajustó a la voluntad de mi padre. Sí, un juramento no tiene un vigor mayor que el de Zeus (620).

Nos hallamos en el último acto de una larga tormenta de generaciones y luchas entre los dioses, antes de que surja el nuevo orden de la justicia y la ley (en términos histórico-políticos, estamos pasando de la tiranía al régimen de la ley y la constitución cívica que en la época y el clima de Esquilo ya se llama *demokratía*).

Quien tendrá la condición de Juez en el juicio del matricida será Atenea, que se inclinará ante el orden patriarcal, ya que al dar conteo a los votos, serán mitad y mitad y con su voto da absolución al matricida y, finalmente, en el desenlace de la tragedia (*Las Eumenides*) concilia a las Erinis para que no viertan su veneno en la ciudad. “Incólume e indecisa, ha de ser inexorable y cumplir esa fatiga del juicio, como en su intervención cerca de Orestes, absolviéndole de su crimen por mantener la ley del padre” (Zambrano, 1955: 45).

Atenea. —Si alguien piensa que este asunto es demasiado grave para que lo juzgue un mortal, tampoco a mí me autoriza la ley divina a resolver en un juicio por homicidio cometido bajo el influjo de la cólera intensa. Y, sobre todo, cuando tú has venido bien preparado —como suplicante que ya tuvo purificación y sin peligro de daño para mi templo— y éstas, igualmente, están revestidas de una dignidad no desdeñable y, si no ganan en el asunto, inmediatamente de haber caído a tierra desde el interior de su pecho, se irá extendiendo su veneno, insoportable, eterna peste (470-476).

El espacio político democrático transformó la idea misma de *demos* al posibilitar la participación directa en las decisiones a todos los «nacidos de la tierra» ateniense, sin importar si eran ricos o pobres, y situó la rivalidad *eris* en el marco de una pertenencia filial *philia* asentada en el vínculo institucional del espacio político y en la palabra argumentativa (Se puede definir una igualdad de clase, pero no así una igualdad de género). Además, se podrá observar lo que atiende Atenea, Orestes ha sido purificado por Apolo, el dios procuro todo lo debido para que fuese factible el resguardo del santuario de Atenea y, de esa forma, resguardar a Orestes. ¿Será que existe referente femenino del cuidado de los dioses ante su condición trágica?

Atenea. —Escuchad ya mi ley, pueblo del Ática, en el momento de dictar sentencia en el primer proceso por sangre vertida.  
*Establezco este tribunal* insobornable, augusto, protector del país y siempre en vela por los que duermen. (705-710).

La instauración del tribunal se compondrá por varones, con la distinción de ser ciudadanos libres, se excluyen a los varones por su etnia, en el caso de la mujer, además, se les excluye por su género.

### 2.1.2 *El espacio público y la configuración del patriarcado en la obra de Esquilo*

Los espacios no sólo responden a su fisicalidad, más allá de esta condición consistente, la existencia del espacio responde a las construcciones simbólicas. Todo actor se mueve en escena a partir de ciertas coordenadas, las cuales permiten una soltura que si bien, se piensa naturalizada, es más un estereotipo encarnado.

Estas proposiciones nos llevan a distinguir y articular tres categorías de espacio: un espacio vivido que es el del cuerpo imaginario; un espacio real representado por el contexto ecológico, físico; y un tercer espacio que surge del enlace del primero con el segundo, el espacio simbólico. Estas tres dimensiones del espacio, en sus diferentes combinaciones, son las que dan cuenta de la relación entre el cuerpo de cada uno de los participantes y el espacio corporal imaginario y simbólico del grupo. Todo grupo se organiza como metáfora o metonimia del cuerpo. El destino del grupo y de sus sujetos constituyentes se define por la relación que se establece entre el espacio vivido, el del cuerpo imaginario, el espacio simbólico y el espacio real (Kaës, 1995: 254).

El espacio simbólico que configura las relaciones del personaje con el grupo se escinde a través de la determinante genérica. La obra de Esquilo nos recrea escenas donde los varones demandan un espacio simbólico como propio y excluyen a la mujer. La articulación de la privación del espacio simbólico para la mujer se traduce en una privacidad o, mejor enunciado, una reclusión en la esfera privada. El análisis de la obra trágica de Esquilo propicia la emergencia de enunciaciones y umbrales liminares donde la voz de la mujer articula formaciones discursivas que vindican su posición.

Al decir que el centro es donde se hace la comunicación, se indica que es un lugar de invención y de pluralidad, y también de conflicto, mientras que sus zonas aledañas, que se hacen a semejanza del centro, son un lugar de repetición. Y por eso mismo, al centro siempre se le construye vacío, escombrado, sin objetos que lo ocupen, porque existe para ser llenado por la comunicación, mientras que las zonas periféricas cumplen la función de guardar objetos, concretamente los objetos fabricados por o al servicio del centro (Christlieb, 1994: 320).

El espacio en este sentido contiene la dinámica relacional que se habrá de asumir en las relaciones genéricas. Para el varón se reserva el centro y, para la mujer se conforman los espacios aledaños.

El centro de la ciudad, y de la vida griega, está más dentro, en el ágora o plaza pública, de la cual el resto constituye meramente un derredor, producto secundario de lo que es y hace el centro. El ágora griega, que en tanto centro es el lugar donde ocurre la vida en su mayor pureza, es un lugar vacío: en ella no hay templos, ni altares, ni propiedades, ni edificios de gobierno, en ella no se compra ni vende, ni se produce ni se gasta nada, porque está hecha para llenarse de palabras: el centro es el lugar donde se crea la comunicación, y en el caso del ágora griega, se trata de la creación del logos, de la palabra: el ágora y el logos constituyen una misma entidad: la plaza pública y el pensamiento son exactamente el mismo proceso, y por supuesto, las propiedades de la comunicación y las de su espacio, corresponden (Christlieb, 1994: 325).

Los procesos sociohistóricos que configuran la realidad del sistema de pensamiento clásico se genera por boca del varón. Son los ciudadanos libres quienes dialogan en el ágora, lo que el análisis de la obra trágica pone en evidencia es que las voces en las tragedias se tensan en las relaciones genéricas y los discursos estructurados y estructurantes bajo la dinámica del orden establecido, sea el divino o el conformado por los varones, la tensión y autoalteración es puesta en voz de la mujer, del bárbaro, del súbdito.

#### Artificios de lo masculino y el espacio público

El espacio público contiene las actividades que son reconocidas socialmente y son las más valoradas, en tanto que en el espacio privado se desenvuelven las actividades que socialmente son las menos reconocidas y valoradas. Los varones a través de un pacto entre iguales se instauran para desenvolverse en la esfera de lo público y confinan a las mujeres a la esfera de lo privado.

El artificio masculino de enclaustrar a la mujer en el espacio privado brinda la posibilidad de afianzar lo público, sin la mujer privatizada no se podría dar la condición para el varón público.

La relación que se establece entre varones y mujeres, en referencia a la designación de los espacios tiene que ver con la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad con ello, de señalar sitios a otros. La designación de espacios nos permite apreciar las relaciones de poder y lo que caracteriza al patriarcado, como sistema de dominación, entonces la capacidad de hablar y designar espacios es un marco de referencia propio del patriarcado, hegemonía que establece las desigualdades y la elaboración de relaciones a partir de las diferencias de género.

Los espacios designados no contienen únicamente un discurso que defina los roles y la división de funciones como sería por ejemplo, la división del trabajo, más bien nos encontramos con una conformación del mundo. Los espacios contienen una división y una visión del mundo, por lo que la mujer tiene asignado un modo de percibir, de hacer y ser a partir de ser confeccionado su mundo.

Los dioses se ubican en el supraespacio, pero en torno a la vida cotidiana de los mortales se encuentran constantemente inmersos. Esquilo nos presenta en *Las Euménides* a Orestes quien es asediado por las Erinias, también estarán presentes la sombra de Clitemestra así como Apolo y Atenea. El espacio donde se desenvuelve la tragedia es un lugar sagrado. En el espacio sagrado es necesario asumir una conducta y ejecutar acciones bien definidas. Apolo

purificó a Orestes del matricidio cometido, con dicha purificación Orestes puede entrar al templo de Atenea y no traer consigo males para el espacio sagrado por impiedad.

El espacio de Atenas es el que se pondrá en juego, la ciudad puede ser asolada por la venganza de las Erinias, sólo que Atenea les abre espacio en el templo, les promete que los ciudadanos las adorarán, les traerán libaciones y, al final de la tragedia, se configura un espacio propicio para la ciudad, un espacio propicio para el ámbito público. El espacio público que se configura en la trama de *Las Euménides* es por boca de Atenea y no de Apolo; es ella quien conforma el areópago, les da la voz y la presencia en el ámbito público a los varones y enclaustra a las mujeres en el ámbito privado. Atenea configura el espacio de las deidades y de los mortales, da su voto a favor de lo masculino, se autoidentifica con la masculinidad.

En *Los siete contra Tebas*, el espacio de la lucha, es un espacio público, pero también es un espacio propicio para la masculinidad. Los dioses que se enfrentan a través de los escudos son significaciones básicas para entender la relación que se define entre ellos. Los dioses olímpicos ostentan el espacio construido por la ley, la norma, es el espacio de la ciudad, en tanto al espacio de los dioses ctónicos se les refiere al espacio terrenal, al espacio natural, a lo íntimo.

#### Ámbitos de relación y la confirmación de las relaciones genéricas

Las deidades podían relacionarse con los mortales al punto que engendran hijos en común. El dios o diosa se mueven en ese escenario ya con el consentimiento del mortal o bien, a través de diferentes artimañas, sean sofisticadas o simplemente mundanas como el rapto<sup>7</sup>.

Las relaciones de las divinidades en el espacio íntimo significan un juego de poder, este juego de poder se expresa a través de los artificios que confabulan en contra o a favor de los mortales. La relación entre la diosa y el mortal, el dios y el mortal significan un sinfín de artilugios que el mortal si no los atiende adecuadamente, se verá afectado en su porvenir.

La obra trágica contiene en su temática, entre otras, los conflictos familiares. La problemática que surge en el ámbito privado dará pauta al desarrollo de las tragedias y, en recurrentes ocasiones, definirá el acto trágico de las obras. La relación entre lo privado y lo público es inevitable, las relaciones genéricas que se desarrollan en el ámbito privado mantienen el sistema

---

<sup>7</sup> El rapto en el contexto griego no es representado para la persona con el sentido que actualmente le podemos dar, el rapto podía ser esperado y valorado.



relacional que se ha configurado en el ámbito público. Las mujeres y los varones asumen su situación y posición en el espacio construido simbólicamente.

La forma de relacionarse con las deidades, por ejemplo, se podrá asumir con aprecio o con desdén, en el caso de *Los siete contra Tebas* el acto de la súplica del coro de mujeres, Eteocles considera el acto de las mujeres como impropio porque lo efectúan en el ámbito público, con ello, en vez de apoyar al ejército le infligen miedo. Pero, cuando el acto de la súplica lo efectúan varones bajo el discurso construido en seguimiento de la norma divina, será bien valorado. Ambas situaciones son iguales, el acto de la súplica y el ejecutarlo en el ámbito público, pero, no son las mismas condiciones y la misma posición en las relaciones genéricas. Se demerita el acto de la súplica cuando proviene por boca de la mujer y se valora en el caso de provenir del varón. Se pretende en *Los siete contra Tebas* que las mujeres ejerzan tal acción en el espacio privado y, en el público deben guardar silencio.

En la medida que a la mujer se le recluye en lo privado, es impedida de sobresalir, además, al no contar con la posibilidad de presencia en lo público, tampoco contara con palabra para ser sancionada, en el sentido del acto realizado ante el otro, todo actuar de la mujer es ante sí misma, por tanto, ante nadie.

Con relación a las casas, los griegos las construyeron en esta lógica: “Y estaba bien que las casas fueran utensilios simples, porque todo el mundo estaba en la calle; en las casas no había «nadie» «sólo» mercaderes, gobernantes, esclavos y mujeres con sus extensiones filiales. El «hombre» estaba en la plaza, haciendo uso de la palabra con la que definía todo, incluso el género humano, llamándolo «hombre», que significa algo así como «el que habla y el que está en la plaza» o, dicho por Aristóteles, «zoon politikon» (ser vivo que se refiere a la ciudad) (Christlieb, 1994: 335).

Las deidades no se subordinan por el género, con ello no se quiere dar por sentado que exista la igualdad. El dios omnipresente es Zeus y ello significa que se establece una distinción genérica, él es varón y con él se instaura la ley para la comunidad de varones y no, para/con las mujeres.

En la polis la ciudadanía ofrecía beneficios tangibles: libertad, seguridad para buscar el propio bien y la oportunidad de conseguir honores al guiar y defender a la comunidad. Los beneficios se establecen bajo una dinámica bien delimitada en tanto a quién es el actor, sea un varón o mujer, sea desde el interior o desde el exterior como pertenencia a la comunidad.

La polis era un instrumento de la justicia; el imperio de la ley tenía la finalidad de asegurar que cada hombre recibiera lo que merecía. Los que definen los instrumentos de la justicia y qué es perfectible por cada quien, no es un discurso que se signifique en la igualdad genérica, de etnia, de clase. El discurso será propicio para la comunidad de varones libres. La

política suponía la expresión de la libertad para participar en la ordenación de la propia vida, libertad negada a las mujeres y a los esclavos, e inalcanzable para los campesinos aparceros. La polis era literalmente la garante y el límite de esa libertad (garante para el varón y límite para la mujer).

A los ojos del griego, la humanidad del hombre no es separable de su carácter social; y el hombre es un ser social en cuanto ser político, como ciudadano. Al estar fuera de la ciudad, el esclavo está fuera de la sociedad, fuera de lo humano. No tiene otro ser que el de un instrumento productivo. Entre esta imagen del esclavo, reducido a la condición de un simple útil animado, y el papel menor desempeñado por los esclavos como grupo social en la historia real, hay una relación dialéctica (Vernant, 2000: 20).

El carácter social para el griego se encuentra demarcado genéricamente, quién está en la posición de ser social en cuanto ser político, será el varón. La mujer al igual que el esclavo es un útil animado, fuera de la sociedad, en su caso, en el ámbito privado.

El mito del nacimiento de Atenea la liga enteramente a una línea patrilineal ya que la diosa guerrera y virgen nace de la cabeza de Zeus; esto representa una imagen de seguridad para los atenienses porque no habiendo nacido de cuerpo femenino, los varones la tienen como aliada.

Al renunciar Atenea a la condición femenina que la destinaria al cumplimiento del papel de esposa y madre, ratifica su alianza con los varones y fortalece de manera indiscutible los valores guerreros del orden masculino tejidos en la identidad ciudadano-guerrero que condensa la visión de la ciudadanía en la edad clásica (Flores, 2003: 27).

Atenea propicia la conformación de un espacio público para los varones, ya que la ciudad se convertirá en el ámbito comunitario de los varones. Son ellos quienes ostentan el poder y la posibilidad de acción. Esquilo no propicia en su obra márgenes de disidencia donde la mujer pueda transitar en el espacio público al igual que el varón, la recluye al ámbito privado.

La ciudad significa para la persona un lugar donde se establecen relaciones, no es atendida como un límite territorial. El espacio público implica entonces una gama de relaciones entre varones y la exclusión de las mujeres.

El bien común que rige el espacio público, es estructuralmente la amalgama que moldea la realidad de los personajes, en la obra de Esquilo, las deidades sostienen este constructo, en la medida que lo indisociable de los valores sociales que reconocen y otorgan la comunidad de ciudadanos es permeada en las relaciones y los valores enaltecidos en la obra esquílea, en correspondencia al espacio público que ocupan las deidades protectoras del ciudadano ateniense y, en oposición a las deidades protectoras de los personajes que proceden de otra conformación social, del mundo bárbaro.

*Los Persas* ejemplifica puntualmente la intensión de Esquilo de contrastar los “modelos” societarios y lo hace también a través de las deidades que resguardan a los bárbaros y a los helenos. “Ser hombre es ser ciudadano; ello equivale a decir que no hay diferencia entre la virtud del individuo y la virtud del ciudadano, no hay escisión entre ética y política” (Flores, 2003:31). Ser persona corresponde a la comunidad de varones, no así a la mujer y, por supuesto, al varón que no es miembro de la comunidad de iguales, el bárbaro.

Quien da soporte a la elaboración de persona serán las divinidades y lo efectúan en el ámbito público, ya que la condición ética y política se cohesionan al punto que se tornan insolubles. Ni la mujer, ni el esclavo, ni el meteco, ni otro ajeno a la condición de varón libre, ciudadano, miembro de la comunidad de iguales será propiamente persona.

La concepción del individuo como ciudadano, la importancia de la comunidad y de las tradiciones en el proceso de constitución de la identidad personal del sujeto; ser ciudadano implica una participación en el espacio público, la formación de virtudes cívicas y la articulación moral del bien común. La comunidad es una fuente de valores, deberes y virtudes sociales en la medida en que la idea de buen gobierno «eunomía» se traduce en dos ideas esenciales, a saber. La primacía del bien común sobre el interés particular y el gobierno no gobierna en su propio provecho sino en el de la comunidad de ciudadanos que no es entendida como la suma de intereses individuales, sino como la «felicidad pública» (Flores, 2003:32).

Ninguna palabra, ninguna acción, ningún transcurrir cobra sentido si no se enmarca en un campo de significación compartida (compartida y significada entre varones). Las condiciones de los lazos que se establecen entre los ciudadanos responden a un aspecto ético, el *aidós* «respeto moral» que corresponde a un conjunto de representaciones simbólicas validadas por la comunidad de ciudadanos, a la ley y la legitimidad enmarcado esto en ciertos límites de la legalidad.

Atenea. —Ésta es mi misión: dar el veredicto en último lugar. Voy a agregar mi voto a los que haya a favor de Orestes. No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, *apruebo siempre lo varonil*, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, al señor de la casa. Vence, por tanto, Orestes, aunque en los votos exista empate (735-740).

La ciudadanía no es una cualidad que esté dada por naturaleza; es, en todo caso, una disposición natural que requiere de preparación y motivación para poder desarrollarse y, por ello, se vuelve tan importante en el espacio democrático griego, conformar las oportunidades para la participación ciudadana. “Se puede definir así la ciudad como el sistema de instituciones que permite a una minoría de privilegiados (los ciudadanos) reservarse el acceso a la propiedad del suelo en un territorio determinado. En este sentido, la base económica de la *polis* consiste en una forma particular de apropiación de la tierra” (Vernant, 2000: 9).

### 2.1.3 *Relaciones de Poder: de la norma divina a la ley de la ciudad*

Los atenienses, mantienen por su nacimiento una igualdad originaria que se vuelve garante de la igualdad política manifiesta en la fuerza de la isonomía, la igualdad ante la ley. Al nombrarlos iguales por haber nacido de la misma tierra, el mito de autoctonía pone las bases para que Atenas se convierta en el suelo propicio de la democracia.

Se puede definir una igualdad de clase, pero no así una igualdad de género. La excelencia o *areté* de un varón se inscribió dentro de la esfera pública en virtud de que el anhelo de sobresalir y distinguirse de los demás exigía la presencia de otros que sancionaran los actos que cada uno realizaba. “La individualidad se resguardó en el espacio público porque para los antiguos griegos la polis es una comunidad política de hombres libremente asociados que por medio de palabras y acciones construyen, resguardan y ratifican día a día los límites que delinear el rostro de la ciudad” (Flores, 2003: 34).

La ciudad de varones libres se establece a partir de los lazos que entablan, la fortaleza de la ciudad depende del *aidós* «respeto moral» a las representaciones simbólicas de la unidad colectiva plasmada en los mitos; la fuerza de la ley. Los dioses establecen un orden, de tal manera que la comunidad de ciudadanos refleja las relaciones que enmarcan los dioses; la legitimidad con que se inviste la autoridad sólo se logra enmarcando los límites de la legalidad en el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad ética.

Las relaciones de poder se establecen en un marco de significaciones compartidas, toda acción o discurso es delimitado en el ámbito comunitario, en la ciudad, en el espacio público pero, es compartida y significada en el decir y hacer de los varones.

Los hombres sólo pueden realizar su verdadera naturaleza en el contexto de la participación ciudadana dentro del gobierno y en la administración de la justicia; todo ello enmarcado en el ámbito de la ley que integra tanto a las leyes escritas creadas por las decisiones de los hombres, como las leyes «ágrafas» en las que se inscribe la tradición, lo establecido, todos los relatos ancestrales que vehiculan los encuentros y cohesionan los lazos comunitarios (Flores, 2003: 43).

La ciudad propicia la libertad, la seguridad para conseguir el bien y disponer de honores, ello siempre y cuando el ciudadano atienda la norma. La relación que establece el ciudadano con los otros es delineada por la relación que debe guardar con los dioses.

La forma de morir es importante, en las tragedias esquilas, es ejemplar el caso de Agamenón, quien muere sin gloria, ya que es muerto en el ámbito privado (en la bañera) y no público (en el campo de batalla), es muerto por astucia de la mujer (su esposa Clitemestra) y no en la batalla por otro hoplita. La muerte de Polinices y Eteocles son valoradas de manera distinta, al primero se le condena a permanecer insepulto para ser devorado por las fieras (por

haber movilizado a un ejército contra su ciudad natal, Tebas) en tanto que al segundo se le harán todos los honores en la ciudad (la defiende de la invasión). La muerte de Egisto (en *Las Coeforas*) no merece ser nombrada por su condición de cobarde (se escuda en las faldas de Clitemestra).

El sentido que tiene la muerte es importante para la concepción de persona ya que en ella se condensa la propia existencia del personaje. Si el personaje fue respetuoso ante la norma, la ley que define la ciudad, podrá morir con gloria pero, en ocasiones el héroe no muere, vive para sufrir su desdicha como es el caso de Jerjes.

Agamenón peca de *hybris* ante los dioses y su castigo será no gozar de gloria por la victoria obtenida en Ilión, el coro en la tragedia de su nombre: *Agamenón*, se lamenta de que no fuere muerto en batalla y, toda la gloria se desvanece al ser muerto de manera impía para el hoplita. La construcción de significados en este sentido se articula al espacio, ser muerto en el espacio público o el espacio privado define la gloria o su pérdida. Ser muerto por manos de otro guerrero o ser muerto por manos de mujer, contiene una valoración muy distinta.

La muerte contiene la gloria para el personaje que muere en el orden establecido por la norma, la ley, por obra del destino. El destino se expresa en el Oráculo, pero, de manera ambigua, con una duplicidad de interpretaciones y el personaje tiene la libertad de elegir como actuar para llegar a su destino. Al final, la capacidad de agencia posibilita la obtención de gloria o su pérdida.

Zeus aparece entregándose a la psicostasia o pesada de almas, o más exactamente a la kerostasia, o pesada de las diosas de la muerte, las kerat. Así, sobre una balanza sostenida por el señor de los dioses, son pesadas las Keras de Aquiles y de Memnón en presencia de sus angustiadas madres Tetis y Eos, o bien las Keras de Aquiles y de Héctor, enlazadas en combates sin tregua. El platillo de la balanza en el que la Kera de aquel que debía morir era colocada por la mano de Zeus descendía y sellaba el destino del héroe irremediabilmente condenado de antemano (Bloch, 1984: 17).

Numerosos santuarios aparecieron en el mundo griego, en los que la respuesta oracular solía ser dada por la divinidad al consultante durante su sueño. En *Los Persas* la soberana, (madre de Jerjes) recibe en sueño lo que acontecerá a su hijo.

Antístrofa 5

Luego me levanté y toqué con mis manos una fuente, de belleza corriente, y con mano dispuesta a ofrendar me acerqué al altar con la intención de ofrecer la torta sagrada en honor de los dioses que salvan de males, de quienes son propias estas ofrendas. Y entonces veo un águila huyendo hasta el hogar que hay en el altar de Febo, y de miedo me quedo, amigos, sin voz. Me fijo después en un halcón que, en veloz aleteo, se arroja sobre ella y con sus uñas le va arrancando plumas de la cabeza. Pero el águila no hacía otra cosa que hacerse un ovillo y abandonarse. Para mí fue terrible ver, como lo es oírlo para vosotros, pues sabéis bien: si mi hijo llegara a triunfar, sería un héroe fuera de lo común; pero, si fracasara... no tiene que rendir cuentas a la ciudad y, con tal que se salve, seguirá siendo Rey de esta tierra (210).

### La implantación masculina en el oráculo

Esquilo en *Los siete contra Tebas* considera a Anfiarao como un varón respetable, porta un escudo sin figura, lizo y con ello, expresa su capacidad de acción y no de discurso. Si, se define a Anfiarao como un excelente varón pero, se pierde al seguir los pasos de otros. Lo que pierde a Anfiarao será su alianza con otros varones impíos pero, más allá de ellos, la alianza no es con ellos, sino, la referencia a la procedencia, a la ciudad. Esquilo abre en este sentido la importancia de la pertenencia a una ciudad y también, la importancia de la alianza con las divinidades.

Mensajero. —Puedo informarte de un sexto guerrero, muy prudente y el más valeroso adivino, el fuerte Anfiarao.

El personaje de Anfiarao de los siete que atacan la ciudad de Tebas, será el único que muestre en su discurso atención a las divinidades, por un lado, ya que considera que es prudente hacer lo grato para los dioses, por otro lado, el hecho de que su escudo no cuente con emblemas será evidencia de que no es jactancioso.

Tales cosas decía en voz alta el adivino abrazando con calma su escudo de bronce. Pero no existe blasón en su escudo, pues no quiere parecer el mejor, sino serlo, obteniendo el fruto mediante su espíritu del surco profundo de donde brotan las decisiones nobles (595).

La nobleza de Anfiarao es reconocida por Eteocles, el inconveniente que existe no es él, será su alianza con Polinices. Ser piadoso y que tiene atención a las divinidades no es todo, por supuesto que las alianzas son fundamentales.

Eteocles. —Sí; un hombre piadoso que embarca en un navío con marineros temerarios que proyectan alguna maldad, termina por perecer en compañía de esa raza de hombres que es despreciada por las deidades. Y el que es justo, pero se asocia a hombres que son ciudadanos hostiles al huésped y no tienen en cuenta a los dioses, cae justamente en la misma red que los otros y sucumbe herido por el azote, que a todos alcanza, de la deidad. (605)

Esquilo en esta tragedia (*Los siete contra Tebas*) al describir a los siete que atacarán las siete puertas, expresan una manera de relacionarse con la divinidad, serán personajes jactanciosos, desmesurados, en su discurso confrontan a las divinidades.

### Distinciones de procedencia, alianzas entre varones y divinidades

La construcción de distinciones que nos representa Esquilo en la descripción de los personajes que atacan las puertas de Tebas, tienen dos puntos de atención para la posibilidad de conseguir gloria. En principio, el cuidado a la ciudad y también, el respeto a las divinidades. Canapeo se jacta de poder destruir la ciudad y atiende su relación con Zeus de forma tal que trasgrede la norma.

Mensajero. —Canapeo obtuvo en suerte tener su puesto en la puerta de Electra. Dice que va a devastar la ciudad, *lo quiera o no la divinidad*, que ni siquiera la oposición del propio Zeus que caiga con todo su peso delante de él se lo impedirá. Los relámpagos y los rayos lanzados por Zeus, los asemeja al calor del sol del mediodía (430).

El guerrero Eteoclo trasgrede el orden y no considera que en la batalla es también participación de las divinidades y, de considerarlas, es para autodefinirse más allá de su poder. La construcción que nos presenta Esquilo en este sentido, no es una apertura al poder de agencia del personaje, más bien, nos está presentando a un personaje que será derrotado por su violencia ante las divinidades. A diferencia de los que pretenden tomar la ciudad, los guerreros que la resguardan muestran un discurso que se inscribe en el marco estructural, respetan a las divinidades y consideran que con su apoyo logran la victoria y no por sí mismos.

Mensajero. —Para el tercero, Eteoclo, una tercera suerte saltó del casco de bello bronce al ser volcado: lanza sus tropas contra la puerta que tiene el nombre de Puerta-Nueva. También grita éste, en letras que forman palabras, que de las torres *ni Ares siquiera podrá derribarle* (470).

Esquilo nos muestra los aspectos que se contienen en el decir y el hacer, el decir del hoplita invasor al hacer del hoplita de la ciudad, contrasta una formación discursiva que nos permite entender que es más significativo el acto al decir y, el acto no es propio del personaje, es el destino que han marcado las divinidades, por ello, es de relevancia atender que será en todo momento la decisión de Zeus y no así el personaje decidiendo el resultado.

Mensajero. —Otro, en cuarto lugar, está apostado, vociferando contra la cercana puerta de Onca-Atenea, la corpulenta figura de Hipomedonte.

Eteocles. —Con razón, Hermes los ha juntado, pues nuestro hombre es enemigo del hombre al que va a enfrentarse y ambos llevarán en su escudos dioses que son entre sí enemigos: el uno lleva a Tifón, que exhala fuego; mientras que el escudo de Hiperbio estará Zeus firme y dispuesto a lanzar con su mano un dardo encendido; y nadie ha visto jamás a Zeus vencido. Tal es la actitud amistosa de ambas deidades de los bandos (515).

La batalla no es sólo entre guerreros, también están en batalla las divinidades y, como se refiere en torno a Zeus, es el dios invencible. Esquilo elabora discursos que le serán propicios a la ciudad de Tebas, encumbra a las divinidades y a los guerreros de la ciudad, en oposición a los otros, pero también es una oportunidad de instrucción para el ciudadano, quien debe observar su actuar y reflexionar en torno a su actuar ante la ciudad y, ante las divinidades.

Antistrofa 2

Confío en que quien lleva en su escudo al adversario enemigo de Zeus —cuerpo de una deidad que está bajo tierra, imagen odiosa para los hombres y para los dioses de vida perenne— dejará su cabeza delante de esta puerta (525).

Los diálogos de los personajes no corresponden al discurso del ciudadano libre, en el caso de Partenopeo es meteco y esta apostado ante la puerta para pagar su deuda con Argos. Sin duda, la intención de Esquilo es distinguir a unos hoplitas de otros, como se mencionó, todos excepto el adivino Anfiarao proferirán palabras en contra de las divinidades y, del mismo Zeus.

Mensajero. —Ahora te hablo del quinto guerrero. Ha sido apostado contra la quinta puerta, la de Bóreas. Jura por la lanza que empuña, en la que confía hasta el extremo de venerarla más que a cualquier dios y por encima de su propios ojos, que con toda seguridad ha de asolar la ciudad de los cadmeos, *aunque no quiera Zeus*. (530)

Es el arcadio Partenopeo. Un hombre así, meteco que es, por pagarle a Argos la excelente crianza que le dispensó, contra estas torres profiere amenazas que ojalá no les dé cumplimientos la divinidad. (545)

La prudencia de Eteocles, refleja el temple del hoplita, no se asume como el agente de la victoria, se subordina al orden estructurante de la jerarquía que instaaura a los dioses como los actores de la victoria, la verdad, el destino. El actuar de Eteocles bajo esta formación de significados es consecuente con la concepción de persona que responde al ideal de héroe.

Eteocles. —Ojalá les concedan los dioses, por *sus arrogantes e impías jactancias*, lo que proyectan para nosotros. Entonces ellos, gente mortífera, perecerían de una manera absolutamente miserable. Si quieren los dioses, yo puedo haber dicho la verdad en esto. (550)

#### 2.1.4 *Sexo-afecto en la obra de Esquilo*

El ideal heroico refleja la relación que establecen los personajes con las divinidades y, el cambio del ideal heroico al ideal del sabio nos abrirá nuevas formas de relación de las divinidades con los personajes.

Esquilo nos muestra cómo en todo acto los personajes se encuentran inmersos en un vínculo con los dioses, que la relación entre ambos deviene también en las relaciones de poder y, por otra parte, nos da referencia a las relaciones genéricas. “Tal es la originalidad de la conciencia en su despertar: exigir, velar. Atenea, en perenne vigilia sobre su ciudad, exigirá una actitud del hombre, su ciudadano. Muestra esa primera forma de conciencia, todavía religiosa, que es la atención” (Zambrano, 1955: 46). La atención que se dispone en la obra esquílea entre los dioses y entre ellos y los personajes, responde a un orden bien estructurado.

La exigencia de *areté* implica a varones y mujeres, sólo que los espacios para mostrar la *areté* no son del mismo orden. La *areté* es un don que la divinidad propicia y dona al varón. Posteriormente, en la democracia existe un cambio al respecto, los ciudadanos poseen la *areté* política que puede ser además, enseñada. El hecho de que la *areté* pueda ser enseñada implica abrir una distancia con las divinidades.

La confección de las relaciones en referencia a la enseñanza de la virtud en el ámbito político se desenvuelve en espacios propicios para los varones por ello, la posibilidad de enseñanza es discriminada genéricamente. Al varón se le enseña cierta excelencia, en tanto que a la mujer se le enseñará otro tipo de excelencia. “La individualidad se resguardó en el espacio público porque para los antiguos griegos la polis es una comunidad política de hombres



libremente asociados que por medio de palabras y acciones construyen, resguardan y ratifican día a día los límites que delinear el rostro de la ciudad” (Flores, 2003: 34).

#### Conformación y confirmación de discursos androcentricos

Esquilo nos refleja un juego complejo de significados y relaciones, por un lado, demerita las deidades de otras tradiciones y enaltece las griegas, por otra parte, en torno a las deidades ctónicas contrapone las deidades olímpicas y, finalmente, entre las deidades olímpicas se inicia la instauración del poder masculino. Esquilo va ajustando el personaje trágico al discurso emergente en la Atenas democrática.

El varón será en la medida que cumpla con su “verdadera naturaleza” la que se ha definido como participación ciudadana, en el gobierno y en la administración de la justicia. Siempre bajo el resguardo de las leyes escritas que han sido creadas por las decisiones de los varones, pero también, las leyes de la tradición, todos los relatos ancestrales.

Las tradiciones serán asumidas siempre y cuando se ajusten paulatinamente a las leyes emanadas de la comunidad de varones. Las relaciones se delimitan a partir de la apropiación de lo que regía en la norma y, a través del juego de relaciones se fusionan a tal punto que las fuerzas en tensión se alteran para asemejar una misma cosa.

Atenea. —Hacedme caso y no os andéis con esos lamentos en tono profundo. No habéis sido vencidas. Simplemente que en el veredicto de los votos ha habido empate. Esa es la verdad, no que se os haya quitado el honor. Había claros testimonios procedentes de Zeus y el mismo dios que pronunció la profecía fue también el que dio testimonio de que si Orestes hacía eso, no sufriría daño alguno. No arrojéis a esta tierra vosotras vuestro dañino resentimiento, ni os irritéis, ni produzcais esterilidad destilando un goteo de genios maléficos que, como lanzas salvajes, son devoradores de las semillas, porque yo, como es justo, os prometo que tendréis una sede y una gruta en este país que se rige por la justicia, donde ocupando lustrosos tronos junto al hogar al que acuden los suplicantes, seréis honradas por los habitantes de esta ciudad (795-805).

Atenea ante las fuerzas ctónicas dirá que es voluntad de Zeus, pero se omite que ellas no se rigen por él y, al final, Esquilo nos presenta en la tragedia una posibilidad no de conciliación, más bien es de subordinación, se instaura el orden olímpico garante de la masculinidad en la medida que Atenea les ofrece una sede y una gruta.

Coro.

Estrofa 1.

Aceptaré ser vecina de Palas y no ultrajaré a una ciudad a la que Zeus omnipotente y Ares miran como baluarte de las deidades, protectora gloriosa de los altares erigidos en honor de los dioses de Grecia. Por ella ruego y vaticinio con amor (920).

Las fuerzas ctónicas aceptan proteger a la ciudad y reconocen la omnipotencia de Zeus, pero al adentrarnos en la tragedia se podrá ver la inconsistencia del tratamiento que tiene la trilogía. Por ejemplo, las Erinis no persiguen el crimen de sangre que comete Agamenón al dar muerte

a la Hija. Agamenón da muerte a su hija por orden del oráculo, quien vaticina es el sacerdote y por lo que se podrá seguir en los otros trágicos, es un discurso que emana de la masculinidad. Esquilo ajusta la trilogía para resguardar el orden emergente y dar peso al discurso que enaltece la ciudad, a los dioses de Grecia, a los varones.

¿Por qué el hombre y no la civilización o la ciudad griega? Podría argüirse que es el contexto social y cultural el que está sometido a continuos cambios; el hombre adapta sus comportamientos a dichas variaciones pero en sí continúa siendo el mismo. ¿En qué se diferenciaría el ojo del ciudadano de la Atenas del siglo V a.C. del de nuestros contemporáneos? Pero lo cierto es que en este libro el problema que se aborda no son ni el ojo ni el oído sino las formas griegas de servirse de ambos: la visión y la audición, su función, sus formas y su respectiva consideración (Vernant, 2000: 12).

Al abordar la concepción de persona, todo el entramado de hilos que han sido desempeñados, yo me preguntaría cuáles son —en las relaciones de la persona griega con lo divino, con la naturaleza, con los demás, consigo mismo— los puntos importantes que conviene tener en cuenta para definir la «diferencia» que lo caracteriza en sus formas de actuar, de pensar, de sentir —y me atrevería a decir— en su manera de estar en el mundo, en la sociedad, en su propio “yo”. Las distinciones además, bajo la lente del género y la estructuración de estructura-agencia.

No del griego tal como fue en sí mismo, tarea imposible porque la idea misma carece de sentido, sino del griego tal como se nos presenta hoy al final de un recorrido que, a falta de un diálogo directo, procede mediante un incesante ir y venir, de nosotros hacia él, de él hacia nosotros, conjugando análisis objetivo y esfuerzo de simpatía; jugando con la distancia y la proximidad; alejándonos para hacerse más cercano sin caer en la confusión y aproximándonos para campar mejor las distancias a la vez que las afinidades (Vernant, 2000: 15).

¿Qué representa lo divino para un griego y cómo se sitúa el hombre en relación con ese concepto? La religión cívica implica un vínculo distinto al que la persona moderna establece con la religión. La relación de la persona no se establece a partir de una institución con la divinidad, los procesos y procedimientos se estructuran en la instauración de un vínculo instituyente y no instituido. La relación de la persona con lo divino no es en el sentido de creer o no creer. En el contexto griego no se puede hablar de ateísmo o de un libro sagrado. La religión se articula en las diferentes esferas de la vida en las personas, desde los muertos de la familia hasta los dioses del Olimpo.

Las numerosas divinidades del politeísmo griego, en cambio, no poseen los rasgos que definen nuestro concepto de lo divino. Ni son eternas, ni perfectas, ni omniscientes, ni omnipotentes; no han creado el mundo, pero han nacido en él y de él; han ido surgiendo mediante generaciones sucesivas a medida que el universo, a partir de las potencias primordiales, como *Caos* (es decir, el Vacío) o *Gea* (es decir, la Tierra), se iba diferenciando y organizando; residen pues en el seno mismo del universo. Su trascendencia es, por tanto, absolutamente relativa, válida únicamente por relación a la esfera humana. Al igual que los hombres, pero por encima de ellos, los dioses forman parte integrante del cosmos (Vernant, 2000: 15).

Por eso una de las reglas fundamentales de la sabiduría griega relativa a las relaciones con los dioses es que el hombre no puede pretender en modo alguno igualarse a ellos. La obra de Esquilo mantiene este orden, las personas no transitan más allá de los dioses. Si, como se ha mencionado, el hecho de que el personaje se encuentre bajo juegos relacionales con las deidades a través de estructuras estructuradas y estructurantes, en ello, existe el germen de la autodeterminación en los personajes de la obra.

La esperanza de una supervivencia del individuo después de la muerte, distinta de la mera sombra sin fuerza y sin conciencia en las tinieblas del Hades, no entra en el marco del comercio con la divinidad instituido por el culto ni, en todo caso, constituye su fundamento ni es un elemento importante. La idea de una inmortalidad individual debía de resultarles muy extraña e incongruente a los atenienses del siglo IV a juzgar por las precauciones que Platón se siente obligado a tomar antes de afirmar, por boca de Sócrates en el *Fedón*, que en cada uno de nosotros existe un alma inmortal. Además a esta alma, en la medida en que es imperecedera, se la concibe como una especie de divinidad, un *daimon*, lejos de confundirse con el individuo humano, en lo que hace de él un ser singular, el alma se entronca con lo divino del cual aquella es como una partícula momentáneamente extraviada en este mundo. (Vernant, 2000: 17).

El hecho de nacer establece ya para cada individuo una referencia respecto de un más allá de sí mismo, los padres, los antepasados, los fundadores de un linaje, surgidos directamente de la tierra o engendrados por un dios. El hombre, desde que ve la luz, se encuentra ya en una situación de deuda. Deuda que se da cuando el hombre, mediante la observación de los ritos tradicionales, rinde escrupulosamente a la divinidad el homenaje que ésta está en su derecho de exigirle. Al tiempo que se implica un elemento de temor con el que pueden alimentarse hasta el límite las angustias obsesivas de la persona supersticiosa, la devoción griega implica otro aspecto muy distinto.

Los hombres dependen de la divinidad: sin su consentimiento nada puede realizarse aquí abajo. En cualquier momento hay, por tanto, que estar en regla con aquéllas para garantizarse sin falta su servicio. Pero servicio no significa servidumbre. Para señalar su diferencia con el bárbaro, el griego proclama con orgullo que es un hombre libre, *eleútheros* (Vernant, 2000: 18).

Distancia y proximidad, ansiedad y gloria, dependencia y autonomía, resignación e iniciativa, entre estos polos opuestos pueden aparecer todas las actitudes intermedias en función de los momentos, de las circunstancias, de los individuos. La libertad de elegirse, de autoalterarse como elemento fundante de la condición de la persona, su finitud es su límite, pero también su abismo, su obertura al cambio, a la transformación. La obra esquilea nos brinda la posibilidad de seguir y evidenciar en sus umbrales la emergencia de discursos que abren nuevos senderos en la relación de los personajes con las divinidades y, evidentemente, las relaciones entre las distinciones constituidas entre los personajes, sean de clase, de etnia o de género.

Y digo culto, no religión o fe. Como justamente hace observar Mario Vegetti, el primero de estos términos no tiene su equivalente en Grecia, donde no existe un ámbito religioso que agrupe instituciones, conductas codificadas y convicciones íntimas en un conjunto organizado netamente diferenciado del resto de las prácticas sociales. Algo de elemento religioso está presente en todos

sitios; los actos cotidianos implican, junto a otros aspectos y mezclados con ellos, una dimensión religiosa; y esto se da en lo más prosaico como en lo más solemne, tanto en la esfera privada como en la pública (Vernant, 2000: 19).

Por esta razón, no debería hablarse de «religión» a propósito del hombre griego si no es adoptando las precauciones y reservas que parecen imponerse respecto de la noción de divinidad.

Formar parte de una iglesia, ser practicante de manera regular y creer en un cuerpo de verdades constituidas en un credo con valor de dogmas son tres aspectos del compromiso religioso. Nada de esto hay en Grecia; no existe iglesia ni clero, ni tampoco hay dogma alguno.

Poner en tela de juicio, dentro de un plano intelectual, la existencia de los dioses no choca frontalmente con la *pietas* griega, con intención de arruinarla, en lo que ésta tiene de esencial. No podemos imaginar a Cristias absteniéndose de participar en las ceremonias de culto o negándose a hacer sacrificios cuando fuera necesario. ¿Se trata quizá de hipocresía? Hay que comprender que, al ser la religión inseparable de la vida cívica, excluirse equivaldría a colocarse al margen de la sociedad, a dejar de ser lo que se es. Sin embargo, hay personas que se sienten extrañas a la religión cívica y ajenas a la *polis*; su actitud no depende del mayor o menor grado de incredulidad o de escepticismo, muy al contrario, su fe y su implicación en movimientos sectarios con vocación mística, como el orfismo, es lo que las convierte en religiosas y socialmente marginadas (Vernant, 2000: 20).

Los griegos, evidentemente, sabían que existe una «naturaleza humana» y no dejaron de reflexionar sobre los rasgos que distinguen al hombre de los demás seres, objetos inanimados, animales y dioses. Pero el reconocimiento de esta especificidad no separa al hombre del mundo; no lleva a levantar, frente al universo en su conjunto, un ámbito de realidad irreductible a otro distinto y radicalmente al margen de su forma de existencia: el hombre y su pensamiento no constituyen en sí un mundo completamente separado del resto.

El caso de *Prometeo Encadenado* nos presenta un escenario donde será ausente el ser humano.

En la tragedia *Prometeo* no aparece ningún ser humano (el mismo Prometeo es un titán); en la *Orestiada* el héroe supremo sólo es el ejecutor de la voluntad divina, sin que tampoco muestre rasgos personales; en la tragedia *Los persas* ciertamente tenemos que ver con seres humanos, pero ellos comparecen ante el tribunal divino precisamente porque han ignorado por *hybris* a los dioses. Son, sin embargo, las deidades olímpicas las que envían la desdicha inexorable, mientras que las fuerzas conciliadoras y consoladoras provienen de la profundidad, de la noche ctónica y del reino de los muertos (Hübner, 1996: 200).

Es también Temis-Gea quien le tiene preparada la amenaza al Zeus desmesurado de que le puede nacer un hijo que le arrebate el poder. Esta amenaza obliga finalmente a Zeus a cambiar de actitud, como se deduce de la segunda parte del drama que lamentablemente sólo conocemos en fragmentos y que lleva por título *Prometeo liberado*. De esa manera es Gea quien restablece el orden de la naturaleza.

Aquí estamos frente al mismo dilema que encontramos en *Prometeo*: las potencias ctónicas son por un lado protectoras de derechos primigenios, bienhechoras, fuente de vida,

pero por el otro lado también son terribles y salvajes como la naturaleza. Para ellas, la muerte de la madre tiene un peso preponderante, ninguna circunstancia es capaz de justificarlo, mientras que la muerte del cónyuge puede eximirse de la persecución, puesto que no se comete contra un miembro de la sangre. A esta ley de la sangre se oponen los dioses “jóvenes”, los olímpicos. Ellos representan el derecho estatal del matrimonio, tal como fue instituido por Hera, Zeus y Cipris.

Existe un aporte constante también en torno a las voces masculinas y femeninas, no pretendo definir una capacidad de agencia preponderante en las divinidades femeninas, pero existe su presencia en la trama de las tragedias de Esquilo y en buena medida los procesos se depuran desde la intervención de las divinidades femeninas como es el caso de *Prometeo Encadenado* y la Trilogía de la *Orestíada*.

## 2.2 La Realeza

En la obra de Esquilo, la concepción de persona se establece, principalmente, a partir de la norma divina, sin embargo, se puede observar un proceso de transformación paulatina en la acción que procura el personaje que representa al soberano, así como a los demás de la realeza.

La apertura en la capacidad de agencia, en principio, será transitar de la norma divina de las fuerzas ctónicas a la norma divina de las fuerzas olímpicas, para la instauración de la ley en la ciudad que asegura el empoderamiento del varón libre, no así para el otro “bárbaro” y la mujer.

Las tragedias de Esquilo nos muestran soberanos con atributos diversos. En *Los Persas*, los soberanos están representados por Jerjes Rey de Persia (hijo de Darío), Darío, el soberano muerto (en la tragedia se presenta como Sombra de Darío) y, Reina viuda (esposa que fue de Darío).

Los varones en *Los Persas* representan la tensión que se da entre la norma divina como estructura estructurada y estructurante y, la acción del personaje como capacidad de agencia. El soberano Darío representa al personaje bajo la norma divina, Jerjes representa la capacidad de agencia. La soberana no representa la tensión entre la norma divina y la emergencia de un nuevo orden. Los varones contienen el germen de la capacidad de agencia, la mujer se

encuentra nulificada en su discurso, su dialogo consiste en dar seguimiento a la norma divina, se expresa desde el rol de género que se le asigno.

En *Las Euménides* el ejercicio que se desenvuelve en el juicio es para dar armonía entre las dos leyes; es Atenea quien define el fallo a favor de las leyes olímpicas y conciliará a las potencias ctónicas. En el caso de los soberanos, quien saldrá victorioso es Orestes, quedando sujeta al orden patriarcal la sombra de Clitemestra.

El tratamiento en torno a la estructura-agencia y el género difiere en las voces femeninas de la soberana esposa de Darío y Clitemestra esposa de Agamenón. Una es bárbara y la otra es griega. La capacidad de agencia en el caso de la mujer griega implica formaciones discursivas que propician la emergencia de significados y relaciones diferentes a las expresadas en la mujer bárbara quien únicamente se atiende desde la tradición, esto es, darle una voz pasiva. No es el caso de Clitemestra quien representa una femineidad disidente del orden establecido. Sin duda, Esquilo no pretende con ello dar pauta a las prácticas de libertad, a la postre (en la trilogía) será sometida y subordinada la mujer representada en el personaje de Clitemestra.

Las dos tragedias (*Los Persas* y *Las Euménides*) contraponen en su discurso la masculinidad y la femineidad, dando preponderancia al orden masculino. Las masculinidades y femineidades son múltiples, complejas. Ser varón o ser mujer no es un discurso estático o estéril, más bien es un discurso dinámico y, emana de los textos de ambas tragedias una riqueza de significados, más que aquietar los roles de mujer y varón implican una dinámica que tensa las relaciones.

### 2.2.1 Capacidad de agencia en la realeza y su relación con lo divino

Las relaciones entre la nobleza en la trilogía de la *Orestíada* se instauran en el orden de los varones con la conformación del Areópago. Las características que se nombran hacen referencia a la condición de ciudadano, a la justicia y, es destacable que en *Las Euménides* Atenea conforme el Areópago con sus mejores *ciudadanos* varones.

Pero, ya que este asunto se ha presentado aquí, para entender en los homicidios, *elegiré jueces*, que a la vez que sean irreprochables en la estimación de la ciudad, estén vinculados por juramento, y los constituiré en tribunal para siempre. (475)

Citad vosotros testigos que aporten las pruebas y, juramentados, vengan en auxilio de la justicia. Cuando yo haya seleccionado a *los mejores de mis ciudadanos*, vendré con ellos, para que juzguen en este proceso con toda verdad, [sin transgredir su juramento, sin dejarse llevar de pensamientos que no sean justos] (485).

El crimen de Orestes es equivalente al que comete Agamenón (su padre), ambos son crímenes de sangre. Los varones actúan bajo la norma divina, su acción es determinada por los designios del Oráculo, ¿la diferencia radica en que Clitemestra mata al esposo no por designio del Oráculo, sino, por su capacidad de agencia?

Esquilo ya en *Los Persas* trata en el personaje de Jerjes la cuestión de la capacidad de agencia, pero, a diferencia de lo que se dice de él y lo que se plantea con Clitemestra, difiere, él peca de desmesura (*hybris*) al pensarse por encima de las divinidades, en tanto que ella, no se le enuncia bajo los mismos términos, la capacidad de agencia de Clitemestra no será equiparable a la desmesura del varón que pretende autoinstituirse, ella, actúa fuera de las estructuras estructuradas y estructurantes, ella actúa sin reconocimiento.

Jerjes en tanto que es un varón que no pertenece a la ciudad no se le reconocerá como agente que trata de abrir la posibilidad de autoinstituirse. Jerjes es el enemigo de la ciudad, su desmesura consiste en ir más allá de las divinidades, al igual que los siete guerreros que van contra la ciudad en *Los siete contra Tebas*; Esquilo pondrá en boca de los invasores discursos que alteran la norma divina, serán varones que se ufanan de ser más poderosos que las divinidades.

El reconocimiento en la obra de Esquilo es para el varón ciudadano libre, no para el bárbaro o la mujer, la distinción es étnica y de género. La subordinación y desacreditación de la mujer es doble (por decir una parte) por ser bárbara y también por ser mujer. La mujer griega no goza de los privilegios del varón griego, no se le reconoce a ella, se le enclaustra en las sombras, sin voz dado que no tiene la capacidad del voto en la asamblea, no participa en la asamblea, escenario reservado para el varón.

Subordinación de lo femenino en el orden establecido

La capacidad de agencia en la mujer no es valorada, porque el nuevo orden es garante de la masculinidad y lo que se recrimina a Clitemestra es dar muerte al esposo, se toma como un crimen mayor al que comenten los varones (Orestes y Agamenón) ya que ellos dieron muerte a mujeres y ella, dio muerte a un varón, no cualquier varón, es su esposo, pero también, Agamenón es el hoplita que dirigió al ejército contra Troya y la doblego.

La obra esquilea nos propone un conjunto de significados que posiciona al varón por encima de la mujer. El soberano accede al poder, nunca la soberana, ya que ella, reinara en nombre del varón ausente. Apolo remite también a Atenea, que nació de la cabeza de Zeus.

La mediación que ejerce Atenea entre Apolo y las Erinias implica que para las potencias ctónicas quede el reino de la naturaleza y de la tierra, en tanto que para los olímpicos será la *polis*, el Estado, el orden jurídico creado. Las relaciones que se establecen por tanto, en la trilogía en referencia a la estructura-agencia y al género entre la nobleza, será básicamente la instauración del orden patriarcal. “A penas se ha consumado el hecho Orestes es presa del horror. Las Erinias emergen de la oscuridad. La ley de la madre tierra y de la madre noche está en abierta oposición con el designio del olímpico. Apolo, que representa la ley del patriarcado y el orden estatal” (Hübner, 1996: 199).

Los varones accederán al orden público y las mujeres al orden privado. Si, Esquilo en la primera tragedia de la trilogía (*Agamenón*) pone en poder a Clitemestra pero, será en más de una ocasión significada bajo el orden del varón.

Vengo, Clitemestra, a rendir homenaje a tu poderío, pues es de justicia honrar a la esposa del soberano, cuando está ausente del trono el varón (260).

Corifeo. — Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón.

Esquilo pondrá en los personajes que representan a la nobleza la capacidad discursiva y la capacidad de acción, es decir, la capacidad de decir y de hacer con la apertura a un ejercicio de la libertad. La libertad que ejerce el soberano o la soberana, contiene además, la divergencia del buen gobierno o bien, la tiranía. El buen gobierno lo ejemplifica Esquilo con el soberano que resguarda el país de los pelasgos en *Las Suplicantes*, o bien, la sombra de Darío en *Los Persas*.

