

LA TRAGEDIA GRIEGA Y LOS ORIGENES DEL ESPIRITU POLITICO *

William Betancourt D.

A los orígenes de la tragedia en Atenas están ligados dos hechos de carácter eminentemente político y guerrero: las victorias de Maratón y Salamina en la guerra que sostienen los griegos contra los persas. En ambas batallas debió tomar parte Esquilo. En ambas batallas, cuando el espíritu político condujo la existencia griega al heroísmo y en ello alcanzó su confirmación y su más clara meta, encuentra el poeta el principio necesario para la realización de su propia existencia; hasta el punto que en el epigrama escrito para su tumba afirma que lo más meritorio que ha realizado en su vida ha sido tomar parte en la batalla de Maratón.¹

No es del caso detenernos a rememorar los acontecimientos histórico-políticos propios de esta época, tan rica en ellos, pues no pretendemos adelantar una exposición acerca de la marcha política misma. Así que dejemos la historia a los historiadores e intentemos, después de esta brevísima referencia, ingresar al centro mismo de nuestro interés, ésto es, a la tragedia.

Una advertencia sí nos es preciso hacer ahora. Nuestro incursionar en el territorio de la tragedia se halla necesariamente restringido a sondear el modo en que en ella está presente, y es conducido hasta su propia esencia, el espíritu político; que hemos determinado, en otra parte, en el período de su formación². Esto nos conduce a renunciar, de antemano, a la consideración de la obra trágica como obra de arte, o a tratar de esclarecer sus orgígenes específicos, bien sea en el ditirambo dionisíaco, y por tanto en la religión griega, o, siguiendo a Nietzsche, en el espíritu de la música.³ Tampoco se tratará de una exposición que nos permita mostrar la evolución y el desarrollo de la tragedia, y su puesto en la literatura, o su relación con el drama moderno. Menos aún de una dilucidación acerca de la esencia misma de lo

* Ponencia presentada al IV Foro Nacional de Filosofía. Universidad de Caldas, Manizales, 1980.

1. Cfr. Jaeger W., *Paideia*, F.C.E. México, 1967, p. 224.

2. Cfr. Véase mi trabajo "*Del Demos a la Polis*", en *Praxis Filosófica*, Vol. 2 No. 1, Univalle, Cali, 1982, pág. 455.

3. Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*, en obras completas, Aguilar, Madrid, T.V. pág. 33.

trágico, o de un recuento de los temas, las obras de cada autor y sus correspondientes argumentos. Nuestro trabajo, en suma, no es un trabajo histórico ni literario, tampoco un análisis formal. Y no obstante se haya podido pensar así desde el título del mismo, no se trata tampoco de un trabajo político. Si se quiere una determinación más exacta de nuestro punto de vista en estas reflexiones, tendríamos que decir que su pretensión básica es una pretensión filosófica, en la que se intenta mostrar la tragedia griega como el "lugar" para la irrupción del espíritu político en su propia esencia.

De otra parte, es menester también aclarar lo dicho en el título que guía nuestra conversación y que como título de un trabajo filosófico, es en sí mismo una tesis. Allí se dice: "La tragedia griega y los orígenes del espíritu político - *Techné politiké*". Desde esta proposición, que es propiamente una afirmación y en cuanto tal una tesis, se afirma que en la tragedia griega adviene a su propia esencia el espíritu político, y no simplemente que la tragedia es en sí un producto político — lo que indudablemente también es, aunque el serlo no resulte en ningún caso determinante para su comprensión.

Friedrich Nietzsche, uno de los más profundos conocedores de lo griego, después de haber vislumbrado en la "Gaya Ciencia" la determinación de la existencia moderna en la época de su necesario derrumbamiento, y declarado la lucha por una existencia, a su modo de ver, más originaria y auténtica, que había de caracterizar en Zaratustra, termina la obra con esta exclamación: "Incipit Tragoedia" — "La tragedia comienza" — ⁴ La exclamación de Nietzsche puede ser o no válida para nuestra época, que es en lo esencial la misma suya, según los más diversos y discutibles puntos de vista. Pero, independientemente de la posición que tomemos al respecto, sí resulta válida para la época griega de que nos venimos ocupando. Desde aquí la expresión de Nietzsche no dice fundamentalmente que nuestra época es trágica, sino que el lugar, por así decirlo, para la irrupción de la tragedia está determinado históricamente como la invalidación de los fundamentos de una forma de existencia humana y la lucha de la existencia por otros nuevos, aún a riesgo de sí misma,

Vista así, la tragedia misma no es otra cosa que la lucha por una existencia más auténtica y verdadera, en que se empeña el hombre aún a riesgo de lo más terrible: su existencia. Por ello, precisamente la tragedia pudo nacer de la victoria, porque en la victoria la existencia heroica se constituyó desde el más alto riesgo y alcanzó, ella misma, la medida de lo más terrible. Pero, lo más terrible es el hombre.

4. Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, No. 342. También: Heidegger M., *Nietzsche, E. L. Nietzsche*, Pfullingen, 1961, S. 278.

“Muchas cosas son pavorosas (deina); nada sin embargo sobrepasa al hombre en pavor (deinotaton)”⁵.

