



FHyCS
Facultad de Humanidades
y Ciencias Sociales



UNJu
Universidad
Nacional de Jujuy



TESIS DE LICENCIATURA
Áyax y Electra frente al abismo.
Composición y significación de lo trágico en dos obras sofocleas.



Tesista: Matías Baldoni Amar

DNI: 19.067.572

Director: Álvaro Fernando Zambrano

Co-directora: Mónica Gabriela Rivera

Carrera: Licenciatura en Letras

Orientación: Literatura

Año: 2023

Lugar: San Salvador de Jujuy, Jujuy, Argentina.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Licenciatura en Letras

Tesis de Licenciatura

Áyax y Electra frente al abismo.

Composición y significación de lo trágico en dos obras sofocleas

Tesista: Matías Baldoni Amar

DNI: 19.067.572

Director: Álvaro Fernando Zambrano

Co-directora: Mónica Gabriela Rivera

Carrera: Licenciatura en Letras

Orientación: Literatura

San Salvador de Jujuy, agosto de 2023

AGRADECIMIENTOS

En este momento de culminación de mi tesis, no puedo evitar expresar mi más sincero agradecimiento por su paciencia, apoyo incondicional y guía durante toda esta travesía académica a mis directores, Álvaro Zambrano y Mónica Rivera. Gracias a su sabiduría y orientación, pude trazar un recorrido novedoso en las concurridas aguas del clasicismo, explorando nuevos horizontes en mi campo de estudio.

A mis amados padres, quiero dedicarles unas palabras llenas de gratitud, ya que han sido ustedes quienes han sido mi roca y mi inspiración a lo largo de este camino. Su apoyo emocional y sus constantes mensajes de aliento han sido un bálsamo para mis desafíos y dudas. Sin su amor incondicional y confianza en mí, este logro no sería posible.

Y, finalmente, a mis estimados docentes de la carrera, expreso mi profundo agradecimiento por brindarme el conocimiento necesario para crecer tanto académica como personalmente. Sus enseñanzas y dedicación han dejado una huella imborrable en mi formación, preparándome para enfrentar los desafíos de esta tesis con solidez y confianza.

A todos ustedes, les debo el éxito alcanzado en este importante proyecto académico. Cada uno de ustedes ha contribuido de manera significativa a mi crecimiento como estudiante y como persona. Vuestra presencia y apoyo han sido fundamentales para llegar hasta aquí. Gracias por acompañarme en este viaje, por ser mi faro en la oscuridad y mi soporte en momentos de incertidumbre. Vuestras palabras alentadoras y vuestro afecto me han impulsado a superar obstáculos y a perseverar en la búsqueda del conocimiento. De todo corazón, les agradezco su invaluable contribución en esta etapa de mi vida y en el logro de mi sueño académico. Cada uno de ustedes ha dejado una marca indeleble en mi corazón y en mi formación como persona.

ÍNDICE

● PLANTEO DEL TEMA Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	5
● Definición del corpus.....	9
● FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.....	12
● OBJETIVOS.....	13
● ANTECEDENTES.....	14
● El mito como primera materia trágica.....	14
● El drama sofocleo y ático.....	16
● <i>Áyax</i>	18
● <i>Electra</i>	21
● CAPÍTULO I: ENCUADRE Y PERSPECTIVA DE LA PROPUESTA	23
● 1.1 Extensión y límite de la materia: lo clásico y la tragedia ática.....	23
● 1.2 El corpus en juego activo.....	30
● CAPÍTULO II: APARATO TEÓRICO Y MÉTODO DE ABORDAJE.....	39
● 2.1 La catarsis.....	39
● 2.1.1 Categorías aristotélicas de la tragedia.....	41
● 2.3 Aproximaciones semióticas	42
● 2.4 La lectura como una metodología	45
● CAPÍTULO III: ENTRE LO TRÁGICO Y LA POESÍA	49
● 3.1 Para un reconocimiento de “lo trágico”.....	49
● 3.2 Poiesis/hierós	53
● 3.3 La actuación de lo siniestro	58
● CAPÍTULO IV: ÁYAX, ODISEO Y ATENEA. HEROICIDAD Y DESTINO.....	63
● 4.1 Áyax: el héroe sufriente	66
● 4.2 Odiseo: el héroe que no quiere ver	74
● 4.3 Atenea: lo numinoso	80
● CAPÍTULO V: ELECTRA Y CLITEMNESTRA. DEBER Y CREENCIA	86
● 5.1 Electra, la que llora.	90
● 5.2 Clitemnestra, la madre.	98
● 5.3 El eco de la divinidad y la violencia	105
● CAPÍTULO VI: <i>SI SE AUSENTAN LOS DIOSES</i> : ADVENIR LA TRAGEDIA.....	110
● 6.1 Dionisos: mito y portento	110
● 6.2 Dionisos y la tragedia	114
● 6.2.1 La catarsis como el diseño de una mirada.....	117
● CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES.....	120
● BIBLIOGRAFÍA.....	123

PLANTEO DEL TEMA Y CONTEXTUALIZACIÓN

Dentro de la literatura grecorromana antigua, la producción del poeta ateniense Sófocles ocupa un lugar prominente. Esto obedece a una gran variedad de motivos, entre los cuales son resaltables tanto la apreciación que gozó en su contexto histórico, como la importancia que le otorga Aristóteles en su *Poética*, tal como nos dice L. Pinkler (1989: 49-50): *Aristóteles [...] pone en varias oportunidades la versión de Sófocles como un paradigma trágico*. Considerando lo clave que esta obra aristotélica resultó a lo largo de la Historia en el avance de los estudios del arte literario—algo que se puede observar claramente en el helenismo, desde autores como Jean-Pierre Vernant hasta Albin Lesky, y también en estudios literarios más amplios—, es lógico considerar que gran parte de la relevancia posterior de Sófocles se deba a las palabras del filósofo ateniense (J. Bergua Cavero, 1982; 22). Lo presentado por Aristóteles, entonces, serviría como anclaje para la perduración de Sófocles.

La impronta dejada por el drama sofocleo llega a nuestros días a la hora de abordar la enseñanza del género dramático. Ya en la Antigüedad Clásica sus tragedias eran utilizadas para formar a los ciudadanos en las artes poéticas, si bien no ocupaban un puesto prioritario, como nos indica Henry-Irene Marrou (1985; 217): [...] *el teatro: Esquilo y Sófocles no fueron excluidos de los programas, pero su papel fue eclipsado por Eurípides* [...]. Se ve, entonces, que el uso de las obras de Sófocles con propósitos educativos no es un desarrollo moderno. Sin embargo, como señala Werner Jaeger, el propósito didáctico de la dramaturgia sofoclea en la Antigüedad Clásica se diferencia de su uso actual en que, para los contemporáneos de Sófocles, la poesía trágica no sólo era útil para educar sobre literatura, sino también sobre la vida y los preceptos necesarios para guiarse en ella: *Lo decisivo es que la poesía y la educación humana se dirigen conscientemente al mismo fin* (W. Jaeger, 2001; 35).

Y así como en Atenas se veía a su poesía como representativa de un vivir, hoy en día sus obras son material de lectura recurrente y canónico en un gran número de escuelas y colegios, tal como presentan los diseños curriculares de varias provincias argentinas¹.

¹ Esta aseveración se basa en la revisión de diversos programas, en particular los siguientes: *Diseño curricular para la enseñanza secundaria. 4to año* (Bracchi y Paulozzo; 2010), *Estrategias de Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (Alvarado y Cortés; 2000), *Diseño curricular para la educación secundaria 2018. Ciclo orientado* (Cerrudo, et al.; 2018), *Diseño curricular nivel secundario* (Luján y Arzuaga; 2016)

También resulta adecuado señalar que, en ámbitos más específicos, como las carreras universitarias de Lengua y Literatura o de Artes Dramáticas, la presencia de Sófocles en los programas es considerada como una lectura obligatoria (Bañuls Oller, 2016; 4).

Como podemos ver, es capital la presencia sofoclea dentro del ámbito de los estudios sobre el drama helénico. Lo cual es particularmente interesante si tenemos en cuenta el limitado acceso que contamos en el siglo XXI a su obra: siete tragedias y un puñado de fragmentos. En comparación con Eurípides, de quien se conservan diecinueve tragedias, la producción sofoclea presente hoy día resulta acotada.

Ahora bien, debemos preguntarnos si estas siete tragedias representan una restricción a la abundante producción sofoclea, producto del paso de los siglos, o más bien un corpus más o menos preciso, cuidado y protegido. Esto nos lleva a pensar en qué significa considerar a Sófocles como dramaturgo clásico, y qué aporta, qué significación opera aquí como primer filtro de lectura. Para esto hay que tener en cuenta la denominación consensuada de Sófocles como autor “clásico”, y su perduración a lo largo de la Historia.

En tal caso, cabe realizar un breve recorrido sobre el impacto que tuvo Sófocles en la historia de la literatura, y las diversas maneras en que fue perdurando. Poco se sabe documentalmente de la vida de Sófocles, sin embargo Bergua Cavero sugiere el hecho de la importancia de su vida cotidiana en la valoración que de sus obras se tenía en la Grecia Antigua. Menos de un siglo después Aristóteles lo utiliza como paradigma del género de la tragedia en general (J. Bergua Cavero, 2008; 19). A pesar de ser reconocido y leído entre los romanos, egipcios y luego bizantinos (Lesky, 2001b; 327), no será hasta el renacimiento que su obra retomará su antigua popularidad (Santana Henríquez, 2006; 26). Por más que las expresiones teatrales isabelinas o españolas se alejaban del formato griego para asemejarse más al romano, es en el drama francés -especialmente con Racine, Longepierre, Voltaire y luego Dumas- que más visible es la influencia sofoclea. No quiere esto decir que sólo Francia haya sido influida por Sófocles, ya que encontramos en la Prusia imperial a Felix Mendelsohn representando los coros de *Antígona*, así como la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* presentada por Juan de la Cueva en el siglo XVI. Los germanos del movimiento *Sturm und Drang* también vieron en la tragedia sofoclea una gran fuente de inspiración, en particular Goethe y luego Friedrich Hölderlin -el cual famosamente comentó su amor por Sófocles en los siguientes versos: “Más de uno intentó en vano decir lo más alegre con alegría; aquí lo encuentro expresado por fin con el dolor”-.

Ya en el siglo XX Bertolt Brecht retomaría *Antígona*, y muchas otras reinterpretaciones y re-escrituras llevan a Sófocles a estar vigente hasta el siglo XXI (Santana Henríquez, 2006; 28).

Desde una mirada crítica, el estudio de las obras de Sófocles es también renovado en el período renacentista, en particular con lo que atañe a los conceptos de belleza, honor y heroicidad (J. Bergua Cavero; 23). En tiempos más cercanos a la producción de este trabajo ha sido el psicoanálisis quién ha puesto en mayor visibilidad al público general las obras sofocleas, más allá de los estudios helénicos propiamente dichos. Para resumir estas ideas Santana Henríquez (2006; 26) nos dice: *La perduración del drama de Sófocles en la escena moderna, su actualidad, se debe a su teatralidad. Antes de componer una tragedia, Sófocles escogía el argumento que le parecía capaz de producir más efecto teatral.* Los sabios alejandrinos, dos o tres siglos luego de la muerte de Sófocles, conservaban aproximadamente ciento veintitrés dramas a su nombre y, por más que algunas de estas obras eran posiblemente apócrifas (Lesky, 2001b; 121), hoy en día tenemos acceso a ciento catorce de esos títulos. Clave es el aporte de estos sabios a la hora de pensar el cómo y el porqué de las obras que manejamos actualmente, aunque, como señala Albin Lesky, existen múltiples hipótesis respecto al camino recorrido por los siete dramas.

De todos modos, más allá de cuál sea el preciso proceso de transmisión, es patente que aquel grupo de obras hoy conocidas como “las tragedias de Sófocles” fue el producto de un corpus refinado y elegido (Turyn, 1944; 101). Estos dramas abarcan casi toda la variedad y avance de la pluma del poeta de Colono; desde sus formas más tempranas con *Áyax*, culminando en *Edipo en Colono*, con un período de casi cincuenta años entre una y otra, en el cual Sófocles evolucionó y varió su estilo.

A lo largo de los años, numerosos autores han planteado la pregunta del porqué de la atemporalidad de Sófocles. Algunos encuentran la respuesta en la habilidad poética del mismo Sófocles, mientras que otros atribuyen esta pervivencia al ya mencionado aporte de Aristóteles. Casi a modo de epíteto heroico, el denominar a Sófocles como “clásico” es algo reconocido y advertido actualmente, ya que se lo suele colocar como uno de los tres principales representantes de la tragedia ática antigua.

Sobre el importante papel que cumple Sófocles al momento de reflexionar sobre el pensamiento y la educación en la Grecia Antigua, Werner Jaeger expresa:

Cuando se trata de la fuerza educadora de la tragedia griega, es preciso considerar a Sófocles y a Esquilo conjuntamente. Sófocles aceptó con plena conciencia el papel de sucesor de Esquilo, y el juicio de los contemporáneos, para el cual Esquilo fue siempre el héroe venerable y el maestro preeminente del teatro ateniense, reservó para Sófocles un lugar a su lado. Este modo de considerarlo tiene su profundo fundamento en la concepción griega de la esencia de la poesía, que no busca en primer término en ella a la individualidad, sino que la considera como una forma de arte independiente que se perpetúa por sí misma, que se transmite de un poeta a otro sirviéndoles de pauta (2001; 28).

Jaeger nos explica que la comparación resultante de la unión de Eurípides, Sófocles y Esquilo como estos “tres grandes trágicos” es producto de la vigilancia social *ante cualquier disminución de la gran herencia y contra cualquier pérdida de la profundidad y la fuerza de su acción* (2001; 29). De tal manera, el pueblo ateniense consideró a Sófocles y Eurípides como los continuadores de la labor poética de Esquilo, pero no tanto en línea de herencia (según la cual a Esquilo seguiría Sófocles y a éste Eurípides) sino en paralelo.

Y, si bien Sófocles permanecería en el papel de sucesor de Esquilo, su búsqueda artística y su visión propia serían paradigmáticas de la poesía trágica griega: [...] *el espíritu ático en su madurez está constituido por la tragedia de Sófocles y la escultura de Fidias* (W. Jaeger, 2001; 31). Esto no se debe tanto al aprecio de los atenienses por Sófocles como “inventor”, sino como quien podía representar perfectamente el carácter y el pensamiento del ser humano². Jaeger, de ese modo, lo compara con los artistas plásticos, llamándolo *el escultor de tragedias* (2001; 31). La creatividad de la composición poética requiere del entendimiento de las características y formas espirituales y de pensamiento que definen a los hombres como tales; y Sófocles, refiere Jaeger, era quien mejor las reflejaba. Así como el propósito último de la escultura es mostrar *la perfección del éthos espiritual en la forma humana* (2001; 32), la poesía de Sófocles re-presenta al hombre con precisión en sus dimensiones sensibles y de reflexión.

Jaeger amplía:

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

² veían [los griegos] *la más alta originalidad no en lo que se hacía por primera vez. sino en la más perfecta elaboración de un arte.* (Jaeger, 2001, 31).

hombres como Sófocles pertenece a la historia de la educación humana. Y como ningún otro poeta griego. Y ello en un sentido completamente nuevo. En su arte se manifiesta por primera vez la conciencia despierta de la educación humana. Es algo completamente distinto de la acción educadora en el sentido de Homero o de la voluntad educadora en el sentido de Esquilo. Presupone la existencia de una sociedad humana, para la cual la "educación", la formación humana en su pureza y por sí misma, se ha convertido en el ideal más alto (2001; 31-32).

Según esto, podemos pensar a la poesía de Sófocles como representativa de la vivencia griega de su tiempo. La composición de sus tragedias, entonces, va más allá del acto de representar; al construir a sus caracteres como actuaciones tan vívidas del hombre, abre la puerta a la potencia. La posibilidad de los caminos de la recepción y por otro lado, el impulso, la búsqueda de la propia tragedia en términos pedagógicos. Entonces, dentro del gran marco de las tragedias griegas, las obras sofocleas constituyen un punto esencial. El poder simbólico que contienen estos dramas, la capacidad de identificación y reconocimiento que generan en el plano de la recepción, las vuelven paradigmáticas, modelos de la Grecia del período de Pericles, tal como señala Jaeger.

Definición del corpus

Ahora bien, si en términos generales es posible hablar de las características que resaltan en la poesía sofoclea, hay que tener en cuenta que cada una de sus tragedias comporta una identidad propia e individual, condicionada tanto por su propia fabula como por el momento de la vida de Sófocles en el cual fue escrita. Para esto se deben tener en cuenta los planos de composición y significación en la lectura de las obras; desde el análisis de la estructura y la semiosis del texto propiamente dicho, hasta el concepto mismo de lo Trágico. De entre las siete, para el presente trabajo hemos seleccionado a la mentada *Áyax*³ y también a *Electra*⁴, obras compuestas en diferentes momentos de la vida de Sófocles y que podemos suponer que muestran diferentes aproximaciones al sentido de lo trágico. En ellas el poeta examina problemáticas humanas, con personajes y situaciones que, si bien diferentes en su individualidad, logran ambas aquél propósito último y nos

³ La más antigua de las siete obras que se conservan hoy en día, fue representada *circa* 447 a.C. (Santana Henríquez, 6)

⁴ Representada *circa* 420 a.C. (Santana Henríquez, 6)

permiten aproximaciones que, por lo diversas, resultarían enriquecedoras para revisar y precisar las dimensiones de lo que, ampliamente, llamamos “lo trágico”.

Las tragedias griegas, y en especial las de Sófocles, ofrecen una visión precisa, analítica, de los grandes conflictos humanos. Compuestas hace más de dos milenios, hablan de tópicos perennes en la historia de la humanidad. Las luchas familiares, la pérdida de identidad, el sentimiento de desborde frente a la inmensidad de lo divino. Y son sus personajes, aquellos hombres y mujeres cuyas cabezas se alzan por encima del resto, quienes brillan e ilustran el poder y las potencias que poseen estos dramas. Tal y como se exploró anteriormente, estas obras han perdurado a lo largo de los siglos, contribuyendo a formar una base sólida para la literatura occidental. Su relevancia, entonces, nos lleva a buscar nuevos senderos y diversas interpretaciones, en la amplia riqueza ofrecida por sus versos.

Habiendo realizado este recorrido inicial resulta imperante desagregar, atendiendo a lo ya dicho, las razones de este trabajo. La decisión de abordar una investigación sobre literaturas clásicas se sostiene en tanto ésta justifica a las obras elegidas en su perduración. Compuestas hace más de dos milenios, hablan de tópicos perennes en la historia de la humanidad. La conservación, la vigencia de estos textos se basa en su actualización constante, a través de renovadas lecturas e interpretaciones, situadas en un contexto siempre único. El trazo de la escritura, su composición, potencia recorridos diversos: un proceso de lectura que recupera la sensibilidad en contacto con lo trágico como elemento clave.

Dentro del amplio espectro de obras clásicas, para este trabajo tomamos la decisión de concentrar los esfuerzos investigativos en la poesía trágica griega. Esto responde a que es ésta la cual, a lo largo de la Historia de la literatura, ha sido la que ha mostrado con mayor sensibilidad las vinculaciones del ser humano con la dimensión de lo divino. El espacio del drama dimensiona y enfoca un campo de tensiones, ya que por un lado nos encontramos con la pregunta subyacente sobre lo humano (lo cual evidencia una incertidumbre e incompreensión que ha acechado a la humanidad por milenios) y por otro lado denota la distancia o proximidad con lo absolutamente Otro.

No es coincidencia entonces que nos hayamos concentrado en la obra sofoclea, ya que encontramos clave la potencia de su composición en materia poética, vale decir, *poiesis*. Como señalaba Jaeger, recuperando la valoración aristotélica de Sófocles, la obra

de este poeta propone un ideal, aunque como todo ideal denuncia la distancia de lo que “aún no se puede ser”. Este “deber ser” marca una zona de angustia pero también de humilde reconocimiento, que se escenifica en tanto visión de lo humano. Una visión de lo humano que se recorta en el horizonte de lo divino. Y es por ese mismo recorte que lo humano parecería realizarse como lo que aún no se logra.

Áyax y Electra instalan una preocupación y una insistencia sobre una misma materia: el conflicto trágico que atraviesa a los personajes. Entendido este conflicto como lo terrible que sobreviene, por un lado impulsa la acción y por otro sumerge a los personajes en una profunda angustia, pues se encuentran desamparados. Son sujetos que buscan una restitución, esa búsqueda es la que los vuelve sujetos de dolor, sujetos pasionales que por efecto de ese mismo apasionamiento abrazan su propia catástrofe.

Después de esto, se entiende que la importancia de la investigación propuesta aquí radica no tanto en el impacto que podría tener en cuanto “revelación”, ya que no es ese el propósito con el que se aborda este estudio, sino en ofrecer un foco diferente, acaso personal, sobre textos vertebrales de la historia de la literatura.

Finalmente, es clave señalar que el desarrollo de este trabajo discurrirá en base a traducciones al castellano de las obras trágicas. Dado que nuestra lectura se sustancia primordialmente en el plano de lo semiótico-discursivo, consideramos adecuado abordar el corpus sofocleo en sus versiones castellanas, centrándonos así más en el ámbito de las estructuras, el establecimiento y andamiaje de sus secuencias, sus relaciones de causa-efecto, la conformación de los sujetos intervinientes y sus jerarquías al interior del género dramático y de cada obra en particular (personajes, actantes), etc. No quiere esto decir que renunciaremos a todo tipo de terminología griega, sino más bien que priorizamos abrazar la distancia entre hecho y símbolo. Para ambas obras dramáticas haremos uso de las traducciones de Fernando Segundo Brieva, para la edición de Editorial Gredos, aunque y conforme al avance en el desarrollo y análisis, confrontaremos algunas otras propuestas de traducción que consideremos más precisas

FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

Es desde este lugar que formulamos nuestra hipótesis, proponiendo así que la manera que el poeta emplea para seleccionar y disponer los acontecimientos del drama, (aquella característica de la composición dramática que Aristóteles denomina *tekné* en consonancia con la *poiesis*), en tanto constitución de una voz poética, re-formula la expresión primordial de una verdad sagrada hallada en el mito.

Así, la composición y configuración de los actantes del drama, es decir, cómo enfrentan, deciden y llevan a cabo su accionar (actuación) y cómo reflexionan y reaccionan ante lo que sucede en el desenvolvimiento de los hechos (pensamiento y carácter), en el marco de la materia mítica, contribuyen al diseño e instalación del conflicto central del drama, entendido como un campo de tensiones definitivo y definitorio por y a través del cual los sujetos protagonistas realizarán su tragicidad; esto es que se conformarán como sujetos trágicos al mismo tiempo que serán el cuerpo en el que lo trágico encarna.

Luego, esta tragicidad intrínseca y constituyente del héroe se significa, principalmente, en el *contacto* -esto es, en la aparición y epifanía- de lo radicalmente Otro frente a lo cual se actualiza y redimensiona la auto-conciencia y el sentimiento del ser-humano.

De tal modo que nuestros objetivos son:

OBJETIVOS

GENERALES:

- Ensayar y articular una lectura que recupere y evidencie las formas compositivas, simbólicas y enunciativas que concurren en la realización y actualización de lo trágico.
- Analizar y precisar la extensión y particularidades que asume lo trágico desde la dimensión de la significación y su potencia simbólica en las obras seleccionadas.

ESPECÍFICOS:

- Realizar un proceso de lectura analítica sobre la configuración de los personajes y su actuación en la articulación y desarrollo del conflicto trágico.
- Identificar qué estrategias compositivas utiliza el poeta en su búsqueda para provocar lo trágico, y cómo esas estrategias pueden ser leídas en estos contextos.
- Establecer y proponer puntos de contacto en la forma de realización de lo trágico en cada una de las obras.
- Explorar y señalar qué pasiones se hacen patente en la lectura de *Áyax* y *Electra*.
- Significar la tragicidad intrínseca del héroe en su relación con lo Otro absoluto.

ANTECEDENTES

En términos históricos la vastedad de la tradición en los estudios sobre la tragedia ática, y sobre la tragedia sofoclea en particular, es inabarcable. Por ello mismo para esta tesis recuperaremos aquellos estudios que ofician como antecedentes más directos por su proximidad, ya sea en el objeto de investigación o en el enfoque. De este modo, los antecedentes que listamos a continuación se encuentran también agrupados por similitud, de acuerdo a los aspectos que abordamos en nuestra investigación.

Antes de mencionar estos antecedentes, creemos conveniente hacer alusión a nuestro propio recorrido investigativo, el cual nació en los términos de una adscripción estudiantil en la materia de Literaturas Clásicas de la FHyCS-UNJu, y que fue madurando en dos trabajos titulados “Bajo sombra fatua. Violencia y herencia en Electra de Sófocles”, publicado en 2019 en la revista *Jornaler@s*, en el cual se aborda la relación y tensión trágica entre Electra y Clitemnestra, bajo la literal sombra fatua de Agamenón; y “Áyax de Sófocles: lectura de una sensibilidad”, inédito, donde se desarrollan los puntos de anclaje trágicos en la relación tripartita de Áyax-Odiseo-Atenea, y la extensión de la tragicidad en torno a la muerte del héroe titular. Estos trabajos, si bien centrados en obras dramáticas diferentes, siguieron una misma línea analítica, centrada en una lectura desde los enclaves teóricos provistos por el estudio de las pasiones y la temática de la divinidad y el destino, abordadas mediante soportes teóricos de las escuelas francesa y alemana de estudios grecolatinos, con base en las investigaciones de Walter Otto y Albin Lesky; y del psicoanálisis, en particular lo planteado por Sigmund Freud en torno al concepto de lo “ominoso” y lo “Otro”.

El mito como primera materia trágica

En primer lugar las lecturas del mito heleno y el héroe del mito que realiza Jean-Pierre Vernant desde la escuela francesa, empezando por su trabajo con las formas primordiales del mito griego y sus estudios de la Otredad y lo divino⁵, las cuales nos permiten entender la importancia que tiene el mito heleno en la construcción de la

⁵ Vernant, Jean-Pierre. (2001b) *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona. Gedisa. y Vernant, Jean-Pierre (2002b). *Entre mito y política I*. México. Fondo de Cultura Económica.

identidad de la antigua Grecia. El análisis de Vernant sobre la relación entre los héroes míticos y la sociedad griega nos revela cómo los valores y creencias de la comunidad se reflejaban en las historias y hazañas de los héroes. Además, sus estudios sobre la Otridad y lo divino nos ayudan a comprender cómo los griegos concebían la relación entre los seres humanos y los dioses, y cómo esta relación influenciaba su forma de percibir el mundo y de interactuar con él. También haremos uso de su extenso trabajo sobre las formas heroicas⁶ y los ritos funerarios helenos⁷ y su estudio detallado y analítico sobre la composición de Odiseo dentro de la mitología griega como el primer héroe “moderno”⁸, que muestra la complejidad y ambigüedad de la condición humana. Estos estudios nos revelan cómo los ritos funerarios en la antigua Grecia eran importantes para honrar a los héroes caídos y mantener viva su memoria.

Siguiendo con la escuela francesa, del mitógrafo Robert Graves recuperaremos su libro *Los Mitos Griegos* (2009[1955])⁹, donde el autor realiza un extenso y minucioso estudio de los mitos clásicos helenos, rastreando sus orígenes, exponiendo diversas versiones, y llevando a cabo un análisis sobre las interpretaciones, simbolismos y temáticas presentes en ellos. A diferencia de otros autores, Graves no hace un análisis del mito griego en términos de una especificidad constitutiva sino como derivación metodológica de otras mitologías anteriores. En ello incorpora dos clases de elementos: por un lado lo estrictamente filológico y sociológico, y por otro su enclave de lectura es ideológico-político. Hay en su obra una particularidad relacionada con la reconstrucción de genealogías que tienen el afán de presentar las derivaciones del sentido y las constituciones de los símbolos que políticamente hace la Hélade en el momento de la consolidación de una mitología propia. Es decir, leer la mitología propia como una cristalización ideológica del estado social. De particular interés nos resulta su trabajo sobre la naturaleza de la divinidad en la Antigua Grecia. A través de su análisis, podemos comprender cómo los mitos griegos reflejaban las preocupaciones y valores de la sociedad de la época, así como su profundo vínculo con la naturaleza y el cosmos. En el caso de nuestra investigación, haremos énfasis en sus aportes a la figura de Atenea. Graves destaca su importancia como

⁶ Vernant, Jean-Pierre. (2000) “La Guerra de Troya” en *Érase una vez...El Universo, los dioses, los hombres*. Buenos Aires: FCE. [Trad. Daniel Zadunaisky]

⁷ Vernant, Jean-Pierre. (2001) “La bella muerte y el cadáver ultrajado”, en *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona. Paidós.

⁸ Vernant, Jean-Pierre. (2004) *Ulises/Perseo. Breve conferencia de los héroes de la Antigüedad*. Espasa. Madrid [Trad. Daniel Zadunaisky]

⁹ Graves, Robert. (2009). *Los Mitos Griegos*. Madrid: RBA Coleccionables. [Trad. Esther Gómez Parro]

una de las diosas más polifacéticas del panteón griego, analizando desde sus diversas historias de nacimiento hasta su papel como patrona tanto de la guerra como de la sabiduría.

Continuando esta línea de los estudios del mito, haremos uso del *Diccionario de mitos* de Carlos García Gual (2003)¹⁰, filólogo español, en el cual se recopilan diversas mitologías de diferentes culturas alrededor del mundo. Este diccionario se ha convertido en una herramienta invaluable para los estudiosos del mito, ya que brinda una amplia variedad de información y análisis sobre los temas y símbolos presentes en estas narrativas ancestrales. Además, su enfoque multidisciplinario y rigurosidad académica hacen que sea una referencia fundamental para explorar y comprender el mundo de los mitos en su contexto histórico y cultural. En esta tesis, recuperaremos sus aportes en el ámbito de la definición misma del concepto mito, así como en la interpretación de sus elementos constitutivos.

El drama sofocleo y ático

En lo que respecta a la tragedia griega, un antecedente que se vincula estrechamente con nuestra investigación y que es absolutamente requerido es el libro *La tragedia griega* de Albin Lesky¹¹ (2001), y dentro de esta obra en particular el abordaje que hace de los dramas sofocleos.

Respecto de *Áyax*, Lesky realiza un recorrido analítico de la tragedia centrándose en la figura de Áyax como héroe guerrero, y el quiebre que hay entre su cosmovisión y la realidad a la que se ve enfrentado. Utilizando este recorrido, Lesky expone su lectura sobre la relación entre destino, hombre y responsabilidad, y es en particular el detenimiento con el cual explora el prólogo de la tragedia y los parlamentos entre Odiseo y Atenea, lo que más útil y próximo nos resulta, de acuerdo a nuestras propias indagaciones.

Sobre *Electra*, Lesky centra su análisis en dos puntos: en la composición de la obra y en la conformación del personaje de Electra como figura dramática. Sobre lo primero, observa una oposición dramática entre el inicio sombrío y cargado de lamentaciones, y el jubiloso derramamiento de sangre que ocurre hacia el final. Y respecto a la conformación

¹⁰ García Gual, Carlos. (2003). *Diccionario de Mitos*. Madrid: Siglo XXI.

¹¹ cf. Lesky, Albin (2001). *La tragedia griega*. Ed. El Acantilado. Barcelona [1958]

de Electra, Lesky señala una evolución en la dramaturgia sofoclea, pues según él es aquí donde Sófocles muestra con mayor vigor la naturaleza humana de los personajes en dinámica lucha con los confines de sus representaciones míticas. Este abordaje del personaje de Electra, su construcción y complejidad, junto con la perspectiva estructural de la obra, nos son cercanas y de gran interés para esta investigación.

En consonancia con lo anterior y atendiendo a la hipótesis que formalizamos, es importante recuperar el aporte de Lesky sobre el concepto de tragicidad y de lo trágico, su formulación, componentes y funcionalidad. Su categorización y metodología para la identificación de lo trágico nos permitirá ahondar en el análisis y comprensión de las obras literarias que abordan este género, ayudándonos a reconocer los elementos nodales de lo trágico y a examinar su participación en las obras aquí seleccionadas. Estos elementos comportan la presencia de un héroe trágico, la existencia de una tragedia inevitable y el conflicto entre el destino y la libre voluntad. Además, Lesky también aborda la importancia de la catarsis, es decir, la purificación de las emociones a través de la experiencia trágica. Al considerar estas ideas, podremos analizar las obras seleccionadas con una perspectiva más informada y enriquecedora, profundizando en la comprensión de la tragedia.

Finalmente, hallamos valiosa también la “Introducción general” que hace Bergua Cavero (2008)¹² a las tragedias de Sófocles editadas por Biblioteca Gredos. En esta introducción, Bergua Cavero proporciona un contexto histórico y literario detallado de las obras de Sófocles, lo que nos permite comprender mejor su significado y relevancia en la Antigua Grecia. Además, destaca la maestría de Sófocles como dramaturgo y su influencia en la tragedia griega. Analiza las características formales y temáticas de las tragedias de Sófocles, como la importancia del coro y la exploración de temas universales como el destino y la responsabilidad moral. Su conocimiento profundo de la obra de Sófocles se

¹² Bergua Cavero, Jorge (2008). “Introducción general” en *Sófocles. Tragedias*: Madrid. Biblioteca Gredos.

refleja en su capacidad para identificar los elementos distintivos y la evolución del estilo del dramaturgo a lo largo de su carrera.^{13 14}

Áyax

M. F. Nelli (2002)¹⁵, en su tesis “Áyax de Sófocles. Tragedia y hegemonía política”, realiza una lectura de esta obra por medio de un detenido análisis de tipo filológico-literario, en el cual establece los fundamentos de la tragedia en términos históricos, como también un recorrido analítico de Áyax como personaje desde los planteos aristotélicos de carácter y pensamiento. Si bien el enfoque de su análisis se sustenta de diversas teorías sobre las formas del poder y la política, es esta exploración de las formas compositivas de la tragedia griega y, en particular, de la obra sofoclea, junto con su exploración de la composición dramática de los personajes, lo que rescatamos para nuestra propia investigación.

Otra tesis que es importante señalar es “El suicidio en la tragedia y la filosofía de la Atenas clásica: entre la normatividad y la ética” de A. M. Fernández (2018)¹⁶. En esta investigación, el autor explora, sobre la base del método filológico y en el marco de las relaciones entre normatividad y ética, el tema del suicidio en un corpus que comprende *Áyax* de Sófocles y *Heracles* de Eurípides, y *Fedón* y *Leyes* de Platón. Fernández

¹³ En términos de la relación entre el drama griego y la violencia, rescatamos el artículo “Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica” de Caballero López (2013), donde el autor propone que la violencia es el motivo fundamental de los argumentos de las obras literarias de la Grecia Clásica, los cuales procedían casi exclusivamente del acervo tradicional del mito. Caballero López explora esta relación existente entre el mito oral, el mito como fundamento social, la violencia inherente en él y las formas en que estas narraciones son adaptadas o apropiadas en las composiciones poéticas, y cómo la violencia es exacerbada o disminuida de acuerdo a las sensibilidades del poeta. Para ello analiza los dramas griegos desde el foco de la retórica y la helenística francesa. **Ref:** Caballero López José Antonio, “Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica”, en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, Idea, 2013, pp. 41-55.

¹⁴ El artículo “El mal como principio psicagógico” de Ethel Junco de Calabrese realiza una lectura de la obra sofoclea desde los conceptos de destino y divinidad, en relación intrínseca con los valores y las características heroicas de los personajes, en particular Edipo. Junco de Calabrese plantea, además, al error intelectual del héroe como un principio de cambio, como un “mal cognoscitivo y gnoseológico”. La autora realiza sus planteos desde la metafísica y la ética, haciéndolas dialogar con la corriente clásica alemana, en particular W. Jaeger. **Ref:** de Calabrese, E. J. (2015). El mal como principio psicagógico en la tragedia. *Escritos*, 23(51).

¹⁵ Nelli, M.F. (2002) *Áyax* de Sófocles. Tragedia y hegemonía política [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

¹⁶ Fernández, A. M. (2018). El suicidio en la tragedia y la filosofía de la Atenas clásica: entre la normatividad y la ética (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional del Sur. Departamento de Humanidades, Bahía Blanca, Argentina.

problematiza el concepto sobre este tipo de muerte en la Antigüedad y parte de la hipótesis de que las tragedias abordan el fenómeno ético del suicidio cuestionando, o evidenciando, que no necesariamente se trata de un acto de transgresión sino que puede ser afirmativamente conservador con respecto a la normatividad social, o dicho de otro modo, que el suicidio no es tanto una rebelión sino más bien una acción “esperada” ante una situación trágica. Metodológicamente, Fernández parte principalmente de los aportes de las escuelas clasicistas norteamericana e inglesa, apoyándose en estudios de las corrientes de la filosofía platónica.