Estrofa 1

¿Me oyes, Rey como un dios que alcanzaste la dicha, cuando pronuncio las claras palabras en lengua bárbara con múltiples tonos, lúgubres, triste sonido? (635)

Antiestrofa 1

¡Ea, tú, Tierra, y vosotras también, los que sois los demás soberanos de las subterráneas regiones; permitid que salga de sus moradas la gloriosa deidad, el dios de los persas que en Susa nació!  
¡Enviad aquí arriba a quien es cual ninguno la tierra de Persia había tenido jamás en su seno! (645)

Antiestrofa 2

Inspirado de un dios le llamaban los persas e inspirado de un dios él lo era, pues así conducía el timón del ejército. ¡Ah! ¡Ah! (655)

Esquilo en *Las Suplicantes* emplea un discurso en las relaciones de género diferente, ello no implica un cambio en la situación y posición de género, será persistente que el poder público está en manos del varón y que la mujer se encuentra subordinada a su mando, pero, aquí la voz femenina tendrá otros tintes y la tragedia abre posibilidades nuevas de discursividad en las relaciones entre los soberanos y las deidades.

Estrofa 3.

Jamás llegue yo a estar en nada sometida al poder de varones. Cual sola solución me puse como límite una constante huida de ese hostil matrimonio, guiada por las estrellas.

Elige a Justicia por aliada y escoge el respeto temeroso que te inspiran los dioses (395).



Las mujeres al suplicarle al soberano su protección no lo hacen a partir de ellas, la súplica se hace al referir la elección por la Justicia. El soberano que asume ayudar a las suplicantes es caracterizado como un soberano prudente, que atiende la condición de un pensar a partir del consenso con la ciudad.

Rey. —Es necesario descender a la hondura de un pensamiento salvador profundo, a manera de buzo de vista penetrante y no en exceso turbia por el vino, a fin de que esto acabe, primero, sin que dañe a la ciudad y bien para mí mismo, y que no se encienda una guerra por tomar represalias, ni que, por entregaros cuando así estáis sentadas en sedes de los dioses, nos atraigamos como terrible huésped al muy funesto dios vengador de los crímenes que ni en el Hades deja libre al muerto. ¿No te parece que necesitamos un pensamiento salvador? (410-415).

El soberano procede no asumiendo el ayudar a un grupo de mujeres, sino, atendiendo el deber ser, ellas se encuentran en sede de los dioses y, de no ayudarles, la falta no es a ellas, es al dios. Cuando en *Las Suplicantes* se encaran los protectores del grupo de mujeres y los extranjeros, se hace referencia a la existencia de varones en esa tierra y no a un lugar lleno de mujeres.

Esquilo procura en su discurso dar soporte a la relevancia de la ciudad y del ciudadano libre, del varón soberano que actúa de acuerdo a la norma establecida por la comunidad de varones libres.

La comparación que se hace de los soberanos con los dioses es un elemento que presenta en *Los Persas*, sin embargo, el hecho de que se compare a Jerjes como un dios, no significa que actué como tal.

Esquilo en esta tragedia procura enaltecer a la ciudad de Atenas y con ello, trata de enaltecer la condición de ciudadano. La sombra de Darío hace referencia a la consideración de los oráculos y también a la condición de los mortales ante las divinidades. Cuando el mortal peca de soberbia (*hybris*) la deidad interviene dando al trasgresor un castigo (Jerjes representa tal acción).

Sombra. — ¡Ay! ¡Rápido vino el cumplimiento de los oráculos! ¡Y sobre mi hijo hizo caer Zeus con todo su peso el desenlace de las profecías! ¡Y yo que tenía confianza en que los dioses les darían cumplimiento completo cuando hubiera pasado un largo tiempo! Mas, cuando uno mismo es quien se apresura, recibe también la ayuda de un dios. (740)

Él, que es un mortal, falto de prudencia, creía que iba a imponer su dominio a todos los dioses y, concretamente sobre Posidón. ¿Cómo no iba a ser víctima en esto mi hijo de alguna enfermedad de la mente? (750)

Sombra. —Arriba está Zeus, juez riguroso, que castiga los pensamientos demasiado soberbios. Ante esto, emplead vuestra moderación y haced que aquél entre en razón mediante prudentes admoniciones, para que deje de ofender a los dioses con su audacia llena de orgullo (830).

La personificación de Jerjes contiene elementos de discurso y acto que buscan abrir nuevas formas de relación entre los personajes. Jerjes pretende vengarse de Atenas pero no logra hacerlo aun cuando la diferencia es notable (con respecto a los ejércitos), se dirá que

estructuralmente se encuentra sujeto a la norma divina. Será Posidón quien derrote al ejército persa.

Mensajero. —En cuanto el número —entérate con claridad—, esas naves hubieran podido ser vencidas por las naves bárbaras. El número total ascendía a diez treintenas de naves, y, aparte de éstas, había una decena especial, mientras que Jerjes. —También lo sé— disponía de naves, hasta un millar, que tenía a su mando directo y, además, doscientas siete naves ligeras. Ésta es la proporción. Te parece a ti que en eso estábamos en condiciones de inferioridad para el combate Pero aun así, una deidad perdió al ejército, pues desvió la balanza en contra de nosotros sin concedernos igual fortuna. Los dioses protegen habitualmente a la ciudad de Palas. (345)

Jerjes es un soberano que abre los contornos de la capacidad de agencia en el personaje mortal, aún no es propicio este aspecto en torno a la norma que rige el pensar y actuar ante la norma divina. El personaje no puede evadir su condición de subordinación ante las divinidades y, por otra parte, Esquilo procura en la tragedia enaltecer en varias ocasiones la ciudad de Atenas.

El ciudadano libre, el que pertenece a la comunidad de varones libres se desempeña conforme a la norma, en cambio, el varón que no pertenece a la ciudad se comporta trasgrediendo la norma, no sólo la instaurada en la ciudad, también trasgrede la norma divina. La norma de la ciudad se constituye a partir de seguir la norma divina.

El ciudadano libre, se confirma en la ley de la ciudad y con ello, se confirma en la norma divina. El discurso que se observa en la obra esquilea contiene ese juego de formaciones discursivas que van configurando el orden patriarcal, el orden donde el posicionamiento de los varones se constituye en el garante de la norma divina y la ley de la ciudad.

Jerjes. — ¡Ay!

¡Desgraciado de mí porque obtuve este horrible destino que no pude prever!

¡De qué cruel modo atacó la deidad a la raza persa! ¡Miserio de mí!, ¿qué sufrimientos me esperan aún? Pues se me ha aflojado el vigor de las piernas al poner mis ojos en la ancianidad de estos ciudadanos.

¡Ojalá, Zeus, que también a mí, junto a los hombres que perecieron, un destino de muerte me hubiera ocultado! (915)

En *Las Coéforas* Esquilo refiere que al dar muerte Orestes a Clitemestra, el matricida ha liberado a la ciudad. La disposición del orden público de la ciudad no es quehacer del soberano, serán los dioses olímpicos por voz de Apolo que definirán el orden patriarcal de la ciudad.

La elaboración de lo femenino en las soberanas (Clitemestra y Helena) como seres impíos, se generaliza a todo el género, es también necesario decir que esta elaboración emana por boca del varón y con ello, podremos evidenciar los artífices del patriarcado para justificar la ausencia de la mujer en el ámbito público y, propinarle al espacio privado.

Mientras estoy todavía en mi juicio, quiero proclamarlo ante mis amigos: afirmo que no sin justicia he matado a mi madre, esa impura asesina de mi padre, *ese ser odioso para las deidades*. Y, sobre todo, considero a Loxias, el dios adivino de Delfos, como el filtro instigador de esta audacia mía. Me profetizó que, cuando yo hubiera hecho eso, estaría libre de culpa criminal, pero

que, si lo descuidaba... no voy a decir el castigo, pues ninguno de sus sufrimientos ha de alcanzarme ya con sus dardos. (1030)

Corifeo. —Obraste bien. No unzas los labios a hablar mal de ti, ni contra ti mismo profieras palabras infaustas. *Has libertado a toda la ciudad* de los argivos, al haber cortado con facilidad la cabeza de dos serpientes (1045).

La acción de dar muerte a su madre libera a toda la ciudad, el discurso se estructura para argumentar la pertinencia de atender lo profetizado por la divinidad (Apolo) y con ello atender el orden que se va configurando en la trama de la trilogía.

### 2.2.2 *El espacio como posibilidad de gloria para el varón de la realeza*

La ciudad abre o cierra la posibilidad del soberano de obtener o no la gloria. Si la ciudad cuenta con prosperidad significará que el soberano ha ejercido un buen gobierno, en cambio, si la ciudad se encuentra sumergida en precariedades, significará que el soberano no ha gobernado de la mejor manera. Atenas es una ciudad que se erige como estandarte de gloria y Esquilo lo enuncia en *Los Persas*:

Reina. — ¡Oh Destino odioso, cómo has defraudado a los persas en sus intenciones! Amarga ha encontrado mi hijo la venganza de la ilustre Atenas. No fueron bastantes los bárbaros que antes mató Maratón. ¡y mi hijo, creyendo que iba a lograr su venganza, se ha atraído una multitud tan grande de males! (475)

Esquilo en *Los siete contra Tebas* nos presenta un discurso más agudo en torno al proceso de transformación que se irá configurando a través del desarrollo de la obra trágica. A diferencia de la soberbia de Jerjes, Eteocles pone en evidencia las estructuras estructurantes y estructuradas que vertebran las acciones de los personajes. Eteocles en cierta medida procurará atender las condiciones que se le presentan como fatalidad desde su propio discurso. El discurso que contiene el personaje de Eteocles no es ajeno a la ley de la ciudad, ni será ajeno a la norma consensada por la comunidad de varones libres.

Eteocles. — En efecto, si lográramos éxito, la gente diría que la causa de ello es un dios; pero, si, al contrario —lo que no suceda—, ocurre un fracaso, Eteocles, único entre muchos, sería cantado por los ciudadanos con himnos, sin cesar repetidos, y lamentaciones. ¡Ojalá que Zeus-Protector sea lo que dice su nombre para la ciudad de los cadmeos! (5)

El varón puede hablar en el espacio público, en tanto que a la mujer se le procura el espacio privado. La mujer se expresa presa del miedo y define su posición en correspondencia a un rol asignado.

Coro. — ¡Ay, ay! Dioses y diosas, alejad de nosotras el peligro que nos asalta ¿Quién nos salvará? ¿Quién nos dará ayuda de entre los dioses o de las diosas? ¿Me postraré ante las imágenes de los dioses (patrios)? ¡Ay! Ellos son felices, con sede segura. Es el momento para abrazarse a sus estatuas. ¿Por qué lo demoramos con tantos gemidos? ¿Oís o no oís el estruendo de los escudos? ¿Cuándo si no es ahora, usaremos la vestimenta y las coronas de las suplicantes? (100)

El discurso difiere en los elementos que se tratan al referir la presencia de las deidades y las consecuencias de la guerra. El varón hace referencia a la ciudad y la libertad, la mujer hace referencia a las vestimentas y las suplicas. El varón en su capacidad de agencia se reconoce en la ciudad, en la condición de libertad, en tanto que la mujer se reconoce bajo la norma divina. Como se mencionó en referencia al espacio de la ciudad, las mujeres en el ámbito íntimo de perderse la ciudad, habrá para la soberana un cambio de condición dentro de la estructura, de ser parte de la nobleza, se convertirá en esclava. El varón al perder la ciudad consigue en muchos de los casos la gloria, ya que muere en defensa de la ciudad. De no ser muerto y ser degradado al igual que la mujer a condición de esclavo, perderá la libertad de palabra, en el ámbito público.

La mujer “ciudadana” no pierde la libertad de palabra, ya que no la posee, el ámbito que le es reservado ya es en sí, el íntimo-privado, lo que cambia es su condición de madre-esposa a esclava, a botín de guerra.

Etrofa 1

Dioses protectores de la ciudad, venid, venid todos, ved este batallón de doncellas que vienen en súplica de que las libréis de la esclavitud.

¡Ea, oh Zeus, padre sin quien nada se cumple, evita como sea que caiga prisionera del enemigo!

Y tú, hija de Zeus, Potencia que amas la lucha, sé la salvadora de nuestra ciudad, ¡oh Palas!

¡Y tú, Señor que en el mar reinas con tus caballos y el utensilio de ensartar peces, Posidón, concédenos la liberación, la liberación de nuestros terrores! ¡Y tú Ares —¡ay, ay! —, guarda a la ciudad que recibió su nombre de Cadmo y claramente vela por ella!

¡Y tú, Ciprís, primera de nuestra raza, protégenos, pues de tu sangre hemos nacido! Y con las preces que a dioses se elevan nos acercamos a ti, invocándote a gritos (110-145).

Las relaciones entre la realeza en la tragedia esquiéa procuran el orden de la familia. La trilogía de la *Orestíada* y *Los siete contra Tebas* atienden como problema el poder del soberano. Eteocles y Polinices luchan uno por conservar el cetro y el otro, por obtenerlo. La tragedia se resuelve con la muerte de ambos y así, cumplen con el destino trazado.

La trilogía de la *Orestíada* contiene la tensión que existe entre los que ostentan el poder. Desde el *Agamenón* que es recibido con alfombras rojas hasta la instauración del Areopagó en *Las Euménides*. En *Las Coéforas*:

Electra. —Yo ocupo el lugar de una esclava, y, lejos de sus riquezas, Orestes está desterrado, en tanto que ellos, con arrogancia, se refocilan en grande con lo que ganaste con tus fatigas. ¡Que venga aquí Orestes —te ruego— por una fortuna feliz! Y escúchame, padre, concédeme que llegue yo a ser mucho más casta que lo es mi madre y más piadosa con mi mano (135-140)

Lo que expresa la mujer será condicionado por los procesos que se estructuran en los roles de género. El espacio que contiene las expresiones femeninas se abre de acuerdo a las necesidades que se dictan en el orden masculino. La mujer tiene una forma de expresar el dolor como se puede atender en los siguientes fragmentos de *Las Coéforas*:

Con manos delicadas, muchas mujeres desgarran sus velos <...> y en llanto abundante empapan su seno, como partícipes que son de la pena.

Estrofa 1.

Coro. —Del palacio he venido, enviada en procesión de duelo con libaciones y ágiles golpes de mi mano. Ensangrentadas se ve mi mejilla por las heridas que acabo de hacerme con los arañazos de mis uñas, y de lamentos se va alimentando mi corazón a lo largo de toda mi vida. Al compás de mis gritos de dolor, se rasgaba en jirones, se destrozaba el lino de mis vestidos, y el atavío que cubre mi pecho ha sido herido por tristes desgracias (25-30).

El dolor que expresa la mujer, dirá el personaje del soberano que debe ser recluido en el ámbito privado, en tanto que las súplicas son propias del varón, cuando éste desempeña los sacrificios necesarios para que las divinidades le sean propicias, enmarcada la súplica del varón en el ámbito público. El dolor que expresa la mujer, en el ámbito público no es propicio para la victoria; en ese sentido, dirá el soberano que al incurrir en el ámbito público alteran al ejército y le infligen miedo.

Las relaciones y los espacios se confeccionan para el desenvolvimiento del varón, las relaciones de alianza entre varones propicia el desarrollo o caída de la ciudad; en cambio para las mujeres, en la derrota serán parte del botín de guerra.

Estrofa 2

Sí; es lamentable arrojar así a Hades la ciudad de Ógigo, someterla a la esclavitud del botín de guerra, y que sin honra reduzcan a polvo y ceniza los soldados aqueos por decisión de la deidad. Y que sean conducidas las prisioneras —¡ay, ay! —, jóvenes y ancianas, igual que yeguas, de los cabellos, rotos sus velos por todas partes. Grita la ciudad, al irse quedando vacía, mientras el botín de mujeres camina a su perdición entre un confuso vocerío. ¡Con terror presente una suerte insufrible! (330)

El discurso del varón es generar una resistencia que a la postre, le brindara la gloria, ya sea por haber muerto al defender la ciudad, ya sea porque consiguió la victoria. El varón con la vida o la muerte consigue fama, en cambio, la mujer no es partícipe de esa configuración de los espacios. El espacio público es propio para el ciudadano libre, varón.

Eteocles. —El resultado lo decidirá Ares con sus dados; pero es la Justicia de defender a su misma sangre la que lo envía a la vanguardia, para alejar la lanza enemiga de la madre que lo engendró (415).

En *Las Euménides* para ver resuelto dentro del mito el conflicto moral; es significativo que comience con la invocación a Gea, Temis y la titana Foie, esto es, las deidades terrenales; prosigue con los olímpicos Apolo, Atenea, Poseidón y Zeus; tampoco Dioniso es olvidado. De esa manera se apela desde el principio a la *unidad* de las deidades ctónicas y celestiales. La unidad que mediará Atenea en el juicio de Orestes, imprime desde su voto a favor de los olímpicos una condición estructural.

### 2.2.3 *Relaciones de Poder en la realeza*

Las relaciones de poder en la obra que se conserva de Esquilo nos representa un orden estructurado de tal forma que todo elemento femenino declina en el orden patriarcal y a favor, por tanto, de la subordinación de la mujer y su desigualdad con el varón. Las mujeres que se representan en la *Orestíada* son Clitemestra y su hermana Helena, ambas esposas de soberanos. Clitemestra maquinara una forma de enfrentar a su esposo Agamenón, ella pretende darle muerte en venganza del sacrificio de su hija Ifigenia, el cual cometió él para tener buenos vientos en su empresa de guerra contra Troya. La guerra contra Troya es en principio, generada por el rapto de la hermana de Clitemestra, Helena, quien es esposa de Menelao, hermano del esposo de Clitemestra.

La capacidad femenina para conformar artificios y contar con la astucia es producto de su capacidad de dar nombre, cierto que los medios de uso de la lengua divergen del varón a la mujer, ella habla de manera enigmática y con ello, en la tragedia *Agamenón* Clitemestra va guiando al esposo a su sacrificio. Ella, en el ámbito privado dará muerte al soberano que volvió con la victoria.

Orestes. —Me apremia, además, la falta de riquezas, para evitar que los ciudadanos más famosos de los mortales, los destructores de Troya, reconocidos por su valor, vengán a ser súbditos de dos mujeres de esa clase, pues femenina es su alma. Y, si no es así, pronto se sabrá (305).

Cuando el discurso en boca de la mujer no se ajusta a lo que se le asigna como rol de género, es atribuible a las formas propias del varón. Esto es, se masculiniza la acción de la mujer, por lo que no será propio de su “naturaleza”.

Corifeo. —*Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón.* Así que yo, como ya he escuchado tus fidedignas pruebas, me dispongo a invocar a los dioses del modo apropiado, pues se nos ha concedido un favor que bien merece el pago de nuestro esfuerzo. (355-360).

La incapacidad de significación en el ámbito público para la mujer

El discurso de la mujer cuando es abierto a formas que no son propias a lo masculino se le denigra, se le subordina. En *Agamenón* la soberana Clitemestra da fe de las señales que llegan a la ciudad, anuncian la caída de Troya (Existe un sistema de mensajes a base del fuego). La mujer acepta las señales y procura lo propio a la situación, para el coro compuesto de hombres, es necesaria la llegada de un mensajero con las nuevas buenas (no es de confiar el sistema de señales).

Esopo.

—A consecuencia de ese fuego portador de buenas noticias, un rumor recorre veloz la ciudad. Pero ¿quién si eso es verdad o, en cierta medida, sólo un engaño de la deidades?

— ¿Quién es tan pueril o tiene un juicio tan tocado, que verdezca su corazón por los recientes mensajes de una llama, para después sufrir si cambia el cuento?

El espacio se configura a través de discursos, los discursos se diferencian como el que se refiere a la señal del fuego, o bien, el discurso del mensajero quien llega con la información, siendo él quien presencia los hechos, la valoración tiene sesgo genérico.

—Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes de que el suceso se manifieste en la realidad.

—Crédulo en exceso, el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también, con vida corta, parece el rumor propagado por una mujer. (485)

Clitemestra. —Ha tiempo que grité de alegría, cuando vino el primer mensajero nocturno del fuego a comunicarnos la conquista y destrucción de Troya. Pero hubo quien zahiriéndome dijo: « ¿Crees tú que Troya ya está destruida y has dado crédito a una simple señal luminosa? ¡Cuán cierto es que lo que puede esperarse de una mujer es que se excite su corazón! » (590)

Se cuestiona la forma de proceder de la mujer investida de poder, ya que al ser ella quien interpreta el mensaje de la llama como señal de la destrucción de Troya, no se considera que el discurso se ajuste a la realidad, a pesar de ser un código establecido en las formas de significar y nombrar la realidad ¿Si fuese el caso de ser el varón quién nombra e interpreta los signos la condición sería distinta? Los discursos se articulan de acuerdo al género y por ello, los elementos que se dirimen divergen dependiendo de quién es el interlocutor. En *Las Coéforas*:

Orestes. —Que salga de la casa alguno con poder de acabar esto, una mujer que mande en el lugar. Pero es más conveniente que sea un hombre quien salga, *pues del pudor en las conversaciones hace que las palabras sean oscuras*. Un hombre le habla a otro hombre con plena confianza y le hace saber con claridad sus fines (665).

El caso de *Los siete contra Tebas*, será el coro de mujeres súbditas del soberano Eteocles quienes propicien la construcción de significados; de la concepción de persona arraigada en la tradición en la imagen del héroe, dan pauta a una nueva concepción de persona emergente, la imagen del sabio. Es en boca de la mujer que Esquilo pone la construcción de significados y no del varón, con referencia a la emergencia de la nueva concepción de persona.

Sólo en la tragedia *Los siete contra Tebas* aparece el hombre no ya como mero juguete de los poderes míticos (Orestes), no ya como mero objeto de venganza justificada a causa de la *hybris* y la desmesura (Jerjes), sino como una personalidad independiente. Pero se nos advierte: podemos admirar tal libertad, pero ésta tiene que acabar en la catástrofe. El hombre que en esta tragedia se destruye por su propia grandeza es Eteocles (Hübner, 1996: 202).

El acto trágico se establece entre el soberano y el coro de mujeres, quienes le refieren ceder a una nueva concepción de persona, donde el sacrificio consiste en no asumir un destino trazado por la Erinis, pero también le procuran persuadir de no asumir el orden de la *polys*; en cambio, el soberano se asume bajo el registro de la *polys*.

Coro.

Estrofa 2.

Pero no te apresures. Tú no serás llamado cobarde, si conservas indemne tu vida. La Erinis, de negra égida, saldrá de tu casa, cuando de tus manos acepten los dioses un sacrificio.

Eteocles. —En cierto modo ya estoy abandonado de los dioses. Sólo se mira con admiración el favor que les hago si muero. ¿Por qué tendría aún que halagar a un destino que me lleva a la muerte? (700)

Corifeo. —Sin embargo, haz caso a mujeres, aunque no te guste.

Eteocles. —Podéis decirme algo que pueda ser llevado a cabo, pero sin demasiadas palabras.

Corifeo. —No hagas ese camino a la séptima puerta.

Eteocles. —Mi decisión es tajante. No van a hacer mella en mí tus palabras.

Corifeo. —La deidad concede valor a cualquier victoria, incluso a aquella que no se basa en la valentía.

Eteocles. —No debe gustarle eso que has dicho a un guerrero hoplita (715).

Por lo tanto, Eteocles debe elegir ¿debe matar a su hermano y echarse el peso de la culpa de la sangre o perder su dignidad real? Con la culpa de la sangre ofende la justicia divina, que crimen de la sangre es más importante que su honor, incluso el coro de mujeres sostiene que la victoria sería bien recibida por los dioses aun cuando no la acompañase la gloria.

La personalidad libre quiere afirmarse, no por *hybris*, sino con un nuevo sentimiento de justicia para con los dioses, pero por más admirable que sea paga este orgullo con la ruina ¿Acaso quería Esquilo fijar en el mito los límites y la medida al individualismo emergente, la cual siguieron revoluciones políticas? (Hübner, 1996: 202).

El caso de Eteocles es dar cuenta de su condición de hoplita, estructuralmente es determinado por lo propio al varón. Más allá de una elección se expresa su condición de agencia sujeta a las determinantes estructurales. Si, Eteocles elige ante su destino, es libre de acción en tanto que elige ir al encuentro en la séptima puerta y luchar con su hermano Polinices. Es su destino marcado por la Erinis de la familia, por la maldición proferida por su padre Edipo, pero, también se expresa su condición de varón.

Eteocles no dejará de ir a la séptima puerta porque no está dispuesto a ceder el cetro, además, los discursos articulan el deber ante la ciudad, no puede ceder a la intromisión en la ciudad a base de fuerza, por parte del extranjero, debe enfrentarles y de ser necesario, morir por su ciudad y con ello, lograr la gloria y no, como le sugiere el coro de mujeres, ceder por “cobardía”.

Eteocles. —Os pregunto, *criaturas insoportables*. ¿es lo mejor eso, lo que salvará a la ciudad y dará ánimo a un ejército que está sitiado? ¿Andar gritando y vociferando postradas ante estatuas de dioses que son protectores de nuestra ciudad? Todo eso es odioso para las gentes que tienen prudencia (185).

Las suplicas de las mujeres son devaloradas por el soberano, considera que lo prudente es propio del varón y, cuando el sacrificio es producto del varón es bien reconocido por el orden patriarcal. Se define para el varón el ámbito público y para la mujer, el ámbito privado.

Eteocles. —*Eso es cosa de hombres*, el poner por obra sacrificios y oráculos cuando están preparando una tentativa contra el enemigo. *Lo tuyo es, en cambio, callar y quedarte metida en tu casa* (230).



La mujer reconoce su posición de subordinación ante los dioses, en cambio el varón dirá que es su capacidad de agencia. Esquilo da cierta apertura en esta tragedia (*Los siete contra Tebas*) al poder de agencia del varón no de la mujer.

Pero, si alguien no obedece a mi mando —hombre o mujer o lo que haya entre ellos—, Pues que lo de fuera es cosa de hombres, que las mujeres no piensen en ello, ¡que se queden dentro de su casa y no perjudiquen! (200).

Eteocles. —No decidas con cobardía ni te limites a invocar a los dioses. La obediencia al mando es la madre del éxito y la esposa del salvador (225).

El soberano es en definitiva un personaje que demerita y subordina en su totalidad la posibilidad de agencia de la mujer, la refiere a un ámbito privado, a una situación donde su posibilidad es el no pensar, el no decir, ya que lo público es asunto del varón.

*¡Ojalá no comparta yo la vivienda con mujeril raza, ni en la desgracia ni tampoco en la amada prosperidad! Pues la mujer, cuando es dueña de la situación, tiene una audacia que la hace intratable; y, en cambio, cuando es víctima del miedo, constituye un peligro mayor para su casa y para el pueblo. Así ahora, con vuestras huidas a la carrera, habéis infundido temor en los ciudadanos, restándoles ánimo, con lo que reforzáis en máximo grado la situación de la hueste apostada fuera de las puertas, mientras que dentro nos destruimos nosotros mismos. ¡Cosas así puede lograr el que convive con las mujeres!* (190-195).

El discurso femenino define la subordinación de las personas a las divinidades y define que la victoria es producto de la fuerza de un dios. El soberano dirá que es cosa del varón en seguimiento a la norma divina. La mujer y el varón no establecen un discurso afín ante el acontecimiento de la guerra. La mujer experimenta la guerra con miedo, ella no participa de la gloria que puede propiciar la victoria, ella se puede encontrar envuelta en la derrota de la ciudad y ser presa de ello. La mujer pide la protección de la ciudad a las divinidades. El varón, en cambio, considera que ellos deben proteger la ciudad con las armas, también buscan la alianza con las divinidades, su procedimiento es distinto al de la mujer.

Antiéstrofa 2

Lo es; pero aún es más poderosa la fuerza de un dios, y a menudo al que está sin remedio en plena desgracia, lo levanta de la nube de penosa aflicción suspendida sobre sus ojos.

El soberano no disiente que las mujeres le rindan honores a las deidades, la cuestión que define implica el ámbito donde se establecen las plegarias. La mujer desde el discurso del soberano no abona a la victoria del ejército, al contrario, le inflige miedo con su proceder. El soberano considera que las mujeres deben actuar desde el ámbito privado.

Eteocles. —No te prohíbo que rindas honores al linaje de las deidades, pero, a fin de que no infundas cobardía en los corazones de los ciudadanos, estate tranquila y no reboses excesivo miedo (235).

Coro. — (Dirigiéndose al conjunto de imágenes.) ¡Oh agrupación de dioses, no abandonéis las torres!

Eteocles. — ¡Muérete ya! ¡Soporta el peligro en silencio!

Coro. — ¡Dioses de la ciudad, que no sea mi suerte la esclavitud!

Eteocles. — ¡Tú misma te estás haciendo esclava! ¡Y a mí! ¡Y a toda la ciudad!

Coro. —Zeus omnipotente! ¡Vuelve tu dardo contra el enemigo!

Eteocles. — ¡Oh Zeus! ¡*Vaya compañía que nos diste con la raza de las mujeres!* (255)

El soberano no acepta en forma alguna que la mujer participe de la plegaria a los dioses, considera que no es propicio, que la mujer debe actuar cuando se le indique y en el espacio que le sea asignado. La guerra es un asunto de los varones y lo que se implique en ello, será competencia de la acción de los varones.

Eteocles. — ¡Si me hicieras un servicio pequeño que yo te pido!

Coro. —Cuanto antes lo digas antes lo sabré.

Eteocles. — ¡Calla, desgraciada! ¡No asustes a los nuestros!

Coro. —Callo. Con otros sufriré mi destino.

El soberano al recluir a la mujer en el ámbito privado, configura los discursos que dan significado a las relaciones que establecen las personas con las divinidades, también, define con ello, la relación que debe guardar la mujer con los procesos de la ciudad. El soberano atribuye los sacrificios a los varones y sitúa a las mujeres en un arquetipo que les refiere la capacidad de expresar el clamor, a través del peán.

Eteocles. —Prefiero eso que dices ahora a lo que antes decías. Y además de eso, apartada de las imágenes, haz el ruego de más valor: que los dioses sean nuestros aliados. Y tan pronto como hayas oído mis oraciones, como un peán, entona el grito sagrado que nos da suerte, rito griego del clamor que se eleva en la ofrenda de los sacrificios, que infunde valor en nuestros amigos y desata el miedo de los enemigos.

La forma de significar los discursos del varón a las divinidades son distintos al que profiere la mujer, el varón dirá que si la divinidad protege la ciudad, si establece la alianza con él, hará los sacrificios pertinentes, que adornara y ofrendara en los santuarios las vestimentas de los enemigos.

Yo le digo a los dioses protectores de nuestro país, y a los que velan por nuestra ágora y a la fuente de Dirce y al agua corriente del río Ximeno que, si bien nos suceden las cosas y la ciudad se salva, hago el voto de rociar con sangre de ovejas los hogares de las deidades, y de hacer en honor de los dioses sacrificios de toros, y erigir un trofeo con las vestiduras de los enemigos y dedicar a los santuarios el botín conquistado en la lucha y cubrir el acceso a los templos con los vestidos de los enemigos. (265-280)

Las plegarias de la mujer son bajo los discursos del temor y de la derrota, para la mujer la derrota tiene consecuencias diferentes a las del varón, sin duda, la derrota afecta a la ciudad entera, las consecuencias serán diferentes en torno a las diferencias genéricas, se puede decir que en lo estructural son iguales.

Eleva a los dioses plegarias como éstas, sin dejarte llevar por deseos de gemir ni entre vanos suspiros salvajes, pues no vas, por eso, a escapar más de tu destino.

Yo, mientras, me voy a poner en las salidas de las siete puertas a seis hombres —yo seré el séptimo— que remaremos contra el enemigo con mucho valor, antes de que lleguen, apremiantes y rápidos, los informes de mensajeros que nos inflamen con su urgencia. (285)

La actitud de dolor que expresa la mujer es deseable, dentro de cierto ángulo relacional, las mujeres tienen estructuralmente la posibilidad de expresar sus emociones, pero, también esta posibilidad de expresar es definida con cierto desdén.

Capacidad de agencia en correspondencia a lo estructural y el género

La situación descrita implica que el acto de expresar el dolor que sienten las mujeres tiene su “función”, donde se describe el rito, las formas de manifestar el dolor y, son constitutivos del rol de género en el texto trágico. Eteocles lo que cuestiona es si con la expresión del llanto se podrá salvar a la ciudad, en este sentido se cruzan los elementos de análisis. Se está cuestionando si la mujer tiene la condición de inmiscuirse en asuntos públicos. Y, ciertamente es el caso que el asunto público —que la ciudad se encuentre sitiada— implica a la mujer, por ello, expresa su miedo, cuestión que en el varón no será deseable, ya que un hoplita nunca debe temer a su destino. En *Las Suplicantes* se define también que el miedo es propio de la mujer.

Corifeo. —Nada de extraño tiene que mi alma se muestre intranquila por el miedo que siente.

Rey. —*Es propio de mujeres* el sentir siempre un miedo excesivo. (515)

La mujer debe expresar sus deseos a través de ciertos medios comunicacionales, definiendo su “esencia” o “naturaleza femenina” no expresar la arrogancia, si la prudencia, el hablar sin ser prolija. En referencia a sus espacios donde se puede desenvolver, en la tragedia *Las Suplicantes* se describen varios elementos propios de la época:

Dánao. —Más fuerte que una torre es un altar: es escudo irrompible. (190)

Pero, marchad lo más pronto posible, y, portando solemnemente en vuestra mano izquierda ramos de suplicantes adornados de blanca lana —ofrendas apropiadas al venerable Zeus— contestad a nuestros huéspedes con palabras respetuosas mezcladas con lamentos y expresiones que muestren la necesidad que os acosa, cual conviene a gente forastera, y explicadles con toda claridad que esta huida vuestra no se debe a un delito de sangre. (195)

En primer lugar, *que no acompañe a vuestra voz un tono de arrogancia*, ni emane vanidad de vuestro rostro lleno de prudencia, de vuestros dulces ojos.

No seas precipitada en tus respuestas, ni tampoco prolija, pues la gente de aquí es muy dada a la crítica (200).

En *Los Persas* se caracteriza a la reina bajo la sombra del esposo muerto. Su condición es de subordinación a las cualidades del varón. Darío es el varón excelso que ha conducido adecuadamente a la ciudad, su hijo Jerjes, representa en el discurso el equívoco y desviación de las cualidades del varón.

Corifeo. — ¡oh Reina, excelsa entre las persas de apretada cintura, madre anciana de Jerjes, salve, esposa de Darío! Por naturaleza fuiste la esposa del dios de los persas y madre igualmente de un dios, a no ser que la antigua fortuna huya abandonando ahora al ejército (155).

La condición de la mujer en los actos bélicos no corresponde a la del varón, para la mujer existe la condición de ser objetivada como parte del botín que se cobran los vencedores. Por ello, la preocupación y lamentos de la mujer, en cambio, el varón espera morir a manos de otro. En *Los siete contra Tebas*:

Antiestrofa 3.

Hay cautivas <jóvenes> víctimas de un mal que desconocían <con el sufrimiento> de un lecho de esclava, el de un soldado de buena fortuna, con el temor de que a reforzar sus dolores dignos de llanto venga el tributo nocturno a un enemigo más fuerte que ella. (365)

En *Las Coeforas*:

Orestes. — ¡Ojalá, padre, que al pie de los muros de Ilio hubieras muerto, atravesado por una lanza, a manos de un licio! Hubieras, entonces, dejado en tu casa fama gloriosa y, tras haber instaurado en el camino de tus hijos una vida objeto de envidia, tendrías en tierra allende la mar una elevada sepultura, lo que sería fácil de soportar para tu casa! (345-350)

Los rasgos del varón se cualifican dependiendo de diferentes aspectos, en esta caso podremos ir encontrando varios puntos al respecto. En *Los Persas* se oponen la imagen del soberano Darío con la de su hijo Jerjes, en el caso del primero se reflejan las cualidades de un soberano que atiende las formas de la ciudad, respeta las leyes divinas, pero sobre todo queda al relieve que su actuar es desde lo colectivo y no, como será el caso de Jerjes quien actuara de manera individual, sin considerar otros aspectos.

Antiestrofa 2.

Pues nunca llevó hombres a la muerte con locuras que matan mediante la guerra.

Inspirado de un dios le llamaban los persas e inspirado de un dios él lo era, pues así conducía el timón del ejército. ¡Ah! ¡Ah! (655)

Un rasgo que caracteriza a Jerjes es la soberbia, entendida como el acto que procede de manera individual, sin tomar en consideración ni a la ciudad, ni a las deidades. Jerjes se considera poderoso y avanzara con un ejército que considera invencible, pero, a pesar de ser más fueron derrotados, no por los hombres, sino, por una deidad, quien inclina la balanza en su contra.

Discurso y ley

Las relaciones entre varones se establecen al expresar lo adecuado ante la ciudad, en tanto que la mujer en su discurso con el soberano es mediado por Zeus.

Rey. — No va a dejarte sola tu padre mucho tiempo. Yo voy a darme prisa en convocar al pueblo del país, para hacerte propicio al común de las gentes. Y enseñaré a tu padre de qué forma ha de hablar. Por eso, aguarda aquí y pide con plegarias a los dioses de esta tierra lograr aquello cuyo deseo te llena, que yo voy a marcharme a cumplir lo que he dicho. ¡Ojalá que tenga persuasión y suerte que lo lleve a feliz término! (520)

En la súplica las danaiides expresan la importancia del varón y la juventud para el orden de la ciudad. También en *Los Persas* se hará mención a estas dos cualidades del ciudadano: ser varón y ser joven.

Estrofa 2.

¡Que nunca la peste deje a esta ciudad vacía de varones, ni <la discordia>, con la sangre de habitantes caídos, empape esta tierra!

¡Que no sea segada en flor su juventud, ni Ares —ese azote para la humanidad, esposo de Afrodita— le tale su esplendor! (660-665)

Antiestrofa 2.

Rogamos que siempre nuevos jefes nazcan para este país, y que Ártemis, la que hiere de lejos, proteja a las mujeres en los partos (675).

En *Los Persas*, *Los siete contra Tebas* y en *Las Suplicantes* el discurso de Esquilo pone al relieve cualidades que definen el ser varón bajo el ideal de la ciudad, del orden público que se ha instaurado para el bienestar de los ciudadanos libres.

En *Los Persas* se pronuncian discursos en torno a la gloria de la ciudad de Atenas. Los discursos no son con referencia al varón, se atiende la construcción de la ideología, de la identidad del ciudadano, se enaltece la imagen de la ciudad.

Los varones al incursionar en la guerra se pueden trastornar al punto de no violentar únicamente el orden de la ciudad, también puede ser que trasgredan el orden divino. La toma de Troya implicó el saqueo de la ciudad, de los templos y con ello, la ira de los dioses. En *Agamenón*:

Clitemestra. —Si con piedad veneran a los dioses protectores del país conquistado y los templos de esas deidades, no se tornarán en el futuro de conquistadores en conquistados. Pero antes me temo que incurra el ejército en el deseo de devastar lo que no se debe, dominado por el ansia de lucro, pues todavía es preciso que den la vuelta para hacer hacia atrás la segunda mitad de la carrera, que constituye la salvación del regreso a sus casas (340).

Pero si consiguiera venir el ejército por no haber ofendido a los dioses, ni sucedieran imprevistas desgracias, aún quedaría despierto el sufrimiento por los que han muerto.

Esto es lo que de mí, una mujer, estás oyendo (345).

Los actos son valorados (sujetos a la cuestión de género) dependerá de quién es el actor para definir el acto como deseable o no, si se le reconoce como virtud o bien, defecto. La obra de *Agamenón* brinda elementos al respecto. Agamenón dio muerte a su hija y en esta tragedia su esposa Clitemestra le dará muerte. Ella apela a la venganza por la muerte de su hija; en *Las Euménides*, el juicio pondrá en el discurso la diferencia de los crímenes, siendo más nefasto el crimen de ella ante el crimen cometido por su hijo (darle muerte en venganza del padre). Se puede observar que la valoración de los crímenes se significa a partir de una distinción de género. El crimen tendrá diferentes significados, dependiendo de quién comete el crimen y, de quién es la víctima. Cuando el crimen es por mano del varón se podrá justificar, cuándo el crimen es por mano de la mujer se castigará.

Clitemestra. —Dictas ahora como sentencia mi destierro de la ciudad, el odio de los ciudadanos y maldiciones a gritos del pueblo; pero no te enfrentaste antaño a este hombre que, sin darle importancia, como si se tratara de matar una res entre los rebaños de hermoso vellón, cuando superabundaban las ovejas, sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, como remedio contra los vientos de Tracia. ¿No hubieras debido desterrar a ése de este país en expiación de su crimen? (1415).

*Las Suplicantes* refleja la diferenciación entre mujeres y varones. La tragedia se desenvuelve en torno a las suplicantes y la elección del rey de protegerlas. El rey asume una actitud acorde a la ciudad, pero, en torno a la significación genérica, nos encontramos con un discurso ya desde la voz del padre de las suplicantes, ya desde el propio discurso de las suplicantes una valoración de la mujer subordinada a la protección del varón.

Corifeo. —No me dejes sola. Te lo ruego, padre. *Una mujer sola no vale nada*. No hay en ella Ares. (745)

Rey. — ¡Eh, tú! ¿Qué estás haciendo? ¿Qué clase de arrogancia te impulsa a despreciar el país de los hombres pelasgos?

¿Crees, tal vez, que has llegado a una ciudad en que sólo hay mujeres? (910)

Rey. —No está escrito en tablillas, ni sellado en un rollo de papiro, sino que estás oyéndolo con toda claridad de una lengua que tiene libertad para hablar. (945)

Heraldo. —Ambos imaginamos que está estallando ya una nueva guerra. ¡Que los machos obtengan la victoria e impongan su poder!

Rey. —También hallaréis machos —los que este país pueblan— que no beben un vino de cebada. (950)

El Rey en *Las Suplicantes* reconoce por un lado, la presencia de las suplicantes en el espacio sagrado, él debe considerar la ley divina, pero también, al procurar la acción debe considerar la ciudad. El rey estructuralmente debe asumir su acción, ya desde el respeto a lo divino, ya desde la consulta con la ciudad. El rey representa la democracia, no la tiranía.

Rey. —No estáis sentadas junto al hogar de mi palacio. Si la ciudad, en común recibe una mancha, preocuparse en común todo el pueblo de buscar el remedio. Yo no os puedo garantizar promesa alguna antes de haber consultado acerca de este asunto con toda la ciudad. (365)

Los personajes de la tragedia *Los siete contra Tebas* están determinados por el destino de su estirpe, en el caso de Eteocles el coro de mujeres le incita a no ir a defender la séptima puerta, ello significa asumir una relación de poder, donde los discursos que se ponen en juego no responden a la condición de hoplita. Ambos soberanos serán arrastrados a su destino, morir por mano del otro.

Antiestrofa 3.

—Desgraciada a la que los parió, más que ninguna de las mujeres que madres se llaman: al propio hijo tomó por esposo y parió a éstos que así murieron, dándose muerte recíprocamente con sus manos nacidas de igual semilla. (930)

Coro. — ¡Ay, Moira, causante de penas, que abrumadores dones concedes, y augusta sombra de Edipo, Erinis negra, sí, eres un ser muy poderoso! (975)

Tanto en *Las Suplicantes* como en *Los siete contra Tebas*, la acción se determinará estructuralmente, en ambos casos, se puede encontrar una condición genérica; los hermanos que se dan muerte, lo harán por asumir su condición de hoplitas; en tanto, el rey pelasgo asumirá la ley de la ciudad. Al final ambas tragedias nos postran ante el orden estructural de la ciudad, acto que no se desliga de su subordinación a la norma divina, en el trasfondo se encuentra el designio divino. También se encuentra la tensión de los *actos* heroicos y la emergencia del sabio. La ley de la ciudad diferenciara las acciones de los hermanos, a uno lo consideraran digno de la ciudad, por haberla defendido del agresor, al otro, lo significaran como indigno de la ciudad.

Sófocles atenderá este asunto en *Antígona* donde la tensión de la tragedia se expresara por boca de la mujer (Antígona) y el varón (Creonte) ambos representan por un lado, Antígona la norma divina, por el otro lado, Creonte la ley de la ciudad. En el sentido del desempeño del soberano, se dará pauta a una significación del varón como tirano, por ello, será objeto de sanción divina. En *Los siete contra Tebas*, Esquilo marca las distinciones entre los hermanos y la capacidad de agencia de la hermana.

En cambio, su hermano, a este cadáver de Polinices, se ha decretado arrojarlo fuera y dejarlo insepulto como botín para los perros, porque hubiera sido el destructor de este país de los cadmeos, si un dios no se hubiera opuesto a su lanza. Aunque no haya logrado su intento por haber muerto, se habrá ganado la mancha que constituye la ofensa que hizo a los dioses de nuestros abuelos. Los ofendió al lanzar al ataque un ejército de gente extranjera con que intentaba conquistar la ciudad. Por ello, ha sido general parecer que éste reciba el castigo debido con la ignominia de ser devorado por aves aligeras, y que no lo acompañen amigos que con sus manos le erijan un túmulo, ni se le rindan fúnebres honras con lamentos de tonos agudos y se le prive de los honores del funeral séquito de sus amigos. Tales decisiones tomó el poder actual de los cadmeos. (1015)

De la muerte de los hermanos Eteocles y Polinices, la ciudad ha dictado la ley que prohíbe dar sepultura a Polinices y rendir honores a Eteocles. Antígona no respetara la ley de la ciudad, ella atenderá la norma divina.

Antígona. —Pues yo les digo a los gobernantes de los cadmeos que, si ningún otro quisiera ayudarme a enterrarlo, yo lo enterraré y arrostraré el peligro de dar sepultura a mi hermano, sin avergonzarme de mi resistencia desobediente de los que mandan en la ciudad. (1030)

El discurso del rey puede ser bajo la forma de la democracia o bien, bajo la tiranía, en el caso del rey de los pelasgos, se expresa con prudencia y hace referencia a una situación más acorde a la ciudad y no a su decisión personal.

Rey. —No es fácil de juzgar el pleito éste. No me elijas por juez. Y además te lo dije ya antes. No podría hacer eso a la espalda del pueblo, ni siquiera teniendo un poder absoluto, no sea que algún día diga la muchedumbre, si por ventura algo no sucediera bien: «Por honrar a extranjeras, causaste la perdición de la ciudad.» (400)

En *Las Coeforas* Agaménon, se encuentra en la encrucijada de atender por un lado, los sentimientos hacia su hija, por el otro lado, se encuentra ante la situación de su lealtad al

ejército. Lo que se está poniendo en balance son aspectos estructurales, del ámbito privado y público, también se pone en balanza la valoración de lo femenino y masculino; el tirano Agamenón declina a lo público y masculino, sacrificando lo privado y femenino al dar muerte a su hija Ifigenia para liberar los vientos en Tracia.

Antíestrofa 4.

Entonces el mayor de los reyes habló y dijo así: «Grave destino lleva consigo el no obedecer, pero grave también si doy muerte a mi hija —la alegría de mi casa— y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy yo a abandonar la escuadra y a traicionar con ello a mis aliados? Sí, lícito es desear con intensa vehemencia el sacrificio de la sangre de una doncella para conseguir aquietar los vientos.

¡Que sea para bien! ». (205-215)

En *Agamenón* también se abren las formas de diálogo propias para la mujer y el varón. El tirano no considera adecuada la forma de dirigirse de la soberana ante él, a pesar de ello, será seducido por el discurso de ella, quien lo conducirá de manera astuta al ámbito íntimo, para darle muerte en la bañera.

Agamenón. —Descendiente de Leda, guardián de mi palacio, has hablado de modo semejante a mi ausencia, pues largamente te has extendido. Pero, en lo concerniente a alabarme de forma adecuada, ese honor debe venir de otras personas. Por lo demás, no me trates con esa molición, con modos que son apropiados para una mujer, ni, como si fuera un hombre bárbaro, abras tu boca con aclamaciones con la rodilla en tierra en mi honor, ni provoques la envidia tapizando de alfombras mi senda. Con eso sólo a los dioses se debe rendir honor, que a mí no deja de darme miedo, siendo sólo un mortal, caminar sobre esa belleza bordada. Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. (920-925)

La capacidad de agencia de Casandra, a diferencia de Agamenón, responde a un discurso que no se inscribe en lo estructural, ella sabe del artificio femenino, conoce el destino fatal al que conduce la alfombra roja, él se deja seducir más allá de su discurso de subordinación ante las divinidades, se dejara atender y recibir honores como a un dios, ella, en cambio, conocedora del destino, marchará hacia él con valor.

Casandra. —Un poderoso juramento han hecho los dioses: lo traerá la plegaria de su padre muerto. ¿Por qué he de gemir y sentir por mí compasión? Puesto que primero vi terminar como terminó la ciudad de Troya, y a quien la tomó llegar de ese modo a su fin por decisión de los dioses, voy a tomar la iniciativa y a entrar en la casa. Tendré valor para morir. (1285)

Casandra conoce su destino, tiene la capacidad de profetizar que le dio Apolo, ella asume la acción, es una muestra en la obra esquiliana de que la mujer puede asumir más allá de lo estructural, la capacidad de agencia. El conocer su destino y arrojarse hacia él, es un acto en Casandra que, posteriormente, se desarrollara con más nitidez en Sófocles y Eurípides.

Corifeo. — ¡Oh mujer muy desdichada y muy sabia también, largamente te has extendido! Pero, si de verdad conoces tu propia muerte, ¿cómo, igual que una vaca impulsada por una deidad, marchas al altar con tal valentía? (1295)

Casandra. — ¡Ea! Voy a llorar dentro del palacio mi muerte y la de Agamenón. ¡Basta de vivir!



Esquilo pone al descubierto la capacidad de agencia femenina, al dar evidencia de su astucia, al nombrar a las mujeres Helena y Clitemnestra; ambas podrán ser significadas como mujeres impías, pero, depende de quién signifique lo femenino, cuando es el varón, o bien, cuando es la propia mujer.

Estrofa 2.

¡Ay! ¿Qué muerte, sin mucho dolor ni guardar cama, podría venir sobre nosotros con rapidez y producirnos el sueño eterno que nunca se acaba, puesto que ha sucumbido mi benévolo protector, tras haber soportado muchas fatigas por culpa de una mujer? ¡Y a manos de una mujer ha perdido la vida! (1450)

¡Ay, loca Helena! ¡Tú sola hiciste que perecieran muchas vidas, muchísimas vidas al pie de Troya! Y ahora te has adornado con una postrera corona de eterna memoria por una sangre que nunca podrá ser lavada!

¡Si, entonces estaba adherida con fuerza a esta casa Discordia, que consigo traía la ruina de los varones! (1455-1460)

Esquilo representa a la mujer bajo parámetros que no se desarticulan de las estructuras, la capacidad de agencia que se desarrolla en los personajes femeninos, no abre posibilidades de argumentación más allá de la heteronomía. La mujer es estructuralmente significada, sus actos son valorados y la situación de la mujer es definida desde las formaciones discursivas, donde los parámetros establecidos delinean a la mujer como artífice de lo impropio.

Antístrofa 1.

Pero, ¿quién podría decir el orgullo, audaz en exceso del varón y los amores impudentes de las mujeres que son osadas de corazón y <...> compañeras de ruina de los mortales? (595)

En *Las Coeforas*, Orestes se encuentra en el dilema de dar muerte o no a su madre, el vínculo consanguíneo lo hace dudar, Pílates en cambio, desarticula las significaciones y abrirá la atención a lo divino, se considera más importante respetar los juramentos que los lazos entre los mortales. Orestes debe cumplir con el oráculo.

Orestes. —Pílates, ¿qué hago? ¿Debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?

Pílates. — ¿Dónde van a quedar, entonces, esos oráculos de Loxias, vaticinados en su templo, y tu fidelidad a los juramentos? Piensa que es preferible que todos sean enemigos y no los dioses. (900)

La situación de la mujer en el orden establecido bajo la dinámica masculina, la pone en una posición de subordinación, de desigualdad ante el varón. La valoración de sus actos y la situación en la que se encuentra dependen de su género, no tanto de la ley. Al final, la *Orestíada* nos muestra que la situación de la mujer es distinta a la del varón. Ya se evidenció que la trilogía contiene la instauración del orden patriarcal y, al final, la capacidad de agencia femenina, se instaura al servicio del varón. En *Las Euménides* Clitemnestra se lamenta de su situación, a diferencia de ella, Apolo se encarga de cuidar a Orestes, él es quien domina a las Erinis, él es quien se contrapone a lo que representan las fuerzas ctónicas, Apolo es quien representa el orden olímpico, él por voluntad de Zeus interviene en el juicio.

Sombra de Clitemestra. — ¡Vaya, podéis dormir! ¿Qué falta hace gente dormida? ¡Hasta ese punto me despreciáis entre los muertos! ¡No cesa entre los difuntos el reproche de los que maté, y voy errante llena de oprobio! Os aseguro que me atribuyen la más grave culpa. Después de haber sufrido tan horribles acciones de parte de los seres más queridos, ninguna deidad se irrita en mi favor, aunque fui degollada por manos matricidas. (95-100)

## 2.3 Los Súbditos

Las tragedias que se conservan de Esquilo nos presentan un tratamiento tangencial con referencia a los personajes súbditos. Únicamente encontramos personajes en *Las Coéforas*: Portero, Nodriz de Orestes, un Esclavo, en las otras tragedias se presentan como mensajeros, heraldo o bien, conformando el coro; en *Los Persas* es un coro de ancianos persas, en *Los siete contra Tebas* el coro está compuesto por jóvenes tebanas, en *Las Suplicantes* coro de danades, en *Agamenón* coro compuesto por ancianos argivos, en *Las Coéforas* coro compuesto por prisioneras troyanas, a la sazón, esclavas, en *Las Euménides* el coro de Erinis/Euménides y en *Prometeo Encadenado* el coro está compuesto por las Océánides.

La condición de los súbditos es de subordinación dentro del orden establecido. Si es el caso, se podrá encontrar al súbdito definiendo la norma divina. Por ejemplo en *Los Persas*; el corifeo se expresa ante la soberana con reservas, no habla más allá de lo necesario y esperado.