Pero permanezcamos todavía un momento en la expresión de Nietzsche. Como hombre, Esquilo pertenece a la nobleza griega cuyas prerrogativas acaban de ser cortadas de un solo golpe por Clístenes, mediante la sustitución de la organización del pueblo ático en cuatro grandes *philai*, por el principio abstracto de la división del territorio en diez; lo que venía a romper los antiguos lazos de sangre entre la aristocracia y aniquilaba su poder político mediante la creación de un sistema electoral y democrático basado en la nueva división territorial.⁶

También como hombre concreto, como ciudadano, le vemos luchar en Maratón y Salamina por la ciudad y por Grecia, en un acto de apropiación radical del nuevo estado. — Aquí hay que recordar que aunque la ciudad no cambie, al cambiar sus leyes cambia necesariamente el estado—. Esto es, en Esquilo, el hombre, coinciden como dos posibilidades diversas y esenciales, pero enfrentadas, el antiguo régimen político griego, basado en la nobleza de la sangre, y el nuevo, fundado más claramente en la pertenencia a la ciudad. Sólo porque en el hombre, que es también el poeta, se da este arduo conflicto, porque su misma existencia le exige una determinación radical; es decir, ser puesta en sus propios límites; en Esquilo puede irrumpir su propia existencia como el lugar para la lucha, en que ella misma es el precio, la pérdida o la ganancia.

En Esquilo, si bien esto no es suficiente para explicar su ser poeta, la existencia misma ha llegado a constituirse en el lugar para toda política, esto es para toda relación esencial con la ciudad, en el cual ésta no es ya algo exterior y desvinculado de la existencia misma. La lucha personal de Esquilo es la lucha de una existencia que se debate entre lo propio de una esencia anterior, a la cual pertenece históricamente, pero que se ha devaluado, y lo correspondiente a una nueva forma de ser el hombre, pero que aún no ha llegado a su plena determinación. Y esta lucha es librada por Esquilo en dos ámbitos preeminentes del hacer humano, de la *Techné*, diversos en su modo pero no en su esencia: en la batalla y en la poesía, y ganada, esto es decidida, en la posición de la existencia en sus propios límites, como forma señalada de la *Techné poietiké*, en la victoria como heroísmo, y en el arte como tragedia.

5. Sófocles, *Antígona*, vv. 332 - 333. Traducción de M. Heidegger en *Introducción a la Metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1959, p. 186.

6. Jaeger W. Op. cit., p. 223.

Es así que como la tragedia llega a ser, ya desde su origen, el ámbito determinado por la existencia en que al ponerse límites a sí misma se posee y se gana en cuanto aparece, por primera vez, en su esencia como existencia verdadera. La tragedia es el modo en que la existencia irrumpe en la verdad. Pero desde aquí queda planteado el problema fundamental de toda tragedia, aquel desde el cual resulta posible pensar esencialmente acerca de la esencia de lo trágico.

En cuanto la verdad resultó ser el centro en torno del cual se estructura y surge la tragedia y su propósito primordial, y en cuanto dicha verdad es enfrentada desde la existencia y por la existencia que así misma se atiene, el problema central de la obra trágica se determina como la búsqueda y consecución de una existencia verdadera; ésto es, como la conducción de la existencia a lo propio de la verdad de su esencia. Pero simultáneamente con ésto, y porque ésto es así, irrumpe en la tragedia, a nivel de problema explícito y consciente, la posibilidad de la nueva existencia como existencia inauténtica y devaluada, por así decirlo, como no más que facticidad de la vida.

Ya Solón consideraba que todo juicio acerca del valor de la existencia, para el cual la felicidad resulta la referencia necesaria, requería, como de su posibilidad, la consideración de una existencia completa, ésto es, sólo resultaba posible aplicado a la totalidad de la vida humana, comprendida entre el nacimiento y la muerte.⁷ También la tragedia, cuyo problema central es la verdad, había de acoger la existencia humana en su totalidad, aunque para ello requirió de ampliar la perspectiva dentro de la cual la existencia trágica llega a ser comprensible. Dicha nueva perspectiva es, en lo fundamental, una perspectiva política, más o menos compleja y diferente en los tres grandes trágicos; pero, por ello mismo, constituye el lugar para la determinación del espíritu político en su más radical verdad; por ello mismo en la tragedia el espíritu político pudo ser conducido a lo más propio de su origen y determinado en su más alta verdad.

La determinación de la existencia trágica como existencia puesta en el límite de dos modos esenciales, pero contrapuestos y excluyentes entre sí, requirió en principio, para su posibilidad, de su desarrollo en trilogías trágicas. Pues sólo así el poeta, limitado necesariamente por la extensión de la obra, conseguía realizar su propósito. La trilogía clásica es característica de

7. Cfr. Heródoto, I. 30.

Esquilo. Más tarde en Sófocles, debido indudablemente a su magistral dominio del arte escénico, fue posible el desarrollo total de la existencia trágica en una sola obra. Ya Eurípides cuenta desde el punto de vista de la forma con Sófocles y, si, de otra parte, se entronca en la concepción de la problemática más íntimamente con Esquilo, puede, sin embargo, realizar este propósito en obras separadas.

Hemos mencionado las consecuencias formales, por así decirlo, que el intento de abarcar la totalidad de la existencia humana determinó entre los poetas trágicos. Pero ésto no nos permite todavía comprender todo el fenómeno. Sólo porque la existencia trágica, y en general toda existencia prestigiosa entre los griegos, no resulta comprensible en sí misma, ésto es, independientemente; sino que lo es únicamente desde su origen, como origen de la estirpe, era necesario en la obra trágica acoger, a una con la existencia que constituía el centro mismo de la búsqueda, lo propio de su estirpe. Porque la obra trágica sólo logra determinar la verdad de la existencia como verdad de la estirpe, se requiere de una mayor extensión para su desarrollo, y ésto se consigue en la primera época de la tragedia en la representación de trilogías con un centro único: la estirpe.