Otro aporte, “Medura y desmesura en Áyax: transición de una ética agonal a una ética ilustrada”, de Singh Caro (2021)¹⁷, aborda la tematización de un conflicto recurrente, la crisis entre dos sistemas axiológicos, el arcaico, en el que predominan valores agonales, basados en la excelencia personal reconocida comunitariamente, y el ilustrado, aquel que responde a exigencias de las ciudades ya desarrolladas, cuyos valores se identifican con la idea de igualdad y de deliberación comunitaria. Este artículo procura dar cuenta del peculiar tratamiento sofocleo al respecto mediante el análisis del léxico en distintos pasajes de la obra. Para ello se utiliza una exploración de las palabras escogidas por personajes antagónicos como Áyax, Menelao y Agamenón para fundamentar sus decisiones; las cuales definen, sin embargo, concepciones comunes acerca del modo de actuar en situaciones de conflicto, propias del código heroico arcaico. Estos aportes resultan de particular interés para nuestra investigación por el foco que otorga al agón, y al modo en que el poeta utiliza estas instancias para anteponer a los participantes del agón, y de este modo visibilizar su construcción dramática.

En cuanto a las lecturas de las pasiones y las emociones, en particular en función con la composición dramática de los personajes, el artículo “Marginalidad y locura en la tragedia de Sófocles. Las formas de las nósos de Áyax” de Lidia Gambon (2019)¹⁸, se enfoca en el lugar central de la locura en la tragedia, y en cómo ha contribuido a la valorización de la importancia de este género en establecer una representación de la enfermedad, destinada a subrayar la marginalidad del héroe. En este artículo, Gambon realiza un trazado analítico y filológico del drama sofocleo, centrándose en la manera en que el poeta ateniense presenta, compone e idealiza las formas de la locura del personaje

¹⁷ Singh Caro, E. (2021). Medura y desmesura en Áyax: transición de una ética agonal a una ética ilustrada. *Revista Archai*.

¹⁸ Gambon, L. (2019). Marginalidad y locura en la tragedia de Sófocles: Las formas de las nósos de Áyax. *Revista De Estudios Clásicos*, 47, 37–54.

de Áyax, dedicando especial atención al lenguaje utilizado a la hora de describir esta locura. Se apoya en los anclajes teóricos de la helenística británica y la italiana, siguiendo la línea de autores como O'Brien Moore, Mattes, Ciani y Padel, como asimismo de los estudios filológicos y traducciones de Finglass. Podemos establecer una conexión con este artículo en la manera en la cual Gambon analiza y aborda la locura, y las pasiones asociadas a ella, en *Áyax*.

La investigación “Los límites del odio: la compasión de Odiseo en *Áyax* de Sófocles” de Eslava-Bejarano (2019)¹⁹, se ocupa de la dimensión ética de la desgracia y del lugar que juega en la obra. Un estudio de las condiciones cognitivas que la soportan permite comprender la relación que tiene con una determinada noción de justicia y, además, muestra la unidad misma de esta tragedia, comúnmente puesta en duda. Finalmente, esta investigación busca probar que Sófocles presenta una visión del mundo de acuerdo con la cual el odio y el sufrimiento que es justo infligir a un enemigo tienen límites. Haciendo un recorrido de corte filológico, por un lado, y filosófico, por otro lado, Eslava-Bejarano hace uso de los planteos aristotélicos sobre la emoción y el pensamiento racional. Las perspectivas de este trabajo nos son útiles para el análisis de la configuración de Odiseo y su composición dramática (carácter y pensamiento en términos aristotélicos) dentro de la obra, en especial en el diálogo que mantiene con Atenea al abrir la obra.

El artículo “Áyax y Antígona. La muerte honorable” de Verónica Antelo (2019)²⁰ busca mostrar por qué Áyax, siendo el segundo mejor guerrero en Troya, elige la muerte. Para ello la autora pone en comparación la muerte del guerrero salamino con la de Antígona, quien también elige una muerte con honor, defendiendo las leyes divinas. Lo que tienen en común estos héroes, si bien toman diferentes caminos, ambos llegan a desear la muerte honorable. La ruina del héroe es consecuencia de una acción cuya responsabilidad es solamente suya, de un “fallo” intelectual, de no saber adecuar su pensamiento o su acción al orden cósmico. Antelo centra su análisis en las instancias de la muerte de Áyax, en especial en su monólogo final, ofreciendo una lectura de esta muerte desde la construcción de Áyax como héroe mítico atado firmemente a su honor y al honor que le es legado y que él mismo legará a su hijo. Antelo hace uso de los soportes teóricos

¹⁹ Bejarano, S. E. (2019). Los límites del odio: la compasión de Odiseo en *Áyax* de Sófocles. *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, (37), 25-48.

²⁰ Antelo, V. (2019). *Áyax y Antígona. La muerte honorable*. 1º Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.

de las escuelas alemana y española del clasicismo, trabajando en el terreno de las traducciones y centrando su enfoque en la interpretación de éstas, más que un proceso filológico. Es este análisis del monólogo final, y el abordaje de la muerte como una elección ante un fallo intelectual lo que hace que rescatemos este trabajo, pues transcurre por las mismas líneas abordadas en nuestra investigación.²¹

Electra

Pertinente es mencionar al libro *Sophocles: Electra*, de Lloyd (2005)²², donde se aborda la figura de Electra a través de las distintas manifestaciones de su singularidad en la obra: su lamento inicial, sus diálogos con las otras dos figuras femeninas con quienes se la contrasta, Crisótemis y Clitemnestra y, finalmente, su plan de venganza. El interés del capítulo está puesto en el análisis del retrato del personaje de Electra a través de su resistencia heroica y su extremo sufrimiento. Este estudio sobre *Electra* de Sófocles pertenece a la serie *Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy*, editada por Thomas Harrison, cuyo objetivo es proporcionar instrucciones para leer tragedias antiguas y discutir los aspectos principales de las obras incorporando los nuevos desarrollos de la crítica moderna. Lloyd hace un recorrido didáctico, partiendo desde las concepciones básicas dramáticas hasta el análisis diegético de los parlamentos y la elaboración de Electra como personaje, utilizando los aportes aristotélicos.

Acerca de las emociones, encontramos “El papel de las emociones para entender la centralidad de Electra en la tragedia de Sófocles” de B. Franzani (2020)²³. Aquí el autor propone centrar el estudio de la *Electra* de Sófocles en la manera en que las emociones que

²¹ El artículo de Bassi (1980), titulado: “La Leggenda di Aiace Telamonio” analiza la figura heroica del héroe griego, desde sus raíces míticas y épicas hasta su eventual construcción trágica. Domenico Bassi realiza un recorrido de corte arqueológico-filológico, pues es su intención resaltar la importancia de la oralidad en conjunción con el arte pictórico a la hora de abordar las representaciones de la figura mítica de Áyax, ya que “che le imprese e le vicende di Aiace Telamonio comi di altri eroi dell'antichita greca sono ad un tempo e celebrate nelle opere letterarie e illustrate delle opere dell'arte figurata”[#] (Bassi, 19). Bassi aborda su estudio de la figura mítica de Áyax contrastando dos principales fuentes: por un lado el monumento de Áyax en Salamina y los aportes filológicos de la escuela alemana, en particular los de W. H. Roscher. De este modo, realiza un recorrido de las formas en que Áyax ha sido representado previamente a la tragedia sofoclea, elaborando lo que podría llamarse un perfil mítico del héroe. **Ref:** Bassi, Domenico (1890). *La Leggenda di Aiace Telamonio*. Babel. Roma.

²² Lloyd, M (2005). *Sophocles: Electra*. Duckworth, London.

²³ Franzani, B. (2020). El papel de las emociones para entender la centralidad de Electra en la tragedia de Sófocles. *Byzantion Nea Hellás*, (39), 59-78.

caracterizan a la protagonista permiten dar un sentido de unidad a la obra y entender las relaciones que dichas emociones generan entre los personajes. Para ello Franzani sigue la línea de autores como D. Konstan y B. H. Rosenwein al respecto de la llamada “genealogía de las emociones” y los trabajos de clasicistas británicos como Simon Goldhill y Richard Seaford. La propuesta de Franzani, al analizar las emociones y su extensión en el drama griego, entra en contacto con aquellas indagaciones que proponemos en torno a las pasiones en la tragedia de Sófocles, en especial lo que es desencadenado en el enfrentamiento Electra-Clitemnestra.

En la línea de la tragicidad, encontramos importante recuperar el artículo “La poética de la gloria y del dolor en *Electra*, de Sófocles” de M. I. Saravia, dentro del libro *Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días* (2019)²⁴, en donde la autora profundiza en la estructura y en el sentido de la tragedia sofoclea desde una perspectiva filológica y psicológica, ahondando en tópicos como la necesidad humana y familiar de honrar a los muertos, los combates internos ante la muerte y el futuro truncado y la literatura como medio de expresión de nuestra realidad humana; teniendo en cuenta nuestras propias indagaciones en torno a los tópicos mencionados previamente, en especial cómo se erigen ciclos de violencia generacional.^{25 26}

²⁴ M. I. Saravia y C. A. Featherston (2019). *Expresiones de violencia en la literatura: De Grecia a nuestros días*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

²⁵ El artículo titulado “Is there any defence for matricide? A juridical reading of Sophocles’ *Electra*”, de Harris[#] (2009), propone que la preocupación central del dramaturgo griego no es el matricidio de Clitemnestra en sí. Sófocles invita al público a reflexionar, como si fuera el jurado de un tribunal de justicia, sobre la legalidad de las acciones de Electra. La obra es, por tanto, una contribución al debate sobre la justicia en la sociedad griega iniciado casi dos siglos antes. Para ello Harris hace uso del psicoanálisis, en tanto un “dictamen psicológico” sobre Electra, de textos jurídicos de la Antigüedad Clásica y contemporáneos, y finalmente de la corriente filológica francesa, en particular Vernant y De Meneses. **Ref:** Harris, P. J. (2009). Is there any defence for matricide? A juridical reading of Sophocles’ *Electra*. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 31(1), 53-60.

²⁶ La tesis “La tragedia griega a la luz del derecho: de *La Orestíada* de Esquilo a las *Electras* de Sófocles y Eurípides” de M. B. Álvarez[#] (s/d) continúa con esta exploración desde la perspectiva jurídica sobre la legalidad del derramamiento de sangre que encontramos en *Electra* de Sófocles. Para ello la autora recurre a los aportes de la escuela clasicista alemana y se sirve de tablas judiciales de la Grecia Clásica y la contemporaneidad. **Ref:** Álvarez, M. B. (s/d) *La tragedia griega a la luz del derecho: de La Orestíada de Esquilo a las Electras de Sófocles y Eurípides* (Doctoral dissertation, Universidad del Salvador).

CAPÍTULO I: ENCUADRE Y PERSPECTIVA DE LA PROPUESTA

1.1 Extensión y límite de la materia: lo clásico y la tragedia ática

La hipótesis de trabajo propuesta se sustenta en un análisis de la tragedia a partir de la composición y la significación del drama. A fin de llevar a cabo la investigación, la delimitación de los conceptos centrales de los que haremos uso y la delimitación del campo en el cual nos moveremos analíticamente representan un imprescindible paso previo para poder llevar a cabo nuestra investigación. Iniciamos con el interrogante de qué es aquello que llamamos “trágico” en las dos tragedias seleccionadas, y abordando la temática de lo clásico desde dos perspectivas: a) lo que involucra el texto o dimensión poética, del cual desagregamos las ideas de *mythos* (como zócalo temático) y *poiesis* como el proceso mediante el cual el poeta selecciona y compone el material mítico; y b) la lectura y la dimensión sensible de la cual desprendemos las ideas de *catarsis* y empatía.

Atendiendo a esto se impone recuperar y precisar la denominación *clásico* que se actualiza con la sola invocación del poeta seleccionado y de las obras en cuestión. El concepto de clasicidad en relación a la literatura es rastreable hasta Aulo Gelio, el cual propone denominar “poeta clásico” a aquel que pueda ser tomado como modelo por la corrección de su lenguaje. Con esto, el clasicismo se identifica con la doctrina de que la creación literaria debe basarse en modelos, de los cuales derivan la disciplina y las reglas necesarias para el logro de una obra perfecta. De este postulado de Aulio Gelio surgirá posteriormente el entender “autor clásico” como aquel que, por su habilidad de expresarse, puede ser considerado un maestro de la pureza del idioma, y por lo tanto, como modelo para aquellos que se dediquen al arte de escribir. Cabe señalar aquí que, en el latín vulgar, el término *classicus* era utilizado en relación con las “clases” de las instituciones escolares, de dónde adquiere el significado de autor leído y comentado en escuelas.

Esta base histórica del término ha llevado a una división teórica en cuanto a la interpretación que se le da, en particular dos, las que Gabriela A. Marrón (2007; 617) llama *el argumento etimológico y la fundamentación estética*. Estas dos posturas, ciertamente no las únicas pero sí las preponderantes dentro de la discusión, surgen como derivaciones de dos criterios formulados por Hegel y Schlegel respectivamente, nos dice Marrón (2007; 616), y añade: *Del primero proviene la idea de que los clásicos se*

conservan porque se significan e interpretan a sí mismos; del segundo, la noción de que dichas obras perviven debido a que su elocuencia inmediata es ilimitada.

En primera instancia, el llamado “argumento etimológico” recupera la concepción generada a partir de las palabras de Aulo Gelio, teniendo en cuenta la evolución que el término experimentó desde la Edad Media. Es C. A. Sainte-Beuve quien establece la importancia de lo señalado por el autor de las *Noches Áticas*. Para este planteo, lo Clásico de un texto, su valor de clasicidad, radica en la cualidad de *modelo*, o como lo pone el mismo Aulo Gelio, *classicus assiduusque scriptor*. Dentro de esta postura se suscriben tanto Sainte-Beuve, como M. Arnold, E. R. Curtius y T. S. Eliot. De éste último recuperamos la categorización y jerarquización que realizó de los Clásicos, un trabajo que luego sería recuperado por Carlos García Gual: [...] *la distinción entre clásico relativo y el absoluto, entre la literatura que puede llamarse clásica en relación a su propia lengua y la que es clásica en relación a varias otras lenguas* (Eliot en Gual, 2003; 64).

Antepuesta a esta postura encontramos la “fundamentación estética”, la cual busca el motivo de la perduración y canonización de las llamadas obras clásicas en el valor estético que conllevan, ya sea en la habilidad poética denotada en sus páginas o en la manera en que transmiten ideas o tópicos de valor universal. Esta postura resalta el valor superior de las obras clásicas. María Nieves Alonso et al. (2003; 12) nos dicen:

“Esta condición radica, por una parte, en el carácter único y diferencial de la obra cuando representa “los más altos valores humanos y artísticos” (Curtius 1955; I, 385), y, por otra, en el carácter paradigmático de sus rasgos formales. Ambas manifestaciones de lo clásico –en términos de Ernst Robert Curtius, respectivamente, “clasicismo ideal” y “clasicismo normal”– pueden combinarse pero también excluirse. Esto último sucede cuando el clasicismo normal, representado por autores y épocas que escriben “correcta, clara y artísticamente” (Curtius 1955: I, 385), pretende consagrar dogmáticamente ciertas formas como modelos normativos para la creación artística.

Vemos así que el foco es colocado en los “rasgos formales” de la obra en cuestión. Esto plantea el interrogante de ¿cuáles son esos rasgos? Para T. S. Eliot la respuesta se halla en la madurez con la cual el poeta aborda el lenguaje, lo que denota una madurez generalizada de la cultura y la lengua en la que se encuentra ubicado. Sin embargo, como señala Jauss (1989; 241), *el efecto y la recepción de una obra se articula en un diálogo*

entre un sujeto presente y un discurso pasado. Como tal, es difícil establecer qué es esa lengua madura de la cual habla Eliot y qué la diferencia de otras lenguas maduras. Jauss añade: *se debe permitir que el “sujeto presente” descubra la respuesta implícita contenida en el “discurso pasado” y que la perciba como respuesta a una cuestión que le compete plantear ahora*. Otro crítico de renombre, P. Bourdieu, añade su propia crítica a la postura de la revalorización estética, cuando sostiene que determinar si es el punto de vista estético lo que crea el objeto artístico o son las propiedades específicas del objeto artístico las que suscitan la experiencia estética resulta equivalente a la eterna pregunta del enamorado: *¿Es linda porque la quiero o la quiero porque es linda?* La pregunta de si el clásico trasciende por poseer determinadas características puntuales, o si es el particular acercamiento estético del lector a ese texto lo que perpetúa su canonización (Marrón, 2007; 620), en términos de Bourdieu, dificulta poder establecer parámetros estéticos inalterables que definan, de una vez y para siempre, el valor clásico de una obra.

Marrón (2007; 622), hablando sobre lo Clásico, nos dice:

[...] el desafío consiste, entonces, en establecer el grado de “legitimidad” de los denominados prejuicios legítimos que nos ha legado la tradición. Una obra no nace clásica, ni adquiere dicho estatus de manera repentina, ni lo pierde de manera aleatoria. Si bien es cierto que el canon se encuentra sujeto a una permanente revisión, no menos cierto es que el juicio crítico de los lectores no puede alienarse de la institución literaria y su tradición.

La problemática de lo clásico es algo que ha preocupado a los estudiosos de la literatura por largo tiempo. Para nuestros propósitos, entonces, nos aproximamos a la idea propuesta por Italo Calvino: *Tu clásico es aquel que no puede ser indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él* (2003; 17). Calvino busca señalar aquí el núcleo mismo del concepto de “clásico”: el diálogo constante entre obra y lector, atado a la subjetividad e individualidad características de cada ser humano. A esto podríamos añadir el postulado de Jorge Luis Borges: *Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad* (2018; 151). Con esto Borges señala la importancia de la lectura como instancia. Lectura como operación volitiva, incesante y atemporal. Esta relación ya la veíamos presente en lo

comentado por Calvino (un Yo que se encuentra a sí mismo opuesto al objeto interpelante) y será clave para nuestro análisis.

Adicionalmente, recuperamos una última postura, la cual ubica el foco de la clasicidad en las manos, o más bien ojos, del lector. *Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir*, comenta Ítalo Calvino (2003; 15), revalorizando el factor de la *lectura* en el acto de canonización de lo clásico. *La lectura de un clásico es un viaje a las raíces. A veces no se buscan las raíces por nostalgia de algo que se conoció, sino por el vago sentimiento de haber crecido de un tronco desconocido*, dice Umberto Eco (1994; 16), a lo cual añadimos la siguiente cita de G. Steiner (2000; 349-350): *Pero la total autoridad del clásico es de tal condición que puede absorber sin perder la identidad las milenarias incursiones que se hagan en él, los aditamentos que se le pongan, los comentarios, las traducciones*. En todas estas definiciones se señala que la condición clásica deviene y se explicita a través de la re-lectura, gracias a la inagotable sinergia de los textos, sinergia que ella misma instaura y que es su característica esencial. El acto de la lectura cobra un valor clave de esta manera, y la relación que el lector establece con los signos a lo largo de la Historia, dotando a esos signos de nuevas acepciones e interpretaciones que se configuran en tanto en un tiempo y lugar específicos.

Habiendo enfocado la orientación y extensión de lo clásico respecto de nuestra propuesta, es necesario ahora situar las obras en el contexto de la tragedia ática antigua, sus componentes y estructura. Los orígenes del teatro en la Grecia Antigua se remontan muy atrás, más allá incluso de los contextos homéricos: *Ya para la cultura creto-micénica hay unas gemas y un fresco de Micenas que nos ofrecen el testimonio de unas figuras con máscaras de animales* (Lesky, 2001; 47). Estas muestras nos dejan en claro que el fenómeno dramático griego no fue un suceso espontáneo; más bien, el producto de siglos de cultos y acciones rituales que, eventualmente, contribuyeron a la formación de lo que hoy conocemos como drama. Como señala Albin Lesky, hay numerosas pruebas que permiten fundamentar el origen del teatro en las prácticas religiosas y culturales de los pueblos de la Hélade: *Y las costumbres que algunos investigadores ingleses han encontrado todavía vivas en Tracia, Tesalia y Epiro, con la representación de una boda, muerte y resurrección del novio, llevan en sí posiblemente un acervo clásico* (2001; 48). Hay que tener en cuenta, a pesar de lo dicho anteriormente, que el problema del surgimiento de la tragedia es uno que ha sido abordado por numerosos filólogos a lo largo

de casi tres siglos, y todavía no se ha llegado a un consenso irrefutable sobre la exactitud del proceso.

Aún así, al día de hoy sigue siendo Aristóteles quien nos provee de la explicación más aceptada y extendida sobre el paso de las representaciones primitivas y rituales a lo que, unos cuantos siglos luego, llegará a ser la máxima demostración de la literatura griega (López Férez, 2008; 275). Según el filósofo ateniense, la tragedia provendría de los ditirambos cantados por los coros de sátiros:

Habiendo sido en un principio improvisaciones tanto la tragedia como la comedia (la una de los que ejecutaban el ditirambo; la otra de los que ejecutaban los coros fálicos), poco a poco crecieron desarrollándose según lo que les correspondía, hasta que, luego de muchas transformaciones, el desarrollo de la tragedia se detuvo cuando ésta adquirió su naturaleza propia [...] luego la tragedia se dignificó en cuanto a la grandeza, abandonándose las fábulas pequeñas y el lenguaje risible que hasta entonces tenía por haberse derivado del coro de los sátiros (1999; 45)²⁷.

Esto colocaría a la tragedia en directa relación con las primeras demostraciones del arte satírico (Lesky, 2001; 51). Como explica Aristóteles, luego de la separación de las formas propiamente trágicas de las satíricas, sobrevino un proceso de perfeccionamiento de las obras trágicas. Fue Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, un destacado filólogo alemán, quien pondría en comunión los planteos aristotélicos con los descubrimientos de la antropología y la arqueología (López Férez, 2008; 275), tratando de probar el valor de la *Poética* como documento histórico. Según lo expuesto por Wilamowitz, la tragedia surgiría de la unión de los yambos y los coros dorios. Advertimos que, luego de la tesis de Wilamowitz, surgirían una serie de estudios que pondrían sus postulados en serias dudas. Pero, si bien no se llega a un acuerdo globalizado sobre el origen concreto de la tragedia, se mantienen una serie de hipótesis que permiten construir una idea amplia (López Férez, 2008; 275).

Por otro lado, la cita de Aristóteles nos permite ver entonces tres aspectos claves en los desarrollos primitivos de la tragedia: el carácter religioso/ritual (las tragedias eran

²⁷ Para este trabajo nos serviremos de la *Poética* de Aristóteles en la edición trilingüe de Valentín García Yebra. Resulta adecuado señalar, también, la importancia capital de esta obra, clave a la hora de pensar las traducciones a la lengua hispana.

representadas en las Grandes Dionisiacas²⁸, las Dionisias rurales y las Leneas, fiestas en honor a los dioses), el aspecto musical y el papel de la representación -atado, como comenta Lesky, con el carácter apotropaico²⁹ de la máscara.

De las épocas doradas de la tragedia contamos con mucha más documentación e información. Si bien se sabe de un gran número de poetas trágicos de los siglos VI y V a.C., son tres los que destacan entre todos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Esto quizá se deba, nuevamente, a cómo se refiere a ellos Aristóteles en *Poética*, así como a la misma recepción y popularidad que contaban en su contexto histórico (Bergua Cavero, 2008; 11). Centrados en Atenas los tres, fueron sus obras las cuales moldearon lo que hoy entendemos como tragedia, en particular teniendo en cuenta lo que dice el padre Festugiere: *Tan sólo existe una tragedia en el mundo, la griega* (en Bergua Cavero; 11).

El siglo V a.C., llamado “siglo de Oro” o “siglo de Pericles”, fue *aquél en el que la tragedia, como espejo en el que hallaron expresión artística los grandes problemas y aspiraciones del hombre griego y especialmente ateniense, alcanzó su mayoría de edad como género literario* (Bergua Cavero, 2008; 11). A lo largo de esta centuria, Atenas (y Grecia en general) experimentó una serie de cambios que modificarían ampliamente la manera en que sus habitantes vivían y veían el mundo. En el aspecto económico encontramos una explosión en el comercio, que transformó a Atenas en la ciudad más rica de la Hélade; y bajo la dirección de Pericles la ciudad se convirtió también en una presencia fortísima en el campo naval y de la exploración del Mediterráneo. Numerosas colonias atenienses fueron fundadas en este período. Pero el esplendor de Atenas no se debió solamente a una expansión política y económica, sino que la ciudad vio en este siglo un crecimiento exponencial en la cultivación de las artes de todo tipo: escultura, arquitectura, pintura y, en lo que nos atañe, poesía³⁰. Los cambios producidos por este tiempo de esplendor abarcaron asimismo la aparición de los primeros desarrollos sistemáticos filosóficos, con los denominados presocráticos como Anaximandro y

²⁸ En un comienzo, estas fiestas “eran eminentemente rurales y, como exaltaban la fertilidad de la naturaleza, no tenían ningún freno racional... mas llegó un momento en que estas fiestas constituyeron un problema en vista de los desórdenes que desencadenaban; por ello el Estado ateniense resolvió institucionalizarlas, o sea, que no se prohibieron los excesos sino que se asistió a ellos. Se efectúan entonces por primera vez las fiestas dionisiacas en la propia ciudad de Atenas y en el sitio que para ellas se edifica: el teatro de Dionysos (sic), templo vivo del dios, en la falda meridional de la Acrópolis” (Posada González, 1986; 16-17).

²⁹ El concepto de lo *apotropaico* refiere a un fenómeno sociocultural, a un mecanismo de defensa contra lo sobrenatural (Rosental y Iudin, 1965).

³⁰ Resulta importante conservar el término de *poesía* ya que recupera las dos dimensiones de la poesis, por un lado el que refiere al resultado de la actividad poética, y poesis como proceso compositivo.

Anaxímenes, el desarrollo del sofismo, y luego la creación de la academia de Sócrates. La influencia que tuvo la filosofía en la manera en que los griegos de la época veían el mundo no debe ignorarse (Vernant, 2002; 26), ya que se extendió a todos los ámbitos de la vida cotidiana: tanto en una progresiva disminución de los cultos religiosos olímpicos como en el arte mismo. Hay en esto una idea clave, desarrollada como producto de la época, y es la visión griega de la muerte y la angustia que ésta producía (Vernant, 2002; 15-30).

Para alcanzar su forma definitiva, la tragedia incorpora todas las problemáticas de su contemporaneidad:

Los poetas griegos, incluso cuando más tendían hacia lo eterno, seguían viéndose influidos por las realidades de la sociedad y de la época en que vivían. Y ello sin necesidad de que ellos lo desearan así ni aun de que lo supieran; ni siquiera era menester que se situaran con respecto a estas realidades, sino que, en vez de decir que estaban comprometidos con su tiempo, habría que concluir, según este estudio, que nunca se veían totalmente desligados respecto a él. Las realidades contemporáneas están siempre presentes en sus obras [...] (De Romilly, 2011; 57-58).

En los dramas helenos podemos encontrar y visibilizar los problemas y reflexiones que preocupaban al griego antiguo. W. Jaeger, respecto a esto, amplía: *El momento perenne del espíritu ático, en el instante de su madurez, está constituido por la tragedia* [...] (2001; 31).

Y así como las temáticas abordadas en los dramas refractan una cosmovisión, una sensibilidad del momento, también la composición estructural de las obras acompañó a esta presentación de una nueva forma de ver y entender el mundo. Las innovaciones introducidas por estos poetas modificaron muchos aspectos de la tragedia, no sólo en lo técnico y compositivo sino también en el plano del sentido; esto último lo observamos en especial con Sófocles: [...] *será con Sófocles que podemos hablar auténticamente del héroe trágico [...] a partir de Sófocles es elemento clave la “decisión” que el personaje trágico habrá de tomar* (López Férez, 2008; 273-274). Pues Sófocles no se limitó a incorporar aspectos estructurales a la composición de las tragedias: su inventiva lo llevó a combinar estas innovaciones, como por ejemplo la introducción del tercer actor, a un nivel de la acción dramática propiamente dicha. Es en sus tragedias que el manejo del diálogo se perfecciona, sirviendo de ejemplo a la hora de desarrollar los caracteres (Bergua Cavero,

2008; 17-18). Aquí es donde el corpus llega en escena, pues es justamente esta labor poética sofoclea la que nos lleva a remitirnos a las particularidades y similitudes entre *Áyax* y *Electra*.

1.2 El corpus en juego activo

Áyax es considerada una de las primeras obras de Sófocles (y la más antigua de las siete conservadas hoy día) por varios críticos, entre ellos K. Reinhardt, quien sostiene esta datación en base a la semejanza de su prosa y estructura con obras de Esquilo; Webster, el cual propone un progresivo refinamiento de la prosa sofoclea, tomando de partida a esta tragedia, y Kitto que la propone como la pieza más antigua. Más allá de su datación específica, queda claro que, de las siete conservadas, es la más antigua (en Nelli, 2002; 24).

Esto no sólo se refleja en el plano simbólico y semántico de la composición, sino también en el estructural. A diferencia de otras tragedias, *Áyax* presenta la muerte del héroe en medio de la acción, continuando esta luego de su fallecimiento. Esta forma particular ha dado pie a amplio debate en los círculos de la crítica: autores como L. Massa Positano, C. Whitman, C. M. Bowra y K. Reinhardt plantearon la postura de que esta tragedia constituía un díptico: dos partes independientes en sí mismas, articuladas por un centro en común y mutuamente enriquecedoras, donde el comienzo se centraría en el dolor y locura de *Áyax*, con su consecuente caída, y el final trataría en torno al entierro. Argumentando en oposición a esta postura, otros autores como H. D. F. Kitto y R. G. A. Buxton postularon a la tragedia como una unidad indivisible, dotada de un sentido estético característico, lo cual significaría que separarla en dos partes no ponía en valor la inventiva sofoclea sino que constituía una re-descripción del mismo (Nelli; 11-12), y otros críticos expresaron que *la continuidad y la unidad de la obra reposaban en el desarrollo del carácter del héroe. La personalidad de Áyax y la restauración total de su honor no se agotaron con la muerte del protagonista sino con sus funerales, hacia el final del drama* (Nelli; 11-12). Lo que queda claro, entonces, es que esta composición, al menos en términos estructurales, ofrece posibilidades que acaso contribuyan a señalar e identificar otros modos de articulación a la hora de componer y realizar el sentido de “lo trágico”.

En la dimensión compositiva, esta tragedia aborda temas reconocidos como más cercanos a los utilizados por Esquilo³¹, según lo referido por K. Reinhardt (en Nelli, 2002; 24). La obra se sirve del contexto de la disputa sobre quién deberá heredar las armas de Aquiles, la cual concluye con Agamenón y Menelao entregándolas a Odiseo. Áyax, enfurecido por este insulto a su honra, se propone corregir esta decisión que siente injusta, pero antes de lograrlo es enceguecido por la diosa Atenea. La “confusión” mágica provocada por la diosa genera que Áyax masacre al ganado del campamento aqueo, pensando (en su ceguera) que se trata de los átridas y el Laertiada. La tragedia da inicio justo después de esto, cuando el acto de matanza ya ha sido realizado.

Es la diosa Atenea quien da comienzo a la obra en un monólogo que se constituye como el Prólogo del drama, en el cual saluda a Odiseo que entra en escena. A esto sigue un diálogo, donde se expone lo sucedido inmediatamente antes del comienzo de la obra y el motivo de la desaparición de los rebaños de los aqueos. Luego encontramos a Áyax (ciego por obra de Atenea) conversando con la diosa sin saber que Odiseo les está escuchando. Ya en este inicio se pueden vislumbrar algunas de las temáticas características de la tragedia, en particular la relación entre el hombre y la divinidad, y la visión que de esto tiene Sófocles la cual, según Jaeger (2001), es vital para comprender los caracteres que compone.

Con una final aseveración sobre el hombre y su tratamiento con los dioses, salen de escena Odiseo y Atenea, permitiendo la entrada al Coro. Éste duda sobre si creer o no los terribles rumores que corren por el campamento, lo cual constituye otra de las características temáticas de la obra, donde Sófocles nos presenta a un Coro dubitativo, que fluctúa,

Después, entre cantos, monólogos y largos diálogos vemos construirse a la figura de Áyax, asolado por pasiones. Se nos presenta también a Tecmesa y al pequeño hijo de ambos, Eurisaces. El dolor de Áyax lo lleva hasta el límite, donde culmina mintiéndole al coro y a Tecmesa y dejándose caer sobre su espada. De acuerdo a lo referido anteriormente, *Áyax*, al contrario que en otras obras, no termina con el fallecimiento del personaje titular. Recordemos que en la Grecia Antigua el concepto de la muerte del héroe abarcaba desde la defunción del cuerpo hasta la despedida del espíritu y el ritual del

³¹ Santana Henríquez comenta: *Sigue la manera de Esquilo en el vocabulario, en el relato y en lo escénico (reminiscencias léxicas en los fragmentos Triptólemo y Támiris)* (2006; 17).

entierro. De esta manera vemos como el ciclo de la muerte, por así llamarlo, no cierra hasta cuando el cuerpo está bajo tierra, y con él la tragedia del héroe.

Volviendo al argumento, después de entrar en escena los personajes Menelao y Agamenón, tienen lugar una serie de agones entre Teucro, pariente de Áyax, y los átridas. Es aquí donde intercede Odiseo por vez primera, al contrario de su estado de observador del prólogo. Se opone a la orden de los átridas de negarle entierro a Áyax, y la obra concluye con las disposiciones para el entierro, luego de que Odiseo convenciera a los átridas de permitir a los parientes del Telamónio enterrar su cuerpo.

Respecto a los grandes tópicos abarcadores de la tragedia, Santana Henríquez (2006; 7) propone:

En esta tragedia se produce el dualismo de la condición humana a través de dos éticas diferentes: el código heroico y el ideal del siglo V de *sophrosyne*. La *hybris* militar consiste en desear reconocer sin limitaciones y en el deber de uno mismo un sistema competitivo de valores. Es un sistema basado en la arete, y relacionado por tanto, con el código heroico de la sociedad homérica, el héroe como un guerrero. La independencia de Áyax de la autoridad comunal frente a la sumisión de Odiseo a la conducta de la lucha hoplita. La oposición entre *sophrosyne*, sentido común opuesto a indisciplina, virtud fundamental de Odiseo, y la cualidad esencial del guerrero épico, apunta a la operación de cambio en el sistema de valores de la actividad. La caída de Áyax no es consecuencia de un castigo divino directo sino el resultado de su rígido apego por el inmutable *ethos* heroico.

Vemos entonces que la estructura de la obra, que propone una posible división en partes, se hace eco de los temas que trata.

Electra, por su parte, es considerada por la crítica como la cuarta de las siete tragedias completas de Sófocles, ya que se presupone que fue estrenada alrededor del año 420 a. C. (Santana Henríquez, 2006; 6). Esto la ubica en el período intermedio de la producción del poeta ateniense, alejada de las formas más cercanas a Esquilo pero aún no con la perspectiva que presentaría en obras como *Filoctetes* o *Edipo en Colono*. Santana Henríquez comenta: *La evolución se constata en aspectos importantes de la lengua y de la escena, pero sobre todo se refleja en su visión de la vida y su conducta* (2006; 17), y luego

añade que Sófocles mismo separa sus obras y su poesía en tres etapas, y coloca a *Electra* como representante de sus dramas más éticos.

Estructuralmente, *Electra* mantiene una forma más aproximada a la considerada tradicional, compuesta por cinco episodios con once escenas. El clímax de la obra, la muerte de Clitemnestra y Egisto, sucede al final del drama, diferenciándose así del clímax intermedio de *Áyax*. Albin Lesky propone una íntima relación entre la composición de *Electra* como personaje y la estructura de la tragedia: *Ya en la estructura del drama observamos lo que nos confirma el dibujo de la personalidad de Electra: ella es la figura principal de la obra, todos los hechos están orientados significativamente hacia sus sentimientos, pensamientos y tesis* (Lesky, 2001; 144). La evolución técnica de Sófocles se evidencia así en cómo centra el foco de sus obras en los caracteres y pensamientos de sus personajes. Esta técnica compositiva, al igual que la de *Áyax*, tiene gran potencia para poder pensar en el concepto de lo trágico, desde lugares más intimistas y focalizados.