Corifeo. —No pretendemos, madre, asustarte en exceso con palabras ni tampoco animarte. Si, al ir a suplicar a los dioses, tuviste una visión desagradable, ruégales que la aparten de nosotros y que bienes se cumplan, en cambio, para ti, tu hijo, la ciudad y todos los amigos. (215)

Los personajes que aparecen en las tragedias a excepción de *Las Coéforas* son el mensajero o el heraldo. Personajes importantes en la trama de la tragedia pero que no cuentan con la condición de asumir un papel considerable como capacidad de agencia; el mensajero y el heraldo son instituidos por completo a la estructura, su desempeño consistirá en nombrar los hechos, en *Los Persas*:

Mensajero. —Como realmente estuve presente y no lo sé por haber oído palabras de otros, puedo, persas, contaros qué crueles desgracias ocurrieron. (265)

El coro tendrá múltiples funciones en el caso de la tragedia esquílea, por ejemplo, en *Los Persas*, *Las Suplicantes* y *Los siete contra Tebas* mostrarán la aflicción ante los sucesos acaecidos.

Coro. — ¡Oh Zeus soberano, has aniquilado al orgulloso ejército persa constituido por un ingente número de hombres?  
¡Has cubierto las ciudades de Susa y Ecbatana con un profundo dolor sombrío!  
Con manos delicadas, muchas mujeres desgarran sus velos <...> y en llanto abundante empapan su seno, como partícipes que son de la pena. (540)

La relación de los súbditos ante la realeza es de subordinación en todas las tragedias, la excepción será en la *Orestíada*, pero, cabe destacar que el coro de ancianos se opone a aceptar a

Egisto como Rey de la ciudad, será excepcional el caso del coro de la tragedia *Agamenón* donde el coro compuesto por ancianos se encararan al “soberano” Egisto.

En el primer sentido nos encontramos por ejemplo con *Los Persas*:

Coro. —

Estrofa.

No me atrevo a mirarte de frente, no me atrevo a hablar ante ti, por el temor piadoso que antaño me inspirabas. (695)

Sombra. —Pero, ya que he venido de abajo siendo obediente a tus gemidos, sin hacer un relato prolijo, sino con brevedad, habla y da fin a tu informe completo, prescindiendo del respeto hacia mí.

Coro. —

Antístrofa.

Rehúyo complacerte. Rehuyó hablar ante ti, luego de haber dicho algo que es triste de oír para mis amigos. (700)

En *Los siete contra Tebas* el coro de mujeres expresará su temor y procurará la protección de las divinidades, para el soberano Eteocles es un problema que se enmarca en el ámbito público y por tanto, expresará que se recluyan al ámbito privado. La expresión de súplica dirá él que es cosa de varones hacer sacrificios, en cambio, para la mujer es el silencio.

La mujer dirá que son las deidades quienes cuidan a la ciudad y, para el soberano es la dirección del varón quien guía a la ciudad.

En *Las Suplicantes* se establece desde el principio por boca de Danao, padre de las Danaides que se expresen acorde a su condición de extranjeras y de mujeres. Las Danaides al dirigirse al Rey, procuran hacerlo acorde a su posición, también nos encontraremos en esta tragedia con la voz femenina, que en el apartado anterior se procuró; la voz femenina como enigmática, cuando las danaides persuaden al Rey con su discurso.

Corifeo. —Has dicho la verdad sobre mi indumentaria. Pero ¿cómo debo dirigirme a ti? ¿Cómo un ciudadano cualquiera? ¿Cómo a un orador portador del caduceo sagrado? ¿O como al que gobierna la ciudad?

Rey. —Por lo que a eso hace, contéstame y habla libre de temor. (250)

Corifeo. — (Señalando hacia el altar.) Respeta tú esta popa de la ciudad cubierta de guirnaldas.

Rey. —Me estremezco de ver esos altares cubiertos por la sombra de los ramos.

Corifeo. —Pero terrible es la cólera de Zeus, cuando defiende al suplicante. (345)

La condición de súbdito en la tragedia esquiéa se encuentra imbricada a la norma divina, será un discurso constante en la voz del coro, la invocación a Zeus y las demás divinidades. *Las Suplicantes* se desarrolla en torno a ello, es su condición de suplicante de Zeus lo que persuade al Rey pelasgo de protegerles y no tanto el ser mujeres.

Danao. —De esto les estuvo convenciendo, en forma literal, al hablar sobre nosotros el Rey de los pelasgos. Les advirtió que nunca dieran pábulo con el correr del tiempo a la potente ira de Zeus, que es protector del suplicante. Y añadió que una doble mancha —a la vez extranjera y ciudadana— que apareciese ante la ciudad, vendría a ser un pasto de desgracias sin posible remedio. Al oír eso, el pueblo argivo decidió con sus manos que así fuera sin esperar siquiera a que

el heraldo llamase a votación. El pueblo de los pelagos escuchó los retóricos giros persuasivos, y Zeus decidió su cumplimiento. (620)

Antístrofa 1.

No emitieron su voto a favor de unos machos por despreciar querellas de mujeres. Porque han puesto sus ojos en Zeus, vengador vigilante contra el que es imposible luchar. Pues ¿qué casa podría alegrarse de tenerlo sobre su techo? La aplasta con su peso irresistible al sentarse sobre ella.

En efecto, veneran a hermanas en estas suplicantes de Zeus santo. Por lo cual en sus puros altares harán que los dioses les sean propicios. (655)

El súbdito en sus plegarias pedirá por los soberanos, porque el orden de la ciudad se mantenga, que los varones florezcan, que el bienestar no se agote, que las mujeres den a luz nuevos ciudadanos.

Estrofa 3.

¡Que ningún desastre destructor de varones sobrevenga y desgarré a esta ciudad, dando armas a Ares —dios incompatible con coros y cítaras, padre, en cambio, de lágrimas— y la guerra civil! (680)

Las relaciones se enmarcan en una formación discursiva que se desarrolla a través de los vínculos, las alianzas y las estructuras estructuradas y estructurantes; la trama de las tragedias esquilianas nos muestran las tensiones y resistencias que se desenvuelven entre los personajes de la realeza, las divinidades locales y extranjeras. La Obra trágica implica enaltecer lo propio, lo griego.

Heraldo. —No me infunden temor estos dioses de aquí, pues ni me criaron ni me alimentaron para hacerme viejo. (890)

Rey. —Pues, aunque hayas hablado con dioses, no los respetas.

Heraldo. —Sí que venero a los dioses: a los que hay por el Nilo.

Rey. — ¡Y a los de aquí nada, según yo te oigo!

Esquilo nos presenta en *Agamenón* un tratamiento diferente del corifeo, compuesto por ancianos, quienes cuestionan a la soberana, no tanto en su condición estructural, más bien, en referencia al género, además lo que acontece es un acto que para los súbditos no es digno de alabar, Clitemestra en ausencia de Agamenón se alió a Egisto y comparte con él su lecho.

Corifeo. — ¿Y qué es lo que te hace creerlo? ¿Tienes garantía de que es verdad?

Clitemestra. —La tengo —¿por qué no? —, al menos que un dios me haya engañado.

Corifeo. — ¿Acaso estás concediendo importancia a persuasivas visiones de sueños?

Clitemestra. —No aceptaría yo ilusión de una mente que está soñolienta.

Corifeo. — ¿Cebó, entonces, tu seguridad una noticia carente de alas?

Clitemestra. —Te has mofado de mi inteligencia como si yo fuera una niña chica.

Una vez consumado el acto homicida, el corifeo continúa recriminando a Clitemestra, no acepta seguir su mando, a pesar de ser ella soberana de la ciudad.

Corifeo. — ¡Nos alumbra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!

Clitemestra. —Intentáis sorprenderme, como si yo fuera una mujer irreflexiva. Pero yo os hablo con intrépido corazón —lo sabéis muy bien—, me da igual que quieras elogiarme o censurarme. Éste es Agamenón, mi esposo, pero cadáver. Obra es ello de esta diestra mano, un justo artífice. Esto es así. (1405)

Los súbditos no sólo toman distancia de la soberana por el hecho de ser la artífice de la muerte del marido, Clitemestra pondrá al relieve la situación que está en juego en la trama, el hecho no es lo trascendente sino, quién lo ejerce, ya que cuando Agamenón hizo lo impropio la ciudad no actuó contra él, en cambio, ahora actúan ante ella por el hecho de ser mujer.

Coro.

Estrofa 1.

¿Qué mala hierba nacida de la tierra, dulce de comer, has probado, mujer? ¿O qué bebida salida del mar ondulante, para que hayas puesto a este sacrificio y despreciado las maldiciones que gritará el pueblo? Tú has cortado, ¡pero serás un ser sin ciudad, objeto de odio implacable para los ciudadanos! (1410)

Clitemestra. —Dictas ahora como sentencia mis destierro de la ciudad, el odio de los ciudadanos y maldiciones a gritos del pueblo; pero no te enfrentaste antaño a este hombre que, sin darle importancia, como si se tratara de matar a una res entre los rebaños de hermoso vellón, cuando superabundaban las ovejas, sacrificó a su propia hija, mi parto más querido como remedio contra los vientos de Tracia. ¿No hubieras debido desterrar a ése de este país en expiación de su crimen?

En cambio, al oír mis acciones, eres un juez severo. (1420)

La muerte del rey Agamenón se enmarca en el ámbito íntimo y es por mano de una mujer que muere, ambos elementos son lamentables de definir, ya que él era un varón lleno de gloria, fue quien llevo al ejército a tomar Troya y fue derrotado por la astucia de una mujer, el coro lo reconoce pero no así reconocerá a la soberana y a su aliado Egisto.

Coro.

Antístrofa.

Eres de alma altanera y has hablado con arrogancia. Tu mente ha enloquecido con este suceso que mancha la sangre de un asesinato. Sobre tus ojos destaca el fluir de la sangre. Necesario es que ya, privada de amigos, pagues represalias, golpe por golpe. (1430)

Antístrofa 3.

Coro. — ¡Ay, ay! ¡Rey, Rey! ¿De qué manera debo llorarte? ¿Qué decirte desde el interior de mi alma amiga? Yaces en esa tela de araña, exhalando tu vida con impía muerte —¡ay, ay de mí!— en ese indigno lecho, vencido por muerte traicionera, mediante el arma de doble filo que una mano empuñó.

Clitemestra. —Ni creo que indigna haya sido su muerte <...> <...>. ¿No causó ése a esta casa una desgracia mediante un engaño? Pero, como trató indignamente a la flor que me había brotado de él, a mi Ifigenia muy llorada, y ha sufrido su merecido, ¡qué él no se jacte en el reino de Hades!, porque ha pagado lo mismo que hizo con la muerte que ha recibido mediante un puñal. (1525)

Esquilo nos presentara a Egisto con rasgos no propios de un hoplita, ya que él no se atrevió a matar a Agamenón, fue por mano de una mujer que muere y también será por mano de una mujer que Egisto no enfrente al corifeo, ella lo alentara a no asumir querrela con él.

Corifeo. —Egisto, no siento respeto por el que en sus crímenes se comporta con insolencia. Tú dices que deliberadamente has matado a este hombre y que has planeado tú solo este asesinato que inspira piedad. Te aseguro que, en el momento de la justicia, no va a evitar tu cabeza las maldiciones del pueblo exigiendo tu lapidación.

Egisto. — ¿Dices tú eso? ¿Tú, que tienes tu puesto en el remo inferior, mientras que los que mandan la nave son los que están encima del puente? Como ya eres viejo, vas a conocer qué duro resulta aprender a tu edad, cuando se ha dado la orden de ser prudente. Cadenas y tormentos de hambre son inspirados médicos, con la más sabia inteligencia para enseñar incluso a los viejos. (1620)

Corifeo. — ¡De modo que tú vas a serme Rey de los argivos! ¡Tú, que, después de haber planeado la muerte de éste, no te atreviste a ejecutar la acción, matándolo personalmente!

Egisto. —Porque estaba claro: había que engañarlo por medio de una mujer. Yo era para él sospechoso, por ser antiguo enemigo suyo.

Voy a imponer mi mando a los ciudadanos, sirviéndome de sus riquezas. Y, al varón que no sea obediente, lo uncurré al duro yugo. (1640)

Corifeo. — ¿Por qué no prescindiste de tu alma cobarde y mataste a este hombre tú solo, sino que de acuerdo contigo lo mató una mujer, baldón de esta tierra y sus dioses locales? (1645)

Clitemestra. — (Interponiéndose entre ambos grupos) De ningún modo; oh el más querido de los varones, hagamos nuevos males!

Egisto. — (mientras retrocede al palacio empujado suavemente por Clitemestra.) ¡Pero que esta gente me desprestigie de esa manera con su estúpida lengua y me arroje tales insultos, desafiando a su propia suerte y que <hayan dicho> que el que ejerce el poder no adoptó una prudente decisión!

Corifeo. —No sería esto propio de argivos: el adular a un hombre cobarde.

Egisto. — ¡Bien! ¡Ya iré yo a buscarte en días venideros!

Corifeo. — ¡No será así, si un dios guía a Orestes hasta que haya llegado aquí!

Egisto. —Sí. Sé de hombres que están desterrados que se alimentan sólo de esperanzas.

Corifeo. — ¡Hala! ¡Ejerce el poder, engorda, mancilla la justicia, puesto que puedes!

Egisto. — ¡Entérate: me vas a pagar esa locura!

Corifeo. — ¡Presume de valiente, igual que un gallo junto a la gallina!

Clitemestra. —No tengas en cuenta esos estúpidos ladridos. <Yo> y tú, como dueños de este palacio, los pondremos <en orden>. (1670)

Esquilo en *Las Coéforas* introduce personajes súbditos, como será el caso de la Nodriza de Orestes; para el desarrollo de la tragedia es necesario que Orestes pase desapercibido por los soberanos (Clitemestra y Egisto) es la nodriza quien se encargará de llevar el mensaje a Egisto para que él acuda a palacio solo y así, Orestes podrá enfrentarlo y darle muerte.

Nodriza. —Manda que traiga con él a sus fieles lanceros.

Corifeo. —Pues no le des ese mensaje al odioso amo, sino, rebosante de alegría, para que te escuche sin alarmarse, ánimale a venir solo cuanto antes. Una razón que sigue oculta en el mensajero decide el triunfo.

Nodriza. — ¿Piensas en algo bueno por los mensajes que han traído ahora?

Corifeo. —Sí, con tal que Zeus le dé la vuelta a nuestras desgracias.

Nodriza. — ¿De qué manera? Orestes, el que era la única esperanza de la casa, ha muerto.

Corifeo. —Todavía no. Hasta un mal adivino podría darse cuenta.

Nodriza. — ¿Qué estás diciendo? ¿Sabes tú algo aparte de lo que han dicho?

Corifeo. —Vete y da tu mensaje. Haz lo que se te ha mandado. Cuidado es de los dioses ocuparse... delo que se ocupen. (780)

Finalmente, el corifeo reconocerá que Orestes obtuvo una victoria al matar a su madre y al amante de ella, los súbditos reconocen a Orestes por ser el hijo del Soberano muerto (Agamenón) a manos de ellos (Clitemestra y Egisto) en este sentido nos encontramos con lo ya enunciado antes, la valoración del crimen no depende de a quién sino, quien es el actor del crimen, si es mujer o varón, si se da muerte a una mujer o a un varón.

Esclavo. —El muerto ha matado al vivo. Te lo aseguro.

Clitemestra. — ¡Ay de mí! He comprendido lo que me has dicho con ese enigma. Mediante engaños perecemos igual que nosotros matamos. (885)

Orestes. — ¡Oh! ¡Oh! ¡Hay, esclavas, ahí unas mujeres como Gorgonas! ¡Van vestidas de negro y enmarañadas en múltiples serpientes! ¡Ya no me puedo quedar aquí!

Corifeo. — ¡Oh, el más amado, para tu padre, de entre todos los seres humanos!, ¿Qué visiones te están trastornando? ¡Detente! ¡No sientas miedo, ya que has logrado una gran victoria!

Orestes. —No hay visión ninguna que me torture. ¡Ésas son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre! (1055)

Esquilo en su obra procura tratar la tragedia principalmente desde las divinidades, la realeza se encuentra regida por la norma divina y, los súbditos figuran en la obra tangencialmente. En Sófocles habrá un movimiento sustancial al respecto; él abrirá la capacidad de agencia de la realeza, con ello, la temática aun cuando emerge de los mismos fundamentos míticos, será tratada con otra concepción de persona y, finalmente, Eurípides les dará voz a los personajes súbditos.

Es importante acotar en este sentido, ya he mencionado que la tragedia griega abre una nueva concepción de persona del héroe al sabio, un elemento fundamental en el desplazamiento tiene que ver con la astucia. La mujer es quien aporta el artífice del cambio, será el varón quien lo ejerza como propio y con ello, logra que las relaciones entre mujeres y varones se mantengan en la situación y posición de subordinación y desigualdad.

Los personajes en la Obra trágica son importantes en la medida que reflejan la concepción de persona, al parecer de un autor a otro existe un desplazamiento, como ya se describió en Esquilo el actor principal son los dioses, en los otros dos autores diferirán al respecto. La diferencia entre cada autor en referencia a los personajes en su obra nos brinda un elemento sustancial para la comprensión de la concepción de persona y su capacidad transformadora.

Posteriormente, en la obra de Eurípides, se podrá constatar lo anteriormente enunciado, él dará voz a los esclavos, a los súbditos, a las mujeres, ancianos y otros personajes que en la obra esquílea, sólo aparecen en *Las Coéforas*. Esquilo en su apreciación tradicionalista, no abre la concepción de persona que va emergiendo ya en su contexto (he descrito elementos en la obra de Esquilo que muestran ya la existencia del ideal de sabio en su obra). Conforme avanza la tragedia en los tres trágicos clásicos se podrá observar el traslado de la concepción de persona.

La existencia de más voces en escena de un autor a otro, implica también, ir reduciendo la presencia del coro en la obra; en la medida que el coro se diluye con él se irá diluyendo la

presencia de lo divino y emergerá la voz del mortal, de los personajes que tendrán capacidad de agencia. Los súbditos serán a partir de un juego complejo de procedencia, por lo que emerge un discurso que da pauta a una concepción de persona y capacidad transformadora con nuevos significados.

En las obras conservadas de Esquilo a partir del análisis realizado con las categorías de estructura-agencia y género, se puede definir que el acto trágico se desenvuelve, en principio, bajo la disposición de la norma divina; se expresa a través del oráculo y, posteriormente, la realeza definirá su capacidad de agencia en torno al destino trazado por las divinidades.



## CAPITULO III

### Sófocles

#### Introducción

Sófocles nace en el seno de una familia pudiente, con ello, tendrá condiciones privilegiadas para desenvolverse en su contexto; se vinculará con los personajes de su época y gozará de los encantos de la opulencia. A Sófocles le toca vivir en la época de esplendor de Atenas, pero también, será vivencia para él los inicios del ocaso de la grandeza de Atenas.

Sófocles tendrá una visión clara del desarrollo y vida política de Atenas bajo el gobierno de Pericles, del desarrollo del Areópago y la pérdida de su influencia en el año 462 a. C.

#### La obra de Sófocles

Su primera intervención en el teatro, en el 468, fue premiada con el máximo galardón, en competencia con Esquilo. Sófocles tenía una aguda visión de lo que era del agrado o desagrado de sus contemporáneos. Se ha considerado a Sófocles como el trágico del dolor absoluto de la persona, con ello, representaba Sófocles la valentía del ateniense, en el sentido del deber ser.

La obra de Sófocles se desenvuelve a partir de la exploración de las raíces que parten de su procedencia étnica, nos representa la urbe ateniense y con profundidad se arraiga a lo propio, el seguimiento del mito da pie al desarrollo de una obra que enmarca a la Atenas profunda y arraigada al terruño.

Hay una perfecta compenetración con su pueblo y su cultura; se nutre de ésta, para elevarse luego a una altura universal y genéricamente humana. Es el resultado natural de la conjunción de una personalidad excepcional y de un gran contenido de humanidad histórica (que el Mito representa poéticamente): esta última es la materia, a la que el poeta ha sabido dar forma (Lasso de la Vega, 1998: 24).

Es notable cómo Sófocles atiende la relación entre lo divino y lo humano, va a procurar enfrentarlos, de forma que conserva los cánones tradicionales y, a su vez, incursiona en nuevos paisajes. Puede ser que los personajes se sientan colaboradores de la divinidad, o bien, que lo divino se eleve a una posición distante del personaje, las divinidades se manifiestan siempre aun cuando el personaje no cuente con tal certeza.

También por este respecto, el teatro de Sófocles ensancha los moldes y patrones antiguos, sin romperlos: su acomodación al orden viejo no es la sumisa del agua al entrar en la vasija, sino la activa de la luz que llena un ámbito y le da un nuevo sentido. (Lasso de la Vega, 1998: 25).

Subió hasta tres el número de actores, que todavía en sus obras primerizas seguían siendo dos. Esquilo ha encajado lo nuevo en su *Oresteia*, también Sófocles tiene influencias bien aprovechadas de su rival más joven, Eurípides, acogiendo algunas de sus novedades.

Sófocles vive un desarraigo paulatino con referencia a lo divino, se abrirá un sendero para la concepción de persona y su capacidad transformadora; el poder hacer o no del personaje sin la divinidad, (el no contar con el asidero de lo divino) para el personaje significará un vacío que no hay con que llenarle.

La separación entre el personaje y la divinidad, concentra el drama sobre el personaje, sobre su soledad, que ocupa el espacio escénico y constituye la situación trágica, dicha soledad existencial está penetrada por la amargura de un dolor supremo.

Para Sófocles el sufrimiento no significa un proceso de expiación, el dolor no traerá consigo la bienaventuranza al personaje, no es un transitar del dolor al gozo. Tal vez, la obra de Esquilo nos presente un procedimiento semejante, no es el caso en Sófocles; para él, es el reflejo de la condición humana, es reflejo de su humanidad, de su ser mortal.

Sus héroes, transidos de dolor, sufren la limitación de la humana condición sin esperanza, sin tener siquiera el desahogo de la rebeldía o de la desesperación que corre por el subsuelo del teatro euripideo. Ocurre, además, que el espectador no puede preguntarse por culpas y castigos, sino que, y a causa de que esos desdichados son generalmente inocentes, su sufrimiento les viene de la condición humana, nacida en el dolor. (Lasso de la Vega, 1998: 49)

Sófocles ya no presenta sus piezas en trilogía. La obra de Sófocles contiene en el centro de la pieza a un personaje destacable (en seis de las siete tragedias conservadas, el título es un nombre individual)<sup>8</sup>. La forma de tratar la trama en Sófocles es más pesimista que optimista (como era el caso de Esquilo). El héroe lucha contra todo y contra todos completamente solo.

Sus héroes suelen ser los rebeldes que afirman su propio yo frente a los valores de la sociedad, y en ese enfrentamiento suelen caer fulminados, aunque su caída más bien afirma su valor moral. Cabe citar entre sus mejores piezas: *Ayante*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra* (Alsina, 1983: 67).

La obra de Sófocles nos representa relaciones que se establecen entre el individuo y el poder, en ocasiones el enfrentamiento entre ambas partes es profundo, como es el caso de la tragedia *Antígona* (se pondrán en tensión las leyes de la ciudad y la norma divina). La relación entre lo público y lo privado, se manifiesta ora como enfrentamiento, incluso titánico, entre

---

<sup>8</sup> *Ajax*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*, excepto *Las Traquinias*. En tanto que Esquilo nombrara solo la pieza de *Agamenón*, las demás piezas son: *Los persas*, *Las suplicantes*, *Los siete contra Tebas*, *Las Coeforas* y *Las Euménides*. Por otra parte esta *Prometeo encadenado*

personalidades tiránicas e individualidades heroicas, ora como conflicto entre individuos comunes, o los más comunes derechos del individuo y, el poder extraindividual.

En el segundo caso, hallamos un enfrentamiento entre lo «público» y lo «privado» en sus dimensiones más normales. La *Antígona* de Sófocles expresa, a mi parecer, este segundo tipo de enfrentamiento; aunque la protagonista es una heroína —no podría ser de otro modo en un texto trágico—, reclama derechos universales del hombre *común*, derechos que son fundamentales, pero comunes precisamente por su extensión (Musti, 2000: 255).

La *Antígona* de Sófocles contiene elementos que refieren aspectos políticos, ya que los personajes de Antígona y Creonte se desarrollan a través de la obra, ella en la posición de respetar la norma divina, él de acatar la ley de la ciudad, ley que emana de su posición de tirano.

La pugna se desenvuelve en torno a dar o no sepultura al cuerpo de Polinices, hermano de Antígona muerto por manos de Eteocles (el otro de sus hermanos). Creonte considerará a Polinices traidor a la patria (quien había llegado con un ejército para invadir la ciudad) y por ello, dictara “prohibido dar sepultura al cuerpo del enemigo” sin considerar la norma divina.

Que buscaba en la tragedia, representada en el 442, la posición del poeta en relación con la política ateniense de su época, y pretendía encontrar consonancias y antítesis con la política de Pericles, el líder que en el 443, después de dominar durante casi veinte años, había inaugurado la serie de sus quince estrategias ininterrumpidas. Las antítesis se pueden encontrar tanto más fácilmente cuanto que la tragedia es ante todo el drama de la oposición radical entre dos personajes (Antígona y el tirano Creonte, señor de Tebas), dos voluntades, y sobre todo dos concepciones de la ley (Musti, 2000: 255).

La tragedia concluye con el conocimiento de Creonte, que procedió inadecuadamente al prohibir enterrar el cuerpo de Polinices, que sus leyes transgreden la norma divina. El tirano se encontrara derrumbado y vencido por la divinidad. La condición trágica emerge y con ella, se define que para Sófocles la democracia era el terreno de la compatibilidad, la armonía y el acuerdo entre poder público y derechos privados.

La tragedia no define que las leyes escritas sean impropias, lo que se atiende es que las leyes no escritas deben tomarse en consideración para definir en conjunto las leyes de la ciudad, que la ley que emana de la persona no sea la investidura del poder en el soberano, ya que con ello, se caería en la tiranía.

Cualquiera que tenga una clara noción de que el campo humano sobre el que se expresa la concepción democrática clásica implica tanto lo público, es decir, el poder, el Estado, como lo privado, lo familiar y lo individual, lo mental y lo físico, se abstendrá de formular un veredicto negativo sobre el grado de democracia de un poeta e incluso de una sola obra dramática que reserva un papel protagonista al plano individual. A veces, el individualismo, en cuanto portador de valores más generales que se contraponen a un poder negativo, es la seña de identidad democrática, en otros términos, el indicio de una cultura democrática que abarca tanto al poeta dramático como a su público (Musti, 2000: 258).

Elementos fundantes en la obra de Sófocles

Sófocles en sus tragedias nos brinda un discurso que encuadra valores que son propios a la vida individual y apartada. Sea *Filoctetes*, *Edipo en Colono*, el mismo *Ajax* quien se jacta de ser por sí mismo un héroe. También, nos representa la obra de Sófocles una oposición entre la riqueza y la virtud.

Los valores que se enaltecen en las tragedias implican a la persona en su individualidad. Tal discurso no significa que se plantee un posicionamiento que se contraponga a lo colectivo, la ciudad se mantiene en el eje central de la política que se enuncia en las mismas tragedias.

Por ejemplo, en *Edipo en Colono*, Sófocles no desatiende la noción de *ekklesia*, el gobernante Teseo representa los valores, la virtud del buen gobierno, pero también contendrá los elementos propios a la naciente idea de la individuación de la persona.

Piénsese en el individualismo no sólo como representación de los sentimientos familiares positivos, sino como análisis de las pasiones individuales y asignación a éstas de un papel protagonista.

Si es cierto que los griegos tienen una noción trágica del poder y, el poder y el conflicto con el poder son temas trágicos por excelencia, no sorprenderá encontrar con tanta frecuencia la representación del enfrentamiento de la arrogante ceguera del poder con los derechos del individuo.

En *Edipo Rey* por otra parte, la situación viene dada por la cohabitación dramática en el mismo personaje del señor absoluto y el individuo condenado por el destino, por eso se da la situación paradójica de que la voluntad de Edipo esté empeñada, con la terrible eficacia de un querer soberano, en conocer las pruebas que, sin que él lo sospeche, lo expulsarán como culpable y lo destruirán como individuo. Edipo se mantiene inamovible a la intención de saber, de indagar y por tanto, de conocer, lo cierto es que no sabe que el final de la indagación será el encuentro consigo mismo, lo que en la situación trágica se manifiesta es lo ya dicho, el héroe se confirma al perecer.

No sorprende que, en la suerte de la misma persona, de aquellos datos que por lo general, se presentan como las grandes alternativas (el poder absoluto y el individuo), aparezcan en la obra de un poeta de tanta sensibilidad como Sófocles hacia el tema de las individualidades dolientes.

En la obra de Sófocles habrá un interés particular por la búsqueda de la verdad, particularmente, en la tragedia *Edipo Rey* la trama versa en torno a la indagación de su

procedencia. Se ha mencionado que la condición de tragicidad y la relación que entablan los personajes con las divinidades tendrá que ver con este aspecto: la Verdad.

La Verdad no está a la mano del personaje, se le revelara como condición trágica, una vez que el personaje ha elegido. El término más usado será *alêtheia*, cuyo sentido último es «lo que no está oculto», lo patente, pero esa verdad patente en la obra sofoclea dará el sentido de grandeza al héroe.

El personaje de la realeza se enaltece ante la verdad patente, ante la verdad de su situación y posición ante las divinidades, donde lo crucial será su capacidad de agencia y, no tanto su posición de subordinación a la norma divina. Si, en la obra de Sófocles persiste la idea del destino, pero los personajes se arrojan hacia él con mayor determinación que lo propuesto por Esquilo.

#### La ciudad griega

La sociedad griega, donde se desarrolla Sófocles es una sociedad esclavista, es importante destacar que la estructura puede ser diversa de una sociedad a otra. Las relaciones que se establecen dentro de la estructura no conforman una línea que dé cabida a la rebelión, al enfrentamiento entre los diferentes miembros de la sociedad. Por ello, no se puede decir que en la obra de Sófocles exista una pauta de transformación del orden establecido. Los personajes que se analizan en el presente trabajo, delinean pautas de relación (de empoderamiento en este caso) de los personajes súbditos: los bárbaros, los jóvenes y las mujeres.

Todos los historiadores están de acuerdo en reconocer que incluso donde las revueltas de esclavos adquirieron un carácter de lucha política o militar organizada (situación que la Grecia de las ciudades no conoció jamás), carecían de perspectivas y no podían desembocar en una transformación del sistema social de producción (Vernant, 2003:7).

Las relaciones que representan los personajes de la realeza y los súbditos se inscriben en los parámetros existentes en el contexto; los miembros de una sociedad que se desenvuelve acorde a las reglas establecidas, determina su proceder desde la procedencia, la posesión de un bien, entre ellos: el bien de la palabra libre (*parresía*).

El status entre los ciudadanos libres no lo define la posesión del dinero, sino la posesión de un territorio que le permite poseer a su vez, la libertad de palabra, la libertad de dirigirse a los demás ciudadanos, libertad de la que no gozan los esclavos y las mujeres, es un derecho reservado al varón.

Dos formas diferentes de posesión del suelo por los ciudadanos: por una parte, una propiedad familiar, perteneciente a una casa, a un *oikos*, y no a individuos, no teniendo estos últimos derecho a disponer a su arbitrio de estos *patroa* para cederlos fuera de la familia vendiéndolos libremente a un

comprador. Hasta en ciudades como Atenas parece que la mayor parte de las tierras (sin duda aquellas que, situadas alrededor de la aglomeración urbana, constituían en sentido propio el llamado territorio de la ciudad) conservaron hasta cerca del último tercio del siglo V este carácter de bien familiar inalienable, de *kleros*, ligado a uno de los hogares que componían el Estado y no a individuos privados. Al lado de estas tierras inalienables, al menos en principio (y coexistiendo algunas veces con ellas en la misma ciudad, pero localizados en los sectores más periféricos), pudieron existir dominios que fuesen ya objeto de una apropiación más avanzada y se prestasen con más facilidad a las operaciones de compra y venta (Vernant, 2003: 9).

En un principio, la ciudad (*asty*) se opone al campo (*los demoi*) como lugar de residencia de un cierto tipo de propietarios de tierras (en Atenas, los eupátridas) que monopolizan el Estado, concentrando en sus manos los cargos políticos y la función militar. Las relaciones se enmarcan, por ello, en lo establecido en la organización de la ciudad, la inclusión en el ámbito público significara la posesión de un bien, para tener acceso a dicho bien, se debe pertenecer al grupo de ciudadanos libres, estar dentro del territorio de la ciudad.

Se puede definir así la ciudad como el sistema de instituciones que permite a una minoría de privilegiados (los ciudadanos) reservarse el acceso a la propiedad del suelo en un territorio determinado. En este sentido, la base económica de la *polis* consiste en una forma particular de apropiación de la tierra. (Vernant, 2003: 9).

## La virtud

La evolución de la poesía griega, considerada como el proceso de progresiva objetivación de la formación humana, culmina en Sófocles.

Su preeminencia no procede sólo del campo de lo formal, sino que se enraíza en una dimensión de lo humano en la cual lo estético, lo ético y lo religioso se compenetran y se condicionan recíprocamente (Jaeger, 1971: 252).

La representación de los personajes en la obra de Sófocles son figuras ideales, a diferencia de los personajes de Eurípides, quien imprime en ellos un realismo. En la vida de Sófocles toma cuerpo con fuerza única la eudemonía de la generación que sobre este fundamento han estructurado el estado y la cultura de la época de Pericles. Sófocles vive en el esplendor de Atenas y muere antes de la ruina de la ciudad.

A la pregunta sobre lo esencial y el sentido del ser no contesta Sófocles, como Esquilo, mediante una concepción del mundo o una teodicea, sino mediante la forma de sus discursos y la figura de sus personajes (Jaeger, 1971: 255).

Es el piadoso reconocimiento de una justicia que reside en las cosas mismas y cuya comprensión es el signo de la más perfecta madurez. No en vano repite constantemente el coro de las tragedias de Sófocles que la falta de medida es la raíz de todo mal. El desarrollo de la idea griega de la medida considerada como el más alto valor llega a su culminación en Sófocles. A él conduce y en él halla su clásica expresión poética como fuerza divina que gobierna el mundo y la vida. Los personajes de la realeza evidencian la intención del poeta.

El problema de la *areté*. El hombre “tal como debe ser” es el gran tema de la época y el término de todos los esfuerzos de los sofistas. Hasta ahora los poetas han tratado sólo de fundamentar los

valores de la vida humana. Pero no podían permanecer indiferentes a la nueva voluntad educadora. Esquilo y Solón alcanzaron con su poesía una poderosa influencia haciéndola escenario de su lucha íntima con Dios y el Destino. Sófocles, siguiendo la tendencia formadora de su época, se dirige al hombre mismo y proclama sus normas en la representación de sus figuras humanas. Hallamos ya el comienzo de esta evolución en las últimas obras de Esquilo cuando, para realzar lo trágico, opone al destino figuras como Etéocles, Prometeo, Agamemnon, Orestes, que encarnan un poderoso elemento de identidad (Jaeger, 1971: 256).

Los personajes de la realeza encarnan la más alta *areté* y, el tratamiento de Sófocles coincide con el pensamiento de sus contemporáneos. “En él se manifiesta el nuevo ideal de la *areté*, que por primera vez y de un modo consciente hace de la *psyché* el punto de partida de toda educación humana” (Jaeger, 1971: 257).

Los personajes en la obra de Sófocles

Es especialmente significativo el hecho de que por primera vez aparece la mujer como representante de lo humano con idéntica dignidad al lado del varón. Las numerosas figuras femeninas en las tragedias de Sófocles: Antígona, Electra, Dejanira, Clitemnestra, Ismene y Crisotemis, iluminan con la luz más clara la alteza y la amplitud de la humanidad de Sófocles. Los personajes femeninos tienen fuerza, personalidad propia, a diferencia de los personajes femeninos en Esquilo, donde son más nítidas las estructuras estructurantes y los límites en la capacidad de agencia.

Las tragedias de Sófocles se desenvuelven en torno a personajes mortales, dentro del drama singular, cuyo punto central es la acción humana. Esquilo necesita de la trilogía para abrazar en una acción dramática la masa entera de acaecimientos épicos que constituyen el curso de un destino, cuyo encadenamiento de sufrimientos se extiende con frecuencia a varias generaciones de un linaje. Su mirada se dirigía al curso entero de un destino porque sólo en esta totalidad era posible ver el justo equilibrio del gobierno divino, que la fe y el sentimiento moral echaban de menos en el destino del individuo.

En Sófocles, las exigencias de la teodicea, que habían dominado el pensamiento religioso desde Solón hasta Teognis y Esquilo, pasan a un lugar secundario.

Lo trágico en él es la imposibilidad de evitar el dolor. Tal es la faz inevitable del destino desde el punto de vista humano. La concepción religiosa del mundo de Esquilo no es, en modo alguno, abandonada. Sólo que el acento no se halla ya en ella (Jaeger, 1971: 258).

El destino reclama la atención como problema independiente, se dirige por entero al hombre doliente, cuyas acciones no son determinadas desde fuera con entera necesidad. Antígona se halla determinada por su naturaleza al dolor, puesto que su dolor consciente se convierte en una nueva forma de nobleza. En contrapunto la ternura juvenil de Ismene retrocede aterrada

ante la elección deliberada de la propia ruina. El personaje de Ismene no es una figura trágica, sirve sólo para realzar la figura del personaje de Antígona.

Por primera vez el personaje trágico sofocleo se levanta a verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y social.

El drama de Sófocles es el drama de los movimientos del alma cuyo íntimo ritmo se desarrolla en la ordenación armónica de la acción. Su fuente se halla en la figura humana, a la cual se vuelve constantemente como a su último y más alto fin. Toda acción dramática es simplemente para Sófocles el desenvolvimiento esencial del hombre doliente. Con ello se cumple su destino y se realiza a sí mismo (Jaeger, 1971: 261).

La obra trágica de Sófocles refleja con plena nitidez el destino del héroe. Al autor le ocupará principalmente, dar voz al personaje de la realeza, sin duda, los referentes a las divinidades persisten, a diferencia de Esquilo; será para Sófocles importante el desarrollo de la capacidad de agencia en el personaje de la realeza. El personaje ejemplar que representa Sófocles será Heracles.

Su terrible drama íntimo radica, precisamente, en que su soledad no es la de un individualismo desesperado, sino un reflejo existencial de la «excentricidad» del humano en su relación con lo divino; y como el desarraigo del hombre con respecto al dios es íntimo, es cosa de dentro que no tiene cura externa, por eso es particularmente doloroso (Alsina, 1983: 46).

En *Las Traquinias* se ocupa del personaje de Heracles, en particular, Sófocles trata al personaje bajo la influencia de Cipris, será vencido por una mujer y, de forma indirecta muerto por una mujer. En el desenlace de la tragedia Heracles reconocerá que lo que acontece no es propiamente el ser muerto por su esposa Dejanira, es muerto por el Centauro y con ello, Sófocles nos representa el destino del héroe.

La representación del personaje heroico en la obra de Sófocles nos da los elementos que se conjugan en la trama que procura articular las leyes de la ciudad, la norma de las divinidades y, la capacidad de agencia que aparece en los personajes.

Aquí el héroe, que es intransigente en lo que respecta a la *areté*, al camino que ha de tomar en el momento de las supremas decisiones, se afirma a sí mismo al escoger, de entre dos caminos, el de la vulgaridad y el heroísmo, el más difícil. Los héroes suelen sucumbir a veces —o casi siempre— pero, en su caída, es cuando se afirman con más decisión y claridad: Antígona se niega a doblegarse ante el capricho del tirano, Ayande se suicida antes que transigir frente a unos nuevos valores que se le antojan antihéroicos e innobles... (Alsina, 1983: 45).

### El héroe en la obra de Sófocles

El culto griego al héroe deriva, muy posiblemente, del culto a los muertos<sup>9</sup>. El héroe protege a la ciudad que guarda su tumba, y se muestra hostil a quienes atacan a su santuario. Tal es el tema de Edipo, sobre todo en *Edipo en Colono*; todos los esfuerzos de sus parientes (Creonte y

<sup>9</sup> En la obra *La ciudad antigua* se describen los procesos y la configuración del pensamiento a través del mito desde el referente a la ciudad de Micenas en el siglo XII a. C.



Polinices) por conseguir que su cuerpo repose en Tebas se estrellan contra la decisión del héroe: éste será enterrado en Atenas, con ello la protegerá.

También en Sófocles el tema de fondo que se repite constantemente es la tensión entre las potencias ctónicas y olímpicas. Dentro de esa tensión se destaca no obstante la libre personalidad con mayor vigor que en la obra de Esquilo.

Las tragedias donde el personaje del héroe es Edipo, muestra esta situación, en *Edipo Rey* lucha contra las fuerzas ctónicas (la Esfinge) y en *Edipo en Colono* se reconcilia con ellas, su tumba reposará en el santuario de las fuerzas ctónicas (las erinias).

Por un lado, la tragedia *Edipo Rey* descansa completamente en las nociones del mito, por otro lado, estos elementos del mito se destacan de una manera que parece la exhortación al desafío de un hombre que ha adquirido más conciencia de sí mismo.

Edipo en su pretensión de saber la verdad se afirma como persona, busca la distancia entre él y las divinidades. Una vez que Edipo considera que el oráculo no se ha cumplido, dirá que no es importante asumir lo que el oráculo dice, ya que no se cumple. Edipo considera que al morir su padre (Polibo) no por causa de él, los vaticinios son errados, pero, lo que él desconoce es su procedencia (es hijo de Layo). Olvida Edipo que una de sus grandes inquietudes es saber quién es. Tal necesidad de saber lo efectúa en soledad. El referente al sabio nos ira configurando la individualidad, el reconocimiento paulatino de sí mismo.

Una vez que Edipo conoce la verdad, dirá que fue obra de las divinidades, que ese destino no lo ha trazado él, sino la divinidad. Los actos que ha cometido, no serán asumidos como propios, son producto del destino trazado por las divinidades. Edipo pagará las faltas de otros, de su linaje y ello, perdurará a través de su descendencia. Los hijos de Edipo serán alcanzados por la misma Erinis.

El personaje debe seguir ciertas formas de conducta, tales reglas derivan de las normas divinas, pero también, existe la ley de la ciudad. La comunidad de ciudadanos libres (*ekklesia*) ha definido cuál es la manera de ser para el personaje. La conformación de la idea de héroe en la obra sofoclea reposa en un discurso que abre líneas que avanzan más allá de lo definible en el orden establecido por los varones libres. Sófocles dará capacidad de agencia a personajes que no pertenecen al gremio del ciudadano varón, dará voz y capacidad de agencia a la mujer.

La *paideia* griega siempre hacía derivar sus reglas sobre la conducta humana y social de las leyes divinas del universo, a las que daba el nombre de “naturaleza” (*physis*) (Jaeger, 1971: 34). Los grandes no pueden existir sin los pequeños, y éstos a su vez no pueden existir sin los grandes. Sófocles lo dice en su coro en la tragedia *Ajax*.

Apuntando a los espíritus grandes no puedes errar. Pero si tales cosas se dijeran contra mí no convencerían. La envidia se desliza contra el poderoso. Sin embargo, los pequeños sin los poderosos son débil protección de la torre. Porque, junto a los grandes, el pequeño perfectamente se acopla y el grande se endereza con ayuda de los pequeños (160).

El personaje que nos presentará Sófocles en su condición de tragicidad, abrirá un discurso que nos presente al personaje como culpable, deja claro, desde el principio, que el héroe es culpable de desacato a los dioses y, en tal virtud, será castigado. No es en ese sentido una condición que enclaustre el discurso a una imposibilidad de entendimiento. “Tal consideración ética no impide el que Sófocles presente a Áyax como digno de simpatía y lo haga hablar en términos nobilísimos sobre los agravios de que ha sido víctima” (Bowra, 1958, 75).

En la *Antígona*, (442 a. C.) los elementos en conflicto han sido dominados del todo. En esta tragedia, donde chocan la ley divina y la ley humana, Sófocles ha logrado superar el criterio ortodoxo que aún priva en el Ayax, alcanzando una nota más humana y trágica (Bowra, 1958: 75).

*Antígona* ha caído en la culpa de desacato, según se lo dice su hermana, encarnación de la feminidad ordinaria. Sófocles ha comenzado a comprender que la esencia de la tragedia está en un conflicto y una pérdida, y aunque el saber que el sufrimiento es merecido sirve de alivio en cierto modo, el choque trágico no puede anularse. La tensión que nos presenta Sófocles entre la ley divina y la ley humana, transita desde lo tradicional a lo innovador que está por venir en el orden de la ciudad.

El tirano Creonte procurará establecer un orden, sólo que no tiene la sensatez de darle un espacio a la tradición y en el desarrollo de *Antígona* su elección traerá para él pesares (la muerte de su hijo y esposa) Creonte representa en el marco de los personajes de la realeza un ejemplo de tiranía. Para la democracia no será un aspecto aceptable, cuando el tirano decide a costa de todo y de todos para procurar establecer su ley, no ya la ley de la tradición ni la ley de la ciudad.

Es en *Edipo en Colono* donde será definido al tirano como un personaje que transita de acuerdo a sus intereses individualistas y no a la condición de bien estar para la ciudad; Edipo pone en evidencia la incapacidad de hablar franco (*parresía*) de Creonte y no aceptará retornar a su ciudad natal y, en cambio, dirá que permanecerá en Atenas y con ello, definirá su deseo de brindarle protección a la ciudad.

El hombre es, en Sófocles, más intenso que el moralista, y *Las Traquinias* acaban con una nota de interrogación y casi de queja. El vástago de Hércules y Deyanira habla de las muertes y sufrimientos acontecidos, y dice: “En ninguno de ellos hay más que una cosa: Zeus”. Se diría que Sófocles, en su aceptación de la voluntad divina, no aparece aquí tan satisfecho como cuando escribió el Ayax; se diría que no le basta con apelar a la fe. Queda un humor de discordias no resuelto, un sentimiento de la injusticia de los dioses. Nos ha presentado el conflicto entre los dioses y el hombre, y las conclusiones no parecen satisfactorias. Aunque se conserva religioso hasta el fin, y profundamente respetuoso de las ceremonias y los cultos de Atenas, cada vez parece pecatarse más de que la

explicación ortodoxa del sufrimiento es estrecha y cruel, y se deja fuera todo el calor de la simpatía por lo humano (Bowra, 1958: 78).

La relación entre la persona y la divinidad constituye el acto trágico, si el personaje es o no aliado a la divinidad. Los personajes que se representan en las tragedias de Sófocles contienen un procedimiento nuevo, son personajes que abren nuevas formas de enunciación, con estas formaciones discursivas, Sófocles abre una nueva manera de entender la persona, a través de los personajes de la realeza, nos encontraremos con posibilidades de ir en la condición trágica de un destino trazado a una condición del personaje, con mayor margen de libertad.

La condición estructural en la obra de Sófocles abrirá espacio a la capacidad de agencia de los personajes de la realeza, de ello, no se desprende un distanciamiento con lo religioso, pero si es imprescindible que la posición de los personajes ante las divinidades sufra transformaciones.

A diferencia de Esquilo quien no cuestiona la norma divina; Sófocles tendrá que abrir un ámbito nuevo en la relación entre los mortales y las divinidades. Será por ello que ya en su obra se perciban los matices de la necesidad de darle distancia a las relaciones y flexibilizar el acto trágico.

En los dramas posteriores a *Las Traquinias* recorre las zonas sensibles de la situación trágica, y siempre da con un choque entre el hombre y su "circunstancia". Nunca nos lo explicó abiertamente, y dejó siempre las vías divinas en postura de actos injustificados. Su verdadera solución es una solución de poeta. Se dio cuenta de que, en las garras del inevitable desastre, el hombre alcanza la cima de su nobleza; y con eso se conformó (Bowra, 1958: 79).

#### La astucia

El *Filoctetes* muestra un tratamiento de lo trágico donde es puesta en tensión la noción de héroe y de sabio. La obra parte de la intriga que orquesta Odiseo para apoderarse del arco de Filoctetes pero, en el transcurso de la obra, Neoptólemo no logrará asumir el cometido, se arrepiente del engaño y, entonces Odiseo interviene para persuadir a Filoctetes de embarcarse para ir a la guerra de Troya.

La tragedia se desarrolla en torno a la astucia, elemento fundante del sabio. El sabio procede desde el discurso, no desde el enfrentamiento, procura persuadir, no doblegar, sus elementos son la astucia, no la valentía. Lo trágico en la obra radica en los movimientos que se infligen en los personajes, en su trasmutación ética, en su intento y arrepentimiento al ejercer cierta acción.

Lo divino en la tragedia se mantiene, puede decirse que en un marco secundario, los elementos de la tragedia no son los tradicionales, ya en Sófocles se va diluyendo la presencia de los mensajeros, de los coros que enuncian lo divino.

La conclusión viene a ser como una confesión de que la intriga no admite ya salida por los caminos ordinarios. Pero en todos los dramas de Sófocles, éste revela mejor que ninguno la fina intuición psicológica del poeta y su capacidad de abarcar las tempestades que agitan a las naturalezas superiores. No hay discursos de mensajeros, y los cantos de los coros no tienen mucha importancia (Bowra, 1958: 82).

### 3.1 Los Dioses

Sófocles nos presenta en sus tragedias una relación entre los personajes de las divinidades y los mortales con matices nuevos, así mismo, existe un ámbito de relación público que se enmarca en estructuras estructuradas y estructurantes bien definidas. Los personajes de la realeza contarán con mayor capacidad de agencia de lo representado en las tragedias de Esquilo.

Esquilo brida capacidad de agencia ante las divinidades a personajes que no son griegos, es el bárbaro quien se encara a la divinidad. Sófocles por tanto, avanza en la idea que se configura en las formaciones discursivas, los personajes que se manifiestan ante las divinidades serán los griegos, ya no son los otros (los bárbaros). Por ejemplo, Áyax se expresa con capacidad de agencia al rechazar la ayuda de Atenea y ella, en venganza lo enloquece, después, Áyax en un intento de ir más allá de su situación, se dará muerte.

El destino trazado por las divinidades persiste, sólo que el personaje puede contraponer su posición como mortal, esto es, Sófocles (aun cuando mantiene los parámetros de subordinación con las divinidades) le abre mayor capacidad de agencia, Áyax se autoinstituye como varón, como hoplita, considera que la gloria es asunto de él, por tanto, no busca alianza con la Diosa Atenea.

En otra ocasión, a la divina Atenea, cuando le decía, animándole, que dirigiera la mano homicida contra los enemigos, le contestó, enfrentándosele, con terribles e inusitadas palabras: «Señora, asiste a otros argivos, que por mi lado nunca flaqueará la lucha». Con estas palabras, se ganó la cólera hostil de la diosa, por no razonar como un hombre.

Áyax procura resolverse a partir de parámetros que emanan de la condición humana, no pretende ser auspiciado por las divinidades, considera que la gloria es un asunto que se asume a partir de las acciones efectuadas por la persona misma.

En las tragedias *Áyax*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*; en las tres tragedias existen oráculos que los personajes de los héroes Áyax y Edipo desdeñan, se autoinstituyen desde la desmesura

(*hybris*) lo patente se manifiesta como tragicidad para los personajes; Atenea enloquece a Áyax; Edipo en la primer pieza, es conocedor de los vaticinios del oráculo como patentes, por ello, se extirpará los ojos y será desterrado; en la segunda pieza, se expresara el oráculo como conciliación con Edipo, será enterrado en la morada de las diosas ctónicas.

Edipo. — ¡Que los dioses te procuren lo que yo deseo a ti y a esta tierra! Porque sólo entre vosotros de los hombres he encontrado yo piedad, honradez y ausencia de falsedad. (1125)  
En las tragedias *Filotetes* y *Electra*, los personajes de Odiseo y Neoptólemo (en *Filotetes*) así como Orestes (en *Electra*) bajo los designios del oráculo se autoinstituyen desde la astucia (*metis*). Son procedimientos que abren las formaciones discursivas emergentes en el pensamiento trágico como evidencia de la transformación de la virtud (*árete*) los personajes de Áyax y Edipo se configuran en la valoración de la virtud de la fuerza, la batalla, en tanto que, Odiseo, Neoptólemo y Orestes son personajes enunciados en la valoración de la virtud del discurso, la persuasión.

El padecer del personaje se enmarca al asumir su condición de mortal, por ello, la libertad cobra mayor relevancia. La persona no se ajusta al designio de la divinidad sin hacer lo propio, esto es, el personaje elige como vivir su destino, no que destino vivir.

Las relaciones que se establecen entre las divinidades y los mortales, implica un discurso y un hacer que corresponda a la norma trazada por las divinidades, el mortal no puede ni debe decir o hacer más allá de lo definido por las divinidades. Áyax es un personaje que se atreve a nombrar y hacer cosas no bajo el auspicio de un dios, por ello, será castigado.

Pero él, de forma jactanciosa e insensata, respondía: «Padre, con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama». Con palabras tales alardeaba. (770)

Sófocles nos presenta con ello una concepción de persona que transforma las maneras de relacionarse con las divinidades. A diferencia de Esquilo quien subordina al héroe a la norma divina, Sófocles abre líneas más profundas que distancian al personaje mortal de la divinidad, dar la capacidad de decir y la capacidad de hacer, brinda posibilidades nuevas en la relación entre los personajes y las divinidades. La capacidad de agencia del personaje Áyax no significa una liberación ante la norma divina, se mantiene sujeto a ella y, por ello, la condición de tragicidad será trazada por la divinidad.

Atenea. —Por eso precisamente, viendo tales cosas, nunca digas tú mismo una palabra arrogante contra los dioses, ni te vanaglories si estás por encima de alguien o por la fuerza de tu brazo o por la importancia de tus riquezas. Que un solo día abate y, otra vez, eleva todas las cosas de los hombres. Los dioses aman a los prudentes y aborrecen a los malvados. (130)

La desmesura (*hybris*) de Áyax lo perderá, sin embargo, las formaciones discursivas que abren su capacidad de agencia, son notables en la relación con la divinidad. Áyax es un personaje que

representa al héroe, la situación en la que se encuentra podría ser distinta si se mantiene por un día en la tienda de campaña, la esclava (Tecmesa) trata de persuadirlo, sin conseguir que Áyax proceda desde la astucia, acción que rechaza por no corresponder a la dignidad del hoplita (Áyax es un personaje que no expresa en su discurso la astucia).