Ahora bien, la estirpe no es en sí misma algo de suyo comprensible, no se trata de la mera pertenencia a una familia más o menos antigua, ni siquiera de la mención de la familia como estructura básica de lo humano.⁸ La estirpe, en cuanto tal, es una forma, la más alta quizás, de determinación política, cuya esencia y posibilidades, así como su doxa, — fama y gloria—, son siempre modos de determinación de la existencia conseguidos mediante el más puro desarrollo de una areté prestigiosa y vinculados a la Polis desde sus orígenes mismos; es más, fundados como una unidad inquebrantable en los orígenes de la Polis. En esta concepción de la estirpe como centro del acontecer trágico el nuevo espíritu griego, el espíritu político, conserva en lo fundamental el modo de constitución de existencia y sociedad propio del demos, como estructura social en que organizó el reino heróico⁹.

8. Acerca de la relación entre familia y estado en la tragedia griega Cfr.: Hegel, *Fenomenología del espíritu*, BB, VI, A, v 1 - 3 y c.c. VII, B b 2 - a - 3. También: Jaeger; op. cit., o. 260.

9. La relación entre la estirpe y la Polis (estado) se funda, sin lugar a dudas, en la comprensión de la areté propia de la época mítica de la cultura, desde la perspectiva de la auténtica vinculación existente entre hombre — demos — y — Physis (naturaleza). Tanto la arete como el demos están, para el griego de la primera época, entroncadas en el ser mismo de lo real como Physis y cosmos, y constituyen sus más propias manifestaciones. De aquí la estrecha relación entre "arete" y "aletheia" — ("virtud" y "verdad").

El que la tragedia mire hacia la existencia desde lo propio de la estirpe coloca, de antemano, la existencia en el ámbito de lo heroico y concede a la obra trágica misma el carácter de acontecimiento político. La superación del modo heroico de la existencia humana, propio de los orígenes de la cultura, en la tragedia griega no es simplemente una negación del mismo, sino que llega a ser una verdadera superación sólo en la medida en que conduciendo la existencia a un punto más elevado, puede aún mantener lo anterior como su fundamento y llega a concederle un nuevo sentido. De aquí también el que en la tragedia renazca, y se ilumine con una luz hasta entonces desconocida entre los griegos, el Mythos antiguo que en Atenas, pese a todos los desarrollos de la cultura jónica en que éste había venido devaluándose, se había podido conservar intacto.¹⁰

Si podemos admitir que en la tragedia griega, en el siglo V, se cumple el verdadero nacimiento de Atenas; ésto es, llega lo propio a su verdad; entonces nos será dado pensar también, guardadas ciertamente las proporciones debidas, que la tragedia es para Atenas, al menos el equivalente exacto del Mythos homérico para Grecia. Pero con ésto queremos mencionar, ante todo, la evidente cercanía entre el Mythos y la tragedia; cercanía que no sólo vemos en la relación temática existente entre ambas expresiones de la misma cultura, sino que se hace más clara si nos referimos tanto a la índole de los problemas que en ellas irrumpen, como al sentido, el alcance y la preponderancia que, cada una en su época, llegaron a tener entre los griegos. Cercanía que, finalmente, vemos también en su carácter de formas poéticas absolutamente originales, cada una en su género y en sus posibilidades concretas.

El Mythos griego en la forma de la epopeya y la tragedia en su propia forma, marcan los momentos máximos de todo el arte griego y constituyen, desde sus fundamentos, los más altos logros de la cultura helénica, a los cuales sólo cabría agregar la filosofía, que sólo difiere de ellos en la intención y el modo, pero que, en lo esencial, se mueve desde el mismo espíritu común y único. Frente al Mythos y a la tragedia, la gran obra que es la poesía lírica en la forma del yambo, el ditirambo y la elegía, sobre todo, resulta necesariamente inferior y, por así decirlo, literatura de transición.¹¹ Por ello

10. Quizás debamos ubicar la causa de la conservación de lo propio del espíritu mítico en Atenas hasta la irrupción de la Tragedia en la poderosa y permanente influencia de Solón; que en la misma medida en que coloca el demos sobre un nuevo fundamento, lo alía y lo mantiene ensimismado, por así decirlo, en una permanente lucha por la realización del ideal político que aquel le había señalado, y en el cual siente, oscura pero realmente, su más propio principio y su promordial misión.

11. Cfr. Jaeger W. op. cit., pág. 226 ss.

también resulta necesario para dilucidar lo propio del espíritu político en sus orígenes griegos; ésto es, en sus propios orígenes; referirnos a la tragedia, en la cual se ha decantado todo lo transitorio e inesencial que es propio de la poesía lírica; más apta, precisamente por ello, para la lucha política misma, pero también más radicalmente determinada por las circunstancias y acontecimientos propios de cada momento.

La mención de la estirpe como aquello a lo cual se dirige la obra trágica a fin de poder determinar la existencia desde la verdad de su esencia, nos condujo hasta el Mythos como hasta el lugar del origen, desde donde la existencia misma resulta, por primera vez, aprehensible. Nuestra referencia al Mythos no tiene la simple intención de hacer una comparación, tampoco queríamos anotar un antecedente que, en sí mismo, resultara desconectado de nuestra reflexión. Por el contrario si hemos hablado del Mythos es porque sin él la tragedia no sólo resulta ininteligible, sino que, como obra específica, no habría sido posible entre los griegos; menos aún si pensamos que la tragedia no se reduce a la mera obra trágica, sino que es lo propio de toda una época de la cultura. Así como hablamos de la época mítica y con ello no pensamos simplemente en la época en que surgen los mitos, sino en una época en que el hombre mismo en su existencia se halla determinado desde y según el Mythos; hablamos también refiriéndonos al siglo V —más conocido, es cierto, como “siglo de Pericles” por razones que ahora no podemos exponer— de época trágica de la cultura griega. Desde este punto de vista sobra realmente la anotación de que se trata de la cultura griega, pues, en rigor, sólo hay una época trágica de la cultura y ésta tuvo lugar entre los griegos.¹²

Las razones antes anotadas hacen, pues, necesario que, de alguna manera, mantengamos ante nosotros el Mythos si queremos hablar de la tragedia. Intentaremos mostrar cómo se encuentra aquél presente en ésta a través del esclarecimiento mismo de la determinación del espíritu político en la obra trágica, a fin de no dedicar ahora al Mythos una reflexión separada.

