

Introducción: Pensamiento y acción en Sófocles

Mi propósito en este escrito es ofrecer un acercamiento a cómo se pueden articular los principales motivos de interés que la lectura de Sófocles suscita a un lector de nuestros días filosóficamente formado, o, quizás mejor, a alguien cuyos motivos de lectura sean primordialmente filosóficos. Se trata de una propuesta panorámica que desde el punto de vista de la historia de la literatura habría resultado quizá impropcedente, pero que en un contexto filosófico sí que podía resultar oportuna. He sostenido unas cuantas proposiciones sobre la filosofía implícita en las tragedias de Sófocles, pero la principal propuesta de este libro no se sitúa, siguiendo en esto a Wittgenstein, en el terreno de lo que el trabajo dice, sino en el de lo que el trabajo muestra o trata de mostrar. Y lo que me he esforzado en mostrar es lo siguiente: la pertinencia, o incluso la necesidad, de incluir a Sófocles en el canon filosófico, conforme al uso de la palabra «canon» que los teóricos literarios y culturales han hecho popular en los últimos tiempos.

La filosofía siempre se ha interesado por la tragedia y, muy especialmente, por el origen y la naturaleza de la tragedia y de lo trágico. Platón es un buen ejemplo de este interés: aunque en el primer libro de la *República* aparece una caracterización muy positiva y humana del poeta Sófocles, en

numerosos momentos de la obra platónica se acomete una crítica despiadada de la poesía y del arte mimético en general. Con intención contraria, también en Aristóteles se encuentra una reflexión sobre la naturaleza, el origen de la tragedia y su imbricación con el resto de las instituciones y prácticas humanas. El contenido mismo de las tragedias ha proporcionado a su filosofía práctica una fuente sobremanera fecunda de ejemplos. Lo que yo trato de defender es que las tragedias pueden ser no solo una fuente elemental de disfrute estético sino que son también una fuente de reflexión práctica, y en cierto modo lo son en la medida en que son fuente de disfrute estético: lo son ahora, para nosotros, los modernos —que acometemos su lectura como si de textos exóticos se tratara—, y lo fueron para ellos, los antiguos, quienes las vivieron de un modo que nosotros apenas podemos imaginar.

Voy a hacer un breve resumen de los contenidos de este libro siguiendo un camino aristotélico: comenzaré diciendo unas palabras sobre cuál es el *télos* o la finalidad que me propongo, y a continuación explicaré la relevancia de la tragedia para la filosofía a partir de los elementos que Aristóteles destaca de la poesía trágica: así, en la *Poética* leemos que la tragedia nos importa porque es representación (*mímesis*) de la vida y de las acciones de los hombres; una *mímesis* que se centra en héroes de gran temple moral pero cuyas vidas se quiebran o destruyen a causa de un error, de una *hamartía* vital, que surge por su parte de un conjunto de acciones elegidas por ellos mismos. Además, la representación poética de dicha *hamartía* conlleva un cierto aprendizaje, una cierta *máthesis*. De ese modo, partiendo de la caracterización de la tragedia como *mímesis* de un conjunto de acciones que dan lugar un error trágico, me ocuparé de un tercer elemento: el del aprendizaje (*máthesis*) contenido en la tragedia y que la convierte en una producción «más filosófica y mejor» que la historia.

El *télos* que preside mi indagación es a la vez general y particular. Mi propósito último es encontrar una correlación interesante entre la crítica literaria y la crítica filosófica, o entre filosofía y literatura. Lo que en particular me propongo es mostrar que la tragedia clásica constituye un buen ejemplo de esa correlación debido a la forma especialmente intensa y profunda en que plantea los conflictos prácticos, y debido también a que esa dimensión crítica o reflexiva de la tragedia no está dissociada de su virtud o

función propia, de su *érgon*, que podríamos caracterizar como producir un placer estético o, por decirlo con Aristóteles, un placer trágico.