En lo que respecta a la temática, Lesky nos dice que *Electra* nos muestra cómo *la naturaleza humana se desenvuelve más en la movida lucha con la oposición dramática [...] En lugar de la lucha del individuo con el destino, aparece la lucha del individuo con las personas que le rodean* (2001; 146). Entendida así, esta obra está centrada en el conflicto humano, familiar, y generacional. La tragedia habla del difícil ciclo de la venganza y del interminable derramamiento de sangre que este provoca. Sus personajes son seres que por años y años han vivido en torno a la idea de la retribución, de la justicia adeudada. Sófocles aquí plantea vidas cercenadas por un deseo de restablecer una dignidad que se ha mancillado. Ambientada en el contexto del Ciclo Troyano y pieza clave de la Orestíada, la obra representa el conflicto final entre los hijos de Agamenón y su madre Clitemnestra.

En su composición, *Electra* inicia con el retorno de Orestes, enviado lejos por su hermana Electra, al palacio familiar, acompañado de su instructor, el Pedagogo. Este inicio es de vital importancia, como dicen Morenilla Talens y Bañuls Oller (2006; 2): *Las claves de esta tragedia, con el desarrollo de estos dos planos de percepción y acción, las encontramos ya con claridad en su inicio, en lo que constituye el prólogo de la tragedia, en el diálogo entre Orestes y el pedagogo*. Aquí se establece lo cabal de la presencia de Orestes, ya que en esta obra toda acción estará centrada en torno suyo, pues Electra (a pesar de ser el personaje titular) se mantiene prácticamente inactiva. Esto, como señalaba

Lesky (2001), refracta quién y cómo es Electra: atenazada por el dolor y clavada en el pasado, la hija de Agamenón es incapaz de actuar. No así su hermano, el cual realiza su cometido expeditivamente y con firmeza.

Luego del inicio de la tragedia, con la llegada de Orestes y el Pedagogo, estos personajes se disfrazan y entra en escena Electra, envuelta en lamentos. También sucede aquí la párodos, con la que ingresa el coro de mujeres de la ciudad: *El coro de Electra de Sófocles mantiene una posición coherente a lo largo de toda la tragedia. Desde el principio, exhorta a Electra a la moderación en la expresión de sus sentimientos y de su dolor.* (Morenilla Talens y Bañuls Oller, 2006; 5). La presencia del coro resulta clave en *Electra*, ofreciendo éste constantes consejos y apoyo a la hija de Agamenón, de tal modo que Sófocles parece ofrecer con el coro una salida de la perspectiva centrada en el dolor que presenta Electra.

La tragedia continúa con la llegada de Crisóstemis, hermana de Electra, enviada por Clitemnestra para dar una ofrenda a la tumba de Agamenón. El primer agón de la tragedia tiene lugar aquí, entre hermanas. Luego de esto entra Clitemnestra, y se nos presenta el nudo conflictivo de la obra. Sófocles hace lujo de toda su habilidad técnica en el agón entre madre e hija, enseñándonos las posturas de cada una. La discusión es interrumpida antes de terminar, gracias a la aparición del Pedagogo bajo manto de Mensajero. Este transmite la mentira sobre la muerte de Orestes, la cual Clitemnestra festeja a la vez que lamenta. Electra, en cambio, se hunde en la desesperación. No dura mucho esto, ya que su hermano se muestra ante ella calmando su dolor. Luego de este reencuentro, Orestes y Electra se adentran en el palacio y acaban con su madre, tendiendo finalmente una trampa para Egisto.

Santana Henríquez (2006; 8) comenta:

Lo que caracteriza a Electra es la impotencia y el resentimiento. Durante años ha alimentado el deseo de venganza, el deseo de ver la muerte de su madre y de Egisto, sin haber tenido la más mínima oportunidad para acelerar su cumplimiento, reducida como se halla a una situación de servidumbre impropia de su rango. La única justificación de su existencia es la espera del retorno de su hermano y el lamento obsesivo de la muerte de su padre. Es un ser atormentado, inseguro de sí mismo, a quien el odio da una falsa apariencia de fortaleza: sin marido, sin hijos, sin el hermano a quien cuidó como una madre. El castigo de

los culpables, previsto desde el principio, es la única salvación posible de la casa, la sola purificación posible de un mundo manchado por el asesinato de Agamenón. Es una tragedia de la purificación del mundo mediante el dolor y el acto nacido del dolor.

Cabe señalar que hay un aspecto común a ambas obras que no hemos mencionado aún. Aunque nos referimos al enfrentamiento y la oposición entre personajes humanos, advertimos en la tragedia otro factor clave: la participación de los dioses en el orden de la tragedia, y sus conexiones con el concepto de destino, entendido como fuerza sobrehumana que rige a los hombres. Está en lo indisoluble de la unión entre aquellas ideas y lo Trágico el principal punto que nos proponemos desarrollar. Lo humano, antepuesto no sólo a sí mismo, sino a una faceta del mundo que le es ajena pero cercana a la vez.

El temor de los personajes (seres humanos, mortales) ante los dioses, y de su incapacidad para comprender esa inmensidad desconocida, ya que cuando lo logran es demasiado tarde, es algo que reconocemos como un **topos** de la tragedia en sí. Esa enormidad otra, tan extraña como la perteneciente a la divinidad. Sin embargo, no le es completamente indiferente ya que puede percibirse de cierta manera la presencia de su poder. Santana Henríquez comenta:

El hombre debe tomar una actitud ante los dioses y adopta una línea de conducta cuando hace frente a las vicisitudes de la vida. En las obras de Sófocles se dibuja un cuadro con dos opciones: la pesimista y la optimista, aunque esta última parece estar más presente. El reconocimiento de la omnipotencia de los dioses no anula la responsabilidad humana, sino que permite al hombre adoptar un tipo de conducta que podemos denominar «actitud optimista ante la vida». La modestia (*sophrosyne*) consiste en el reconocimiento de los límites de las posibilidades humanas y en una sana actitud ante los cambios de la vida (2006; 30).

En esta línea, no podemos dejar de recuperar la dimensión heroica³² que establece Áyax³³ en la tragedia, lo que al decir tanto de Schrader (Schrader en Aristóteles, 1999; 22) como de Vernant (2004) involucra también los conceptos de *areté*, la cual consiste, en sentido extenso, en la excelencia en el desarrollo de diversas virtudes como la valentía, la moderación y la justicia, presentando así una visión del mundo sólida y firme que establece a los héroes como tales por su cualidad de excelentes (Schrader en Aristóteles, 1999; 23); *aristoi*, término utilizado para referirse a los nobles en la sociedad griega antigua, y en particular en la antigua Atenas, ya que significa literalmente "mejores", con la denotación de mejor en términos de nacimiento, rango y nobleza, pero también posee la connotación de ser el mejor moralmente³⁴; *hybris*, entendida como la desmesura en la excelencia³⁵; y *hamartia*, entendida como el error intelectual (no moral) que comete el héroe³⁶. Junto con estos conceptos, consideramos, se pondrían en tensión los propios valores heroicos en la épica y su realización en este otro género, público y momento histórico de la composición. Dicho de otro modo, entrarían en juego nuevas formas de interpretar la caracterización de héroe desde las formas propias de la tragedia³⁷.

Es en este sentido que ponemos en contacto aquellas características del héroe con aspectos constitutivos de la tragedia, los cuales deberían estar asegurados por la composición trágica misma, como *anagnórisis* (o reconocimiento), la *peripecia*, entendida como cambio repentino de situación debido a un accidente imprevisto que altera el estado de las cosas³⁸ en tanto pasaje de la fortuna a la desdicha; *pathós* y el sufrimiento entendidos como movimientos de la composición trágica pero, al mismo tiempo, pensados

³² cf. Vernant, Jean-Pierre. (2004) *Ulises/Perseo. Breve conferencia de los héroes de la Antigüedad*. Espasa. Madrid [Trad. Daniel Zadunaisky]; Rank, Otto. (1961) *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires: Paidós. [Trad. E. A. Loedel]; Artal, Susana. (2001) *De guerras, héroes y cantos. Una introducción a la poesía épica tradicional*. Buenos Aires: Biblós.

³³ Apuntamos también aquí la escasa bibliografía existente sobre Áyax como héroe del mito; no ya de la épica o acaso de la tragedia, donde encontramos un mayor número de abordajes sobre el personaje.

³⁴ Jaeger, Werner (2001). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México. Fondo de Cultura Económica. [Trad. Joaquín Xiral].

³⁵ Fisher, Nick (1992). *Hybris: a study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warmister: Aris & Phillips y Vernant, Jean-Pierre. (2000) "La Guerra de Troya" en su *Érase una vez... El Universo, los dioses, los hombres*. Buenos Aires: FCE. [Trad. Daniel Zadunaisky]

³⁶ Stinton, T. (1975). *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*. *The Classical Quarterly*, 25(2), 221-254. Retrieved April 28, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/638320> y Bobes, Carmen et al. (1995). "Aristóteles. Teoría de la tragedia" en *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid. Ed. Gredos.

³⁷ cf. Lesky, Albin (2001). *La tragedia griega*. Ed. El Acantilado. Barcelona [1958]

³⁸ "peripecia | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE" 25 abr. 2021, <https://dle.rae.es/peripecia>. Fecha de acceso 28 abr. 2021.

como un proceso de proyección sobre el espectador³⁹; los cuales nos ayudarían a elucidar la conformación del personaje, es decir su actuación, eso que Aristóteles señalaba en términos de *carácter y pensamiento*. Esto nos ayuda a ver dos momentos del héroe: un momento donde Áyax es participante activo de la tragedia, y una segunda instancia cuando habiéndose dado muerte, ese héroe sigue siendo hablado por los otros personajes.

Consideramos que todo este camino especulativo en el orden de la recuperación de lo que el mito comporta, de la religiosidad puesta en crisis en esa instancia, de la conformación del héroe mismo al interior de la tragedia, nos va a situar, aunque desde distintos lugares, en el orden de lo Sagrado encarnado en la divinidad. Esta articulación resultante entre los aspectos más formales del drama y lo propiamente heroico nos permitiría pensar sobre las representaciones de ese dolor, de cómo este sufrir es re-presentado, tanto corporal como intelectivamente; de la extensión que presenta en la obra y cómo eso articula con las sensibilidades del lector contribuyendo al efecto de la *catarsis*.

En *Electra*, especulamos, es necesario recuperar la dimensión heroica, conformada a partir del contacto y participación de aquellos otros personajes que existen a su lado o, quizá, a su sombra. Encontramos aquí también la idea de *aristós*, junto con las estructuras morales y judiciales que conlleva, más allá del aspecto guerrero que rescatábamos en Áyax, ahora presente en los roles que deben cumplir los miembros de la aristocracia de la ciudad, en tanto reyes y reinas, como asimismo los lazos de amor y obligación⁴⁰ que se establecen entre los personajes, los cuales son puntos de sentido en potencia, precisamente por la tensión existente entre ellos y el dolor, esa *pathós* que afecta a los individuos del drama. Enlazando estas concepciones simbólicas nuevamente con la trabazón compositiva de la tragedia, pondríamos en tensión los contextos y valores familiares, para con el Estado y el orden divino (con el orden del *mythos* en términos de creencia y experiencia) de la épica situados ahora en el espacio del drama. De esta articulación partiría el abordaje de las situaciones que esos lazos en tensión generan en el espacio del drama, en tanto acción, conflicto y desarrollo dramático y trágico.

Creemos que, en este sentido, la violencia enmarca todo el drama y se establece como fuerza recurrente a lo largo de la tragedia: surgida del enfrentamiento y rencor entre

³⁹cf. Bobes, Carmen et al. (1995). "Aristóteles. Teoría de la tragedia" en *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid. Ed. Gredos.

⁴⁰ cf. Barthes, Roland. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veintiuno. [Trad. Eduardo Molina]

Clitemnestra y Electra, la violencia parece imponerse sobre el cuerpo y el “buen juicio” en forma de dolor desmesurado⁴¹ en tanto *fuera* que opera en la actuación y pensamiento de los personajes.

Estas formas de la violencia proponemos rastrearlas en relación al destino y a la elección, pensando ya en las posibilidades de establecer un fin al derramamiento de sangre, articulada con el deber ritual frente al espacio social y religioso. Planteamos que esta especulación de lo incorporado por el drama, la ética de la obligación⁴² que se pone en cuestión aquí y la carnadura que la violencia “instala”, nos llevaría a interpolar la dicotomía entre memoria y olvido⁴³.

⁴¹ cf. Agamben, Giorgio. (2006). “Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolía”

⁴² cf. Barthes, Roland. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veintiuno. [Trad. Eduardo Molina]

⁴³ cf. Loraux, Nicole. (1989). “De la amnistía y su contrario” en *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. [Trad. de Irene Agoff]

CAPÍTULO II: APARATO TEÓRICO Y MÉTODO DE ABORDAJE

2.1 La *catarsis*

Es evidente que, para recuperar el concepto de lo trágico y de la tragicidad, entendida como las formas de la poiesis, un concepto que queda íntimamente involucrado es el de *catarsis*. Comenzaremos por este para, posteriormente, entender cómo quedan involucrados a nivel compositivo y poético los otros conceptos que Aristóteles señala.

Fue Aristóteles en su *Poética* quien estableció el uso del término en el ámbito literario, tomándolo prestado de la medicina. Para Aristóteles, todos los géneros literarios presentan formas de recepción particulares y denotan una variante de la *catarsis*, si bien es el de la tragedia el cual se ha estudiado amplia e intensamente, a partir de la propuesta aristotélica desde dos perspectivas fundamentales: la conectada a lo político y la literaria⁴⁴.

A lo largo de la Historia se ha elaborado una amplitud de interpretaciones sobre la *catarsis*, y por eso mismo es posible afirmar que, hoy día, no existe una sola acepción y que sean un gran número de disciplinas y teorías quienes la utilizan.

Sobre el origen aristotélico del término, en el ámbito de la literatura, María del Carmen Bobes (2015; 01) dice:

La palabra *catarsis*, que algunos traductores conservan adaptándola del griego y otros traducen por purificación, se cita dos veces en la *Poética*: una, al definir la tragedia [...] otra para referirse a la salvación de Orestes, aunque aquí el término es *katarseos* (1455b, 14) y tiene un sentido religioso del rito de purificación. También dos veces se cita en la *Política*, cuyo libro octavo, dedicado a la educación de los jóvenes, y a propósito de los instrumentos musicales, dice que la flauta no es un instrumento ético, sino más bien orgiástico, de modo que debe emplearse en aquellas ocasiones en que el espectáculo persigue más la purgación (*catarsis*) que la enseñanza (VIII, 7, 1341b, 23-24) [...].

La autora explica que es en la *Política* donde Aristóteles se explaya con mayor amplitud sobre la *catarsis*, a pesar de afirmar que sería *Poética* el texto donde ahondaría en lo que él entendía por *catarsis*. Según Bobes, *los efectos que produce la música sobre los*

⁴⁴ cf. Bobes, Carmen et al. (1995). “Aristóteles. Teoría de la tragedia” en *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid. Ed. Gredos

sentimientos y su finalidad en la educación o en la alteración de los ánimos de los oyentes son semejantes a los efectos que produce la tragedia en el público del teatro (2015; 02).

Fuera del espacio literario y poético, el término catarsis tenía en Grecia dos usos concretos: el médico, forjado por el renombrado Hipócrates, donde era utilizado para referirse a la liberación de los “humores malignos”; y en el espiritual o psíquico para *denotar también la liberación, por medio del arte (música / teatro), de las tensiones y pasiones que alteran la armonía y el equilibrio del ánimo* (2015; 03).

En la actualidad, han sido principalmente los campos de la psicología y del psicoanálisis quienes han hecho uso del término por fuera de los confines de su aplicación literaria. J. Laplanche y J. B. Portalis (1996; 428) en el *Diccionario de Psicoanálisis*, la definen de la siguiente manera:

Método de psicoterapia en el que el efecto terapéutico buscado consiste en una «purga» (catarsis), una descarga adecuada de los afectos patógenos. La cura permite al sujeto evocar e incluso revivir los acontecimientos traumáticos a los que se hallan ligados dichos afectos y lograr la abreacción de éstos.

De esta definición rescatamos dos ideas centrales, que demuestran mantenerse desde lo planteado por Aristóteles: la purga pasional y el proceso de enfrentarse a “acontecimientos traumáticos ligados a tales efectos”.

El fenómeno de la catarsis es estudiado en las traducciones y en los comentarios a la *Poética* de Aristóteles en relación a la tragedia, en especial en el notable caso de la traducción de Valentín García Yebra, el cual señala sobre la catarsis, citando a Lessing: *por decirlo brevemente, esta purgación no consiste sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas, y como en toda virtud, según nuestro Filósofo, se halla a un lado y a otro un extremo, entre los cuales está ella: si la tragedia ha de transformar nuestra compasión en virtud, tiene que ser capaz de purgarnos de ambos extremos de la compasión; lo cual ha de entenderse también del temor* (en García Yebra, 1999; 370). Lessing, con esto, aclara lo que señalamos en Bobes. La catarsis cumple la función, entonces, de promover el reconocimiento, pues es sólo en ese reconocimiento donde la emoción y la pasión logran resolverse.

2.1.1. Categorías aristotélicas de la tragedia

Para invocar el concepto de catarsis debemos, por tanto, hablar de aquellos otros conceptos aristotélicos presentados por el filósofo en la *Poética*, y servirnos de su concepto para ubicar la idea de la catarsis en una lógica histórica, ubicándonos en el contexto heleno. La catarsis no es un efecto aleatorio del sentido, sino más bien se corresponde con una voluntad significativa y significante. Dado este concepto, entonces, abriremos ahora el panorama para precisamente poder dimensionar esa dinámica de correspondencia y articulación entre los conceptos aristotélicos y la catarsis.

Así, Aristóteles propone una serie de categorías formales de la tragedia, a la cual define como:

Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones (2005; 49-50).

Con esto, nos deja en claro tres puntos: la importancia de la representación (mímesis dramática), del lenguaje (logos) y de la purgación de las pasiones (catarsis).

Sobre lo primero, Aristóteles razona: *La epopeya, pues, y la poesía de la tragedia [...] coinciden en que son imitaciones [...] arte que sólo usa de las palabras desnudas o de los metros* (2005; 37). El modo de imitación de la mímesis dramática, la representación propiamente dicha de las acciones, tiene una finalidad que es la de mostrar, hacer ver las acciones o modos de acción por medio de las propias actuaciones y no mediante el relato y la descripción. Es propiamente mimética, una mímesis pura. En el particular caso de la tragedia, el objeto de imitación son las acciones humanas: se distingue de acuerdo a los caracteres elevados que imita. Al respecto, Vélez Upegui precisa:

El teatro [...] es el lugar donde se escenifica -bajo la forma de una mímesis- la vida cívica. Todo lo que regula esta vida -religión, economía, política, cultura, etc.- es elevado a un plano de relevancia en el que, por medio del canto y el recitado, el cuerpo cívico se auto-contempla a sí mismo (2015; 54).

La tragedia refracta el universo, el mundo que moldea y en el que se moldea el espíritu de los griegos, sus preocupaciones y su cosmovisión. Aristóteles luego se expone sobre las particularidades de la mímesis dramática, en especial la trágica, y sobre las

características que asegurarían su mayor eficacia respecto del fin que persigue este tipo de poesía.

Respecto a la catarsis, recuperamos lo mencionado en el apartado anterior: *Es pues, la tragedia imitación esforzada y completa [...] que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones* (2005; 49). De tal modo que, para poder considerarse tragedia, una obra debe poder generar en el espectador (o, en nuestro caso, lector) el efecto purificador de la conmiseración y temor.

Hablando de la importancia del lenguaje, el filósofo indica: *Llamo lenguaje que deleita por su suavidad al que tiene ritmo, armonía y música* (2005; 50). Con esto Aristóteles habla de un lenguaje más cercano al utilizado en la épica homérica, lo que implicaría el uso de un lenguaje serio y de gravedad, lo cual representa una de las conexiones genéricas entre la tragedia y la poesía épica, tal y como señala Aristóteles.

Respecto al término *mythos*, Aristóteles lo utiliza en la *Poética* para referirse a la trama, a la selección y combinación de lo que será representado. En su traducción, Valentín García Yebra traduce el término como “fábula”, ya que “mito” conlleva un significado distinto en el castellano moderno. Aclara García Yebra que elige “fábula” sobre “trama”, tal y como está en la traducción de García Bacca, por la conexión semántica entre esa palabra y “enredo” o “nudo”, para la cual los griegos contaban con su propia palabra, *désis*. Aún así, el significado de *mythos* sería para García Yebra “argumento”. Para esta investigación utilizaremos el original, pues explotan en él posibilidades interpretativas en tanto sus conexiones con el mito como, en primer lugar, una especie de cimiento cultural; en segundo lugar se debe considerar al *mythos* como historia, en términos de argumento o encadenamiento de sucesos; y luego una tercera: la materia prima, entendida ya no como un elemento aislado, flotante, sino más bien considerado como un lugar de inicio, el cual es tomado de esa sabiduría popular y oral, recortado, y visto como materia poética.

2.3 Aproximaciones semióticas

Nos serviremos de la teoría del discurso, con orientación en la teoría de la enunciación. Desarrollada por Benveniste, es mediante esta teoría que analiza y describe el proceso de producción lingüística que desemboca en el enunciado, enfocándose en particular en cómo todo proceso de enunciación es atribuible a un yo-sujeto, que tiene

conciencia y al mismo tiempo sensibilidad. Es en este yo-sujeto en el cual hacemos hincapié para nuestros propósitos metodológicos. Señala Filinich (1998; 41) *que se comprende que el sujeto de la enunciación es una instancia compuesta por la articulación entre sujeto enunciador y sujeto enunciatario*. Así, el concepto de sujeto de la enunciación no alude a un individuo particular ni intenta recuperar la experiencia singular de un hablante empírico; no señala una personalidad exterior al lenguaje cuya idiosincrasia intentaría atrapar; no nombra una entidad psicológica o sociológica cuyos rasgos se manifestarían en el enunciado. Filinich precisa esto, definiendo a la enunciación como el proceso subyacente mediante el cual lo expresado es atribuible a un yo que apela a un tú. Aquí podemos establecer un vínculo entre la teoría de la enunciación, y lo abordado específicamente por las teorías semióticas. Sobre esto último, Filinich propone:

Como sabemos, la semiótica se desarrolló primeramente centrándose en la dimensión pragmática del discurso, esto es, en las transformaciones narrativas, o bien la secuencia de acciones desplegadas por el sujeto; enseguida se incorporó en la teoría la dimensión cognoscitiva, para atender a las fases de manipulación y sanción del proceso de transformación, y más recientemente se ha reconocido otra dimensión, diversa de las anteriores: la dimensión pasional o patémica, asentada no en la transformación sino en la transformabilidad del sujeto. Estas tres dimensiones son analizables tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación (1998; 51)

Cabe señalar un breve recorrido de lo que la semiótica llamaba “pasiones”: la codicia, la gula, la tacañería, los celos, la envidia (Greimas y Fontanille; 1994), la ira, el enojo, el rencor, la rabia, la cólera, la nostalgia (Greimas; 1991), la vergüenza (Marsciani; 1991), el asombro (Thürleman; 1991) la curiosidad, la venganza, el rencor, la timidez, la esperanza, la frustración, el deseo, el amor, el afecto, el enamoramiento (Fabbri en Montes, 2015; 186)⁴⁵. Como se puede ver, no había en sí un paradigma establecido, una línea a seguir que dejara en claro, a lo largo y ancho del panorama, qué se entendía por pasión. Incluso en la Antigüedad Clásica, nos dice Nicolás Rosa (2005; 39), encontramos clasificaciones en el orden de las pasiones: *Las corrientes pasionales provienen del nivel profundo del cuerpo (corazón, vísceras, la “bilis negra” de Hipócrates) y marcan el*

⁴⁵ Montes, M.A. (2015). *De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista*. *Linguagem em (Dis)curso*, 16(1), 181-201.

temperamento. Ángeles Montes (2015; 02) nos dice que también Pierce buscó establecer una categorización que ayudara a ordenar y entender el sentido presente en las emociones.

Greimas y Fontanille (1991; 105) se oponen a esto, señalando que [...] la actitud taxonómica está falseada del inicio por el hecho que toda taxonomía de las pasiones hace referencia a una cultura determinada. Esto no le resta nada de su valor filosófico pero impide al semiótico de usarla; en efecto, el método semiótico consiste entre otros en prever, y no inventariar la combinatoria, prever, por un lado, las posiciones posibles de la combinatoria, pero es necesario conocer entonces el principio general; prever, por otro lado, los casos pasionales en el discurso, pero entonces es necesario conocer la sintaxis.

Greimas y Fontanille aclaran que no están buscando establecer una clasificación de las pasiones, sino más bien *promover una semiótica de las pasiones que, por un lado, asegure una autonomía a la dimensión patémica en el interior de la teoría de la significación y, por otro lado, no se confunda con la teoría semiótica general, manteniéndose independiente de las variaciones culturales que traducen las taxonomías connotativas* (1991; 110). Fontanille, en su manual *Semiótica del Discurso*, profundiza sobre esto, vinculando a las pasiones con la percepción y la perspectiva interpretativa del lenguaje. Está compuesta por las dimensiones del plano de la expresión y del plano del contenido. La frontera entre estas dos no sería pre-existente, sino que se construiría cada vez que un sujeto pone algo en significación. Esto lleva a Fontanille a aclarar que, por ser tal frontera algo que está constantemente puesto en juego y desplazado, corresponde de tal modo a un cuerpo, un cuerpo físico e interpretante, así como uno simbólico.

Según Ángeles Montes (2015; 02) *situarse desde la mirada peirceana implica, en primer lugar, renunciar a la mirada inmanentista propia de otros paradigmas y situarse en el nivel de los efectos que producen los signos, más precisamente, en los efectos emocionales*. Lo que nos propone entonces es sumar la articulación de la pragmática para reconocer que la significación se completa en sentido en la medida en que está atravesado por una coyuntura del discurso social.

Hay una intervención de la lectura que indefectiblemente recupera y nombra las pasiones en términos de sus propias instancias socioculturales. De este modo, las formas de la semiótica de las pasiones encuentran su correlato en la instancia de la recepción. Aquí

está nuestro interés; ya que este trabajo consiste en una lectura, la cual es ya resultante de un proceso de lectura atravesado por una instancia histórica precisa de un sujeto lector. Es, entonces, una lectura situada. El acto poético trabaja sobre este orden pasional, y es por esto que cuando Fontanille nos habla sobre recuperar ese orden, está pensando en la articulación de dos planos: uno situado en lo intradieгético y otro en las pasiones que suscite, conecte o demande en la instancia de la recepción en términos de un lector como figura del texto o de la enunciación, estas últimas pensadas como las pasiones que debe articular un lector para poder empatizar.

2.4 La lectura como una metodología

Es importante ahora esclarecer en qué términos metodológicos entenderemos la noción “lectura”. Para ello, como ya lo venimos avanzando, nos asistiremos teóricamente de los aportes de Raúl Dorra. Resulta imperativo, entonces, realizar un breve recorrido de su obra y su trayectoria, para poder entender el porqué de nuestro interés en sus propuestas.

Nacido en la provincia de Jujuy, el grueso de la carrera de Dorra fue en México, donde fundó el Centro de Ciencias del Lenguaje, así como el Programa de Semiótica y Estudios de la Significación. La extensa gama de trabajos que compone su obra -que abarca tanto creaciones literarias como investigaciones científicas, ensayos, notas y presentaciones que acompañan sus traducciones, entrevistas y artículos de divulgación-, refleja la profunda convicción de que las estructuras del lenguaje están intrínsecamente vinculadas a la sensibilidad del cuerpo, y que, a su vez, esta sensibilidad se moldea y nutre con las formas que el discurso proporciona.

Su obra ha desarrollado una concepción profunda acerca de la voz, el cuerpo, la memoria, el sujeto y la percepción. Explora meticulosamente la intersección entre lo sensible y lo inteligible en el discurso, analizando el tempo, el ritmo, el tono, la tensión y la distensión. También ha abordado temas que trascienden los límites del discurso literario, como la ciudad, las nuevas tecnologías, el tiempo, lo sagrado, el erotismo, lo animal y lo monstruoso. Asimismo, sus aportes son notables en lo concerniente al libro y la imprenta, así como en la problemática de los géneros, particularmente en la narración y la descripción. Resaltamos sus valiosas contribuciones a los temas de la traducción, la poesía popular, la poesía culta, la oralidad, la escritura, y la lectura. (Filinich; 2020).

De *La casa y el caracol* (2005), donde Dorra trabaja las nociones del cuerpo, en tanto que recuperan una semiosis, o que en el cuerpo estaría dada la primera forma de la semiosis, tomaremos las reflexiones en torno del sentir y el percibir como instancias que constituyen la reflexión. De *La retórica como arte de la mirada* (2002) trabajaremos el tema de la mirada, que es una manera de significación, una semiosis, también del cuerpo pero ya en una instancia perceptivo-social. También recuperaremos su artículo *¿Qué es, entonces, lo sagrado?* (2009) del cual recuperaremos su exploración sobre los conceptos de divinidad, de lo sagrado y la potencia, extensión y ambigüedad de la revelación divina.

Y, respecto a la lectura, nos serviremos de su artículo *Leer: ¿un hábito en contracción o expansión?* (2001) donde emprende una profunda exploración del lugar que el libro ha ocupado a lo largo de la historia, incluso en culturas dominadas por la oralidad. A partir de ello, examina detalladamente la compleja y extendida presencia de la lectura en la actualidad, y el rol del libro en esta nueva configuración de la comunicación. Luego, Dorra se detiene para explorar el acto de leer per se, y lo concibe como *una actividad silenciosa que realiza un hombre en soledad, con los ojos bajos y el cuerpo doblado sobre sí* (2001; 43). La lectura tiene, entonces, un carácter introyectivo: realiza el movimiento del texto al cuerpo del lector. Dorra continúa: *Así, la lectura sería la incorporación de una voz que, para ser recibida y asimilada, requiere de la concentración* (2001; 44)

Este autor nos invita a entender la lectura como un artefacto complejo, que se despliega de manera extensa y se condensa en significados profundos. Es un doble encuentro, donde se entrelazan tanto la relación con las palabras del texto como la interacción con el propio sujeto lector. Desde la perspectiva de Dorra, la lectura se presenta como una extensión que nos permite incorporar conocimiento y experiencias, mientras que, al mismo tiempo, se condensa en cada texto que se convierte en significado y genera significado. De esta manera, la lectura adquiere una naturaleza metodológica, convirtiéndose en una actividad activa y dinámica, más que en un valor teórico abstracto (Filinich; 2020).

En esta misma línea, pero como maestro de Dorra, incorporaremos los aportes de Roland Barthes, quien a mediados del siglo XX ya empezaba a desarrollar una teoría de la lectura que madura en una de sus obras más notorias: *El placer del texto* (1989). Asimismo, de su libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1987) nos

interesa recuperar dos planteos matrices: la muerte del autor y cómo escribir la lectura, enunciados en dos artículos del mismo nombre.

Barthes nos dice, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, que:

[...] la lectura no debe ser simplemente una actividad pasiva, sino que debe ser un acto de creación y participación del lector, y que toda lectura deriva de formas transindividuales: las asociaciones engendradas por la literalidad del texto nunca son, por más que uno se empeñe, anárquicas; siempre proceden de determinados códigos, determinadas lenguas, determinadas listas de estereotipo (1987; 37).

Entendemos entonces que la lectura es siempre un acto de la subjetividad, regida por reglas formuladas por la evolución de la lógica de la narración, la cual, como bien señala Barthes, *nos constituye aún antes de nuestro nacimiento* (1987; 37). De tal manera planteamos el camino a seguir en este trabajo: la lectura, propuesta como *aquella actividad llamada por los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan* (1987; 37), y en la cual se basa nuestra metodología analítica. Así, emprenderemos un trabajo analítico basado en la subjetividad de nuestra propia lectura de las obras, entendiendo que cada una de ellas tiene su propia lógica y significado.

Barthes (1987) nos dice que la lectura es una forma de construcción. Dentro de este panorama, una tesis es un modo de la escritura de la lectura, que presenta la dualidad del ojo que analiza y el sesgo subjetivo. Es la evidencia misma de que toda lectura se construye como una escritura. De esta manera, al realizar un trabajo de análisis, asumimos que nuestra subjetividad y perspectiva influyen en la manera en que interpretamos las obras. Cada lectura es única y personal, ya que cada individuo tiene su propia lógica y significado al relacionarse con el texto. La tesis, entonces, se convierte en una forma de expresión de nuestra interpretación, demostrando que toda lectura se entrelaza con la escritura.

En lo que respecta a la muerte del autor, Barthes nos invita a reflexionar sobre la importancia de desligar la interpretación de un texto de la intención original del autor, permitiendo así una lectura *contrateológica*. Además, nos plantea que la lectura no es solo un acto pasivo de decodificación de símbolos, sino que implica también una participación activa por parte del lector, quien a través de su experiencia y bagaje cultural le da sentido al

texto. Luego, la lectura se convierte en una actividad viva y en constante transformación, en la que cada lector puede generar su propia interpretación y contribuir a la construcción del sentido (Barthes; 1987).

Atendiendo a esto, las variables que nos interesa analizar son: lo trágico (es decir: qué hace que una tragedia comporte lo trágico: la dimensión de la composición y significación de lo trágico en dos obras de Sófocles), lo poético (la composición y selección que realiza el dramaturgo con el explícito propósito de lograr la catarsis), lo sagrado (la dimensión infinita y absoluta que se reconoce como más allá de y, simultáneamente, con-junto a lo humano, vale decir, lo Otro), y la aproximación de lo humano a lo divino (cómo el humano contacta, conecta, con la esfera de lo sagrado).

Analizaremos y significaremos estas variables recurriendo además al aporte del psicoanálisis, puntualmente su concepción de lo siniestro y lo numinoso; seleccionaremos e indagaremos algunas nociones de *rito/ritual* y de *culto* de los estudios del campo antropológico, y los aportes y reflexiones de Murena sobre *el lenguaje poético* como un esfuerzo de enunciación de lo sagrado.

CAPÍTULO III: ENTRE LO TRÁGICO Y LA POESÍA

3.1 Para un reconocimiento de “lo Trágico”

Habiendo explorado previamente los aspectos formales y constitutivos de la tragedia ática, y ya que a lo largo de esta tesis hemos hecho mención del concepto de “lo trágico” en repetidas ocasiones, a qué exactamente nos referimos y en cuáles planteos teóricos fundamentamos nuestra propia postura, realizaremos un breve recorrido mediante el cual delimitamos nuestro campo de trabajo.

En *La tragedia griega*, Albin Lesky recupera la siguiente cita de Goethe: *Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma* (2001; 42). A esto añade, un poco más adelante, una serie de postulados que presenta como requisitos de lo trágico.

El primero de estos refiere a la *altura de la caída*, lo que Lesky explica como la circunstancia en que un héroe, rey u hombre de Estado, cae de *un mundo de ilusoria seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible* (2001; 44). Al siguiente postulado Lesky lo designa como *la posibilidad de relación con nuestro propio mundo* (2001; 45). Solamente cuando el lector se encuentra en el héroe trágico podrá conmoverse profundamente ante las desgracias de éste. De allí la importancia de la catarsis en la obra trágica. El tercer elemento presentado es *de carácter general y, sin embargo, es especialmente griego. El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas* (2001; 46). Por eso mismo es tan importante la circunstancia de anagnórisis que mencionamos anteriormente en este trabajo; mientras que una víctima ciega al hecho trágico es conducida *sorda y muda al matadero* (2001; 46), el personaje trágico que sabe y acepta su destino presenta un valor dramático mucho mayor. El cuarto y último postulado amplía la ya mencionada cita de Goethe: *Se trata, simplemente, del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando sólo tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico* (2001; 47)

Por otro lado, rescatamos asimismo los planteos de Kurt Spang (1993) los cuales, si bien no completamente disímiles de los ya enunciados por Lesky, aportan su propia perspectiva. Spang se centra en la idea de que lo doloroso es trágico sólo si suscita temor y compasión. Y así como Lesky, también postula una serie de enunciados sobre lo trágico.