En cuanto el hombre llega a la tragedia desde el punto de vista de la estirpe a que pertenece y ésta se entronca, ya desde siempre en la cultura griega, con los orígenes de la ciudad, la Polis se constituye, también desde un principio, en el espacio ideal; ésto es, permanente e incontrovertible; para el desenvolvimiento de la existencia trágica. De aquí que el estado, forma ideal de la

12. Nietzsche F., *La filosofía en la época Trágica de los griegos*, ed. cit., T.V., pág. 199 ss.

ciudad concreta, no resulte el mero marco accidental para la acción trágica, no sea en la tragedia un "recurso poético" en el sentido más corriente de la expresión, del cual, además, aquella pudiera prescindir.

Sólo en la Polis como creación original del espíritu griego es posible la tragedia. Por fuera de aquella, ésta carece de peso y de sentido. Esto quiere decir ante todo: el decir trágico — y la tragedia es un modo eminente del decir como *Techné poietiké* — es esencialmente político, o, en otras palabras, el decir de la tragedia es, en cuanto tal decir, decir de la Polis; — no meramente decir sobre, o acerca de, la Polis —. En la tragedia dice la Polis su propia palabra en modo aún más hondo y decisivo que en la misma ley ¹³. Ya Aristóteles; que pertenece a la época de la cultura que siguió inmediatamente a la época trágica, pero que desde su experiencia aún se halla íntimamente vinculado con ella; afirma que los personajes de la tragedia no hablan retóricamente sino políticamente. ¹⁴ Preciso es aquí también recordar que en la primitiva obra trágica, en Esquilo, el coro es el único actor de la tragedia. En él vemos nosotros la presencia real e incontestable de la Polis. ¹⁵

Si la palabra trágica puede ser caracterizada como palabra política, ello se funda en que la tragedia es el ámbito para la decisión de toda existencia como existencia política, en que en la tragedia llega lo político mismo a su esencia y a su verdad. Sólo en y desde la tragedia es posible una existencia verdaderamente política, sólo en ella llega a ser verdadero y consciente de sí mismo el espíritu político como forma preeminente de la existencia humana. La tragedia misma, en cuanto es tal, no es, sin embargo, nada así como un hecho político. Es por el contrario la exposición y puesta en obra de la posibilidad misma de lo político desde la que se determina, en general y de antemano, toda existencia capaz de vivir y actuar políticamente. Por todo lo anterior hemos podido afirmar desde el comienzo mismo de nuestra exposición que la tragedia es, en rigor, el origen mismo del espíritu político; lo que no puede querer decir el comienzo del acontecer político. Por ello también hemos dedicado parte de nuestra reflexión a esclarecer lo propio del mencionado comienzo y nos hemos ocupado del proceso que concluye en la tragedia, como en lo propio de su origen, en la medida en que en ella alcanza el más hondo sentido de su esencia y llega a ser real en su verdad.

13. Véase mi trabajo "*Del demos a la Polis*" ed. cit.

14. Cfr. Aristóteles, *Poética*, cap. 6, 1450 a

15. Cfr. Jaeger W., op. cit., pág. 233.

Tanto la tragedia como el Mythos tienen en común el ser ambos un decir, y un decir tal que en él "se-pone-en-obra" la existencia misma desde la verdad de su esencia: ésto es, un "decir poético" ¹⁶. En el Mythos la existencia se decide como existencia heroica, como existencia prestigiosa e individual, y se constituye desde allí en fundamento y posibilidad de toda libertad y de toda sociedad humana propiamente dicha. En la tragedia la existencia heroica se hace ciudadana, ésto es, política al par que la libertad llega a ser entendida como la esencia misma de la Polis. En esta nueva determinación de la existencia hay un cambio fundamental; pues la libertad pasa de ser algo fundado en la existencia misma a constituirse en el fundamento desde el cual, en adelante, toda existencia resulta posible. Desde este punto de vista la tragedia griega es, ella misma, la expresión de la más pura lucha por la libertad, en cuanto en ella se lucha por la primacía de la Polis. El espíritu político no se hace concreto originalmente en la disputa por la conducción del estado; ni siquiera en la elaboración de las leyes propias de la ciudad; sino, prioritariamente, en la lucha por la Polis como fundamento de toda libertad y como posibilidad de toda existencia libre. Y esta lucha inmensa se libra en la tragedia desde el decir; y como decir tiene lugar, ante todo, en, desde y como lenguaje ¹⁷. De aquí que tampoco pueda parecernos extraño el que sea la tragedia la primera obra poética de gran vuelo y repercusión que emplee para expresarse el idioma ático, ni el que se haya constituido en el elemento que más contribuyó a su difusión en el Imperio ateniense, -esto es, en toda la Hélade. Basta aquí recordar el papel político unificador del idioma, — más profundo, quizás, entre los griegos que en ninguna otra cultura —, para que logremos formarnos siquiera una idea de la importancia política de la tragedia; aparte, claro está, de su carácter de origen del espíritu político.

Hemos afirmado que el carácter político de la tragedia no se funda en que ésta resulte inteligible desde el punto de vista político, sino más bien, en que en ella, y desde ella, lo político adquiere su propio peso y sentido. Tampoco es política la tragedia porque se encuentra de hecho incardinada en la vida misma de la Polis — en la vida de Atenas — y de los ciudadanos. Y, no obstante ésto, precisamente por su carácter esencialmente político, también la tragedia llega a constituirse en algo político en los sentidos últimamente anotados.