Por lo dicho hasta ahora, y según se verá después, mi enfoque de la tragedia de Sófocles parte de una caracterización general de la tragedia como uno de los mecanismos de que se dota la sociedad ateniense para llevar a cabo una reflexión crítica sobre sus propias normas y valores. De ese modo, la tragedia, además de constituir una fuente de disfrute estético, y precisamente gracias a esta circunstancia, es también un mecanismo que posibilita que ciertas formas de crítica puedan expresarse de una forma legítima, institucionalizada y apreciada por la misma sociedad a que van dirigidas. La tragedia es el cauce por el cual el poeta hace llegar a sus conciudadanos una serie de consideraciones críticas mezcladas con otras imágenes más halagüeñas y favorables de la *pólis* en que viven. El del poeta será, pues, un ejercicio crítico inherente a la propia sociedad en que nace y a la que se refiere y, por eso mismo, sometido a sus propias normas y constreñido por ciertos límites. La tragedia es la voz del poeta, y el poeta no es solo un individuo sino, por encima de todo, un ciudadano que, como todos los demás, alcanza su plenitud como ciudadano en la medida en que participa activamente en la vida de la *pólis*. El poeta, en tanto que *polítes*, es un elemento de mediación entre el público de las obras, las instituciones que las patrocinan y el estado que las auspicia, dándose además la circunstancia de que dicho público y dichas instituciones están constituidos por los mismos ciudadanos. Así, la voz de la tragedia no es la de un individuo aislado que, como el profeta del Antiguo Testamento, se dirige crítica o apocalípticamente al resto de los ciudadanos sino, en cierto modo, la de la ciudad en su conjunto que se representa a sí misma, a veces cuestionándose, a veces celebrándose, a veces haciendo las dos cosas a la vez.

La poesía trágica es una forma de *mimesis*, una representación ficticia de la acción humana y, en concreto, de la acción humana en circunstancias donde la elección está preñada de consecuencias negativas. Aristóteles la ha definido como «*mimesis* de una acción, que es representada por hombres que actúan, que necesariamente tendrán determinada disposición debido a su carácter y pensamiento», de manera que la tragedia pone en marcha una representación que tiene una relevancia moral porque escenifica un contexto de deliberación y acción humanas. El poeta pone en escena a

un héroe que se encuentra obligado a decidir qué hacer y, al hacerlo, muestra que a veces puede darse un funcionamiento anómalo de las normas que rigen su comportamiento y la vida social en su conjunto. A menudo las tragedias se ocupan de problemas particulares, tan particulares que pueden ser conflictos familiares o individuales: conflictos que atañen al individuo en lucha con sus propios seres queridos o incluso consigo mismo. A pesar de esta dimensión privada de los conflictos y problemas trágicos, la reflexión que propone el poeta adquiere un relieve político en la medida en que se lleva a cabo bajo la mirada del conjunto de los ciudadanos. Se asiste, así, a una redefinición continua de los límites que separan las esferas pública y privada, una redefinición que ha hecho posible además la aparición pública de sujetos que, en la vida real, estaban excluidos de la esfera social y política y reclusos en el ámbito doméstico: se da pues una curiosa paradoja, por ejemplo, si se compara la abundante aparición de personajes femeninos en el teatro con la escasa presencia de las mujeres en la vida pública de Atenas. Por eso, la *mimesis* trágica no puede entenderse como una mera copia de la realidad, sino como una reinención artística del todo social y de las normas que lo rigen. Al ser *mimesis*, la poesía traza un arco desde el mundo real representado y lo que la *pólis* predica de dicha realidad representándola.

Uno de los hilos conductores de este libro es la necesidad acuciante que se expresa en la tragedia de cerrar la brecha entre pensamiento y acción. La acción trágica por excelencia es una acción ensombrecida por un grave error: lo que Aristóteles denominará *hamartía*. La imposibilidad de alcanzar un conocimiento que sirva de asidero seguro para la acción humana y, por tanto, la propensión al error trágico está, en buena medida, en el origen de prácticamente todas las tragedias de Sófocles. De esta manera, por ejemplo, la tragedia de *Áyax* presenta una reflexión general sobre la necesidad de conocer las propias circunstancias y de tomarse en serio los propios límites. En esta tragedia, Sófocles lleva a cabo un repaso de la concepción tradicional, de origen homérico, de la virtud heroica por excelencia: el coraje. Esta virtud es encarnada por el protagonista de la tragedia, el personaje épico *Áyax*. En esta revisión, Sófocles muestra el fracaso que amenaza a esta concepción tradicional cuando dicha disposición se pone en marcha de una manera anómala y su carácter virtuoso se vuelve, por tanto,

ambiguo o incluso peligroso. Un héroe de corte homérico como Áyax cifra su virtud en la búsqueda de fama y gloria inmortal y en el coraje. Merced a estas virtudes, el héroe desempeña un papel social de vital importancia, a saber: proteger la *politeía*, es decir, defender al conjunto de los ciudadanos y de las normas sociales o forma de vida que comparten. Sin embargo, y en unas circunstancias improbables pero del todo verosímiles como las que se dan en la tragedia de *Áyax*, esas mismas virtudes, el coraje y la búsqueda de honor personal, en lugar de proteger la *politeía*, lo que consiguen es más bien ponerla en peligro. Áyax es a la vez víctima y autor de un error trágico con consecuencias funestas, y se encuentra ante la necesidad de tomar una resolución —el suicidio— que no va a cancelar el mal pasado pero tampoco va a dar lugar a nuevos bienes.