Áyax. — ¡Ay, ay! ¿Quién hubiera pensado nunca que mi nombre se iba a adecuar tan significativamente a mis males? Ahora me es posible dar ayes dos y tres veces ya que en tales infortunios me encuentro.

Ahora la indómita diosa hija de Zeus, la de aterradora mirada, cuando dirigía ya mi brazo contra ellos, me hizo fracasar, infundiéndome un raptó de locura, de suerte que en estos animales he ensangrentado mis manos. Y aquellos se ríen porque se han librado contra mi voluntad. Pero, cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso. (455)

Sófocles en sus tragedias nos presentara un papel de las divinidades no central (como fue el caso en Esquilo) a pesar de ello, las divinidades aún mantienen en la relación la supremacía ante los mortales. El personaje continúa pensando en la relación y el orden establecido por la norma divina, traducida en ocasiones a las relaciones que se entablan entre los mismos mortales.

La relación entre el hombre y lo divino no es, en Sófocles, de consonancia, como en Esquilo, creyente en una conciliación futura como si la viera. El héroe sofocleo advierte una discrepancia entre sí mismo y las fuerzas realmente actuantes en el mundo; pero no a la manera de Eurípides. El disolvente del conocimiento no ha liquidado, en el héroe sofocleo, el sentimiento íntimo de que el hombre no es nada sin el dios. Su terrible drama íntimo radica, precisamente, en que su soledad no es la de un individualismo desesperado, sino un reflejo existencial de la «excentricidad» del humano en su relación con lo divino; y como el desarraigo del hombre con respecto al dios es íntimo, es cosa de dentro que no tiene cura externa, por eso es particularmente doloroso. (Lasso de la Vega, 1998: 46)

### 3.1.1 Estructura-agencia y género en las tragedias sofocleas

Las relaciones entre las divinidades y los personajes se muestran también en continuo juego de tensiones, por un lado, las deidades pugnan entre ellas, sea representantes de las fuerzas ctónicas y olímpicas o bien, entre los mismos olímpicos; por otro lado, los personajes encarnan las tensiones y, se enmarcan en las relaciones que establecen entre ellos. Por ejemplo: en *Áyax* se dirá que es por obra de Atenea quien, por cierto, es aliada de los atridas (ella, en la trilogía de la *Orestíada* de Esquilo, dará el fallo a favor de Orestes y también instaurará el areópago para los ciudadanos libres).

Tecmesa. —No se habría llegado a esta situación sin la colaboración de los dioses!

Corifeo. —Pesada, por encima de nuestras fuerzas, es la carga que nos han impuesto.

Tecmesa. —Palas, la terrible diosa hija de Zeus, ha causado, sin embargo, tal dolor para agrado de Odiseo. (950)

En *Electra*, Orestes es aliado de Loxias, quien le encomienda por orden oracular, de muerte a su madre Clitemestra. La relación que se entabla entre la divinidad y el personaje es de sujeción

estructurante, en la medida que el personaje acate las disposiciones de la norma divina, en esa misma medida accederá a la victoria.

Pedagogo. —En modo alguno. No emprendamos nada antes de realizar las órdenes de Loxias. De acuerdo con ellas, comencemos derramando libaciones por tu padre. Pues ello nos traerá la victoria y el dominio de las acciones emprendidas. (85)

Sófocles en *Electra* nos mostrará a Orestes como un personaje que actúa con astucia, (cierto es que tiene como aliado a los dioses) en esta tragedia será notable que la capacidad de agencia del personaje, no es únicamente seguir el deber ser, implica el poder hacer y, en este punto, se distingue la concepción de persona del héroe al sabio.

El transitar del héroe al sabio, el dejar de lado el luchar cuerpo a cuerpo como hoplita implica en el caso de los varones formular una nueva valoración de sus atributos masculinos.

Orestes. —Dirás lo siguiente: que eres extranjero, de Focea, que vienes de parte de Fanoteo, porque casualmente éste es el mejor de sus amigos. Anuncia, reforzándolo con un juramento, que ha muerto Orestes debido a un fatal accidente, al rodar desde el carro en marcha durante los juegos píticos.

¿Por qué ha de inquietarme esto cuando, muerto de palabra, estoy de hecho vivo y voy a obtener fama con ello?

Pues me parece que ningún discurso que comporta provecho es malo. En efecto, he visto que varias veces que, incluso los sabios, mueren falsamente de palabra, y después, cuando vuelven otra vez a casa, son aún más honrados. (60)

En *Filoctetes*, Odiseo (quien es caracterizado como un varón astuto) fragua la estrategia para apoderarse de las armas de Filoctetes, a través de engaños conseguir la victoria y ser reconocido como un varón honorable. Sófocles pondrá en boca de los personajes la capacidad de decir y hacer actos que no corresponden al discurso del hoplita, como era en Esquilo, quien no abre esta posibilidad en los personajes ciudadanos libres, si actúan con astucia, el mismo Orestes en su trilogía actuará con astucia pero, los contenidos del texto no brindan la apertura al discurso de la misma forma. Esquilo contiene los discursos a la tradición, ahora bien, Sófocles se mueve en un orden donde la ley de la ciudad, la relación con la norma divina, se vinculan bajo nuevos parámetros.

No significa que el personaje en la obra sofoclea este más allá de la norma divina, esto es, más allá del destino, al final las tragedias sofocleas articulan el acto trágico con la condición de tragicidad en el sentido de lo trazado por un destino inefable. Es importante acotar que el personaje en la obra esquilea se mueve de forma, por decir, paralela a su destino; en cambio, el personaje en la obra sofoclea se mueve de manera más caótica ante el destino, esto es, genera una mayor incertidumbre y con ello, una mayor complejidad.

Odiseo. —Te necesito para que, al hablarle, engañes con tus palabras el ánimo de Filoctetes. — Cuando te pregunte quién eres y de dónde has llegado, dices que hijo de Aquiles —esto no hay que ocultarlo— y que navegas hacia casa, tras abandonar la expedición naval de los aqueos, habiendo

surgido un gran odio contra ellos porque te hicieron venir con súplicas desde tu país como si fueras el único medio de conquistar Ilión, y no te consideraron, una vez que hubiste llegado, digno de las armas de Aquiles. A pesar de que pedías con pleno derecho que te las dieran, se las entregaron a Odiseo. Puedes decir los más mezquinos ultrajes que quieras contra mí. En nada me ofenderás con ello. Y, si no lo haces, lanzarás a la ruina a todos los argivos. Pues si no es capturado el arco de éste, te será imposible conquistar la llanura de Dárdano. (60)

La concepción de persona que se tensa en *Filoctetes* evidencia el traslado del héroe al sabio. Neoptólemo se resiste a la idea de ser falso en su hablar, considera que no es digno de un hoplita. Dirá que es perfectible asumir los riesgos que el asumir el engaño, el personaje de Neoptólemo contiene una apreciación ética que se mantendrá a través de la obra. Ciertamente accederá a obrar con astucia ante Filoctetes (en cierto punto de la tragedia) se arrepiente de sus acciones y retorna a su posición de hoplita.

Es necesario que en esto mismo te las ingenies para sustraerle las armas invencibles. Sé, hijo, que no estás predispuesto por tu naturaleza a hablar así ni a maquinar engaños. Pero es grato conseguir la victoria. Lánzate a ello; ya nos mostraremos justos en otra ocasión. Ahora, por un corto espacio del día, préstate para algo desvergonzado, y, después, durante el resto del tiempo, podrás ser llamado el más piadoso de todos los mortales. (80)

Neoptólemo. —Yo, ¡oh hijo de Laertes!, odio poner en práctica las palabras que me afligen oír las. Por mi naturaleza no hago nada con medios engañosos, ni yo mismo, ni, según dicen, el que me dio el ser. Pero estoy dispuesto a llevarme a este hombre por la fuerza y no con engaños. (90)

### 3.1.2 Ámbitos de relación en la obra de Sófocles

La tragedia *Edipo en Colono* mostrara un proceso particular de transformación, en cuanto a la relación del héroe con las divinidades (tanto ctónicas como olímpicas). Edipo por el oráculo es nombrado asesino de su padre y esposo de su madre, tal erinis deviene de su linaje, a Layo padre de Edipo, el oráculo le había prohibido procrear estirpe, una vez transgredida la norma divina y condecorador del destino fatal que contiene su hijo Edipo, lo manda matar.

Edipo crece en compañía de otros soberanos, cuando él consulta el oráculo y conoce su destino, huye de él y, trágicamente va a su encuentro, ya que en el cruce de un camino se encara con un desconocido y le da muerte (a Layo, su padre) llega a la ciudad de Tebas, la cual se encuentra asolada por la Esfinge, Edipo por sí mismo, logra descifrar el enigma (enunciado por la Esfinge), en recompensa es casado con Yocasta (quien es su madre) la soberana viuda. Tienen cuatro hijos, dos mujeres y dos varones.

Una vez que la búsqueda de la verdad transita del oráculo a las palabras del adivino Tiresias y, finalmente, los dos esclavos implicados en la encomienda de matar a Edipo para uno y de recibir y llevar a Edipo ante sus soberanos para el otro, muestran la verdad; es Edipo hijo de Layo a quien él dio muerte, es Edipo hijo de Yocasta con quien se ha casado y procreado una prole maldita.



En todo el juego trágico, en referencia a la figura de Edipo, se cruzan las divinidades ctónicas (la Esfinge) y las divinidades olímpicas (a través del oráculo de Delfos). Edipo encarna la lucha entre el mortal y las divinidades, Edipo es el incansable varón tras la verdad, lo cierto es que al final, él que descifra enigmas no logra descifrar su propio enigma: cuál es su procedencia. Edipo al final sabe la verdad, más allá de su condición trágica.

Dirá el personaje que es obra de una divinidad su destino, que él nunca supo que daba muerte a su padre y desposaba a su madre. El poder es un aspecto que ocupa al personaje en la tragedia *Edipo Rey*, pero el poder se encuentra en relación con la norma divina. La ciudad de Tebas esta en constantes sufrimientos, Edipo es el redentor en un momento y en otro, será el verdugo de la ciudad.

Sófocles nos presenta un juego complejo en la figura de Edipo, por un lado, es el que destruye las fuerzas ctónicas al resolver el enigma de la Esfinge; por otro lado, dentro de la norma olímpica no es bien visto y será expuesta su verdad, como acto simbólico se extirpa los ojos, se reconoce ciego ante la verdad, será negado por la ley de la ciudad.

Creonte hermano de Yocasta lo destierra de Tebas, a Edipo se le considera comoapestado y luego, las divinidades tanto ctónicas como olímpicas lo reciben en su “lecho”. Edipo dará gloria a la ciudad donde sean enterrados sus restos. La tragedia *Edipo en Colono* desenvuelve tal situación; el santuario donde llega es el de las furias y, el conocimiento de que dará gloria a la ciudad que lo acoja deviene del oráculo.

Ismene. —Dicen que en tus manos está su poder.

Edipo. — ¿Cuándo ya no soy nada, entonces resulta que soy persona?

Ismene. —Ahora los dioses te encumbran y antes te perdían. (390)

Edipo al llegar a la ciudad de Atenas se postra en el lugar sagrado de las furias, (una vez conocedor de las intenciones de sus familiares, quienes anteriormente lo habían desterrado) ahora buscará el reconocimiento y la “protección” de las fuerzas ctónicas. Sófocles hace un juego complejo en torno a las relaciones que se enmarcan entre la norma divina desde las fuerzas ctónicas y olímpicas y, la ley de la ciudad.

Edipo. —Pues bien, ¡que los dioses no apaguen esta discordia fatal y que en mí esté el resultado final para ellos de esta lucha en la que ahora están ocupados y levantando la lanza! Ni permanecerá el que ahora detenta el poder y el trono ni el que se ha marchado volverá de nuevo nunca más. Porque ellos, cuando con tanto desprecio fui expulsado de mi país, no me retuvieron ni salieron en mi defensa, a mí, su padre, sino que presenciaron cómo fui enviado al destierro y cómo fue voceada mi condición de proscrito por el heraldo. (430)

La tragedia también contiene un discurso en torno a la cuestión de género; las hijas de Edipo, principalmente Antígona, quien le acompaña en el destierro, Ismene no, aun cuando su padre

la justifica diciendo que se mantuvo en palacio para informarle en su momento, serán valoradas como personajes que contienen mayor capacidad de agencia.

Edipo muere y es enterrado en el santuario y será un bien para la ciudad de Atenas, sus hijos Eteocles y Polinices se darán muerte, después, Creonte prohíbe darle sepultura a Polinices, Antígona desacata la ley del tirano apelando a la ley divina, con ello nos presenta Sófocles una actitud en ella que no corresponde a su género; Antígona encara al tirano, evidencia que su proceder no corresponde al buen gobierno.

La mujer en la tragedia sofoclea contendrá nuevas texturas en torno a su capacidad de agencia y su posibilidad de transitar más allá de la estructura que la subordina, tampoco significa que en las obras de Sófocles se libere a la mujer de su posición de subordinación y desigualdad (que caracteriza al contexto del autor, al igual que Esquilo) si es posible enunciar que Sófocles al crear los personajes femeninos en su obra, les brinda una nueva voz, con más intensidad en su poder hacer.

Los ámbitos de relación que se desarrollan en torno a las divinidades serán principalmente, en la obra sofoclea, de carácter público. Los santuarios y lugares sagrados que atienden se vinculan con el oráculo o lugares de veneración tanto de las fuerzas ctónicas como olímpicas.

El espacio íntimo en la obra de Sófocles se desarrolla desde la vinculación existente entre las divinidades y los mortales. El personaje se encuentra en estrecha relación con las divinidades en referencia a su destino.

Las divinidades en la obra de Sófocles actúan, podría definirse que la relación de Atenea con Áyax se desenvuelve en este ámbito, ya que él no podrá ser alcanzado por ella, si se le mantiene en su tienda, ella lo hace salir de su recinto íntimo, él procura atacar a sus enemigos, sólo que ya será tarde para Áyax, Atenea le ha enloquecido, posteriormente, el desarrollo de la tragedia se inclina nuevamente al ámbito íntimo, donde finalmente, Áyax se dará muerte.

Mensajero. — Esto sé, pues me encontraba presente. Del círculo de los consejeros reales, sólo Calcas se levantó, lejos de los Atridas, y, colocando su mano afablemente sobre el brazo derecho de Teucro, le dice y le encomienda que por todos los medios, mientras dure el día que está aún luciendo, encierre a Áyax bajo el techo de la tienda y que no le permitiera salir, si quiere ver a aquél vivo. Según sus palabras, la cólera de la divina Atenea sólo le alcanzará durante ese día. Porque los mortales orgullosos y vanos caen — seguía diciendo el adivino— bajo el peso de las desgracias que envían los dioses, como aquél que, naciendo de naturaleza mortal, no razona después como hombre. Ése, por su parte, nada más abandonar su casa, se mostró un inconsciente, a pesar de los buenos consejos de su padre, que le decía: «Hijo, desea la victoria con la lanza, pero siempre con la ayuda de la divinidad».

Las divinidades participan en el ámbito privado, en tanto que las tramas que se desarrollan en las tragedias sofocleas contienen elementos privados: los referentes a la familia. Edipo y Orestes, representan conflictos que emergen de las familias, las divinidades han participado en esta construcción, los personajes de los mortales han faltado de alguna manera a la divinidad, de ello se desprenderá la tragicidad que les circundará a través de las generaciones.

Los personajes de Edipo y Orestes se desenvuelven bajo la oposición de las fuerzas divinas, por un lado las ctónicas y, por otro, las olímpicas. Las fuerzas se equilibrarán en ambos casos, el procedimiento no será el mismo, pero al final, inclusive coincidirán en el espacio sagrado que fue destinado para las Erinias por parte de Atenea.

Orestes quien es absuelto del matricidio, posibilita que las fuerzas ctónicas que se encuentran en un ámbito privado-familiar, se configuren en protectoras de la ciudad, en un ámbito público. Edipo por su parte, al llegar a la ciudad de Atenas, será en ese santuario donde procure ser cuidado por la ciudad en calidad de suplicante, su sepultura será en el espacio público del santuario destinado a las Erinias.

Las divinidades establecen condiciones para que las relaciones entre las personas se desenvuelvan, Agamenón dará muerte porque es un mandato oracular, y después, Clitemestra dará muerte a su esposo en venganza de la muerte de Ifigenia su hija. En *Electra* Sófocles pondrá en controversia a la hija y la madre, una defendiendo su actuar como justo y la otra argumentando que las acciones tienen un peso divino.

Clitemestra. —A lo que parece, vas y vienes libre otra vez. Pues no está aquí Egisto que te impedía avergonzar a los tuyos estando en la puerta. Pero ahora, como aquél está ausente, no me haces ningún caso. Sin embargo, muchas veces has dicho a voz en cuello ante mucha gente que yo gobierno con insolencia y contra justicia, injuriándote a ti y lo tuyo. Pero yo no soy insolente, y hablo mal de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya. Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses. (525)

Electra. —En otro tiempo, mi padre, según yo tengo oído, cuando cazaba en el recinto sagrado de la diosa, con sus pisadas, hizo levantarse a un cornudo ciervo moteado. En ocasión del sacrificio de éste, sucedió que lanzó lleno de jactancia ciertas palabras. Por esto, habiéndose encolerizado la doncella hija de Leto, retuvo a los aqueos a fin de que mi padre, en compensación por el animal, sacrificara a su propia hija. Así tuvo lugar el sacrificio de aquélla, porque no había otro medio de liberación para el ejército, ni para volver a casa ni hacia Ilión. Ante esto, ocasionado por todas partes y oponiendo mucha resistencia, la sacrificó muy a su pesar y no a causa de Menelao. (570)

*Edipo en Colono* también nos mostrará que tras el devenir del personaje se encuentra trazado el destino, Edipo errante llegara al lugar sagrado que se brinda a las furias, después del juicio entablado entre ellas y Apolo, por el matricidio cometido por Orestes. ¿Qué podríamos

conjeturar al conjuntar la trilogía de la *Orestíada* de Esquilo y las tragedias de Sófocles donde se trata la relación de los labdacidas con los dioses?

Edipo su más digno representante. Las dos líneas familiares, la de Orestes y la de Edipo contienen la erinis pero también, los designios del oráculo. También ambas líneas nos brindan relaciones de género y un juego sinuoso entre la estructura-agencia.

Finalmente, ambas líneas confluyen en un punto, dar gloria a la ciudad de Atenas, por ello, dar gloria a las fuerzas olímpicas con la venia de las fuerzas ctónicas. Para el caso de las relaciones genéricas lo que se instaura será como se trató en el análisis de la *Orestíada*, la instauración del patriarcado. La sangre derramada en el seno familiar será valorada bajo los contornos de lo público-privado, bajo la acción de un personaje sujeto a su condición de género.

Extranjero. —Es un lugar sagrado y no habitable. Lo poseen las temibles diosas hijas de la Tierra y de lo Oscuro. (40)

Edipo. —La señal de mi destino.

Así que, diosas, según los oráculos de Apolo concededme ya el término de mi vida, un desenlace, si no os parezco indigno, yo que soy siervo de las mayores miserias de los humanos. ¡Ea, oh dulces hijas de la ancestral Oscuridad! ¡Ea, oh Atenas, la ciudad más honrada de todas, que tomas el nombre de la gran Palas! Compadeceos de esta infeliz figura que fue Edipo; pues ciertamente no es éste mi antiguo aspecto. (110)

### 3.1.3 Tensión y resistencia en las relaciones de poder

Sófocles en su obra expresa relaciones de poder que muestra la supremacía de la divinidad, (de las divinidades olímpicas) el personaje tendrá la posibilidad de alianza con ellas. Si el personaje no cuenta con el apoyo de la divinidad, las relaciones de poder serán desiguales, al tratar el personaje de Áyax de ir por encima de la divinidad, esta acción lo perderá.

Atenea. —Pero es que ahora, ni aunque estés cerca, te verá.

Odiseo. —¿cómo, si aún ve con los mismos ojos?

Atenea. —Yo haré que sus ojos queden oscurecidos, aun cuando esté mirando. (85)

Odiseo. —Ciertamente, todo puede suceder si lo maquina un dios.

Sófocles no pretende en su obra desterrar el vínculo existente en las relaciones de poder con las divinidades, lo que sí abrirá son nuevas formas de relación entre los personajes y las divinidades, al adelgazar la relación, también procurara abrir nuevas formas de relación entre los personajes mortales que aparecen en sus tragedias.

La existencia de las divinidades estaba presente en la trama de la obra en Esquilo, la voz de las divinidades era por boca del coro, en cambio, Sófocles nos presenta nuevos personajes, por lo tanto, la posibilidad de nuevas relaciones de poder.

Teucro. —Y, finalmente, seré desterrado, echado del país, mostrándome en habladurías como un esclavo, en lugar de cómo un hombre libre. Tales cosas me aguardan en mi patria. Y en Troya tengo muchos enemigos y pocas ayudas, y todo esto lo he encontrado con tu muerte, ¡ay de mí! ¿Qué haré? ¿Cómo te arrancaré de esta cortante espada de resplandeciente filo, desdichado, por la cual has perecido? ¿Has visto cómo al cabo del tiempo iba Héctor, incluso muerto, a matarte? (1020)

El personaje de Teucro en la *Áyax* representa una nueva voz en la obra trágica, no es de la realeza, podría decirse que tampoco es de los súbditos, es un personaje que transita de uno a otro, depende de los juegos de poder, tales juegos de poder, son en parte disposiciones divinas, (en esta obra) la intervención de Atenea significa mover la balanza a favor de unos (Odiseo) y en perjuicio de otros (*Áyax*).

Considerad, por los dioses, la suerte de estos dos hombres: Héctor, sujeto al barandal del carro por el cinturón con el que precisamente fue obsequiado por éste, fue desgarrándose hasta que expiró. Y éste, que poseía este don de aquél, ha perecido en mortal caída por causa de la espada. ¿No es Erinis, acaso, la que forjó esta espada y Hades, fiero artesano, lo otro? Yo, ciertamente, diría que éstas, así como todas las cosas, las traman siempre los dioses para los hombres. Y para quien estos pensamientos no sean aceptables en su creencia, que él se conforme con los suyos y yo con éstos. (1040)

### 3.1.4 Tejidos entre divinidades y mortales: *alianza o desventura*

Las relaciones de sexo-afecto en la obra sofoclea son más tangibles que en la obra de Esquilo. La forma de manifestarse en los personajes de la realeza, implican, comúnmente la intromisión de las divinidades. Por ejemplo *Áyax* será perdido por la diosa Atenea, quien al ser rechazada por este (como aliada), se vengará de él.

En *Las Traquinias* el acto trágico será orquestado por Deyanira, quien por inseguridad y celos enviara un presente a Heracles, el cual significara su muerte. Lo que envía Deyanira es la sangre del centauro al que dio muerte Heracles, ungida en un manto, con ello, Sófocles integra las fuerzas ctónicas y olímpicas; después de saber la verdad Heracles nombrará el oráculo que le augura su muerte por manos de un muerto (el Centauro, quien fue muerto por una flecha que Heracles había bañado con el veneno de la Hydra).

El *Filoctetes* nos brinda múltiples aspectos, nos encontramos con un proceso que parte de la estrategia de Odiseo al convencer a Neoptólemo de apoderarse de las armas de Filoctetes a partir de la astucia, Neoptólemo después de que interactúa con Filoctetes se arrepiente de su acción.

Filoctetes. —Tú no eres malvado. Parece que has llegado a estas vilezas por aprender de hombres perversos. Pero ahora, remitiéndolas a los otros como conviene, hazte a la mar cuando me hayas dado mis armas. (970)

La trama de la tragedia implica un juego ético y el seguimiento de las disposiciones divinas, es menester que Filoctetes participe en la guerra contra Troya, recordemos que existe una alianza

con las divinidades y serán ellas, quien den la victoria a los argivos en su incursión, pero, ellos al vencer en la guerra incurren en la desmesura y, los mismos dioses protectores después los castigarán, de ello se desprende por ejemplo, el desvío de los navíos como es el caso del mismo Odiseo. Menéalo también se pierde en el mar y da pie a una de las tragedias de Eurípides, donde se encontrara con Helena cautiva en Egipto.

El dialogo entre Odiseo y Filoctetes pone al descubierto que lo que está detrás de la cuestión son los designios de Zeus.

Odiseo. — ¡Ah, hombre malvado! ¿Qué vas a hacer? Retrocede y déjame este arco.

Filoctetes. — ¡Ay de mí! Estoy traicionado y perdido! Éste es, en verdad, quien me cogió y me despojó de mis armas.

Odiseo. —Yo, tenlo por seguro, y ningún otro. Estoy de acuerdo.

Filoctetes. — ¡Oh tierra lemnia y resplandor todopoderoso producido por Hefesto!. ¿Es, pues, tolerable que ése me aparte por la fuerza de vuestros reinos?

Odiseo. —Es Zeus, para que lo sepas, Zeus, que gobierna esta tierra, Zeus, el que lo ha dispuesto así. Yo estoy a sus órdenes.

Sófocles en *Filoctetes* atiende la cuestión de la ciudadanía y define que los que tomarán Troya son personas valientes, semejantes, la cuestión del rapto de Helena no será lo de mayor peso, recordemos que París violenta las leyes del hospedaje, altera la relación con Menéalo, quien es su anfitrión, pero también es un buen pretexto para la incursión, para la alianza que deben cumplir todos los pretendientes de Helena, cumplir el juramento. Los juramentados son por/para los varones, ciudadanos libres.

Las divinidades levantaron Troya, sus murallas y, serán las mismas divinidades las que propicien su destrucción. Como ya se enuncio, los mismos vencedores padecerán su arrogancia, ya que violentan y saquean los santuarios divinos. Clitemestra en el *Agamenón* de Esquilo hace referencia al respecto. Las divinidades serán aliadas o serán quienes propicien la perdición del personaje.

Filoctetes. — ¡Oh ser odioso! ¡Qué razones te has inventado! Poniendo por delante a los dioses, los haces mentirosos.

Odiseo. —No, al contrario, veraces. Pues debes seguir tu camino.

Filoctetes. —Digo que no.

Odiseo. —Y yo que sí. Has de obedecer en esto.

Filoctetes. — ¡Ay de mí, infeliz! Está claro que nuestro padre nos engendró como esclavos y no como hombres libres.

Odiseo. —No, sino semejantes a los más valientes, junto con los que es preciso que tú tomes Troya y la devastes por la fuerza (1000)

Sófocles hará referencia a las relaciones que establecen los mortales con las divinidades y si la relación es o no del agrado de ellas. Se puede observar que Sófocles cuestiona un tanto la participación de las divinidades en los asuntos de los personajes, en el caso de Filoctetes se

enuncia con timidez, pero en el caso de Edipo, él si cuestionara la veracidad de los oráculos cuando se entere de la muerte de su “padre” Polibo, dirá que ya nadie tomara en serio a la pitia y los designios del oráculo, después, al saber que su verdadero padre si fue muerto por su mano (Layo), todo lo que acontece es propio de su condición trágica y en *Edipo en Colono* dirá que es obra de las divinidades su padecer como mortal, que dio muerte a su padre y contrajo matrimonio con su madre por obra y designio de los dioses.

Filoctetes. — ¿Cómo podréis quemar ofrendas a los dioses si yo voy en la travesía? ¿Cómo hacer libaciones? Pues éste era para ti el pretexto para arrojarme. ¡Así perecierais infamemente! Y pereceréis por haber sido injustos conmigo, si es que a los dioses les preocupa la justicia. Y sé que les preocupa, en efecto, ya que en otro caso nunca hubierais hecho esta expedición por causa mía, desdichado, a no ser que un aguijón de origen divino os hubiera guiado en mi busca. (1035)

La decisión de Neoptólemo de regresar las armas a Filoctetes pondrá en tensión las esferas divinas y las propias del personaje en voz de Odiseo. Neoptólemo argumenta que es por Justicia que debe regresar las armas y, Odiseo argumentará que es por requerimiento del ejército que deben mantenerlas armas en su poder.

Odiseo. — ¡Oh Zeus! ¿Qué dices? ¿No estarás pensando devolvérselo?

Neoptólemo. — Sí, pues lo he obtenido de modo deshonesto y no lo poseo justamente. (1235)

Odiseo. — Hay alguien, lo hay, que te impedirá hacerlo.

Neoptólemo. — ¿Qué dices? ¿Quién será el que me lo va a impedir?

Odiseo. — Todo el ejército de los aqueos y yo a la cabeza.

Neoptólemo. — Aunque eres sagaz por naturaleza, no has dicho nada ingenioso.

Odiseo. — Tú eres el que ni dices cosas ingeniosas, ni tampoco tus acciones lo son.

Neoptólemo. — Pero, si son justas, son preferibles a las ingeniosas.

Odiseo. — Y ¿cómo va a ser justo devolverle de nuevo lo que has logrado gracias a mis consejos?

Neoptólemo. — He cometido una falta vergonzosa y voy a intentar repararla.

Odiseo. — Y, al hacerlo, ¿no temes al ejército de los aqueos?

Neoptólemo. — Con la justicia de mi lado no siento el miedo a que te refieres. (1250)

La relación entre Filoctetes y Neoptólemo se desenvuelve en la obra de un reconocerse como semejantes en un principio, posteriormente, cuando Filoctetes se siente traicionado tratará de forma distinta a Neoptólemo y, al final de la obra volverá a tener confianza en él, pero ello será a través de la norma divina.

Filoctetes. — ¿Cómo dices? ¿Es que por segunda vez voy a ser engañado?

Neoptólemo. — Te lo juro por el sagrado respeto del supremo Zeus.

Filoctetes. — ¡Oh queridísimas palabras, si lo que dices es verdad!

Neoptólemo. — Va a ser un hecho ante tu vista. Ea, extiende tu mano derecha y apodérate de tus armas. (1290)

## 3.2 La Realeza

Los personajes de la realeza que representa Sófocles en su obra se manifiestan con mayor capacidad de agencia. Las relaciones en torno a los personajes de la realeza y las divinidades darán pauta a un juego relacional que conjunta las fuerzas ctónicas y olímpicas. Si el personaje no cuenta con la alianza de las fuerzas olímpicas evocara a las ctónicas. Por ejemplo, Áyax, quien es enloquecido por obra de Atenea para vengarse de él por no haber aceptado su apoyo, una vez que el personaje asume que ya no tiene otra salida que la muerte (por propia mano) invocara a las erinias para maldecir a sus enemigos.

Áyax. —Invoco también en mi ayuda a las siempre vírgenes, que sin cesar contemplan los sufrimientos de los mortales, a las augustas Erinis, de largos pasos, para que sepan cómo yo perezco, desdichado, por culpa de los Atridas. ¡Ojalá los arrebaten a ellos, malvados, del peor modo, destruidos por completo, igual que ven que yo caigo muerto por mi propia mano! ¡Así perezcan aniquilados por sus más queridos familiares!. Venid, rápidas y vengadoras Erinis, hartaros, no tengáis clemencia con ninguno del ejército. (840)

### 3.2.1 Capacidad de acción: de la norma a la ley y vindicación genérica

Las relaciones entre varones se establecen a través del reconocimiento de la comunidad, los logros que busca en su capacidad de agencia el varón implican el reconocimiento por los demás, Áyax se opone al orden que define, en este caso, a quien corresponden las armas de Aquiles, la comunidad de varones las donaran a Odiseo y no a él. Áyax no cuenta con nada para mantenerse en la equivalencia y su esposa Tecmesa dará cuenta de ello, al definir que él ha perdido la compostura como varón, en todo caso, su actuar no es digno de reconocimiento.

El reconocimiento es para el varón, en tanto a la mujer se le nombrara como una persona que no participa de la acción pública, al no ser que sea en silencio.

Tecmesa. —Él me dirigió pocas palabras, de las siempre repetidas. «Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres»  
Al punto, él prorrumpió en penosos lamentos como nunca antes le había yo escuchado  
—pues siempre consideraba que tales lamentos eran propios de un hombre cobarde y pusilánime—. (315)

El varón es reconocido por la comunidad, por los otros varones, además, el varón tiene que emular y seguir los pasos de los ancestros. La gloria no es únicamente personal, la gloria es cuestión de familia, también la desgracia.

Áyax. — ¿Y qué rostro mostraré cuando me presente ante mi padre Telamón? ¿Cómo va a soportar verme, si aparezco sin galardones, de los que él obtuvo una gran corona de gloria? No es cosa soportable (465)

En *Filoctetes* las formas de actuar se tensan entre obrar como hoplita o bien, con la capacidad de la astucia, Neoptólemo vacilara a lo largo de la tragedia entre asumir lo que le aconseja Odiseo



o bien, actuar como se considera propio del varón, él quien fue hijo de Aquiles no estará a la altura de su padre.

Neoptólemo. —Todo produce repugnancia cuando uno abandona su propia naturaleza y hace lo que no es propio de él.

Filoctetes. —Pero tú no haces ni dices nada que te aparte del que te engendró por ayudar a un hombre noble.

Neoptólemo. —Voy a quedar como un infame. Esto me atormenta desde hace un rato.

Filoctetes. —No temo, ciertamente, por lo que obras, sí por tus palabras. (910)

Antígona pondrá en tensión la norma divina y la ley de la ciudad, ella y su hermana se encuentran en el dilema de darle sepultura al hermano muerto (Polinices) quien es considerado traidor a la ciudad. La situación nos brindará por un lado, la estructura que tensa lo divino y lo humano, pero también, la capacidad de agencia de los personajes quienes, además, son mujeres; Sófocles al respecto, dará un sentido interesante a la cuestión, a diferencia de Esquilo quien no polemiza en torno a la condición de la mujer (en la obra esquiléa se enuncia bajo el parámetro del contexto de Esquilo: la mujer es un adorno).

Sófocles no procura un cambio estructural de la posición de la mujer, se mantendrá como ya se enunció en *Ajax* bajo la construcción de «el silencio es un adorno en las mujeres» decirlo en plural, significa que es un discurso elaborado para el género femenino, no es una particularidad de una mujer, (en este caso de esta mujer, Tecmesa) es para toda mujer. Antígona y su hermana Ismene no se expresan con la misma capacidad de agencia, con ello, se abren nuevas posibilidades de relación genérica.

Antígona. —Dicen que con tales decretos nos obliga el buen Creonte a ti y a mí —sí, también a mí— y que viene hacia aquí para anunciarlo claramente a quienes no lo sepan. Que el asunto no lo considera de poca importancia; antes bien, que está preescrito que quien haga algo de esto recibirá muerte por lapidación pública en la ciudad. Así están las cosas, y podrás mostrar pronto si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde. (35)

Ismene. —Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas. (60)

En *Electra* Sófocles nos presenta de nuevo la oposición en torno a cómo se desenvuelve Electra y su hermana Crisótemis, las relaciones se encuentran entre la estructura que deviene de la norma divina y la ley de la ciudad, además, se enuncia la capacidad de agencia de la mujer, una sigue la ley de la ciudad, con ello reconoce su situación de subordinación a la ley y al varón, por otra parte, definir que se define estructuralmente desde la norma divina abre la capacidad de agencia de la mujer quien se revela a la ley de la ciudad.

Sea el caso de Antígona o Electra, ambas se manifiestan en oposición al tirano, sea Creonte o Egisto quienes por otra parte, no representan propiamente la ley de la ciudad, son personajes que representan un mal gobierno y al proceder desde su posicionamiento como empoderamiento pervierten la propia ley, sea la norma divina o la ley de la ciudad. Tanto Antígona como Electra evidencian que es más pertinente subordinarse a la norma divina que al capricho del tirano.

Crisótemis. —Otro tanto quiero que hagas también tú. Aunque lo justo no está en lo que yo digo, sino en lo que tú crees. Pero si he de vivir en libertad, tienen que ser obedecidos en todo los que mandan. (340)

La capacidad de agencia en los personajes que se representan en las tragedias implica tanto la conciencia discursiva como la práctica. En el caso de Electra y su hermana, se expresan nítidamente, Crisótemis se conforma a la norma del tirano, opta por obedecer al que manda, procura en su discurso antes que hacer patente la lucha, el sometimiento, intenta persuadir a Electra con discursos estructurales, define que el ser mujer las postra ante el varón, en cambio, Electra no se conforma con palabras, buscará más bien, el acto.

Electra. —Todas las advertencias que más has hecho las has aprendido de aquélla y nada dices por ti misma. Según esto, escoge una de las dos cosas: o razonar imprudentemente o, haciéndolo con prudencia, olvidar a los tuyos. Porque acabas de decir que, si tuvieras fuerza, mostrarías el odio que les tienes, pero, cuando yo me dispongo a vengar a nuestro padre, hasta las últimas consecuencias, no colaboras, y obstaculizas a quien intenta hacerlo. (350)

La elaboración discursiva de Electra manifiesta una afirmación de sí misma, los aspectos que constituyen el bienestar bajo las estructuras estructuradas y estructurantes que significan el ser mujer (constreñimiento que procura un bien para la mujer), no es considerado por Electra, al contrario, manifiesta su distancia ante acciones que degeneran lo propio. El personaje no es limitado en su condición genérica, expresa significaciones que dan apertura a una manifestación, un mostrarse en el mundo, no supeditado a los privilegios de la subordinación.

Mientras que tú, que los «odias» lo haces sólo de palabra, pero de hecho convives con los asesinos de tu padre. Yo, por mi parte, nunca condescendería con ellos, ni aunque alguien me fuera a traer los privilegios por los que ahora te envaneces. Que ante ti haya una mesa colmada y te sea la vida fácil. ¡Que tenga yo por único alimento el no contradecirme a mí misma! No deseo alcanzar tus privilegios, ni tú los desearías si fueras juiciosa. (365)

La pugna en el dialogo de las hermanas, no es exclusivamente el considerar al padre muerto, significa un posicionamiento ante el orden establecido, implica la situación genérica de la mujer. La referencia al sentido común, a la cordura, al sometimiento como estrategias de sobrevivencia, significan también el abandono de sí mismo, olvido.

Electra. —No me enseñes a ser infiel a los míos.

Crisótemis. —No te enseñe eso, sí a someterte a los que tienen el poder.

Electra. —Halágalas tú con esas razones. No le van a mi modo de ser.

Crisótemis. —Bueno es, sin embargo, no sucumbir por insensatez.  
Electra. —Sucumbiré, si es necesario, para vengar a mi padre. (400)

### 3.2.2 *El espacio público baluarte de la realeza*

Las *Traquinias* nos brindan un proceso de evolución con respecto al espacio, ya que la astucia de Deyanira ira de lo íntimo a lo público, en principio, cuando fragua su estrategia, las relaciones se establecen en el ámbito íntimo. Las relaciones para las mujeres se dan en el ámbito privado-intimo, en ese espacio se relacionan entre ellas y se abren posibilidades en torno a su capacidad de agencia; cuando Deyanira se lamenta de que su esposo Heracles envía a la joven Yole a palacio, las súbditas le aconsejaron que actué en contra de ella. Deyanira fingirá aceptarla, buscará envolver a Heracles con la sangre que le dio un Centauro, quien en la víspera de la muerte menciona que con su sangre lograría retener a Heracles.

Deyanira. —También así pienso yo, de modo que lo llevaré a cabo. Y por lo menos no provocaré un mal voluntario, luchando en inferioridad con los dioses. (490)

El juego de los espacios se enmarca de lo íntimo a lo público, Heracles se encuentra en un espacio público, su agonía lo llevara al espacio íntimo. La condición trágica enmarca los escenarios, el oráculo que define la muerte de Heracles se establece en el templo, la astucia de Deyanira hará patente en su estrategia la muerte de él, sin saberlo ella en el ámbito íntimo forjara la muerte de su esposo, varón ejemplar, será en principio, muerto por manos femeninas.

Deyanira. —Ya está hecho. ¡Ojalá no sepa yo nunca malos ardides, ni los llegue a aprender! Aborrezco a las que los llevan a cabo. Si con filtros y hechizos puedo aventajar a esta joven ante Heracles, para esto tal acción está pensada, a no ser que dé la impresión de emprender algo inútil; en ese caso me abstendré.

Corifeo. —Si tú tienes alguna confianza en lo que has hecho, nos parece que no has tomado una mala decisión. (585)

Las relaciones genéricas se articulan estructuralmente a los ámbitos donde las formas de relacionarse entre mujeres y varones respondan a prácticas bien configuradas, (como ya se ha enunciado) la mujer debe mantenerse en silencio o bien, ser prudente en cómo se dirige al varón. Los ámbitos definen una gama de relaciones diversas, se puede encontrar que en el ámbito público se articulan relaciones más ajustadas al orden establecido, lo establecido como apertura al varón y privación de la mujer.

La estructura que configura el ámbito público definirá relaciones de subordinación en referencia al género. Las mujeres no deben manifestarse en el ámbito público, es (digamos) exclusivo del varón, en el ámbito privado la relación de la mujer con el varón, se desenvuelve con otros matices, a pesar de ello, la mujer debe guardar prudencia, al final, el ámbito privado o

íntimo no desestructura la relación, la mujer es definida bajo ciertos parámetros que debe guardar ante el varón, más allá del ámbito, cierto, puede ser que se adelgace en la medida que se torna más íntimo y personal.

Áyax. —No me interrogues, no me preguntes. Bueno es ser prudente.

Tecmesa. — ¡Ay, que angustiada estoy! En nombre de tu hijo y de los dioses te suplico, no nos traiciones.

Áyax. —Mucho me importunas. ¿No comprendes que yo no estoy ya obligado por la gratitud a contentar en nada a los dioses?

Tecmesa. —Di palabras respetuosas.

Áyax. —Dilo a los que quieran oír.

Tecmesa. — ¿No nos harás caso?

Áyax. —Estas diciendo ya demasiadas cosas.

Tecmesa. —Es que estoy angustiada, señor. (590)

En *Las Traquinias*, después de haber ejecutado su plan Deyanira duda de su prudencia, sospecha que existe un punto donde lo proyectado no es consecuente con lo deseado y, la evolución abrirá los ámbitos, se encuentra con la incertidumbre de que lo realizado no implique lo deseado, será desde lo público que se nombre como fatal para su deseo.

Deyanira. — ¡Mujeres! ¡Cómo temo haberme sobrepasado en todo lo que acabo de hacer!

Corifeo. — ¿Qué ocurre, Deyanira, hija de Eneo?

Deyanira. —No lo sé, pero estoy asustada de que pronto sea evidente que he realizado un gran mal a partir de una bella esperanza. (665)

Finalmente, lo que en un principio fue tramado en el ámbito íntimo, es objeto de conocimiento público, Deyanira podrá constatar que su ardid fue todo lo contrario a su deseo, al ejecutar ella una intención de agencia, resulto ser un acto estructurado al destino.

La tragedia *Filoctetes* se desarrolla en el ámbito privado a nivel interpersonal, de forma que Neoptólemo y Filoctetes entablan una conversación muy estrecha y, a la postre hará dudar a Neoptólemo de su hazaña, de cierta manera se puede dibujar un tejido particular, entre el ámbito íntimo-privado al público, los personajes van definiendo una condición ética que los mueve, de la convicción a la duda. En tanto que la situación se articula en el ámbito público los personajes valoran con otra intención su acción. Ahora lo efectuado tiene otro peso, ya es del conocimiento de otros y con ello, ya el personaje queda a merced de ser considerado digno o no.

Neoptólemo. — Una imperiosa necesidad exige estas cosas. No te enojés por oírme.

Filoctetes. — ¡Estoy perdido, infortunado, he sido traicionado! ¿Qué me has hecho, oh extranjero? ¡Devuélveme al punto mi arco!

Neoptólemo. —No es posible. La justicia y la conveniencia me obligan a obedecer a los que están en el poder. (935)

Las relaciones bajo el discurso de las estructuras estructuradas y estructurantes definen al ámbito público en correspondencia con la procedencia y las prácticas genéricas también darán

sentido a las relaciones bajo ese discurso en la obra sofoclea con referencia a los personajes de la realeza. Los personajes que se enmarcan al cierre de la tragedia de *Áyax* donde se describe y nombra la diferencia entre el hoplita que se enfrenta con el escudo y la espada y, el arquero que no se enfrenta al usar el arco y la flecha, los personajes se definen en el ámbito público bajo esta condición, si es un hoplita tendrá mayor reconocimiento que si es un arquero, por otra parte, el ser hoplita o arquero también implica la procedencia, esto es, se definirá de acuerdo al ser.

El discurso con referencia a *Áyax* por parte de Menelao contiene el aspecto referente a la arma que utiliza aquel, la espada, pero el hecho de haber pretendido ir contra el ejército lo hace indigno a la sepultura por parte de ellos, ahora es considerado enemigo y al serlo, se asume un discurso que se contrapone a la norma divina de dar sepultura a los muertos, Teucro abogara en ese sentido y se enfrentara a Menelao, ambos no son considerados en la obra como iguales.

Menelao. —El arquero parece no razonar con humildad.

Teucro. —No he adquirido un arte mezquino.

Menelao. —Grande sería tu jactancia, si tomaras un escudo.

Teucro. —Incluso desarmado me defendería de ti, aunque tú tuvieras armas.

Menelao. — ¡A qué terrible valor da aliento tu lengua!

Teucro. —Con la razón de mi parte, es posible mostrarse orgulloso. (1130)

Las formas de actuar entre varones es definido acorde a su procedencia, si se es hoplita entonces, la forma de proceder en el ámbito público no es con discursos, debiera de ser con las armas, más aún, cuando se considera de rango superior al otro varón.

Menelao. —Me voy. Sería una vergüenza que alguien se enterara de que castigo con palabras a quien es posible someter por la fuerza.

El espacio público donde se ciñen las leyes que emanan de los ciudadanos, establece ciertas formas de relación *Antígona* nos brinda un elemento importante en el personaje de Creonte, quién dirá que ve por la ciudad y que lo que dispone es con miras a engrandecer la gloria de la ciudad.

Creonte. — Pero es imposible conocer el alma, los sentimientos y las intenciones de un hombre hasta que se muestre experimentado en cargos y en leyes. Y el que al gobernar una ciudad entera no obra de acuerdo con las mejores decisiones, sino que mantiene la boca cerrada por el miedo, ése me parece —y desde siempre me ha parecido— que es el peor. Y al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria no lo considero digno de nada. Pues yo —¡sépalos Zeus que todo lo ve siempre!— no podría silenciar la desgracia que viera acercarse a los ciudadanos en vez del bienestar, ni nunca mantendría como amigo mío a una persona que fuera hostil al país, sabiendo que es éste el que nos salva y que, navegando sobre él, como felizmente haremos los amigos. Con estas normas pretendo yo engrandecer la ciudad. (180)

Creonte pretende establecer una ley que responde al orden de la ciudad, más allá de la norma divina, él argumentará que las personas responden a la ciudad y, quienes no sean acordes al

bienestar de la ciudad serán tratados como enemigos, de ello se desprende su discurso que define a Polinices como enemigo de la ciudad, proclamará el no darle sepultura como ley de la ciudad, es una disposición que no respeta la norma divina de dar sepultura a los muertos.

Y ahora, de acuerdo con ellas, he hecho proclamar un edicto a los ciudadanos acerca de los hijos de Edipo. A Eteocles, que murió luchando por la ciudad... que se le sepulte en su tumba y que se le cumplan todos los ritos sagrados que acompañan a bajo a los cadáveres de los héroes. Pero a su hermano —me refiero a Polinices—, que en su vuelta como desterrado quiso incendiar completamente su tierra patria y a las deidades de su raza, además de alimentarse de la sangre de los suyos, y quiso llevárselos en cautiverio, respecto a éste ha sido ordenado por un heraldo a esta ciudad que ninguno le tribute los honores postreros con un enterramiento, ni le lllore. (205)

Creonte con el edicto que promulga pretende establecer un orden, donde lo que se procura es dar sentido a un discurso que establece formas de reconocimiento para los varones quienes responden al orden de la ciudad, con ello, Creonte no pretende respetar o considerar las normas divinas, más bien, las omite en su discurso.

Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista. Tal es mi propósito, y nunca por mi parte los malvados estarán por delante de los justos en lo que a honra se refiere. (210)

Antígona no aceptara la ley promulgada por el tirano, para ella será más importante cumplir con la norma divina, por lo que procurara dar sepultura a su hermano Polinices, a costa de lo que implique infringir la ley de la ciudad, dictada por el tirano.

Guardián. —Cuando el primer centinela nos lo mostró, un embarazoso asombro cundió entre todos, pues él había desaparecido, no enterrado, sino que le cubría un fino polvo, como obra de alguien que quisiera evitar la impureza. (255)

En *Electra* la relación entre los varones se enmarca con la procedencia, en la medida de que Orestes es una amenaza para el tirano, los súbditos no le reconocen como gobernante del todo, existe la esperanza de que el hijo del soberano muerto (Agamenón) vuelva para vengar al padre y destronar al tirano. Las relaciones en torno a la procedencia serán tejidos complejos, desde la consanguinidad los personajes de la realeza significaran una amenaza o bien, una apertura al cambio. Es evidente la diferencia genérica, no se consideran una amenaza a las mujeres, si a los varones, dar muerte al varón y procrear con la mujer, es un proceso que complejiza la procedencia.

Egisto. — Ordeno guardar silencio y abrir las puertas y que todos los micenos y argivos lo vean para que, si alguno de ellos se engrandecía antes, por tener vanas esperanzas en este hombre, al ver ahora su cadáver, acepte mi rienda y no tenga que ponerse en razón por la fuerza, al recibir mi castigo.

Electra. — Lo que se refiere a mí está cumplido. Con el tiempo he obtenido inteligencia como para agradar a los más poderosos. (1465)

El espacio público no es el ámbito que enmarcará a las tragedias sofocleas, al igual que las esquilas, es necesario que los personajes se muevan en la construcción de estrategias que no signifiquen un enfrentamiento frontal con lo estructuralmente establecido. Los personajes

como Orestes o Neoptólemo, actuaran de forma tal que eviten el enfrentamiento, para lograr a través de la astucia vencer al que ostenta poder.

Egisto. — ¡Ay de mí! ¡Qué veo!

Orestes. — ¿A quién temes? ¿A quién no reconoces?

Egisto. — ¿En las redes de qué personas he caído, infortunado de mí?

Orestes. — ¿No te has dado cuenta de que, desde hace rato, te estás dirigiendo a vivos como si estuvieran muertos?

Egisto. — ¿Para qué no huya de tí?

Orestes. — Para que no mueras de forma que te complazca. Tengo que cuidarme de que te sea amargo. (1500)

Orestes ha logrado estar ante Egisto a partir de haberse hecho pasar por muerto, ahora que está ante él, descubre que es parte de una red tejida para ser atrapado, estos aspectos son propios del quehacer privado. Orestes ha tejido una estrategia para no enfrentar al tirano, sino, para derrotarlo a través de artífices diferentes a los empleados por los héroes, al final, Egisto muere en manos de Orestes, con ello, Orestes logra la liberación y la gloria para su ciudad.

Sería preciso que esta justicia fuese inmediata para el que quisiera transgredir las leyes: la muerte. Así el malvado no abundaría tanto.

Coro. — ¡Oh linaje de Atreo! ¡Cuánto has padecido hasta llegar a duras penas a la libertad conseguida con el actual esfuerzo! (1505)

En *Filoctetes* se muestra el cambio entre el héroe que se realiza a través de las armas y el sabio desde la astucia. La valoración del proceder como héroe o como sabio, son elementos que no coinciden, en boca de Neoptólemo el decir mentiras es algo vergonzoso e indigno de quien puede enfrentar con las armas al enemigo, al final, la astucia y la capacidad de convencimiento de Odiseo harán que acepte engañar a Filoctetes para apoderarse de sus armas.

Odiseo. — Hijo de noble padre, también yo mismo cuando era joven tenía la palabra ociosa y el brazo activo. Y ahora, remitiéndome a las pruebas, veo que entre los mortales son las palabras y no los actos los que guían todo. (95)

Neoptólemo. — Y ¿qué otra cosa me ordenas sino decir mentiras?

Odiseo. — Te digo que con astucia captures a Filoctetes. (100)

Neoptólemo. — Y ¿no consideras vergonzoso, ciertamente, decir mentiras?

Odiseo. — No, si la mentira reporta la salvación.

Neoptólemo. — Y ¿cómo se atreverá alguien a hablar así mirando a la cara?

Odiseo. — Cuando haces algo para un provecho, no conviene vacilar. (110)

Odiseo. — Serías reputado por sabio tanto como por valiente.

Neoptólemo. — Ea, lo haré, liberándome de todo sentimiento de vergüenza. (120)

### 3.2.3 Relaciones de poder entre la tiranía y la democracia

En *Edipo en Colono* se muestran las relaciones de poder, en la medida que los varones deben responder al orden que guarda la ciudad y cuando su actuar no corresponde al reconocimiento de las leyes de la ciudad, el personaje se estará comportando con arrogancia (*hybris*). Edipo

procura la protección de la ciudad, mientras que Creonte no acepta las leyes de la ciudad y pretende llevarse por la fuerza a Edipo.

El discurso refiere lo justo o injusto de las acciones, Creonte considera que es justo que Edipo muera en su ciudad, pero, Edipo quien fue desterrado por Creonte no pretende volver a la ciudad para hacerle un bien.

Edipo. — ¡Ay, desdichado!

Coro. — ¡Con cuánta arrogancia has llegado, extranjero, si crees que vas a llevar a cabo tal cosa!

Creonte. —Lo creo.

Coro. — No tendré a ésta por una ciudad, entonces.

Creonte. —En una causa justa el débil vence al fuerte.

Edipo. — ¿Escucháis qué cosas dice?

Corifeo. —cosas que no cumplirá [Lo sé.]

Creonte. —Zeus es quien podría saberlo, no tú.

Corifeo. — ¿Acaso no es esto insolencia?

Creonte. — Insolencia, sí, pero hay que soportar. (880)

El personaje de Creonte en *Antígona* es representado como un tirano que no respeta la norma divina, pretende establecer su propia ley en la ciudad, ahora en *Edipo en Colono*, no considera pertinente reconocer la ley de la ciudad, trasgrede las leyes, con la idea de que actúa con justicia y con la venia de Zeus.

El soberano de Atenas Teseo dirá lo que es propio para un varón en torno a las relaciones de poder que se deben guardar, cuando se llega a una ciudad donde se es extranjero, es fundamental respetar las leyes de la ciudad.