16. Véase mi trabajo "*Existencia y Poesía*" en *Praxis Filosófica*, No. 4, Univalle, 1981, pág. 155.

17. *Idem*.

No siendonos posible agotar todos los modos de considerar la tragedia como expresión de lo político, no ya como fundamentación del espíritu político mismo, nos hemos de referir aquí sólo a los que consideramos de mayor importancia para nuestra reflexión, intentando mostrar, en primer término, lo pertinente al modo de inserción de la tragedia en la Polis griega, en Atenas.

Atenas, como todas las ciudades griegas, concibió sus dioses como permanentes garantes de la integridad de la ciudad y, en cuanto tales, los sintió siempre idénticos con los orígenes mismos de la Polis. Para asegurarse sus dioses también Atenas los consagró en la Ley. ¹⁸En cuanto la presencia de los dioses propios resulta así determinante para la Polis, — a ésto nos hemos referido ya antes — ¹⁹ los dioses poseen para el ateniense, y para todo griego un carácter preeminentemente político. Por ello el griego celebra con especial unción las fiestas de los dioses y concibe esta celebración como el acontecimiento político más importante de cuantos en la ciudad tienen lugar. Los griegos, cuya fé en los dioses mismos resulta prácticamente inexistente, pueden celebrar, sin embargo, las festividades religiosas con el mayor y más verdadero entusiasmo y veneración; no precisamente por motivos religiosos, sino por su carácter eminentemente político. O, si es posible expresarlo mejor, los griegos celebran las festividades políticas como festividades religiosas. Ello se funda en que en las festividades religiosas el dios mismo, a cuyo cuidado se acoge la ciudad, está presente en ella y, acogiéndola de nuevo con su presencia real, le confirma su protección y le garantiza su permanencia. ²⁰En la presencia del dios en la ciudad, acaecida durante las festividades religiosas, ve el griego tanto la realidad de su libertad, como la posibilidad de conservarla. También en ésto está presente, aunque ciertamente modificado, lo propio del Mythos antiguo.

Tanto los dioses como la manera de celebrarlos son para los griegos hechos políticos. Y hechos de tal índole que siempre el griego; y no sólo el ciudadano, sino la ciudad misma; antes de emprender cualquier proyecto o tarea reserva un momento para los dioses y que, con ocasión de las celebraciones que les dedica interrumpe toda otra actividad en que se encuentre empeñado, así se trate de la misma guerra, o de la defensa inmediata de la ciudad. ²¹

18. De una manera eminente conforman Homero y Sócrates esta relación esencial entre los dioses y la polis. Cfr.: Homero, *Ilíada*, XX y Platón, *Apología*, 26 d.

19. Véase mi trabajo "*Del demos a la Polis*", ed. cit.

20. Cfr. Heidegger, M., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1963, S. 32.

21. Heródoto, III, IV.

En Atenas, quizás desde cien años antes del tiempo de Pericles, eran las llamadas "Grandes Dionisíacas" las máximas festividades religiosas.

En las grandes dionisíacas reuníase, sin que mediara distinción alguna, todo el pueblo ateniense para la celebración, que se llevaba a cabo durante varios días, en el templo del dios — Dionysos — y en el teatro. Hay que anotar aquí que estas fiestas tenían lugar en junio o julio, cuando, por haberse renovado ya la navegación, a la ciudad acudía un gran número de extranjeros, ante quienes el pueblo de Atenas se complacía de su propio poder y de su Imperio, y lo mostraba con orgullo.

Las fiestas se abrían con la solemne procesión en busca del dios, que era conducido hasta su templo con gran despliegue de antorchas. A ésta seguía, en el teatro, la llamada Gran procesión — komos —, en la cual era presentado el dios en medio de gran pompa, de danzas, cantos corales y breves representaciones dramáticas. Al komos seguía la Gran Parada de las ciudades confederadas o Parada de las Colonias, en la que se exhibían ante la concurrencia los inmensos tesoros de la ciudad, se daban a conocer las colonias que poseía el Imperio y el tributo que rendían a Atenas, y se honraba a los héroes caídos en defensa de la patria, presentando sus huérfanos plenamente equipados por el estado.

La Gran Parada se desarrollaba en el marco de una serie de representaciones que, a la vez que servían de descanso a los espectadores, mostraban la genialidad y el imperio artístico y cultural de Atenas. A estas representaciones servían de estímulo premios adjudicados para tal fin por el estado y, sobre todo, el premio de la fama para el vencedor. A su vez, el estado mediante la elección anual de coregas o mantenedores, quienes optaban también a la consecución de ciertos premios, garantizaba la posibilidad de las representaciones y creaba la competencia entre aquellos; quienes se esforzaban por hacerse simpáticos al pueblo, presentándole los mejores poetas y los más queridos artistas. Aquí se abre claramente la posibilidad de una utilización meramente política de la representación. Las representaciones que entonces tenían lugar eran: los Coros líricos, en los que se aunaban el canto-poesía —la música y la danza;— el más antiguo dítirambo dionisíaco debió pertenecer a éste género—; la Comedia, cuyo número era de cinco obras en total, y a ésta seguía la Tragedia, debiendo cada poeta trágico presentar tres tragedias y un drama satírico, con el que concluían las representaciones y las fiestas tocaban a su fin ²².