No es, sin embargo, Áyax el único héroe que tiene que decidir qué debe hacer. Una vez muerto se suscita el debate en torno a qué hacer con su cuerpo: si tributarle los honores que merecen sus hazañas o deshonrarlo como merece su traición. Aquí se pone de manifiesto la dificultad de valorar adecuadamente la virtud de Áyax y, por tanto, se muestra el fracaso parcial que la concepción tradicional puede sufrir en un marco normativo diferente del homérico: por ejemplo, el de una *pólis* democrática. Así, en esta tragedia —y sobre todo por el papel ambiguo que desempeña Odiseo en el desenlace del drama— se anticipa una concepción filosófica de la valentía que será desarrollada por Platón y Aristóteles: el coraje tradicional del guerrero debe templarse con la virtud intelectual de la prudencia. Sófocles recrea al héroe homérico Áyax que, puesto en la escena teatral del siglo V a. C., muestra sus propias limitaciones y contradicciones internas. Pero esas tensiones internas no reflejan tanto la caducidad de un paradigma heroico ya *demodé*, cuanto las contradicciones y tensiones entre diferentes lealtades que también acuciaban a los contemporáneos de Sófocles: la necesidad de conciliar el igualitarismo de la *pólis* con la práctica más aristocrática de distinguir y tributar honra a los ciudadanos notables, la necesidad de defender la ciudad en las guerras y la legítima búsqueda de honor personal con el deseo de disfrutar una vida segura al abrigo del hogar, o incluso un posible deseo de resarcimiento personal con la necesidad de guardar la debida obediencia y acatar los pronunciamientos de las instituciones comunes. La tragedia de *Áyax* muestra que las acciones se miran y

se valoran desde un lugar que impone una perspectiva limitada y que, por tanto, nuestro conocimiento no puede sino ser fragmentario.

Ahondando en esta idea de la fragmentariedad de nuestro conocimiento, Sófocles lleva a cabo en *Las traquinias* una recreación de la muerte de Heracles, recreación cuya originalidad reside en que dota de un protagonismo inusitado a un personaje hasta entonces insignificante: Deyanira. A lo largo del drama vemos cómo la esposa de Heracles es víctima de un conocimiento voluble e inestable, muchas veces fallido y que, en todo caso, no facilita su interacción con el entorno. En esta obra he tratado de resaltar, por un lado, cómo la voluntad propia o ajena interviene en la formación de creencias distorsionando e incluso arruinando el proceso epistémico mismo. De ese modo tenemos, por un lado, dos personajes que engañan a la heroína y abusan por tanto de su ingenua confianza: el centauro Neso y el mensajero Licas; el primero engañará con el fin de resarcirse y el segundo con el de protegerse. Pero, por otro lado, tenemos el autoengaño que se prepara la propia Deyanira, un autoengaño que se cumple debido a su intenso deseo de obviar o bloquear una investigación más que prudente relativa al ungüento que regala a Heracles y que ocasionará su muerte. Pero lo que en esta tragedia se pone de manifiesto no es solo cómo la voluntad y el deseo empañan la verdad, sino también cómo la verdad misma es un componente necesario de las emociones que median en las relaciones humanas. Así, la confianza se da en circunstancias de cercanía o *philia* y tiene que ver con las expectativas que nos formamos respecto de la actuación de los demás. Esa amistad o familiaridad (*philia*) tiene un ingrediente epistémico importante, pues depende en buena medida de que las expectativas que se tienen sobre el amigo se ajusten a la realidad: de que se cumplan o se hagan verdaderas en los contextos adecuados. Así, el meollo de esta tragedia consiste en un problema a la vez epistémico y moral: Deyanira confía en quien no debía y por eso se convierte, ella misma, en un sujeto en quien no se debe confiar.