Sófocles nos está describiendo que las leyes de la ciudad tienen un peso importante en las relaciones entre los varones, además, lo que enuncia la tragedia *Edipo en Colono* y la tragedia *Antígona* (no entorno a la ley de la ciudad) lo que puede tenerse en consideración es el discurso de los soberanos. Teseo representa al buen gobierno, en tanto que Creonte es representado como un tirano que desvirtúa las leyes de la ciudad, leyes que él pretende instaurar con la finalidad de enaltecer la ciudad, pero, en ambas tragedias, Creonte no obra acorde al discurso que enuncia, al parecer, obra más en beneficio propio.

Teseo. — No saldrás de esta tierra hasta que te presentes ante mí con aquéllas sanas y salvas. Has cometido acciones indignas de mí, de aquellos de los que tú mismo has nacido y de tu país, porque, entrando en una ciudad que observa la justicia y que nada realiza que esté fuera de la ley y despreciando las leyes vigentes en esta tierra, irrumpes así en ella, te llevas lo que desees y por la fuerza lo pones a tu lado. Te has creído que mi ciudad estaba despoblada o que tenía una población esclava y que yo para nada contaba. (915)

Yo al menos, si entrara en tu país, ni aun cuando tuviera las más justas pretensiones me llevaría a rastras a nadie sin contar con el que mandara allí, quienquiera que fuese. Antes bien, sabría qué normas debe observar un extranjero entre los ciudadanos. Tú, en cambio, avergüenzas a tu propia ciudad sin que ella lo merezca y, a medida que pasa el tiempo, además de en anciano te estás convirtiendo en alguien sin sentido común. (930)



Edipo definirá que la condición de su procedencia delimito relaciones en torno a su persona y los designios de las divinidades, Edipo considera que los actos que cometió no fueron obra de su capacidad de agencia, que respondieron a los deseos de las divinidades, que estructuralmente actuó acorde a lo trazado en su destino, que de ninguna manera obro por cuenta propia, desconocía que dio muerte al padre y desposó a la madre. Edipo como suplicante buscará la alianza con las erinias quienes resguardan el santuario de la ciudad.

El personaje de Edipo en la obra de Sófocles tiene un proceso significativo en la relación que mantiene con las divinidades ctónicas; en *Edipo Rey*, él consigue desposar a Yocasta por haber vencido a la Esfinge, representante de las fuerzas terrenas; en *Edipo En Colono*, serán esas fuerzas terrenas quienes le protejan.

Edipo. — ¡Oh desvergonzada arrogancia! ¿A cuál de los dos ancianos crees que estás injuriando con este lenguaje, a mí o a ti mismo, cuando lanzas por tu boca contra mí asesinatos, bodas y desventuras que yo, desgraciado, padecí en contra de mi voluntad? Así lo querían los dioses, tal vez porque estaban resentidos desde antiguo contra mi linaje; ya que no me podrías descubrir en mi propia persona ningún reproche de un pecado por causa del cual yo haya faltado así a mí mismo y a los míos. (965)

De este país tú has intentado raptarme a mí, anciano suplicante, reducirme a la impotencia y marcharte con las muchachas. Por eso hago mi súplica yo ahora invocando a estas diosas en mi provecho, y las insto con mis ruegos a venir vengadoras y aliadas, a fin de que aprendas por qué clase de hombres está defendida la ciudad. (1010)

Las relaciones que se articulan en los discursos con referencias a los dioses y las relaciones entre los varones, implicarán siempre un proceso que articule las relaciones y consecuencias entre las ciudades. Defender las normas divinas, las leyes de la ciudad, a través de los conflictos entre los personajes significará hacer la guerra con la ciudad del enemigo.

Creonte. — Nada de lo que me digas aquí es para ser censurado. En nuestra patria también nosotros sabremos lo que debemos hacer.

Teseo. — Amenaza ahora, pero camina. Y tú, Edipo, permanece aquí con nosotros confiado en que, si no muero yo antes, no cesaré hasta hacerte dueño de tus hijas.

Edipo. — ¡Que recibas beneficios, Teseo, por tu generosidad y por los leales ciudadanos que tienes para nosotros! (1040)

Odiseo no enfrentará al tirano, se definirá como amigo, esto significa que la relación no se enuncia en el ámbito público, es del orden de lo privado:

Odiseo. — ¿Le es posible a un amigo decirte la verdad y seguir siendo tan amigo como antes?

Agamenón. — Dímela. Si no fuera así, estaría loco, ya que te considero el mejor amigo entre los argivos.

Odiseo. — Escucha, pues. No te atrevas, por los dioses, a exponer así cruelmente a este hombre insepulto, y que la violencia no se apodere de ti para odiarle hasta el punto de pisotear la justicia. También para mí era el peor enemigo del ejército desde que me hice con las armas de Aquiles, pero yo no le respondería con injurias hasta negar que he visto en él al más valiente de cuantos argivos llegamos a Troya, después de Aquiles.

De modo que en justicia no podría ser deshonrado por ti, pues no destruirías a éste sino las leyes de los dioses. Y no es justo dañar a un hombre valiente si muere, ni aunque le odies.

El problema es el mismo que se nombra en *Antígona* dar sepultura al muerto, quien es enemigo de la ciudad, (en tanto que Áyax es enemigo del ejército). Odiseo pondrá en la superficie que es importante no trasgredir las normas divinas por el hecho de que aquél es considerado enemigo, además, considera que se debe reconocer la valentía del muerto.

El tirano difiere del discurso del amigo, considera que se debe obedecer a quien tiene el poder y no doblegarse ante el débil, en contraparte, el amigo argumentará que el poder no se pierde al reconocer lo justo y se mantiene el poder ante la ciudad (en este caso, ante el ejército).

Agamenón. — ¿Tú, Odiseo, tomas en este asunto la defensa de éste contra mí?

Odiseo. — Sí, le odiaba cuando hacerlo era decoroso.

Agamenón. — ¿No debías tú también pisotear al muerto?

Odiseo. — No te alegres, Atrida, de provechos que no son honestos.

Agamenón. — No es fácil que un tirano sea piadoso.

Odiseo. — Pero sí que honre a los amigos que le dan buenos consejos.

Agamenón. — Es preciso que el hombre noble obedezca a los que tienen el poder.

Odiseo. — Desiste. Seguirás mandando aunque seas vencido por un amigo.

El reconocimiento de las cualidades del varón estará por encima de la condición de amigo-enemigo, se define a partir de valores que responden a un orden establecido. Odiseo reconoce el valor de Áyax más allá de que sean enemigos o amigos, definirá que lo importante es reconocer lo justo y, en este caso, será justo darle sepultura, en acato a la norma divina, pero también, en reconocimiento del propio muerto.

Agamenón. — Recuerda a qué clase de hombre le estás concediendo el favor.

Odiseo. — Ese hombre era un enemigo, pero de noble raza.

Agamenón. — ¿Qué harás, entonces? ¿Así respetas un cadáver enemigo?

Odiseo. — El valor puede en mí más que su enemistad.

Agamenón. — ¿Así de volubles son entre los mortales algunos hombres?

Odiseo. — Ciertamente, muchos son amigos en un momento y después son enemigos.

La idea de justo-valiente es un elemento que se tensa en la trama de la obra, Agamenón habla desde su posición de jefe del ejército, Odiseo habla desde su posición de varón libre que acata lo justo.

Agamenón. — ¿Son éstos los amigos que tu aconsejas que tengamos?

Odiseo. — Yo no suelo aconsejar tener un alma inflexible.

Agamenón. — Nos harás aparecer cobardes en el día de hoy.

Odiseo. — No, sino hombres justos a los ojos de todos los helenos. (1375)

Los valores que deben acatar los ciudadanos libres se transmiten de una generación a otra, es importante reconocer que la forma de articular el discurso en torno a este aspecto se encuentra en las tragedias de los dos trágicos tratados. Por ello, en la guerra y en la ruptura de las relaciones entre los ciudadanos implica a la estirpe de la realeza. Por ejemplo en *Áyax*:

Áyax. —Levántalo, levántalo aquí, que no se asustará por mirar esta carnicería recién cometida, si es que en verdad es hijo mío. Antes bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y asemejarle en su naturaleza. (545)

Y cuando llegues a esto, deberás mostrar entre los enemigos de tu padre quién eres y por quién has sido formado. (555)

La vida o la muerte de los miembros de un linaje significan la posibilidad o no de la venganza, mantener o no el poder. En *Electra* Egisto no logra gobernar del todo por la sombra de Orestes, el saber que ha muerto significa acabar con la esperanza para el pueblo de que vuelva el hijo del soberano asesinado para reinstaurar el linaje.

Egisto. — ¿Y anunciaron que está verdaderamente muerto?

Electra. —No, pero lo demostraron con algo más que palabras.

Egisto. — ¿Nos es posible, entonces, saberlo con certeza?

Electra. —Es posible, y también ver el lamentable espectáculo.

Egisto. —Contra tu costumbre me anuncias algo que me alegra mucho.

La procedencia en las tragedias se presenta como un elemento importante que se enuncia tanto en las tragedias de Esquilo como en las de Sófocles, también, lo encontraremos en las tragedias de Eurípides. Será en el caso del último trágico que nos encontraremos con una de sus tragedias que enmarque con mayor énfasis este aspecto: *Las Troyanas*.

En *Las Traquinias* la esposa de Heracles hará uso de la astucia para conformar su estrategia de forma que convence al mensajero que habrá de llevar la noticia de que todo marcha bien en palacio, en cambio, ella por inseguridad procura un artífice para mantener el amor de Heracles.

Licas. —Pues bien, si yo en la profesión de Hermes tomo parte con firmeza, no voy a fracasar precisamente, en lo que a ti respecta, en mostrar este cofre, llevándolo como está, y en agregar la garantía de las palabras que dices.

Deyanira. —Podrías partir ya, pues sabes cómo se encuentran los asuntos en palacio. (620)

Licas. —Lo sé y diré que está todo a salvo.

Deyanira. —Conoces, porque la has visto, la acogida que he hecho de la extranjera, cómo la recibí amistosamente. (630)

Al final, lo que ella logra no es retener el amor de Heracles, más bien, sin saberlo (al menos al inicio) dará muerte a su esposo, no ella propiamente, más bien el centauro muerto será quien cumpla el oráculo de que Heracles será muerto por obra de un muerto.

Heracles reconocerá que perece por manos femeninas, además, el hecho de que Deyanira procurara el artificio es producto de otra implicación femenina; Yole cautiva a Heracles con su belleza, esto es, será “derrotado” por la mujer una y otra vez.

Heracles. — Mientras que esta mujer, siendo hembra y sin tener, por tanto, la naturaleza de un hombre, sola, me ha aniquilado sin la espada. (1065)

Hilo. —Creyendo que te aplicaba un filtro amoroso cuando vio a la desposada dentro de la casa, se equivocó.

Heracles. — ¿Y quién es ese hacedor de fármacos entre los traquinios?

Hilo. — Neso, el centauro, hace tiempo la convenció de que con ese filtro encendería tu pasión. (1140)

Una vez que Heracles se entera de que es por obra del Centauro, se abre un elemento que no corresponde a la capacidad de agencia de la mujer, es un elemento que corresponde al orden de la estructura enmarcada en la norma divina. Al final, la muerte que asecha a Heracles es un oráculo dictado por Zeus, él habrá de morir por obra de un muerto, él entiende que no es ya cuestión de Deyanira, por ello, abrirá una nueva forma de actuar ante su hijo Hilo a quien someterá al discurso del orden divino. La capacidad de agencia de Hilo queda constreñida por el juramento que asume ante Zeus, cuando se entera de los deseos del padre renegará de las peticiones que le formula, al final, aceptará acatar tanto lo que se le encomienda como el cumplir con la norma divina.

Heracles. —Tú, oye lo que tienes que hacer. Ha llegado el momento en que vas a mostrar qué clase de hombre es llamado hijo mío. En efecto, yo tenía desde antiguo una profecía de mi padre, según la cual, yo moriría no por obra de ninguno de los vivos, sino de quien, ya muerto, fuera habitante del Hades. Éste, el Centauro, muerto, me ha matado a mí que estoy vivo, cumpliendo el oráculo divino. (1160)

Heracles. —Jura ahora por la cabeza de Zeus, el que me engendro...

Hilo. — ¿Qué he de hacer? ¿Me será dado a conocer?

Heracles. —... cumplir lo que te diga.

Hilo. — Lo juro y pongo a Zeus como testigo (1185)

Hilo. — ¡Ay de mí, padre! ¿Qué dices? ¿Qué cosas me haces realizar?

Heracles. —Las que deben realizarse y, en otro caso, sé hijo de otro padre y no seas llamado ya hijo mío. (1205)

Hilo al reconocer que se encuentra sujeto a la norma del juramento, que debe acatar lo que le solicita Heracles, no asumirá la acción desde su capacidad de agencia, se escuda en definirse bajo la estructura que le determina, el orden que establecen las normas divinas y el acato a la voz paterna, entonces, su hacer depende del propio padre.

Hilo. — ¡Ay de mí otra vez! ¡A qué cosas me invitas, padre! ¡A ser tu asesino y criminal!

Heracles. —Yo no lo veo así, sino médico y único sanador de mis males. (1210)

Heracles. —Has comprendido. Te encomiendo lo siguiente, hijo. Cuando yo muera, si tú quieres obrar piadosamente y recordar los juramentos paternos, tómala por esposa y no desobedezcas a tu padre. (1225)

Hilo. — ¿Me ordenas que yo haga esto con plena justificación?

Heracles. —Sí, e invoco a los dioses como testigos de ello.

Hilo. —En este caso lo haré y no rehusaré, mostrando a los dioses que el hecho es obra tuya.

Nunca podría yo aparecer como malvado por obedecerte, padre. (1250)

Hilo. —Tú, doncella, no te quedes lejos de la casa, después de ver terribles y recientes muertes, y también numerosos e inauditos infortunios; y nada hay en esto que no sea Zeus. (1275)

Las relaciones en la obra sofoclea configuran entramados que evidencian conformaciones de personajes que encarnan pautas que elaboran el ser mujer y el ser varón, como se mostró en el caso de Hilo quien como varón no actúa desde la capacidad de agencia, el no será agente de las

acciones que ejecute, es en sentido estricto un ejecutante de las órdenes del padre. En *Electra* Crisótemis representa un personaje que muestra la condición de la mujer sujeta al orden establecido, es bajo este aspecto incapaz de asumir una acción como agente, definirá su posición bajo el régimen de lo establecido por el gobernante.

Corifeo. —En situaciones así, la prudencia es buena ayuda, tanto para el que habla como para el que escucha.

Crisótemis. —Si está no tuviera pensamientos equivocados, oh mujeres, hubiera conservado la precaución antes de hablar, lo que no ha hecho. Porque, ¿adónde has mirado para proveerte de semejante valor? ¿Y, encima, me llamas a mí para obedecerte? ¿Es que no lo estás viendo? Eres mujer y no hombre, y tienes en tus manos menos fuerzas que tus enemigos. La fortuna les sonríe a ellos cada día, mientras que para nosotras se pierde y llega a nada. (1000)

Yo vigilaré para que tus palabras queden como no dichas y sin efecto para ti. Y tú misma ten prudencia de ahora en adelante y, si no tienes fuerza, cede ante los poderosos.

Corifeo. —Obedece. Nada más provechoso pueden recibir los hombres que el buen juicio y la mente sabia.

Electra a diferencia de su hermana, el personaje encarna una condición que difiere del discurso establecido para la mujer, ella no se sujeta al gusto del poderoso, dirá que es una manifestación predecible en su hermana, esto es, sabe que su discurso corresponde al de la mujer subordinada al varón, en cambio, ella procura no sujetarse a tal estructura, luchara contra ello, a pesar de no contar ya con la esperanza de que su hermano llegue para vengar la muerte del padre. Electra, prefiera morir que mantener el discurso de la hermana, no se asume como estructuralmente impedida de su capacidad de agencia, ella actuara.

Electra. —No has dicho nada que no esperara. Sabía bien que tú rechazarías lo que te he anunciado. Esta acción debe ser hecha solamente por mi propia mano. Yo, al menos, no la dejaré en proyecto. (1020)

Crisótemis. — ¿Es esto verdad y no cambiarás de decisión?

Electra. —Nada hay más odioso que una determinación poco firme.

Crisótemis. —Piensas que ninguna razón tengo en lo que digo.

Electra. —Desde hace tiempo lo tengo decidido y no desde hace poco.

Crisótemis. —En ese caso me voy, porque ni tú te resignas a aceptar mis palabras ni yo tu forma de actuar. (1050)

Antígona contrapone las estructuras que rigen a los mortales y, con ello, se manifestará más allá de la ley que instaura el tirano a costa de su propia vida. Al igual que Electra, no reconocerá Antígona el gobierno del tirano, quien define una ley para la ciudad que trasgrede la norma divina, ella dirá que es más importante dar cuenta a los dioses que a los mortales.

Antígona. —Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto.

Creonte. — ¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos?

Antígona. —No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. (455)

Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno. (455)

Tanto Electra como Antígona pertenecen a un linaje que les da referencia, una hija de Agamenón, la otra hija de Edipo, ambas son mujeres que se caracterizan en la obra sofoclea con capacidad de agencia.

Corifeo. —Se muestra la voluntad fiera de la muchacha que tiene su origen en su fiero padre. No sabe ceder ante las desgracias.

Creonte. —No es lícito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que le rodean. Ésta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevado a efecto. (480)

La movilización de los procesos no dependen de la mujer sino del varón, el tirano no claudicara en su posibilidad de castigar a la transgresora porque considera que debe mantener su posición de poder.

Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre —ella lo sería—, si este triunfo hubiera de quedar impune. Así sea hija de mi hermana, sea más de mi propia sangre que todos los que están conmigo bajo la protección de Zeus del Hogar, ella y su hermana no se librarán del destino supremo. (485)

Antígona. —Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere. (505)

La tragedia se resuelve de tal forma que el tirano caerá en la cuenta de que sus actos fueron imprudentes, que fue sometido a la norma divina y que estructuralmente no es quien define el sentido último de los mortales, los dioses mantienen su estatus en torno al deber ser.

Creonte. — ¡Ay de mí! Ya lo he aprendido, ¡infortunado! Un dios entonces, sí, entonces, me golpeó en la cabeza con gran fuerza y me metió por caminos de crueldad, ¡ay!, destruyendo mi pisoteada alegría, ¡Ay, ay, ah, penosas penas de los mortales! (1275)

Creonte. — ¡Ay, ésa es la segunda desgracia que contemplo, desdichado! ¿Cuál es, cuál es el destino que a partir de ahora me aguarda? Acabo de sostener en mis manos, desventurado, a mi hijo, y ya contemplo ante mí otro cadáver, ¡Ay, infortunada madre! ¿Ay, hijo! (1295)

Mensajero. — Como si tuvieras la culpa de esta muerte y de la de aquél eras acusado por la que está muerta.

El tirano al estar ante la verdad, el destino fatal que se entrelazo de forma trágica en torno a su decisión de castigar a la transgresora de la ley que él dicto sin aceptar escuchar al hijo, quien a pesar de sus argumentos fue juzgado por él y ahora, ya muerto el hijo, la madre al no contener su dolor también se da muerte, entonces, el tirano se encuentra ante la verdad, la divinidad lo ha alcanzado, es el destino fatal que se le presenta. El discurso del tirano que ostenta el poder, se descubre frágil ante la norma divina. Creonte sólo tiene como salida asumir lo que acaeció entorno suyo, y es propio en la medida que él mismo lo construye con su capacidad de agencia, en la pretensión de establecer un nuevo orden, el orden de la ciudad que debiera acatar su ley, la ley del tirano.

Creonte. — ¡Ay de mí! Esto, que de mi falta procede, nunca recaerá sobre otro mortal. ¡Yo solo, desgraciado, yo te he matado, yo, cierto es lo que digo! Ea, esclavos, sacadme cuanto antes, llevadme lejos, a mí que no soy nadie. (1320)

Corifeo. —No supliques ahora nada. Cuando la desgracia está marcada por el destino, no existe liberación posible para los mortales. (1335)

Corifeo. —La cordura es con mucho el primer paso de la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez la cordura. (1350)

El tirano disfruta de su posición y cuando existen elementos que le perturben en torno a conservar el poder se preocupa de ello, una vez considerado que el peligro esta distante de sí, se ufana de grandeza. Clitemnestra en la tragedia *Electra* cuando se entera de la muerte de su hijo Orestes se alegrara de ello, esto significa que no existe peligro de ser derrocada por aquél, la pretensión de la hija de vengar al padre no preocupan a la madre. Para Clitemnestra su hija Electra no significa peligro alguno, en cambio, su hijo Orestes si le significaba un peligro. Existe una distinción clara entorno a la posibilidad de asumir la venganza en manos del varón, no así en manos de la mujer.

Electra. — ¡Ay de mí desgraciada! Ahora me es posible, Orestes, lamentar tu desventura, cuando en tal situación eres ultrajado por parte de semejante madre. ¿Acaso está bien?

Clitemnestra. —Tú, ciertamente, no. Aquél sí está bien como está.

Electra. —Escucha, ¿Oh Némesis del que acaba de morir!

Clitemnestra. —Escuchó lo que debía y sancionó con razón.

Electra. —Sigue hablando con insolencia, pues ahora te encuentras feliz.

Clitemnestra. —Ni Orestes ni tú vais a desposeerme de este estado.

Electra. —Nosotros somos los desposeídos y no estamos en condiciones de desposeerte a ti. (795)

### 3.2.4 *Sexo-afecto: entre clase y etnia*

Las relaciones entre las mujeres y los varones se encuentran bajo condiciones estructurales que delimitan los roles, las formas de proceder, de dirigirse entre las mujeres y los varones. La configuración de este conjunto de elementos se adentra a las cuestiones de la procedencia de la mujer. En más de una de las tragedias, tanto de Sófocles como de los otros dos trágicos, se encontrara el elemento que describe que en las relaciones entre varón y mujer, se pone en juego la procedencia, por ejemplo Tecmesa quien es esposa de Áyax procede de un padre libre y ella al ser cautiva, es esclava de Áyax.

Tecmesa. — ¡Oh Áyax, dueño mío, ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto. Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava porque así les plugo a los dioses y, sobre todo, a tu brazo. Por tanto, una vez que compartí tu lecho, bien miro por lo tuyo y te imploro, por Zeus protector de nuestro hogar y por tu tálamo en el que conmigo te uniste, que no me hagas merecedora de alcanzar dolorosa fama entre tus enemigos, si me dejas sometida a otro. (485)

Para mí no hay ya a qué dirigir la mirada si no estás tú. Porque tú aniquilaste mi patria con tu espada y otro sino arrebató a mi madre y al que me engendró para que, muertos, fueran habitantes del Hades. ¿Qué patria podría tener yo que no fueras tú? ¿Qué riqueza? En ti estoy yo completamente a salvo. (515)

Las relaciones entre los varones y las mujeres definen elementos importantes en la trama de las tragedias en Sófocles. *Las Traquinas* nos brinda un argumento que dará pauta a estos aspectos; Heracles en la ejecución de los trabajos que le fueron encomendados, todos los efectuó pero, al final, como lo menciona la tragedia será vencido por el amor.

Licas. —Aquellos que mostraron su arrogancia con palabras desmesuradas, todos son habitantes del Hades y su ciudad es esclava. (280)

Mensajero. —Yo oí a este hombre cuando contaba, delante de muchos testigos, que, por causa de esta joven, aquél destruyó a Éurito y a Ecalia la de altas torres, y que Eros, el único de los dioses, le cegó para emprender esta lucha, no el estar en el país de los lídios ni la servidumbre de los trabajos bajo Ófande, ni el despeñamiento, causa de la muerte de Ífito. Éste ahora, menospreciando al Amor, lo dice del revés. En resumen, cuando no lograba convencer al padre de que le diera a la hija para celebrar un matrimonio secreto, habiéndose agenciado un pretexto pequeño y una ocasión, combatió la patria de ésa, en la que Éurito era dueño del trono, mató al rey, su padre, y devastó la ciudad. (355)

La elaboración del personaje femenino en voz de Deyanira será bajo la formación discursiva que se constituye desde la astucia. Ella para conocer la verdad, dirá que conviene en la unión de Heracles con la joven, lo cierto es que Deyanira, no estará dispuesta a compartir el lecho, la edad es un aspecto que para la mujer puede ser importante.

Deyanira. —No, ¡por Zeus que fulmina rayos en la alta cima del Eta!, no me ocultes la historia, pues hablarás a una mujer prudente y que sabe que la naturaleza humana no se complace siempre con las mismas cosas. Porque quien con Eros se enfrenta de cerca, como un púgil, no razona con cordura. Él, en efecto, que dispone como quiere incluso de los dioses, y de mí con mayor motivo, ¡cómo no va a disponer también de otras iguales a mí! De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí.

Así que dime toda la verdad, porque para una persona libre, ser tenido por mentiroso no es un bello destino, y ocultarlo no puedes, pues hay muchos a los que has hablado que me lo dirán. Y, si tienes miedo, no lo tienes con motivo. (445)

Licas. —Pero, ¡oh amada reina!, ya que me doy cuenta de que tú, como humana, sientes cosas humanas y no insensatas, te diré toda la verdad y no te la ocultaré. (475)

Porque, aunque aquél ha triunfado en todas las demás cosas con sus medios, ha sido vencido completamente por el amor de ésta.

*Las Traquinas* se abre a la exploración del mundo femenino, Sófocles atiende el amor de Deyanira por su esposo Heracles, ella maquina dar un paso adelante al amor y al procurar hacerlo, dará un paso a la muerte, por un lado, la muerte de Heracles, por otro lado, su propia muerte.

Corifeo. — ¿De qué manera planeó llevar a cabo sola, además de una muerte, otra?

Nodriza. —Con el filo de un funesto hierro.

Corifeo. — ¿Has visto tú, oh insensata, semejante desmesura? (885)

Corifeo. —La recién aparecida, esta doncella, ha engendrado, ha engendrado una gran erinis para esta casa. (895)

En *Antígona* nos da Sófocles un juego de relaciones en torno al sexo-afecto, Creonte no consentirá que su hijo se case con quien trasgrede la ley emanada por boca del tirano.

Creonte. —El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera.



Antígona. —Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor.

Creonte. —Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que mientras yo viva, no mandará una mujer. (525)

Creonte. —Odio a las mujeres perversas para mis hijos.

Antígona. — ¡Oh queridísimo Hemón! ¡Cómo te deshonra tu padre!

Creonte. —Demasiadas molestias me producís tú y tu matrimonio.

Corifeo. — ¿vas a privar, en verdad, a tu hijo de ésta?

Creonte. —Hades será quien haga cesar estas bodas por mí. (575)

Sófocles además de atender la tensión entre la norma divina y la ley de la ciudad, configura redes de significados y también, al atender las relaciones genéricas, que el varón no sucumba en brazos de la mujer, al igual que nos refiere en *Las Traquinias*, en la *Antígona* aparece el punto del sexo-afecto como artífice de lo femenino y como una cuestión que requiere de ser asumida a distancia por el varón.

Hemón. —Padre, tuyo soy y tú me guías rectamente con excelentes consejos que yo seguiré. Ningunas bodas son para mí más importantes de obtener que tu recta dirección.

Creonte. —Así, hijo mío, debes razonar en tu interior: posponer todo a las resoluciones paternas. Por este motivo piden los hombres tener en sus hogares hijos sumisos tras haberlos engendrado, para que venguen al enemigo con males y honren al amigo igual que a su padre. En cambio, el que trae a la vida hijos que no sirven para nada, ¿qué otra cosa podrías decir de él sino que ha hecho nacer una fuente de sufrimientos para sí mismo y un motivo de burla para sus enemigos? Por tanto, hijo, tú nunca echas a perder tu sensatez por causa del placer motivado por una mujer, sabiendo que una mala esposa en la casa como compañera se convierte en eso, en un frío abrazo. ¿Qué mayor desgracia podría haber que un pariente malvado? Así que, despreciándola como a un enemigo, deja que esta muchacha despose a quien quiera en el Hades, puesto que sólo a ella de toda la ciudad he sorprendido abiertamente en actitud de desobediencia. Y no voy a presentarme a mí mismo ante la ciudad como un embustero, sino que le haré dar muerte. (655)

Y, así, hay que ayudar a los que dan las órdenes y en modo alguno dejarse vencer por una mujer. Mejor sería, si fuera necesario, caer ante un hombre, y no seríamos considerados inferiores a una mujer. (680)

En *Electra* Sófocles trata la relación de Clitemnestra y Egisto no bajo el mero discurso de la venganza por la hija que Agamenón sacrifica, la obra nos presenta elementos que abren nuevas aristas en la alianza que establece Clitemnestra y Egisto, donde además, cabe la relación amorosa.

Electra. —Siento vergüenza, mujeres, de pareceros que estoy demasiado afligida por mis muchos gemidos, pero la fuerza de los hechos me obliga a hacerlo. Disculparme. Más, ¿cómo la mujer que es bien nacida no haría esto al ver las desgracias paternas? Desgracias que, más que declinar, veo yo crecer incesantemente de día y de noche. Y así, primeramente, las relaciones con la madre que me engendró han resultado aborrecibles. Además, vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre y por ellos soy dominada y en ellos está el que yo reciba algo o, del mismo modo, que quede privada de ello. (255)

Y el colmo del ultraje: veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace con éste; ella, tan malvada como para vivir con un infame sin temer a ninguna Erinis; antes bien, como quien se regocija por lo que ha hecho, cuando descubre el día en el que otrora mató a mi padre con engaño, organiza coros y ofrece ovejas para ser sacrificadas mensualmente a los dioses salvadores. (275)

Electra dirá que la acción de su madre es injustificable en torno a la muerte del padre, y, más allá de su discurso existe una inconsistencia en torno a su unión con Egisto.

Electra Pero —y voy a hablar con tu razonamiento— si por querer ayudar a aquél lo hubiera hecho, ¿era necesario que, a causa de ello, muriese por obra tuya? ¿Según qué ley? Cuida no sea que, por establecer este principio entre los hombres, reporte dolor y arrepentimiento para ti misma. Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente. (580)  
 ¿Acaso dirás que estás vengando a tu hija? Sería vergonzoso si lo alegas. No está bien casarse con un enemigo por causa de una hija. (590)

### 3.3 Los Súbditos

En la obra de Sófocles encontraremos personajes súbditos con apertura a la acción, Esquilo con excepción de la obra *Las Coeforas*, los personajes que representan a los súbditos son plenamente subordinados al orden de la norma divina y la ley de la ciudad. El tratamiento sofocleo no implica definirles con plena capacidad de agencia, pero, es posible decir que cuentan con una apertura al diálogo, a la opinión ante los personajes de la realeza.

Los personajes súbditos en la obra sofoclea no estarán por completo subordinados a las estructuras estructuradas y estructurantes, no significa que los súbditos tengan plena capacidad de agencia y se equiparen en el discurso estructural a los personajes de la realeza, ahora, en la obra de Sófocles aparecen con rasgos que les dan significados más allá de su condición de heraldos, mensajeros o bien, los que aparecen en el coro.

#### 3.3.1 Estructura-agencia y género en los personajes súbditos

La obra *Edipo en Colono* enmarca un discurso que hace referencia a la importancia de guardar las leyes de la ciudad, los personajes que son extranjeros a la ciudad, deben guardar compostura, esto quiere decir, deben subordinarse a las leyes de la ciudad.

Es destacable que el extranjero tomara como sustento la norma divina, para poder dialogar con el ciudadano bajo una relación que no le postre como súbdito sin capacidad de agencia cual esclavo. Los personajes que se atienden bajo este discurso se enmarcan en un juego de significación y dominación que será legitimado a través de la voz de la norma divina. Teseo como buen gobernante considera la norma divina para poder desenvolver las leyes de la ciudad, Edipo en su discurso echa mano de la norma divina del suplicante por una parte, por otro lado, Edipo ofrece su sepultura bajo el discurso que le fue dado a través del Oráculo, define que será colmada de gloria y protección la ciudad que lo reciba en sepultura.

Antígona. —Padre, es preciso que practiquemos las mismas costumbres que los ciudadanos, cediendo en lo que sea preciso y obedeciendo.

Edipo. —Extranjeros, no sea yo agraviado. Os hago caso y cambio de lugar. (175)

Coro. —Extranjero en tierra extraña, resignate, desventurado, a detestar lo que también la ciudad ha fijado como hostil y a respetar lo que estima.

El personaje súbdito al igual que en la obra esquilea conserva los roles que se le asignan por ejemplo: el mensajero. El mensajero hace referencia a estar en el lugar para poder ser testigo presencial de los acontecimientos. Esquilo en sus tragedias no da parlamento a los súbditos para confrontarles, en este caso, Sófocles abre esta posibilidad y con ello, se van dibujando nuevas relaciones entre los súbditos y la realeza, las condiciones estructurales y genéricas se podrán matizar con una gama de relaciones que en los ámbitos de lo privado a lo público se irán configurando con más presencia y energía.

Mensajero. —Estas palabras están llenas de gran insensatez, si Calcas profetiza con clarividencia.

Corifeo. —¿Cómo? ¿Qué sabes tú acerca de este asunto?

Mensajero. —Esto sé, pues me encontraba presente. Del círculo de los consejeros reales, sólo Calcas se levantó, lejos de los Atridas, y, colocando su mano afablemente sobre el brazo derecho de Teucro, le dice y le encomienda que por todos los medios, mientras dure el día que está aún luciendo, encierre a Áyax bajo el techo de la tienda y que no le permitiera salir, si quiere ver a aquél vivo. Según sus palabras, la cólera de la divina Atenea sólo le alcanzará durante ese día. Porque los mortales orgullosos y vanos caen —seguía diciendo el adivino— bajo el peso de las desgracias que envían los dioses, como aquél que, naciendo de naturaleza mortal, no razona después como hombre. Ése, por su parte, nada más abandonar su casa, se mostró un inconsciente, a pesar de los buenos consejos de su padre, que le decía: «Hijo, desea la victoria con la lanza, pero siempre con la ayuda de la divinidad».

Sófocles nos representará en *Áyax* la condición de la persona en referencia a las divinidades, todo mortal es súbdito de las divinidades; Áyax será un personaje que se jactó de ser por sí mismo capaz de conseguir la gloria, cuando él rechaza el ofrecimiento de alianza por parte de Atenea, ella será quién le haga ver que sigue sujeto a la norma divina.

Áyax no se subordina a la norma divina, se plantea el personaje como libre, con plenitud de acción, la estructura enmarcada en la norma divina no lo contiene, él responde a su capacidad de agencia. Áyax más allá de su pretensión es representado como súbdito y será sometido por la diosa Atenea, quien lo enloquece para no lograr su cometido de vengarse del ejército, por la ofrenda infligida a su persona.

Pero él, de forma jactanciosa e insensata, respondía: «Padre, con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama». Con palabras tales alardeaba. (770)

En otra ocasión, a la divina Atenea, cuando le decía, animándole, que dirigiera la mano homicida contra los enemigos, le contestó, enfrentándosele, con terribles e inusitadas palabras: «Señora, asiste a otros argivos, que por mi lado nunca flaqueará la lucha». Con estas palabras, se ganó la cólera hostil de la diosa, por no razonar como un hombre.

El adivino ha nombrado a través de la misma norma divina que Áyax puede ser resguardado de la cólera de la diosa, en la medida que se le contenga en su afán de ser actor por sí mismo de

las cosas, los otros personajes, particularmente, el personaje de Teucro tiene la encomienda de subordinar a Áyax a la norma divina, debe reconocerse como súbdito y no como soberano de sí mismo.

Sófocles nos plantea un juego discursivo interesante en los procesos de atención del personaje central de la tragedia. El héroe está en un proceso donde mantenerse súbdito a la norma divina, le impide desarrollar su capacidad de agencia, pero en la misma medida que procura tal cometido, será subordinado por la norma divina. El personaje de Edipo en las dos tragedias implica la misma fórmula, en *Edipo Rey* el héroe perece por su propia arrogancia, se cree sabedor y descifrador de enigmas y termina reconociéndose como ignorante de su propio enigma: su origen.

Como todo proceso trágico Edipo sabrá la verdad sólo después de haber actuado, sólo después como desenlace trágico, él ha dado muerte al padre, él se ha desposado con su madre, él ahora sabe, conoce el enigma que le representa su propio ser para sí mismo.

La divinidad juega con el destino de Edipo, su pretensión de trasgredir los designios del oráculo que le dictaban su destino; al procurar no dar muerte a su padre Polibo, termina dando muerte a Layo, quien resultará ser su auténtico padre. Edipo al tratar de huir de su destino corre tras él a su encuentro. Al final Edipo cegado por propia mano, será capaz de ver, de conocer el porvenir, sólo después de ser despojado de la investidura de tirano, será Edipo capaz de gobernar su propio ser, sólo después, en su condición de desterrado, de súbdito, Edipo contará con la alianza de los dioses.

La alianza de Edipo con los dioses se representa en *Edipo en Colono*, Edipo se reconoce súbdito de los dioses y no como dueño de sí mismo. Eteocles, que aprecia más su dignidad real que la ley del dios, muere aislado y abandonado por completo por los dioses; Edipo, por el contrario, que no ha soslayado nada para vivir en armonía con la voluntad divina, encuentra al final misericordia y reconciliación. En esta misericordia y reconciliación intervienen también los dioses olímpicos, pero la expiación auténtica se da sólo cuando los dioses ctónicos y sus profundidades recónditas acogen a Edipo.

En *Antígona* se encuentra también que la condición del súbdito es dar cuenta de la verdad para los de la realeza de no ser así, el súbdito se expone a la sanción por parte de la realeza. El personaje del súbdito procura la verdad ante el cuidado que podría dispensarle el mentir. Decir la verdad conlleva siempre el riesgo de no agradar a los poderosos, ello se presenta

independiente del género, tanto para la mujer como para el varón, el súbdito debe responder ante ellos con la verdad.

Mensajero. —Yo, querida dueña, por estar presente hablaré y no omitiré nada que sea verdad. Pues, ¿por qué iba yo a mitigarte cosas por las que más adelante quedaríamos como mentirosos? La verdad prevalece siempre.

Yacen así, un cadáver sobre otro, después de haber obtenido sus ritos nupciales en la casa de Hades y después de mostrar que entre los hombres la irreflexión es, con mucho, el mayor de los males humanos. (1240)

En *Ajax* Sófocles tensa las relaciones entre la realeza y los súbditos, ya se ha descrito como los personajes se definen desde la procedencia. Las mujeres aun cuando tienen una procedencia real, al ser cautivas se les degrada a esclavas, los varones se distinguían como ciudadanos libres y bárbaros. Sófocles introduce en la tragedia de *Ajax* un debate de la procedencia (dado que en las costumbres guerreras un elemento consistente es el botín de los varones al capturar mujeres para desposarlas).

De las uniones con mujeres producto del botín de guerra, nacerán hijos ilegítimos y posteriormente, la procedencia se torna un tanto imprecisa y confusa, al final la procedencia es una cuestión ambigua y dudosa. Quién es libre de palabra, quién es libre de un linaje intachable. Las relaciones en el ámbito público para los varones se definirán de acuerdo a tal procedencia, pero no siempre será mostrada, no sin el artífice de filtros que la depuran, al punto de olvidar la propia procedencia.

Agamenón. — ¿Eres tú el que te atreves a proferir impunemente —según me dicen— terribles palabras contra mí? A ti me dirijo, al hijo de la esclava. En verdad que te jactarías con mucho orgullo y andarías muy estirado si de una madre noble hubieras nacido, ya que, no siendo nada, nos has hecho frente defendiendo a quien nada era y has afirmado solemnemente que nosotros no hemos venido como generales ni como almirantes de los aqueos ni de ti, sino que, según tú dices, *Ajax* se embarcó mandando sobre sí mismo. (1230)

¿No son grandes afrentas para escuchar de esclavos? ¿Por qué clase de hombre has dado esos arrogantes gritos?

Y si te das cuenta de quién eres por tu origen, ¿no traerás aquí a algún otro hombre, a uno libre, para que ante nosotros defienda tu causa en tu lugar? Yo no te comprendería cuando hablastes, pues no conozco la lengua bárbara.

El personaje varón que se establece en el discurso de la estructura donde se define que es ante varones libres que se puede hablar, que los personajes que no corresponde a tal condición, no es propio del varón libre rebajarse a discutir con un bárbaro, tanto Agamenón como su hermano hacen referencia a tal aspecto. Menelao dirá que no es propio discutir con quien es fácil someterle con las armas, ahora Agamenón dirá que es impropio discutir con quien no cuenta con lengua afín.

Teucro. — ¡Desdichado! ¿Adónde podrías mirar al pronunciar tus palabras? ¿Es que no sabes que el legendario Pélope, el que fue padre de tu padre, era bárbaro, un frigio; que Atreo, el que, a su vez, te engendró, ofreció a su hermano el más impío banquete, el de sus propios hijos: que tú mismo has nacido de una madre cretense, y que, sorprendiendo en brazos de ella a un hombre

extranjero, su propio padre la hizo arrojar a los mudos peces como pasto? Y siendo de tal clase, ¿me haces reproches sobre mi origen, a mí que he nacido de mi padre Telamón, aquel que, por sobresalir en el ejército por su valor, obtuvo a mi madre como esposa, la que era por su nacimiento princesa, hija de Laomedonte? Se la ofreció como escogido regalo el hijo de Alcmena. (1300)

Sófocles nos representa estos matices discursivos en torno a la estructura-agencia a través del género como disertaciones propias al varón. No será el caso de la mujer, como se define en el texto de Teucro, la mujer puede proceder de un linaje de nobleza, pero será la condición del varón lo que se destaque, su padre quien fue un buen guerrero obtiene a su madre como premio, una princesa.

También Teucro en su discurso mostrara que las procedencias de los personajes no son del todo las más puras, al oponer su procedencia a la de Agamenón, mostrara que él cuenta con una procedencia más pura, pero en el ámbito público quien cuenta con el reconocimiento no es él, sino Agamenón.

Al final, Sófocles articula una representación del ámbito público en la procedencia del varón en torno al reconocimiento por la comunidad de varones libres, son ellos quienes darán significado a la procedencia y reconocimiento de tal. No importa de fondo el definir claramente tal procedencia si a la postre todo personaje cuenta con un referente no rígido a la norma.

En *Electra* se muestra que los súbditos no cuentan con la libertad de palabra, ello es reservado para el varón libre. Por ello, los súbditos deben guardar cierta compostura, para dirigirse a la realeza y para desenvolverse en los diferentes ámbitos.

La mujer se podrá definir como falta de esa capacidad de agencia, bajo los lineamientos estructurados que le confinan al ámbito privado, pero en la tragedia de *Electra* nos muestra Sófocles de nueva cuenta que el personaje de Clitemnestra representa a una mujer que transita no dentro de dicho orden, ella no se conforma con obedecer y ser prudente ante el esposo, más bien, le dará muerte y, a través de su venganza conseguir el poder en el ámbito público. También Sófocles nos presenta una Electra con mayor capacidad de agencia, no es la Electra de Esquilo que sólo podría obrar a través de su hermano Orestes, aquí, ella como mujer no se sume en el discurso del orden enmarcado por el poderoso, más bien, asume su condición de mujer pero con capacidad de agencia, preferirá morir que subordinarse a Clitemnestra y Egisto.

Orestes. —Es mejor callar, no vaya a ser que alguien de los de dentro nos oiga.

Electra. —No, por Ártemis, la siempre virgen, no consideraré digno temer a esa carga inútil de mujeres que siempre están dentro.

Orestes. —Ten cuidado, incluso en las mujeres se encuentra Ares, y tú lo sabes bien por propia experiencia.

Electra. — ¡Ay, ay! A las claras me has nombrado nuestra desgracia tal cual es, imposible de suprimir y de olvidar nunca.

Orestes. —También yo lo sé. Pero cuando podamos hablar con libertad, entonces será la ocasión de recordar estos hechos. (1250)

En *Las Traquinias* se muestra Sófocles con la apertura a dar al personaje del súbdito la capacidad de hablar ante la realeza, la Nodrizza podrá aconsejar a la reina Deyanira, podrá el personaje definir una posición al menos en este proceso liminar un dialogo entre iguales, no es un traspasar las fronteras que limitan a cada cual a sus roles, es dar paso por un lapsus a una relación entre iguales, igualdad definida en la medida que al súbdito se le defina con la capacidad de hablar cual hombre libre.

Sófocles aplica la misma fórmula que Esquilo cuando en sus tragedias da poder a la mujer, ella actúa cual varón, aquí el personaje del súbdito hablara cual varón libre.

Nodrizza. —Reina Deyanira, te he visto ya repetidamente lamentando la marcha de Heracles con quejas anegadas en lágrimas, pero ahora si es justo que los libres entren en razón por los consejos de esclavos, también yo debo hablar en lo que te concierne. ¿Por qué, teniendo tantos hijos, no envías a uno en busca de su padre y, especialmente, a Hilo, como es natural, si es que tiene alguna inquietud por saber si su padre está bien? Pero, justamente, es él en persona el que, presuroso, se precipita hacia el palacio, de modo que, si a ti te parece que en algo he hablado oportunamente, es preciso que te sirvas de tu hijo y de mis consejos. (50)

Deyanira. — ¡Oh hijo, oh muchacho! También de personas no nobles se desprenden palabras acertadas. Pues esta mujer es esclava, pero ha hecho un razonamiento digno de hombres libres.

Hilo. — ¿Cuál? Dímelo. Madre, si yo debo conocerlo.

Deyanira. —Que es vergonzoso que, llevando tu padre tanto tiempo ya ausente, no te enteres tú de dónde está. (65)

En *Antígona* Sófocles da pie a la capacidad e agencia de los súbditos quienes consideran que el tirano no obra con sensatez al omitir en su edicto la atención a la norma divina. Los personajes súbditos ya desde el corifeo compuesto por ancianos, o desde el guardián dirán al soberano que atienda la norma divina, que no es pertinente desacatar la norma divina, para el tirano esto no tendrá peso en la medida de no aceptar la palabra por provenir del súbdito.

Creonte no escuchara al corifeo, tampoco escuchara a su hijo por definirlo subordinado desde la cuestión de la edad, los varones libres no deben escuchar a la juventud insensata y apasionada por el amor a una mujer, en torno al guardián dirá que es el dinero quien lo hace hablar al igual que al adivino Tiresias; al final, Creonte escuchara lo que no pretende hacer por su intención de ser el que emite la ley, será la norma divina quien en su tragicidad lo hará conoedor de su falta, a través de la muerte del hijo, de la esposa y, al final sólo al final, Creonte se subordinará a la norma divina. Sófocles nos representa a un soberano que peca de tiranía, Creonte no representa el buen gobierno a diferencia de Teseo.

Corifeo. —Señor, mis pensamientos están, desde hace un rato, deliberando si esto es obra de los dioses.

Creonte. —No sigas antes de llenarme de ira con tus palabras, no vayas a ser calificado de insensato a la vez que de viejo. Dices algo intolerable cuando manifiestas que los dioses sienten preocupación por este cuerpo. (280)

Ahora bien, si Zeus aún tiene alguna veneración por mi parte, sabed bien esto —y te hablo comprometido por un juramento: — que, si no os presentáis ante mis ojos habiendo descubierto al autor de este sepelio, no os bastará sólo la muerte. (305)

Guardián. — ¿Me permitirás decir algo, o me voy así, dándome la vuelta?

Creonte. — ¿No te das cuenta de que también ahora me resultas molesto con tus palabras?

Guardián. — ¿En tus oídos te hieren o en tu alma?

Creonte. — ¿Por qué precisas dónde se sitúa mi aflicción?

Guardián. — El culpable te aflige el alma, yo los oídos.

Creonte. — ¡Ah, está claro que eres por naturaleza un charlatán!

Guardián. — Pero esa acción no la he cometido nunca.

Creonte. — Sí, y encima traicionas tu alma por dinero.

Guardián. — ¡Ay! Es terrible, ciertamente, para quien tiene una sospecha, que le resulte falsa. (320)

Aparece en la *Antígona* de Sófocles el aspecto no de la clase o la etnia, sino, la cuestión etaria.

La edad es sujeta estructuralmente como punto subordinable, Hemón hijo de Creonte no está en calidad de miembro de la realeza, sino como miembro de un grupo de edad desigual a la de su padre Creonte, el problema no estriba en su posición como clase, sino, como miembros a dos grupos de edad distintos, Creonte dirá que es imprudente de su parte seguir la razón de un joven.

Hemón. — Padre, los dioses han hecho engendrar la razón en los hombres como el mayor de todos los bienes que existen. Que no hablas tú estas palabras con razón ni sería yo capaz de decirlo ni sabría. Sin embargo, podría suceder que también en otro aspecto tuviera yo razón. A ti no te corresponde cuidar de todo cuanto alguien dice, hace o puede censurar. Tu rostro resulta terrible al hombre de la calle, y ello en conversaciones tales que no te complacerías en escucharlas. Pero a mí, en la sombra, me es posible oír cómo la ciudad se lamenta por esta joven, diciendo que, siendo la que menos lo merece de todas las mujeres, ca a morir de indigna manera por unos actos que son los más dignos de alabanza: por no permitir que su propio hermano... (695)

No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista; el de que lo que tú dices y nada más es lo que está bien. Pues los que creen que únicamente ellos son los sensatos o que poseen una lengua o una inteligencia cual ningún otro, éstos, cuando quedan al descubierto, se muestran vacíos. (705)

Así que haz ceder tu cólera y consiente en cambiar. Y si tengo algo de razón —aunque sea más joven—, afirmo que es preferible con mucho que el hombre esté por naturaleza completamente lleno de sabiduría. Pero, si no lo está —pues no suele inclinarse la balanza a este lado—, es bueno también que aprenda de los que hablan con moderación. (720)

Creonte. — ¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste?

Hemón. — Nada hay que no sea justo en ello. Y, si yo soy joven, no se debe atender tanto a la edad como a los hechos.

La discusión que nos representa Sófocles entre Creonte y su hijo Hemón, muestra la cuestión etarea, también contiene en la discusión el discurso sobre la manera de gobernar que implica por un lado, definir que la ciudad es gobernada acorde a la idea del gobernante, por otro lado, la ciudad es gobernada acorde a lo que el pueblo considera adecuado; Sófocles pone sobre relieve si el buen gobierno es del tirano o del pueblo.



El pueblo se conforma no solo de la realeza, también están los súbditos, el ser súbdito implica tener o no tener palabra, se puede decir que dentro del esquema que procura la tragedia de *Antígona* el contar con la capacidad de palabra es abierta a sectores que en la obra de Esquilo no se representa.

Creonte. — ¿Te refieres al hecho de dar honra a los que han actuado en contra de la ley? (730)

Hemón. — No sería yo quien te exhortara a tener consideraciones con los malvados.

Creonte. — ¿Y es que ella no está afectada por semejante mal?

Hemón. — Todo el pueblo de Tebas afirma que no.

Creonte. — ¿Y la ciudad va a decirme lo que debo hacer?

Hemón. — ¿Te das cuenta de que has hablado como si fueras un joven?

Creonte. — ¿Según el criterio de otro, o según el mío, debo yo regir esta tierra?

Hemón. — No existe ciudad que sea de un solo hombre.

Creonte. — ¿No se considera que la ciudad es de quien gobierna?

Hemón. — Tú gobernarías bien, en solitario, un país desierto.

El tirano se encuentra bajo una disertación inadecuada, él quien gobierna, discute con un joven, él quien gobierna debe hacer caso de lo que enuncia el pueblo, pero más allá de estos dos aspectos que corresponden al súbdito (la edad, el pueblo) bajo la estructura que les subordina al gobernante (por boca del tirano) él quien gobierna debe aceptar su derrota ante una mujer. Creonte se encuentra en el dilema de asumir su derrota públicamente frente a una mujer, o bien, Creonte debe asumir su discurso como tirano que dicta leyes que transgreden la norma divina.

El hijo del tirano dirá que es él quien habla como si fuera un joven, Creonte en su pretensión de ostentar el poder, se muestra como un mal gobernante, no articula un discurso que sea aceptable para la democracia, donde la voz del pueblo se expresa en el espacio público, la libertad de palabra se enuncia ante lo adecuado en torno a la ley de la ciudad y la respectiva correspondencia con la norma divina. El tirano se ha embarcado en una querrela que perderá, en la misma medida que él al procurar hacer valer su discurso, invalida el discurso de la divinidad.

Sófocles atiende la emergencia de formaciones discursivas que corresponden a la democracia. La constitución de la plaza pública donde los ciudadanos libres expresan su parecer, no implica en su contexto una distancia con la norma divina, en cierta medida, Sófocles podrá parecer más tradicionalista que Esquilo, la forma de tratar el mito puede tener divergencias con respecto a la emergencia de la elaboración de su obra y el tratamiento de los personajes.

Lo novedoso en Sófocles es poner en escena personajes que muestran una consistencia cada vez más cercana a lo humano, Hemón hijo de Creonte es un joven que en su discurso dirá que no acepta proteger a persona malvada, de forma implícita se puede definir a Creonte como malvado, es malvado porque en su afán de ostentar el poder no atiende el equilibrio entre la norma divina y la ley de la ciudad.

Sófocles procura este equilibrio con profunda atención, a diferencia de Esquilo quién pareciera más preocupado por diferenciar las dos estructuras de poder, enmarca las relaciones con pretensión de subordinar las fuerzas ctónicas ante las olímpicas y, las fuerzas olímpicas se configuran en la trama esquilea para dar soporte a la ley de la ciudad.

La imagen del tirano en la obra de Sófocles

Los dos trágicos que he procurado hasta ahora, nos presentan un juego genérico que puede resultar bastante sugestivo. En torno a *Antígona* Sófocles contrapone las leyes de la ciudad a las normas divinas, en específico, normas que responden a las fuerzas ctónicas. El tratamiento es diferente al que procura Esquilo en su *Orestíada*, aquí Sófocles pone en disertación dos personajes de la realeza, Creonte y Antígona, él como enunciador de la ley de la ciudad, ella como garante de la tradición, de las leyes no escritas.

Esquilo pondrá a disertar directamente a las fuerzas ctónicas y olímpicas, Orestes es sólo un instrumento de la disposición de Zeus. Orestes dirá que mata a su madre por mandato de Apolo y utiliza este argumento en su defensa; Apolo lo defenderá diciendo que en efecto el ordeno dar muerte a Clitemestra por designio de Zeus.

