

Vernant Jean. Peire y Vidal-Naquet,
Peire (1972), mito y tragedia en
la antigua Grecia, Barcelona, Paidós,

2002.-

Capítulo 1

El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos

En el curso del último medio siglo, los helenistas se han interrogado especialmente sobre los orígenes de la tragedia.* Pero aunque hubieran ofrecido sobre este punto una respuesta concluyente, no por ello estaría resuelto el problema de estas obras. Quedaría por comprender lo esencial: las innovaciones que la tragedia ática aportó y que hacen de ella, en el plano del arte, de las instituciones sociales y de la psicología humana, una invención. Como género literario original que posee sus reglas y sus características propias, la tragedia instaura en el sistema de las fiestas públicas de la ciudad un nuevo tipo de espectáculo; traduce, además, como forma de expresión específica, aspectos hasta entonces poco apreciados de la experiencia humana; marca una etapa en la formación del hombre interior, del sujeto responsable. Género trágico, representación trágica, hombre trágico: bajo estos tres aspectos el fenómeno aparece con caracteres irreductibles.

En cierto sentido el problema de los orígenes es por consiguiente un problema falso. Más valdría hablar de antecedentes. Incluso debe-

* Este texto fue publicado en *Antiquitas graeco-romana ac tempora nostra*, Praga, 1968, págs. 246-250.

ríamos observar que tales antecedentes se sitúan en un plano totalmente distinto que el hecho a explicar. No están a su altura; no pueden dar razón de lo trágico como tal. Un ejemplo: la máscara subrayaría el parentesco de la tragedia con las mascaradas rituales. Pero por su naturaleza, por su función, la máscara trágica es una cosa totalmente distinta de un disfraz religioso. Es una máscara humana, no un disfraz animal. Su papel no es ya ritual, sino estético. Entre otras cosas, la máscara puede servir para subrayar la distancia, la diferenciación entre los dos elementos que ocupan la escena trágica, elementos opuestos pero al mismo tiempo estrechamente solidarios. Por un lado, el coro —en un principio, al parecer, no enmascarado, sino solamente disfrazado—, personaje colectivo encarnado por un colegio de ciudadanos; por otro lado, el personaje trágico, representado por un actor profesional y al que su máscara individualizaba con relación al grupo anónimo del coro. Esta individualización no hace en modo alguno del portador de la máscara un sujeto psicológico, una «persona» individual. Al contrario, la máscara integra al personaje trágico en una categoría social y religiosa muy definida: la del héroe. Hace de él la encarnación de uno de esos seres excepcionales, cuya leyenda, fijada en la tradición heroica cantada por los poetas, constituye para los griegos del siglo V una de las dimensiones de su pasado. Un pasado lejano y remoto, que contrasta con el orden de la ciudad, pero que permanece aún vivo en la religión cívica, en la que el culto de los héroes, ignorado por Homero y Hesíodo, ocupa un puesto privilegiado. Polaridad por tanto, en la técnica trágica, entre dos elementos: el coro, ser colectivo y anónimo —cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica— y el personaje individualizado, cuya acción forma el centro del drama y que tiene aspecto de héroe del pasado, siempre más o menos ajeno a la condición ordinaria del ciudadano.

A este desdoblamiento del coro y del héroe trágico corresponde, en la lengua misma de la tragedia, una dualidad: por un lado, la lírica coral; por otro, en los protagonistas del drama, una forma dialogada cuya métrica se halla más próxima a la prosa. Los personajes heroicos más cercanos por su lenguaje al hombre ordinario no sólo se hacen presentes sobre la escena a los ojos de todos los espectadores, sino que a través de las discusiones que los oponen a los coristas, o los unos a los otros, se convierten en objeto de debate; en cierto modo son cuestionados ante el público. Por su parte, el coro, en las partes cantadas, se preocu-

pa menos de exaltar las virtudes ejemplares del héroe, como en la tradición lírica de Simónides o de Píndaro, que de inquietarse o preguntarse sobre él. En el nuevo marco del juego trágico, el héroe ha dejado, por tanto, de ser un modelo; se ha convertido, para él mismo y para los demás, en un problema.

Estas observaciones preliminares permiten delimitar mejor, en nuestra opinión, los términos en los que se plantea el problema de la tragedia. La tragedia griega aparece como un momento histórico precisamente circunscrito y datado. Se la ve nacer en Atenas, florecer y degenerar casi en el espacio de un siglo. ¿Por qué? No basta con observar que lo trágico traduce una conciencia desgarrada, el sentimiento de las contradicciones que dividen al hombre contra sí mismo; hay que buscar en qué plano se sitúan, en Grecia, las oposiciones trágicas, cuál es su contenido, en qué condiciones han visto la luz.