La tragedia de *Antígona* ha sido objeto de reflexión filosófica en numerosas ocasiones y, de forma sobresaliente y bien conocida, por Hegel. Si se examina detenidamente la naturaleza del desafío de Antígona tratando de establecer cuáles podían ser las reacciones del público contemporáneo frente a aquel acto de desobediencia, se verá que dichas reacciones debían

ser mucho más favorables a la heroína en la medida en que su antagonista, Creonte, iba adquiriendo rasgos cada vez más antipáticos. En cualquier caso, la reacción del público ante este desafío imaginario a las normas sería mucho más benévola con la heroína que la que hubiera cabido esperar en ese mismo público si, esta vez en su papel de meros ciudadanos, se hubieran confrontado con una trasgresión semejante en la vida real. En este capítulo me he centrado en cómo la desobediencia política de Antígona y su conflicto privado con Creonte obligan a una revisión del lugar que corresponde a las fronteras entre lo público y lo privado, una revisión de cuál es su lugar que no conlleva una disolución de dichas fronteras: pues, en efecto, Antígona transgrede un conjunto amplio de normas relativo al lugar que las mujeres ocupan en la *pólis* y al modo en que convencionalmente se definen los espacios doméstico y público, pero lo hace tratando de ser leal a esas mismas normas de delimitación de espacios y comportamientos. A continuación, y como respuesta a este desafío de la heroína, examino la conversión de Creonte quien, al cegarse por sus propias obsesiones, deja de ser un gobernante popular pero inseguro y se convierte en un tirano violento y destructivo. Su fracaso se da, a la vez, en el ámbito público (atrayendo una guerra sobre Tebas) y en el ámbito privado (al provocar la muerte de todos sus seres queridos). La obra plantea además ciertas consideraciones sobre dos temas que serán ampliamente desarrollados en la filosofía posterior: la naturaleza a la vez fáctica y normativa de las leyes, y la necesidad de esclarecer el alcance de la sabiduría política. En definitiva, se trata de indagar cómo es posible que un gobernante o una ciudad se protejan frente a su propia ceguera. La concepción de la tragedia que aquí se ha presentado como una forma de reflexión práctica realizada bajo la mirada cívica puede constituir una suerte de respuesta a este interrogante. Por otra parte, como se ve, esta tragedia recupera los temas que se han mencionado a propósito de *Ajax* y *Las traquinias*: el carácter fragmentario del conocimiento y su importancia para la vida práctica.

De nuevo aparece este problema en el *Edipo Rey*, donde existe una cercanía muy particular entre el optimismo epistémico del héroe Edipo y la confianza en el saber de algunos de los contemporáneos de Sófocles. Se trata de una tragedia que participa en buena medida del espíritu de lo que se ha dado en llamar la Ilustración del siglo V, que es el siglo de los sofistas,

de la medicina y de la historia. Sin embargo, las consecuencias que acarrea para Edipo el descubrimiento de la verdad y la recompensa que obtiene por la perseverante actividad de su inteligencia dan lugar a un replanteamiento no tanto de la posibilidad del conocimiento —pues al final se desvela la verdad— cuanto de su papel como asidero firme orientado a hacer más seguras las vidas de los hombres. Así, en el caso de Edipo, el éxito del conocimiento coincide con su fracaso: con la pérdida del sentido o con la definitiva pérdida de la *eudaimonía*. Uno de los sentidos que adquiere la tragedia de Edipo se acerca, pues, a la más famosa de las odas de *Antígona*: la oda al hombre, el más formidable de todos los seres que, gracias a su saber, domina la tierra, los mares y al resto de los seres, pero que no puede hacer frente a la muerte. Tanto en esta oda de *Antígona* como en *Edipo Rey* se dan mezcladas una actitud pesimista y una actitud optimista frente al conocimiento: una conciencia de la ampliación del horizonte de posibilidades que permite, pero también una conciencia de sus límites. Y esta doble actitud refleja, a su vez, los impulsos ilustrados y contrailustrados del siglo V ateniense. El conocimiento, tal como se hará ostensible en esta tragedia, no solo no evita el sufrimiento, sino que a veces lo vuelve dolorosamente agudo precisamente porque llega, y porque llega demasiado tarde.