De forma ya no supraterrera, Sófocles trata el asunto de una forma que los actores no están determinados por un oráculo, por designio divino, estructuralmente no se encuentran subordinados a la divinidad, aquí los personajes actúan a partir de su capacidad de agencia.

Creonte se asume como el mismo garante de la ley, en tanto que Antígona decide transgredir la ley que él ha enunciado y, ella asume dar seguimiento a la norma divina. Son personajes que se desenvuelven en el espacio propio al mortal, del ámbito público, en la medida que la ley dictada por el tirano es no dar sepultura al muerto, pero también contiene el ámbito privado, que define el dar sepultura como asunto que es menester a la familia.

Creonte. —Éste, a lo que parece, se ha aliado con la mujer.

Hemón. —Es que veo que estás equivocando lo que es justo.

Creonte. — ¿Yerro cuando hago respetar mi autoridad?

Hemón. —No la haces respetar, al menos despreciando honras debidas a los dioses.

Creonte. — ¡Oh temperamento infame sometido a una mujer!

Hemón. — No podrías sorprenderme dominado por acciones vergonzosas. (745)

Coro. — Ser piadoso es una cierta forma de respeto, pero de ninguna manera se puede transgredir la autoridad de quien regenta el poder. Y, en tu caso, una pasión impulsiva te ha perdido. (875)

Hemón de nueva cuenta dirá a su padre de forma indirecta que quien es sometido a una mujer no es él, sino, Creonte, que el tirano es dominado por acciones vergonzosas, no en referencia a ser sometido por Antígona, la acción vergonzosa es prohibir dar sepultura a Polinices.

En *Edipo en Colono* Creonte buscará llevar a Edipo a la ciudad, no con la persuasión de la palabra, será por medio de la fuerza. Sófocles mantiene los matices del personaje al dibujarlo como un mal gobernante que no respeta la norma divina, es Creonte un personaje que representa el deseo de poseer el poder, ya desde la tragedia de *Edipo Rey* cuando destierra a Edipo de la ciudad. Ahora pretende reinstaurarlo en la ciudad, porque al hacerlo le propinaría un beneficio.

Creonte. — ¿Es que crees que en esta discusión voy a salir yo más perjudicado por tus desgracias que tú mismo?

Edipo. — Lo que más me complace es que tú no seas capaz de persuadirme ni a mí ni a éstos que están a nuestro lado.

Creonte. — ¡Oh desventurado! ¿Ni aun en esta edad vas a mostrar que has adquirido cordura de una vez, sino que das motivos para deshonra de tu vejez?

Edipo. — Eres hábil con la lengua. Yo no sé que sea justo ningún hombre porque hable bien de cualquier tema.

Creonte. — Distinta cosa es hablar mucho que hacerlo oportunamente.

Edipo. — Ciertamente, tú crees que hablas poco pero con oportunidad.

Creonte. — No es así, desde luego, para quien tenga la misma mentalidad que tú.

Edipo. — Vete. Te hablo también en nombre de éstos. No me vigiles acechando el lugar donde debo habitar. (810)

### Condiciones etarias y tiranía

La edad es un punto que ocupa Sófocles en la tragedia de *Edipo en Colono* ya sea que se hable de la vejez o se hable de la juventud, lo propio no se enmarca en la edad, en la capacidad discursiva, sino en la justicia, en la verdad. Lo justo no es propio de la edad, como tampoco será propio del género.

Lo justo es por boca de quien hable en nombre de la Justicia, lo verdadero es por boca de quien hable en nombre de la Verdad, esto es, no depende de la edad o el género, depende de que responda o no a la norma divina. Sófocles no adelgaza la condición y la posición etaria y de género en sus tragedias, lo que procura desde el discurso de Giddes (1998) será dar capacidad de agencia a los personajes bajo un juego de significación, legitimación y

dominación. Aquí en torno a los personajes de los súbditos el género y la edad, tendrán capacidad de agencia ante la realeza, en la medida de hablar por y en torno al orden divino.

Los personajes que oponen su discurso ante el tirano, no son personajes que sean afines jerárquicamente a él, es un joven, es un viejo y, es una mujer. Podría decirse que el juego discursivo en la tragedia de Sófocles, al respecto, significa una crítica a la tiranía, de forma tal que se pondría en relieve la insustancialidad de la tiranía ante un buen gobierno, la expone al dar al personaje del tirano un disertante tan desigual y, a pesar de ello, ser derrotado. Al final de la tragedia quedará expuesta tal situación para Creonte, quien será despojado de su investidura de poder. El tirano se ha perdido por sí mismo.

Al final, los súbditos no serán capaces de insubordinarse, la estructura se mantiene, lo que procuran es sobreponer su situación al asumirla norma divina.

Antígona. —Padre, obedéceme aunque sea una joven la que te aconseje. Deja que este hombre ofrezca a su propio corazón y a la divinidad el agradecimiento que desea y concédenos a nosotras que venga nuestro hermano.

¡Ea, cede a favor nuestro! No está bien que los que tienen justas pretensiones rueguen con tanta insistencia, ni que tú recibas un beneficio y después de eso no sepas corresponder.

Edipo. —Hija, con penoso placer me habéis vencido por vuestras palabras. Sea, pues, como queréis. Sólo una cosa, extranjero; si aquél viene aquí, que ninguno fuerce mi voluntad. (1205)

La disposición de Edipo es muy diferente a la de Creonte, Edipo reconoce que aun cuando Antígona es joven y es mujer, su decir es justo y, lo justo será aceptar que tiene la razón. El personaje de Edipo en la obra de Sófocles tiene un tratamiento que hace de él una transmutación de un Edipo tirano en la tragedia de *Edipo Rey* donde se enfrenta a las divinidades, vence a las ctónicas al descifrar el enigma de la Esfinge y desatiende las olímpicas al desacreditar los oráculos. Su actuar lo perderá, de nueva cuenta el tirano cae de forma trágica en la obra sofóclea, después, el personaje de Edipo se transforma en la tragedia de *Edipo en Colono*, por ello, podrá aceptar ser vencido por su hija, es un personaje que no representa al tirano, representa a un viejo que se ha conciliado con las divinidades, tanto las fuerzas ctónicas como olímpicas.

La juventud y su arrogancia

La impulsividad de la juventud la trata Sófocles en sus tragedias *Filoctetes* donde contrapone los modelos de héroe y sabio. Odiseo dirá que la juventud es arrogante, que se desenfrena y todo lo desea resolver a través del enfrentamiento, Neoptólemo pretende luchar contra Filoctetes y que logre la victoria quien venza, al respeto Odiseo persuadirá al joven de actuar con prudencia y echar mano de la astucia para lograr la victoria y la sabiduría. También trata este aspecto

Sófocles en la tragedia de *Edipo en Colono* el dialogo que entabla Antígona con su hermano Polinices.

Es importante evidenciar que será de nueva cuenta la voz femenina la que enuncie la prudencia, y la voz masculina se enclaustra en el referente de la victoria no a través de la astucia, sino por medio de las armas. Esquilo nos representa a Polinices y a Eteocles como hoplitas, de igual forma lo hará Sófocles. Polinices no aceptara lo que le aconseja su hermana Antígona, él dirá que lo propio es hacer a un lado el temor y guardar los discursos pertinentes para guiar al ejército; esta ya enunciado por boca de su padre Edipo la maldición, y también la *hybris* que cubre a su linaje, Polinices no dará marcha atrás, puede entenderse que en su juventud no reconoce la norma divina, o por otra parte, puede entenderse como una cuestión de *areté*.

Antígona. — ¿Por qué tienes que encolerizarte otra vez, muchacho? ¿Qué provecho sacarás de asolar tu patria?

Polinices. — Es vergonzoso huir y también que yo, el mayor, sea así objeto de burla por parte de mi hermano.

Antígona. — ¿No ves que así harás que se cumplan las predicciones de él, que os anuncian la muerte a los dos por vuestras mutuas manos?

Polinices. — Es que lo desea. Nosotros no debemos ceder.

Antígona. — ¡Ay de mí, desgraciada! ¿Quién se atreverá a seguirte si escucha lo que este hombre ha profetizado?

Polinices. — No anunciaremos desastres, porque es propio de un buen estratega decir lo bueno y no lo malo. (1430)

La clase en la obra sofoclea

En referencia a la clase, encontramos la relación entre el adivino y el tirano, el adivino estructuralmente se encuentra en una posición liminar, entre la norma divina y la ley de la ciudad, decir la verdad puede tener sus consecuencias, pero, no decirla también, al final el adivino asumirá los riesgos, seguir lo que el mundo de lo sagrado le enuncia a través de las señales, del oráculo o replegarse a la ley de la ciudad; deberse al tirano o a los dioses.

Tiresias. — Sé consciente de que estás yendo en esta ocasión sobre el filo del destino.

Creonte. — ¿Qué ocurre? ¡Cómo tiemblo ante tus palabras!

Tiresias. — Lo sabrás si escuchas los indicios de mi arte. Cuando estaba sentado en el antiguo asiento destinado a los augures, donde se me ofrece el lugar de reunión de toda clase de pájaros, escuché un sonido indescifrable de aves que piaban con una excitación ininteligible y de mal agüero.

La ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión. En efecto, nuestros altares públicos y privados, todos ellos, están infectados por el pasto obtenido por aves y perros del desgraciado hijo de Edipo que yace muerto. Y, por ello, los dioses no aceptan ya de nosotros súplicas en los sacrificios, ni fuego consumiendo muslos de víctimas; y los pájaros no hacen resonar ya sus cantos favorables por haber devorado grasa de sangre de un cadáver. (1015)

La persona puede ser o no asertiva en sus decisiones, Tiresias dirá a Creonte que reconozca su equivocación al no aceptar dar sepultura al muerto. El asunto no es tan simple, Creonte considero que obraba en correspondencia con la ciudad, que Polinices era enemigo a la patria, que guardar la ley de la ciudad no alteraba la norma divina, luego, Antígona argumenta que es prioritario seguir la norma divina que la ley de un tirano; Creonte ahora está bajo esta situación, desde diferentes esferas se le dice que ha errado en su decisión, pero dar marcha atrás es aceptar su derrota ante Antígona, él no puede doblegarse, a partir de ello, no razonara adecuadamente.

Recapacita, pues, hijo, ya que el equivocarse es común para todos los hombres, pero, después que ha sucedido, no es hombre irreflexivo ni desdichado aquel que, caído en el mal, pone remedio y no se muestra inflexible. La obstinación, ciertamente, incurre en insensatez. (1025)

Creonte. — ¡Oh anciano! Todos, cual arqueros, disparáis vuestras flechas contra mí como contra un blanco, y no estoy libre de intrigas para vosotros ni por parte de la mántica. Desde hace tiempo soy vendido y tratado como una mercancía por la casta de éstos.

Tiresias. —... que la mejor de las posesiones es la prudencia?

Creonte. —Tanto como, en mi opinión, el no razonar es el mayor perjuicio.

Tiresias. —Tú, no obstante, estás lleno de este mal.

Creonte. —No quiero contestar con malas palabras al adivino.

Tiresias. —Pues lo estás haciendo, si dices que yo vaticino en falso.

Creonte. —Toda la raza de los adivinos está apegada al dinero.

Tiresias. —Y la de los tiranos lo está a la codicia.

Creonte. — ¿Es que no sabes que te estás refiriendo a los que son tus jefes?

Tiresias. —Lo sé. Por mí has salvado a esta ciudad. (1055)

En *Edipo en Colono* el corifeo se expresa con prudencia, no es su capacidad de agencia lo que dará sentido a las acciones, es el discurso que se desenvuelve desde el orden estructurado el que dará sentido a la trama de la tragedia. Edipo alude a los discursos entorno a la ciudad de Atenas, discursos que se enlazan al discurso de la norma divina, en cambio el corifeo, habla de su condición de subordinación a los gobernantes, el corifeo no actúa a partir de la norma divina, él debe considerar la ley de la ciudad, será el gobernante quien acepte recibir a Edipo como huésped y, la acción de Teseo no es producto de su capacidad de agencia, será producto del dialogo y de la enunciación de la norma divina. Teseo acepta proteger a Edipo por acatar el juramento, por dar seguimiento a la norma divina y, porque el hacerlo dará prosperidad a la ciudad.

Los gobernantes que ejercen un buen gobierno procuran el equilibrio entre la norma divina y la ley de la ciudad. Ya Esquilo nos presenta este punto al tratar el tema en *Las Suplicantes*, el gobernante asume el discurso de la súplica pero también considera la voz y voto del pueblo.

Corifeo. —Entérate, hija de Edipo, de que a ti y a él os compadecemos por igual a causa de la desgracia vuestra. Pero por temor a los designios de los dioses no nos sentimos con fuerzas de añadir más a lo que acabamos de decir. (255)

Edipo. — ¿Qué utilidad, pues, reporta la gloria o buena fama en vano extendida, si dicen que Atenas es la más piadosa y que sólo ella protege al extranjero maltratado y es la única que puede socorrerle? Por lo menos en mi caso, ¿dónde está esa fama si vosotros, tras levantarme de este asiento, me expulsáis sólo por temor a mi nombre? No teméis, ciertamente, mi persona ni mis acciones, ya que éstas las he padecido más que cometido —si es que fuera conveniente hablaros de mis relaciones con mi padre y mi madre a causa de las cuales sentís temor ante mí—. Lo sé bien. (265)

Corifeo. —Tus exhortaciones me tienen que turbar a la fuerza, anciano, pues no las has expresado con palabras triviales. Me basta que decidan en esto los soberanos de esta tierra. (295)

### Género y relaciones de poder

Un punto relevante también es la referencia al género en torno a cómo se articula el ser súbdito para los que pertenecen a la realeza. En el caso de los hijos de Edipo, los varones no asumen el ser desterrados junto al padre, ellos se quedan para gobernar la ciudad, después al no reconocer sus acuerdos de cómo gobernar, se enemistarán y, finalmente se dará muerte uno al otro. A diferencia de los varones, las mujeres asumen el destierro con el padre, es el caso de Antígona, ya que Ismene se desenvuelve como una mujer sujeta a las normas y tradiciones, se mantiene en el ámbito privado, en tanto que Antígona se aventura al espacio público.

Edipo. — ¡Ah, cuán de cerca se adaptan esos dos, en su natural y en sus géneros de vida, a las costumbres que existen en Egipto!. En efecto, allí los varones se quedan sentados en sus casas tejiendo, mientras que las esposas, siempre fuera de la vivienda, preparan los recursos de vida. En nuestro caso, hijas mías, quienes era natural que se ocuparan de estas cosas están en casa, guardándola como si fueran muchachas, mientras que vosotras dos en lugar de ellos sois quienes soportáis las desgracias de este miserable. (340)

Los hijos de Agamenón presentan algo semejante en el caso de las mujeres, la tragedia de *Electra* de Sófocles es una mujer que se aventura a enfrentar a los que ostentan el poder, su hermana representa a la mujer sumisa, sujeta al orden. El varón representado en Orestes, él es desterrado de la ciudad, volverá con la intención de vengar al padre muerto y, restaurar el orden bajo el linaje de su familia.

## CAPITULO IV

### Eurípides

#### Introducción

Eurípides fue hijo de Mnesarco o Mnesárquides (ambas formas son en griego un doblete del mismo nombre), que se dedicaba al oficio de mercader. Su madre, Clito, era de alto linaje. Vio la luz por primera vez hacia el año de 484 a.C. en Flía, una pequeña aldea ubicada en el corazón del Ática. Todos los testimonios nos hablan de un Eurípides solitario y retraído, encerrado en el mundo de sus estudios y en la creación de sus tragedias. Tuvo dos esposas, Melito y Quérile o Quérine. Hacia el año 408, quizá desengañado por el rumbo que tomaban los acontecimientos en su patria, se retiró a Macedonia, a la corte del rey Arquelao. Murió el año 406 en Pella, lejos de la tierra que había amado tanto y que, sin embargo le había procurado tan amargos sinsabores.

La tradicional y bien ordenada vida de Atenas quedó sometida a análisis agudos y muchas nociones aceptadas perdieron crédito. Eurípides fue hijo del movimiento sofista, y por ello era un escéptico y un crítico. La sofística afectó toda su actitud ante el mundo, y le hizo imposible el aceptar los supuestos del arte trágico tal como los habían aceptado sus grandes predecesores. Eurípides abordó la tragedia enteramente desde el ángulo humano. Su campo era la humanidad toda, y buscó sus temas en caracteres hasta entonces olvidados o desdeñados. Por cuanto a sus sentimientos por los dioses, los tenía por poderes ciegos e irracionales de la naturaleza.

#### El contexto intelectual

En el contexto de Eurípides se desarrollan sistemas de pensamiento que van más allá de las expresiones plásticas escénicas; indiscutiblemente, a Eurípides le tocó vivir en una época de elaboraciones intelectuales sin precedentes:

Para Eurípides, parece indudable, Jasón, lo mismo que Medea, Clitemnestra como Electra, y aun personajes caricaturescos como el Menelao de *Las troyanas* o el Agamemnon de la *Ifigenia en Aulide*,



son criaturas de carne y hueso como nosotros, son seres que exigen y quieren ser entendidos, junto a los cuales no es posible pasar de largo; y todos ellos, sin embargo, nos arrastran por momentos “con cierto arrebatado misterioso” (Murray, 1951: 161).

Eurípides no se involucró en la política de su ciudad, cuestión en la que difiere de Sófocles y Esquilo. En cierto sentido, lo que representa esta actitud es un afán por la vida solitaria y retirada; en algunos pasajes de su obra se pone al relieve este elemento, considerar una mejor forma de vida el retirarse y buscar la felicidad.

Si tuviéramos que caracterizar con una sola palabra el rasgo esencial de la Atenas que alimentó espiritualmente al poeta, es indudable que optaríamos por la siguiente: racionalismo. En el siglo V y coincidiendo con la denominada tradicionalmente época de Pericles alcanza su culminación el proceso que, surgiendo en Jonia en el siglo VII, había ido imponiendo trabajosa y paulatinamente el predominio de la reflexión racional, en cuanto instrumento específicamente humano de desentrañar todos los problemas que conciernen a la naturaleza y al hombre (Medina, 1999: 18).

Es muy interesante el seguimiento de las tragedias de Eurípides y los otros dos trágicos, ya que se puede observar en el pensamiento trágico una evolución de problemas relativos a la naturaleza, reflejados en las tensiones entre las divinidades ctónicas y olímpicas, al progresivo centro de interés en los mortales, desde la ciudad hasta llegar, en la obra de Eurípides, a un interés con mayor atención en el personaje mismo. Como señala, “de una etapa física de explicación de la naturaleza y sus cambios se accedió a un período antropocéntrico en el cual, en frase del sofista Protágoras, el hombre tenía que ser la medida de todas las cosas” (Medina, 1999: 19).

Pensadores como Anaxágoras de Clazomene, amigo personal de Pericles, afirmaba que el mundo estaba regido no a partir de los caprichos de las divinidades, pero tampoco consideraba que fuera obra del puro azar; él pensaba que existía una inteligencia divina o *nous* que podía gobernar y ordenar la naturaleza. Eurípides, sensible a estos pensamientos, refleja posturas que se expresan en diálogos y se abren debates a través de los personajes de sus obras, donde expresa que las vicisitudes de los mortales son principalmente, cuestión de los mismos mortales y no es cuestión de las divinidades, pudiendo ser en ciertas ocasiones producto del azar. Eurípides, por tanto, establece una relación novedosa en sus personajes mortales con los celestiales.

Por otra parte, Hipócrates de Cos y su escuela van desarrollando prácticas médicas que se basarán en el diagnóstico y será considerada la enfermedad como producto de las deficiencias naturales y no como se creía, a partir de supersticiones que atribuían la locura a fuentes sagradas.

Una de las cuestiones capitales que se planteará la especulación del siglo V es saber si el criterio de valoración que ha de regir las acciones humanas reside en la naturaleza o en la ley (serán relevantes para la comprensión del giro profundo que cobra la obra de Eurípides).

Los personajes en sus tragedias procuraran dar explicación a los acontecimientos no ceñidos al destino trazado por las divinidades. Por tal razón, se podrá constatar que existe una expansión considerable en la capacidad de agencia; resta indagar qué acontece en torno al género.

Eurípides accede a un cuestionamiento de las estructuras estructuradas y estructurantes, más allá de las formaciones discursivas de la tradición, donde se definía una subordinación estructural de los personajes mortales ante las divinidades; se establecen parámetros de configuración de los personajes que desarrollan una mayor capacidad de agencia, ciertamente, ya Sófocles había incursionado en este sentido con los personajes de la realeza y daba voz a los súbditos; sin embargo, Eurípides profundiza con mayor agudeza y además, dará presencia a los personajes súbditos, de tal forma que las formaciones discursivas que emergen en las tragedias abren relaciones polifónicas.

En la medida que se adelgaza la vida comunitaria, la persona aislada ocupará el centro de atención, esto es, existe un proceso sustancial de transformación en la concepción de persona, y los tres trágicos dan evidencias de tal proceso. La persona se encontraba imbricada estrechamente a la noción de comunidad, paulatinamente la distinción de la condición comunitaria y el principio de individuación harán emerger relaciones donde lo fundamental no será lo comunitario, sino, lo personal. El individuo emerge, se nombra su existencia, se configuran redes discursivas que dan significado a su existencia.

Las tragedias conservadas de Sófocles nos presentan ya elementos importantes al respecto, recordemos que varias de sus obras son tituladas con el nombre del personaje principal. Eurípides, por su parte, avanzará más en esa línea.

La atmosfera en la que se desenvuelve Eurípides se encuentra impregnada de racionalismo; la influencia de pensadores como Sócrates se hace sentir en sus obras, y por tal motivo Eurípides será criticado por su contemporáneo Aristófanes. Sin duda, la pretensión de Eurípides es visible en sus tragedias, recrear los sistemas de pensamiento emergentes, propicia relaciones en los personajes que muestran texturas de ese racionalismo que abona a una noción de persona.

*Las ranas*, de Aristófanes, arranca del antagonismo entre el espíritu esencialmente conservador de la comedia de Aristófanes, escrita para el ateniense medio, ajeno por completo a las nuevas corrientes

racionalistas que nacen en el siglo V, y el pensamiento avanzado de hombres como Eurípides y Sócrates, con un nivel cultural superior e imbuidos de las doctrinas ilustradas de los nuevos tiempos (Medina, 1999: 12).

### El tratamiento de lo mítico

Eurípides presenta en sus obras un tratamiento novedoso del material mítico, las innovaciones que imprime en su obra son muy atrevidas en ciertos aspectos; donde los otros dos eran tradicionalistas o respetuosos, él se mostrará revolucionario; en más de una de las tragedias que de él se conservan se pueden encontrar argumentos que ponen en tela de juicio la intromisión de las divinidades en asuntos de los mortales. También Eurípides dará voz a personajes que ya en Sófocles aparecen con cierta nitidez y fuerza, a diferencia de Esquilo, quien no da pauta para su desarrollo. Se trata de quienes en este trabajo se definen como personajes súbditos, que lo son por su etnia, su clase, su grupo etario o su género. En el caso del género, Eurípides dará una fuerza muy notable a sus personajes femeninos, distinta a los otros dos autores.

La manera en que es tratada la mujer en las tragedias de Eurípides genera críticas expresadas en comedias de Aristófanes como *Las Tesmoforiantes*, donde se representa a un grupo de mujeres dialogando en asamblea para deliberar en torno a la pertinencia de dar muerte a Eurípides por el tratamiento inadecuado que efectúa de las mujeres en sus obras. En la comedia *Las Ranas* se representa en un pasaje a Eurípides defendiéndose ante Esquilo que lo acusa de cómo da voz a la mujer en su obra.

El segundo motivo de la imagen adversa que la Comedia Antigua ofrece de Eurípides es, sin lugar a dudas, la pintura que realiza el poeta de las mujeres en todas sus tragedias y que escandalizó al pueblo medio de Atenas, no habituado a la profundización en los problemas que nacen de la complejidad del corazón femenino y mucho menos a que las mujeres filosofaran, por así decirlo, con semejante lucidez y desparpajo (Medina, 1999: 12).

La forma de representar el ideal femenino corresponde a la idea: “La mayor gloria de una mujer es que los hombres las nombren lo menos posible”. Si las mujeres atenienses asumían tal significación, es plausible que consideraran las tragedias de Eurípides como un ultraje, una alteración del bien vivir. Eurípides se ocupa del carácter de la mujer y, para el espectador medio debió ser muy difícil de aceptar que diera participación en sus dramas a las mujeres en el ámbito público. Según relata Murray, “de las mujeres no se debía ni siquiera hablar; y sobre todo, no había que tratarlas con entendimiento ni simpatía. El empeño de entenderlas sólo servía para empeorar las cosas” (1951: 27).

Eurípides trató con nuevo espíritu las viejas historias, procurando rescatar en ellas lo que había de verdad permanente. El resultado fue una serie de tragedias sobre mujeres famosas de la antigüedad. En *Medea* (431 a. C.), *Hipólito* (428), *Hécuba* (424) y *Andrómaca* (422), Dejando

de lado las conveniencias y pasando sobre las opiniones recibidas respecto a la mujer, creó algo enteramente nuevo en estos cuadros de almas violentas, cuadros íntimos, exactos, descarnados. Sus heroínas distan mucho de la Antígona o la Deyanira de Sófocles; con todo, y a despecho de su flaqueza demasiado humana y sus raptos de extravagante violencia, son esencialmente trágicas, y mucho del interés que estas naturalezas inspiran a Eurípides se funda en el conflicto que en sí conllevan. Eurípides vio en la tragedia una representación de lo humano, y pintó estupendamente el sufrimiento de los varones y mujeres, sin intentar aleccionarlos ni consolarlos.

Los personajes en las tragedias de Eurípides no cuentan con un tratamiento propiamente heroico; su tratamiento corresponde a personas comunes, mujeres y varones, que sienten, que expresan y experimentan problemas, con cierta capacidad para enfrentarles y buscarles solución. Serán en ocasiones capaces de expresiones encomiables, o bien, mezquinos y rastreros. Otro rasgo diferencial lo constituye la huella que la vida, los problemas y los debates ideológicos del momento dejan en sus tragedias.

El año 431, coincidiendo con el comienzo de la guerra del Peloponeso, en la que Esparta y Atenas habrían de dirimir su supremacía en la Hélade, presentó ante el público ateniense una de sus obras maestras, Medea. La tragedia debió de escandalizar a los espectadores no habituados a considerar los recovecos del corazón humano con semejante crudeza. En pago de este atrevimiento, Eurípides tuvo que conformarse con el tercer puesto en el certamen (Medina, 1999: 24).

El tratamiento de los personajes atiende los caracteres y con ello se amplifican las posibilidades de relación, así mismo, cabe mencionar que la mundanización de los personajes implica relaciones inscritas más en su devenir cotidiano. Las determinantes se configuran desde los juegos discursivos donde las pasiones y la razón tienen un papel significativo.

#### Las pasiones y la razón

La temática de las tragedias se impregna de aspectos filosóficos, pero también de aspectos psicológicos. Eurípides moldea los caracteres de los personajes al punto de representar antítesis entre la razón y la pasión en la vida del personaje.

La imagen de la impetuosa Medea, a fin de que duden y vacilen (los espectadores de la obra), aunque sea por unos momentos, en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de las personas. Al presentar en sus menores detalles hasta dónde puede llegar la pasión de una mujer herida en lo más íntimo de su ser por la traición de su esposo, implica la tensión entre razón y

pasión, hasta donde se puede superar las pasiones a través de la razón y, cuándo la razón no logra contener las pasiones.

Puso en escena en el año 428 su tragedia *Hipólito*, con la cual obtuvo el primer premio. El problema fundamental que se debate en la tragedia es el de la *hybris* o insolencia de ambos protagonistas frente a dos divinidades, Ártemis y Afrodita. La trama busca enmarcar la importancia que tienen el respeto y la veneración de las divinidades sean en la línea de la pasión (Afrodita) o la razón (Artemis).

En *Hécuba*, aludimos al escaso papel que cumple el Coro en el drama, pues ha quedado relegado a un simple intermedio lírico entre los distintos episodios. Esto no debe causarnos la menor extrañeza; no es sino la lógica consecuencia de un teatro que cada día exige mayor espacio para los problemas que aquejan a los personajes, al desarrollo de su acontecer cotidiano, entre pasión y razón, no ya determinados por los designios divinos. Así mismo, el papel que juega el Coro en los otros trágicos implica una mayor o menor presencia de las divinidades. Las tragedias de Esquilo si se leen desde el texto del Coro podrán comprenderse, esto es, en los textos del Coro se presenta toda la trama, los personajes aportan indiscutiblemente elementos significativos. Sófocles adelgaza dicha condición, con lo cual la trama en sus obras apertura la capacidad de agencia en los personajes, principalmente, de la realeza. El cambio establecido por Eurípides muestra con mayor agudeza su interés en tratar lo humano desde el propio humano y no a partir de las divinidades.

#### La noción de héroe

No debe olvidarse el hecho evidente de que Eurípides no es ni un historiador ni un filósofo, ni un hombre de partido, sino nada más —y nada menos— que un poeta interesado por todas las cuestiones que podían preocupar a los hombres de su generación.

El *Heracles* de Eurípides no halla en un principio otra solución a su terrible acto de dar muerte a sus hijos que no sea la muerte; mas, con posterioridad, los consejos de su amigo Teseo lograrán disuadirle de semejante acción y llevarle a la aceptación de una salida menos estricta, si bien más humana: rechazar el suicidio y asumir una vida acompañada por el recuerdo de su horrible acto y la amargura.

Eurípides se encuentra bajo la influencia de discursos que ya no responden al ideal heroico sino a la conformación del ideal del sabio, en el sentido de que para los personajes es posible desenvolverse sin dar cuenta plena de la virtud y valoración del héroe. Las diferencias

son grandes y giran, además de las ya apuntadas, en torno a la acostumbrada crítica de Eurípides de la mitología tradicional, considerada por él como algo irracional y sin el menor sentido.

Aunque Eurípides adopta el desenlace tradicional del mito, critica a las claras el origen de Orestes y lo absurdo de la existencia de mitos tan inhumanos. Toda la obra está presidida por el nuevo realismo psicológico y por una nueva estimación de la moralidad apoyada en la base de la razón.

El azar y el individualismo

*Helena* fue presentada en escena el 412, junto con *Andrómeda*. Con ella se inicia un giro estético en la producción del poeta que se refleja de un modo patente no sólo en la estructura formal, sino también en el contenido.

Este grupo de obras suelen ser caracterizadas como tragicomedias y pertenecen a él, además de *Helena*, *Ión* e *Ifigenia entre los Tauros*. Su precedente más lejano es *Alceste*, aunque en casi todas las obras anteriores son visibles ya retazos de este nuevo estilo de hacer tragedia.

No sin razón muchos críticos se preguntan si ante *Helena* estamos en presencia ya de una verdadera tragedia. Como Lesky ha resaltado con acierto en relación con la obra: «Ni se enfrenta el hombre con fuerzas divinas cognoscibles, ni debe realizarse en un destino que le viene al encuentro desde un mundo totalmente diverso del suyo, ni tampoco se convierte en problema trágico su distanciamiento de los dioses, su deslizamiento a algo que carece de sentido». La divinidad será, a partir de ahora, un mero recuerdo de fidelidad a los mitos tradicionales, una simple sombra sin entidad ni actividad alguna. En su lugar surgirá la *Týche* como divinidad de los nuevos tiempos que se avecinan y que llegará a su punto culminante en la comedia de *Menandro*.

La causa principal de esta entronización de la *týche*, del azar, se debe al cambio de mentalidad que se originó con la pérdida de confianza en los valores tradicionales comunitarios, que no consiguieron resistir la crítica acérrima de la razón (Medina, 1999: 35).

Con la disolución de los valores tradicionales, el individualismo y el escepticismo empiezan a dominar por doquier y, en espera de un nuevo asidero al cual el hombre pueda aferrarse, el azar, lo imprevisto, será el nuevo *deus ex machina* que explique la complejidad de unos acontecimientos a los que no se ve sentido. Perteneciente al grupo de dramas de la *týche*, *Ión* es, probablemente, la tragedia más bella.

La divinidad principal de este drama, Apolo, es caracterizada como un ser humano más que se equivoca, porque su poder es insignificante comparado con el de la nueva divinidad, la *týche*, con lo cual el poeta llega a la conclusión de que los dioses no ejercen ya el menor influjo sobre la vida humana, sino que todo depende del imperio imprevisible del azar. Las relaciones y los diálogos que se establecen entre la madre de Ión y él pondrán en entredicho la posición

de Apolo, quien en toda la obra no aparece y en el desenlace envía a otra divinidad para “restaurar” o bien “compensar” la falta.

*Orestes* es el último drama que fue representado en Atenas antes de que Eurípides decidiera abandonar su patria y encaminarse a Macedonia, a la corte del rey Arquelaos; es, por lo tanto, anterior al 408 o de ese mismo año.

Es notorio que lo que había perdido el drama eurípideo en fuerza heroica lo había ganado en la profundización psicológica del alma humana y de los sentimientos que de ella nacen: amor y odio, amistad y aversión, dureza y ternura.

Eurípides sabía a la perfección que los dioses de la religión tradicional no podían procurarle ese sosiego deseado y, por ello, en *Orestes*, como en tantas otras ocasiones, la función de la divinidad se limita exclusivamente a terminar la trama como *deus ex machina* de una vida sin sentido para el hombre (Medina, 1999: 38).

Sus últimas piezas

En los dos últimos años de su vida, transcurridos en la corte macedónica, Eurípides compuso dos obras, *Ifigenia en Áulide* y *Las Bacantes*, la creación más enigmática de las presentadas en escena por el trágico.

Eurípides compuso también un drama satírico titulado *El Cíclope*, única pieza completa que se ha conservado del género. En este caso concreto se refleja en el *Cíclope* la polémica sofisticada referente a la antítesis *nómos/phýsis* (ley/naturaleza).

Se trata, pues, en última instancia, de una crisis generacional entre dos modos contrapuestos de concebir la vida: uno antiguo, que se asienta en la moderación y el respeto a toda una serie de normas tradicionales, y otro nuevo, que mira hacia el futuro y somete a una crítica despiadada el acervo cultural e ideológico heredado de los antepasados.

Las fuerzas conservadoras trataron de frenar esta evolución que conducía a un individualismo y relativismo progresivos. La comedia de Aristófanes nos ofrece la mejor síntesis de estas tensiones, y los ataques contra pensadores como Anaxágoras, Sócrates y los sofistas, los ejemplos más significativos de la aludida pugna ideológica. En este ámbito cultural nació y creció la poesía trágica de Eurípides, el cual, aunque no podía rechazar el mito, so pena de destruir la esencia del teatro griego, consiguió adaptarlo a las exigencias de los nuevos problemas (Mediana, 199: 43).

La aparición en las obras de hombres de carne y hueso, reflejo de la sociedad del momento, con un cúmulo de problemas y vacilaciones y que han perdido la rigidez heroica de la tragedia de Sófocles y Esquilo significa la emergencia de un ideal que transforma profundamente la concepción de persona y la capacidad de agencia que contienen los personajes, apertura relaciones nuevas y establece por tanto, posiciones y situaciones novedosas en el tratamiento.

El afán por la retórica será el más firme apoyo del subjetivismo creciente. Ningún héroe será ya objetivamente culpable, como acontecía en el teatro de Esquilo y Sófocles; ahora tendrá siempre alguna excusa, algún punto en el que apoyar su defensa, alguien o algo contra lo que quejarse, bien sea la arbitrariedad divina, la injusticia de un destino heredado o los vaivenes incontrolables de la fortuna (Medina, 1999: 44).

En relación con el avance en la profundización psicológica del corazón humano, que llevó hasta el punto de ser considerado el creador de la patología del alma, nos limitaremos a citar una frase de Jaeger que recoge tal apreciación: “La psicología de Eurípides nació de la coincidencia del descubrimiento del mundo subjetivo y del descubrimiento racional de la realidad” (Medina, 1999: 46).

Eurípides difiere notablemente de sus predecesores a la hora de tratar los mitos, especialmente cuando examina la influencia que tienen los dioses en el comportamiento de los héroes, y, asimismo, cuando dota a éstos y al mundo mítico, en general, de rasgos que caracterizaban a la Atenas del siglo V a.C. Efectivamente, en sus tragedias, de una parte la libertad humana adquiere proporciones inusitadas hasta el momento, de tal modo que el hombre resulta dueño de su destino, y de otra, el poeta se sirve del mito como si se tratara de un espejo en que se reflejara la realidad de su época.

Las fuentes principales de que el trágico se sirve son la epopeya homérica, la poesía lírica y la propia tragedia ática, sin olvidar a Heródoto, y otras tradiciones culturales que conocemos por obras de arte, como vasos, relieves, pinturas, etc.

La temática en la obra eurípidea es tanto más abundante cuanto mayor es la independencia mantenida respecto al mito, porque a medida que se consideraba al hombre responsable de sus actos y crecía su grado de libertad frente a la divinidad, era indudable que la acción tenía que ser más compleja, alejándose de la tragedia usual en la que prevalecía el sufrimiento del héroe.

Los personajes de Eurípides se encuentran inmersos en la problemática de su tiempo, en un mundo en que se habían relajado considerablemente los lazos religiosos, familiares y sociales. Dudan continuamente acerca de la influencia de los dioses en los asuntos humanos, se plantean sin cesar cuestiones sobre los más variados aspectos, como si fueran discípulos directos de los sofistas.

El sufrimiento y la angustia de las mujeres son presentados con todo patetismo, así como la crueldad humana llevada a sus últimas consecuencias por parte de individuos del sexo masculino.

A diferencia de los otros dos grandes trágicos que presentan unas obras con poca intriga, concentradas en la exposición de los sufrimientos que agobian al hombre sometido a las leyes sobrenaturales, Eurípides prefiere la acción, la anécdota, lo novelesco, la intriga, el reconocimiento.



## 4.1 Los Dioses

### 4.1.1 Estructura-agencia y género en la obra de Eurípides

La obra de Eurípides en referencia a las relaciones y jerarquías entre los personajes (dioses, realeza y súbditos) se abre a formaciones discursivas donde emergen discursos con una mayor autonomía y capacidad de enunciación que implicaran tensiones estructurales más álgidas y evidentes.

La capacidad de agencia en los personajes y las relaciones genéricas serán desarrolladas con agudeza y en los discursos se posibilitan nuevas prácticas de diálogo para los personajes de la realeza y los súbditos. El contexto de Eurípides hace posible que la jerarquía existente entre mortales y divinidades sea alterable, en el sentido de hacer del mortal un ser con mayor autodeterminación.

Las relaciones que se establecen entre los dioses y los mortales mantienen (hasta cierto punto) los parámetros que implican el respeto por la norma divina, a través de prácticas vividas como vinculadas a lo religioso. Una de estas prácticas —que se mantiene igual que en los otros trágicos— tiene que ver con la hospitalidad.

La condición estructural que determina el cumplimiento de la hospitalidad se articula a la figura de Zeus. En *Alcéstis*, Admeto a pesar de su sufrimiento por la pérdida de su esposa, será hospitalario con Heracles. La relación de los varones se afianza en la medida que se establecen alianzas y se prestan servicios. Admeto no asume su aflicción ante el huésped y Heracles, cuando es enterado de la situación de Admeto, en compensación traerá de la muerte a su esposa.

Heracles. —Para los que están apenados, molesto es que se presente un huésped.

Admeto. —Los muertos están muertos. Entra en la casa.

Heracles. —Vergonzoso es ser invitado en casa de amigos que lloran.

Admeto. —Si de mi casa y de la ciudad hubiera expulsado a un huésped que se presenta, ¿me hubieras elogiado más? Es evidente que no, puesto que mi desgracia en nada habría menguado y yo habría quebrantado el deber de hospitalidad y a mis males otro mal habría añadido: que mi casa fuera llamada inhóspita. (555)

Se actúa acorde a la norma que demanda el respeto a lo sagrado. El personaje no trasgrede lo dispuesto en la norma por una situación personal, en este caso, la pena por la muerte de su esposa. El texto sugiere que si él no hubiera respetado la norma sería cuestionado, y él mismo no admite “quebrantar ese deber”. Significa que tendrá mayor peso lo público que el íntimo.

La valoración de la persona se sopesa en la medida que actúa acorde a ciertos preceptos, Admeto atiende —en este sentido— lo que se considera propio para el varón, ser bueno y a través de ese gesto, ser valorado como persona confiable o no.

Antístrofa 2

Pues la nobleza de espíritu impulsa siempre al respeto de lo que es sagrado. En los buenos reside toda sabiduría. Le admiro y en mi alma se asienta la confianza de que el hombre piadoso será feliz (605)

En *Los Heráclidas*, Yolao apelará a su condición de suplicante para que lo dejen entrar en Atenas. Para la ciudad de Atenas, atender esta petición significará hacer o no alianzas con él y sus acompañantes. La decisión de seguir la norma divina que dicta dar cobijo al suplicante de los santuarios sagrados significa, por otra parte, enfrentar a quienes son enemigos de los suplicantes.

*Las Suplicantes* de Esquilo y, la tragedia de *Edipo en Colono* de Sófocles plantean el dilema de dar o no cumplimiento a la norma divina —dar hospitalidad a los suplicantes— El atender la súplica implica asumir una querrela con otros que buscan sacar del recinto sagrado a los suplicantes. En ambas tragedias habrá un enfrentamiento con los extranjeros que pretenden avasallar los recintos sagrados y llevar de regreso a los suplicantes, al proceder así, también violentan las leyes de la ciudad. Eurípides trata la cuestión con los mismos matices.

Yolao. — ¡Oh, vosotros que habitáis Atenas desde hace largo tiempo! ¡Defendedos! A pesar de que somos suplicantes de Zeus, protector del ágora, se nos hace violencia y pisotean nuestras diademas. ¡Ultraje para la ciudad y deshonra hacia los dioses! (70)

Coro. —Impío es para una ciudad despedir un grupo suplicante de extranjeros.

Los argumentos que salen a relucir plantean la pertinencia de cumplir con la norma divina y determinan que la ciudad actúe en favor del suplicante (se impone la valoración de que cumplir con la norma divina es primordial). Tanto en la tragedia de Eurípides como en las tragedias de los otros dos trágicos, no se actúa ciegamente ante la norma divina, no se protege a costa de la propia ciudad, es menester ahondar, como diría el rey Pelasgo en *Las Suplicantes* (de Esquilo); consultará al pueblo para hacer lo correcto, en *Edipo En Colono* (de Sófocles), se plantea que la ciudad al proteger al suplicante se verá colmada de beneficios, en *Los Heraclidas* (de Eurípides), se ponen en relieve varios aspectos que darán el peso suficiente para actuar a favor de los suplicantes. Sin duda, la hospitalidad y la súplica articulan relaciones que responden a la norma divina y al orden de la ciudad; se diserta entorno a la pertinencia de acatar la norma y considerar la implicación que tendrá para la ciudad.

Demofonte. —Tres caminos de tu desgracia me obligan, Yolao, a no rechazar a tus extranjeros. Lo más importante, Zeus, a cuyo altar estás acogido con este conjunto de niños. El parentesco y la obligación previa por parte nuestra de hacer bien a éstos en agradecimiento a su padre. Y el honor, por el que hay que preocuparse ante todo. Pues sí dejo que este altar sea saqueado a la fuerza por

un extranjero, parecerá que no habito una tierra libre y que he entregado traidoramente los suplicantes a los argivos por vacilación. (245)

La norma divina es el principio estructural que configura el juego relacional entre los personajes que se vinculan en torno a la súplica y la hospitalidad, por otra parte, se definen las consecuencias que trae para la ciudad asumir la norma divina y las implicaciones que tendrá el entrar en querrela con el extranjero y, finalmente, (en las tragedias que he mencionado de los trágicos Esquilo y Sófocles, al igual que la de Eurípides) el tercer elemento que se plantea tiene que ver con la condición de la ciudad (su autodeterminación, como expresión de la libertad).

Los personajes que disertan con referencia a la norma divina, brindar hospedaje al extranjero, terminarán considerando que asumir la querrela por el hecho de acoger al suplicante tiene que ver con la ciudad misma. La ciudad es libre y se rige por leyes que han dictado sus ciudadanos, quienes no consentirán ser sometidos por personas ajenas a la ciudad.

Demofonte. —Así te mueras. No temo yo a tu Argos. No ibas a llevarte a éstos de aquí por la fuerza, haciéndome sentir vergüenza. Pues no tengo yo a esta ciudad por vasalla de los argivos, sino por libre. (285)

Las ciudades se rigen por leyes que establecen los ciudadanos varones y por las normas divinas que se incrustan en sus relaciones. La manera como trata Eurípides las relaciones entre los personajes y las divinidades será de una gama mucho más diversa de lo que pudieron hacerlo Sófocles o Esquilo.

La tensión entre las fuerzas ctónicas y olímpicas que se presentaba en tragedias de Esquilo y en Sófocles, en Eurípides no se manifiesta, más bien nos encontramos con ciertos matices que significan una nueva forma de relación del mortal con las divinidades: la *Týche*.

Eurípides considera como divinidad el azar (*Týche*) dirá que no le es posible al mortal evitar lo que es fijado por la suerte. No significará lo mismo que se establecía como el destino trazado por las divinidades; es otro tratamiento el que propiciará en las relaciones y acontecimientos; en algunas de sus tragedias será muy notable esta posición, que refleja su pensamiento racionalista.

Coro  
Estrofa.

Afirmo que sin la intervención de los dioses ningún hombre consigue ser feliz ni desgraciado. Ni tampoco una misma casa se encuentra siempre en la prosperidad. Un destino diferente sigue a otro. A uno que viene de lo alto lo deja abatido, y a un vagabundo lo hace dichoso. No es lícito huir de lo fijado por la suerte. Nadie lo rechazará con su saber, sino que quien lo desee siempre se esforzará en vano. (610)

Las divinidades no determinan lo que elige el personaje, aunque ciertamente intervienen, en ocasiones, a favor o en contra (como se mostró en la obra de Esquilo). En la obra de

Eurípides, lo que se pondrá en juego son relaciones que implican más estrechamente a los personajes, a las ciudades, sus leyes y, tras bambalinas, se encuentra la norma divina.

Antístrofa 1.

Terrible es que una ciudad como Micenas, rica y muy alabada por el valor de su lanza, guarde rencor contra mi país. Pero cobarde es, oh ciudad, que entreguemos unos extranjeros suplicantes por mandato de Argos. Zeus es mi aliado: no temo. Zeus está agradecido conmigo con razón. (Las divinidades) jamás serán consideradas por mí, al menos, como inferiores a los mortales. (760)

La relación con las divinidades

Las divinidades se pueden expresar con los mortales a través de su apoyo como es el caso con el personaje de Yolao, quien es un anciano, se verá favorecido por las divinidades ya que él ha considerado digno del varón no guardarse a salvo, sino ir al combate. Yolao tomara prestada una armadura del santuario y asumirá las consecuencias de su acto.

Alcmena. —El anciano Yolao, ¿no es aquel de allí?

Servidor. —Sí, por cierto. Lo ha pasado muy bien gracias a los dioses.

Alcmena. — ¿Qué ocurre? ¿Acaso ha entablado algún combate valiente?

Servidor. —Se ha convertido de viejo en joven otra vez. (795)

Los personajes podrán expresar una gama de posibilidades con respecto a su atención de lo divino, sea el caso de la adivinación, de los sacrificios, de la intervención o no de la divinidad; las formaciones discursivas en Eurípides pueden contraponerse de una pieza a otra: en *Helena*:

Mensajero. — Así se hará, ¡oh rey! Ahora veo qué falso y lleno de mentiras es el arte de los adivinos. Ninguna sensatez hay en la llama que arde, ni en los cantos de los seres alados. Necedad es pensar que los pájaros tienen deudas con los mortales. Pues Calcante, que veía a los suyos morir por un fantasma, nada dijo, ni lo comunicó al ejército. Tampoco lo hizo Heleno, y la ciudad fue destruida inútilmente. ¿Se dirá, acaso, que un dios así lo había querido? ¿Por qué, entonces, consultamos los oráculos? Hay que sacrificar en honor de los dioses, implorar sus beneficios y dejarse de adivinaciones, que no son más que un señuelo para los humanos. Nadie, sin trabajar, se ha enriquecido con los fuegos sacrificiales; la razón y la prudencia son los mejores adivinos. (755)

Las relaciones del mortal con la divinidad se expresan de tal manera que al acudir a los santuarios sagrados, el personaje podrá definir su relación con la divinidad, es el caso de Hipólito, quien tiene por divinidad a la diosa Artemis.

Hipólito. —Yo soy el único de los mortales que poseo el privilegio de reunirme contigo e intercambiar palabras, oyendo tu voz, aunque no veo tu rostro. ¡Ojalá pueda doblar el límite de mi vida como la he comenzado! (85)

Ahora bien, Hipólito cometerá el error de ignorar a otras divinidades por el hecho de considerarlas menores a Artemis. Un sirviente le advierte que no es sensato ignorar a Cipris, pero este joven casto que no ha incursionado en el amor desdeña sus consejos, y el acto de soberbia y de preferir a unos dioses sobre otros tendrá sus consecuencias.

El sirviente atribuye la soberbia de Hipólito a su juventud, y se podría colegir que esta valoración implica considerar a la juventud como no digna de ser emulada. Eurípides, en este sentido, asumiría que la sabiduría no es un elemento que se tenga ya dado, sino que es

importante cultivarla a lo largo de los años. La soberbia se expresa en la medida que Hipólito no considera debidamente a la diosa Cipris, será por ello que posteriormente, se vea envuelto en un proceso que desencadenará en su muerte. El “agradar a todos” significa que es importante considerar de forma equivalente a las divinidades más allá de cualquier predilección, y así lo muestra el siguiente fragmento:

Sirviente. — ¿Cómo no invocas tú a una diosa venerable?

Hipólito. — ¿A cuál? Ten cuidado no vaya a equivocarse tu lengua.

Sirviente. — A esta que está junto a tu puerta, a Cipris.

Hipólito. — Desde lejos la saludo, pues soy casto.

Sirviente. — Ella es venerable e ilustre entre los mortales.

Hipólito. — Cada uno tiene sus preferencias entre los dioses y entre los hombres.

Sirviente. — Te deseo buena fortuna, teniendo la sensatez que debes.

Hipólito. — Ninguno de los dioses venerados de noche me agrada.

Sirviente. — Hay que honrar a todos los dioses, hijo mío. (105)

La condición del personaje se sopesa con referencia a las divinidades; los dioses deben de ser más sabios que los mortales. Eurípides ira tratando en su obra esta cuestión, y a diferencia de Esquilo y de Sófocles, la tratará con bastante agudeza, cuestionando tal valoración, poniendo en duda la idea de que los dioses son ejemplares, en *Ión*, por ejemplo.

Paulatinamente, la vinculación que define los valores se desarticulan de los dioses y los mortales. El personaje deberá asumir su condición de mortal, buscará ciertos valores que le dispensen gloria y ello no implicará que se asemeje a las divinidades. Por su parte, la conducta de los dioses no es propiamente asunto de los mortales, en este sentido Eurípides hace una crítica a la tradición.

Sirviente. — (habla solo, dirigiéndose a la estatua de Afrodita) En lo que a mí respecta —a los jóvenes con semejante arrogancia no se debe imitar—, con el lenguaje que cuadra a los esclavos te suplico ante tu imagen, soberana Cipris: debes perdonar que alguno, por su juventud, a impulsos de su vigoroso corazón, te dirija palabras insensatas. Haz como si no la oyeras, pues los dioses *deben* ser más sabios que los mortales (115)

### Las divinidades y su acción

La diosa Afrodita (Cipris) intervendrá en torno a la arrogancia mostrada por Hipólito y propiciará que Fedra entre en un estado de enamoramiento por él, (quienes su hijastro). La capacidad de agencia por parte de Fedra estará mermada por la influencia de la divinidad, sus desvaríos son muestra de que existe un determinante que se encuentra más allá de su capacidad de acción/elección.

Nodriza. — ¿A qué viene de nuevo lanzar estas palabras, presa del delirio? Hace un momento sentías el deseo de subir al monte a cazar y ahora, sobre las arenas, al abrigo de las olas, te sientes atraída por los potros. Gran ciencia adivinatoria se necesita para saber qué dios te agita la brida y te extravía la mente, niña.

Fedra. — ¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó. (240)

La astucia de Fedra al ser rechazada por Hipólito hará que su esposo, padre de él, lo maldiga sin escucharlo. Teseo maldecirá a su hijo y pedirá a su padre Poseidón que lo aniquile. Es por boca de Artemis que se entera Teseo que su hijo era puro, que la tablilla que dejó Fedra, en la que decía que fue ultrajada por Hipólito, no era cierto; que la muerte de Fedra no fue por ultraje alguno, sino más bien por su nobleza, ya que su amor por Hipólito la orilla a darse muerte.

Ártemis. —Escucha, Teseo, cómo han sobrevenido tus males, aunque no voy a remediar nada y sólo dolor voy a causarte, pero he venido para mostrarte que el corazón de tu hijo era justo, a fin de que muera con gloria, y la pasión amorosa de tu esposa o, en cierto modo, su nobleza.

Tu padre, señor del mar, con buena intención te concedió lo que debía, pues te lo había prometido. Tú, ante aquél y ante mí, te muestras como un malvado, pues no esperaste la confirmación y las palabras de los adivinos, ni a tener una prueba, ni concediste mayor tiempo a la indagación, sino que lanzaste la maldición contra tu hijo más rápido de lo que debías y lo mataste. (1320)

El hecho de que Teseo actuara sin seguir los elementos que define la diosa enuncia (tener pruebas, la confirmación de los adivinos, la indagación) él es responsable de la muerte de su hijo Hipólito, aunque también dirá Ártemis que todo está sujeto a la voluntad de las divinidades:

Ártemis. —Has cometido una acción terrible, mas, sin embargo, aún puedes alcanzar el perdón por ella. Cipris fue la que quiso que ello sucediera, para saciar su ira. Así es la ley entre los dioses: nadie quiere oponerse al deseo de la voluntad de otro, sino que siempre cedemos.

Teseo. —Los dioses me habían arrebatado la razón.