Es lo que Louis Gernet emprendió mediante un análisis del vocabulario y de las estructuras de cada obra trágica.¹ Pudo señalar entonces que la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración. La presencia de un vocabulario técnico legal entre los Trágicos subraya las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos que afectaban a la competencia de los tribunales, esos mismos tribunales cuya institución era lo bastante reciente como para que se sintiera plenamente aún la novedad de los valores que exigieron su fundación y que regulaban su funcionamiento. Los poetas trágicos utilizan este vocabulario legal jugando deliberadamente con sus incertidumbres, con sus fluctuaciones, con su imprecisión: imprecisión de los términos, cambios de sentido, incoherencias y oposiciones que revelan las discordancias en el seno del pensamiento jurídico mismo, que traducen igualmente sus conflictos con una tradición religiosa, una reflexión moral cuyo derecho es ya distinto pero cuyos dominios no están claramente delimitados con relación al suyo.

Ocurre que el derecho no es una construcción lógica; se ha constituido históricamente a partir de procedimientos «prejurídicos» de los que se ha apartado, a los que se opone, pero de los que, en parte, sigue siendo solidario. Los griegos no tuvieron la idea de un derecho absoluto fundado sobre principios y organizado en un sistema coherente. Pa-

1. En unos cursos impartidos en la École Pratique des Hautes Études y aún no publicados.

ra ellos había como grados dentro del derecho. En un polo, éste se apoyaba sobre la autoridad de hecho, sobre la coacción; en el otro, ponía en juego poderes sagrados: el orden del mundo, la justicia de Zeus. Planteaba también problemas morales que afectaban a la responsabilidad del hombre. Desde este punto de vista, la misma *Díkē* («Justicia») divina puede parecer opaca e incomprensible: comporta, para los humanos, un elemento irracional de poder bruto. Por eso vemos en las *Suplicantes* oscilar la noción de *krátos* entre dos acepciones contrarias; tan pronto designa la autoridad legítima, un dominio jurídicamente fundado, como la fuerza brutal en su aspecto de violencia opuesta totalmente al derecho y a la justicia. Asimismo, en la *Antígona*, la palabra *nómos* puede ser invocada con valores exactamente contrarios por los diferentes protagonistas. Lo que muestra la tragedia es una *díkē* en lucha contra otra *díkē*, un derecho aún no fijo, que se desplaza y se transforma en su contrario. Por supuesto la tragedia es algo totalmente distinto a un debate jurídico. Su objeto es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco.

Tal es, en el ámbito de lo trágico, la primera posibilidad de conflicto. Hay una segunda, estrechamente asociada a la anterior. Hemos visto que la tragedia, mientras permanece viva, obtiene sus temas de las leyendas de los héroes. Este arraigo en una tradición de relatos míticos explica que en muchos aspectos encontremos un mayor arcaísmo religioso entre los grandes trágicos que en Homero. Sin embargo, la tragedia se distancia de los mitos heroicos en los que se inspira y que transpone con mucha libertad. Los cuestiona. Confronta los valores heroicos, las antiguas representaciones religiosas, con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. Las leyendas de héroes se vinculan, en efecto, a linajes reales, a los *génē* nobles que, en el plano de los valores, de las prácticas sociales, de las formas de religiosidad, de los comportamientos humanos, representan para la ciudad lo mismo que ella ha debido condenar y rechazar, aquello contra lo que tuvo que luchar para establecerse, pero también aquello a partir de lo que se constituyó y de lo que sigue siendo profundísimamente solidaria.

El momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren el pensamiento jurídico y político por un lado, las tradiciones míticas y

heroicas por el otro, se esbocen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo. La situación es la misma en lo que concierne a los problemas de la responsabilidad humana tal como se plantean a través de los titubeantes progresos del derecho. Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humano y divino son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, o debate, pero cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo como para bastarse plenamente a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa.

Se comprende mejor entonces que la tragedia sea un *momento* y que pueda fijarse su florecimiento entre dos fechas que definen dos actitudes respecto al espectáculo trágico. En el punto de partida, la cólera de un Solón, abandonando indignado una de las primeras representaciones teatrales, antes incluso de la institución de los concursos trágicos. Según Plutarco, el viejo legislador, inquieto por las ambiciones crecientes de Pisístrato, replicó a Téspis —quien defendía que después de todo se trataba sólo de un juego— que sin tardar mucho se verían las consecuencias de tales ficciones sobre las relaciones entre los ciudadanos. Para el sabio, moralista y hombre de Estado, que asumió la tarea de fundar el orden de la ciudad sobre la moderación y el contrato, que hubo de quebrantar el orgullo de los nobles y pretendía evitar en su patria la *hýbris* («inmoderación») del tirano, el pasado «heroico» aparecía demasiado próximo y demasiado vivo para que pudiera ofrecerse sin peligro como espectáculo en la escena. Al término de la evolución colocaríamos la noticia de Aristóteles sobre Agatón, joven contemporáneo de Eurípides, que escribía tragedias cuya intriga salía completamente de su magín. El vínculo con la tradición legendaria se había distendido tanto en ese momento que ya no se percibía la necesidad de un debate con el pasado «heroico». El hombre de teatro puede continuar escribiendo piezas e inventar él mismo la trama según un modelo que cree conforme con las obras de sus grandes predecesores, pero en él, en su público, y en toda la cultura griega, el resorte trágico está ya roto.