Nos dice que *lo trágico presupone la existencia de una autoridad sobrenatural, es decir, sin una cosmovisión religiosa, sin un sentido trascendental de la existencia no hay tragicidad.* (1993; 136), resalta la importancia de la existencia de un Otro sagrado, de un poder que sobrepase a lo meramente humano. Añade que, así como es necesaria la presencia de una fuerza sobrenatural, es requerido que existan obligaciones y leyes que esta impone sobre los mortales, las cuales deben ser obedecidas. Así, es posible encontrarse con situaciones donde las leyes mortales contradicen las leyes divinas y el héroe trágico *vive el desgarramiento entre estas dos obligaciones igualmente absorbentes (...) sólo se puede cumplir una obligación incumpliendo otra* (1993; 137). Este desgarramiento es el nudo del suceso trágico, generando en muchos casos la muerte: *Casi es rito obligado que lo trágico suscite la muerte, miles de tragedias sangrientas lo confirman. Sin embargo, no es insoslayable y no disminuye la tragicidad si el protagonista sobrevive* (1993; 137). Para Spang, este héroe que es desgarrado, que cae, debe ser de gran dignidad, un *aristós*, y es aquí donde vemos una concordancia clara con lo señalado por Lesky: *Resulta más espectacular el fracaso y la caída de una persona de más dignidad que la de un plebeyo, de este modo la ejemplaridad y el contraste entre la categoría de la persona y el hundimiento crea más impacto* (1993; 138). Finalmente, resalta la importancia de la imposibilidad de resolución, así como había hecho Lesky citando a Goethe, y realiza un rastreo de otras posibles formas de lo trágico (en el drama cristiano y en el teatro de Brecht), para concluir que, si bien es posible generar situaciones dolorosas para los protagonistas del drama, el “escape” o la salvación final los alejan de lo puramente trágico.

Teniendo en cuenta la importancia de la participación de lo sagrado en la concepción de lo Trágico, recuperamos a Rudolph Otto (2001; 64) lo denomina como una *experiencia no-racional y no-sensorial o el presentimiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad.* Si bien Otto escribe esto con la idea cristiana de lo “sagrado” en mente, de esta cita podemos ya establecer ciertos nodos que encontramos significativos. En primer lugar, lo “sagrado” como esencia que evade la racionalidad humana, materia imperceptible (o quizás ajena) a lo cuantificable y certificable por el procedimiento científico. Existe, entonces, en un plano metafísico cuya percepción parece depender del instinto, del carácter denominado “natural” del ser humano. En segundo lugar, Otto lo llama “no-sensorial”, lo que reafirma la idea de metafísico, ya que no radica en la materia observable mediante los sentidos, sino que se conecta espiritualmente con el ser

humano; es por tanto, un *presentimiento*. Este *presentimiento* del que habla Otto, entonces, no es una creación de la mente humana. Es una conexión que se establece con un espacio que excede lo material. El concepto y la forma de lo “sagrado” que pervive y repercute en el arte da cuenta de una forma de entender que lo “sagrado” no es una exterioridad de lo humano, sino una forma de dimensionar, de vivir, de existir, e incluso de reconocer el propio orden de la cultura. De tal modo que estamos hablando de un conocimiento del cuerpo; en cuya materia hay algo que hace sentido aunque no podamos entenderlo. Y no por ello es menos verdadero.

María Zambrano (1993) continúa esta idea:

La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino. Preexiste y persiste siempre, es una estancia de la realidad de la misma vida. Y la acción que el hombre realiza es buscar un lugar donde alojarla, darle forma, nombre, situarlos en una morada así él mismo ganar la suya; la propia morada humana, su “espacio vital” (235).

Al existir por fuera de los límites de la invención, de la creación, y de la forma y mente humana, lo “sagrado” se conforma como esencia natural y atemporal, una cualidad tan evanescente como puede ser la idea de la Naturaleza misma. Ahora bien, esta búsqueda de la que habla Zambrano resulta especialmente señalable en el ámbito artístico. Existiendo por sí mismo en su propio plano ajeno a la materia, el cosmos de lo “sagrado” nos resulta un Otro Lugar, un espacio heterogéneo cuya existencia, si bien conectada a nosotros por la intuición, se realiza en la separación misma. Lo sagrado, lo divino resultaría ser aquella materia fluctuante, informe, metafísica, de la cual el artista es embebido y desde y hacia la cual se extiende a sí mismo como puente, como espacio en tensión que busca encontrarse y encontrar. Sustancia en bruto, inarticulada e inarticulable, puesta en tensión espiritual en el momento de conexión del poeta. De este modo, el arte sería aquella nostalgia del Otro Mundo, el Otro Lugar, de la que nos habla Murena (1984), y hacia el cual el artista se mueve siempre, mediante la metáfora. Murena llama a la metáfora una *aproximación al Otro Mundo* (26), y de ese modo el arte se establece como una liberación espiritual, que mediante la metáfora, nos enseña, nos “deja ver” la verdadera forma de la existencia, ese Otro Lugar, lo sagrado: *nostalgia de aquello de lo que nuestro mundo surgió y por lo cual es posible* (28).

Por ende, el rol del ser humano, como quien empuña el poder que le otorga esa fuerza de la metáfora, es el de mediador: *su esencia es la mediación y mediación debe ser su existencia* (Murena, 1984; 33). Y, al ser lo sagrado algo que escapa a la razón y lo sensorial, la mediación no puede darse de manera científica ni racional, debe conducirse mediante el arte y el proceso de creación/comunión que lleva adelante el artista. Arte, pensada y entendida como una demostración y aproximación a lo sagrado, también encarnando una búsqueda de lo Bello, de lo estético, con lo cual se lleva a cabo un viaje dentro del mundo de la obra artística. Se viaja, en breve, al Otro Mundo. Para Murena, la metáfora es el centro del arte, ya que *la metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora [...] muestra lo infinito, lo divino* (54).

La metáfora es también un esfuerzo intelectual, se constituye como búsqueda. Pensando desde Murena, podríamos incluso señalar que en el caso de la metáfora de lo “sagrado” hay siempre una realización. que implica el esfuerzo. No sólo hay una motivación, un movimiento, sino que ese viaje existe siempre en los términos de una iluminación y una búsqueda. Lo “sagrado”, en tanto que viene, que se da lugar en nuestra corporalidad y en nuestro sentido, se conforma como gesto. Y a mitad de camino entre ese gesto y el símbolo (el cual entendemos como lo que la cultura ha estructurado en tanto materia externa) se ubica la metáfora. Su ubicación le permite servir de puente, de “bisagra” acaso, entre ambos extremos. Siendo así, ese gesto que es lo “sagrado”, no deja de acercarse, de moverse sobre lo humano, pues es un Yo que observa al mundo y ve allí la presencia de lo divino, pero una presencia que se muestra precisamente en su luminosidad. Y por tanto, si lo pensamos desde Walter Otto, se constituye como una luz primigenia, actualizada eternamente en ese no-tiempo de la divinidad.

La metáfora es tal, precisamente, porque hay un proceso de percepción, antepuesto a un transcurrir del sentir. A estos dos términos no los invocamos en aras de una oposición, sino de un movimiento que parte de lo general a lo particular. Podríamos hablar del sentir como un discurrir cuya mera esencia es la imposibilidad de encapsular, de determinar. Y decimos imposibilidad ya que, en cuanto ese sentir se vuelve divisible, se configura como un percibir, como un proceso inteligible que nos permite separar los tantos y reconocerlos en su individualidad pero también en su oposición. En otras palabras, en cuanto podemos explicar la esencia de algo, deja de deambular por el reino del sentir, y se vuelve perceptible. Esto es, particularmente, lo que vemos en el recorrido de lo “sagrado”, esa

materia cuyo ámbito es el puro sentir, hacia una forma poética compuesta por un individuo, con estructura, formas y procesos, que se ubica ya en el espacio del percibir.

3.2 *Poiesis/hierós*

En los apartados anteriores hemos desagregado en cierta medida la perspectiva desde la cual opera nuestra lectura de estos dramas, en tanto como un proyectarse hacia el pasado de composición (en el límite de lo posible) como también en la factibilidad de abordar las obras sofocleas, y en especial las dos elegidas, desde un presente no sólo de la lectura sino también de la interpretación. Así, nos proponemos trazar la línea conectora, el nexo teórico y reflexivo, mediante el cual nos acercaremos a lo inarticulable y también lo real; lo inarticulable en términos de aquello que habla de la impotencia del símbolo y lo real como lo que habla de la participación de lo sensible. Para ello nos preguntamos entonces sobre la unión existente entre los dos extremos: lo sagrado en uno, y la poesía en el otro.

Teniendo eso en claro, cabe tener en cuenta el espacio intermedio. ¿Qué procesos atraviesa lo “sagrado”, en su inmensidad, para volverse materia poética? Si la metáfora es el puente, entonces entendemos que esa metáfora es, en este caso, el mito. Es desde los albores del tiempo que el mito, en griego *mythos*, se ha constituido como una manera utilizada por el ser humano para atribuir sentido al cosmos. El Diccionario de Uso Español⁴⁶ (1997) señala tres acepciones de la palabra mito: 1) Fábula o relato alegórico, especialmente el que se refiere acciones de dioses y de héroes; 2) Lo que por su trascendencia o por sus cualidades se convierte en un modelo o prototipo, entra a formar parte de la historia y 3) Relato o historia que quieren hacer pasar por verdaderos o que sólo existen en la imaginación.

Max Müller (citado en Cassirer, 1993) elaboró un estudio filológico sobre el mito, en el cual arribó a la conclusión de que hay una edad creadora de mitos en todos los pueblos, la que él llama *edad mitopéyica*, la cual es clave para establecer el carácter distintivo de esa sociedad naciente. Por más que en los mitos se encuentren elementos de corte sobrenatural, es claro para Müller que hay en ellos rastros de la psicología y de la historia del pueblo creador.

⁴⁶ Diccionario del uso español (1997). Ediciones S.M. Madrid

La relación existente entre el lenguaje y el mito no se limita a una conexión discursiva, sino que entre ellos existe una especie de sinergia: ambos denotan la misma forma simbólica: la palabra. Para Müller, esto implica que *se trata de la concepción de la creación del mundo a través del lenguaje; pero no son idénticos en su estructura* (Müller en Cassirer, 1993; 28); razón por la cual estaba convencido que el único enfoque científico para el estudio del mito era el lingüístico. Señala Müller también que es de la ambigüedad presente en el lenguaje y en las palabras que nace el mito, explotando la relación entre significado y significante. Para el filólogo alemán, el origen de los mitos entonces se debe a la fallida o imperfecta relación entre las formas metafóricas del lenguaje y la interpretación literal de estas.

Mircea Eliade, realiza una enumeración de ciertas características que considera esenciales a la hora de pensar en los mitos: En primer lugar, resalta que los mitos son narraciones centradas en las hazañas de los dioses y los hombres de un pasado lejano, ubicado *in illo tempore*. En segundo lugar, las narraciones rituales, sagradas, son pensadas y sentidas como verdades. Terceramente, la “verdad” presente en los mitos hace referencia al proceso de la creación, del origen. Luego, estas verdades son constituidas como paradigmas que construyen un modelo moral y ético según el cual los hombres deben regirse. Y finalmente, el mito es una experiencia viva: entrar en contacto ritual con él implica transportarse al Tiempo Sagrado y ponerse en abismo con las verdades esenciales del cosmos. En consecuencia, entendemos que el mito puede ser considerado como una de las más antiguas y grandes fuerzas de la civilización humana, y que es su valor de significado universal lo que lo hace integrar la elaboración racional de las formas del pensamiento en búsqueda de una explicación consistiendo en una antesala a las respuestas científicas.

Fue Heidegger quien exploró con mayor profundidad, en su curso sobre Parménides dictado en 1942, la relación tripartita entre *mythos*, *logos* y *epos*: *Mythos, logos, epos son la palabra* (2005; 102). Con esto apunta que, en la antigüedad clásica, los griegos presentaban tres formas distintivas de lo que hoy entendemos como “palabra”. A lo cual añade:

Una voz griega para ‘palabra’ es *mythos*. Otra voz para ‘palabra’ es *epos*. No es casualidad que la voz de la poesía inicial, la voz de Homero, es *epos*. Otra voz más para ‘palabra’ es *logos*. Esto hace pensar que los griegos tienen varias

voces para ‘palabra’. Por el contrario, no tienen voz para ‘lenguaje’. Conocen la voz glossa, lengua. Sin embargo, en las expresiones anteriores nunca piensan ‘palabra’ a partir de ‘lengua’ (2005; 102).

Heidegger continúa explorando la diferencia que separaba a los griegos de los llamados pueblos bárbaros, señalando que estos (los bárbaros) tienen, para los griegos, una lengua extraña y diferente, cuya forma no encaja con las percepciones griegas de *mythos*, ni *logos*, ni *epos*. Dice: *En esencia, mythos, epos, logos se pertenecen recíprocamente... porque la palabra poética y el pensamiento de los griegos son lo mismo*. Con esto apunta llegar a la esencia común subyacente en las tres ideas: la forma griega de verdad, *aletheia*, pensada como poder que tanto revela como esconde, como la manifestación original del universo. De esta manera, para él, tanto *mythos* como *epos* y *logos* son canales de aproximación a la fuente original de verdad del mundo griego, la *aletheia*.

Esto no quiere decir que los tres términos sean mutuamente reemplazables. No son sinónimos. Aclara: *Si una cosa es la misma que otra, consideramos que las dos hacen una y la misma cosa... Pero aquí la unidad nunca es uniformidad vacía, no es la identidad como pura equivalencia. La unidad es la pertenencia recíproca de los antagonistas. Esa es la unidad originaria* (1977; 50). De esta manera vemos que Heidegger aquí se opone a la postura más bien moderna de establecer una separación en aras de superación, del *logos* con el *epos* y el *mythos*, obteniendo la categoría de lenguaje de la razón. Para estos planteos, el hecho de que el *logos* se convierta en baluarte de la razón empuja al *mythos* y al *epos* al ámbito de lo irracional, cuando es justamente lo opuesto lo que propone Heidegger, afirmando que la unión de estos tres términos en relación con la idea de *aletheia* genera campos de significación de enriquecimiento mutuo.

Atendemos con singular detenimiento las reflexiones que ha desarrollado Walter F. Otto, historiador y filólogo alemán, en particular en su libro *Los dioses de Grecia* (2003). Allí, se opone a la postura más aceptada que piensa al mito como una narración meramente ficcional, similar a las fábulas infantiles, postura que proviene de Platón. Para Otto el mito explota en potencias de sentidos, ya que originalmente el término *mythos* significa “palabra”. Asimismo, señala que en Homero los términos de *logos* y *mythos* apuntan una interpretación diferente: *logos* es utilizado como “reunión”, *mythos* refiere a lo que “es real y fáctico”. De este modo, el mito queda establecido como “lo histórico”, “lo verdadero”.

Otto plantea al mito como *lo que solo ha tenido lugar una vez, pero que, por esencia, no es menos intemporal, eterno*. En su carácter histórico, el *mythos* es una experiencia de origen. Y como tal, es simultáneamente de carácter histórico y atemporal. Los criterios de verdad y falsedad no pueden ser aplicados a él, ya que es “verdad” en términos de *aletheia* y no morales. Desde este aporte podemos pensar al mito como un lenguaje primordial, expresado mediante imágenes y **metáforas**, justamente por la limitación que yace en lo que no se puede decir. Al hacer el recorrido hacia la materia, hay algo de lo “sagrado” que queda excluido de lo estrictamente expresable. Y ese es el orden del sentido. Si el saber es ese río imposible de dividir, el mito entra como una extensión de ello: es un conocimiento arcaico, sagrado, presentado de manera “natural”. Es lo que permite al individuo “ver” la forma de ser de las cosas, ya que es el lenguaje de la divinidad, impasible e inatenable en su completa belleza.

Este lenguaje de la divinidad, su palabra divina y sagrada, resulta sobrecogedora en su estado natural. Se sobrepone al individuo, es el *mysterium tremendum*, lo enmudece y paraliza con su fuerza numinosa. Sin embargo, mediante la presencia del ritual, es posible acercar su verbo divino a la conciencia de los mortales sin producir pasmo o temor. Este rito, pensado no sólo como acto religioso sino también social, político y cultural, efectúa el vínculo con el aspecto de lo sagrado. Establece el puente mediante el cual se puede obtener ese vislumbre de *mysterium fascinans*. En el caso particular de la tragedia, estamos hablando de un ritual al dios Dionisos: *Dionisos es un dios con el que el hombre no puede entrar en contacto sino cara a cara: resulta imposible mirarle sin sucumbir al mismo tiempo a la fascinación de una mirada que le separa a uno de sí mismo* (Vernant, 2002b; 42). Como enuncia Buber en *Yo y Tú*, lo divino encarna una posición de perpetuo Yo, siendo el hombre mortal (en su finitud), atraído y atemorizado por la cualidad numinosa de lo *infinito*.

Vernant rastrea las conexiones entre la divinidad y la obra trágica:

[...] en Atenas, al igual que en otras ciudades antiguas, los concursos dramáticos son indisociables del ceremonial religioso en honor de Dionisos. Se celebran con motivo de las fiestas del dios, durante las Grandes Dionisias urbanas y conservan hasta el final de la Antigüedad un carácter sagrado (2002; 29).

Las tragedias no sólo tenían lugar dentro de la ceremonia religiosa, sino que se instituían como actos de vinculación con lo divino por sí mismas. El juego interpretativo, el actuar de los actores, no solamente evocaba el comportamiento y expresión de héroes y dioses, sino que, mediante la máscara, también se realizaba como acto invocativo y performativo. El dios, la divinidad, era su símbolo: *Los griegos conocieron más o menos todas las formas de expresión simbólica de la divinidad: piedra bruta, viga, pilar, figura bestial, monstruosa, representación humana, máscara* (2001b; 30). Es el culto a Dionisoss donde más prevalente se encuentra la figura de la máscara ritual: *Bajo la máscara trágica, un actor encarna al dios protagonista del drama; pero dicho dios, enmascarado, se oculta bajo una apariencia humana a su vez equívoca* (2001b; 31). La máscara es para el griego una herramienta fundamental para enfrentarse a las diversas formas de la alteridad. Sea esta la alteridad total que presupone la muerte, o la también radical (pero diametralmente opuesta) alteridad dionisiaca:

La función de Dionisos parece consistir precisamente en hacer estallar en rituales transgresivos lo que ella une con moderación. Anulando las prohibiciones, confundiendo las categorías, desintegrando las instituciones sociales, Dionisos introduce en plena vida humana una alteridad tan completa que, al igual que Gorgo, puede sumergir a sus enemigos en el horror, el caos y la muerte, lo mismo que elevar a sus fieles a un estado de éxtasis, de perfecta y gozosa comunión con lo divino (Vernant, 2002; 45)

La presencia de Dionisos resulta clave entonces para la fundación del *dramma* griego. Máscaras apotropaicas y juego de interpretaciones, donde el carácter de verdad del *mythos* es re-presentado, poetizado y ritualizado. Allí lo divino se presenta en su carácter más soportable. Vernant nos dice:

La invención del teatro, del género literario que escenifica lo ficticio como si fuera realidad, no podía darse sino en el contexto del culto de Dionisos, dios de las ilusiones, de la confusión y de la constante interferencia entre la realidad y las apariencias, la verdad y la ficción (2002; 44).

3.3 La actuación de lo siniestro

De acuerdo con la línea en que venimos pensando lo trágico, consideramos pertinente detenernos en las nociones de lo siniestro y de lo sublime⁴⁷. Como mencionamos en el apartado anterior, la idea de lo bello, en términos actuales, implica una interpretación muy distinta de lo bello pensado en relación a la divinidad, a lo sagrado y al *mythos*. En nuestros tiempos la belleza se entiende como un concepto cerrado, aséptico, que existe separado de cualquier aspecto de negatividad o dolor, ya sea de carácter psíquico, físico o moral. Byung-Chul Han (2015; 07) habla de esto como la idea de “lo pulido”: *La idea de lo pulido anula lo que tiene puesto enfrente. Toda idea de negatividad queda eliminada*. Sin embargo, esta separación, esta eliminación de la negatividad es, en realidad, un producto de la modernidad, que separa lo bello del arte de su condición propia de aturdir, conmover, impactar: *Lo pulido y terso tiene una intención completamente distinta: se amolda al observador, le sonsaca un “me gusta”. Lo único que quiere es agradar, y no derrumbar* (2015; 07).

Entonces, ¿qué motiva a que hoy en día consideremos a lo pulido como hermoso? La causa de esto, señala Han, parece estar en que lo pulido responde a imperativos sociales, no solamente a normas estéticas circunscritas al mundo artístico. Se debe convivir, se deben evitar las dificultades con *aquello que no daña ni ofrece resistencia alguna, que anula toda negatividad, todo lo que “lo otro” tiene de distinto* (2015; 11).

Este autor plantea que hay una cierta “opacidad” que es parte innata e integral de la idea de belleza y que revelarla provoca la destrucción del efecto estético. Para el filósofo coreano la sociedad actual rechaza de plano la idea de la metáfora, del encubrimiento artístico, y propone un esteticismo de la revelación. Esto opera de manera tal que ese proceso de “derrumbar” o de “herir” que supone lo artístico se transforma en un mero “me gusta”. Ante esto, propone que “ver”, *en el más profundo de los sentidos, es siempre experimentar, ver de forma distinta: sensibilidad es vulnerabilidad. Sin herida no hay verdad, ni siquiera verdadera percepción. En el infierno de lo igual no hay verdad* (2015; 54). Rescatando a Rilke, Han señala que “ver” también significa un abrirse ante lo Otro en

⁴⁷ Estos dos conceptos son en ocasiones representados como sinónimos, pero para los propósitos de esta tesis serán abordados como dos ideas distintas, si bien relacionadas temáticamente.

lo profundamente propio, en el Yo absoluto, entregarse al suceder artístico. En otras palabras, que sin dolor no hay ni percepción ni arte.

Aquí es donde rescatamos la importancia de lo siniestro. La belleza, así como la fealdad, conllevan desde su concepción misma la idea de algo negativo, incómodo, ya que es su propósito como muestra, enseñanza de lo divino, lo que resulta siniestro, lo que provoca un sentimiento conmovedor en el espectador. Eugenio Trías (1988; 17) declara:

[...] *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra estética. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado*.

De modo que, para que el arte pueda existir, para que lo que entendemos como bello pueda tener lugar, es necesaria la presencia oculta, implícita, del carácter de la negatividad.

Murena (1984) nos señala que todo arte es una búsqueda de lo bello, y que eso presupone un movimiento **del mundo a** la obra, un movimiento que sólo se puede hacer mediante la presencia de la metáfora, la cual nos enseña la inexistencia tanto de la materia como de la metáfora misma, y por tanto muestra a lo infinito, a lo divino. Es precisamente este aspecto de infinitud, de desmesura en términos de imposibilidad de limitación, que se forma la separación entre “bello” y “feo”:

Prevalece la presuposición, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción [...] De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e inifinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo (Trías, 1988; 19).

Por lo tanto, la experiencia que acontece al sujeto al enfrentarse a la palabra sagrada, a esa verdad primigenia que mencionaba Otto, implica un revelarse siniestro, un sobrevenir numinoso, que atenaza y paraliza. Entonces, la presencia divina, su expresión, no puede limitarse a lo meramente bello. Si, como propone Azcu (1982; 46), el poeta, al *referirse a un tiempo mítico, indiferente del tiempo que pasa*, entonces cumple el rol de chamán. Y por lo tanto su arte, en tanto conducto para la palabra divina, no es meramente un objeto de observación y placer, sino que es “lo sublime”.

Para Trías (1988, 20) este concepto *significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello*. Desprendida ya la constricción de belleza, es posible hablar de lo sublime en conceptualizaciones negativas, amorfas, caóticas, horribles, devastadoras. El contacto empírico del sujeto con el arte no debe estar definido entonces por la mera reacción positiva, sino por el espectro complejo de las pasiones, de un antes y un después espiritual.

Ya aquí podemos ensayar conexiones con la tragedia, entendida como una forma artística cuyo foco principal es la demostración de las extensiones del dolor y el sufrimiento, los cuales hacen sentido en el lector. Recuperando el análisis kantiano de lo sublime, Trías (1988; 23-24) continúa:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable. Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, superpuesta y confundida con la primera⁴⁸ [...].

El proceso que atraviesa el sujeto es, así, uno de descubrimiento. Un encontrar la figura divina que se encuentra detrás (y dentro) de la metáfora. Y si, recuperando lo mencionado por Murena y Azcuy, vemos en esa metáfora el puente que corre hacia lo divino, entendemos entonces que eso divino es justamente lo que se presenta como amenaza ante el sujeto que experimenta.

Para responder esa pregunta, debemos aproximarnos a la idea de lo siniestro. Trías (1988; 17), cita a Schelling: *Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado*. Es el acto de mirar detrás de la cortina lo que nos lleva al temor que provoca lo siniestro. Si lo bello es el inicio de un recorrido que lleva a lo divino, ese carácter oculto de lo sagrado sólo puede manifestarse de forma que exceda los conceptos y las categorías comprensibles, dimensionables y cognoscibles del ser humano. Al decir de Trías: *Y el*

⁴⁸ Si bien es cierto que aquí Trías resuelve esto mediante el concepto de la *moral*, en nuestro caso preferimos dejar la cita en ese suspenso que resuelve de esta manera la abismación ante lo sublime sin incluir tal concepto, dado el tema de nuestra investigación y la cosmovisión griega.

carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos (1988; 28).

Si bien traducido de manera insuficiente del alemán *Unheimlich*, el término siniestro es definido por Freud como *aquella variedad de lo horrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo* (1919: 2487). Esta definición parte del uso germano de *heimlich* como “familiar” o “conocido”, ya que propone que la cualidad intrínseca de lo siniestro partiría de un des-conocer el objeto. Cuando el sujeto es enfrentado ante un objeto al que conoce empíricamente, el cual *debería* denotar ciertas características definitorias, y descubre que se comporta o denota aspectos no sólo nuevos, sino incluso opuestos a lo conocido, allí es cuando acontece lo siniestro. En otras palabras, cuando lo familiar se vuelve desconocido. Este proceso, inverso a la común adquisición de conocimiento, nos descoloca y angustia.

Trías (1988; 35) añade:

Podría definirse lo siniestro como la realización **absoluta** de un deseo [...] escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real: es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial.

Ese deseo, visto aquí como la búsqueda de la divinidad de la que habla Murena, se conforma como siniestro por explícita prohibición. Pues ya no es el rol del poeta aproximarse a lo sagrado, sino del sacerdote, el “hombre de Dios”. Pero, si nos remontamos a la Grecia Antigua, o a otros pueblos de nuestro pasado, nos encontramos que las fronteras entre poeta y sacerdote son difusas, o simplemente inexistentes. De tal modo, desde sus orígenes vemos que *la obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear [...] En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia [...] el arte carecería de vitalidad* (Trías, 1988; 42).

Es por esto mismo que hemos decidido titular este apartado como “actuación de lo siniestro”. Está claro que tanto Freud como Trías nos hablan de lo siniestro en términos de

personas reales, de carne y hueso. Ahora, volviendo a nuestro punto, no debemos perder de vista que aquí nos hallamos ante personajes que *actúan* lo siniestro para el lector. Estos personajes actúan aquello que el lector ya sabe.

No buscamos, entonces, hacer un psicoanálisis de los personajes. Nos servimos de esta categoría de lo siniestro para ver el procedimiento mediante el cual lo resuelve el arte, y que el lector significa en otros términos no psicoanalíticos. La tragedia, aunque más bien lo trágico, mimetiza una actuación-manifestación controlada o dosificada de lo siniestro. Gracias a este oficio asegura un carácter tolerable que el espectador manifiesta como purgación. Por tanto, creemos, a la luz de las definiciones de lo sublime y lo siniestro que hemos invocado, que hay un punto en el que entran en contacto con las ideas de lo trágico exploradas previamente. Particularmente, recuperamos las conexiones existentes con la categoría de la catarsis y lo trágico, cuyos embragues retomaremos luego del análisis de las obras.

CAPÍTULO IV: ÁYAX, ODISEO Y ATENEA. HEROICIDAD Y DESTINO

La tragedia *Áyax* es, posiblemente, una de las más apreciadas de las siete compuestas por Sófocles. Esto se debe tanto al desarrollo del drama como a su particular estructura, y cómo se articula con la lectura. Es importante recordarlo ya que nos permite especificar la perspectiva desde la que estudiaremos esta obra. Si bien existe una amplia discusión sobre el valor literario de *Áyax*, nos resulta de particular interés para esta investigación la construcción sofoclea de los personajes, las escenas, la composición del drama, y la manera en que se disponen.

En *Áyax* la catástrofe divide al drama en dos momentos, cada uno con sus propios componentes, lo que resalta por ser clara la diferencia respecto de los esquemas de otras obras de la época. La elección del poeta, en términos estructurales, opera así como un anclaje interpretativo. En primera instancia, nos ofrece una perspectiva única en cuanto a los sucesos en torno a la muerte del héroe, el ritual y las vinculaciones a lo sagrado. En segundo lugar, propone replantear lo que entendemos por trágico y la manera en que lo trágico se realiza en la tragedia antigua. Y terceramente, brinda la oportunidad de llevar a cabo un análisis interpretativo de cada una de sus partes independientemente, además de que también se enriquecen entre sí.

Es conveniente realizar una breve revisión del argumento, deteniéndonos en aquellas escenas que analizaremos más adelante y que nos presentan interrogantes, así como aquellos pasajes que resulten aberturas a una dimensión sensible de la obra sofoclea. Entonces podremos plantear las preguntas que oficiarán de guía en el desarrollo de este trabajo.

La diosa Atenea da comienzo a la obra con un relativamente corto monólogo que se constituye como el Prólogo del drama, en el cual saluda a Odiseo que entra en escena. Un pequeño diálogo sigue, donde se expone lo sucedido inmediatamente antes del comienzo de la obra y el motivo de la desaparición de los rebaños de los aqueos. Luego hay una reveladora escena donde *Áyax* (ciego por obra de Atenea) conversa con ella sin saber que Odiseo les está escuchando. Esta actuación de Atenea nos confunde como lectores, haciendo que nos preguntemos ¿No merece *Áyax*, gran héroe de la épica, acaso algo menos ingrato u odioso, menos aterrador?

Con una aseveración final sobre el hombre y su tratamiento con los dioses, salen de escena Odiseo y Atenea, permitiendo la entrada al Coro. Este duda sobre si creer o no los terribles rumores que corren por el campamento, lo que nos conduce a pensar en el motivo de la vacilación; entonces podríamos preguntarnos ¿cómo es que su indecisión opera en esta obra?, ¿qué trascendencia y qué caminos de lectura se abren con esta vacilación?

Luego, entre cantos, monólogos y largos diálogos vemos construirse a la figura de Áyax, asolado por pasiones. Se nos presenta también a Tecmesa y al pequeño hijo de ambos, Eurísaces. El dolor de Áyax lo lleva hasta el límite, quien culmina mintiéndole al coro y a Tecmesa y dejándose caer sobre su espada ¿Qué es lo que hace que tome este camino?, ¿cómo es que un hombre de tan firmes victorias, de tan grande fama llega a sufrir tanto?, ¿qué hay dentro de Áyax que lo impulsa hasta ese límite?

Como dice Castoriadis (2006; 116): [...] *el héroe trágico no es representado con el conocimiento. Es lo contrario incluso, ya que la progresión de la tragedia, precisamente, es el desvelamiento de la verdad al héroe, a través del enceguecimiento o del homicidio, y no en el claro iluminado del ser. El héroe no sabe*⁴⁹. Resulta efectiva para la tragedia la ceguera, pues es en ella donde brilla con mayor claridad el **accionar** del héroe: su carácter y pensamiento. El carácter manifiesta la decisión, la actitud ante situaciones determinadas; y si se sitúa en el nivel de la decisión, el pensamiento lo hace en el de la opinión. Carácter y pensamiento son las causas de las acciones, y el pensamiento es el aspecto discursivo de la acción que consiste en saber manifestar lo que está implicado en la acción (Aristóteles; 2005). Aquí se deja ver la habilidad poética del dramaturgo, pues el lector debe encontrar una lógica en correspondencia y consecuente con las decisiones que toman los personajes. En el caso particular de Áyax, la decisión que toma de quitarse la vida es profundamente eficaz. Teniendo en cuenta que ignora hasta el momento de la anagnórisis la verdad de la situación ¿qué hay en él **antes** del descubrimiento de la verdad que lo lleva a esa decisión final?

Al contrario que en muchas otras obras, Áyax no termina con la catástrofe de su protagonista. No culmina con su fallecimiento, pues ese no es el límite de su desdicha. Esta no se limita a la muerte en sí, sino comprende el derrumbamiento total del héroe, la pérdida de su **máscara**, por así decirlo. Recordemos que en la Grecia Antigua el concepto de la muerte del héroe abarcaba desde la defunción del cuerpo hasta la despedida del

⁴⁹ El resaltado es propio.

espíritu y el ritual del entierro. De esta manera vemos cómo el ciclo de la muerte no cierra hasta el entierro, y con él la tragedia del héroe.

Volviendo al argumento, después de entrar en escena los personajes Menelao y Agamenón, fuertes agones tienen lugar en esta segunda parte entre Teucro, pariente de Áyax, y los átridas. Es aquí donde vemos a Odiseo actuar por vez primera, al contrario de su estado inmovilizado del prólogo. Actúa en defensa de los valores de la polis, ya que se opone a la orden de los átridas de negarle entierro a Áyax. Sin un funeral, la muerte del héroe se encuentra incompleta, y con ello se despoja al difunto de sus últimos retazos de dignidad.

Jean-Pierre Vernant expresa esta idea:

Lo que el héroe pierde en honores recibidos en vida se centuplica cuando renuncia a vivir durante muchos años y elige una muerte temprana, en virtud de esa gloria con la que estará aureolada por los tiempos de los tiempos su figura, una vez difunto. En un tipo de cultura como la de Grecia arcaica, donde cada individuo existe en función del otro [...] la verdadera muerte es el olvido (2004; 17).

Al negarle el entierro a Áyax, Agamenón y Menelao lo están condenando al olvido, pues el honor que se le confiere al difunto con un entierro ritual, dice Vernant, le otorga al héroe el privilegio de ser **aoídimos**, digno de ser cantado.

La importancia del canto para los helenos no debe ser menospreciada en este punto. Como mencionamos en el marco teórico, la poesía y lo sagrado están íntimamente relacionados. Las Musas, motivadoras del canto de los poetas y cantantes ellas mismas, invocan la *aletheia*, la verdad primordial, con su voz. Se narran hitos y sucesos imbuidos de la profunda verdad esencial y simpática del cosmos, expresada en el lenguaje de la magia y de la naturaleza. Cantar pensado como una invocación ritual y performativa hacia la Musa, hacia la Verdad, que nos traslada a lo divino. De tal modo, al ser cantado, el héroe es recordado, venciendo así ese olvido que es la verdadera muerte. Pues sus hazañas son ahora parte del ritual, de la memoria colectiva que se pasará de boca en boca para ser parte de esa *verdad de los pueblos* de la que habla Mircea Eliade (1986).

¿Por qué Odiseo permanece inmóvil al comienzo de la obra pero al final no? ¿Qué lo impulsa a respetar en la muerte a alguien que se consideraba su adversario?

La obra concluye con las disposiciones para el funeral, luego de que Odiseo convenciera a los átridas de permitir a los parientes del Telamonio enterrar su cuerpo.

Ahora bien, habiendo referido el argumento y los puntos que consideramos notables, hay un aspecto de la obra que no hemos mencionado aún. Si bien nos referimos a la dureza de la diosa para con Áyax, advertimos en esta relación de lo humano con lo divino un concepto muy interesante, que ahora apuntamos para ahondar luego: el temor del hombre ante aquello que es Sagrado, que se nos presenta en esta tragedia mediante la figura de Odiseo. Áyax, por otra parte, también siente este temor, pero no cuenta con el suficiente tiempo como para comprender a esa inmensidad desconocida y cuando lo logra ya es muy tarde. Esa enormidad desconocida de aquello tan extraño como lo perteneciente a la divinidad. Sin embargo no nos es completamente extraña ya que podemos intuir en cierta manera cuánto se extiende su poder.