22. Cfr. Bethe, *Un milenio de vida griega antigua*, Labor, Barcelona, 1937, pág. 137 ss.

Si nos hemos detenido en la descripción, tan somera y sintética como es posible, de las fiestas dionisiacas, ello se debe a que ésta nos permite aprehender inmediatamente el carácter de acontecimiento político que, no sólo la tragedia, sino también la comedia y el coro lírico, poseen para los atenienses. Quisiéramos, sin embargo, destacar explícitamente dos elementos que a este respecto resultan especialmente demostrativos.

La institución de los coregas o mantenedores se presta especialmente para la consecución del favor político por parte de los ciudadanos en cuanto resulta claro que constituye una forma, demagógica es cierto, pero real, de asegurar, si no de ganar, posiciones políticas. Además, siempre era posible influir sobre los poetas y artistas para que sometieran su arte a las conveniencias del mantenedor, de cuya remuneración aquellos dependían muchas veces para su manutención. Si es cierto que esta última posibilidad era más real respecto a la comedia, que por su misma esencia se presta a ello, también debió presentarse en la tragedia; sobre todo en el caso de los trágicos menores y en la última época de la gran tragedia a partir de las innovaciones que ésta experimentó con Eurípides.

El segundo elemento que intentamos recuperar, y para cuya comprensión hemos puesto las bases necesarias, es el referente a la fama — doxa — como premio de las justas trágicas. En cuanto el griego de la época trágica decide su existencia como existencia política, encuentra la justa medida de su ser en el reconocimiento que le otorga, como fama, la ciudad. Esto es, en la consecución de la fama la existencia política cifra su propia verdad y encuentra su más alta consagración. Esta consagración alcanza entre los griegos del siglo V su más alto rango en la tragedia. De tal manera la competencia por la fama, —y también por el premio que a ella va unido—, es para el poeta trágico, ante todo, una lucha política, cuyo sentido y forma se hallan confirmados por la ciudad.

Hasta aquí hemos considerado la tragedia como acontecimiento político desde lo a ella mismo externo y desde el modo de su entronque en la vida ciudadana del ateniense. Es preciso que, aunque sólo sea brevemente, nos refiramos a ella desde su misma estructura interna, como cumplimiento del espíritu político.

Toda aproximación a la tragedia que tenga como meta la obra misma ha de comenzar ocupándose de esclarecer previamente su estructura temática. Pues, la tragedia no es en esencia un género poético, una estructura formal, aplicable en general a todo tipo de temas y a cualquier situación humana. Hasta el punto en que si bien nos es posible siempre diferenciar en la obra trágica entre forma y contenido, éstos forman en ella una estructura única, cuya unidad radical determina, en última instancia, la esencia misma de lo trágico.

No todo tema es susceptible de tratamiento trágico. Por el contrario, el carácter de lo trágico está ligado íntimamente con el tema, no obstante no nos sea posible afirmar que todo tema susceptible de tratamiento trágico sea, en sí mismo, tragedia. De aquí que el primer problema que debemos afrontar, y que debió afrontar el poeta trágico, sea la determinación de temas que en sí mismos puedan soportar la tragedia.

Los trágicos griegos encuentran ya en su época, presentes como patrimonio común de la cultura, temas y problemas que en sí mismos encierran una extraordinaria riqueza trágica. Estos temas y problemas son para los griegos tan antiguos como su misma cultura y se hallan disponibles en el Mythos. El contenido temático de la tragedia griega es en lo esencial el mismo contenido del antiguo Mythos. La garantía del valor trágico de la obra la constituye siempre, aunque no exclusivamente, su relación con los Mythos fundadores de la cultura; hasta el punto en que un poema trágico que se haya separado totalmente de lo mítico aparece, necesariamente, como una pálida imitación de lo trágico y está, de antemano, condenado al olvido.

Desde el punto de vista de la estructura temática la tragedia es, pues, deudora del Mythos, pero, esta deuda no debe llevarnos a considerar la tragedia como una forma simplemente derivada y posterior del poema épico. Por el contrario, y precisamente en la medida en que la tragedia toma del Mythos sus temas, el contenido mítico de la tragedia alcanza en los grandes trágicos una originalidad y valor sólo comparables a los que posee en los grandes poemas homéricos. En la tragedia tiene lugar el más puro y auténtico renacimiento del Mythos; sólo que éste no aparece ya en su forma propia —el poema épico— sino que hace su irrupción en el poema trágico. A este gran renacimiento del Mythos en la tragedia debió contribuir el hecho de que Atenas, no obstante la influencia creciente y generalizada de la cultura jónica, había logrado conservar incólume su cultura propia y ésta extendía sus orígenes hasta el Mythos mismo. Pero el Mythos que sustentó durante tantos siglos la vida de Atenas, desde sus orígenes hasta Esquilo, era el Mythos propio de la cultura griega total. Y ya desde Solón, Atenas luchaba tenazmente por lo propio, en que veía su verdad y fundaba su más clara intención política. Con Esquilo se eleva Atenas hasta la verdad de su propio Mythos y ésta adviene a la cultura en la forma propia de la tragedia.

No podemos reproducir aquí detalladamente el proceso de apropiación de los temas y contenidos míticos por la obra trágica. Tampoco resulta imprescindible para la comprensión de nuestro análisis, ya que no se trata de un deslinde entre Mythos y tragedia, que intente conducir a la caracterización

de lo propio de uno y otra, separados en su pureza e irreductibilidad; sino, más bien, de ganar el sentido de la relación mutua, a pesar de la cual cada género poético continúa siendo el que es.