Las relaciones con las divinidades se encuentran bajo diversos matices, puede el personaje mortal contar con la capacidad de agencia, bien sea que lo acontecido sea producto de la *Tyche* o la expresión de la relación entre las mismas divinidades. Ártemis, quien considera a Cipris como igual, dirá que ella hará lo propio.

Ártemis. —Déjalo ya, pues ni siquiera bajo la tiniebla de la tierra quedarán impunes los golpes de cólera que cayeron sobre tu cuerpo por voluntad de la diosa Cipris, debido a tu piedad y sensatez. Yo, con mi propia mano, al mortal que a ella le sea más querido castigaré con mis dardos invencibles. Y a ti, desdichado, en compensación de tus males, te concederé los mejores honores en la ciudad de Trozén. Las muchachas, antes de uncirse al yugo del matrimonio, cortarán sus cabellos en tu honor y durante mucho tiempo recibirás el fruto del dolor de sus lágrimas. Inspirándose en ti las vírgenes compondrán siempre sus cantos y el amor que Fedra sintió por ti no caerá en el silencio del olvido. (1425)

Eurípides, a través de los diálogos en las tragedias, dará pauta a formaciones discursivas que evidencian un escepticismo y, además, procura establecer fundamentos para dar apertura a la capacidad de agencia en los personajes mortales; las expresiones de Hipólito una vez muerto serán un discurso que desharía a la estructura.

Hipólito. — ¡Ay, si la estirpe humana pudiera maldecir a los dioses!

#### 4.1.2 *Apertura en los ámbitos de relación genérica*

Las relaciones entre varones y mujeres se determinan espacialmente. Los varones se reúnen en el ámbito público, en el ágora. Las mujeres se encuentran recluidas en el gineceo. Las relaciones entre varón y mujer no son propicias, no es correcto hablarle al varón por parte de una mujer, en *Ifigenia en Áulide* se destaca:

Aquiles. — Bien has dicho en breve lo fundamental. Pero no es decoroso para mí conversar con mujeres. (830)

La tragedia versa en torno al sacrificio de Ifigenia para que la divinidad sea propicia al ejército. Agamenón por consejo de Menelao, su hermano, hará que Clitemnestra llegue con su hija bajo el engaño del matrimonio de Ifigenia con Aquiles. Los espacios con que se disponen no son los adecuados para celebrar banquetes y las mujeres deben ajustarse a las condiciones existentes.

Clitemnestra. — Y nosotras dónde celebraremos el banquete destinado a las mujeres

Agamenón. — Aquí, junto a las hermosas popas de la nave argiva.

Clitemnestra. — No está bien, pero es forzoso. ¡En fin, que sea para bien!

La argumentación de Menelao es lo que genera la llegada de las mujeres, posteriormente, tanto Agamenón y Menelao se afectaran de la decisión, sólo que ya no corresponde a ellos dar o no seguimiento a lo que el adivino Calcante hablo en referencia a la divinidad.

Agamenón. — Así que imagínatelo erguido en medio de los argivos para decirles los vaticinios que nos expuso Calcante, y que yo prometí el sacrificio y que luego me niego a cumplir mi voto a Ártemis. Y tras arrebatar al ejército, y después de matarnos a ti y a mí, ordenará a los argivos degollar a la doncella. (530)

La decisión ya no es de Agamenón, debe cumplir con el sacrificio, más allá de la condición que exista de él con su hija Ifigenia. Ártemis ha solicitado el sacrificio de la hija y no una hija de Menelao, Agamenón faltó en otro momento al espacio sagrado de la divinidad. Agamenón es quien comanda al ejército en la incursión contra la ciudad de Troya, él debe ver por los asuntos del ejército, en tanto que Clitemnestra debe ocuparse de los asuntos domésticos.

La tragedia juega con los espacios, íntimo y público, el varón debe disponer el espacio público, debe dar muerte a su hija Ifigenia para beneficio del ejército, en cambio, la mujer está ocupada del espacio íntimo, doméstico. Clitemnestra se ocupa de los preparativos de la boda, es una cuestión íntima, sólo que ella desconoce la verdad.

Clitemnestra. — No, ¡por la soberana diosa de Argos! Tú ve a cuidar de los asuntos externos, y yo me cuidaré de los domésticos [en todo lo que haya que ofrecer a las jóvenes desposadas]

La norma divina, en *Ifigenia en Áulide* articula los distintos ámbitos (el íntimo, el privado y el público) el mortal podrá o no considerar el respeto de la norma y con ello establecer una relación con la divinidad. El espacio sagrado donde Agamenón dio muerte a un cervatillo desencadena la imposibilidad de los guerreros para tener vientos propicios. Los espacios de la

ciudad de Troya fueron saqueados, los santuarios; las divinidades que en otro momento fueron sus aliados, serán posteriormente quienes los hagan padecer.

Las relaciones entabladas entre las divinidades y los mortales pueden expresar su aceptación o rechazo. En *Helena* se enuncia el certamen entre las divinidades Atenea, Hera y Afrodita, en referencia a quién es la más hermosa, París dirá que es Afrodita y en recompensa le dará a Helena (quien es considerada la mujer más hermosa) sin embargo, Hera actuara, el juego que se establece en la tragedia:

Mensajero. — ¿No es ésta la causante de nuestras fatigas en Ilión?

Menéalo. — no lo es. Los dioses nos han engañado. No tuvimos sino una imagen hecha de nube entre las manos.

Mensajero. — ¿Qué dices? ¿Por una simple nube sufrimos tanto?

Menéalo. — fue obra de Hera y fruto de la discordia de las tres diosas. (705)

Las relaciones entre las divinidades y los mortales en la obra de Eurípides refleja actos que son afines al discurso del contexto. Al igual que Esquilo y Sófocles se abordaran las relaciones de poder entre las divinidades y los mortales. Sin embargo, Eurípides será más abierto y en *Ion*, donde Apolo abusa de Creusa, a lo largo de la pieza será constantemente confrontado por ella.

La tragedia *Ion* se desarrolla en el Espacio del templo, Creusa dirá que pretende consultar al oráculo en nombre de otra persona, sólo que la pregunta interpela al mismo Apolo. La obra abre diálogos dónde el mortal tiene la capacidad de agencia para enfrentar a la divinidad. En el desarrollo de toda la tragedia será la intención de Creusa encarar a la divinidad.

Ion. — ¿cómo va a darle un oráculo el dios sobre lo que trata de ocultar? (365)

Creusa. — Ha de hacerlo si el trípode sobre el que se asienta es común para todos los griegos.

Los personajes mortales expresan ideas que alteran la tradición, se cuestiona a la divinidad, habrá una apertura en las formaciones discursivas. La divinidad puede ser cuestionada, aún persiste la idea de las relaciones jerárquicas, los mortales no pueden pedir más de lo adecuado a la divinidad. Eurípides llevara la tragedia hasta el punto donde el personaje mortal altera la relación jerarquizada y por boca de emisarios Apolo dará pauta a la verdad.

Ion. — Se avergüenza de su acción; no lo pongas a prueba.

Creusa. — Sí, pero quien sufre es la que ha padecido el infortunio.

Al comienzo de la pieza *Ion* no convendrá en que es adecuado forzar a la divinidad, se encuentra estructuralmente subordinado a la norma divina, no es el caso de Creusa, quien no desistirá de su cometido, enfrentar al dios Apolo por el ultraje recibido en su doncellez.

Ion. — No habrá profeta para este oráculo. Pues si Febo queda en evidencia como malvado en su propia morada, con razón haría daño a quien te lo transmitiera. Retírate, mujer, pues no hay que manifestar mediante oráculo lo que se opone a los intereses del dios. Llegaríamos al colmo de la estupidez si obligáramos a los dioses a decir contra su voluntad lo que no quieren, ya sea mediante sacrificios de ovejas, ya mediante el vuelo de las aves. Y es que los bienes que nos esforzamos en poseer haciendo violencia a los dioses, los poseemos contra su voluntad, mujer. En cambio los que nos dan de buena gana son provechosos. (380)



El personaje de Ion, paulatinamente, ira desplazándose de lo estructural a la capacidad de agencia. En principio, no cuestionaba la norma divina, a partir de la insistencia de Creusa, dudara y se abrirá al cuestionamiento de las acciones de la divinidad.

Ion. — ¿Por qué la forastera está continuamente reprochando al dios con palabras oscuras y enigmáticas?

No, Apolo, tú no debes; ya que eres superior, practica la virtud. Cuando un hombre es malvado lo castigan los dioses; entonces, ¿cómo va a ser justo que ellos, que nos han dado las leyes escritas a los hombres, incurran en ilegalidad con nosotros? (440)

Y es que... (No sucederá nunca, pero lo diré) si hubieras de rendir cuenta a los hombres de vuestras uniones violentas, tú y Posidón y Zeus el dominador del cielo tendríais que vaciar los templos para reparar vuestras injusticias. Pues delinquís por saciar vuestro apetito antes de reflexionar. Ya no hay razón para denigrarnos a los hombres si imitamos lo que es bueno para los dioses; más bien hay que denigrar a quienes nos lo enseñan. (450)

En este aspecto *Hipólito* también dará referencia a la relación de los dioses con los mortales, la acción de las divinidades debe ser asumida por el mortal como referente o bien, tomar distancia de ella. La libertad del personaje es patente, la elección que tome será decisión de él. Sin embargo, es importante tener consideración de las divinidades.

Sirviente. — ¿Hay algún encanto en la amabilidad?

Hipólito. —Muchísimo, y ganancia con esfuerzo pequeño.

Sirviente. — ¿Crees que entre los dioses sucede lo mismo?

Hipólito. —Sí, si como mortales seguimos las leyes de los dioses.

En el desenlace de *Ion*, Atenea aparece en nombre de Apolo (ya anteriormente la Pitia intervino en nombre del Dios). Apolo no aparece en la tragedia en ningún momento. Eurípides muestra a la divinidad sin la capacidad de agencia, será incapaz de asumir su responsabilidad.

Atenea. — Vengo en apresurada carrera de parte de Apolo, que no ha juzgado conveniente aparecer ante vuestra vista porque no se hagan públicos los reproches por los hechos pasados. Me ha enviado con este mensaje: ésta te dio a luz de Apolo, tu padre, y te ha entregado a quienes te ha entregado no porque te hayan engendrado, sino para llevarte a la casa más noble de todas. Cuando se descubrió el asunto y quedó patente, por temor a que murieras por las acechanzas de tu madre (y ésta por las tuyas), os salvó con habilidad.

El soberano quería mantenerlo en secreto y que luego en Atenas descubrieras que ésta es tu madre y que tú eres hijo suyo y de Febo. (1560)

Las relaciones entre los mortales y las divinidades en la obra de Eurípides son diversas, contrapuestas en ocasiones. Eurípides asume las divinidades de forma más abierta. Apolo en *Ion* es tratado como ordinario, con reserva y su capacidad de agencia limitada en la relación que existe entre él y la mujer mortal con quien tuvo a Ion. Creusa expuso a su hijo, Apolo lo salva y crece en Delfos. Juto recibirá como hijo a Ion, luego, Creusa intentara matarlo por consejo de un anciano. Al final de la tragedia por boca de la Pitia, quien entrega las prendas que portaba Ion al ser expuesto, serán prueba de que es hijo de Creusa.

Pitia. — ¡Detente, hijo! He abandonado el trípode oracular y traspaso el umbral yo, la profetisa de Febo, la que conserva la antigua usanza del trípode, elegida entre todas las mujeres de Delfos. (1320)

Ion. — ¿Los traes como medio para buscar a mi madre?

Creusa. —Ya no somos estériles, ya no sin hijos, mi casa se ha trocado en hogar, mi tierra ya tiene dueño. Rejuvenece Erecteo y la casa nacida de la tierra ya no tiene la mirada sombría como la noche, sino que mira hacia arriba, hacia los rayos del sol. (1465)

La procedencia del personaje de Ion es importante en la tragedia, él insistirá en saber la verdad de su origen, se lamenta de conocer la verdad si el vivir en una ciudad como hijo de un extranjero lo priva de la libertad de palabra (*parresia*).

Juto unió sus esfuerzos a los atenienses y, al vencer con ello, recibió, como justo premio, a Creusa en matrimonio por más que no fuera del país, sino aqueo, hijo de Éolo, que era hijo de Zeus. (60)

La madre de Ion es ciudadana, el hecho de que Ion sea hijo de Apolo no le dispensa beneficio en el ámbito público, dirá Atenea y, Creusa misma, que es mejor definir que Juto es su padre.

Creusa. — No, ¡por Atenea Victoria que en su carro sostuvo la lanza codo a codo con Zeus contra los Gigantes! Ningún mortal es tu padre, hijo mío, sino el soberano Loxias, el que te ha criado.

Ion. — ¿Y el dios dice verdad o su oráculo es vano?

El desenlace de la tragedia da pauta a la reconciliación de Creusa con Apolo, el cambio en la relación responde a la verdad expuesta, primero en boca de la Pitia y, después por Atenea. Las relaciones deben conservar cierto orden, los descendientes deben mantener la cimiento, gobernar territorios y consagrar los santuarios a las divinidades

Creusa. — escucha ahora mis palabras: alabo a Febo yo que antes no lo hacía porque me ha devuelto al hijo que había descuidado. Ahora veo con agrado estas puertas y el oráculo del dios que antes me resultaban odiosos. Ahora tomo en mis manos con gusto estas aldabas y me despido de las puertas. (1610)

Las inconsistencias en *Ion* son evidentes, el hecho de no nombrarlo hijo de Apolo y Creusa y mantenerle como hijo de Juto, significa una contradicción a las formaciones discursivas que definen la procedencia y la ciudadanía para las relaciones de poder. El personaje de Ion no es hijo de un ciudadano, en la medida que la pieza resuelve el asunto en el ámbito privado. Creusa se conforma con los discursos en el ámbito privado en relación con Apolo. La tragedia termina en buenos términos pero, quedan los espacios truncados del ámbito público. La obra trágica altera los discursos, se ajustan para dar cierre a las tragedias y, en algunos casos se pierde el argumento.

Las divinidades mantienen lazos de alianza con los mortales, ellos deben mostrar respeto y cuidado en su trato con la divinidad. Las divinidades pueden ser o no favorables al mortal, dependerá de la aceptación o rechazo de las acciones del mortal. El personaje mortal en su acción le será o no propicia la divinidad. Las divinidades consideran importante el cuidado y respeto de los espacios sagrados.

En *Las Troyanas* el dialogo entre Atenea y Posidón, ella dirá que los troyanos quienes eran enemigos, ahora, por ella y Posidón serán beneficiados. Los vencedores en su desmesura saquearon los santuarios y destruyeron la ciudad sin consideración alguna a las divinidades.

Atenea. — Quiero que ahora se alegren los troyanos, mis antiguos enemigos, y hacer que el retorno del ejército aqueo sea amargo. (65)

Posidón. — ¿Y por qué saltas de un sentimiento a otro y odias en exceso o amas al azar?

Los mortales deben tener medida en su conquista, no es adecuado destruirlo todo, saquear la ciudad y destruir los templos, los dioses son propicios si el mortal acata las normas, de lo contrario, la balanza de ser favorable, puede ser lo opuesto. La idea de la fortuna está a expensas del cambio.

Atenea. — ¿No sabes que hemos sido ultrajados yo y mi propio templo?

Posidón. — Lo sé cuando Áyax arrastró a Casandra por la fuerza. (70)

Atenea. — Y sin embargo nada le han hecho los aqueos, ni siquiera se lo han censurado.

Posidón. — ¡Y pensar que destruyeron Ilión ayudados por ti!

Atenea. — Por eso quiero dañarlos con tu ayuda.

Posidón. — Estoy dispuesto, en lo que de mí depende, a lo que quieres. ¿Qué les harás?

Atenea. — Quiero que tengan un retorno lamentable.

Posidón. — Es necio el mortal que destruye ciudades; si además deja en soledad templos y tumbas —santuarios de los muertos—, prepara su propia destrucción para después. (95)

## 4.2 La Realeza

Los personajes mortales (ya la Realeza o los Súbditos) establecerán diálogos más cercanos a la vida cotidiana, los dramas y las intrigas nos posibilitan un análisis de relaciones desde la estructura-agencia y el género, en ámbitos nuevos. Los personajes de varones y mujeres de la Realeza reproducen las formas de pensamiento que Eurípides recrea en sus obras. Las influencias del racionalismo de pensadores contemporáneos serán tangibles en los diálogos.

Eurípides para el personaje de la realeza ya no expresa hazañas heroicas como lo fueran en Sófocles o Esquilo, existen muestras de heroísmo en ciertas tragedias pero, lo primordial para Eurípides es mostrar desde los caracteres, la condición del mortal, más cercano a la mundanidad que a los actos heroicos o lo divino. Eurípides propicia la emergencia de formaciones discursivas que evidencian a un personaje tanto de la realeza como de los súbditos no ideales, más bien, reales.

Los personajes de las tragedias de Eurípides con texturas realistas, no son una copia fiel de la persona del contexto del autor. Los personajes son un artificio del autor, sin embargo, podría decirse, existe una emergencia de formaciones discursivas que alteran el orden establecido. Las tragedias se exhiben a un público, en un certamen y dada las características de la obra de Eurípides, no siempre serán galardonadas con el primer premio.

#### 4.2.1 Estructura-agencia y género, más allá de la clase y la etnia

Las estructuras estructuradas y estructurantes sin duda, persisten, sin embargo, las tragedias de Eurípides posibilitan en los personajes de la Realeza una capacidad de agencia más evidente. Los diálogos son más extensos y la presencia de más personajes permite desarrollar una formación discursiva que emerge en las resistencias, en los umbrales de la tensión, entre la tradición y la emergencia del pensamiento del contexto. *Ifigenia en Áulide* mostrara en los diálogos a los personajes de la realeza con afán de poder, como es el caso de Agamenón, así mismo, su fragilidad en ciertos momentos.

Menéalo. — ¡Incontables son los que experimentan eso mismo ante el poder! Se empeñan con todo su ánimo por él, y luego lo ceden cobardemente, unas veces bajo la presión de la necia opinión de los ciudadanos, y otras justamente, porque son por sí mismos incapaces de proteger la ciudad. (365)

La capacidad de agencia de las mujeres y la construcción de los personajes permite líneas discursivas, sea en ocasiones la mujer quien nombre o sea el varón, el género no es objeto de un sólo discurso. *Ifigenia en Áulide* dará pauta a un personaje femenino que tiene peso en/por sí mismo, en ningún momento dirá Eurípides en los diálogos de la tragedia que ella actúa cual varón, como se presentaba en las tragedias de Esquilo a las mujeres; Ifigenia hablara como mujer ante el ejército.

Tanto Menelao como Agamenón son personajes que no cuadran con el perfil del varón excelso, más bien, en diferentes tragedias de Eurípides serán mostrados como personajes mezquinos. Los varones que encabezan la incursión en la guerra de Troya, Menelao y Agamenón son personajes que en la obra eurípidea se representan con aspectos no apropiados, tanto para el personaje heroico como el personaje del sabio, ellos serán ejemplo de lo contrario.

La mujer, en cambio, será mostrada en términos heroicos, no en la versión que representaba Sófocles en sus heroínas, tampoco en la masculinización de las mujeres representadas en la obra de Esquilo, serán mujeres con capacidad de agencia, más allá del ámbito privado, se mostrarán en el ámbito público.

Ifigenia. — Está decretado que yo muera. Y prefiero afrontar ese mismo hecho noblemente, descartando a un lado todo sentimiento vulgar. Examina, sí, ahora en nuestra compañía, madre, con qué razón lo digo. (1375)

Todo eso lo obtendré con mi muerte, y mi fama, por haber liberado a Grecia, será gloriosa. Y en verdad tampoco debo amar en exceso la vida. Me diste a luz como algo común para todos los griegos, y no para ti sola.

Ifigenia muere por obra de la acción de su padre Agamenón quien, en otro tiempo, irrumpe un santuario sagrado de la diosa Artemisa, en castigo ella demanda el sacrificio de la hija de

Agamenón. El personaje de Agamenón se muestra resistente a cumplir con el oráculo, el hermano lo persuade de cumplir con el sacrificio de la hija. El ámbito público los determina, Ifigenia en cambio, asume la responsabilidad, dirá que es valiosa la vida del varón, entre líneas quedará que ellos (Agamenón y Menelao) son varones no dignos.

Y vayamos a otro tema. No está bien que éste se enfrente en combate a todos los aqueos, ni que muera, por una mujer. Un hombre es más valioso que mil mujeres en la vida. Y si Ártemis quiso apoderarse de mi persona, ¿he de resistirme yo, que soy mortal, contra la diosa? Sería imposible. Entrego mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad Troya. Ése será, pues, mi monumento funerario por largo tiempo, y eso valdrá por mis hijos, mis bodas y mi gloria. Es natural que los griegos dominen a los bárbaros, y no que los bárbaros manden a los griegos, madre. Pues ésa es gente esclava, y los otros son libres. (1395)

Eurípides trastoca los parámetros de las estructuras estructuradas y estructurantes, genera formaciones discursivas que emergen en un juego de relaciones genéricas y los artificios del poder y el género se alteran, al punto de mostrar en la trama al varón frágil, feminizado en su acción, en cambio, muestra a la mujer, no como una heroína, Sófocles lo efectúa en *Antígona*. Eurípides da voz a la mujer con plena capacidad de agencia. La mujer puede dirigirse al pueblo, ocupar los espacios públicos de una manera no expresada anteriormente, en los otros dos trágicos.

Mensajero. — Y apenas el rey Agamenón vio avanzar a la muchacha a través del bosque sagrado hacia su sacrificio, comenzó a lanzar gemidos, mientras que, a la vez, desviando su cabeza, prorrumplía en lágrimas, extendiendo su manto ante sus ojos. Pero ella se detuvo al lado de su progenitor y le dijo: «Padre, aquí estoy junto a ti, y mi cuerpo por mi patria y por toda la Grecia entrego voluntariamente a los que me conducen al sacrificio en el altar de la diosa, ya que éste es el mandato del oráculo. ¡Y por lo que de mí depende, que seáis felices y consigáis la victoria para nuestras lanzas y el regreso a la tierra patria! Por eso, que ninguno de los argivos me toque, que ofreceré en silencio mi garganta con animoso corazón». Eso fue lo que dijo. Y todo el mundo, al oírla, admiró la magnanimidad y el valor de la muchacha virgen. (1555)

Eurípides en *Alceste* y en *Ifigenia en Aulide* a los personajes varones los sitúa en una posición estructural sometidos a su incapacidad de agencia. Admeto permitirá que su esposa muera por él, incluso Admeto pretende que su anciano padre, brinde su vida por él, dado que ya vivió. Agamenón en ningún verso dirá que la responsabilidad de que el ejército este varado por la diosa Artemisa responde a un acto impropio de él, no existe el discurso donde él hable de dar su vida. El poder es más importante para los personajes varones que la *areté*.

La condición del varón en la estructura de la ciudad será a partir de su procedencia, Ion quien fue entregado como hijo de Juto al pedir éste al oráculo de Delfos si sería padre, se le dirá que al primero que salga en su encuentro al salir del templo ese es su hijo. Juto no es ciudadano de Atenas, él se casa con Creusa por sus trabajos al servicio de la ciudad y en recompensa le es donada.

Ion. — Las cosas cuando están lejos no tienen el mismo aspecto que cuando se las contempla de cerca. Yo he recibido con alegría la suerte de recuperarte como padre. Mas escucha, padre, lo que yo sé: dicen que la autóctona e ilustre Atenas es raza no mezclada con extranjeros. Voy a caer allí aquejado de dos taras: ser hijo de extranjero y bastardo.

La posición del bastardo y extranjero en la ciudad no es de isonomía, no existen los mismos derechos y tratos. Ion se siente feliz de saberse hijo de Juto, pero se lamenta de su procedencia, ya que su vida en la ciudad no será conveniente. El espacio público es el que le ocupa al personaje de Ion.

Pues bien, teniendo ya está mancha careceré de influencia y si llego a ser un ciudadano de primera fila en la ciudad y busco ser alguien, seré objeto de odio para la clase desposeída. Y es que todo el que destaca se hace odioso. En cuanto a los que son honrados y poderosos, si son sabios, callan y no se precipitan a la hora de actuar; para éstos seré objeto de burla y tachado de necio por no alejarme de la vida política en una ciudad llena de inquietud. Finalmente, los oradores y quienes manejan la ciudad me descartarán con sus votos si me acerco a los honores. Así suele suceder, padre: los que dominan las ciudades y los cargos se ensañan con sus adversarios. (595)

El personaje en la tragedia de *Ion* diserta de los diferentes modos o medios en que puede desenvolverse el varón, en principio, Ion hará referencia a la tiranía, es evidente la distancia que marca Eurípides con ella.

En cuanto a la tiranía, tan en vano elogiada, su rostro es agradable pero por dentro es dolorosa. ¿Cómo puede ser feliz y afortunada quien arrastra su existencia en el terror y la sospecha de que va a sufrir violencia? Prefiero vivir como ciudadano feliz antes que como tirano a quien complace tener a los cobardes como amigos y en cambio odia a los valientes por temor a la muerte. (625)

Ion discurre posteriormente en torno a los bienes, la riqueza, asumirá como indeseable para el bienestar en la vida. La tranquilidad así como la felicidad son apreciables en boca del personaje. Eurípides diserta desde las ideas de su contexto, es el pensamiento filosófico que emerge en el texto. La vida del autor, recordemos era solitaria, tranquila, porque no, feliz.

Me dirás que el oro supera estos inconvenientes y que es agradable ser rico, pero no me agrada estar siempre atento a los ruidos por guardar bien mis riquezas, ni estar en continuas preocupaciones. ¡Tenga yo una existencia mediocre si vivo alejado del dolor! En cambio, escucha ahora los bienes que yo tenía aquí, padre: para empezar, tranquilidad —tan querida por los hombres— y pocos problemas. Ningún malvado me ha echado fuera del camino, con lo insoportable que es ceder el sitio a los que son inferiores a ti.

Eurípides hace referencia a la coherencia de la persona en sus valores, su decir, su hacer, su consecuencia con la ley, ya la de la ciudad o la divinidad, pero también, consecuente consigo mismo. Aspecto que se trata de forma novedosa, el cuidado y conocimiento de sí mismo. Edipo en la tragedia de *Edipo Rey* muestra discursos cercanos, sin embargo, la textura de los diálogos difiere.

Ya estuviera en mis oraciones a los dioses, ya en mi trato con los hombres, servía a quienes venían con alegría, no con lamentos. Apenas había despedido a unos cuando llegaban otros forasteros, de forma que siempre era agradable de nuevo con mis nuevos visitantes. Y lo que es más deseable para los hombres —aunque contra su voluntad—, tanto la ley como mi propia naturaleza hacían que fuera justo a los ojos del dios. Cuando pienso en esto, considero mejor la vida de aquí que la de allí (645)

El pensamiento emergente en el contexto de Eurípides abre más la concepción de persona enmarcada en el sabio que en el héroe. Los personajes de las tragedias definirán en sus diálogos ya no sólo el tránsito del héroe al sabio, son personajes que representan al sabio, se discuten situaciones y posiciones donde el sistema de valores se inscriben en ámbitos que alteran los discursos establecidos, se apertura un discurso y práctica en significaciones que legitiman al personaje mortal.

La tradición que enaltecía al héroe se encuentra bajo discursos novedosos en la obra de Eurípides, se atienden los personajes mitológicos con formaciones discursivas diferentes al mito y, también, tratamientos diferentes a los efectuados por Esquilo y Sófocles. Incluso, existen versiones distintas a las tradicionales, por ejemplo, Yocasta en la versión de Eurípides no se da muerte al enterarse de que es esposa y madre de Edipo, hecho que si acontece en la obra de Sófocles.

#### 4.2.2 *Los espacios como apertura al otro*

Los espacios se delimitan bajo nuevos discursos, existen diversos ámbitos y se configuran relaciones de poder novedosas. Los personajes representan prácticas de la vida cotidiana. La ocupación de un lugar en la ciudad implica la procedencia, los vínculos y las alianzas. La tragedia de *Ion* en los diálogos del personaje Ion está en juego su lugar en la ciudad

Creusa. — ibas a instalarte en mi casa y apoderarte de ella contra mi voluntad.

Ion. — ¡Porque mi padre quería darme lo que adquirió!

Creusa. — ¿Qué parte de la tierra de Palas pertenecía a los descendientes de Éolo?

Ion. — Juto la defendió con armas, no con palabras.

Creusa.- Un mercenario no debería convertirse en ciudadano del país. (1300)

El sistema de relaciones en el contexto de la obra trágica es diverso, de una ciudad a otra, es evidente que las relaciones son complejas, en la medida de las prácticas de la ocupación y sometimiento de un pueblo sobre otro. La obra trágica se posiciona desde los discursos que enaltecen la ciudad de Atenas.

En torno a los personajes, existe un proceso de alteración de Esquilo a Eurípides. La valoración de las cualidades de la persona será puesta ya en el varón ciudadano libre, ya en el bárbaro. Al final, Eurípides adelgaza la distancia discursiva, en referencia a la etnia, la clase y el género.

En *Alceste* se hace mención de la distribución de las habitaciones. A Heracles se le brindaran las habitaciones apartadas para no incomodarle con la ceremonia fúnebre, la esposa del anfitrión ha muerto. Un aspecto que la tragedia evidencia es la importancia del espacio

íntimo vinculado a la tradición del hospedar al viajero. Las relaciones entre varones son importantes y la relación de Heracles y Admeto, el anfitrión, tendrán relevancia.

Admeto. —Aparte están las habitaciones a las que vamos a llevarte.

Heracles. —Déjame y te deberé mil gracias (510)

Los espacios privados son escenarios de la mujer, donde no se articula un discurso propio al varón, en la medida que el varón se desenvuelve en el ámbito público.

Creusa. — Oh mujeres, fieles servidoras de mis telares y mi lanzadera. ¿Con qué respuesta ha salido mi esposo sobre nuestra suerte con los hijos por cuyo motivo hemos venido? Comunicádmelo, pues si me manifestáis algo bueno no habréis puesto vuestra esperanza en amos desagradecidos. (750)

La relación que se establece entre la mujer y el súbdito es significativa en la medida que ella puede dialogar con ellos, logra hacer presencia en lo público a través del súbdito. Los súbditos legitiman los significados de la realeza. El espacio como ámbito vinculado a las relaciones de poder tiene matices de resistencia. La estructura oprime al género femenino, le recluye en el ámbito doméstico. La mujer en sus formaciones discursivas emergen estrategias de resistencia y tención con la norma, a través de los personajes súbditos el personaje femenino puede acceder al ámbito público. En *Hipólito* se hace referencia a estas alianzas.

Mejor le va a aquel que coloca en su casa una mujer que es una nulidad, pero que es inofensiva por su simpleza. Odio a la mujer inteligente: ¡que nunca haya en mi casa una mujer más inteligente de lo que es preciso! Pues en ellas Cipris prefiere infundir la maldad; la mujer de cortos alcances, por el contrario, debido a su misma cortedad, es preservada del deseo insensato. A una mujer nunca debería acercársele un sirviente; fieras que muerden pero que no pueden hablar deberían habitar con ellas, para que no tuviesen ocasión de hablar con nadie ni recibir respuesta alguna. Pero la realidad es que las malvadas traman dentro de la casa proyectos perversos y las sirvientas los llevan fuera de la misma. (650)

La estructura que ha configurado los espacios privado-público y ha definido que género ocupa cuál espacio, no domina por completo las relaciones. Las prácticas y ejercicio del poder se encuentran imposibilitados en la contención plena de las prácticas de libertad, que en este caso, las mujeres a través de los súbditos accedan al ámbito público.

Por otra parte, encontramos un elemento que se utiliza para significar lo propio de la femeneidad, el afecto. La mujer como estrategia tendrá los afectos para persuadir al varón, no es el discurso, el argumento lo que se pondrá en juego dentro de las relaciones de poder.

Para los griegos, la mujer es una «terrible plaga instalada entre los hombres mortales», un ser hecho de ardid y de mentiras. Un peligro temible que se oculta bajo los rasgos de la seducción (Lipovetsky, 2007: 103).

Las relaciones genéricas se estructuran en el ámbito privado-público y, es el espacio público fundamental para comprender las estructuras que articulan las relaciones entre los ciudadanos. En *Medea* se hará referencia al igual que lo hiciera Esquilo en *Las Suplicantes*, el extranjero debe



acatar la ley de la ciudad, es importante que tanto ellos como los ciudadanos se desenvuelvan bajo dicho parámetro.

Medea. —Es evidente que la justicia no reside en los ojos de los mortales, cuando, antes de haber sondeado con claridad el temperamento de un hombre, odian sólo con la vista, sin haber recibido ultraje alguno. El extranjero debe adaptarse a la ciudad, y no alabo al ciudadano de talante altanero que es molesto para sus conciudadanos por su insensibilidad. (225)

Las formas de actuar en la ciudad responden a normas y principios que emergen de las formaciones discursivas de los ciudadanos libres. Tener voz para el ateniense significaba participar del espacio público, de la plaza, del ágora. Ion conocedor de ello, deseara ser hijo de mujer ateniense para logra libertad de palabra.

Ion. — Me marchó. Sólo una cosa hace mi suerte incompleta: si no encuentro a la que me dio a luz, padre, no podré vivir. ¡Ojalá mi madre sea una mujer de Atenas! —si es que puedo expresar un deseo—. Así tendré de mi madre libertad para hablar. Pues si un extranjero da en una población no mezclada, por más que sea ciudadano según la ley, tendrá la boca encadenada y carecerá de libertad para expresarse. (670)

En *Hipólito*:

Esto, en verdad, es lo que me está matando, amigas, el temor de que un día sea sorprendida deshonorando a mi esposo y a los hijos que di a luz. ¡Ojalá puedan ellos, libres para hablar con franqueza y en la flor de la edad, habitar la ciudad ilustre de Atenas, gozando de buen nombre por causa de su madre! Sin duda esclaviza al hombre, aunque sea de ánimo resuelto, conocer los defectos de su madre o de su padre. (425)

La libertad de palabra se articula a las relaciones que establecen los varones, para acceder a la comunidad es necesario pertenecer y encontrarse bajo su reconocimiento, ser desterrado implica perder la libertad de palabra, en la medida que no se pertenece a la comunidad. En *Las Fenicias* por boca de Polinices se expresa tal condición:

Yocasta. — ¿Cuál es su rasgo esencial? ¿Qué es lo más duro de soportar para los desterrados? (390)

Polinices. — Un hecho es lo más duro: el desterrado no tiene libertad de palabra.

Yocasta. — Eso que dices es propio de un esclavo. No decir lo que piensa.

Polinices. — Es necesario soportar las necesidades de los poderosos.

Yocasta. — También eso es penoso, asentir a la necesidad de los necios.

Ion dudara de su pretensión de saber quién es su madre, en el desarrollo de la tragedia, Creusa intentara darle muerte en el banquete y él tratara de matarla a ella. La Pitia por mandato de Apolo interviene y entrega la cuna donde Ion fue expuesto.

Pitia. — Sí, ya que el dios así lo quiere, que antes no lo quiso (1350)

Ion. — Ahora tomaré esta cuna y la ofrendaré al dios a fin de no descubrir lo que no deseo. Pues si resulta que mi madre es esclava, sería peor haberla encontrado que silenciarlo y abandonar la búsqueda.

Oh Febo, ofrendo a tu templo ésta... Mas ¿qué me pasa? Estoy luchando contra la voluntad del dios que me ha conservado esto como prenda de mi madre. Tengo que abrir la canasta, he de tener valor, pues no podría sobrepasar los límites de mi destino. (1390)

La tragedia cierra cuando ambos, Ion y Creusa saben que son hijo y madre, que él podrá tener libertad de palabra ya que ella es ciudadana de Atenas. El hecho de darlo como hijo de Juto es para darle la capacidad de tener nombre, ocupar un espacio en la ciudad.

Creusa. — Escucha, hijo, lo que se me ha ocurrido: Loxias, por hacerte un favor, te ha establecido en casa noble; con tener el nombre de hijo del dios nunca habrías sido heredero de una casa ni del nombre paterno. ¿Pues cómo, si yo misma oculté mi amor y estuve a punto de matarte a traición? Así que él, por tu bien, te ha dado otro padre. (1545)

#### 4.2.3 La psicologización de las relaciones sexo-afectivas

Las divinidades en la obra de Eurípides tiene presencia, las preferencias con relación a las divinidades por parte de los personajes de la Realeza tendrá consecuencias como es el caso de la tragedia *Hipólito*. Sófocles desde otra perspectiva hablara del tema en *Áyax*.

La distancia de Áyax con Atenea responde al discurso del héroe, él considera que la gloria se alcanza por su capacidad de agencia, es la desmesura en Áyax lo que le hace perderse. Hipólito no venera a Cipris porque es casto y no considera necesario el dirigirse a las divinidades nocturnas. Las divinidades de Atenea y Cipris harán que tanto Áyax como Hipólito sucumban por el hecho de no venerarles o negarse a recibir su alianza.

Agamenón. — ¿Sabes lo que has de hacer, mujer? Obedéceme.

Clitemnestra. — ¿Qué? Ya estoy acostumbrada a obedecerte. 8725)

Agamenón. Sin embargo, voy a tratar en común con el sacerdote Calcante, preguntándole lo que sea grato a la diosa, aunque angustioso para mí, fatalidad para Grecia. [Debe el hombre sabio alimentar en su hogar a una mujer buena y dócil o no casarse.] (750)

En *Alcestris* se muestra lo significativo del matrimonio. La esposa de Admeto asumirá su muerte para salvarlo a él, le pedirá que le guarde fidelidad, que a sus hijos no les dé una madrastra. Eurípides mostrara a la mejor esposa en la acción de *Alcestris*.

Corifeo. — Nunca afirmaré que el matrimonio proporciona más alegrías que penas, a juzgar por las pruebas anteriores y viendo este infortunio del rey, que, privado de la mejor esposa, vivirá en el futuro una vida que no es vida. (240)

Estrofa 2.

¡Porque tú has sido la única, oh querida, entre las mujeres, que te has atrevido a rescatar a tu esposo de Hades, dando tu vida a cambio! ¡Que tenue la tierra encima te caiga, mujer! Si tu esposo tomara un nuevo lecho, objeto de enorme odio sería para mí y para tus hijos. (465)

La mujer que prefiere dar su vida por el marido para que los hijos no se queden sin padre, sin ser importante su propia muerte. *Alcestris* solicitara al esposo que no contraiga nupcias después de su muerte, que guarde el lecho, más que por su figura es por atención al cuidado de los hijos. La figura paterna es importante para la formación del ciudadano.

Soporta que ellos sean los amos en la casa y no des una madrastra a estos hijos, volviéndote a casar, la cual, siendo una mujer peor que yo, por envidia, se atreviera a poner la mano encima de estos hijos tuyos y míos. (310)

Admeto — Será así, será así, no temas. Del mismo modo que eras mía viva, muerta también serás llamada mi única esposa y nunca mujer tesalía alguna me llamará esposo en lugar de ti. (330)

El matrimonio es adecuado en la medida que la mujer se ajusta al rol determinado, ha de ser abnegada y asumir toda consecuencia a cambio del bienestar de la familia, del varón de la casa.

Feres dirá que es conveniente el matrimonio cuando la mujer se muestra en sus acciones en beneficio del varón.

Feres. —A todas las mujeres ha dado la mayor gloria, atreviéndose a acción tan noble. (Dirigiéndose al cadáver) ¡Oh tú, que has salvado a mi hijo y nos has levantado a nosotros ya caídos, adiós! ¡Que seas feliz en las moradas del Hades! Afirmando que matrimonios tales benefician a los mortales; sino, no merece la pena casarse. (625)

En *Hipólito* el discurso no es de apreciar el matrimonio y la relación con la mujer, el efebo dirá que la mujer no es algo digno de atención. El matrimonio también significa el engendrar hijos y, en cierta medida Hipólito dirá un discurso semejante al Orestes de Esquilo en *Las Euménides*. Esquilo en el dialogo del personaje manifiesta que la mujer no es quien engendra sino el varón, que el vientre es sólo un receptáculo, ahora, Eurípides en voz del personaje Hipólito dirá que a través de la ofrenda deberían las divinidades dar al varón hijos.

Hipólito. — ¡Oh Zeus! ¿Por qué llevaste a la luz del sol para los hombres ese metal de falsa ley, las mujeres? Si deseabas sembrar la raza humana, no debías haber recurrido a las mujeres para ello, sino que los mortales, depositando en los templos ofrendas de oro, hierro o cierto peso de bronce, debían haber comprado la simiente de los hijos, cada uno en proporción de su ofrenda y vivir en casas libres de mujeres. He aquí la evidencia de que la mujer es un gran mal: el padre que las ha engendrado y criado les da una dote y las establece en otra casa, para librarse de un mal. Sin embargo, el que recibe en su casa ese funesto fruto siente alegría en adornar con bellos adornos la estatua funestísima y se esfuerza por cubrirla de vestidos, desdichado de él, consumiendo los bienes de su casa.

La valoración de la mujer en la obra de Eurípides es dinámica, se puede definir que existen representaciones acordes al tradicionalismo existente en el contexto del autor y, a su vez, el autor se aventura a mostrar carácter en la mujer, características que difieren y transgreden la tradición. Las figuras de la mujer en Eurípides son tanto un estar en los discursos de su contexto y la crítica a la vez de ellos.

Las significaciones no sólo emergen en voz del varón, también en personajes femeninos se podrán encontrar discursos que definan a la mujer como un mal para los varones. Las estructuras como emergencia de las formaciones discursivas harán de la voz femenina un definirse bajo los parámetros de la opresión.

Andrómaca. —Estoy confiada. Maravilloso es que uno de los dioses haya establecido para los mortales remedios contra reptiles salvajes. Pero, respecto a lo que está más allá que la víbora y el fuego, contra una mujer mala, nadie ha descubierto jamás una medicina. Tan gran mal somos para los hombres. (270)

La mujer es considerada como parte de las propiedades del ciudadano libre, los varones poseen un territorio que les permite tener libertad de palabra. La mujer se realiza en el matrimonio, en cambio, el varón se realiza a través de la fama, la gloria. La mujer accede al matrimonio en condiciones que la significan como propiedad del varón, los cercanos consideraran que tienen poder del bien, en la medida que lo signifiquen como un bien común. La elección de la mujer en este contexto relacional es nulificado por entero.

Corifeo. —Demasiado has hablado contra hombres como mujer, y tu prudencia se ha disparado desde tu espíritu.

Menelao. —Pues lo demás podría sufrirlo una mujer, pero, si fracasa con su marido, fracasa en su vida. Es necesario que él mande en mis esclavos y que en los de él mande mi familia y yo también. Pues no hay posesión particular entre amigos que lo son en el justo sentido, sino que sus cosas son comunes. Si yo no voy a disponer mis asuntos lo mejor posible por esperar al ausente soy tonto y no inteligente. (375)

La mujer es una persona que no tiene la virtud del varón, su situación está determinada por las significaciones tanto en boca del varón como por boca de la propia mujer.

Helena.- No está bien que las doncellas vayan entre la gente.(105)

Electra.- ¿Ves cómo ha cortado sus cabellos sólo por las puntas, por conservar su belleza? Es la misma mujer de antes. ¡Ojalá te odien los dioses por habernos perdido, a mí y a éste y a toda Grecia! (130) Orestes

La idea de persona que existe en el contexto de Eurípides implica en las relaciones la vestimenta, sean de la realeza, de los ciudadanos o bien, de la procedencia. La figura del griego se constituye en un parámetro estético, en su sentido de belleza.

Ion. — Mujer, quienquiera que seas tienes alcuña, y la prueba de tu naturaleza es la figura que posees. Casi siempre se puede saber de un hombre, al ver su figura, si es de noble cuna. (240)

La estructura determina las formaciones discursivas y habrá personajes en la obra trágica que ejemplifican a la mujer como indeseable sea el caso de Clitemnestra en *Agamenón* de Esquilo o en *Andrómaca* (de Eurípides) donde se refiere a Helena.

No hay que preparar grandes males por cosas pequeñas, ni tampoco, porque las mujeres seamos un mal funesto, han de parecerse los hombres a las mujeres en el modo de ser. (355)

A causa de una discordia por una mujer aniquilaste también a la desdichada ciudad de los frigios (360)

La mujer bajo el efecto de Cipris puede abandonar la virtud y, el pudor, la educación, (significan acatar la norma y la tradición que postran a la mujer en la obediencia ante el varón).

Los personajes de Clitemnestra y Helena ejemplifican el abandono de la virtud y con ello, pierden el pudor y la capacidad de agencia es asumida como un mal funesto.

Antístrofa.

¡Diferentes son las índoles de los hombres, diferentes sus costumbres! Pero el carácter auténticamente noble queda siempre patente. Y los Hábitos de la educación contribuyen mucho a la virtud. Porque el sentido del pudor es sabiduría y tiene como atractivo compensatorio el observar, con ayuda de la razón, el deber, en lo que, afirman, nuestra vida consigue una gloria inmarcesible. ¡Gran cosa es perseguir la virtud, para las mujeres al evitar a la Cipris furtiva, y entre los hombres, en cambio, el ínsito sentido del orden, fecundo en buenos efectos, aumenta la grandeza de su ciudad! (570)

Admeto le recrimina al padre que siendo un anciano no dio su vida por él, que lo hizo una mujer que no es de su sangre. El anciano ya está al final de la vida y el hijo es un varón en plenitud. Alcestis da su vida por él en consideración al hecho de brindar a los hijos la presencia del padre.

Admeto. —En verdad que, por tu cobardía, sobresales por encima de todos, tú que, siendo de tal edad y habiendo llegado al límite de la vida, no te atreviste a morir por tu hijo. Sino que permitiste que lo hiciera ella, que era una extraña, única a la que yo podría considerar con justicia padre y madre verdaderos. (640)

Feres, quien es padre de Admeto, dirá por su parte, que la condición de varón no se ajusta al proceder del hijo quien permitió a la mujer que le salve, dirá que es más bien Admeto el cobarde. Los personajes varones también se desenvuelven en la obra de Eurípides en diversas formaciones discursivas, las cualidades del varón deberán ajustarse a discursos que serán propios al contexto racionalista de la ciudad de Atenas.

Feres. — ¿Y me acusas a mí de cobardía, tú, el mayor de los cobardes, derrotado por una mujer que ha muerto por ti, por un muchacho hermoso? Buena artimaña has hallado para no morir jamás, si logras convencer siempre a la mujer que tengas de que muera por ti. ¿Y luego hechas en cara a los tuyos que no quieran hacerlo, tú que eres un cobarde? Calla, piensa que, si tú amas tu propia vida, todos la aman. (700)

La gloria y el bienestar de la persona puede ser objeto de varias interpretaciones, la situación en *Alceste* discurre en torno a valores que la tradición considera significantes, la fama al morir para Feres no es lo más importante, más bien dirá que es importante la moderación, evitar el exceso. Eurípides enuncia en boca del anciano valores que son importantes para el autor.

Feres. — No te has burlado de un anciano arrastrando su cadáver.

Admeto. — Morirás con mala fama, cuando mueras.

Feres. — La mala fama no me importa, una vez muerto. (725)

Mejor es acostumbrarse a vivir en la igualdad; en lo que a mí toca, ¡ojalá envejezca, no entre grandezas sino en lugar seguro! Moderación es la palabra más hermosa de pronunciar, y servirse de ella proporciona a los mortales los mayores beneficios. El exceso, por el contrario, ningún provecho procura a los mortales y devuelve, a cambio, las mayores desgracias, cuando una divinidad se irrita contra una causa. (130)

Los personajes pueden abrir un discurso que diste de la palabra franca (*parresia*) En *Andrómaca* se evidencia la distancia en el empleo de la palabra como adulación, hablar sin la verdad y, a través de la mentira lograr la fama.

Andrómaca. — ¡Oh fama, fama! Para innumerables mortales que nada son has hinchado tú una vida de vanagloria. A quienes tienen buena fama de verdad, los considero felices, pero los que la tienen por mentiras, no consideraré apropiado que la mantengan, sólo porque por un azar parecen ser inteligentes. (320)

Algunos que dan la impresión de ser sensatos, son brillantes por fuera, pero, por dentro, iguales a todos los hombres, salvo si destacan en algo por el dinero, pues gran fuerza tiene eso. (330)

Eurípides no se ajusta a los discursos heroicos de Esquilo o Sófocles, la ideación que muestra en los personajes no responden a la *areté* del héroe o el gobernante, emergen discursos propios de la *areté* del sabio. Los personajes no dialogan en torno a las acciones heroicas, se discute en torno a la significación, a la capacidad discursiva. El racionalismo de Eurípides emerge en los textos de su obra.

En *Ifigenia en Áulide* Eurípides asume el discurso no de la fama del gobernante, hablara de la experiencia de vivir una larga vida, sin la fama, como una persona desconocida.

Agamenón. — Te envidio, viejo. Envidio a cualquier hombre que recorre hasta el final una vida sin peligros, desconocido y sin fama. A los que ocupan cargos de honor los envidio menos. (20)

Anciano. — Pero precisamente en eso reside lo bello de la vida.

Agamenón. —mas esa belleza es engañosa; y la ambición de honores es dulce pero atormenta al que los consigue. Unas veces un fallo en las cosas que a los dioses atañen trastorna una vida, otras veces la desgarran las opiniones múltiples y volubles de los hombres. (25)

El personaje de Menelao en *Medea* mostrara acciones que distan de la idea de un varón con la *areté* de héroe o sabio, sus estratagemas son propias de una persona impía. Los varones que se representan, muestran la gama de personalidades que Eurípides recrea en sus tragedias. El realismo de los personajes se ajusta unas veces a los discursos de la tradición, en otras ocasiones a las elucubraciones del autor, otras más, a las posibilidades de acción y significación de la persona.

Las relaciones que se muestran en *Andrómaca* abrirán las significaciones que el varón ciudadano libre configura en referencia al botín de guerra. El personaje de Menelao en la tragedia muestra al varón bajo discursos mezquinos y hará lo necesario para conseguir lo que pretende.

Menelao. —Cogedme a ésta, atadle las manos, esclavos, pues va a oír palabras no gratas. Yo, para que dejaras puro el altar de la diosa, te he puesto como pretexto la muerte de tu hijo, con la que te he inducido a entregarte a mis manos para degollarte. Sábetete que en esta situación está lo que a ti se refiere. Por lo que se refiere a tu hijo, aquí presente, mi hija decidirá si quiere matarlo o no. Métese en este palacio, para que aprendas, como esclava que eres, a no cometer jamás insolencia contra gentes libres. (430)

La situación es en torno a la pugna existente entre la hija de Menelao y la esclava, botín de la incursión de Troya. Eurípides muestra las relaciones que se generan entre los personajes libres y los esclavos. Peleo abuelo del dueño de la esclava intervendrá y abogara por ella y su hijo a pesar de Menelao.

Peleo. — Ordeno que soltéis sus ligaduras, antes que alguno llore, y liberéis las dos manos de ésta.  
 Menelao. — Y yo lo prohíbo, uno que no es inferior a ti y mucho más dueño de ésta.  
 Peleo. — ¿Cómo? ¿Es que vas a gobernar en mi casa viniéndote aquí? ¿No te basta con mandar sobre los de Esparta?  
 Menelao. — Yo la cogí de Troya como prisionera.  
 Peleo. — El hijo de mi hijo la tomó como recompensa.  
 Menelao. — ¿Y no es de aquél lo mío, y mío lo de aquél?  
 Peleo. — Para obrar bien, sí, pero mal, no, y tampoco para matarla por la fuerza.  
 (585)

Las relaciones entre mujeres es distinguible de las establecidas entre mujer-varón. Los diálogos son diferenciados y por ello, los ámbitos para las significaciones serán distintos. Entre mujeres se puede hablar de afecciones propias a la mujer. El discurso y significado es más de los artificios de la heteronomía que de un acto autónomo. La nodriza de Fedra el interpela en torno a su padecer, si es asunto de mujeres o, debe dársele apertura de dialogo con varones.

Nodriza. — Yo, abandonando el mal camino que he seguido contigo, recurriré a un lenguaje mejor. Si estas enferma de algún mal que no se puede revelar, aquí tienes a una mujeres para confortarte en él. Pero si padeces una enfermedad que se puede dar a conocer a los hombres, dilo, para referir tu caso a los médicos. (295)

Corifeo. —Fedra, esta mujer dice palabras más provechosas, dada la situación en que estás, pero, aun así, te elogio. Pero este elogio es más duro que sus palabras y más doloroso de oír para ti. El discurso de la mujer debe ser distinguible del discurso empleado por el varón, la mujer tiene sus espacios para dialogar y sus formas de efectuarlo. Los diálogos entre mujeres implican como se desarrolla en *Hipólito* la astucia femenina, a Fedra le aconsejara la nodriza confesar su amor por Hipólito.

Fedra. —Esto es lo que destruye las ciudades y las casas bien gobernadas de los mortales: las palabras demasiado hermosas, pues no hay que decir palabras agradables a los oídos, sino aquello que permita adquirir buena fama.

Nodriza. —¿A qué viene este hablar tan serio? Tú no necesitas bellas palabras, sino ese hombre.

Fedra. — ¡Oh tú que dices cosas terribles! ¿No cerrarás tu boca y dejarás de decir palabras vergonzosas?

Nodriza. —Vergonzosas, pero mejores para ti que las bellas. Preferible es la acción, si consigue salvarte, que tu buen nombre, por el cual morirás con orgullo.

Fedra. —No, te lo suplico por los dioses —tus palabras son acertadas, pero infames—, no sigas a delante. El amor ha labrado profundamente la tierra de mi alma y, si con tus palabras adornas la infamia, caeré para mi ruina en el mal que ahora trato de evitar. (505)

La persuasión de la nodriza hará que Fedra acceda a declarar su amor por Hipólito, una vez rechazada, ella optara por la muerte, dejando una evidencia a Teseo de que el responsable es su hijo Hipólito. La capacidad de tejer significados por la mujer hace que la reacción de Teseo no responda a la ley. Fedra dirá que fue ultrajada por Hipólito en la tablilla que le deja a Teseo.