4.1 Áyax: *el héroe sufriente*

La figura de Áyax Telamonio es la de uno de los más grandes guerreros aqueos que participaron en el asedio a Ilión. En *Iliada*, Homero nos lo describe como un guerrero de colosal altura, de anchísimos hombros y único detrás de Aquiles entre los héroes aqueos. Áyax Telamonio (también llamado *el Grande* para distinguirlo de Áyax hijo de Oileo) reside entre los campeones aqueos como un grande entre grandes, algo que queda demostrado en *Iliada* cuando los aqueos le eligen para enfrentarse a Héctor Priámida:

-¡Padre Zeus! Haz que le caiga la suerte a Áyax, al hijo de Tideo, o al mismo rey de Micenas rica en oro / Así decían, Néstor, caballero gerenio, meneaba el casco, hasta que por fin salió la tarja que ellos querían, la de Áyax Telamonio [...] (Homero, *Iliada*; vv 179-181)

Su destino guerrero es algo que ya viene profetizado con su nacimiento, pues Heracles dice a Telamón, su amigo, que *Nacerá de ti, Telamón, el hijo que desees y del nombre del ave que acaba de aparecérsenos lo llamarán Áyax. Sorprenderá a los pueblos con las luchas de Ares* (Bassi, 1890; 23). A esta profecía podemos añadir el peso de su ascendencia: su padre, Telamón, había sido parte de la expedición de los Argonautas, amigo de Heracles y rey de Salamina. Como hijo de aquél, Áyax está destinado, casi obligado, a ser grande.

[...] mi padre, después de obtener como premio los primeros galardones del ejército, desde esta tierra del Ida regresó a su patria con gran gloria [...] (Sófocles, *Áyax*; vv 435-436)

Este fragmento de la tragedia sofoclea nos muestra en cuán alta estima tenía Áyax a su padre, guerrero del mito antiguo. Sin embargo no es algo único en él. En su carácter de héroe, *debe* admirar los logros de sus ancestros, pues así y solo así podrá honrarlos superándolos. Al contrario de lo que enuncia Otto Rank (en Castoriadis, 2009; 78) sobre el nacimiento del héroe, Áyax no ha sido predestinado a matar a su padre. Recibe una profecía de traza benigna, que no le marca ningún camino trágico. O por lo menos en apariencia, pues como explicaremos a continuación, las palabras de Heracles sí pueden considerarse como presagios o signos de la eventual caída en desgracia de nuestro héroe.

García Gual (2009; 78-79) señala que la mayoría de los héroes griegos nacen con una profecía a sus espaldas que marca el camino que deben recorrer. Crecer, probarse y transformarse en lo profetizado es todo parte del desarrollo del joven héroe (Gual, 2009; 79). En *Áyax* vemos, gracias a la inventiva de Sófocles, cómo este destino heroico trae un gran precio a pagar. La vida entera del héroe se resuelve alrededor de ser merecedor de su gloria y de que su destino se cumpla: batallar a Héctor dos veces, nunca ser herido en batalla, además de ganar incontables duelos sin el respaldo de un dios; en fin, todo lo que hizo a lo largo de su vida tuvo como propósito afirmar esa palabra prenatal de su futura gloria.

Habiendo establecido su aspiración a esa grandeza prometida, nos vemos confrontados directamente con lo que podríamos llamar el aspecto sofocleo del héroe. Aquél que en la *Iliada* parecía impenetrable, un guerrero inmenso, poderoso, pero sin esa sensibilidad que Homero señala en Héctor o Aquiles; tal vez, un personaje lineal y hasta secundario de la trama épica. Sófocles, en cambio, nos presenta a este héroe en su momento más desnudo: tras su error, tras su terrible y trágica equivocación (su **hamartía**). Áyax ya no es una roca sino que adquiere una dimensión totalmente nueva donde la ira, como corteza de ese dolor profundo y terrible, aflora a la superficie antes inquebrantable del héroe salamino.

[...] Y ahora, ¿qué debo hacer? Yo que soy claramente aborrecible a los dioses, al que el ejército de los helenos odia, y Troya entera, así como estas llanuras, detestan... ¿Acaso atravesaré el mar Egeo en dirección a mi casa abandonando a estos lugares que nos sirven de puertos y dejando solos a los Átridas? ¿Y qué rostro mostraré cuando me presente ante mi padre Telamón?

¿Cómo va a soportar verme, si aparezco sin galardones, de los que él obtuve una gran corona de gloria? No es cosa soportable [...] (Áyax; vv 457-465).

Este fragmento nos muestra a igual medida ira, dolor y desesperación: la **pathós**. Áyax sufre, sufre inmensamente. Aquí juegan un gran papel las preguntas retóricas en los parlamentos finales del héroe, que operan como entrada a su mente y al suplicio que viene sobre él. Su honor, para lo que el héroe clásico vive, está irremediamente perdido. Perdido no en el sentido de que no lo puede hallar, sino en el terminante y último de aquello sin retorno. Todos los caminos se le presentan oscuros, todas las salidas son imposibles. Su desprecio, su ira contra los Átridas y en especial contra Odiseo es perceptible cuando dice que es odiado por los helenos, lo cual se reafirma cuando cuestiona el dejar solos a los Átridas. Áyax acusa de sus desgracias a aquellos, pero jamás niega su propia participación en lo que sucedió por más que esto quede relegado a un segundo lugar frente a su enojo contra los aqueos.

Pero hasta ahora su dolor sigue siendo el de un héroe clásico. Áyax sufre como sufriría Aquiles, como sufrirían Héctor o Patroclo. Sufre por su honor. Sin embargo, conforme avanza la obra, vamos viendo un Áyax cada vez más humano, más terreno. Primero siente dolor por su hijo, condenado a ser de la prole de Áyax y por último y más significativo, sus momentos de compasión para con Tecmesa y, de manera secundaria, sus marineros.

En sus diálogos con Tecmesa es cuando vemos al Áyax humano, y no al guerrero solitario, único, mítico. Es un hombre que ha perdido su honor, que ha humillado a su casa y a su nombre, y aún así, en medio de su desesperación, se detiene a mentirle a Tecmesa. Con esta última acción, Áyax demuestra una humanidad que sacude nuestro ser pues aquél que antes trataba a su esposa de necia ahora miente para protegerla, pero no solo para eso. Áyax aquí demuestra que nunca dejó, ni dejará, de ser un héroe. A pesar de su desgracia y su dolor, el hijo de Telamón hace de tripas corazón y se planta firme contra la adversidad que quiere derrumbarlo. Él es un héroe, pero no por la existencia de una profecía que le pesa desde antes de nacer, sino por sus elecciones. Áyax elige ser héroe, aunque esto le traiga una muerte pronta. Así como Aquiles eligió una muerte gloriosa por encima de una vida larga, Áyax decide mantener su heroicidad hasta el fin.

Él sabe que, no importa lo que diga, Tecmesa jamás cesará de rogarle que baje la cabeza y acepte lo que vino hacia él, así como jamás entenderá que Áyax debe [...] *ir allí*

hacia donde debo encaminarme [...] (Áyax; vv 690-691). Y por eso mismo, quizás para evitar más discusión, ya casi rendido, el héroe miente a su mujer y a sus marineros y parte hacia su muerte, con una última gran ironía:

[...] Vosotros haced lo que os digo y, tal vez pronto, os enteréis de que estoy salvado, aunque ahora sufra el infortunio [...] (Áyax; vv 691-693)

Así la maestría de Sófocles nos lleva a conmovernos en lo más íntimo por este héroe que cae. Porque si no cayera, si lograra salir de sus problemas victorioso, no nos sentiríamos sacudidos por su terrible desbarrancamiento. Aristóteles nos dice:

Por esta misma diferencia se distingue a la tragedia de la comedia; ésta quiere imitar a personas peores que las de ahora, aquélla en cambio a mejores (2005; 39).

La habilidad del trágico también es evidente un poco más adelante, cuando Sófocles arriesga luego un poco de valor profético en las últimas palabras del gran héroe, cuando proclama:

[...] por culpa de los Átridas. ¡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**⁵⁰
[...] (Áyax; vv 837-841).

Esta última frase es un inequívoco guiño al lector o espectador sobre el futuro asesinato de Agamemnon a manos de Clitemnestra, que le da a Áyax ese tono profético tan frecuentemente visto en la muerte de personajes trágicos. Vemos así que este valor profético opera, en el marco de la obra, como una mirada hacia ese gran futuro trágico que espera a todos los que lucharon en Troya. Áyax no será el único en sufrir las terribles pasiones, no. Agamemnon morirá asesinado por su esposa, a Odiseo le espera una larga y penosa travesía que durará casi una década, Menelao volverá a su hogar con una esposa que le ha engañado, Néstor volverá sin dos de sus hijos...Pocos serán los héroes que se librarán del gran manto sombrío de la tragedia. Así Áyax no solo ve el trágico futuro de los átridas, sino de todo el ejército aqueo. Por otro lado cabe señalar que otorgar al héroe trágico visión profética es un **tropo** entre los trágicos de la época, y no solo fue utilizado por Sófocles⁵¹.

⁵⁰ El resaltado es propio.

⁵¹ En particular podemos resaltar el caso de la profecía final de Hécuba en *Hécuba* o la visión predictiva de Casandra en *Troyanas*, ambas obras de Eurípides.

El suicidio, final de Áyax pero no de la obra, no es el fin de las penurias del Telamonio. Tan intensas son las pasiones que barren la tragedia, que se continúan luego de su muerte. Aquí Sófocles nos regala con uno de los mejores monólogos de la tragedia griega. Se nos presenta como uno de los mejores por la intensidad de los sentimientos a los que se entrega Áyax, porque su magistral composición nos permite emocionarnos de una manera tal como no se observa en otras partes de la obra. Allí es donde Áyax libera todo su sufrimiento, ya no restringido por su compasión con Tecmesa y el recato frente a sus soldados.

ÁYAX.- La que me ha de matar está clavada por donde más cortante podrá ser, si alguno tiene, incluso, la calma de calcularlo. Es un regalo de Héctor, el que me es más aborrecible de mis huéspedes, y el más odioso a mi vista. Está hundida en tierra enemiga, en la Tróade, recién afilada con la piedra que roe el hierro. Yo la he fijado con buen cuidado, de modo que, muy complaciente para este hombre, cuanto antes le haga morir. Y así bien equipados vamos a estar.
(Áyax; 815-824)

Con esas palabras comienza Áyax su monólogo final. Si antes, ya fuera con Odiseo, Atenea o Tecmesa, encontrábamos personajes interactuando, ahora tenemos al héroe solo. Escuchamos una voz solitaria, la de un hombre al límite. Vemos aquí el núcleo de Áyax, en absoluta soledad. Lo encontramos luego de haber visto, sentido, la verdad pero aún sin comprenderla del todo. Ya nada hay que le respalde, que le apoye. Y eso lo lleva a plantar el regalo de Héctor en el suelo. Ahora bien, ¿por qué utiliza la palabra regalo? ¿Por qué trae a colación a Héctor, enemigo honrado? La respuesta a ambas preguntas la vemos como una dualidad: por un lado la idea del regalo nos trae a la mente la espada, la terrible hoja de acero afilado matadora de hombres, y por el otro vemos un llamado hacia la épica, y los valores que comporta y que ampliamente podríamos llamar *areté*.

Ahora bien ¿cuál es la simbología de la espada?, ¿por qué la vemos como una parte tan importante del héroe? Susana Artal dice al respecto: *Las armas del héroe constituyen casi una prolongación de su cuerpo y por ende gozan también de características extraordinarias* (2001; 55). La espada, entonces, es una extensión del propio brazo del guerrero, parte de él. Así, el simbolismo nos lleva a esta figura del héroe muriendo no solo por su propia mano sino por su propio error. Por otro lado, el recuerdo de la épica nos lleva

a pensar en la *hybris* (el exceso de excelencia) de Áyax quien deseó tanto esa espada que literalmente muere por ella, en el exceso de su propia excelencia.

Áyax cierra el párrafo resaltando el filo de la espada y la manera en que la colocó en la tierra. Su determinación no admite errores o, al menos, no más errores. Áyax es un héroe, y como tal debe sobresalir en todo lo que hace, ya sea esto el matar a sus enemigos o a sí mismo. Incluso utiliza la tercera persona por un instante, distanciando al Áyax suicida del Áyax héroe, para luego, en un cierre doblemente doloroso, volver a incluir a ambos, esta vez en el plural: *Y así bien equipados vamos a estar* (2003; vv 824).

En el siguiente enunciado le vemos invocar a los dioses:

[...] tú el primero, ¡oh Zeus!, como es justo, **socórreme**⁵² [...] y a la vez invoco a Hermes, el que conduce al mundo subterráneo, que bien me haga dormir [...] (*Áyax*; 825-835)

Del tono introspectivo del párrafo anterior Áyax pasa a uno vocativo, interpelando a los dioses Zeus y Hermes. Lo interesante de esta invocación es por qué elige a esos dos dioses y a ninguno más. Para esto nos es útil pensar qué tipo de dios es Zeus y qué tipo de dios es Hermes.

Padre de los dioses, señor del Olimpo, Zeus es quien gobierna sobre todo, el padre protector. Por tanto es a él a quien encomienda Áyax un buen entierro y la protección de su cadáver. Y Hermes, dios mensajero y dios del sueño, es a quien ruega una partida ligera de dolores. Le pide que lo guíe a las tierras de Hades de manera rápida y [...] *sin convulsiones* [...] (*Áyax*; vv 840-841).

Visto así es necesario detenernos en el hecho de que **Áyax aún invoca a los dioses**. ¿Por qué parece que Áyax vuelve a lo sagrado, a lo divino, aún después de ser engañado por una diosa? Antes de indagar en la respuesta, nos remitimos al breve análisis de la figura heroica de Áyax. Teniendo en cuenta **cómo** es, respondemos ¿acaso tiene otra salida?, ¿hay otra opción que volver a creer, aunque sepa lo terrible que puede ser aquello a lo que implora? Toda la vida de Áyax se vio construida en torno a ser un héroe, por gloria propia y **ante** los dioses. Entonces, resulta casi imposible para él desligarse totalmente de ese bagaje y enfrentarse al vacío, al olvido, completamente desnudo. Lo único que le queda es implorar y esperar ser oído.

⁵² El resaltado es propio.

El monólogo continúa invocando esta vez a las Erinis, las encargadas de vengar los crímenes de sangre y las injusticias:

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 Átridas. ¡Ojalá los arribasen 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 (Áyax; vv 835-844)

Áyax ya no ruega sino que exhorta. Aquí leemos dos aspectos, por un lado que Áyax no parece **arrepentido** de su error; firme en su creencia de *estar en razón*, demanda justicia. Entendemos entonces que si hace esto es que aún está convencido de haber sido insultado, deshonrado por los átridas y el laértida. Por otro lado, y ya que exhorta a las Erinis, encontramos que busca asir su destino, seguro de que la única salida es el suicidio, y por tanto demanda justicia por su muerte y su deshonra.

De aquél tono exhortativo Áyax pasará ahora al lamento puro, a la mirada triste sobre lo que sucederá a su familia una vez que ya no esté. En este parlamento vemos un progreso y una profundidad desde sus lamentos de héroe que piensa en lo que esta gran humillación hará al linaje y al nombre de su padre y el dolor que acarreará a su madre. Luego refuerza esta idea del ser héroe al decir: *poniendo las manos a la obra cuanto antes* (Áyax; 855), ya que el continuado sollozo no le reporta nada más que una extensión del sufrimiento. Así, Áyax recupera la actitud mencionada en el párrafo anterior: hace su propio destino.

Para iniciar su último párrafo, Áyax llama a sí a la Muerte y al Sol, presentándolos como opuestos:

¡Oh Muerte, Muerte!, ven ahora a visitarme. Pero a ti también allí te hablaré cuando viva contigo, en cambio a ti, oh resplandor actual del brillante día, y a ti, auriga Sol, os saludo por última vez y nunca más lo haré de nuevo (Áyax; vv 855-860)

La oscuridad y la luz, antítesis, son recuperadas en estos versos como metáforas del panorama trágico que azota el alma del héroe. Áyax se despide del orden, de la civilización, de lo áureo que representa el Sol, e inicia su marcha hacia las profundas

tinieblas, caóticas, vacías, del Hades. Interesante prelude de lo que habrá de decir luego, pues presenta ya la oposición memoria/olvido, simbolizadas en la luz solar y la oscuridad de la muerte, respectivamente.

Y por último, Áyax procede tristemente a despedirse de todos los lugares en los que pasó su vida, señalando una geografía de despedida:

¡Oh luz, oh suelo sagrado de mi tierra Salamina!, ¡oh sede paterna de mi hogar, ilustre Atenas y raza familiar!, ¡oh fuentes y ríos de aquí, llanura Troyana!, a vosotros os hablo y os digo adiós, ¡oh vosotros que habéis sido alimento para mí! Esta palabra es la última que os dirijo, las demás se las diré a los de abajo en el Hades (*Áyax*; vv 860-865)

Esta geografía no es solamente un recuerdo, sino es un movimiento de la mirada donde los ojos de Áyax recorren su propia vida, extendiéndola frente a sí. De esta manera, al presentar sus hechos, sus batallas y sus hazañas, Áyax se asegura de que perdurará: su nombre será recordado más allá de aquél terrible y final error que le conduce a la muerte. El héroe quedará grabado en la roca, literalmente.

También es un movimiento de la voz, pues invoca a los lugares físicos para inscribirse en ellos ya que se avecina el olvido. Estos lugares guardarán una parte de su esencia, de su *ser*, al ser invocados en voz alta; pues de ésta manera, al **hablar**, trae a la existencia sus propios recuerdos, instaurándolos e instaurándose en aquellos lugares que la geografía traza. Se despide de sí mismo, del héroe, porque su *yo* se borra ya. Vemos que Áyax no sólo se despide de Áyax, sino del arquetipo de héroe que él *es*. Al despedirse de su viaje, de su recorrido como hombre en el mundo, vemos cómo se reconcilia finalmente la parte heroica con la parte sensible, ya que lo último que queda es uno mismo. Invoca así a la Muerte, llamándola a su lado, para finalmente enfrentarse a su destino.

Después, con la prohibición por parte de los Átridas del entierro del cadáver del Telamonio, vemos como los males encuentran continuación aún más allá de su muerte. Aquí Menelao y Agamenón confrontan a Teucro sobre el derecho de Áyax de ser enterrado, y palabras terribles corren de un lado a otro. Razones son argumentadas en ambos bandos, razones profundas y que tienen mucho sentido. Sin embargo es la intervención de Odiseo la que logra una especie de conciliación entre las partes, y así Áyax es apoyado por quien en los últimos momentos de su vida considerara su peor adversario.

4.2 Odiseo: *el héroe que no quiere ver*

De entre todos los héroes de la guerra de Troya, Odiseo es probablemente el más renombrado. Sus aventuras y la astucia con la cual sale de problemas lo convierten en un héroe particular, con habilidades que lo diferencian del resto de los aqueos. Homero, en la *Iliada*, le nombra con diversos epítetos ornamentales: *Ulises, fecundo en ardidés; Ulises, igual a Zeus en prudencia; el ingenioso Ulises; Ulises, asolador de ciudades*. El héroe nacido en Ítaca es un famoso y poderoso guerrero. Sin embargo no son sus habilidades de soldado las que se enfatizan, sino aquellas de corte intelectual, estratégico, táctico. Pues si bien es hábil con las armas, veloz y esforzado, la principal característica de Odiseo es su astucia:

[...] Alzóse en seguida el gran Áyax Telamonio y luego el ingenioso Odiseo, fecundo en ardidés. Puesto el ceñidor, fueron a encontrarse en medio del circo y se cogieron con los robustos brazos como se enlazan las vigas que un ilustre artífice une, al construir el alto palacio, para que resistan el embate de los vientos. Sus espaldas crujían, estrechadas fuertemente por los vigorosos brazos; copioso sudor les brotaba por todo el cuerpo; muchos cruentos cardenales iban apareciendo en los costados y en las espaldas; y ambos contendientes anhelaban siempre alcanzar la victoria y con ella el bien construido trípode. Pero ni Odiseo lograba hacer caer y derribar por el suelo a Áyax, ni éste a aquél, porque la gran fuerza de Odiseo se lo impedía [...]
(Homero, *Iliada*; vv 708-723)

Su manera de obrar (en *Iliada* y en la obra que nos ocupa) nos muestra que Odiseo es plenamente consciente de la muerte como parte de la existencia humana y por tanto la respeta y teme. Esto es contrario a otros grandes héroes, quienes no percibían a la muerte de la misma manera. Vernant indica respecto a cómo veía Odiseo al mundo y a la muerte: *Aquiles escogió lo que los griegos consideraban 'la muerte digna' [...] más la de Ulises es una historia absolutamente distinta. Él también era un buen guerrero [...] pero no tenía demasiadas ganas de ir a la guerra* (2004; 11).

Es decir, Odiseo es un personaje que ya no espera que su muerte (si ha de acontecer) sea en medio de una lucha. Odiseo anhela morir en su amada Ítaca, con su esposa y su hijo. Así se establece el éthos de Odiseo. El éthos, el cual Aristóteles entiende como *hábito: carácter o modo de ser derivado de la costumbre* (2005; 23), es para la

tradición de la Hélade como una segunda naturaleza. En los héroes, esto se remite a la **areté**. La areté consiste, en cierta manera, en la excelencia en el desarrollo de diversas virtudes como la valentía, la moderación y la justicia. Presenta así una visión del mundo muy sólida y firme, que establece a los héroes como tales por **ser excelentes** en ella.

Es en la épica donde mejor vemos esta construcción del héroe. La funcionalidad del género épico, y su propósito simbólico en concordancia con el mito que la sustenta, requiere de personajes que se erijan como ejemplos. Sus cualidades y comportamientos son aquellos que una sociedad considera como emblemáticos. Después de todo, si bien la épica es una construcción poética del mito, es posible recuperar algunas características similares a los mitos orales, como por ejemplo su carácter de veracidad simbólica, tal y como propone Mircea Eliade. No es coincidencia, diría Heidegger, que la voz de la poesía homérica sea la epopeya.

De este modo, con la consagración de Odiseo vemos un cambio de paradigma, no sólo poético, sino social. Son otras las virtudes con las cuales se identifican los griegos. Odiseo es **sensato**, **astuto**, como se nos dice tantas veces. También podemos ver en Odiseo su tan afamada prudencia:

“[...] Atenea.- Reírse de los enemigos, ¿acaso no es la risa más grata? /

Odiseo.- A mí me basta con que se quede en la tienda [...]” (*Áyax*; vv 79-81)

Podemos observar que, si bien es un luchador capaz y valiente, hay en él algo que lo distancia del clásico héroe guerrero. Demuestra por momentos actitudes que en otros personajes podrían incluso ser criticables, pero en él las vemos como marcas de su prudencia y de su astucia. Es un hombre interesado de igual manera en la gloria y en la vida doméstica, aquella que Aquiles, como tantos otros héroes, desestimó. Esto le da una manera de mirar el mundo diferente a sus coetáneos, pues no ve cada peligro ante sí como una mera posibilidad de enaltecer su gloria, sino como algo a lo que superar de acuerdo a sus habilidades.

Vemos un individuo profundamente creyente, que respeta a los dioses y los honra, y por esto es un héroe que no se compara con ellos. Quizás se considere a sí mismo grande y glorioso, pero entiende su límite. Y tanto más en cuanto le es recordado una y otra vez, ya sea en esta obra como en la *Odisea*, por las figuras divinas, en especial Atenea. Las figuras de Odiseo y la diosa se presentan juntas, ella apoyándolo o ayudándolo en numerosas ocasiones, en diversas obras:

“[...] ¡Oh, voz de Atenea, la más querida para mí de los dioses! [...]” (*Áyax*; vv 14-15)

En la *Iliada* vemos a Atenea junto a él cuando debe interpelar a los aqueos para que no huyan, y en la obra sofoclea somos espectadores de su extenso diálogo en los versos iniciales. El respeto de Odiseo hacia los dioses parece estar basado en su prudencia, pues se preocupa de qué puede pasarle al encontrarse enfrentado a ellos:

“[...] le compadezco, infortunado, porque está amarrado a un destino fatal. Y no pienso en el de éste más que en el mío, pues veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana [...]” (*Áyax*; vv 121-126)

Así, la mirada de Odiseo en la obra de Sófocles es la del hombre prudente, del héroe necesario entre tantos guerreros supremos. Odiseo es, en cierta manera, el próximo Néstor. El héroe que sobrevive. El que cuenta la historia, acumula sabiduría y la transmite.

Los ojos del héroe de Ítaca son **nuestros** ojos. Así como Odiseo solo puede **oír** a Atenea, también nosotros podemos solo leerla. Incluso encontramos al género de la obra (drama) constituyendo esto: no hay descripciones de Atenea, ignoramos cómo se ve, cuál es la tonalidad de su voz, pero aún así reconocemos sus palabras y **sentimos** el poder, la sabiduría que hay detrás de ellas.

El lector-espectador se acomoda así a una especie de laberinto de voces y miradas, encarnado en ese **sentirse** Odiseo. El laértida, tal y como lo compone Sófocles, permanece casi inactivo. Pero no es una inactividad inútil. Su **no hacer** es el **hacer** que nos permite ser él. La obra se vuelve así en una apertura, una extensión tensionada que nos otorga la posibilidad de captar mediante la metáfora poética la conexión con lo sagrado.

Aquí es donde asistimos al factor del *teo-fanum* o temor sagrado en la obra sofoclea. Entendemos como temor sagrado al sentimiento que sacude al hombre ante la inmensidad incomprensible de lo divino y lo sagrado. Raúl Dorra dice al respecto: *El término sagrado señala algo que se mantiene separado, circunscrito y defendido por una prohibición* (2009; 24). Algo poco común, especial, cargado con una *energía y aún de una voluntad de exterminio*⁵³ (2009; 25). Dorra utiliza el término numinoso, tomado de Rudolf Otto, para hablar de lo sagrado reducido a su forma más esencial. Así, Dorra dice que lo numinoso sería:

⁵³ Tanto en esta cita como en la anterior, el resaltado es propio.

“[...] un momento de iluminación negativa, una inscripción que se realiza como una borradura en la que la criatura humana advierte que es en la medida en que no es porque se encuentra reducida a un puro sentimiento de dependencia o negación [...] es una experiencia que raramente resulta placentera o puede deparar el sentimiento de haber sido acogido con seguridad” (2009: 28).

Esta concepción puede resultar un poco genérica, pero la ampliaremos más adelante, cuando nos encontremos analizando la figura de Atenea y lo que ella presenta y representa en la obra.

¿Por qué vemos en Odiseo un importante punto de conexión con este temor? Justamente por lo que mencionamos previamente: Odiseo es, por lo menos al comienzo de la obra, nuestros ojos. El hombre común se siente cerca de Odiseo, entiende -hasta cierto punto- sus sentimientos. Y comprende el temor que sacude su interior. Temor mezclado con compasión por el destino de Áyax, pero -como él mismo señala- el que más le preocupa es el suyo propio. Sin embargo, esta compasión no podría existir de no haber empatía, de no identificarse Odiseo con el destino de Áyax. Lo que el Périda ve le presenta una imagen de lo humano, lo **profundamente** humano en su situación más desprotegida, de lo humano en su esencia; y la escena le toca, provoca el sentir dentro del héroe. Somos transportados a ese Otro Mundo del que habla Murena, y atestiguamos la presencia de lo divino. Sin embargo, en esa poesía que es puente y extensión, también hallamos protección. La distancia apotropaica que otorga la máscara actoral, el personaje, es la suficiente para permitirnos atravesar el proceso sin ser dañados por la extensión descarnada de la divinidad.

Aquí, en este Odiseo que es también cada lector-espectador, vemos la representación de la **otra cara** del temor a los dioses, del espanto y el terror. Porque por un lado tenemos a ese Áyax que denota gran patetismo, llorando y enfurecido, pero por otro vemos a Odiseo, mudo, inmóvil e incapaz de apartar la mirada. Si bien Áyax acaba de encontrarse con que los dioses también pueden engañar, pueden mentir y que él es la víctima de eso, Odiseo no deja de ser también partícipe de ese terrible descubrimiento. Es precisamente por esa agitación del espíritu que el terror en Odiseo es tan intenso. Para él no es una revelación novedosa que los dioses pueden ser peligrosos, sino más bien una confirmación. Terrible y desgraciada confirmación, que nos muestra otra versión de esa

pathós de Áyax. Una más calmada, pero no menos intensa. Después de todo, Odiseo se queda inmóvil.

Ana González de Tobia comenta: *Los poetas griegos se sintieron forzados a representar a sus dioses en forma antropomórfica, porque los dioses resultaron involucrados y sujetos a las necesidades artísticas de expresión, actuando con humanidad* (2012; 59). Odiseo es un héroe que se adapta. Dentro de él residen dos mundos, pero si bien sabe apreciar el valor de la gloria y la fama, entiende que no le ayudarán al pasar hambre, o a sobrevivir un naufragio.

Las acciones de Atenea oculta ante sus ojos exceden su comprensión. A un hombre, ya sea héroe o campesino, las acciones de un dios resultan incomprensibles. De allí que se llame a los dioses griegos como pasionales y humanos. Como dice González de Tobia, esta imposibilidad de expresar la existencia divina tal como se les exhibía les **fuerza a** presentarlos actuando como hombres y mujeres. Actitudes humanas se atribuyen al accionar divino, para acercar este accionar de la divinidad a la comprensión del hombre. Nuevamente nos encontramos con el peligro de lo infinito, lo sagrado, asomándose por la rendija. Es la palabra la que genera esta apertura, la palabra poética y metafórica. Odiseo oye pero no *ve*. Se erige una separación protectora entre él y el poder de la diosa, pues en la palabra misma está también la protección, mediante *interpretación*. Odiseo se abstiene de hacer juicios respecto a las burlas y mofas de Atenea y su “crueldad”. Simplemente teme. Hay un sentimiento ominoso, siniestro que le recorre, surgido de todo eso que no conoce pero a lo que se encuentra enfrentado.

Sigmund Freud dice respecto de lo ominoso, lo siguiente: *lo ominoso es aquella variedad de lo horrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo* (1919; 487). En su estudio, nos habla de cómo lo siniestro u ominoso parte de aquello que nos es familiar (o, como dice él en su alemán natal: *heimlich y unheimliche*) que, por algún suceso que desconocemos o no logramos comprender adquiere toda una dimensión extraña. Dorra, citando a Freud, interpreta:

Sentirse ante lo siniestro es experimentar una angustia generalizada e imprecisa, pero un tipo de angustia caracterizada por algo particular. Lo que motiva el sentimiento de lo siniestro sería la aparición de lo desconocido o rechazado en lo conocido y habitual (2009; 36).

Entendemos así, entonces, que el temor de Odiseo surge de su concepción de los dioses y lo sagrado. Su terror es resultado del accionar de la diosa, ese accionar que revela un aspecto atemorizante de la naturaleza divina. Pero recordemos que Odiseo no parece del todo sorprendido pues, como mencionamos previamente, hay en la revelación una confirmación. Lo siniestro es sospechado, intuido. No es un aspecto completamente novedoso que se descubre, sino más bien un cambio en la perspectiva que desvela algo previamente oculto. De tal modo, estas características se presentan como pre-existentes al conocimiento de ellas, y es el ajuste de foco, el nuevo ángulo, lo que descoloca al sujeto. En este caso, la diosa no se encuentra actuando fuera de su forma de ser. Es Odiseo (y mediante su mirada, nosotros) quién debe enfrentarse a su propia pre-concepción y la renovada realidad. Allí, el temor.

Y frente a este temor del hijo de Laertes vemos a Áyax, que ve pero no mira. Ante él se presenta Atenea, y no lo ciega como debería, pues lo que mira Áyax es lo que *desea*. José Moreno de Alba (1992; 163) nos dice: *Vemos todo lo que miramos, pero no miramos todo lo que vemos; basta tener los ojos abiertos para ver, pero para mirar necesitamos ejercer, en alguna medida, la voluntad*. Así, Áyax se queda en la ilusión. Cegado por las pasiones, es solo su deseo lo que se muestra ante él (que los animales sean los átridas y los soldados aqueos, que Atenea le apoya en su venganza, que lo que está haciendo a los animales es justicia, etc.), hasta el terrible momento del conocimiento, la **anagnórisis**. Y por eso mismo Atenea no se muestra ante Odiseo, porque éste, a pesar de no desearlo, no tiene más que *verlo* todo. No puede elegir, sino que es espectador forzoso de aquello que sucede en la entrada a la tienda, lo que lo lleva a reflexionar en medio de su terror sobre los hombres y su lugar en el mundo:

[...] veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana [...]

(Áyax; v 126)

Athánatoi se llama a los dioses en griego: los que no mueren. Esta denominación resulta sugerente pues nos impele a arriesgar otras ideas; por un lado entendemos (o, mejor dicho, *no entendemos*) la *enorme* distancia entre dioses y hombres; distancia muy bien señalada en el propio nombre que se les da: los dioses no mueren, mientras que nosotros sí.

Quizá debamos asumir, **desde esa distancia** (que es también **desconocimiento**) que el hecho de vivir eternamente otorga cierto entendimiento sobre el mundo que los humanos no podemos siquiera **aspirar** a poseer, y eso se nos insinúa en la obra desde el

mismo prólogo: Odiseo, aterrorizado, observa lo que Atenea ha hecho a Áyax y admite su incapacidad para comprender el alcance de ese acto y de la verdad divina. Lo único que desea es nunca encontrarse enfrentado a un dios, e incluso teme sobre su posición actual; por ello, desde la lectura, pareciera sobrevolar en el ánimo del héroe una idea angustiante: si ahora la diosa le favorece, y los favores que le otorga **resultan tan incomprensibles como el castigo mismo**, entonces ¿qué tan terribles pueden ser?

Por eso mismo vemos que la figura del lector se encarna en la de Odiseo. El laértida es un hombre prudente, un hombre con lo que se llama sentido común. Se sabe humano, y por tanto asimila y acepta su distancia y diferencia con lo divino. Lo teme no solo porque no lo comprende, sino más profundamente porque sabe que **no puede** comprenderlo.

4.3 Atenea: *lo numinoso*

Antes hablamos de Atenea, la diosa que se hace presente en la obra, que confunde a Áyax y apoya a Odiseo. Vemos en ella el nexo entre los dos héroes, el disparador de la acción en la obra. Por eso creemos que es importante entender cómo la ven los griegos y cómo esa visión se traduce al drama.

En el *Diccionario de Mitos*, Gual describe a esta diosa de la siguiente manera: *La diosa bella y revestida de su flamante armadura, con su casco de bronce, su escudo y su lanza, salió ya perfecta de la cabeza de Zeus* (2003; 70).

La idea de la *perfección* es una que siempre ha estado asociada a Atenea. Guerrera, sabia, increíblemente bella. Señora protectora de Atenas, amiga de Odiseo, Atenea es una deidad compleja como pocas. Las dimensiones que la construyen varían de obra a obra, coincidiendo en muchos puntos pero siempre introduciendo algo nuevo.

Robert Graves en *Los Mitos Griegos* (2009) nos presenta varios diferentes orígenes para ella: en los mitos pelasgos Atenea nació a orillas del lago Tritonis, en la actual Libia, donde la hallaron y criaron tres ninfas guerreras; nos dice Graves que según Platón Atenea es identificable con la diosa libia Neith cuyas vírgenes sacerdotisas se entregaban a combates armados. En el más conocido, Atenea es gestada dentro de Metis, que luego fue devorada por Zeus. Así, Atenea crece dentro del Crónida, hasta finalmente salir por su cabeza cuando Hefestos se la abre de un hachazo.

En todos estos orígenes encontramos dos características de la diosa que aparecen constantes: su vínculo con la guerra y el combate, y su inquebrantable voluntad.

Entendemos entonces así cómo se construye la imagen de Atenea, orgullosa, nacida ella misma de un acto violento. En la obra de Sófocles estas características no son olvidadas. Atenea es dura, inhumana, monolítica.

En el drama Atenea hace su primera aparición en el prólogo, narrando los sucesos previos al comienzo de éste. Su tono es explicativo, pues está hablando a Odiseo, y por medio de él a los lectores. *Tu paso bien te lleva, por tu buen olfato, propio de una perra laconia*, dice en los versos 8 y 9, saludando así a su protegido. El uso de los cumplidos favorece a la imagen inicial de la diosa como bienintencionada. A esto se une lo que dice un poco más adelante, que la presenta además como poseedora del conocimiento: *Y no te tomes ya ningún trabajo en escudriñar al otro lado de esa puerta, y sí en decirme por qué tienes ese afán, para que puedas aprenderlo de la que lo sabe* (Áyax; vv 13-14). Sin embargo, ya incluso en este prólogo podemos hallar trazas de esa dureza que luego saldrá a relucir: la orden que le da a Odiseo de detenerse y justificar su presencia en el lugar.