Desde el punto de vista de la relación temática común a toda la tragedia, cabe señalar la referencia de los poetas a ciertos momentos míticos, que reaparecen en cada uno de los tres grandes trágicos. La estirpe de los Labdácidas, ligada originalmente a Tebas, y la de los Atridas, incardinada a Argos (Micenas); y la existencia de los héroes que, o bien han participado en la lucha contra Troya, o bien ya son tenidos por tales entonces, constituyen el más rico venero trágico. A estos centros míticos vuelve una y otra vez la tragedia. Es como si la tragedia intentara llevar hasta su pleno cumplimiento la existencia prestigiosa que Homero apenas ha perfilado y cuyos lineamientos más generales debieron conservarse a lo largo de la cultura en la forma de las antiguas Sagas. Existencias como las de Hércules, Ajax, Prometeo, Andrómaca, Ifigenia y Agamenón son rescatadas por la tragedia y elevadas a su más alto valor desde la perspectiva de la Polis. En cambio, la más alta forma de la existencia humana propia del Mythos, representada en Aquiles, Héctor y Odiseo, aparece desplazada de la tragedia y no precisamente porque en estos héroes no exista un fundamento trágico, sino, al menos en primera instancia, porque dichas formas de la existencia humana han quedado definitivamente aprisionadas y decididas en el Mythos, y en cuanto tales, se han constituido en el más alto patrimonio de toda la Hélade.²⁴

Pero el hecho de que la tragedia tome sus héroes y sus temas del Mythos, no quiere decir que los conserve intactos. Desde este punto de vista la tragedia no es precisamente historia. La existencia heroica se hace existencia trágica en la tragedia, la existencia mítica se torna en ella existencia política. Mediante la existencia heroica la tragedia asegura su propia posibilidad en cuanto desde ella recupera su vinculación con los orígenes; ésto es, el marco en que toda existencia humana resulta posible. Por ello precisamente la existencia heroica es rescatada desde el punto de vista de la estirpe, y considerada desde lo propio del destino de la estirpe.

Más en cuanto la existencia heroica, cuyo valor se funda en sí misma, llega a ser concebida como determinada desde el destino de la estirpe, precisamente cuando ésto ocurre, la existencia misma se torna, desde su esencia, en existencia trágica, pues, de algún modo llega a ser existencia sin fundamento en su propia esencia; existencia fundada desde lo exterior y futuro, frente a lo cual de nada vale su propio empeño personal. De aquí que la nueva existencia

24. Acerca del modo propio de determinación de la existencia mítica véase mi trabajo "Existencia y Cosmos en la época presocrática de la cultura occidental," Univalle, Cali, 1982, pág. 16 ss.

sólo resulte comprensible como existencia puesta en el abandono de sí misma, y sujeta a una determinación que no le pertenece propia y esencialmente ²⁵.

En cuanto el hombre trágico es en el abandono de su ser y en la necesaria determinación del destino, —Moira—, se encuentra arrojado a la perentoriedad de la lucha frente al destino, a fin de apropiarse de su propia existencia, en lo que ésta esencializa como existencia verdadera.

Es por ello que para Edipo no resulta suficiente descifrar el enigma de la Esfinge, en que él mismo es siempre y de antemano la respuesta. Es precisamente por eso que él, Edipo, quizá el héroe trágico por excelencia, debe pagar cada vez un precio más alto, el de su propia existencia, y seguir viviendo aún en el abandono. Pues el saber de Edipo, que no se funda en la mera habilidad para resolver acertijos, es saber de la existencia en el abandono de su esencia. De aquí que su tragedia consista, en lo esencial, en la más terrible lucha por la verdad de la existencia; y el héroe sólo alcance el descanso de la muerte, una vez que en la iluminación de la verdad, encuentre el nuevo fundamento en el centro mismo de un más alto destino: en la Polis.

La consagración de Edipo no es la propia del rey. Edipo rey es más bien el abandono de la existencia heroica en el cumplimiento inexorable del destino que, a todo lo largo de la lucha trágica por la verdad cuyos efectos siente siempre la Polis, conduce en última instancia al más terrible abandono; al abandono de la existencia misma, cumplido como abandono de la Polis; pero no a la muerte. La existencia de Edipo, aún como existencia abandonada, debe conservarse. También es esto propio del destino.

La conducción de la existencia de Edipo hasta la verdad de su esencia, cumplida como apropiación del destino, "se-pone-en-obra" en "Edipo en Colono". Entre las dos tragedias, que le dedica Sófocles a Edipo, existe una conexión necesaria, una perfecta continuidad, pues, si el héroe abandona la ciudad en "Edipo rey", ésta subsiste también como ciudad abandonada. "Edipo en Colono" es la tragedia de la existencia abandonada que, en cuanto asume como su esencia el abandono en que se cumple, puede arribar a lo propio de su verdad y consigue adoderarse de su destino. En "Edipo en Colono" se muestra, en nuestro criterio, más que en ninguna otra obra trágica, el carácter político de la tragedia griega. Es precisamente la tragedia del nacimiento de lo político. En ella irrumpe lo político mismo a la más alta verdad de su esencia desde su propio origen. Por ello es al mismo tiempo la tragedia del nacimiento de Atenas; en ella asistimos al nacimiento de la Polis.

25. Ya Solón se mueve en medio de la mayor tensión al reconocer que, no obstante los esfuerzos de la existencia para aprehenderse a sí misma desde sus propios fundamentos y conservarse así en la verdad de su esencia, nada puede el hombre frente a la terrible determinación de la "Moira" y toda previsión resulta inútil ante la presencia de "ATE".

pero ésto, según lo ya anotado con anterioridad, quiere decir: "la puesta-en-obra" del propio Mythos bajo el imperio del espíritu trágico.