Teseo. —Ella ha hecho un mal negocio de su vida, según tú, si por odio hacia ti perdió lo más querido. ¿Dirás que la pasión amorosa no afecta a los hombres, pero es innata en las mujeres? Sé yo de jóvenes que no son más fuertes que las mujeres, cuando Cipris turba su corazón en sazón, pero la condición de ser hombre les sirve de magnífico pretexto. Y bien, ¿a qué argumentar contra tus palabras, en presencia de un cadáver, testigo clarísimo? ¡vete de esta tierra desterrado lo más pronto posible y no vayas hacia Atenas, fundada por los dioses, ni a los límites de la tierra que mi lanza dominal (975)

Teseo no atenderá los discursos del varón, no aceptara el juramento de su hijo Hipólito, dará más crédito a la evidencia que dejó su mujer al darse muerte. Teseo tampoco aceptara la intervención del adivino, él creará plenamente en el ardid de Fedra, ella con su muerte se vengara del desprecio de Hipólito quien, a su vez, no quiso dirigirse a Cipris (la divinidad hará que Fedra se enamore de él).

Hipólito. — ¿Sin examinar la garantía de mi juramento ni las respuestas de los adivinos, vas a expulsarme de esta tierra sin juicio?

Teseo. —Esta tablilla que tengo en mis manos, que no admite interpretaciones ambiguas, te acusa de un modo seguro; en cuanto a las aves que revolotean por encima de nuestras cabezas las mando a paseo.

La relación entre los mortales y las divinidades se encuentran presentes, lo significativo en el dialogo entre Teseo e Hipólito depende de la libertad de palabra, de atender los discursos que se desenvuelven entre varones. La cuestión es el rompimiento de la ley y con ello, la instauración de un sistema de relación divergente y, al cierre de la tragedia, Teseo en voz de la diosa Artemisa se enterará de que su hijo era inocente, que todo fue argucia de Cipris.

Teseo. — ¡No podré detener en las puertas de mi boca la infranqueable y mortal desgracia! ¡Ay ciudad! ¡Hipólito se atrevió a violentar mi lecho, deshonorando la augusta mirada de Zeus!. ¡Oh padre Posidón, de las tres maldiciones que en una ocasión me prometiste, mata con una de ellas a mi hijo y que no escape a este día, si las maldiciones que me concediste eran claras!. (890)

Hipólito. — ¡Oh dioses! ¿Por qué no dejo hablar libremente a mi boca, ya que muero por vosotros a quienes reverencio? No lo haré. Haga lo que haga, no podría convencer a quienes debiera y rompería en vano mis juramentos que he jurado. (1060)

Admeto había jurado a su esposa Alcestis que no habría mujer alguna para él, Heracles desciende al inframundo y trae de regreso a la esposa de Admeto. Heracles hará que Admeto acepte a la mujer que le entrega cubierta con un velo. La atención del varón a otro varón será más fuerte que el respeto a la palabra depositada a una mujer. Finalmente, Admeto sabrá que la mujer que recibe es su propia esposa.

Las relaciones que se desenvuelven entre los personajes, en *Los Heraclidas* el heraldo podrá argumentar en torno a la situación, existen posibilidades de solución para los conflictos o bien, la elaboración de un conflicto. El heraldo no es un personaje con capacidad de agencia, él es portavoz del soberano, la estructura determina los discursos. La norma divina, la ley de la ciudad estructuran los diálogos entre los personajes, al final la decisión no es del heraldo, serán los soberanos quienes decidan.

La tragedia de *Las Suplicantes* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles, evidencian la atención a los discursos del suplicante, El rey de los Pelasgos en la tragedia de Esquilo, consultara con el pueblo, con ello, se expresa distancia con la tiranía.

La obra trágica de Eurípides evidencia con más realismo las relaciones entre los personajes de la realeza, muestra las relaciones a niveles afectivos. La tragedia de *Andrómaca* entre los discursos que la constituyen, habrá diálogos que se establezcan en torno a las muestras de afecto. Menelao es quien al ir en busca de su mujer, Helena, moviliza al ejército para recuperarla. Existe un juramento entre los pretendientes de Helena, aliarse en caso de ser necesario. Tal juramento es lo que hará posible la incursión a Troya. Agamenón es el hermano de Menelao y al final, él tendrá sus propios intereses para apoyarle en tal empresa.

Y habiendo tomado Troya —pues iré hasta allí en pos de ti— no mataste a tu mujer al tenerla en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, arrojando tu espada aceptaste sus besos, acariciando a la perra traidora, porque eres por naturaleza un derrotado por Cípris, oh tú, malvadísimo. (630)

Las relaciones entre los personajes de la realeza generan vínculos que no corresponden al orden estructural. Los ciudadanos libres son en tanto que pertenecen a un grupo bajo cierta procedencia. Las relaciones sexo-afectivas propician uniones entre mortales y divinidades, entre mortales griegos y bárbaros. Las uniones pueden ser por rapto, por botín de guerra o



bajo consentimiento, el hecho es que los hijos de tales uniones, en ocasiones no serán favorecidos.

Ion pretende saber quién es su madre, sabe por designio del oráculo que su padre es Juto. El padre de Ion no es ciudadano, por lo que él no puede gozar de la libertad de palabra, será entonces importante saber de qué madre ha nacido. Creusa esposa de Juto es aconsejada por un anciano, le dirá que la procedencia de Ion no es adecuada, que podría ser un ardid de Juto lo del oráculo para introducir en la casa de ella a un bastardo. Creusa es la madre de Ion, en el desenlace de la tragedia una vez que ella intenta envenenarle en un banquete que brinda el padre de Ion en su honor, se enteran de su vínculo consanguíneo, que son madre e hijo.

### 4.3 Los Súbditos

Los personajes súbditos de la obra trágica son diversos y divergentes. Los súbditos en la obra de Esquilo se enmarcan en la estructura y se representan como mensajeros, heraldos. Los personajes súbditos en la obra de Esquilo no cuentan con carácter propio. Las tragedias de Sófocles los muestran con mayor presencia, por ejemplo, la verdad en las indagaciones de Edipo será finalmente afirmada por boca de los súbditos uno, el que tuvo como encomienda exponerlo a las fieras otro, quien recibió a Edipo y entregó a sus amos, los padres adoptivos de Edipo.

El personaje súbdito para Eurípides será digno de virtud, en varias tragedias los mostrara con carácter y también con capacidad de agencia, incluso con mayor dignidad que personajes de la realeza.

Muchas veces, en verdad, un terreno seco supera en grano a otro fértil, y muchos hijos bastardos son mejores que los legítimos. Pero llévate a tu hija. Es más glorioso para los mortales adquirir como suegro y amigo un pobre bueno que uno malvado y rico. Y tú no vales nada. (640)

#### 4.3.1 Capacidad de agencia en personajes femeninos, bárbaros, esclavos

En *Las Troyanas* las relaciones genéricas se enmarcan en la estructura, los vencedores se reparten el botín, tomaran por esclavas a las mujeres de los derrotados. La madre y la esposa de Héctor serán esclavas de los acadios. Odiseo será quien quede como dueño de Hécuba, esposa de Príamo, padre de Héctor y París. Agamenón toma a Casandra hija de Hécuba, como esclava y llegara a su palacio con ella. En *Agamenón* Esquilo da pauta a la astucia de Clitemnestra quien

les dará muerte a Casandra y Agamenón. Eurípides en *Las Troyanas* da voz a Casandra quien le dirá a su madre Hécuba que ella, vengara a su familia, a su ciudad.

Las divinidades se inconforman por las acciones de Agamenón y sus aliados, el acto de raptar a la sacerdotisa Casandra, tendrá consecuencias funestas para él.

Posidón. — El escamandro retumba con el eco de los gemidos de las prisioneras que se han sorteado los vencedores. De unas se ha apoderado el ejército arcadio, de otras el tesalio y los teseidas, jefes de los atenienses. Las troyanas que no han sido sorteadas se cobijan aquí, bajo las tiendas, elegidas por los jefes del ejército. Con ellas están la laconia Helena, hija de Tindáreo considerada prisionera con razón. (30)

La antes soberana Hécuba, ahora esclava debe sujetarse a la estructura dentro de las relaciones de poder, su situación jerárquica es vertical y sujeta a la opresión, por ser bárbara, por ser mujer. Hécuba de ser la reina de Troya, ahora es una esclava. Eurípides en su realismo psicológico, incursiona en personajes súbditos, juega con los discursos para mostrar que la grandeza, la gloria, la buena fortuna, están en manos de la *Tiche*.

Las divinidades que favorecieron a los personajes de la realeza ahora, ayudaran a los personajes súbditos, Eurípides no se ocupa de los rasgos heroicos de la realeza como lo hiciera Sófocles, él muestra a los personajes de la realeza bajo tratamientos ordinarios y, en cambio, a los personajes bárbaros les abre discursos de notable sensibilidad y nobleza.

Hécuba. — ¡Ay, ay! Se ha presentado, según parece, una vasta agonía, colmada de gemidos y no vacía de lágrimas. Yo, desde luego, no he muerto cuando debía morir, ni Zeus me eliminó, sino que me da vida, para que vea yo, la infeliz, otras desgracias mayores que las desgracias pasadas. Si les es posible a los esclavos preguntar a los libres cosas sin que molesten y laceren sus corazones, necesario es que tú hables y que nosotros que preguntamos, te escuchemos. (235)

Los súbditos no gozan claro está de igualdad en los discursos, Menelao discute con un anciano emisario de Agamenón, quien le da una tablilla que será para impedir la llegada de la hija Ifigenia y con ello, evitar su sacrificio.

Menéalo. — ¡Suelta! Para ser un esclavo das largas razones

Anciano. — ¡Señor, nos ultrajan! ¡Éste me ha arrebatado tu carta de mis manos por la fuerza, Agamenón, y no quiere ceder a la justicia!

La relación se establece entre iguales, los hermanos Agamenón y Menelao discutirán lo que el súbdito no logra hacer por su posición. La capacidad de agencia para el anciano es reducida, en cambio, Agamenón encara a su hermano, le convence de su negativa de sacrificar a la hija, finalmente, ambos son constreñidos y reducidos en su capacidad de agencia, tendrán la idea que el ejército obrara a pesar de ellos, les darán muerte y sacrificaran a la muchacha para dar cumplimiento al designio de la divinidad.

### 4.3.2 *El espacio poroso*

Los espacios que se ocupan en las tragedias de Eurípides en relación con los personajes súbditos son de texturas más prolijas, las mujeres y los varones se desenvuelven en espacios desde el ámbito íntimo hasta el ámbito público. En *Los Heraclidas* muestra a los suplicantes en torno a un santuario donde la mujer se quedara, en tanto que el varón ira a combate con los varones que les dan protección. Yolao dirá que es de varones asumir la batalla, en tanto que Alcmena debe hacerse cargo de los niños. Yolao es un anciano, sin embargo, tomara del santuario la armadura de un hoplita y luchara a la par de los otros hoplitas. La divinidad hará que en la batalla Yolao se muestre cual joven vigoroso.

Alcmena. — ¿Qué pasa? ¿Por no estar en razón te dispones a dejarme sola con mis hijos, anciano?  
Yolao. — De hombres, en efecto, es el combate. Para ti, en cambio, es necesario ocuparte de estos.  
(710)

*Las troyanas* en torno a los ámbitos íntimo-privado, expresan los personajes femeninos el transitar de la posición de realeza a la de súbdito. Los elementos que se nombran son del ámbito íntimo, como es el espacio donde se duerme, las vestimentas, su actividad doméstica.

Hécuba. — esto es lo más desventurado para una anciana: me encargarán de que guarde las llaves como portera —¡a mí, que parí a Héctor! — o de fabricar pan. Me acostaré en el suelo, con la espalda arrugada —que viene de un lecho real—, con mi arrugado cuerpo vestido con jirones de peplos arrugados, una deshonra para los poderosos. ¡Pobre de mí, qué cosas me han tocado en suerte, y me seguirán tocando, por la boda de una sola mujer! (495)  
Andrómana. — Me llevan como botín con mi hijo. El noble se torna esclavo. ¡Éste es el cambio que he sufrido! (615)

Las relaciones entre las mujeres pueden sostener ciertos discursos, donde el cambio estructural que es producto de la derrota en la guerra implica que la realeza sea después, súbdita. Andrómaca es botín de guerra, sin embargo la relación con sus esclavas se mantendrá, en el ámbito privado, en el sentido público ambas son súbditas.

Esclava. —Señora —yo, realmente, no rehúyo llamarte con este nombre, puesto que te consideraba digna de él en tu casa, cuando vivíamos en la llanura de Troya y te era fiel a ti y a tu marido, mientras vivía—, vengo ahora trayéndote nuevas noticias, con miedo, por si alguno de los señores se percató, y con compasión de ti. Pues cosas terribles deliberan Menelao y su hija contra ti, cosas que has de precaver. (60)

Los espacios se utilizan de forma restringida, la mujer no puede moverse libremente, es recluida en el ámbito privado, sin embargo, la servidumbre puede desplazarse. La condición de clase determina las acciones. Andrómaca aun cuando es botín de guerra, tiene una valoración social distinta a las esclavas obtenidas en la misma incursión. La esclava no desiste de servir, primero a su antigua señora.

Esclava. — ¿Y qué diré para estar largo tiempo fuera de casa?  
Andrómaca. —Podrías encontrar muchas artimañas, pues eres mujer. (85)  
Andrómaca. —Marcha, pues. Y nosotros, los lamentos, gemidos y lágrimas en que siempre nos encontramos, los lanzaremos hacia el éter. Pues, para las mujeres es, por naturaleza, un consuelo de los males presentes tenerlos sin cesar por la boca y en la lengua. (100)

Los personajes súbditos se confabulan con los de la realeza para apoyarles en el infortunio. El anciano acompañante de Creusa en *Ion* aconsejara a la soberana y también se prestara para la ejecución del plan. La extensión en el ámbito público para la mujer será a través de los súbditos. Eurípides en los personajes súbditos enuncia las diferencias y las igualdades. El súbdito es diferente estructuralmente, se encuentra jerárquicamente sometido. Como persona es igual al ciudadano libre.

El hecho de establecer estas formaciones discursivas en los diálogos de sus tragedias Eurípides no sugiere con ello empoderar a los súbditos para una movilización que desestructure las jerarquías y se acceda a la igualdad en el ámbito público. La plaza, el ágora, es un escenario que sólo ocupan los ciudadanos libres, varones. La desigualdad se mantiene por la clase, la etnia y el género.

Yo, por mi parte, deseo ayudarte en esta acción y colaborar en la muerte del muchacho entrando en la tienda donde prepara el banquete. Quiero morir o seguir viendo la luz del sol recompensando a mis dueños por el alimento que me dieron. Sólo una cosa avergüenza a los esclavos, y es el nombre. En todo lo demás, en nada es inferior a los libres un esclavo que sea noble. (850)

#### 4.3.3 *Sexo-afecto como mundanidad del personaje en la obra de Eurípides*

La mujer botín de guerra no se subordina ante la otra mujer fácilmente. Andrómaca discutirá con Hermíone quien no es capaz de procrear. La primera es la esclava, en tanto que la segunda es hija de Menelao. Los contenidos de la discusión versan en torno a Cipris, se estereotipa a la mujer en torno a los diálogos referentes al amor. Ya en la tragedia de *Hipólito* la nodriza y Fedra lo ejemplifican.

La soberana Hermíone discute con Andrómaca la súbdita. La mujer botín de la guerra tuvo un hijo con el esposo de la soberana, quien no ha logrado procrear. Hermíone culpa a la esclava de ello y pretenderá darle muerte en contubernio con su padre Menelao.

Hermíone. — ¿Por qué dices frases tan solemnes y pretendes un certamen de palabras, como si tú fueras sensata, y mis quejas insensatas? (235)

Andrómaca. — ¿Es que no llevarás en silencio tu dolor en lo referente a Cipris?

Hermíone. — ¿Y qué? ¿No es lo primero en todas partes para las mujeres?

Andrómaca.- Sí, al menos para las que hacen uso apropiado. Si no, no está bien.

Los discursos están en vínculo a lo estructural, la súbdita no discute desde su posición de clase, más bien, echa mano de lo propio para la persona, dirá que no depende ni de su condición étnica, ni de clase, es la norma, la ley donde se determina la relación de poder. No son las personas quienes definen lo correcto, como tampoco depende de quién es la persona. Los valores deben de ser para todo mortal.

Hermíone. —No administramos la ciudad con las costumbres de los bárbaros.

Andrómaca. —Lo vergonzoso, tanto allí como aquí, causa vergüenza. (240)

Hermíone. — ¡Oh tú criatura bárbara y obstinada osadía! ¿Vas a resistir con firmeza la muerte? Más yo te haré levantar por tu voluntad de este asiento en seguida. Buen cebo tengo para ti. Pues bien, ocultaré las palabras, y la acción pronto lo indicará. (265)

Los personajes de la realeza tanto Menelao como su Hija Hermíone no son tratados en la tragedia bajo lo correcto, sus acciones son más bien, viles. Lo que oculta Hermíone es el hecho de que pretenderá dar muerte al hijo para persuadir a la esclava Andrómaca de abandonar el santuario de la divinidad. Los discursos, en cambio, en voz de la súbdita son bajo la norma, la ley, en el orden de lo correcto. Eurípides extiende los valores más allá de la etnia, la clase o el género. Él incursiona en tratamientos discursivos en los personajes para representar los pensamientos que emergen en el contexto de Atenas.

Los vínculos afectivos de los súbditos con los señores de la casa se expresan en las tragedias de Eurípides de manera más explícita. A diferencia de los otros dos trágicos, donde eran más bien mensajeros, en estas tragedias serán nodrizas, sirvientes, personajes que se encuentran cercanos a los personajes de la realeza.

Los personajes súbditos abrirán nuevas relaciones sexo-afectivas con la realeza. Los ámbitos y las relaciones dentro del marco de las estructuras, se configuran bajo tejidos relacionales que se articulan entre el personaje de la realeza y el súbdito. Las tragedias de Eurípides muestran en este sentido, cómo los espacios se reconfiguran por la presencia y participación del personaje súbdito en confabulación con el personaje de la realeza.

Creusa. — Yo, por más que sea tu dueña, te honro como a un padre, como tú lo hiciste un día con mi padre.

Anciano. — Hija mía, observas una conducta digna de tus dignos progenitores y no deshonras a tus antepasados nacidos de la tierra. (735)

El discurso de los súbditos ya no es sólo el informar por que estuvieron presentes en el frente de la batalla, ahora, dirán su acuerdo o desacuerdo con las acciones de la realeza. Esto es, legitiman o no lo que significan los personajes de la realeza. En *Alcestris* el sirviente valorara la acción de ella, además, considera que es un saber para toda la ciudad.

Sirviente. — ¿Y cómo no habría de ser la mejor? ¿Quién lo negará? ¿Qué debe ser la mujer que destaque sobre todas? ¿Cómo podría dar mayor prueba de amor por su esposo que aceptando voluntariamente morir en su lugar? Es evidente que esto lo sabe toda la ciudad, más te acostumbrarás al oír lo que hizo en su casa. (155)

Medea no será la esposa modelo como es el caso de Alcestris quien muere en lugar del esposo. Medea, en cambio, al no aceptar el matrimonio de su esposo con otra mujer, dará muerte a los hijos que ambos procrearon. La nodriza está cercana a ella, definirá sus acciones, las valorara y también mantendrá su relación.

Nodriza. —la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido. Ahora, por el contrario, todo le es hostil y se duele de lo más querido, pues Jasón, habiendo traicionado a sus

hijos y a mi señora, yace en lecho real, después de haber tomado como esposa a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra. (15)

Jasón se casa con la hija del tirano para verse favorecido él, no considera a su mujer Medea y a los hijos, él tratará de persuadirla de que su acción fue para beneficio de ellos. Jasón en realidad busca lo mejor para sí mismo, acción que a la postre será lo contrario. La ideación en la trama abre el individualismo de Jason, el personaje no atiende discursos que anteriormente eran valorados como adecuados para el personaje de la realeza. Eurípides recrea la emergencia de pensamientos que en el contexto se elaboran.

Pedagogo. — ¿Y quién no de los mortales? Acabas de comprender que todo el mundo se ama más a sí mismo que a su prójimo. (85)

La astucia de Medea irá más allá de los discursos de Jasón, quien se casa con la intención de establecer alianzas, ella en cierto punto de la tragedia, consentirá y, finalmente mostrara lo que en verdad pensó efectuar, el sacrificio de los hijos.

Medea. — ¡Ay, sufro, desdichada, sufro infortunios que merecen grandes lamentos! ¡Ay, hijos malditos de una odiosa madre, así perezcaís con vuestro padre y toda la casa se destruya!

Nodriza. — ¡Ay de mí ay desdichada de mí! ¿Qué parte tienen tus hijos en los errores de su padre? ¿Por qué los odias? ¡Ay de mí, hijos, cómo me angustia la idea de que vayáis a sufrir algo! Terribles son las decisiones de los soberanos; acostumbrados a obedecer poco y a mandar mucho, difícilmente cambian los impulsos de su carácter. (120)

La posición de la mujer es determinada por la estructura, los elementos que se ajustan a las relaciones sexo-afectivas pueden por un lado, evidenciar la tradición en torno al matrimonio, por otro lado, evidencia la unión de las personas en las relaciones sexo-afectivas producto de la guerra, de la derrota.

Hermione. —mi padre Menelao me hace este regalo traído de la laconia tierra de Esparta junto con mucha dote, que me permita tener la boca libre. Por tanto, os contento con estas palabras. Tú que eres una esclava y una mujer capturada por la lanza quieres apoderarte de esta casa tras expulsarme a mí. (155)

Has llegado a tal punto de inconsciencia, desdichada de ti, que te atreves a acostarte con el hijo de quien mató a tu esposo y a parir hijos de su asesino. Así es toda la ralea extranjera. El padre se une con la hija, el hijo con la madre, la muchacha con el hermano, los seres más queridos mueren por asesinato, y la ley no impide ninguna de estas cosas. (170)

La mujer en la derrota de su ciudad es objeto de reparto entre los varones, la tragedia busca equilibrar las fuerzas, desde lo divino, no se considera adecuado extirpar una raza, se dirá que es importante conservar la cimiento de una raza al unirse con otros. Eurípides se abre a un discurso que tolera la mezcla, no se enmarca en el purismo de sangre, de procedencia.

Corifeo. —El corazón femenino es envidioso y muy hostil siempre contra sus rivales de matrimonio. (180)

Andrómaca es una mujer con presencia contundente en referencia al pensamiento del autor. Su condición de esclava no la empuja a la traición de sí misma. La justicia se enuncia a consta de sufrir males por los superiores en jerarquía pero no en razón.

Andrómaca. — ¡Ay, ay! Malo es para los mortales la juventud, y en la juventud el hombre que mantiene lo que no es justo. Temo que el hecho de ser yo tu esclava me niegue la palabra aunque tenga mucha razón, y, si venzo, verme acusada por ello de haber hecho un daño. Pues los orgullosos soportan con amargura los razonamientos superiores de parte de gente inferior. Sin embargo, no seré acusada de haberme traicionado a mí misma. (190)

La condición de la mujer en torno al sexo-afecto no se determina sólo por la belleza. Sófocles en *Las Traquineas* representa a Yole como una bella joven que es raptada por Heracles. Eurípides no representa a la mujer adornada de la belleza o la dote, dirá que lo más deseado es la virtud de la mujer. El contexto del autor define como virtud en la mujer el silencio, Eurípides por cierto no muestra en Andrómaca dicha virtud, entonces, la virtud en la mujer para el autor es una cuestión que altera lo estructuralmente establecido.

No te odia tu marido a causa de mis drogas, sino porque no eres apta para la convivencia amorosa. También esto es una droga: no es la belleza, mujer, sino las virtudes las que gustan a los maridos. (210)

En *Medea* Eurípides dará discursos que bien ejemplifican la intención del autor al hablar de virtud en la mujer. Medea expone los artilugios del patriarcado, evidencia el juego de los ámbitos público-privado, desnaturaliza los roles y emergen las resistencias y con ello, se evidencia que la situación y posición de la mujer es por obra del varón y no, un estado de naturaleza.

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y a la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez.

Las relaciones entre mujeres y varones en el ámbito íntimo se enmarcan en un discurso que define a la mujer como posesa por Cipris, que los varones se ocupan de otros asuntos. Lo que mostrara la tragedia es que la mujer no encuentra como razón de existencia el vivir para el lecho. La ruptura con la tradición y la emergencia de formaciones discursivas que muestran a la mujer con capacidad de agencia, con la apertura a una existencia más allá de los roles establecidos estructuralmente, se expresan en la intriga, en la trama de las tragedias de Eurípides.

Además, se te habría notado que les atribuyes a todas las mujeres un deseo insaciable de lecho. Cosa vergonzosa es. Realmente padecemos esa enfermedad en grado más intenso que los hombres, pero nos defendemos perfectamente. (220)

Los personajes súbditos en el proceso de la acción, se cruzan ámbitos privado-públicos, las relaciones genéricas se alteran en referencia a las relaciones de poder. La Acción de Hermíone no será favorecida con la alianza que había mantenido con su padre Menelao, él no continúa ayudándole y ella, de ser la soberana, se encuentra en el dilema donde la esclava Andrómaca tiene la razón, su proceder es cuestionable y considera que el esposo no la perdonara.

Hermíone. —Lloro por la perversa audacia en que incurrí. ¡Oh maldita de mí, maldita para los hombres!

Nodriza. —Tu marido te perdonará esta falta.

Hermíone. — ¿Por qué me arrebataste la espada de la mano? Devuélvemela, querida, devuélvemela para que me la clave de golpe por delante. ¿Por qué me apartas del nudo? (840)

Eurípides moviliza las significaciones, desde la voz de los personajes súbditos, se generan la multiplicidad de perspectivas en torno a una acción. Los personajes de la realeza son sopesados en los discursos que las tragedias eurípideas representan a través de los diálogos.

Nodriza. — ¡Oh hija! Ni elogíe aquel exceso, cuando cometías faltas contra la mujer troyana, ni tampoco tu miedo de ahora por el que temes en demasía. Tu marido no va a rechazar así el matrimonio contigo, convencido por las palabras vulgares de una mujer extranjera. Pues no te tiene a ti como una esclava procedente de Troya, sino por haberte tomado con mucha dote como hija de un hombre famoso, y de una ciudad no mediocrementemente rica. Y tu padre no permitirá, tal como tú temes, que te expulsen de este palacio tras haberte traicionado él. (875)

En la tragedia *Ifigenia en Áulide* Eurípides da al personaje de Ifigenia capacidad de agencia, ella mostrara una *areté* que no es significada desde discursos que le masculinicen. Ifigenia se muestra como mujer y, como tal, gozara de gloria. Macaria en la tragedia *Los Heraclidas* también se mostrara al personaje con *areté*, sólo que en este caso, Macaria no es de la realeza, es súbdita.

En principio, el personaje de Macaria dirá lo propio de la mujer, debe mantenerse en silencio, en el ámbito privado. Eurípides no dejara la acción en el orden del contexto, la intención del texto será alterar el discurso. La mujer puede hacer uso de la palabra y puede acceder al ámbito público. Por otra parte, Eurípides también avanza su elaboración discursiva al aspecto de etnia y clase. Macaria no es nativa de la ciudad, tampoco es de la realeza, entonces el personaje femenino en la tragedia representado en Macaria abrirá las estructuras estructuradas y estructurantes, para dar capacidad de agencia a la mujer, más allá del género, de la clase y de la etnia.

Macaria. —Extranjeros, no atribuyáis ninguna osadía a mi salida. Esto es lo primero que os pido. Pues para una mujer lo más hermoso es, junto al silencio, el ser prudente y permanecer tranquila dentro de casa. Al escuchar tus gemidos he salido, Yolao, no porque se haya encargado hacer de embajadora de mi estirpe. (475)

La hospitalidad, en el ámbito privado en referencia a las alianzas y relaciones que se establecen entre los personajes de la realeza, la tragedia de *Alceste* evidencia la relevancia que tiene en la tradición, en el cuidado de la norma tanto divina como de la ciudad. La atención a los



suplicantes hemos descrito también, propicia conflictos y, los personajes de la realeza deben decidir si asumen o no dar hospitalidad y protección a los suplicantes.

Yolao. —Pues éste afirma que ni va a degollar a sus propios hijos ni a los de ningún otro, y a mí me dice, no a las claras, pero lo dice de algún modo, que, si no encontramos alguna salida de esto, busquemos algún otro país, y que él quiere salvar esta tierra. (495)

Eurípides mostrara a Macaria no en los discursos sino, en la acción, la mujer es virtuosa no por los tejidos que elabora en el ámbito privado, su virtud se evidencia al definir su capacidad de agencia. La mujer en la obra trágica de Eurípides es mostrada con fuerza, con autodeterminación, abierta a la elaboración de su libertad.

Macaria. —Entonces no temas ya la hostil lanza argiva. Porque yo misma, antes que se me ordene, anciano, estoy dispuesta a morir y a presentarme para mi degollación. Pues, ¿qué diremos si la ciudad cree oportuno correr un gran peligro a causa de nosotros, y, en cambio, nosotros, imponiéndoles trabajos a otros, cuando es posible quedar a salvo, vamos a huir de la muerte? (505)  
Proclamo que muero en defensa de mis hermanos y de mí misma. Pues, por cierto, al no tener apego a mi vida, acabo de confirmar el descubrimiento más hermoso: dejar la vida con buena fama. (530)

La *areté* se transforma de Esquilo a Eurípides y los personajes que la representan se transforman de la realeza a los súbditos, de los ciudadanos libres a los bárbaros y, de los varones a las mujeres. Eurípides tensa, articula, transita de la tradición a la innovación, de la procedencia a la formación del pensamiento. Macaria tiene una procedencia noble y su acción es noble. La nobleza se constituye en una elección de ella, no es una determinación estructural.

Yolao. — ¡Oh hija! No eres tú de otro origen, sino que has nacido como semilla del espíritu divino del famoso Heracles. (540)

Las determinaciones, desde la norma divina, o bien, desde la ley de la ciudad, para el desarrollo de los personajes en la obra trágica de Eurípides no tendrá el mismo peso que en Esquilo y Sófocles.

Demofonte. —Así será, oh infeliz entre las doncellas, pues, también para mí, que no seas honrada de manera digna, sería vergonzoso por muchas razones: tanto por tu buen ánimo como por la justicia. Te he visto ante mis ojos como la más valiente de todas las mujeres. ¡Ea! Si tienes algún deseo, dirígete a éstos y al viejo con tus últimos saludos y ponte en marcha. (570)

Sin duda, la concepción de persona que se puede evidenciar a través del análisis del discurso de la obra trágica de Eurípides y, (no significa de modo alguno, hablar de la persona del contexto del autor) la ficción de la tragedia es un recurso que emplea Eurípides para representar un sistema de pensamiento (dicho sistema responde a la elaboración de pensadores del contexto que vive Eurípides). Por lo tanto, se puede decir que existen formaciones discursivas que alteran el orden establecido, sin con ello abrir una movilización en el contexto.

La ficción de la obra trágica permanece en su ámbito literario. Pensar en la articulación del texto con el contexto sería una aventura intelectual que requeriría de una profundización mayor a lo desarrollado en este trabajo.

## CONCLUSIONES

La capacidad de transformar las relaciones de una tragedia a otra, de un autor a otro, es fundamento para corroborar que el pensamiento trágico en la Obra de los tres clásicos da apertura plena a la emergencia de una concepción de persona que no es sólo pensable desde lo jurídico bajo el ámbito público en la instauración del ágora y la democracia. Para mí es una posibilidad de tránsito en las formaciones discursivas a través de la coexistencia de las enunciaciones, en los diálogos de los personajes, de una tragedia a otra, de un autor a otro, donde se evidencia la emergencia a la concepción de persona que transforma el ideal heroico, la virtud, la dignidad, la medida.

Las formaciones discursivas evidencian y muestran a partir de la coexistencia de las enunciaciones, una concepción de persona y capacidad transformadora en los tres trágicos que transita del ideal donde la virtud se expresa en la lucha y el enfrentamiento, al ideal donde la virtud se expresa en la persuasión y la astucia. La transformación es un proceso paulatino, es diverso y se transita de manera horizontal como vertical. La idea de dignidad, de virtud, de medida, se altera y se da paso a nuevas situaciones y posiciones en las relaciones entre los personajes. La Obra trágica permite una conciencia discursiva y una conciencia práctica que muestran una transformación del ideal de persona, de un autor a otro autor, y que van cristalizándose en una concepción de persona que se instaura en la persuasión y la astucia, dejando atrás el escudo y la lanza.

La transformación de la concepción de la persona virtuosa es un proceso que de apoyarse la virtud en el escudo y la lanza para los personajes de la realeza en la obra de Esquilo, ya en Eurípides serán virtudes para los mismos personajes de la realeza, la astucia y la persuasión. La virtud era por nacimiento, en el ciudadano libre, varón. Al reconocimiento público no se tenía acceso como bárbaro o como mujer. El proceso de transformación del ideal de persona virtuosa hará posible el aprendizaje de la propia virtud, y podrán llegar a tener reconocimiento público tanto el bárbaro como la mujer. Estos cambios en la consideración de la virtud y lo virtuoso llevan a que la dignidad y la existencia valorada pasen de ser reconocidas

en el héroe, a ser reconocidas en quien podríamos llamar un sabio. La muerte con gloria para el héroe es una búsqueda; en cambio, para el sabio, la vida tranquila, buena, es lo deseable.

Pero la capacidad transformadora de la concepción de persona reposa, al principio, en voces no tan tangibles, que nos las hace evidentes el análisis de género y de la relación entre estructura y agencia. Las voces que enuncian la emergencia de cambios en la concepción de persona virtuosa serán voces femeninas, de jóvenes, ancianos, bárbaros y súbditos. El personaje central podrá ser la divinidad, como es el caso en la obra de Esquilo, o la realeza, como suele ocurrir en Sófocles; sin embargo, las tensiones y los discursos transformadores se aprecian en voces emergentes que van cobrando cuerpo, ganando terreno de un autor a otro. Eurípides, el último de los trágicos, se desenvuelve en un contexto con un movimiento incesante intelectualmente hablando; su obra evidencia la distancia que el pensamiento filosófico tiene ya con la tradición, con el mito. Emergen constructos discursivos y relaciones donde la mujer, el bárbaro, el anciano y el súbdito pueden desenvolverse con carácter y con capacidad de acción en el ámbito público, y no puede dejar de reconocerse este peso que adquieren, aunque no necesariamente tengan un correlato en el contexto de los autores.

En este trabajo, que procura no olvidar que su análisis se realiza sobre las obras y no sobre el mundo, se ha hecho evidente que la concepción de persona va desde una ontología incrustada en el mito y la tradición, fundada en la existencia de las divinidades, a una emergencia del ser fundado en los personajes mortales, es decir, en las personas mismas. De este proceso tenemos un punto de quiebre de gran significatividad en el stasimo de la *Antígona* de Sófocles, donde vemos que los personajes mortales tienen la capacidad de configurar su mundo y su existencia, frente a otros mortales totalmente dependientes de la veleidades divinas, sean en su contra o incluso a su favor, como en el caso del *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

La comprensión de las relaciones y resistencias representadas en voces de los personajes bajo los discursos de las estructuras estructuradas y estructurantes, así mismo, la capacidad de agencia que se representa en los personajes que cuestionan, alteran lo estructurado en el mito, la tradición, abren la posibilidad de relaciones distintas, de idearios novedosos. Se piensa desde la condición trágica y los personajes muestran una tipología que brinda ese surgimiento de la conciencia y persona trágica, que tensa las relaciones y, se evidencia la emergencia de una concepción de persona que se establece en el ideal de la astucia; Edipo ejemplifica la capacidad

para indagar, su condición trágica lo alcanzara, en tanto ello acaece, será Edipo más un personaje del discurso, de la astucia y, no del escudo y la lanza.

Los personajes que expresan las tensiones con el mudo estructurado bajo los lineamientos tradicionales y míticos, serán en su referente étnico los personajes de los barbaros, en el género serán las mujeres y los súbditos en torno a la clase. El contexto se encuentra bien estratificado, en tanto que en las tragedias se propician campos con dimensiones donde el súbdito, el bárbaro y la mujer, pueden enfrentar a quien ejerce/ostenta el poder.

La emergencia de la concepción de persona en el pensamiento trágico es principalmente por boca de estos personajes y no en las voces de las divinidades o bien, en el varón de la realeza. Entonces, la persona virtuosa, medida, transita del personaje arraigado en las estructuras (enunciadas por boca de la divinidad o el varón de la realeza) al personaje que se expresa fuera del constreñimiento con capacidad de agencia. Esquilo dará voz a los personajes desde lo étnico (serán los personajes bárbaros quienes expresen/enuncian la transformación). Sófocles lo hará desde la clase (serán los personajes súbditos quienes cuestionen el orden/la norma establecidos). Eurípides, por su parte, desde el género a través de voces de mujeres, serán quienes expresen la transformación de la concepción de persona.

La capacidad transformadora en el pensamiento trágico será desde la tensión existente entre lo divino y lo humano, si la distancia entre lo divino y humano se abandona, y con ello su articulación, la condición trágica se diluirá y emergerá el pensamiento propiamente filosófico y ya no trágico.

Las tensiones en el pensamiento trágico se enmarcan en relaciones de poder, en las divinidades serán representadas entre las potencias ctónicas y olímpicas, en los mortales se expresan entre griegos y bárbaros, entre la realeza y los súbditos, entre varones y mujeres. La obra trágica evidencia la emergencia de formaciones discursivas donde los personajes representan discursos y acciones que configuran un orden filosófico y epistemológico asentado en el discurso patriarcal. Las tensiones en los personajes divinos se declinan a la predominancia olímpica, no se aniquila la potencia ctónica, se le imbrica al orden establecido. Las tensiones de clase y de etnia se confirman en la identidad del ciudadano libre. Las tensiones entre varón y mujer se transforman a través de la asignación de ámbitos; será el varón en el ámbito público, la mujer en el ámbito privado. Por lo que el varón se instaure como ciudadano libre y es quien en el ámbito público instituye la ley.

El análisis que se desarrolló mostro que la trilogía de la Orestíada moviliza las relaciones en los planos tanto divino como mortal y, finalmente, la astucia de Orestes y la persuasión de Atenea instauran la comunidad de ciudadanos varones libres, simiente del patriarcado.

El conflicto trágico será representado en cada autor con una elaboración específica del conflicto. Esquilo lo desarrolla inserto en la tradición heroica y mítica, determinado por la norma divina. Sófocles abrirá mayor capacidad de agencia en el personaje heroico y aun cuando la solución de la tragedia no depende del personaje de la realeza, los valores que triunfan serán los colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática. Eurípides establece una distancia con la tradición heroica y mítica, por lo que el conflicto trágico se desarrolla (en varias de sus tragedias) a través de la representación del pensamiento emergente en el contexto del autor.

La tensión en la obra trágica se encuentra entre el pasado mítico y el presente de la ciudad. La acción del personaje trágico se establece entre el carácter (*ethos*) y el poder divino (*daímon*) es la tensión entre estructura y agencia, la parte estructural responde a la norma divina o bien, a la ley de la ciudad, en tanto la capacidad de agencia, es del personaje, su carácter, la acción le permite fama y gloria (*kleos* y *kydos*) o incurre en la desmesura (*hybris*) la falta. La acción se desplaza paulatinamente de un determinante exterior, a través de las divinidades a un determinante interior, como emergencia del personaje individualizado.

La situación es independiente del carácter del héroe; se da, por así decirlo, desde afuera. Es la situación lo que define la tragedia, y no el carácter de Antígona, Edipo u Orestes (Kott, 1977: 232). Las situaciones trágicas dirá Kott son pautas o modelos básicos, las representaciones en las tragedias corresponden a realizaciones diversas de tales estructuras. Lo que se procuró en este trabajo fue mostrar las tensiones que se configuran en las tragedias, más allá de la situación es la realización dramática donde emerge la capacidad transformadora de los autores trágicos a través de los personajes, bajo marcos de referencia étnicos, de clase y género.

Tanto Esquilo como Sófocles desarrollan las tensiones (divinidades-mortales) mientras que Eurípides, adelgaza las tensiones entre lo divino y el mortal, la fama y la gloria después de su muerte, para los personajes representados en su obra no significarán nada. El escepticismo y racionalización de Eurípides y las innovaciones que hace en el teatro trágico, a la postre será su incursión en el melodrama.

La acción trágica se tensa entre la divinidad y el mortal. La capacidad transformadora en el pensamiento trágico consiste en la emergencia de formaciones discursivas donde se irá

configurando/estableciendo paulatinamente la formación de una naturaleza humana, una distinción entre los planos divino y humano.

La tragedia presenta personajes en situación de obrar, por tanto, se plantea el problema de los grados de compromiso del agente en sus actos. El personaje tendrá que elegir, en un escenario donde las tensiones se expresan de una divinidad contra otra, la situación no es definible ni estable, se encuentra en la incertidumbre.

El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa (Vidal-Naquet, Vernant, 2002: 21).

Los discursos y acciones en las obras muestran un tratamiento diverso y divergente de un autor a otro. Por tanto, la formación discursiva en las tragedias de los tres autores, muestra una concepción de persona específica en cada autor.

La concepción de persona que representa Esquilo en los personajes de sus tragedias se encuentra bajo parámetros ontológicos y epistemológicos que se establecen desde la norma divina. Lo estructural se enmarca como elemento fundante de la concepción de persona. El tradicionalismo de Esquilo hace evidente que los personajes se estructuran a los discursos que en el contexto de Esquilo configuran la existencia de la persona. El *Prometeo Encadenado* enuncia la creación humana como acción divina, será Prometeo el benefactor de la humanidad. La astucia de Prometeo ante Zeus significa su intención de colmar de dones a los mortales, les dará el fuego...

Los personajes mortales se encuentran constreñidos en gran medida. La conciencia práctica del personaje mortal es articulada a las formaciones discursivas de la *areté* (virtud) del héroe. Los personajes varones ciudadanos libres no tienen una conciencia práctica de *hybris* (desmesura) se encuentran determinados por la conciencia discursiva de la norma divina. La mujer en la obra de Esquilo es subordinada al orden establecido.

Las relaciones genéricas en la obra de Esquilo se expresan sujetas a la determinación. La capacidad de significación/enunciación será del varón, si es la mujer nombrando, se le masculinizara. El caso más notable al respecto es Clitemnestra. El varón se encuentra en la posibilidad de autodesignarse y, la mujer es objeto de la heterodesignación.

Por tanto, la concepción de persona en la obra de Esquilo se encuentra sujeta a la tradición del contexto, con matices emergentes del pensamiento que en la ciudad de Atenas va elaborándose.

Sófocles asume en el personaje de la realeza mayor conciencia discursiva, será el varón ciudadano libre el que signifique/enuncie y, la conciencia práctica del personaje varón lo configurara en el acto trágico como el varón que atiende una *areté* que transita del héroe al sabio. El constreñimiento es menor, el personaje de la realeza asume con mayor ahincó la conciencia práctica por tal motivo la *hybris* es representada en el personaje de la realeza (Esquilo lo representa en el personaje bárbaro). La mujer representada tendrá conciencia discursiva por lo que también se evidencia la emergencia de una conciencia práctica, como es el caso de Antígona.

Los personajes en las tragedias de Sófocles se manifiestan con capacidad transformadora en las relaciones de poder desde la clase, la etnia y el género. Sófocles pondrá en los diálogos de la mujer, del bárbaro, del joven, ideas que transforman el parámetro filosófico epistemológico de la concepción de persona.

Finalmente, Eurípides quien psicologiza y abre diálogos más mundanos y se distancia con mayor evidencia del mito, de la tradición e incursiona en el pensamiento emergente de su contexto, dará carácter a personajes que no lo tenían en los otros dos autores. La conciencia discursiva y conciencia práctica se entrama en la capacidad de agencia de los personajes representados en las tragedias. Las estructuras estructuradas y estructurantes se alteran bajo los discursos y las acciones de personajes súbditos, en la obra de Esquilo, básicamente, permanecían sin capacidad de agencia.

Los personajes son trivializados en su conciencia discursiva y práctica. La virtud no responde a la procedencia, es más una apropiación del personaje en su capacidad de agencia. El súbdito puede ser mejor valorado que el de la realeza.

Las relaciones genéricas en Eurípides se abren a parámetros que disgregan la opresión del varón sobre la mujer. Habrá tragedias donde la mujer represente valores propios, acciones que se enmarcan en la mujer misma y, el varón se representa falto de dignidad. La tragedia en Eurípides se adelgaza en la trama, se torna melodrama y el sufrimiento, responde más a las pasiones, emociones y patetismo de la vida cotidiana.

El principio de individuación se autoinstituye para el varón en la *polis* griega. El varón transita de un estado de naturaleza a la cultura, a la mujer se le mantiene en estado cero. El pacto es entre varones, ejemplo de ello lo encontramos en el argumento de Menelao en *Andrómaca*, apela al vínculo juramentado entre los varones. En cambio, a la mujer se le trata como las idénticas, indiscernibles, no se les considera individuos.

La diferencia de clase, se puede constituir en igualdad genérica, como padres de familia y consignadores de espacio al colectivo de las mujeres. Los personajes varones apelan a tal discurso. Aquiles en *Ifigenia en Áulide* lo menciona al igual que Eteocles en *Los siete contra Tebas*.

La mujer es significada en las formaciones discursivas en la obra trágica como apariencia, dato empírico, elemento que se añade al colectivo. El varón se autoinstituye bajo el parámetro ontológico epistemológico de la *areté*, la *parresía*. El varón es individuo a partir de su participación política, en la asamblea, en el ámbito público. La mujer no participa ni de la política, ni del ámbito público.

La obra trágica representa a la mujer en el estado de las idénticas, de las indiscernibles. Sin embargo, en la obra de Esquilo podremos encontrar a la mujer representada no ya como mujer-objeto, sino como mujer-sujeto. Clitemnestra es muestra de ello. El tradicionalismo de Esquilo dará al coro la representación que mira y nombra a la soberana actuando cual varón. Sófocles mostrará a la mujer instituyéndose bajo una mirada crítica. Antígona e Ismene se enfrascan en una disertación, donde Ismene representa a la mujer constituida, nombrada. Antígona altera los discursos, prácticas y definiciones, se autoinstituye. Ella abrirá las pautas para pensar a la mujer no como ser mirado, transformará al que mira en mirado. Creonte en la tragedia será nombrado y mirado por quienes no participan del ámbito público, la mujer en Antígona, el joven en Hemón.

Desde un punto de vista feminista, entendemos que una categorización ontológica de carácter esencialista, o bien sanciona el sistema de género-sexo jerarquizado en torno a la hegemonía masculina que algunas preferimos llamar patriarcado, o bien, si se invierten las cargas valorativas potenciando la autoconciencia de «lo femenino» como lo estimable e incluso lo subversivo (Amorós, 2007: 113).

La mujer en la obra trágica abre líneas de pensamiento, de reconocimiento, sin duda, las representaciones de la mujer en la obra trágica también evidencia las estrategias masculinas para nombrar y significar a la mujer como lo no-pensado, lo no-reconocido. Los pactos patriarcales se establecen entre varones, estableciéndolos como lo humano.

La condición de la mujer desde las estructuras estructuradas y estructurantes la invisten de poder, en la medida que es mujer oficial. La mujer que pertenece a una familia empoderada goza y participa del cuidado y preservación de los bienes familiares. La mujer bajo estos aspectos no es asumida sino, asimilada como un bien útil al varón.

La situación de la mujer se estructura a los actos sociales donde a través de un acuerdo entre varones se le conduce del espacio doméstico familiar al espacio doméstico del varón que la desposara. La *engýe* como acuerdo de y para los varones es a partir de la entrega de la dote y



el cohabitar lo que consuma el matrimonio cívico, acto y pacto que tiene como finalidad, la procreación de hijos legítimos.

Dejando de ser *kéore* doncella dependiente de la autoridad paterna, pasa a convertirse en *nýmpe*, recién casada, hasta el momento en que la maternidad haga de ella una mujer realizada, una auténtica *gyné*. El peligro de que nunca llegue a serlo convierte la condición de *nýmpe* en un pasaje inquietante...

Sólo la hija y mujer de ciudadano ateniense podía reproducir auténticos ciudadanos (Iriarte, 1990: 22).

En la medida de constituir a la mujer como útil para la procreación de hijos será privada-privatizada y, recluida al ámbito doméstico. La mujer no debe participar de los banquetes, ni del dominio público. En *Ifigenia en Aulide* el dialogo de Aquiles con Clitemestra lo expresa puntualmente.

En la *Teogonía*, Pandora no es la madre de la humanidad, sino la madre de las mujeres, de ese *génos gynaikón* al que se atribuye la inquietante facultad de reproducirse en círculo cerrado. Sólo las mujeres serán las herederas de las características del misterioso artificio llamado Pandora entre las que consideramos, en primer lugar, ese aspecto inherente a su configuración que es el ornamento. Como si los aderezos en vez de adornar constituyeran a la mujer.

Lejos de ser un puro instrumento de castidad, la utilización que del vestuario hace la mujer es concebida como un instrumento de seducción, como un despliegue de «astucia» (Iriarte, 1990: 31).

La mujer por otro lado, accede a la *metis*, forma de inteligencia práctica y astuta, don otorgado por Atenea a la mujer al hacerla participe de los secretos del arte de tejer, tarea exclusivamente femenina que no puede ejercerse debidamente sin la aplicación de este saber ingenioso.

Por ejemplo, Penélope, la esposa de ese digno representante de la «astucia» que es Ulises, no sólo es la depositaria del poder material de su marido, sino que también participa —cual si fuera su doble femenino— de esa inteligencia sutil de la que Ulises es paradigma y que ella pone al servicio del telar (Iriarte, 1990: 31).

El acto de tejer y la narración legendaria se encuentran imbricadas, el lenguaje simbólico, establece atributos en la mujer como lenguaje mentiroso, el calificativo *aimylos* —lo que significa «seductor», «insinuante», «astuto»— en Pandora, configura la concepción de feminidad ideada en el pensamiento clásico. El hablar enigmático de la mujer implica el tramar de manera velada, simbólica, mensajes, habilidad propia de las tejedoras. La composición de la palabra enigmática implica en primer lugar la posesión de un saber y después la decisión de no anunciar dicho saber sino de manera oscura.

## Bibliografía

- Amorós, Celia (2007) *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid. Catedra.
- Amorós, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthopos. Barcelona.
- Alsina Clota, Joseph. (1983) *Comprender la Grecia Clásica*. Teide. Barcelona.
- Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. 42 La ambigua tensión de la Tragedia. Número 42/2000 revista Bimestral (junio-julio Agosto).
- Bloch, Raymond (1985) *La adivinación en la antigüedad*. FCE. México.
- Bowra, C. M. (1958) *Historia de la literatura Griega*. FCE. México.
- Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros. (1993) *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Anthopos. Barcelona.
- Blanca Solares, Leticia Flores Farfán (coordinadoras) (2003) *Mitogramas*. UNAM, México. "Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense del siglo V" Leticia Flores Farfán.
- Castoriadis, Cornelius (2005) *Figuras de lo pensable*. FCE. México.
- Castoriadis, Cornelius (2006) *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito*. Seminarios 1982-1983 La creación humana II. FCE. México.
- Castoriadis, Cornelius (2005) *Los dominios del hombre*. Las encrucijadas del laberinto. Gedisa. Barcelona.
- Crespillo, Manuel (1994) *La mirada griega (Exègesis sobre la idea de extravío trágico)* Ágora. España.
- Dekonski, A. Berger A. y otros. (1989) *Historia de Grecia*. Grijalbo. México.
- Deleuze, Guilles. (2002) *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama. Barcelona.
- Fernández Christlieb, Pablo (1994), *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad*. Anthopos. Colombia.
- Finley, M. I. (2000) *La Grecia Antigua*. Critica. Barcelona.
- Flores Farfán, Leticia. (2006) *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*. Facultad de filosofía y letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Foucault, Michel. (2004) *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*. Paidós. Barcelona.
- Foucault, Michel. (1992) *La arqueología del saber*. Siglo XXI. México.
- Fustel de Coulanges, Numa Dionisio (1965) *La Ciudad Antigua*. Editorial Iberia. Barcelona.
- Grave, Crescenciano. (1998) *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999) *Mito y razón*. Paidós. Barcelona.

- García Gual, Carlos. (2006) *Historia, novela y tragedia*. Alianza. Madrid.
- Graves, Robert. (1987) *Los mitos griegos*. Volumen 2. Alianza. México.
- Hübner, Kurt (1996) *La verdad del mito*. Siglo XXI. México.
- Iriarte, Ana (1990) *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Taurus. Madrid.
- Jaeger, Werner (1987) *Paideia*. FCE. México.
- Joseph, Isaac (1988), *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa. Buenos Aires.
- Kott, Jan (1977) *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. Era. México.
- Kerényi, Karl (2010) *Imágenes primigenias de la religión griega: II. Hermes, el conductor de almas*. Sexto Piso, Madrid.
- Kerényi, Karl (2010) *Imágenes primigenias de la religión griega: IV. Prometeo*. Sexto Piso, Madrid.
- Molina Petit, Cristina (1994) *Dialéctica Feminista de la Ilustración*. Antrhopos. Barcelona.
- Montanelli, Indro. (1999) *Historia de los griegos. La vida cotidiana en la antigua Grecia*. Plaza&Janes. Barcelona.
- Murray, Gilbert. (1951) *Eurípides y su Época*. FCE. México.
- Musti, Domenico (2000) *Demokratía. Orígenes de una idea*. Alianza. Madrid.
- Nietzsche, Friedrich. (1985) *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Barcelona.
- Puiggrós, Rodolfo (1962) *El origen de la filosofía*. B. Costa Amic. México
- Racine, Jean. (2001) *Andrómaca, Fedra*. Catedra. Madrid.
- Solares, Blanca (2002) *El Dios Andrógino. La hermenéutica simbólica de Andrés Ortiz-Osés*. Miguel Ángel Porrúa. México.
- Vernant, Jean-Pierre. (2001) *Mito y religión en la Grecia antigua*. Ariel. Barcelona.
- Vernant, Jean-Pierre (2003) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo XXI. Madrid.
- Vernant, Jean-Pierre y otros. (2000) *El hombre griego*. Alianza. Madrid.
- Vidal-Naquet, Pierre (1987) *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen I. Paidós. Barcelona.
- Vidal-Naquet, Pierre (1989) *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen II. Paidós. Barcelona.
- Zambrano, M. (1955) *El hombre y lo divino*. FCE. México.