Odiseo responde: *¡Qué claramente, aunque estés fuera de mi vista, escucho tu voz y la capta mi corazón, como el sonido de tirrénica trompeta de abertura broncínea!* (Áyax; vv14-16). El laértida no necesita ver a la diosa para saber que es ella quien le habla, le basta con oír su voz. Esa voz potente, fuerte, estridente como trompeta de bronce, le anuncia la presencia de la divinidad.

Recordemos el valor que presenta la figura de la trompeta en ámbitos guerreros, y no sólo en la Grecia Antigua. La trompeta es un instrumento potente, cuyo sonido hace vibrar algo dentro de los hombres. La voz divina, entonces, parece tener las características de la magia simpática, a la cual refiere Raquel Martín Hernández: *los mecanismos de magia simpática: el canto calmo sirve para apaciguar, el agudo y más potente para atacar e imponerse* (2010; 31). Como dijimos anteriormente, los poetas helenos se ven forzados a representar a los dioses con conceptos, actitudes y aspectos humanos; así, la potente voz, cuyo poder es tanto que resulta intolerable, se ve representada ante Odiseo como el soplar de una trompeta.

Odiseo llama a la voz de la diosa una trompeta **tirrénica**. Los tirrenos, nos dice Alberto Medina, son de *origen lidio, lo que implica su contexto guerrero* (Medina en Sófocles, 2003; 16). Recordemos aquí una de las constantes que señalamos cuando nos referíamos a las diferentes figuras de Atenea: su relación con los actos de la guerra. No es meramente las palabras de la diosa las que cargan peligro, sino también su voz misma.

Desde el sonido de su voz la diosa se anuncia como inatenable, infinita, con todo lo que eso conlleva para el pensamiento griego. La desmesura se asoma en su voz, la desmesura propia del derramamiento de sangre y la matanza pero también de lo que no tiene límites, lo que excede la razón y la limitación. Para los antiguos griegos maldad e irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinidad. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo (Trías, 1988; 19). El poeta demuestra incluso en la voz de Atenea aquella característica siniestra que mencionamos previamente.

Cabe señalar, además, la gran relación que presentaba el bronce con las formas de los ritos apotropaicos helénico: *Orfeo resuena el 'sonoro bronce', gesto que se asocia con la comunicación con el Más Allá y los ritos apotropaicos desde antiguo* (Martín Hernández, 2010; 28). Así la voz, el habla de la diosa da cuerpo a diferentes formas de lo Sagrado; el aspecto de la guerra y el combate, el de los ritos relacionados con el Hades y la muerte, y la voz pura del poder natural. Junto a esto, pensemos en lo que propone Bobes: *los efectos que produce la música sobre los sentimientos y su finalidad en la educación o en la alteración de los ánimos de los oyentes son semejantes a los efectos que produce la tragedia en el público del teatro* (2015; 02). La voz divina se proyecta sobre Odiseo, envolviéndolo con su musicalidad, influyendo sobre su espíritu. La pesadez y el temor que hallamos en Odiseo más adelante, surgen también del tono de la diosa. Raquel Martín Hernández señala que el lenguaje mágico, simpático, actúa en un estrato o nivel muy diferente al del ser humano. Es considerado el lenguaje verdadero, el medio con que ejercer poder sobre la existencia, ya que su capacidad simpática no solo actúa con los hombres sino también con la Naturaleza misma (2010; 29).

La voz de la diosa, entonces, no parece expresar palabras humanas, sino **sentido** en su concepción más profunda. Es una fuerza que se expresa mediante sonidos simpáticos, por asimilación. Y ante ella, ante su voz, no es la razón quien capta su sentido, sino el corazón. Sin embargo, la voz de la diosa se hace presencia frente al héroe, pero su imagen no. Raúl Dorra, hablando de lo numinoso o sagrado, cita a R. Otto:

“El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo de ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta [...] Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobamiento, al éxtasis. Se presenta

en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos (2009; 39).

Atenea se presenta ante el laértida solo en forma de sonido, como una voz hecha substancia en la pura materia sonora; puro soplo y sonido que semeja al sonido del combate, que vibra en el cuerpo como una **trompeta**. Pues si se apareciese en su total presencia el hombre quedaría cegado y mudo ante su magnificencia. Dorra añade: *el núcleo de lo sagrado [...] es una experiencia emocional de la que no se puede hablar racionalmente, al menos no si esa experiencia no está presente como presupuesto* (2009; 26). Aquí se nos presenta otra vez la diferencia en que lo Sagrado es presentado ante los héroes: Áyax sí cuenta con un presupuesto de qué y cómo será la figura divina, mientras que Odiseo, quien no se encuentra cegado por la magia, no halla palabras para expresar la experiencia del contacto con ello, y se limita a señalar su temor.

Odiseo le habla respetuosamente, obedeciendo la orden y explicando su afán frente a la tienda del Telamonio. El siguiente parlamento, aún dentro del diálogo de Odiseo, termina con éste alabando a la diosa: *Te has presentado en el momento oportuno; pues en todo, tanto en el pasado como en el futuro, tu mano es la que me guía* (Áyax; vv 34-35). El tono de Odiseo nos remonta a lo que enunciamos previamente con respecto a lo ominoso: parte, dice Freud, de lo cotidiano, de lo familiar. ¿Y qué hay más familiar en ese momento para Odiseo que esta diosa que siempre se ha demostrado en su favor?

Yo ya lo sabía, Odiseo, y desde hace rato me puse en tu camino como resuelto guardián de tu persecución (Áyax; v 36) dice Atenea en respuesta al laértida. Se nos presenta aquí, por una parte, otra instancia del juego saber-no saber entre héroe y divinidad. Odiseo, el mortal, no sabe pero siente dentro de sí que algo terrible ha sucedido. La diosa, no obstante, sí sabe. Ella ve lo que acontece y anticipa los sucesos antes de que se precipiten. Por otro lado, nuevamente se nos confirma, esta vez por voz de la propia divinidad, la actitud protectora de Atenea hacia el nacido en Ítaca.

No es hasta un poco después, en los versos 53 y 54, que vemos las primeras muestras de la violencia de la diosa. *Yo se lo impedí infundiéndole en sus ojos falsas creencias, de una alegría fatal* (Áyax; v 54), dice entonces Palas. Es allí donde el lector encuentra, en el tono satisfecho de la diosa, que quizás Atenea no era tal como la veníamos leyendo. Finaliza ese párrafo recordando su accionar contra el Telamonio, y ya

comenzamos a entender la brutalidad divina: *Y cuando nuestro hombre iba y venía preso de furiosa locura, yo le incitaba, le empujaba*⁵⁴ *hacia trampa funesta* (Áyax; vv 60-61).

Esta idea de la inexorabilidad de la amonestación divina se refuerza un párrafo más adelante, con la promesa/amenaza que formula, prometiendo mostrarle a Odiseo la locura de Áyax, para que él a su vez la cuente a todos los argivos. Atenea realiza un recorrido de la locura del salamino, inscribiendo su presencia en los sucesos y expresando ante Odiseo la vastedad de su poder. Esta inexorabilidad se nos presenta como parte natural de lo Sagrado. Esta amonestación es inmediata, ineludible, terrible. Lo Sagrado **cae** con toda su furia sobre aquello que quiebra el orden de la sacralidad, que desobedece a las leyes naturales, que presenta dinamismo profanatorio. Dorra dice que aquello que profana a lo sagrado, si bien sea por un instante y sin voluntad expresa de hacerlo, se enfrenta a una terrible voluntad destructora y un deseo de exterminio. El hecho de que sea un acto accidentado, inconsciente incluso, no ralentiza la demonestación. La profanación de lo Sagrado es inescapable, tanto como es pavorosa su punición.

Así, el dramaturgo nos presenta a una diosa atroz, mordaz, decididamente **inhumana**; es decir en todos los sentidos que comporta porque después de todo es **athánatoi**, y porque sus acciones escapan a nuestra comprensión. Los mortales son Áyax y Odiseo y a través de ellos, los lectores. Atenea es lo **Otro**, lo absolutamente distinto pero a la vez similar. Es diferente porque no es lo *propio*, pero es parecida por ser vista con **nuestros** ojos. Áyax la ve, y la ve como espera verla, ya que no se asusta ante su aparición: *Te saludo, Atenea, te saludo, hija de Zeus. ¡Cuán propicia me asististe!* (Áyax, vv 92-94). Si bien se encuentra cegado por el poder divino, Áyax reconoce en ella a lo próximo, a lo similar, y con ello interpreta la aprobación de sus acciones.

Ahora bien, la diosa encarna lo *sagrado*. No es solamente Otro diferente, sino que es otro que excede las categorías de lo terreno y ante su presencia quedamos enteramente mudos. La dimensión de alteridad de la divinidad se hace presente aquí, en sus acciones y su palabra. Martín Buber, en su trabajo *Yo y tú* (1982), habla de las relaciones entre el Yo y el Otro, y entre el **Yo** y el **Tú**. Entre esas relaciones, señala que la esfera más alta de la comunicación (la tercera) es la que presenta el hombre con las formas inteligibles: *la relación está allí envuelta en nubes, pero se desvela poco a poco; es muda, pero suscita una voz. No distinguimos ningún Tú, pero nos sentimos llamados y respondemos [...] Todo*

⁵⁴ El resaltado es propio.

nuestro ser dice entonces la palabra primordial, aunque no podamos pronunciar Tú con nuestros labios (1982; 16). Entendemos, de esta manera, que la comunicación que hay entre lo Sagrado, lo inteligible, y el yo hombre es unilateral. Buber añade luego que esta figura de lo inteligible es lo infinitamente **Yo**, y que al entrar en comunicación con ella es el ser humano quien se inscribe en el lugar de **Tú**. No existe otra forma de comunicación posible con lo divino, pues tal es el poder y la antigüedad de lo Sagrado, de las formas inteligibles, que el ser humano inmediatamente queda restringido al lugar del receptor. No hay retribución del mensaje: el hombre calla ante la potencia sacramental, boquiabierto, incapaz de articular palabra.

Luego de que Áyax despertase de su engeguamiento le vemos lamentarse, recordar a quienes aún lo apoyan y también a sus enemigos. Pero a la única a quien no menciona por nombre es a Atenea. *La poderosa diosa hija de Zeus, a mí, desdichado, me atormenta*, dice en los versos 400 y 401. Este corrimiento, sin embargo, no lo vemos presente solamente en la palabra de Áyax, sino también a lo largo de la tragedia. Cuando, al final de la obra Teucro lamenta las desgracias acaecidas a su pariente, la figura de la diosa jamás se menciona. Tampoco la refiere Odiseo, quien había estado en directo contacto con ella, al regresar a escena. Esto nos lleva a reflexionar sobre la importancia de este corrimiento. Vemos a la elipsis del nombre sagrado como una posible señal del temor del hombre ante lo divino, pues mencionarla es hacerla presente; su nombre es palabra performativa. Dorra, hablando de la invocación de lo Sagrado, dice: *Otto admite que lo numinoso también puede ser evocado por medios indirectos como lo hace, por ejemplo, el arte [...], la poesía [...] y la música* (1961; 39). Expresar con la palabra o cantar, entonces, es traer a lo divino hacia uno mismo, y tener que aceptar las consecuencias que esto conlleva. Otto dice: *la potencia de Dios mostrándose en su intolerable poder para marcar a fuego la impotencia del hombre* (1961; 40).

CAPÍTULO V: ELECTRA Y CLITEMNESTRA. DEBER Y CREENCIA.

De las siete obras sofocleas que se conservan hoy en día, *Electra*, junto con *Edipo Rey*, ha recibido especial atención gracias a su abordaje desde una psicología freudiana, junto con un número de reescrituras y representaciones modernas, incluso en nuestro país⁵⁵.

El foco de nuestro análisis se centrará en la acción y en el drama, ya que estructuralmente *Electra* mantiene una forma más aproximada a la considerada tradicional, compuesta por cinco episodios con once escenas. El clímax de la obra, las muertes de Clitemnestra y Egisto, sucede al final del drama, diferenciándose así de la catástrofe intermedia de *Áyax*.

En *Electra* nos encontramos con una lucha civil, que se instala en un terreno no solo humano sino también político. Se nos muestra el enfrentamiento entre madre e hija antepuestas por la sombra de sus respectivas creencias y obligaciones. Y, en esa sombra, la necesidad de creer, la angustiada búsqueda de certeza y las potencias que esa búsqueda encarna como decisión y ejercicio. Proponemos entonces que aquí lo divino no es revelación, sino eco. Cuando la presencia divina no es demostrada, ¿cómo se manifiesta? ¿cómo se realiza la sensibilidad frente a lo ominoso? Tanto en *Áyax* como en esta tragedia, la presencia de lo Sagrado parece inexorable, si bien compuesta de manera diferente. Sófocles nos enseña otras, y posiblemente más terribles, formas de lo Sagrado.

Esta elección del poeta, en términos analíticos, se forma como el núcleo de nuestra interpretación. Primeramente se compone como un anclaje humano, pues nos ubica en el seno familiar, en un conflicto generacional. En segunda instancia nos obliga a repensar nuestras suposiciones sobre la extensión de lo Sagrado y su vinculación con lo Trágico en la tragedia helena. Y en tercer lugar, similarmente a cómo *Áyax* y su estructura peculiar nos daban la oportunidad de analizar sus partes por separado, en *Electra* tenemos la posibilidad de abordar ambas perspectivas del conflicto individualmente, para así poder contrastarlas.

Habiendo dicho esto, procederemos a revisar brevemente el argumento de la tragedia, concentrando nuestra atención en aquellas escenas que nos resultan fértiles para la interpretación.

⁵⁵ Véase, por ejemplo, *El reñidero* de Sergio De Cecco (1963), en el cual se adapta la tragedia griega a un contexto del Buenos Aires de comienzos del siglo XX.

Electra inicia con el retorno de Orestes al palacio familiar, acompañado de su instructor, el Pedagogo. En este Prólogo se desarrollan ya las claves de la tragedia, introduciendo los planos de la percepción y de la acción. Sófocles nos plantea el eje sobre el que discurre la obra. Al presentar a Orestes y su firme propósito, se establece lo cabal de su presencia para la ejecución de la acción física o material, pues en ese terreno Electra se mantiene prácticamente inactiva. Esto, sin embargo, no desplaza el foco de Electra, pues como protagonista dramática su actuación se lleva a cabo mediante el *agón* (en el orden discursivo), siendo este el elemento disruptivo del conflicto trágico que la enfrenta a su madre.

Esto, como señalaba Lesky (2001; 146), refracta quién y cómo es Electra: atenazada por el dolor y clavada en el pasado, la hija de Agamenón es incapaz de actuar. No así su hermano, el cual realiza su cometido expeditivamente y con firmeza. Por otro lado, el arribo de Orestes es ocultado tras engaños, iniciando ya el juego de la percepción. En *Electra*, esta percepción, y en particular la perspectiva, es una piedra angular del abordaje interpretativo. Madre e hija se opondrán con argumentos igualmente válidos, pero cuyo valor no se encontrará en la oposición sino más bien en la imposibilidad de resolución.

No es hasta que Orestes y el Pedagogo se disfrazan, que entra en escena Electra cuya aparición es acompañada de sus primeros clamores. Como veremos más adelante, el hecho de que Electra aparezca en escena lamentándose (algo que hará repetidamente a lo largo de la tragedia) es una parte fundamental de su composición dramática como personaje. Acompañando a Electra, sucede aquí la párodos, con la que ingresa el coro de mujeres de la ciudad que *Desde el principio, exhorta a Electra a la moderación en la expresión de sus sentimientos y de su dolor*. (Morenilla Talens y Bañuls Oller, 2006; 5). La presencia del coro es fundamental en *Electra*, ofreciendo constantes consejos y apoyo a la hija de Agamenón:

CORO.- *Pero no sacarás a tu padre de la laguna común a todos, del Hades, ni con gemidos ni con súplicas [...] ¿por qué no te evades de las aflicciones?*
(2003b; vv. 137-140)

CORO.- *Ten confianza en mí; confía, hija. Aún está en el cielo el que observa y gobierna todas las cosas, el gran Zeus, a quien, si le transfieres el penosísimo*

resentimiento, ni estarás apenada en exceso por los que odias, ni los tendrás en olvido. (Electra; vv 174-176)

De tal modo encontramos que el poeta parece postular mediante el coro una salida de la perspectiva centrada en el dolor que presenta Electra, notoriamente el llamado a *creer* en la divinidad, a incluso depender de ella para la resolución de todos los males.

La tragedia continúa con la llegada de Crisóstemis, hermana de Electra, enviada por Clitemnestra para realizar una ofrenda ante la tumba de Agamenón. El primer agón de la tragedia tiene lugar aquí, entre hermanas. Luego de esto, entra en escena Clitemnestra y se nos presenta el nudo conflictivo de la obra. Es en los agones entre madre e hija que vemos construirse las figuras de ambas, cada cual presa de sus propias creencias y obligaciones. Se nos presenta el contexto del dolor de ambas, de las demandas de Electra y de las proclamas de Clitemnestra.

La discusión es interrumpida antes de terminar, gracias a la aparición del Pedagogo bajo manto de Mensajero. Este transmite la mentira sobre la muerte de Orestes, la cual Clitemnestra festeja a la vez que lamenta. Electra, en cambio, se hunde en la desesperación. No dura mucho esto, ya que su hermano se muestra ante ella calmando su dolor. Luego de este reencuentro, Orestes y Electra se adentran en el palacio y acaban con su madre, tendiendo finalmente una trampa para Egisto.

¿Qué es lo que hace que se forme el conflicto familiar?, ¿cómo es que la relación madre/hija puede ser escenario de tan terrible enfrentamiento?, ¿qué creencias fundamentan a cada una para impulsarlas hasta el límite?, ¿cómo opera esa sombra de lo divino?, ¿cuál es su alcance?

Lo Sagrado aparece nombrado. Notable es, en este caso, el hecho de que Electra evita repetidamente mencionar a los dioses olímpicos. Sus referencias a la figura divina son esquivas, huidizas: [...] *a ellos el gran dios del Olimpo quiera procurarles el padecimiento [...]* (Electra; v. 210) *¡Oh, dioses patrios!* (Electra; v. 411), *habiéndose encolerizado la doncella hija de Leto* (Electra; v. 570), *Das a entender una gracia aún mayor que la presente, si una divinidad te trajo a nuestra morada* (Electra; v. 1265). Asimismo, lo divino parece mostrarse en el horizonte discursivo como una preocupación, y más profundamente, una justificación. Es lo que echa a andar la acción. Un trasfondo en el que se sostienen las decisiones y las actuaciones de los personajes. Algo que viene desde atrás y que no se manifiesta tan explícitamente como en *Áyax*:

Dices que has dado muerte a mi padre. ¿Qué expresión más vergonzosa que ésta podría ya existir, bien lo hayas hecho con razón o no? [...] Pregunta a la cazadora Ártemis en castigo de qué retuvo en Áulide los frecuentes vientos, o yo te diré, pues no es lícito aprenderlo de ella (*Electra*; vv. 559-565)

Al decir justificación no es en el estricto orden de la política o la sofística, sino es que esos personajes no pueden ver más que como ven. Ellas actúan lo divino. Lo divino es constitutivo de su pensamiento. La presencia de la realización enunciativa de los dioses, de la ley, del destino, de la figura de la Casa, todo esto se realiza como horizonte de verdad. Viven la divinidad en ellas. Necesitan creer. No es sólo un argumento judicial, es la profunda creencia de que las asiste una verdad más grande:

CLITEMNESTRA.- [...] ¡Oh Apolo Licio! Oyendo benévolo esto, concédenoslo a todos nosotros tal y como te lo pedimos. Todo lo demás, aunque yo lo silencie, supongo que en tu calidad de dios lo conoces. Pues es natural que los hijos de Zeus vean todo (*Electra*; vv. 655-659)

Recuperando lo dicho por Castoriadis (2006: 116), pensamos en la característica definitoria del héroe trágico: el desconocimiento. Allí donde en *Áyax* la ceguera nos servía para explorar los límites de la heroicidad, aquí opera para potenciar la extensión del conflicto. El carácter y el pensamiento de ambas protagonistas se chocan una y otra vez: la memoria y el olvido, la ley divina y la ley humana, y los deseos de justicia de cada una. Lo que no se sabe, en *Electra*, es cómo ser otra cosa que uno mismo. No hay posibilidad de entendimiento mutuo, y por tanto, tampoco hay otra oportunidad de resolución que el derramamiento de sangre, tal y como podemos observar en los últimos momentos de Clitemnestra:

CLITEMNESTRA.- ¡Ay de mí, desgraciada! Egisto, ¿dónde te encuentras?

ELECTRA.- Escucha, alguien grita una vez más.

CLITEMNESTRA.- ¡Oh hijo, hijo! Ten compasión de la que te dio a luz.

ELECTRA.- Él, sin embargo, no obtuvo compasión de ti, ni el padre que lo engendró. (*Electra*; vv. 1406-1413)

Santana Henríquez (2006; 8) propone: *Lo que caracteriza a Electra es la impotencia y el resentimiento [...] Es una tragedia de la purificación del mundo mediante el dolor y el acto nacido del dolor.* Este dolor, nacido de una creencia que crea una obligación, se hace más terrible en cuanto nos damos cuenta de que no es otra cosa que

una nueva forma de lo Sagrado. Y podemos intuir la eficacia de la no presencia, de la no carnadura del dios. Si en *Áyax* lo siniestro acontece en la figura de Atenea, y la vivimos en la presencia de Odiseo, en *Electra*, al no estar la figura en escena, esta amenaza con ser mucho más terrible. Proponemos aquí que ya no aparece lo siniestro, sino un énfasis en la inexorabilidad de lo divino. Electra como Clitemnestra se muestran como dos voces distintas que, al fin y al cabo, buscan hablar de lo mismo.

5.1 Electra, la que llora.

Electra, hija de Agamenón, no aparece en la obra que lleva su nombre hasta que el Pedagogo y Orestes salen de escena, al finalizar el Prólogo. Cuando por fin se presenta, llega en pleno dolor. Las primeras palabras de Electra ya nos demuestran qué tipo de personaje es y qué pasiones la acometen.

Pensemos en lo que nos indica Aristóteles (2005; 148):

Pero la imitación de la acción es la **fábula**⁵⁶, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y **caracteres**, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y **pensamiento** a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer [...] los personajes son tales o cuales según el carácter [...].

Así entonces, Electra nos dice:

¡Oh luz inocente y aire que recubres por igual la tierra! Muchas veces escuchaste cantos de duelo y muchas percibiste golpes en el pecho que me hacían brotar sangre, cuando la sombría noche terminaba. Los odiosos lechos de esta casa son ya concedores de lo que ocurre durante la noche: cuántas veces gimo por mi infortunado padre, a quien el sangriento Ares no recibió como huésped en tierra extranjera, sino que mi madre y el que comparte su lecho, Egisto, como leñadores a un árbol, le abrieron la cabeza con asesina hacha (*Electra*; vv. 86-100)

Advertimos en este parlamento varios puntos importantes que nos demuestran por qué y cómo sufre Electra. Primero vemos cómo se lamenta no solo por la muerte de su padre, ya que de haber muerto en batalla hubiera sido huésped de Ares, sino por las *circunstancias* de su muerte. Los nombres y adjetivos que utiliza para referirse a la muerte de su padre y

⁵⁶ Tanto aquí como en los posteriores resaltados de esta cita, la negrita es nuestra.

sus asesinos nos muestran claramente cuánto le impacta esa “muerte vergonzosa”: [...] *padre, tan injusta y lastimosamente muerto [...] mi padre conoció la vergonzosa muerte por las mismas dos manos que se han apoderado de mi vida convirtiéndola en cautiva [...]* (*Electra*; vv. 205-206).

También encontramos la invocación a la tierra paterna, la tierra de nacimiento. Esta invocación no es solo un llamado, sino que propone un movimiento contemplativo por parte de Electra, que nos señala por un lado su padecimiento, y por otro, su pertenencia a ese mundo, a esa tierra. También es un movimiento de la voz, pues invoca a los dioses, trayéndolos hacia ella al ser palabra performativa: *¡Oh morada de Hades y Perséfone! ¡Oh Hermes, que conduces a los infiernos, y venerable Maldición!* (*Electra*; vv. 110-112). Electra llama a los dioses relacionados con la muerte, los trae para que la ayuden a mantener viva la memoria del padre. Vemos aún más claramente este deseo más adelante, cuando Electra ordena a Crisótemis dejar sus cabellos sobre la tumba de Agamenón: [...] *ofrécele esta lúcida cabellera y este ceñidor mío que no está trabajado con lujos, y pídele, cayendo encima de la tumba, que él mismo venga del fondo de la tierra [...]* (*Electra*; vv. 450-453).

Clitemnestra sueña con Agamenón visitándola durante la noche y por tanto envía a Crisótemis a acallar el fantasma mediante ofrendas. Recordemos lo que nos dice Jean-Pierre Vernant (2004; 17) respecto al privilegio de ser aóidimos, otorgado a los difuntos heroicos. Así, Clitemnestra busca dejar atrás ese recuerdo que Electra no deja descansar: [...] *concédeme que, llevando una vida sin daño, rija el palacio y el cetro de los Átridas viviendo con los amigos que ahora tengo en una feliz existencia [...]* (*Electra*; vv. 649-650). En esta enunciación del deseo vemos a la hija de Tíndaro en uno de sus momentos más frágiles: en la expresión de la esperanza. Para Electra, sin embargo, las intenciones de su madre son nefastas y no hay en ella comprensión ni empatía por Clitemnestra, tal y como lo declara en el siguiente diálogo con el Corifeo:

[...] *¿qué clase de días os parece que arrastro, cuando veo a Egisto sentado en el trono paterno y observo que lleva los mismos vestidos que aquél y que ofrece libaciones junto al hogar donde lo mató? 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 de 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 (*Electra*; vv. 270- 284)

Electra nos muestra cómo influye en ella esa sombra que se proyecta sobre sí. Estas memorias llevan hacia ella la causa del sufrimiento al ser invocadas en voz alta. De esta manera, al **hablar**, trae a la existencia el hecho que mancilló el nombre de la casa: se prefigura, se justifica; Electra se conforma mediante su voz y su accionar. Al recordar constantemente la “vergonzosa muerte” de su padre, al insistir en el dolor y en la injusticia, lo hace carne en ella. Acaso podamos conectar este accionar con el rito de las plañideras: el dolor eterno y sublimado. Se lacera, golpea su pecho, vive en constante sufrimiento. Todo por este recuerdo doloroso que se niega a dejar ir: [...] *ciertamente, no cesaré en duelos y en sombríos lloros mientras vea los resplandecientes centelleos de las estrellas y la luz del día* (*Electra*; vv. 102-103). Es interesante resaltar aquí la oposición que crea Electra en su discurso: “sombríos lloros” frente a “resplandecientes centelleos”.

Vemos cómo la hija de Agamenón se encuentra atascada en esa muerte, incapaz de vivir para nada que no sea lamentarse. Incluso en los días más hermosos, ella no puede hallar felicidad, ya que *ningún lamento ante estos hechos tan injustos parte de otra que no sea yo, por ti, padre, tan injusta y lastimosamente muerto* (*Electra*; vv. 100-101).

Más desmesurado es su dolor si consideramos que es auto-impuesto: Electra teatraliza su dolor, lo expone a los gritos por todo el palacio y la ciudad. Pensemos aquí la oposición existente entre la divinidad Dionisos y Electra. Nos dice Walter Otto respecto a Dionisos: *él mismo se convierte en reino de la muerte, pues, al igual que las Antesterias eran fiestas dionisiacas de primavera, las Agrionias constituían también un festival de la muerte* (Otto, 2001; 78). El dios del vino y la celebración es también un dios mortuorio, pero uno que conlleva en su misma esencia la circularidad, la aceptación natural de la muerte. Si recordamos lo señalado en el capítulo II, es esta circularidad y esta vinculación con la vida y la muerte lo que vuelve al dios el patrono de las tragedias, al menos en sus momentos fundacionales. La relación tensiva entre Electra y Dionisos no sólo habla de la muerte, sino también de la teatralidad misma, y como veremos de la imposibilidad de la catarsis. Electra, al insistir en la memoria, y al teatralizar su dolor, se opone al simbolismo y a la fundación misma de esta divinidad. No sólo eso, sino que contradice la idea misma de catarsis, de la superación del dolor mediante el drama. Algo que no se cura, y por eso

transgrede el oficio de Dionisoss. Para ella el drama es una herramienta de *manifestación*, de puesta en evidencia de una ausencia.

Esta manifestación nos demuestra dos cosas. Por un lado que Electra se siente en *falta* ante su padre: Roland Barthes (1977; 151) nos dice *En tal o cual ocasión ínfima de la vida cotidiana el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad* y añade luego:

[...] toda fisura en la Devoción es una falta [...] esta falta se produce cuando esbozo un simple gesto de independencia respecto del objeto amado; cada vez que, para romper la servidumbre, intento “dominarme” (es el consejo unánime del mundo), me siento culpable⁵⁷. Soy culpable, entonces, paradójicamente, de aligerar el peso, de reducir el embarazo exorbitante de mi devoción [...] (*Electra*; v 152).

De tal modo que Electra parece temer, entonces, no dedicar su vida a lamentar el “asesinato” de Agamenón. Reniega del “consejo unánime del mundo” y en vez de seguir los pasos de Crisótemis, se atasca en el dolor.

Y por otro, para ella es necesario mostrarse en el acto de llorar, es necesario que la vean. De esta manera, recuerda constantemente a todo el palacio esta situación que le acontece, y a la vez construye a Clitemnestra como la responsable del sufrimiento, no solo a los ojos de Micenas, sino a los suyos propios. Electra se convence mediante sus quejas de que su pesar es producto del accionar de su madre y no de su voluntad –es decir, eso que reconoce como “necesidad”- de llorar, de dolerse.

El juicio que de Clitemnestra hace Electra se recrudece cuando entra Egisto en la situación, pues este es, como señala Electra, *el que comparte su lecho*. Doble traición la de Clitemnestra: asesinato y adulterio. A esto, el Coro nos dice: “[...] *el empeño de una unión manchada de sangre, sin lecho nupcial, acometió a quienes no les era lícito [...]*” (*Electra*; vv. 495-497). Para Electra entonces quien se perfila como mayor responsable de la mancha al nombre de Atreo es Clitemnestra:

ELECTRA.- [...] Dinos, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya

⁵⁷Si bien, en espíritu de respetar el sentido original de la obra de Barthes mantuvimos aquí el término judeocristiano “culpa”, cabe señalar que lo consideramos equiparable (dado la obra que trabajamos) con el concepto “responsabilidad”.

ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos con él y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal [...] (*Electra*; vv. 585-590)

Aquí es importante resaltar esto último que se señala: la legalidad. Pero consideremos también lo que le dice a Clitemnestra más adelante:

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 (*Electra*; vv. 577-584)

Si a estas palabras añadimos aquello mencionado por el Coro, nos encontramos con que Electra se fortifica en la legalidad. Así, muestra al mundo que su clamor no es sólo pasional, sino que llama a la razón y a la justicia.

Recapitulando, si consideramos la construcción que hace Electra de su madre y la invocación que hace de lo legal, la ley y la legalidad se presentan como un motivo. Hace responsable a Clitemnestra para mitigar su propio sentimiento de falta. Al vivir en el palacio de Agamenón y “usurpar” -tal como lo piensa Electra- el trono y las propiedades del rey realizando sacrificios y ritos, Clitemnestra y Egisto no solo manchan el nombre de Atreo, sino que buscan dejar atrás su sombra. También busca olvidar a Orestes pues Clitemnestra sabe que este ha de volver, impulsado por la tradición y los ritos, buscando restitución.

No obstante, la hija de Tindáreo parece haberse refugiado en un olvido salvífico o, como lo llama Nicole Loraux (1988; 38), “olvido de los males”. Esto lo podemos entrever cuando se le informa sobre la muerte de Orestes: [...] *Pero ahora, en este día, he sido liberada del temor que sentía [...] ahora, por lo que se refiere a sus amenazas, podré vivir tranquila [...] (Electra; vv 784-788).* Clitemnestra ha sido salvada del peligro de la muerte. Con el hijo varón de Agamenón muerto, se pierde el peligro del mandato del ritual.

Dice Electra más adelante:

¡Oh pueblo de noble raza! Habéis venido como consuelo de mis sufrimientos, me doy cuenta, soy consciente, no me pasa inadvertido. Pero no quiero descuidar esto: dejar de gemir por mi infortunado padre. (2003b; vv. 129-134)

Así vemos cuánto se entrelazan dolor y obligación ritual. En *Áyax* nos encontramos con la presencia cercana y destructiva de la divinidad, solamente diluida por el poder protector de la palabra poética. Aquí, por el contrario, es esa palabra poética la que trae la pesada sombra de lo sagrado hacia nosotros. Recuperando a Murena (1984), debemos tener en cuenta que el movimiento que ejerce la poesía no es sólo unidireccional: puede tanto acercarnos a lo Sagrado como traerlo hacia nosotros. En este caso es Electra quien invoca el peso terrible de lo divino. Para ella, como mencionamos al inicio de este apartado, lo Sagrado es el cimiento de su creencia, de su verdad. Electra llora por su padre y, al hacerlo, llora por su propio sentimiento de falta. Lloro porque cree, porque *sabe*, que debe hacerlo. Es el mandato de lo Sagrado, traído hacia sí mediante su invocación ritual.

Tres veces reconoce que se le pide que ya no llore, pero aún así la búsqueda de esa certeza es un mandato muy angustiante como para ignorarlo: *Insensato el que olvida a un padre que se ha ido de una manera tan lamentable (Electra; v. 145)*. La vocación de Electra por los gestos que atestiguan una injusticia es incesante: *A éste yo, esperando incansable, sin hijos, sin casamiento, siempre aguardo, bañada en lágrimas, con un destino de males sin fin (Electra; v. 165)*. Así, vemos como la vida de Electra se ha quedado estática, quieta, con esa terrible muerte. Aguarda aún, como nos dice la cita, la llegada de Orestes para poner fin a la injusticia. Electra no avanza, permanece como el vivo recuerdo de que hay algo que debe en-juiciarse, por más que se diga que ella está falta de “juicio”. Electra queda atrapada, anclada definitivamente en la melancolía, en la cual se muestra desmesurada.

Giorgio Agamben, en su artículo “Eros Melancólico”, nos comenta sobre la melancolía que *sólo si se comprende que se sitúa bajo el signo de Eros es posible custodiar y a la vez revelar su secreto, cuya intención alegórica está enteramente subtendida en el espacio entre Eros y sus fantasmas (2006; 03)*. Si la melancolía se encuentra inexorablemente atada al Eros, el sentimiento de responsabilidad, de *falta*, que Electra siente por Agamenón y las circunstancias de su muerte, hacen que quede atascada en el pasado. Ella se inscribe como el signo viviente del “recordar” incesante: un cuerpo fundando con su llanto la distorsión perpetua del pasado en el presente:

Por terribles circunstancias he sido forzada, por terribles circunstancias. Lo sé, soy consciente de mi cólera. Pero ni en ellas refrenaré esta obstinada actitud mientras tenga vida [...] Dejadme, dejadme, consoladoras mías. Esto ha de ser

irremediable. Nunca pondré fin a mis sufrimientos y habrá un sinnúmero de lamentaciones (*Electra*; vv. 220-230).

Incluso bajo la amenaza de castigo por parte de Egisto no cesa su lamento:

CRISÓTEMIS.-Bueno es, sin embargo, no sucumbir ante la insensatez

ELECTRA.-Sucumbiré, si es necesario, para vengar a mi padre. (*Electra*; vv. 398-399)

Es tal el recogimiento con el cual Electra busca imponer su creencia, que está dispuesta a “sucumbir” por ella. Su clamor porque se ajusticie esta injusticia es implacable, porque es **volitivo**: [...] *Erinias, ilustres hijas de los dioses, que contempláis a los que han muerto injustamente, a los que han sido engañados en sus lechos, venid, socorredme, vengad el asesinato de mi padre [...]* (*Electra*; vv. 114-116). Encontramos en este fragmento de su parlamento con el Coro la marca de su punto de vista, algo que más adelante podremos ver que es directamente opuesto al de Clitemnestra. Para Electra es muy claro que la muerte de Agamenón fue un asesinato, y que fue a traición.

Hay en su búsqueda un fuerte deseo de justicia, una pasión desmesurada, tal como declara el Coro: *No se te mostró sólo a ti entre los mortales, hija, el dolor. En esto tú te muestras más desmesurada que los que están dentro [...]* (*Electra*; vv. 154-156). Tanto así que invoca a las terribles Erinias en busca de aquella justicia que le permitirá recuperar la dignidad de los átridas, limpiar esa mancha en la dignidad de la Casa.