La tragedia de Edipo, —"Edipo rey" y "Edipo en Colono"—, le permite a Sófocles recorrer en un espacio mínimo, y con una pureza e intensidad jamás superadas, el espacio histórico que va desde los orígenes de la cultura hasta la constitución de Atenas en una Polis propiamente dicha; mediante la continua contraposición entre la existencia humana individual —fundamento de toda sociedad en los orígenes— y el destino, exterior a la misma, pero determinante. Sófocles resuelve, o al menos indica la solución, el conflicto, —siempre presente entre los griegos— en el ámbito de lo político; y, precisamente, en la irrupción de la Polis, que es un mismo acontecimiento con la apoteosis del héroe trágico. Edipo es el héroe de la ciudad, es la existencia política por excelencia, en cuanto es el nombre para el advenimiento de lo político al centro mismo de lo humano. En Edipo la existencia esencializa como existencia política y, sólo así, llega a ser en su verdad. Por eso, cuando la existencia abandonada adviene existencia determinada desde el espíritu de la Polis, Edipo puede morir, y en su muerte realiza su mayor valor y alcanza fama inagotable e imperecedera.²⁶

Si quisiéramos en un brevísimo escorzo caracterizar de alguna manera el desarrollo de lo político; ésto es, del espíritu político, en los tres grandes trágicos griegos, tendríamos que afirmar que mientras en Esquilo, en la tragedia más antigua, se lucha aún por sustentar la preeminencia de la Polis en lo propio de los orígenes de la cultura —aún en Esquilo el destino no se resuelve como Polis, si bien se sientan las bases para ello—; en Sófocles, que por nacimiento es ya un burgués, un hijo de la Polis, llega la conciencia de lo político a su propia verdad desde el origen mismo de la Polis; y en Eurípides, el último trágico, —burgués como Sófocles—, el espíritu político asiste a su desarrollo e inicia su decadencia.²⁷

Si bien este bosquejo necesariamente insuficiente, se basa en la producción trágica de los tres poetas, también guarda relación con la existencia concreta de cada uno de ellos y, por tanto, con la existencia griega propia de la época trágica de la cultura.

26. Véase Sófocles, *Edipo en Colono*, in fine.

27. Cfr. Jaeger W., op. cit. pág. 310 ss.

Esquilo asiste a la consolidación del poder de Atenas en las batallas de Maratón y Salamina y a la celebración de la victoria. Vive su vida bajo la impronta de la victoria desde la luz de una nueva libertad sin llegar, sin embargo, a desprenderse totalmente de su propio origen en la antigua nobleza. Para él todo aseguramiento de la victoria se cumple como vigencia de los orígenes en la nueva libertad y siente que aún la misma victoria ha sido posible desde el antiguo heroísmo, representado en la nobleza.

Sófocles nace ya bajo el signo de la victoria y muere inmediatamente después de la victoria de las Arginusas, en la cual se fundaba la última esperanza de Atenas, antes de que se iniciara su ruina. Su existencia se desenvuelve en el pleno mediodía de Atenas; asiste al tiempo del mayor esplendor del Imperio bajo el gobierno de Pericles. Tanto por su procedencia, como por su vida, es burgués y tiene, por así decirlo, los ojos hechos a la manera de la Polis; a la cual dedica sus mejores servicios como poeta y como general. Para él lo propio de la alta nobleza y la forma misma de su existencia han llegado a ser superados en el nuevo espíritu, y sólo en él se conservan y llenan de sentido. No es, por ello, extraño que de todos los trágicos sea Sófocles el único que se ha mantenido siempre y permanentemente en la escena de nuestros teatros si nos detenemos a considerar el papel que en nuestra cultura juega lo político.

Eurípides, nacido veinte años después que Sófocles, es el último de los grandes trágicos. Su existencia se desenvuelve en la misma época que la de Sófocles, pero ya no desde el esplendor mismo de la victoria sino desde las circunstancias que ésta, en el desarrollo del Imperio, hizo posibles. Ya durante su juventud, Atenas se halla convertida en el centro de la vida política, artística y cultural de Grecia. Atenas da la confirmación para todo cuanto pueda y deba ser tenido como valioso, y consolida la fama. En Atenas se dan cita las más diversas y contrapuestas tendencias del espíritu griego. La misma filosofía, con los Sofistas, se ha establecido en la ciudad. Y esta vida compleja, también en lo político, constituye el ámbito en el que se desarrolla la existencia de Eurípides. El poeta ya no tiene que ocuparse de la garantía de la victoria, tampoco puede dirigir la mirada a su celebración, debe ocuparse de sus consecuencias, en cuanto éstas afectan tanto a la misma ciudad, como al hombre corriente en su vida concreta. Ya para Eurípides el héroe mítico resulta imposible, tanto en su propia realidad, como adviene en Esquilo, como en su humanización y conservación al modo de Sófocles; y por ello, precisamente, se torna más humano, se hace simplemente ciudadano. Si para Esquilo, con quien Eurípides se relaciona más directamente que con Sófocles, el héroe trágico se confunde con los orígenes mismos de la ciudad, y para Sófocles es la ciudad misma, como el espíritu político que irrumpe en la existencia, el héroe de la tragedia; para Eurípides el papel de tal le correspon-

de al hombre común y corriente, al habitante de la Atenas de su tiempo, que es simplemente ciudadano, por vivir en la ciudad. De aquí que le corresponda, desde el punto de vista del carácter político de su tragedia, el papel del crítico de la Polis; y el que la tragedia se haga en él más reflexiva, más irreverente y retórica; menos religiosa, en la medida en que resulta claramente política y filosófica.

No es nada casual el que Eurípides sea coetáneo de otros dos grandes bur-
gueses atenienses: Tucídides y Sócrates. Tampoco puede parecernos casual
que sólo hasta nuestro tiempo y en el modo de la más moderna forma del
arte, el cine, Eurípides comience a resultar asequible y representable para el
gran público, tal como lo fue ya en la época de la gran crisis política de Ate-
nas que siguió a la aniquilación del Imperio con el triunfo de Esparta.