En *Electra* puede observarse cómo la reconciliación es imposible si no se produce un olvido particular y, paradójicamente, autoinducido: esa extraña forma de olvido es el perdón. Por otro lado se pone de manifiesto cómo una memoria obsesiva, parcial y unívoca, una memoria que pretende conservar intacta e incancelable la deuda con el pasado y con los agentes de ese pasado no puede aspirar a convertirse en una forma universal de justicia, puesto que la memoria siempre es olvido y, como muestra *Electra*, al final el recuerdo de Agamenón conlleva el olvido de Ifigenia: la justicia que *Electra* quiere hacer a Agamenón oculta la injusticia anteriormente hecha a Ifigenia. En esta tragedia, Sófocles recrea un personaje que Esquilo había rescatado previamente de la tradición y al que infunde un carácter trágico inusitado. En el duelo permanente de *Electra* vemos también, como se vio en *Antígona*, el desafío de la heroína a un conjunto amplio de normas sociales, desafío que implica determinada ruptura o reubicación de las fronteras convencionales entre lo público y lo privado. En esta obra puede observarse cómo las obligaciones familiares sirven de coartada al desafío político y cómo, al no ponerse límite

al duelo y al pervertirse con ello el ritual, este adquiere una connotación de protesta pública que constituye una peligrosa fuente de conflictos y de violencia. Las mismas palabras que escogen los héroes imposibilitan una solución incruenta del conflicto: *Electra* es un drama que se desarrolla en buena medida en el plano del lenguaje.

En estas breves notas sobre cinco de las siete tragedias conservadas completas de Sófocles se muestra cómo en dichas obras se pueden rastrear una serie de problemas prácticos, y a veces también teóricos, que se plantean con especial interés. La tragedia es objeto de interés moral en cuanto que es *mímesis* de una acción solemne y completa enturbiada por una *hamartía* de la que su autor no es plenamente responsable o no es responsable en absoluto. Debido a esta circunstancia, y debido también a su distanciada participación, esta *mímesis* induce en los espectadores los sentimientos trágicos de miedo y compasión, unas pasiones que son purificadas o eliminadas pero que dejan en dicho público un residuo de experiencia, un poso de conocimiento: suscitan, pues, un cierto aprendizaje o, como diría Aristóteles, una cierta *máthesis*. Y en esta participación distanciada surgen las emociones trágicas que, por ser la tragedia un simulacro y no la propia realidad, pueden ser causa de goce estético. Por eso Aristóteles lleva razón cuando dice que «la tragedia es más filosófica y mejor que la historia»: porque la tragedia se ocupa de «tipos» humanos y hay en ella un espíritu de generalidad que hace posible que todos participemos interesados en los avatares del héroe. La tragedia, mediante una irónica contraposición entre lo verosímil y lo probable, nos hace ver y participar en vidas desoladas que podrían ser y no podrían ser las nuestras. La poesía trágica se sirve del arte de la mentira, de manera que la representación poética no debe ser exacta ni fidedigna. Sin embargo, debe ser verosímil: como señala Aristóteles, una tragedia inverosímil rompería con ese hechizo que nos hace participar atentos e interesados en el desenlace de la trama, que nos lleva a identificarnos con los personajes pero siempre de una forma distanciada, siempre conscientes de que es ficción. La tragedia, así, nos permite participar en otros mundos, y la creación y exploración de esos otros mundos nos permite ampliar o romper los límites del nuestro.

Como sostiene Anne Ubersfield, todos los textos teatrales son de suyo incompletos, pues les faltan los elementos de la puesta en escena. Esto es

especialmente verdadero de las tragedias, cuyas circunstancias de representación nos resultan en gran medida ignotas. Pero se podría decir incluso que todos los textos son de suyo incompletos: las obras literarias, y en este caso las tragedias, son una crisis, una brecha que cambia el mundo a su paso. Tras su representación o su lectura, nada queda como estaba: ni el poeta, ni la *pólis*, ni los espectadores ni por supuesto nosotros, sus más extemporáneos lectores. Y cuando de nosotros se trata, el lector de Sófocles es a la fuerza un lector filosóficamente condicionado en cuyos oídos resuenan al mismo tiempo las palabras de la tragedia y los ecos filosóficos que muchas de ellas han venido produciendo a lo largo de los siglos. Ni Sófocles ni sus contemporáneos habrían admitido en ningún modo que la tragedia es filosofía, pero lo que importa señalar es que aquellos textos han pervivido y se han transmitido de una manera —imprevisible, como todas— que los hace formar parte de un contexto para el que no fueron escritos. Gran parte de la filosofía occidental ha sido una reflexión sobre temas trágicos, y esta circunstancia no ha ocurrido en vano; lo más probable es que ya no quepa recuperar una mirada ingenua sobre la tragedia, una mirada ajena a toda filosofía o filosóficamente ignorante. Creo, por tanto, y esta es la tesis que he tratado de sostener en este libro, que leer filosóficamente a Sófocles es una de las formas en que la historia de su recepción nos permite e incluso nos obliga a leerlo.