Podemos intuir en Electra el peso devastador que tiene sobre ella este impulso de justicia. En su clamor, la idea de la Casa, aquello que entendemos como el nombre familiar, la gloria acumulada, compartida y heredada, se une irremediablemente con la figura paterna. Para Electra, Agamenón y la Casa parecen representar, ser, lo mismo en términos dramáticos: aquello que la impulsa a lamentarse, que la impulsa a *actuar* mediante el discurso. Es posible dimensionar esta Casa/Padre y la deuda que Electra siente, con la dualidad entre las Erinias, a quienes convoca, y las Euménides.

Sobre ellas, Robert Graves comenta: *Tres Erinias, furias que vengan los crímenes de parricidio y perjurio y se llaman Alecto, Tisífone y Megera* (2009; 34). De aquí ya podemos recuperar dos puntos: en primer lugar la conexión con la idea de crimen (y, por lo tanto, de justicia), en especial el parricidio⁵⁸. Pero no sólo eso, sino también perjurio, más

⁵⁸ Podemos hallar otro vínculo con la figura del padre en el nacimiento de las Erinias: *Aquí las tres Erinias, o Furias, que nacieron de las gotas de la sangre de Urano [...]* *Sus órganos genitales parecen haber sido arrojados al mar para estimular la procreación de los peces* (Graves, 2009; 35).

aún si consideramos las acusaciones de Electra sobre su madre. Y en segundo lugar es notable aquí el uso del término **venganza**. Pues, como también nos aclara Graves, el término está asociado al vocablo griego *Némesis*: [...] como las ninfas-fresno y las Erinias eran hermanas, nacidas de la sangre de Urano, ésta puede haber sido la forma en que *Némesis* llegó a simbolizar la idea de venganza (2009; 137). Sin embargo, nos encontramos con algo que no cuadra. El ideal de venganza, aquel resarcimiento basado en el dolor y la pasión extrema, no son propios de individuos heroicos. Electra, si bien llama a sí a las Erinias, no lo hace por voluntad vengativa, sino en pedido de justicia. Bajo el techo del palacio se cometió un crimen desgarrador: más terrible aún en cuanto el culpable ocupa el trono de la víctima. La mancha de la cual nos habla Electra no es sólo eso, es también una herida supurante, que no logra (ni puede) cerrarse hasta que la justicia haya sido servida. En primer lugar las Erinias, traídas para castigar un crimen. Pero luego, también Euménides, pues una vez que esta herida comience a cerrar, deberá hacerlo desde la compasión y la bondad: *de aquí que se las llame habitualmente Euménides, que significa «las bondadosas»* (Graves, 2009; 132).

Debemos, además, considerar la dimensión de la cultura que viene con el nombre de las Euménides. Para ello nos remitimos a Esquilo, quien aborda esta trama mítica en la *Orestíada*. A diferencia de Sófocles, Esquilo compone su obra como una trilogía, donde cada drama escenifica un aspecto del panorama total: *Orestíada* como fundación del Areópago, y justificación de tal. *Agamenón*, el problema. *Coéforas*, el dilema (es decir que es ese problema detrás del hecho enunciado: no se trata sólo de Agamenón, de Clitemnestra, se trata en el fondo de los ciclos vitales, de la perpetuidad). Y en *Euménides* hallamos la justificación del por qué esto debe transformarse y cómo el agente social para ello es el Areópago. Resolver, desde el orden de la cultura, una dimensión que debe agotarse, que debe parar. Entonces aquí aparece ya, en el fondo, ese horizonte que tiene que ver con lo legal. Porque, si bien es una ruptura del ciclo y fundación de una divinidad, esta divinidad que se funda es una divinidad que encarna la legalidad. Porque ahora ya está teñido del orden de la justicia. Esquilo conforma una divinidad; la hace aparecer. La metamorfosis es una metamorfosis del orden de la cultura. Y con esto queremos decir, una traición de su propio oficio mítico. En la Electra sofoclea, su acto de llamar a las Erinias en pedido de justicia refleja el proceso, refleja la futura transformación de éstas a Euménides.

La Casa/Padre, para Electra, es entonces eso que debe cambiar, que debe replantearse. En otras palabras, un ciclo que debe hallar un fin.

Pero el destino, irónico, resulta ineludible y la Moira es inescapable, ya que Electra demanda que la sangre que ha sido derramada por su sangre sea derramada nuevamente por su sangre, como leemos en [...] *haced venir a mi hermano, pues sola no soy capaz de llevar equilibrado el peso de la pena que cargo al otro lado* [...] (*Electra*; vv. 116-120) y en

ELECTRA.-Orestes, ¿dónde estás?

ORESTES.-Los asuntos del palacio están bien, si Apolo bien profetizó.

ELECTRA.- ¿Ha muerto la miserable?

ORESTES. – Ya no temas que la audacia materna te deshonre nunca (*Electra*; vv. 1426-1429).

Electra no sólo teatraliza su melancolía, moviéndose en contra del impulso dionisiaco del olvido y la catarsis dramática, sino que lo hace desde su profundo dolor. Este es un dolor que anuncia una injusticia. Debe resolverse el conflicto para que el mundo, para que Electra misma, pueda avanzar. No será hasta que las Erinias cumplan su cometido que las Euménides podrán mostrarse ante ella. Para la hija de Agamenón el honor de la Casa debe ser restituido, pues se mantiene como una herida sangrante que no puede, no quiere, suturar. Advertimos entonces la violencia y el sufrimiento de la mano con el destino, de la mano de la herencia.

5.2 Clitemnestra, la madre.

Si bien la obra se en Electra, es para la composición dramática tan importante como ella la hija de Tíndaro, aquella que fue la esposa de Agamenón y madre de sus hijos. Esta hace su aparición en la tragedia tardíamente, luego del agón entre Crisótemis y Electra. Vemos en ella a la fuerza opositora del drama. La figura de Clitemnestra nos interpela por muchos motivos: siendo hija de Tindáreo, trae con ella la maldición de Afrodita; es también hermana de Helena por quien muere su primera hija, Ifigenia; es engañada por Agamenón y obligada a vivir con ello y aceptarlo.

Clitemnestra no es construida desde su propio expresarse, sino que se nos dice (desde mucho antes de que aparezca) cómo es: se la llama *miserable, falaz, injuriosa*. De esta manera se configura en la mente del lector la idea de una Clitemnestra asesina,

criminal. Sin embargo nos resulta muy interesante cómo choca esta pre-figuración, este crear al personaje como Otro, con el primer parlamento de Clitemnestra:

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. Ese padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses [...] ¿Es que en el muy infame padre se había esfumando el amor por los hijos habidos conmigo y existía, en cambio, por los de Menelao? ¿No es esto la mentalidad de un padre desconsiderado y perverso? [...] y la que está muerta, si tomara voz, lo confirmaría. Yo no estoy afligida por lo que he hecho. (*Electra*; vv. 530-550).

Clitemnestra se nos muestra como racional, opuesta a esta descripción que de ella hacen Orestes, Electra y el Coro. Así como con el parlamento introductorio de Electra, el de Clitemnestra también nos permite rastrear y explorar puntos de sentido que justifican, o al menos explicitan, las acciones y las decisiones de Clitemnestra. Esta opera entonces como un **espejo invertido** de Electra. La inversión va madurando como efecto trágico, ya que vamos viéndolo en cada uno de los discursos y acciones que plantean y modelan su punto de vista. Asistidas cada cual por su propia noción de certidumbre y verdad, representan el amplio impacto de la tragicidad tal y como lo avanzamos en el capítulo II: la imposibilidad de resolución. Ambas basan sus pensamientos amparadas por la misma ley, pero es la manera en que buscan ejecutarla la que las lleva a enfrentarse tan radicalmente. Son reflejos, sí, pero irreconciliables. Se generan mutuamente pero también buscan su respectiva superación:

CLITEMNESTRA.- [...] La Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata [...] habiendo matado lo mío en favor de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme el castigo por ello? (2003b; vv. 525-540)

ELECTRA.- 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 (*Electra*; v. 581)

Sus argumentos se espejan, ambas claman por la misma causa: Justicia. Una justicia que para la otra no es más que venganza y agravio.

Clitemnestra llega a la obra e inmediatamente entra en discusión con Electra. Es aquí, en el agón con su hija, donde vemos con más fuerza la pesada sombra de Agamenón. Se proyecta sobre ellas, creando una línea divisoria de pensamiento. Clitemnestra se queja de esta hija que la ataca y la insulta, buscando que la comprenda. Si bien Electra se lamenta por la dignidad manchada de su casa, por el nombre que ha sido mancillado, también lo hace su madre:

Sin embargo, muchas veces has dicho a voz de cuello ante mucha gente que yo gobierno con insolencia y contra justicia, injuriándote a ti y a lo tuyo (*Electra*; vv. 520-525).

Clitemnestra se posiciona claramente ajena a aquello que pertenece a los átridas: *injuriándote a ti y a lo tuyo* (*Electra*; v. 525). Al contrario que Electra, Clitemnestra no se encuentra atada por sangre a Agamenón. Se debe a su Casa y a su nombre tanto como Electra pero su Casa es aquello que ha parido. Por tanto, “el asesinato” (como lo llama Electra) no es para ella nada más que justicia; justicia por la traición que aquél, su marido y padre de sus hijos, acomete contra ella.

Así como para Electra era evidente que Clitemnestra había atentado contra la legalidad, para Clitemnestra, Agamenón hizo otro tanto. En un primer lugar al quebrantar el vínculo que tenía como hombre con su esposa; en segundo, por matar a su propia hija, profanando la sacralidad de la figura paterna como protector y cuidador y, finalmente, su accionar como rey. La figura de Ifigenia, entonces, queda pendiente como un **deber**, una deuda y una obligación, a ser cumplido por Clitemnestra. Sin embargo, al contrario que Electra, Clitemnestra ya saldó esa injusticia que la aquejaba: *la Justicia se apoderó de él, no yo sola* (*Electra*; v. 526). Aquí resulta interesante recuperar otra de las acepciones posibles al mito de las Erinias, ya no vinculado con la figura paterna, sino materna: [...] *las vengativas Erinias aconsejaron a Zeus que no castrara a Crono con la misma hoz, pero su función original consistía en vengar daños causados solamente a una madre, o a un suplicante que pedía la protección de la diosa del Hogar [...] y no a un padre* (Graves, 2009; 35). La justicia, así, parece encontrarse de su lado. El crimen fue cometido contra ella, como madre, y por tanto castigado severamente. El impacto de lo divino es, para Clitemnestra, una herida que busca sanar. Lastimada por la volubilidad de lo divino y los designios del destino, busca justamente de lo Sagrado. Se encuentra animada por su propia certeza en el derecho que la ampara: obtener justicia por la muerte de su hija.

Mientras Electra se devana constantemente por el recordar melancólico, la hija de Tindáreo decide dejar el pasado atrás. Busca, en ese olvido salvífico, la felicidad: *Yo no estoy afligida por lo que he hecho (Electra; v. 550)*. Guido Gómez de Silva (1998, 322) define al “olvido” como *dejar de tener en la memoria*. Ahora bien, ¿qué implica olvidar, si entendemos al olvido como un espacio de la no-memoria? E. Rabossi comenta que, a veces, *puede convenirnos olvidar* (1989; 7), y por ende existe la posibilidad de usar el olvido a nuestro favor. Sobre esto, este autor cita a Nietzsche: *Así, el olvido tiene usos y la sabiduría consiste en acertar un buen olvido, es decir, bueno para la salud individual o grupal* (1989; 10). A esto podemos añadir que *la identidad personal es explicada en términos de lo recordado [...] es decir en términos de memoria* (1989; 9). Entonces, si pensamos en las figuras de Electra y Clitemnestra vemos que cada una se construye como una misma cara de la operación mnémica. Son, como decíamos antes, reflejos invertidos. Si Electra transforma su vida, su existencia, en la mera carnadura del recuerdo furioso, Clitemnestra busca el resguardo del olvido. Y para ello, invoca el haber cumplido su deber, el haber ejecutado la justicia que cree que merece. Llama a los dioses para que la resguarden, le pide a Apolo que dé felicidad a sus días. Busca en ese presente radiante la forma de superar el pasado.

Nicole Loraux señala que, en la Atenas clásica se celebraba el llamado “olvido salvífico” como una forma **racional** y **política** y cita los versos de Alceo: *Si podemos olvidar esta ira / Nos libraremos de la ruptura que roe nuestros corazones [...] (1988; 37)*. Así, el olvido salvífico serviría para *olvidar no sólo las maldades de otros sino la propia cólera, para que se restablezca el lazo de la vida en la ciudad* (1988; 38). Ante la voluntad política del olvido, la peor amenaza es la ira (en griego *menis*) del duelo. Si, por un lado el olvido puede zanjar las diferencias en una comunidad y acrecentar la paz, por otro la memoria furiosa, la ira como duelo *hace ‘crecer’ los males que cultiva asiduamente* (1988; 41). Loraux llama a esto *álaston penthos*, el duelo que no quiere hacerse. Electra rechaza, una y otra vez, los llamados que hacen su familia y vecinos para que calle, para que deje estar al recuerdo.

Esta autora nos dice que el sintagma griego *mnesikakein* (de las fuentes *mneme* /memoria y *kaká*/desgracias), que era utilizado para referir al recuerdo del infortunio, podía tomar un matiz hostil: *implica que se esgrime la memoria ofensivamente, que uno la toma con alguien o lo trata con severidad; en síntesis, que se venga* (1988; 31). Electra

sabe que su madre intenta dejar el pasado atrás, y por eso mismo lucha contra ella. Utiliza el recuerdo como arma. Le niega a Clitemnestra la paz del olvido, recordando la noche del banquete, y con dicha “iluminación” alumbraba a su vez una sombra anterior y definitiva: la muerte de Ifigenia y el eco de lo divino que viene con ella.

Ese olvido salvífico al cual parece abrazar la hija de Tindáreo nos hace pensar en la función liberadora, transformadora de Dionisos: *Dionisos recibe también el expresivo nombre de “el que relaja” o “el liberador”* (Otto, 2001; 74). Después de todo es un dios que *proporciona el don del sueño, del olvido de los males cotidianos* (Detienne, 2003; 62). Clitemnestra “sueña”, añora, un futuro mejor. Es en sus sueños, después de todo, que se le aparece Agamenón y la motiva a realizar los sacrificios en su honor. Sueños que, en su mente, son augurio del final de sus dolorosos recuerdos del pasado y anuncian una nueva era a comenzar. Un período de su vida dictado por la fortuna creciente: *¡Oh Apolo Licio! Oyéndolo benévolo esto, concédenoslo a todos nosotros tal y como te lo pedimos* (v. 655). Así como Electra se opone al oficio catártico de Dionisos, su madre busca abrazarlo.

Vemos la importancia que Clitemnestra le da a su propia felicidad e independencia en vinculación con la prominente feminidad del mundo dionisiaco: *el mundo dionisiaco es ante todo un mundo femenino [...] es un fenómeno primigenio de la vida* (Otto, 2001; 106). Walter Otto nos indica aquí la importancia que posee el ciclo vital en la relación mortal-dios. Lo femenino, nos dice el autor, conlleva la misma duplicidad vida-muerte que el dios del vino (2001; 101); un ciclo del parto y el entierro, cuyo flujo vital es la sangre, roja y caliente, a la cual se asemeja ese vino tan dionisiaco. Importante notar aquí, entonces, que las mujeres báquicas se ven obligadas por la locura del dios a rechazar los dictámenes del hogar y el matrimonio, y expresan su amor (amor en términos no tan sólo matrimoniales, sino en el amplio espectro de un amor existencial) más allá del mero frenesí sexual:

Este mundo primigenio femenino nada sabe de las normas y reglamentos de la sociedad humana, y el espíritu que emana de la diosa del matrimonio Hera ni siquiera las roza. Es por completo natural. Romper los lazos de los deberes conyugales y del decoro doméstico para seguir por cimas y picachos la antorcha del dios (2001; 131-132)

Clitemnestra es acusada por su hija de violar las leyes del matrimonio. La hija de Tindáreo mató a su marido en busca de justicia, pero ahora busca poner la sombra de su recuerdo firmemente en el pasado. Sólo así será capaz de olvidar su pena por la muerte de Ifigenia.

Agamenón derramó la sangre propia, pero no sólo eso: **derramó también la de su esposa**. Doble dolor, pues no solo pierde a su hija en las manos de su esposo, sino que sus otros hijos la culpan por haberlo matado. Tanto así que cuando recibe las noticias de la falsa muerte de Orestes no sabe si alegrarse o entristecerse: *Oh Zeus, ¿qué es esto? ¿Acaso debo decir que son acontecimientos afortunados o terribles aunque provechosos? Es doloroso que tenga que salvar la vida con mi propia desgracia [...]* (Electra; v. 765-769). Clitemnestra espera a Orestes, pero no desea matarlo. Si hay algo que queda en claro de los parlamentos de la hija de Tindáreo es que ella ama a sus hijos: *Es extraño dar a luz. No se consigue odiar a los que has engendrado, ni aun sufriendo males por ellos* (2003b; v. 770).

Esto lo vemos extendido con Electra también: *Pero yo no soy insolente, y hablo mal de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya.* (Electra; vv.; 525-528). Clitemnestra se duele, así como Electra, de las acusaciones y el odio de su hija. Sabe que sus acciones crean una demanda de retribución, pero también busca que su hija la comprenda. Para Clitemnestra, su hija está cegada, no tiene límites en su furor: *[...] ¿No te parece que podría llegar a todo tipo de acciones sin ninguna vergüenza? [...]* (Electra; v. 615-616). Esto la hace inaccesible, lejana. Profundiza la separación entre ambas, ya que por más que se esfuerce en hacerse entender, su hija rechaza todos sus intentos. Pues para Electra, Clitemnestra ya no es más su madre: *Yo te considero más un ama que una madre para mí [...]* (Electra; v. 587). No hay, entonces, posibilidad de comunicación entre ellas. Están enzarzadas en un agón eterno del cual la única salida es la muerte.

Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí (Electra; v. 528-530), dice Clitemnestra a su hija. Es interesante conectar esto que Clitemnestra recrimina a su hija con aquello que mencionamos antes: la teatralidad del dolor. Electra no considera la muerte de Ifigenia como una acción que requiere ser vengada, tan sólo la de Agamenón: *Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente* (v. 584). De esta manera las muertes de Ifigenia y de Agamenón se oponen una a la otra en un plano simbólico, donde vemos insorteable brete entre madre e hija. Así advertimos cómo

ese efecto trágico que mencionamos antes se va anudando más y más: el conflicto entre las dos mujeres solo puede cerrarse con violencia. El coro nos dice:

Las maldiciones se cumplen. Viven los que yacen bajo tierra. Los que han muerto hace tiempo se cobran la sangre nuevamente derramada de sus matadores (*Electra*; v. 1419-1420)

Se nos vuelve a mostrar lo terrible del destino. Clitemnestra se encuentra odiada por sus hijos, por haber buscado justicia por la muerte de uno de ellos. Se ve enfrentada a tener que aceptar la muerte de Orestes, su único hijo varón, ya que significa que mantendrá la propia vida, y debe soportar los ataques e insultos de Electra, a quien también se encuentra obligada de atacar: *¡No escaparás por esta osadía cuando venga Egisto!* (*Electra*; v. 626). Y aquí vemos el terrible precio de aquel olvido salvífico que otorga Dionisos, pues como nos dice Walter Otto:

El propio Dionisos, el que exalta la vida hasta el paroxismo, es el dios sufriente. Las delicias que trae consigo se corresponden a la agitación extrema de lo vivo. Pero, allí donde se rozan estas honduras, se alzan, junto con las bendiciones y los nacimientos, la destrucción y el horror (2001; 132)

La alegría, el progreso de los deseos de felicidad y buena fortuna de Clitemnestra traen consigo una terrible contracara: la muerte de su hijo. Con él se perpetúa el nombre, es él quien extiende la línea de los átridas. Su muerte pondría fin al ciclo de violencia, acallaría los clamores de justicia de Electra y garantizaría, tanto para Egisto como para Clitemnestra, un futuro como el que le pide a Apolo Licio. Otto nos dice: *En su delirio, las madres y nodrizas se convierten en depredadoras y desgarran lo que más aman, la joven vida* (2001; 132). De tal modo el trágico destino de Clitemnestra: su más fuerte deseo es dejar atrás el dolor y el derramamiento de sangre pero para que ese olvido salvífico pueda suceder, debe enfrentarse a la realidad de otra muerte familiar, por más que no lo desee.

Sin embargo, como mencionamos antes, esto no significa que Clitemnestra desee ni pida a los dioses por el fin de Orestes, sino todo lo contrario. Es evidente aquí la habilidad de Sófocles, al dotar a Clitemnestra de profunda complejidad. En ella habita un gran respeto por el orden del destino: está atada a un entendimiento profundo de lo Sagrado. Su carácter dramático en esta situación nos revela la gran sabiduría que posee, y de cómo se dirige en el orden de las acciones: no toma posición hasta que las acciones suceden. Clitemnestra no comienza a sentir hasta que la noticia le es entregada, no antes, no

después. Se define sobre un ciclo de acciones reales; su accionar se sostiene en otro conjunto de acciones que desencadenan un ciclo irremediable. Por ello mismo, podríamos llamar a Clitemnestra el personaje más dramático propiamente dicho. Enfrentada a la revelación de la muerte de su único hijo varón, siente por un lado la liberación del peligro que la acechaba, pero esa liberación se ve opacada por el profundo dolor. No hay, entonces, posibilidad de un futuro exento de angustia.

5.3 El eco de la divinidad y la violencia

En la tragedia que estudiamos podemos ver que la muerte (en primer plano la de Clitemnestra y, en segundo y como trasfondo, la de Agamenón como excusa y causa) se encuentra firmemente atada al rito. Luego de la muerte de su padre a manos de su madre y de Egisto, Electra queda devastada. Sufre por la pérdida de Agamenón y por la mancha que se ha hecho sobre el nombre familiar: la Casa de Atreo queda marcada por la forma de esa muerte. Y es Electra la que decide cargar el peso de lamentar esa mácula, ese acto violento que no se limita al instante del golpe del hacha sino que parece haber comenzado mucho antes, y que se extiende sobre la vida de Electra como una sombra fatua.

Para Electra no existe otra alternativa. La hija de Agamenón se siente obligada a llorar a su padre (a mantener vivo su recuerdo de la manera más dolorosa posible) no tan sólo por el amor que siente por él, sino por el mandato del rito y la tradición: la muerte de Agamenón debe ser honrada. Entonces podemos conjeturar que la violencia parece alcanzar una nueva dimensión. Ya no como el mero acto en solitario, sino como una ilación de acción, de *drama*, donde cada hecho se engarza al siguiente; donde el accionar de los padres es heredado a sus hijos.

Pensemos entonces en lo que nos dicen Franco Caviglia y Alberto Ferrazzano (2016; 34): *[...] La violencia se nos presenta [...] como una forma del vivir humano, y en cuanto el otro como existente frente a mi propio vivir, es también un modo de convivir, un fenómeno relacional [...]* a lo cual añaden:

Uno de los errores más frecuentes entre las disciplinas que estudian la violencia es considerarla como si se tratara de una entidad abstracta y universal, como una identidad completa, cuando en realidad forma parte de una estructura relacional interhumana que se inserta en el territorio del “entre”, en el cual la descubro a partir de la mirada del otro (2016; 39).

La violencia parece conformarse desde las relaciones humanas, las relaciones comunicativas, como nos dice Eduardo González Calleja (2016; 24), en pensar en el punto de vista y la necesaria y vital manera como cada cual vivencia la “verdad”, *su* verdad. La violencia en *Electra* responde a la interacción humana, y reparamos en el rito como espacio simbólico que da cuerpo a la violencia, que la evidencia. De este modo observamos cómo el rito desencadena y a la vez contiene la liberación total del hecho violento. En *Electra* se superponen en lo ritual la legalidad y lo sagrado: desde allí se conforman tanto la aceptación (el olvido) como la voluntad del recuerdo (melancolía).

Para Electra, ella es la única que posee la “verdad” sobre Agamenón, la única que aún le es fiel; en términos de Roland Barthes (1977; 287): [...] *el sujeto amoroso [que] crea ser el único en ver al objeto amado ‘en su verdad’ o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder*. Entendemos que Electra piensa en sí misma como la única que dedica su vida a la memoria del Átrida; replegándose sobre sí misma, busca probar al mundo su convicción. Como dijimos, anuncia al mundo su dolor. Ante un otro que niega la verdad de Electra, ésta se vuelve sobre sí misma y detiene el pasaje del tiempo en carne propia; mediante la teatralización del rito, da amparo y forma a su dolor. Se asegura así la visibilidad de la violencia que siente; de esta forma la teatralidad se enunciaría como un medio que permite e incluso favorece la mostración de una violencia en el ritual. De acuerdo a lo explorado en los apartados anteriores, podemos ver aquí el eco de lo divino, tomando forma a través del sentido del deber y las obligaciones rituales. Electra *cree* en su sentido de la verdad, y es esa creencia la que alimenta el dolor generado por el incumplimiento del deber.

Clitemnestra, por su parte, se opone a la idea que Electra tiene de sí. Para Clitemnestra su hija está cegada, no considera toda la situación. La hermana de Helena busca olvidar. Al contrario que la memoria idealizada de Agamenón, Clitemnestra puede hablar del átrida desde el recuerdo de la experiencia. Puede dar cuenta del dolor de la traición y, como ella misma dice, conoce a ciencia cierta de lo que Agamenón era capaz. Barthes (1977; 243) nos dice sobre el recuerdo: “*Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto [...]*”. Mientras Electra busca la reminiscencia o, como la llama Yerushalmi (1988; 17), *anamnesis*, el recordar lo que se olvidó, Clitemnestra se opone y busca usar el olvido. La hija de Tindáreo tiene confianza; está ciega al futuro, sí, pero

porque sabe que no puede manejar al destino. Espera que lo que se cierne sobre ella sea favorable, pues más no puede hacer. Lo doloroso de lo Sagrado se demuestra en su argumento con la esperanza de recompensa ante el cumplimiento del deber.

Si, como vimos, madre e hija son versiones invertidas la una de la otra en algunas dimensiones, se conforma entre ellas este desgarrador conflicto que, si bien las separa, también une sus destinos. En él se encuentran y enfrentan. Dos mujeres; una de ellas encerrada en la trampa de la memoria, incapaz de mirar hacia delante porque sus ojos están puestos en el ayer, y la otra ciega al futuro pero que sigue adelante a pesar de las heridas del pasado y del temor del no saber qué conllevará el mañana. Basada en una oposición irreconciliable de verdades, la violencia actúa, entonces, no sólo como la única salida que ven los personajes, sino también como la articulación entre madre e hija.

Ambas se encuentran firmemente paradas en aquello que es verdadero para cada una. Es su ánimo, su apasionamiento y las elecciones que hacen, lo que sustenta la querrela. Sin embargo, la reyerta no es un hecho aislado, sino una trabazón que viene del ayer. La acción se concatena en un ir y venir entre voluntad y obligación. En otras palabras, Electra y Clitemnestra **eligen**, pero también se encuentran circunscritas por los hechos del pasado. Aquí lo conmovedor de la tragedia sofoclea, lo penoso del conflicto, lo triste de la ceguera de Electra y lo desgarrador de la muerte de Clitemnestra.

Es esto lo que nos duele del enfrentamiento: la imposibilidad de resolución, lo inescapable de la repetición del pasado. La elección es posible, pero todas las opciones son sombrías. Madres e hijas encerradas en un “ajusticiar” perpetuo, la sangre contra la sangre. La sombra de lo Sagrado proyectada sobre el devenir y el decidir de ambas, tanto como verdad como impulso y obligación. Un ritual que da carne a las formas de violencia más dolorosas, amparando los resquemores que devienen de padres a hijos y dándoles un campo donde actuar. Un destino que se cierra cada vez más y más, y donde las palabras ya no alcanzan. Clitemnestra y Electra no pueden hacer más que aquello que siempre hicieron; no pueden más que ser ellas mismas.

Este deberse al ser uno mismo, este apegarse a las formas del ser que vemos en ambas, nos habla de la incapacidad del cambio, de la metamorfosis. Resaltamos aquí la potencia de lo trágico, pues vemos en ambas mujeres el impulso de buscar el cierre del ciclo; Electra con su llamado a las Erinias por justicia, y en Clitemnestra por el dolor casi ritual que presenta por la muerte de su hijo. Mencionamos previamente las conexiones

existentes entre Electra y su dolor permanente y la figura dionisiaca: Electra pide justicia, pero para que esa justicia se cumpla debe cometerse un crimen. Y Clitemnestra, deseosa de un futuro mejor, vuelve a enfrentarse a la realidad de que para poder ser feliz requiere del mismo suceso que motivaba a su ira con Agamenón: la muerte de un hijo.

Si bien de la disputa existente entre Electra y Clitemnestra resulta la muerte de esta última, es el impulso ritual lo que acentúa y da carnadura al acto violento. González Calleja nos dice: *La violencia no es, por tanto, ni el origen ni el desenlace de un conflicto, sino un medio o probabilidad de resolución que se pone sobre el tapete [...] (2016, 101).* Nos hallamos así en medio de un conflicto no sólo familiar, sino humano. Pensemos en lo que nos dicen Caviglia y Ferrazzano (2016: 59): *La violencia es [...] parte de un nexo primordial entre opuestos.* Tanto madre como hija encarnan el núcleo del conflicto. El nudo que se ata, bajo los designios del destino, entre individuos opuestos pero vinculados. Es un doble ir y venir, en tanto encuentro y enfrentamiento. Y ante ello, el peso de la memoria y de la violencia acumulada, del rencor y el deseo de justicia. Un destino con forma humana que se revela inhumano: es el peso del destino lo que los empuja, inexorablemente, a las crudas formas de la violencia.

Allí donde en el Capítulo IV podíamos hablar de una clara ubicación del lector/espectador en los ojos de Odiseo, el poeta compone aquí una tragicidad que nos pone en jaque. Resulta difícil determinar con certeza cuál bando enarbola el estandarte de la razón. Lo desgarrador, lo terrible, es que ambos se encuentran en lo correcto y en el error al mismo tiempo. El poeta parece hablarnos aquí de algo más allá del mero conflicto madre e hija, acaso de la naturaleza misma de los conflictos humanos. En la violencia, como fuimos explorando, no hay nada nuevo, ni renovación, porque es un proceso circular, cerrado: no tiene proyección creativa ni es la génesis de nada. Es una supresión instantánea que se produce para irrumpir de manera explosiva. Y esto porque en la violencia no hay posibilidad de diálogo alguno, es la imposibilidad de todo diálogo puesto que supone la supresión o la destrucción de uno de los términos.

Lo Sagrado, aquí, se limita a la sombra cuya proyección sirve de motivación. No se adentra con forma física y altera los designios de los hombres. Es el destino, es lo divino que acecha detrás de nuestras decisiones y acciones. Lo humano, regido por las leyes que le son impuestas, es empujado a la destrucción y al dolor. Nuevamente el drama nos habla de elementos de gran humanidad: solamente mediante el proceso, mediante la

metamorfosis de Erinias a Euménides, es posible romper el ciclo. La transformación de las Erinias en Euménides es indicio de la posibilidad de una supervivencia del espíritu sin la necesidad de la violencia. *Electra* nos ilustra las maneras relacionales de la violencia en su universalidad, en la relación entre dos Yo y la incapacidad de reconocimiento del Otro.

CAPÍTULO VI: *SI SE AUSENTAN LOS DIOSES*: ADVENIR LA TRAGEDIA.

6.1 Dionisos: mito y portento

En el capítulo anterior establecimos puntos de tensión entre Electra y Clitemnestra con Dionisos. Ambas son confrontadas simbólicamente con formas distintas, acaso opuestas (aunque complementarias) del dios. Madre e hija se ven trabadas en un trágico destino, donde ya no es la presencia *física* de la divinidad la que se representa como terrible y bondadosa a la vez, sino sus implicancias sociales, culturales y, en este caso, familiares. De tal modo que nos permite pensar en la cualidad de la divinidad y sus vínculos con el concepto de lo trágico. Más aún si consideramos que estos dramas, estas acciones trágicas, acontecen en el contexto de la tragedia, interpretados por actores, y cuyo propósito es provocar la catarsis en el espectador.

En primer lugar, lo que más nos convoca es esta dualidad, este ir y venir entre benevolencia y horror, que es característico del dios. Detienne nos dice: *Sólo Dionisos puede equivaler a Siva, el Benévolo pero también el Terrible, a quien se manifiesta la muerte en cada víctima sacrificada* (2003; 11). Dionisos es una deidad en la cual se coagula lo terrible y lo benéfico. Walter Otto, por su parte, lo llama *dios de la furia desatada y la dulce liberación* (2001; 53). En el capítulo III exploramos las vinculaciones entre lo sublime y lo bello, y cómo la belleza, en tanto extrema e infinita, manifiesta un grado de horror y perturbación; y lo sublime, eterno e irreductible, conlleva en sí el terror de la locura y el infinito. Para Detienne, esto es claramente perceptible en Dionisos, ya que es una deidad “epidémica”: *Dionisos, deidad sin cesar en movimiento, forma en cambio perpetuo, no está jamás seguro de ser reconocido, al pasear entre ciudades y aldeas la máscara extraña de una potencia que no se parece a otra* (2003; 22). De aquí, entonces, varios puntos.

En primer lugar, la conformación de la deidad como un círculo en perpetuo movimiento. Sus tiempos son los de la naturaleza y principalmente los de la vida: Dionisos festeja la existencia y realza la muerte. Es un dios que celebra y destruye de igual manera: *Sus entradas -más terribles que felices-, pues son más bien historias llenas de ruido y furor* (Detienne, 2003; 23).

En la tragedia griega, los personajes que entran en contacto con Dionisos, como el rey Penteo en *Bacantes* de Eurípides, suelen caer en un estado de locura, perdiendo el

control de la razón y comportándose de forma violenta o irracional. El culto del dios se asociaba con bailes frenéticos y el abandono del autocontrol y el abrazo de experiencias naturales y emocionales. La adoración de Dionisos a menudo estaba dirigida por mujeres, llevando a cabo rituales como los frenesíes báquicos, que se consideraban una liberación de las limitaciones de la sociedad y un retorno a un estado instintivo más primitivo. Esta asociación con lo femenino, combinada con la idea del dios como fuerza de caos y destrucción, ayuda a reforzar la imagen de Dionisos como una deidad poderosa e impredecible que puede tanto dar vida como quitarla. Su aspecto epidémico se puede, asimismo, interpretar como la enfermedad contagiosa y terrible, como un golpe sagrado que invade y conquista los cuerpos y las mentes de los receptores, o también podemos entenderlo a la manera griega: epidemia como un sacrificio ofrecido al dios que llega. Y esto nos lleva a la segunda interpretación de la cita.

La **cercanía** del dios. Dionisos es diferente a los otros dioses, pues no presenta un cronograma explícito de epifanías regulares, apareciendo mediante los ritos entre los fieles. No, Dionisos se presenta de manera natural, y lo hace físicamente. Y sus llegadas y partidas son imprevistas para los hombres de la polis, ya que sus movimientos son cíclicos, circulares, estacionales, y no se rige por los calendarios de la civilización, sino por los de la naturaleza. Detienne retoma esta idea: *Epífano itinerante, Dioniso organiza el espacio en función de su actividad deambulatoria. Se le encuentra en todas partes, no está en ninguna en su casa* (2003; 21). Es aquella pulsión epidémica, natural pero no ubicua, que mencionábamos la que diferencia a Dioniso de los Olímpicos, pues este dios abunda en sorpresas. Se rige por la aparición: la ilusión, aunque la ilusión carnal y enmascarada. Añade Detienne (2003, 22):

Dioniso, divinidad sin cesar en movimiento, forma en cambio perpetuo, no está jamás seguro de ser reconocido, al pasear entre ciudades y aldeas la máscara extraña de una potencia que no se parece a ninguna otra. Siempre con el riesgo de ver negada su pertenencia a la raza de los dioses.

Es un dios inconfundible. Viene, se hace conocer. Como nos dice Vernant (2001b; 38): *El Mismo necesita al Otro para conocerse*. Y qué mejor Otro que el Otro Supremo, aquél que, si lo pensamos desde Martin Buber, es en realidad siempre un Yo: la divinidad, aquí presente en la carnadura inmediata de la máscara. En la máscara vemos una imagen, *pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá,*

una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolverte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical (Vernant, 2001b; 105). Dionisos es, de tal modo, un dios inmediato. Cercano. Su máscara y su mirada son un encuentro, y es en su convocatoria que se halla la oportunidad de la liberación, de la catarsis.

Sin embargo, hay peligro en su ser también. Su cercanía es de doble filo, pues si bien proporciona la inmediatez del contacto y del reconocimiento, es también la alerta de su revelación. Esta revelación, como amenaza de lo infinito, es en sí un castigo (Otto, 2001; 80). Dionisos es, después de todo, un dios loco. Vernant (2001b; 43) advierte que los dioses griegos encarnaban los aspectos positivos y negativos de la naturaleza humana y que servían como un medio para representar y explorar las contradicciones y complejidades fundamentales de la experiencia humana. En este contexto, Dionisos representa los aspectos irracionales, emocionales e instintivos, que eran a la vez temidos y celebrados en la sociedad griega antigua. A través de la representación de estos aspectos en las obras, los griegos buscaban lograr un sentido de trascendencia y conexión con lo divino. Para Otto (2001; 53) Dionisio encarna las fuerzas primarias e irracionales del universo, y su culto representa una celebración de la vida, la muerte y el renacimiento. Nos dice que el culto de Dionisio se caracterizó por una sensación de misterio y asombro, y que sus rituales fueron diseñados para evocar sentimientos de terror y lo sublime.

La locura, manía dionisiaca, conlleva una separación del ser: el sujeto queda *fuera de sí*, distanciado de sí mismo y de los otros. Detienne llama a esto una *impureza dionisiaca* (2003; 48), y nos recuerda la naturaleza contagiosa del dios, pues esta impureza se propaga, se extiende: *Como una impureza que llama a otra, tan presente en la demencia negra desde Licurgo hasta Agave: la impureza generada por el crimen, las manos sucias por el infanticidio* (2003; 48). Aquí el autor francés hace mención del aspecto de la locura sacramental que trae consigo Dionisos: un frenesí tal que puede llevar hasta la muerte, tal como las Bacantes que sacrificaban a sus hijos. Esto provoca una reacción igualmente poderosa de liberación, pues *cuanto más se desencadena la locura, mayor es el lugar para la catarsis. Dionisio conoce íntimamente una y otra* (2003; 48). Para lograr la purificación catártica es necesario el trance, el ritual. No olvidemos que Dionisio es también el dios del vino, y con esta libación el dios *proporciona el don del sueño, del olvido de los males cotidianos* (2003; 62), pues como recuerda Otto, este dios es hijo tanto del temor como del

éxtasis, y suyas son la furia desatada y la liberación más dulce (2001; 53), y es por esto que también se puede encontrar a Dionisio siendo llamado “el que relaja” o “el más dulce” (2001; 74).

El paso del dios, ya sea por una región o por el espíritu de un individuo, es transformativo. Atrás quedan lo familiar, lo seguro y lo cómodo, para dejar lugar al proceso metamórfico, a la transformación que trae consigo la epidemia dionisiaca. Transforma a lo vivo en muerto, y a lo muerto en vivo, suya es la resurrección y la muerte ritual. Otto nos comenta:

Pero la magnificencia del dios, ante la que se abren todos los tesoros del mundo, se ve pronto turbada por una profunda oscuridad. Tras la arrebatada verdad se alza otra que provoca espanto y que no apresia ya a las bailarinas con inocente locura, sino con una insania sombría (2001; 78).

Muchos ritos dionisiacos están dotados de violencia y muerte. Se revela así el *cruel rostro* (Otto, 2001; 78) del dios, en una sobrecogedora y destructiva revelación. Para Otto, es esta faceta del dios la que más nos permite entenderlo:

Al llegar Dioniso a Argos y constatar que sus habitantes le rechazaban, provocó la insania de las mujeres hasta el punto que se lanzaron a las montañas y devoraron la carne de sus propios hijos [...] Pero el dios castiga con la revelación de la naturaleza espantosa de su ser. Y este castigo se cierne también sobre víctimas inocentes, sí, incluso amenaza con acabar con su propia vida [...] La misma crueldad caracteriza tanto al mito como al culto: lo infinito que habita en la embriaguez de la vida amenaza a todos los que se aproximan con la embriaguez de la aniquilación (Otto, 2001; 80).

Hasta aquí se ha hablado de la proximidad de Dionisos, pero además debemos considerar como elemento catártico la distancia que este dios también señala. García Bacca (1946; 41) nos recuerda que, después de todo, nos encontramos hablando de teatro, y resalta la importancia del *artificio* a la hora de considerar la relación entre el espectador y la divinidad:

[...] se trata, en primer lugar, de crear un clima artificial para las acciones, separándolas, de consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezcladas, fundidas con su vida individual, con sus pasiones concretas, con accidentes de lugar y tiempo, con defectos, con inconsciencia...

La re-creación o presentación artificial consistirá en separar una acción o una gesta de tales contingencias y ofrecerla pura, monda, en su esencia simple y desnuda. Y para desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad del sujeto en quien pasó o la hizo, para limpiarla de mil excrecencias importunas y circunstanciales, el medio mejor es que tal acción la haga otro sujeto, que no la realice la persona individual que la hizo, sino un personaje, un individuo despojado de su individualidad y disimulado bajo una máscara. Tal es la faena del teatro: hacer de las cosas una simple exhibición. El espectáculo teatral verifica, de consiguiente, una cierta clase de abstracción, por la que se prescinde de la individualidad real y de sus accidentes, para dejar suelta, limpia, desnuda una gesta (1946; 41-42).

De tal modo comprendemos que el espectador debe acomodarse afectivamente a esa artificialidad propuesta por el ambiente, ya que es esa misma artificialidad la que lo define como espectador y no como participantes de la fábula. Son el drama y su estructura, en su evidente artificio, quienes dejan en claro que *no son reales*, sino imitación. Un humano no puede tomar parte de ellos en cuanto sea un ser humano *real, corriente, societario, sino que debe comenzar por crear en sí esa modificación artificial que se llama espectador* (García Bacca, 1946; 42). Nada de lo que acontece en el drama sucede en realidad, y por tanto la catarsis del espectador debe realizarse en consecuencia. La catarsis es siempre un punto intermedio entre dos extremos, uno absolutamente devastador y uno absolutamente positivo. Ninguna de las dos cosas pasa: la catarsis ubica al espectador en un punto medio. Es por esto que Aristóteles insiste en la medida, ya que si el espectador fuese totalmente tomado por la pasión no pensaría nada, sería controlado por lo patético. Pero tampoco puede ser pura intelección. Entre esos dos extremos, la pasión de la catarsis implica este movimiento, y para eso la poiesis. Para eso el artificio, y allí la distancia que señala Dionisio.

6.2 Dionisos y la Tragedia

A. J. Festugière (1986; 26) señala: *La idea de que el dios es bueno no ha entrado jamás en una cabeza griega, antes de Platón*. La figura divina para el griego era una de inmenso poder. Devastador o benéfico, ambas expresiones de una misma fuerza, aplicada en direcciones opuestas.

De tal manera que, para lograr el acercamiento al dios, era necesario un elemento que fuese puente y protección a la vez. La máscara, como elemento apotropaico, es característica de Dionisio: *Dionisio es el dios de la máscara por antonomasia* (Otto, 2001; 68). Es así una representación del rostro, de la forma divina que convoca y atrae a lo divino. Añade Otto: *Es propio de los dioses y los espíritus ancestrales que se representan en la máscara que surgieran ante los creyentes con avasalladora inmediatez. Asimismo, y en contraposición con los Olímpicos, permanecían siempre próximos* (2001; 69). Tal cercanía es doble, pues es símbolo de la divinidad pero también es encarnadura, es presencia.

La máscara es, entonces, el encuentro con lo divino. Recordemos lo señalado por Martin Buber: la divinidad, en las relaciones con los mortales, ocupa siempre el espacio del Yo, delegándonos al lugar del Otro. De tal manera, como nos comenta Vernant (2001b; 104): *cuando te pones la máscara, dejas de ser Tú mismo para encarnar, mientras dura la mascarada, la Potencia del más allá que se ha apoderado de ti y a la cual tú remedas con la cara, el gesto y la voz*. El ser se desdobra al colocarse la máscara y entra en vinculación directa con el Yo divino. Pero esa relación no es una de diálogo, sino una en la cual el observador es despojado de su mirada y esta es atrapada en la máscara. El dios se hace presencia, carnadura, y toma voz mediante la máscara. Y esta se vuelve un espejo, un ojo que mira hacia adentro: *lo que te muestra la máscara [...] es tú mismo, tú mismo en el más allá, esa cabeza vestida de noche, esta cara enmascarada de invisibilidad que demuestra ser la verdad de tu propia cara* (Vernant, 2001b; 106).

Otra figura vinculada con la máscara es Gorgo. En su rostro podemos visualizar la total significación de lo trágico. La Gorgona representa, en su forma alienante y extraña, en su existencia operante por y mediante la máscara, a la más pura Otredad. No un Otro equiparable, un extranjero (o *bárbaro*), un ser humano ajeno al griego, no. Ya no estamos hablando de humanos, sino del Otro del hombre (Vernant, 2001b; 39). Allí donde Dionisos purifica a través la manía y la liberación, con la muerte y el vino, Gorgo lo hace con la frontal e inescapable realidad de la potencia destructiva y avasalladora de lo monstruoso. No hay otra manera de enfrentarse al rostro de la Gorgona, pues *tiene la característica de que sólo se lo puede visualizar de frente, en un enfrentamiento directo con esa potencia que exige, para ser vista, que penetre en el campo de su fascinación, corriendo el riesgo de quedar atrapado allí* (Vernant, 2001b; 104).

La fascinación provocada por las facciones de Gorgo va más allá de una mera parálisis; la Potencia divina mira al hombre, así como el hombre la mira a ella, y en ese intercambio el mortal pierde control de sí mismo, de su mirada, y es aprisionado por los terroríficos rasgos de la mirada Otra, que lo posee. Llegada la posesión, el hombre trasciende su mera existencia y se vuelve carnadura de la Potencia, de aquella que el hombre *remedaba con la cara, el gesto y la voz* (2001b; 104). De tal modo, el hombre es arrastrado por la divinidad, su identidad pierde forma y se mezcla con lo Sagrado en lo que Vernant llama una **contigüidad**, donde el Yo se pierde en el Otro, en la alienación, y resulta en un paroxismo del terror que expresa un profundo entendimiento del cosmos.

Evidente resulta, entonces, su vinculación, su pertenencia dentro del ámbito del drama. La máscara de los antiguos ritos servía, de alguna manera, a la realización mimética que llevaba a cabo el hombre: ya no estaba en sí, sino *fuera de sí*, poseído para ser parte de las formas naturales, siendo la máscara su indicativo de pertenencia al cosmos. El intento “racional” o “civilizado” del hombre de separarse de lo natural, de existir *por fuera* del orden mágico y simpático del universo es así vuelto sobre sí mismo y el ser es devuelto a un estado más primordial. Tal y como decíamos en el apartado anterior, la presencia dionisiaca es una que distancia lo asociado con la *civilitas*, mostrando al hombre la verdad inalterada de la existencia.

De allí lo intrínsecamente griego del drama y, en específico, de la tragedia. George Steiner nos dice que *los poetas griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia* (2001; 13). Los dioses se presentan como ajenos a la razón de los mortales, tal como observamos en *Áyax*, y sus leyes y mandamientos suelen chocarse con las normas humanas, como vimos en *Electra*. Steiner, marcando la diferencia entre lo trágico griego y el trágico marxista, señala: *el teatro trágico surge, precisamente, de la afirmación opuesta: la necesidad es ciega y el encuentro del hombre con ella le despojará de sus ojos* (2001; 12). De tal modo, vemos la conexión con la mirada gorgónica de la que nos hablaba Vernant. La tragedia sería aquel vislumbrar de lo terrible del cosmos, de lo devastador de lo sublime, y la catarsis que resulta de esa experiencia.

Simultáneamente, la máscara oficia como signo de distanciamiento. El rostro enmascarado es estático, es firme. Muestra el paroxismo del goce o del dolor, el extremo: oculta más de lo que en sí refleja. Luego, es necesario, en el proceso ritual, añadirle una

dimensión patética que evidencie las sutilezas del pathós del ser, y la angustia del hombre ante la infinitud de lo divino. Entra en escena entonces la *poiesis*, la expresión del lenguaje, acompañada de la música y el canto, que pone en evidencia la pena que sobrecoge a los personajes y la tensión dramática provocada por su accionar.

6.2.1 La catarsis como el diseño de una mirada

La catarsis no es sólo extravío. Involucra dos movimientos: uno primero, que parte del espectador hacia la obra, en el cual se genera dicho extravío en un sentido metafórico: hay algo en el drama que me afecta, y ese algo *deviene* siniestro. Ante aquello que el espectador considera como conocido, la obra pregunta: ¿realmente es conocido? ¿O acaso esta vida, la vida del espectador, es poco más que un susurro divino? La catarsis involucra un movimiento patémico, y es ese sobrecogimiento patético lo que provoca la ceguera, la mudez: el espectador no puede definir lo que siente con claridad. Puedo saber qué es, sí, más no hay lenguaje para expresarlo. O, al menos, no más lenguaje que el provisto por la propia obra en su metáfora. Ese desembrague ante el orden del mundo es lo que pone de relieve lo patémico.

Ahora, cuando la obra regresa al ser humano, le devuelve artificio. Aquí, el segundo movimiento. Da un lenguaje precario pero posible de cómo inteligir y transformar eso que es puro caos, pura materia temblorosa y vibrante en el espíritu, para poder expresarla como lenguaje. De hecho, el *drama* es la actuación de un lenguaje. Al mismo tiempo que la catarsis es la iluminación de una pérdida, es un lenguaje con que decirla. El espectador, al mismo tiempo que va al encuentro de la obra con esa pérdida, encuentra un lenguaje con el cual manifestar precariamente lo que le sobreviene. Aquí, la catarsis señala la diferencia: lo que acontece a los personajes del drama no le sucede al espectador, y en ello hay tranquilidad. Aquí vemos el elemento apotropaico y también la distancia, la distancia de saber que aquél que sufre es Áyax y aquella que no sale de la sombra del padre es Electra, no el espectador. Da la distancia necesaria para saber que aunque podríamos ser nosotros, no lo somos.

Toda la obra es una metáfora, y ¿qué es una metáfora, más que la máscara posible? Es, así, antesala del significante Otro. Tal y como señala Murena (1984; 34), la metáfora sagrada es lo único necesario porque es lo único posible, ya que el acceso a lo Sagrado nos está negado. La metáfora es entonces la máscara, una manifestación lingüística o del gesto

que recupera tanto el deseo de lo Sagrado como su imposibilidad, su desplazamiento perpetuo.

La máscara es un rostro gorgónico, cuya vacuidad en la mirada es la mismísima expresión de lo sublime. En las obras que nos atañen podemos ver esto claramente en la descripción de la locura de Áyax. Fuera de sí pero al mismo tiempo en plena posesión de su completa identidad: la manía que expresa el límite del ser, del Yo, opuesto a lo infinito. Se excede en sus propias aptitudes, en la extensa matanza del ganado. Áyax, en ese instante, *es y no es*. Los marineros comentarán, luego, sobre qué locura sobrevino a su líder. En efecto, lo está. La locura transforma el rostro del héroe hasta hacerlo desconocido. La locura es la antesala de la perdición. Y, como se ha demostrado, la locura proviene del dios. El drama dionisiaco remonta en sí los extremos del *pathós* humano. Mediante la expresión del dolor se pone en manifiesto la psique del héroe trágico, que cobra presencia en la catarsis. Ésta se muestra como una esperanza, pero que, al ser siempre en potencia, ahonda el sentimiento trágico.

En el caso de *Electra*, nos encontramos con una Clitemnestra enfrentada, repetidas veces, ante el dolor desgarrador de la pérdida. Tanto en el caso de Ifigenia como en el de Orestes, la hija de Tindáreo recibe el dolor con la sabiduría de que no hay nada que pueda hacer para devolverlos a la vida. Su actuar, aquél que su hija reclama como frío y desapegado, es el colocarse la máscara dionisiaca que, si bien la acerca al terrible y angustiante horror existencial, también la salva, la protege. Frente a esa angustia, que resulta ser patémica, Clitemnestra opone el olvido salvífico, con su equivalente en la práctica: el ritual fúnebre. Como señalamos en el apartado de *Áyax*, para los griegos el enterramiento no era solamente un acto de despedida o de cierre, sino también un profundo proceso religioso, que involucraba tanto reafirmar al muerto en su memoria, como seguir adelante como vivos. En otras palabras, mediante la máscara dionisiaca se observaba la cruda y dolorosa realidad de la mortalidad, pero el ritual en sí oficiaba como protección, catárticamente recordando que el muerto es *otro*, y no Yo.

El ritual fúnebre lo que hace es señalar el límite del dolor, la expresión del dolor, pero también el momento adecuado para expresarlo, algo que en contrapartida Electra rechaza: enseña su dolor públicamente, y de manera constante. Para ella el dolor no concluye, es una especie de ritual fallido sostenido en el recuerdo, en la manía impulsada por ese amor hacia el padre. Teniendo por un lado el ritual salvífico de Clitemnestra que

permite señalar la distancia entre el dolor y lo que sana, con Electra en cambio podemos conectar con los ojos de Gorgo. Si Clitemnestra, mediante el ritual, atraviesa las instancias de su dolor y deja atrás lo terrorífico, Electra parece no poder dejar de dolerse. Como resultado de ese extremo sufrir, lo que sobreviene es un estado de petrificación. En vez de ver a través del llanto ritual la posibilidad de continuar con la vida, Electra encuentra directamente la mirada de Gorgo. De allí su parálisis, su inacción.

Podemos entonces llamar a Electra una mala espectadora. A diferencia de su madre o de nosotros, no logra ver la distancia intelectual, aquella distancia que protege al ser humano, que nos permite saber que eso terrible que sucede *no es para nosotros*. Negando el olvido, Electra se ata a esa dimensión caótica y furiosa. En ella, el recuerdo y la memoria son manía, opuestos a lo que distancia y sana. Clitemnestra lleva a cabo la catarsis adecuada: sufre, pero logra comprender que hay cosas contra las que no se puede luchar: la muerte, lo Sagrado.

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES.

Habiendo recorrido ambas obras, nos proponemos ahora aglutinar la propuesta general. Para ello recuperamos los signos que textualizan y las marcas que visibilizan lo trágico como elemento del sentido, al mismo tiempo que la tragicidad, la composición particular que hace Sófocles de ese elemento en *Electra* y *Áyax*. Exploramos cómo el plano de la composición asegura una interpretación particular del drama en la medida que recupera la materia (mucho más amplia) de lo trágico a través de la representación de personajes y situaciones que encarnan el sufrimiento humano y la lucha con el destino.

Para ver cuál es su contribución en términos de una causa y un efecto de promoción, trabajamos con la dimensión mítica y retomamos la cuestión fundamental de la tragedia: qué es lo que hace que una tragedia sea tal. Recuperamos la figura de Dionisos para establecer de qué manera, en el fundamento mismo de la tragedia y en el orden del surgimiento del sentido de lo trágico, el elemento de lo Sagrado comporta un dispositivo que potencia y habilita lo siniestro y la epifanía, luego, su transformación en composición poética.

Para ello, en la Formulación de la Hipótesis nos planteamos, en primer lugar, que *la manera que el poeta emplea para seleccionar y disponer los acontecimientos del drama, (aquella característica de la composición dramática que Aristóteles denomina tekné en consonancia con la poiesis), en tanto constitución de una voz poética, re-formula la expresión primordial de una verdad sagrada hallada en el mito.* De tal manera, en base a lo trabajado, podemos decir que la poesía se convierte en un vehículo para transmitir una experiencia trascendental y reveladora. El poeta utiliza su habilidad para construir el drama, esto es, acciones humanas que, en su realización ponen en juego la voluntad, la sabiduría y los límites de lo humano mismo, para evidenciar su profunda o íntima religación con lo Sagrado, frente a lo cual la obra -su obrar- se realiza como un modo metafórico de “acceso” a la esencia de una verdad sagrada encontrada en el mito. A través de este proceso creativo, la voz poética se transforma y adquiere una nueva forma de enunciación, convirtiendo la experiencia en una composición poética, en metáfora.

Los dramas aquí explorados son la materia poética sobre la que se disputa un sentido antropológico y cultural, que es la definición de lo trágico. Es la pluma sofoclea la que crea y produce, intencionalmente, esta disputa, con un propósito claro: la catarsis. Esta es,

entonces, la intención y el objetivo del drama, en tanto que realiza y efectúa lo trágico, tal y como demostramos tanto en el análisis de *Electra* y *Áyax*, como en los lazos establecidos con el estudio de la materia dionisiaca. Drama y tragedia se conforman como el modo en el cual el ser humano puede expresar parcialmente, tortuosamente, aquello que se entrevé por la puerta perpetuamente abierta de lo Sagrado. Es el artificio, entonces, lo que mediante la ficción trata de expresarnos aquello que no podemos decir. La metáfora, tanto como recurso poético como decir y no-decir, es la máscara que nos protege y nos permite espiar, por más que sea un pequeño refilón.

Luego, en nuestra hipótesis, comentábamos: *Así, la composición y configuración de los actantes del drama, es decir, cómo enfrentan, deciden y llevan a cabo su accionar (actuación) y cómo reflexionan y reaccionan ante lo que sucede en el desenvolvimiento de los hechos (pensamiento y carácter), en el marco de la materia mítica, contribuyen al diseño e instalación del conflicto central del drama, entendido como un campo de tensiones definitivo y definitorio por y a través del cual los sujetos protagonistas realizarán su tragicidad; esto es que se conformarán como sujetos trágicos al mismo tiempo que serán el cuerpo en el que lo trágico encarna.* La comprobación de esto la hemos llevado a cabo no solamente mediante la exploración de los conceptos de tragicidad y catarsis previamente mencionados, sino (y acaso con mayor profundidad) en el análisis mismo de las obras sofocleas. El estudio de personajes realizado nos permitió formar un íntimo entendimiento de Áyax y Electra como personajes, y cómo su accionar es el método operativo para la encarnación de lo trágico. De tal manera, hemos visto en el personaje (en el humano) una profunda y absoluta incapacidad de comprender, de dimensionar las formas de lo Sagrado, de lo sublime. No comprenden debido a que esa es su naturaleza, y esa ignorancia, tan evidente en la *hamartía* de los héroes trágicos, es lo que justamente los humaniza más que cualquier otra característica. Desconocer y actuar aún así, ¿qué podría ser más humano que eso?

Finalmente decíamos: *Luego, esta tragicidad intrínseca y constituyente del héroe se significa, principalmente, en el contacto -esto es, en la aparición y epifanía- de lo radicalmente Otro frente a lo cual se actualiza y redimensiona la auto-conciencia y el sentimiento del ser-humano.* Es precisamente la seducción de lo radicalmente Otro lo que nos define. El ser humanos, el ser criaturas enfrentadas a lo divino, eternamente convocadas hacia lo devastador de su esencia. Somos llamados a lo Sagrado, por lo

Sagrado mismo. Como señalaba Murena (1984), tan sólo mediante un trabajo estético del lenguaje podemos reconocer esa seducción, ya que tan sólo se materializa en la *poiesis*. La marca, la sustancia de la seducción, es entonces un movimiento estratégico del lenguaje. Y, en nuestro caso, tragedia.

En lo que respecta a los objetivos, nos planteamos inicialmente *ensayar y articular una lectura que recupere y evidencie las formas compositivas, simbólicas y enunciativas que concurren en la realización y actualización de lo trágico*. De tal manera demarcamos el campo de nuestro estudio, ubicándonos y ubicándolo en el contexto amplio de veintitrés siglos de estudios de la antigüedad grecorromana. Indagamos en los mecanismos discursivos y retóricos utilizados en la tragedia para realizar su propósito (la catarsis) en el espectador. Analizamos cómo la tragedia logra cautivar y persuadir al lector, haciendo uso tanto de la *poiesis* como de la *tekné*.

Asimismo, en nuestro segundo objetivo general nos propusimos *analizar y precisar la extensión y particularidades que asume lo trágico desde la dimensión de la significación y su potencia simbólica en las obras seleccionadas*. Nos enfocamos en identificar y analizar los símbolos y metáforas presentes en la tragedia, como también en explorar el uso de lenguaje figurativo y el simbolismo de los personajes y sus acciones, concretamente en el caso de ambos personajes titulares, pero también de aquellos personajes como Clitemnestra, Odiseo y Atenea, los cuales resultan indispensables para la composición del efecto trágico de *Electra* y *Áyax*. Además, examinamos la forma en que la tragedia refleja y cuestiona temas universales como el destino, la violencia y, ampliamente, la condición humana, buscando dimensionar la potencia de las obras y su resonancia en *nuestra* lectura.

En conclusión, establecimos puntos de contacto en la forma de realización de lo trágico en cada una de las obras, exploramos y señalamos qué pasiones se hacen patentes en la lectura de *Áyax* y *Electra*, y significamos la tragicidad intrínseca del héroe en su relación con lo Otro absoluto. Estos puntos de contacto nos permitieron comprender cómo la tragedia trasciende las barreras del tiempo y del espacio, conectando con nuestras propias experiencias y recorridos lectores. En definitiva, la tragedia nos invita a cuestionar nuestra propia condición y entender que, a través de los siglos y los milenios, hay un corazón profundamente humano en el interior de cada uno de nosotros, aquejado por las mismas dolencias y pasiones que en la Antigüedad Clásica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, M. y Cortés, M. (2000). *Estrategias de Enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Buenos Aires: Universidad Virtual de Quilmes.
- Aristóteles (1999) *Poética*. Madrid: Biblioteca Gredos. [Trad. Francisco R. Adrados y notas Carlos Schrader]
- *Poética*. (2005) Madrid: Biblioteca Gredos. [Trad. Valentín García Yebra]
- Artal, S. (2001) *De guerras, héroes y cantos. Una introducción a la poesía épica tradicional*. Buenos Aires: Biblós.
- Azcuy, E. A. (1982). *El ocultismo y la creación poética*. Monte Avila Editores.
- Bañuls Oller, J. V. (2016). *Guía docente de la asignatura Introducción al pensamiento clásico griego*. Valencia. Universitat de Valencia.
- Barthes, R. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veintiuno. [Trad. Eduardo Molina]
- *El susurro del lenguaje* (1987). Barcelona: Paidós.
- *El placer del texto* (1989). México: Siglo XXI.
- Bassi, D. (1890). *La Leggenda di Aiace Telamonio*. Roma: Babel
- Benveniste, Émile. (1974). *Problemas de lingüística general I y II*. Siglo XXI. México.
- Bergua Cavero, J. (2008). “Introducción general” en *Sófocles. Tragedias*. Biblioteca Gredos. Madrid.
- Bobes, C. et al. (1995). “Aristóteles. Teoría de la tragedia” en *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid. Ed. Gredos.
- Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- Borges, J. L., & Rabelais, F. (2018). ¿Qué es un libro clásico? *Revista Santander*, (9), 232–239. Recuperado a partir de <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistasantander/article/view/8875>
- Bracchi, C. y PauloZZo, M. (2010). “Literatura” en *Diseño curricular para la enseñanza secundaria. 4to año*. Buenos Aires. Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.
- Buber, M. (1982). *Yo y Tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Calvino, I. (2023). *Por qué leer los clásicos* (Vol. 19). Siruela.

- Cerrudo, S. P et al. (2018). “Tomo 10: Bachillerato con orientación en Lengua” en *Diseño curricular para la educación secundaria 2018. Ciclo orientado*.
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid. Ed. Gredos [Trad. Terré Alonso]
- De Cecco, S. (1963) *El Reñidero: drama en dos actos*. Argentina. Talia.
- Detienne, M. (2003). *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y moradas del dios del vino*. Barcelona. Gedisa Editorial.
- Dorra, R. (1997) *Entre la voz y la letra*. Puebla. Plaza y Valdés.
- “Leer: ¿un hábito en contracción o en expansión?” (2001) en *Elementos*, N°43, pp. 41-45
 - *La retórica como arte de la mirada* (Vol. 1) (2002). Plaza y Valdés.
 - “¿Qué es, entonces, lo sagrado?” (2009) en *Tópicos del Seminario* núm. 22.
 - *La casa y el caracol: (para una semiótica del cuerpo)* (Vol. 2) (2005). Puebla. Plaza y Valdés
- Eco, U. (1994). "Viaje a las raíces", en: *El Mercurio*, E 16.
- Eliade, M. (1986). *Aspectos del mito (Perspectivas do Homem)*. Lisboa: Ediciones 70. [Traducción Manuela Torres]
- Eliot, T.S. (1959). "¿Qué es un clásico?", en: *Sobre la poesía y los poetas*. Bs.As., Ed. Sur
- Festugière, A. (1986). *Esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel
- Filinich, I. (1998) *Enunciación*. Ed. Eudeba. Buenos Aires.
- *Cuerpo y discurso: la obra teórica y crítica de Raúl Dorra* (2020) *Tópicos del seminario*, (44), 132-144.
- Fisher, N. (1992). *Hybris: a study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warmister: Aris
- Fontanille, J. (2008). *Semiótica del discurso*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, 6(1).
- Freud, S. (1919). “Das Unheimliche” en *Obras Completas*. Buenos Aires: Biblós. [Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres]
- García Bacca, J. D. (1946) “Introducción” en *Aristóteles, Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de Mitos*. Ed. Siglo XXI. Madrid.

- Graves, R. (2009) *Los Mitos Griegos*. Madrid: RBA Coleccionables. [Trad. Esther Gómez Parro]
- Greimas, A.J. y Fontanille, J. (1991) *Semiótica de las pasiones*. Paris: Seuil.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.
- Heidegger, M. (1977) *Introducción a la metafísica*. 4a. ed., est. prel. de E. Estiú, Buenos Aires, Nova
- (2005). *Parmenides*. Madrid: Akal [traducción de Carlos Másmela].
- Homero. (1978) *Himnos Homéricos y la Batracomiomaquia*. Biblioteca Gredos. Madrid. [Trad. Alberto Bernabé Pajares]
- (2000). *Iliada*. Biblioteca Gredos. Madrid.
 - (2000b). *Odisea*. Biblioteca Gredos. Madrid
- Jaeger, W. (2001). “El hombre trágico de Sófocles” en *Paideia. Los ideales de la cultura griega. Libro Segundo*. México. Fondo de Cultura Económica. [Trad. Joaquín Xiral].
- Jauss, H.R. (1989). “La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción”, en: *Estética de la recepción*. Madrid, Ed. Visor.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Ed. El Acantilado. Barcelona [1958]
- (2001b). *Historia de la literatura griega* México. Fondo de Cultura Económica.
- Lloyd, M (2005). *Sophocles: Electra*. Duckworth, London.
- López Férez, J. A. (Ed.) (2008) Cap. X: “Tragedia” en *Historia de la Literatura Griega*. Cátedra-Crítica y Estudios Críticos. Madrid.
- Loraux, N. (1989). “De la amnistía y su contrario” en *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. [Trad. de Irene Agoff]
- Luján, F. y Arzuaga, L. (2016). *Diseño curricular nivel secundario*. Santa Cruz. Concejo Provincial de Educación.
- Marrón. G. A: (2007). “¿Qué es un clásico? Prejuicios e historicidad de la definición”. En: III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. La Plata, Argentina, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41646>.

- Montes, M. (2015). *De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista*. *Linguagem em (Dis)curso*, 16(1), 181-201. <https://doi.org/10.1590/1982-4017-160110-4115>
- Morenilla Talens, C. y Bañuls Oller, J. V. (2006). *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*. *Collana di Studi e Testi* 45. Bari. Levanti Editori.
- Moreno de Alba, J. G. (1992) *Minucias del lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Murena, H. A. (1984) *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires. Tiempo Nuevo.
- Nelli, M. F. (2002). *Áyax de Sófocles. Tragedia y hegemonía política* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.246/te.246.pdf>
- Nieves Alonso, M. et al. (2003). “‘Una preferencia bien puede ser una superstición’: Sobre el concepto de lo clásico”. En *Revista Atenea*. N° 448.
- Otto, W. F. (2003) *Los dioses de Grecia*. Madrid: Siruela. [traducción castellana de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía]
- Pinkler, L. (1989). *El Edipo rey de Sófocles. La tragedia griega*. Buenos Aires. Ed. Plus Ultra.
- Posada González, M. C. (1986). *Ares y Afrodita. De la tragedia a la ópera*. Medellín. Impresión U.P.B.
- Rivera, M. G. (2012). “Bacantes y ‘lo siniestro’: el recurso de la máscara y el disfraz en el marco de una retórica de la mirada” en *Revista Nuestro Noa*, Año 3, N°3. ISSN 1852-8287. FHyCS UNJu. pp. 117-132.
- Rosa, N. (2005). “La naturaleza de la pasión”, en *Estudios N°17*. Centro de Estudios Avanzados. Córdoba.
- Rosental, M. M. y Iudin, P. F. (1965). *Diccionario Filosófico*. Buenos Aires. Ediciones Universo. [Trad. Augusto Vidal Roget].
- Sánchez Palencia, Á. (1996). *Catarsis en la poética de Aristóteles* en “Anales del seminario de Historia de la Filosofía” N° 13. Madrid. UCM.
- Santana Henríquez, G. (2006). “Sófocles hoy” en *Sófocles hoy. Veinticinco siglos de tragedias*. Coord. Peláez, Jesús y Roig Lanzillotta, Lautaro. Córdoba. Editorial Almendro.

- Savan, D. “La teoria semiotica dell’emozione secondo Peirce”. En *Pezzini, I.* (a cura di). *Semiótica delle passioni. Saggi di analisi semántica e testuale.* Bologna: Esculapio, 1991, p. 139-157.
- Singh Caro, E. (2021). *Mesura y desmesura en Áyax: transición de una ética agonal a una ética ilustrada.* Revista Archai.
- Sófocles (2003). “Áyax” en *Sófocles. Tragedias.* Biblioteca Edaf. España [Trad. Fernando Segundo Brieva]
- (2003b). “Electra” en *Sófocles. Tragedias.* Biblioteca Edaf. España [Trad. Fernando Segundo Brieva]
- Spang, K. (1996). *Géneros literarios,* Madrid. Síntesis.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia.* Barcelona: Azul.
- Stinton, T. (1975). “Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy” en *The Classical Quarterly,* 25(2), 221-254. Retrieved April 28, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/638320>
- Trías, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel.
- Turyn, A. (1952). *Studies in the manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles.* Illinois. Urbana.
- Vélez Upegui, M. (2015). “Sobre la tragedia griega” en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades. Vol. 17. Núm. 33.* Sevilla. Universidad de Sevilla.
- Vernant, J-P. (2000) “La Guerra de Troya” en *Érase una vez...El Universo, los dioses, los hombres.* Buenos Aires: FCE. [Trad. Daniel Zadunaisky]
- (2001) “La bella muerte y el cadáver ultrajado”, en *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia.* Barcelona. Paidós.
- (2001b) *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia.* Barcelona. Gedisa.
- (2002b). *Entre mito y política I.* México. Fondo de Cultura Económica.
- (2004) *Ulises/Perseo. Breve conferencia de los héroes de la Antigüedad.* Espasa. Madrid [Trad. Daniel Zadunaisky]
- Vernant, J-P. y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua Vol. 1.* Buenos Aires. Paidós.
- Zambrano, M (1993) *El hombre y lo divino,* FCE, México.

- Zambrano, A. F. y Rivera, M. (2015). “Formas del ‘terror y del temblor’. De la sophrosyne en Áyax de Sófocles” en *Revista Nuestro NOA*. N°7. Publicación Científica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Año 6. Diciembre. ISSN- 1852-8287 (pág: 77 a 89).
- Zambrano, A. F. “Poesía y Siniestro. A propósito de la Percepción”. En *CD Actas de Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos* N° 2. ISSN 1852-0367.
- (2019). “La literatura clásica que habrá de-venir. Apuntes y reflexiones sobre lo clásico.” *Nuestro NOA. Hacia La Construcción De Conocimientos Sociales Emancipatorios*. N° 13, 111 a 125. ISSN impreso 1852-8287 ISSN online 2591-6645. Jujuy. EDIUNJu.
 - (2021). “Medusa: cuerpo mo(n)strado y el miedo de mirar lo que nos mira”. *ENCIUDARTE N° 6 “Cuerpos fronterizos/cuerpos del lenguaje en la literatura del NOA”*. Revista de crítica sobre arte y literatura del NOA. Julio 2021. Pág.36 a 43. ISSN 2683-8303. Puede consultarse en <https://enciudarte.wordpress.com/numero-1-abril-2014/numero-6-julio-2021/>