

Tragedia griega y mitos democráticos

*Enrique Herreras Maldonado**

1. UNA METÁFORA DE ARTE DEMOCRÁTICO

La tragedia ática puede funcionar, salvando las distancias y las diferencias históricas, como metáfora de un «arte democrático». Una deducción que nos llega del estudio en profundidad de aquella Atenas que, configurada como una *pólis* democrática, y gozando de un protagonismo indiscutible en la victoria sobre los persas, vivió una serie de conflictos internos y también externos, de los cuales, la tragedia no se mantuvo al margen.

Pero, ¿cómo lo hizo? Aquí aparece uno de los impulsos básicos de nuestro planteamiento. Un impulso, un motor, relacionado con un descubrimiento, con la percepción de que todas las tragedias áticas que nos han llegado hasta la actualidad (32 en total) destilan asuntos políticos, pero ninguna alcanza un cariz de propaganda o de exaltación de determinadas ideas.

En ese contexto surge un pensamiento alrededor de un hecho verdaderamente sorprendente, ya que el gobierno de Atenas podía haber utilizado su teatro, al ser una institución pública (política y religiosa), como propaganda o transmisión de unos determinados ideales y valores, y, sin embargo, lo más frecuente es que las obras que se ofrecían a los ciudadanos en las fiestas llamadas dionisiacas expusieran un conflicto que siempre permitía lecturas distintas. Todas las obras conocidas dejan un margen de interpretación al espectador. De ahí la percepción primaria de que la tragedia busca más una educación de la libertad de juicio que un acto de propaganda. Lo que ya nos advierte de que el teatro griego propone de alguna manera la existencia de un «público», de unos espectadores que precisan de una gran madurez para emitir ese juicio.

Una pregunta básica brota de este hallazgo: si los griegos creyeron que el teatro era un elemento de educación democrática para toda la sociedad.

* Universidad de Valencia.

Obviamente, las significaciones de la tragedia, para la sociedad griega, pertenecen al campo de la investigación histórica, mientras que el examen de su vigencia nos empapa de nuevas lecturas, cuyo sentido procede de la reflexión sobre las realidades sociales, culturales y políticas de nuestros días. Por ese motivo, podemos señalar que tragedia ática constituye una aportación a la educación cívica y democrática al plantear una noción de *paideía*¹ cívica. A la postre, esta expresión artística nace y se despliega junto al advenimiento de la democracia.

Partiendo de un criterio reconstructivo, podremos subrayar ese papel educativo que ayudó a reforzar determinadas ideas políticas; sobre todo por su interpretación de los mitos tradicionales, transformándolos, según nuestro punto de vista, en «mitos democráticos».

Desde nuestra visión, no tomamos a la democracia (tampoco la ateniense) como un asunto formal, sino como una forma de vida. Porque una democracia (también la ateniense) no sólo es consecuencia de aspectos económicos o de orden cultural, sino también del desarrollo de un imaginario democrático. Y es en dicho imaginario donde se inscriben las tragedias griegas, a las que consideramos como «mitos democráticos», ya que según nuestro parecer, servirían para reafirmar a la democracia ateniense. Las democracias precisan de razones, pero también de mitos democráticos.

Y para comprender ese significado es preciso interrogarnos sobre la significación democrática del teatro griego, en el pasado y en el presente, cuestión nada tangencial en asuntos bien actuales, porque si aceptamos que la «cultura democrática» constituye un elemento inseparable de la construcción institucional de las democracias, la tragedia, como imagen de arte democrático, se convierte en un elemento necesario, entre muchos otros, para este fin. El teatro griego presenta un conjunto de conflictos que muchas veces están relacionados con asuntos difíciles, o controversias públicas, de dicha democracia. Y si atribuimos al teatro griego una función educadora y democrática, es precisamente porque enseña a percibir el carácter conflictivo de la existencia y de la vida social. Y, por tanto, nos ayuda a comprender el significado profundo de la democracia

Porque la tragedia, adquiere un tono antidogmático y pluralista a causa de su final no cerrado (o sólo cerrado circunstancialmente), ya que se puede considerar a este género dramático como una toma de conciencia de la humanidad a raíz de dicho conflicto irresoluble.

1 En el sentido dado por W. Jaeger en su libro *Paideía*, y que abarca distintos términos como civilización, cultura o educación.

En este orden de cosas, habría que advertir el tránsito que se produjo desde una *paideía* aristocrática a una *paideía* democrática. La visión de la aristocracia es fundamental para después comprender los comportamientos de los héroes trágicos. Si lo héroes tienen mucho de aristócratas, sus vidas entran en conflicto en una idiosincrasia con nuevos valores. La tragedia exalta la virtud heroica de quienes, a costa de sus sufrimientos, encarnan los ideales cívicos de la *pólis*.

Las ideas principales de los tres autores trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides²), entrañan *paideía* al comportarse como mitos democráticos. Y si tenemos en cuenta que, tanto en la democracia antigua como en realidades actuales, muchas convicciones democráticas y no democráticas (no lo olvidemos) se apoyan en mitos, será fundamental dar sonoridad a esos mitos democráticos. Es lo que intentaremos al seleccionar algunas de las obras que, desde la consideración de mitos, poseen un buen material para la reflexión democrática.

La tragedia aboga por mitos democráticos que se contraponen a su matriz, es decir, a los mitos aristocráticos y tradicionales.

El ser humano, ejemplarizado por el héroe trágico, comienza a experimentar a sí mismo como agente, más o menos autónomo, en relación a los poderes religiosos que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos influencia sobre su destino político y personal. Todo ello repercute en la democracia, donde pervive, junto a unos principios inmutables y básicos, todo un juego de conflictos y de ambigüedades que hay que captar a través de una serie de tensiones trágicas. Tensiones que también están en el personaje trágico, que aparece a veces proyectado en un lejano pasado mítico, encarnando la desmesura de los reyes de otros tiempos, pero viviendo en un régimen democrático.

2. DEL RITO AL MITO

El elemento cardinal de las obras del teatro ático es el mito. Aristóteles, en su *Poética*³, decía que el *mythos* es «el principio y el alma de la tragedia» (1450a). Esto significa que la tragedia entra a formar parte, en cierta medida, de un tipo de conocimiento. No obstante, los mitos suministran una primera interpretación del mundo. O un sentido, porque si hacemos caso a Nietzsche⁴, la crisis del sentido mítico es la crisis de un modo de entender el mundo. Una

2 El estudio de sus obras lo hemos realizado de las Obras Completas publicadas por Gredos, en 2007.

3 ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción e introducción: Argimiro Martín, Tilde, Valencia, 1999.

4 F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

crisis que tiene que ver con el hecho de que dicho mundo dejará progresivamente de ser explicado a través de la imaginación y los relatos poéticos ya que éstos pasarán a ser considerados ficciones en lugar de explicaciones del mismo.

En relación al rito, el mito supone un paso decisivo. Lo que en el rito era la afirmación de un principio sagrado, en tanto que ley de la naturaleza y norma a la que estaba sujeta la existencia humana, en el mito es ya una historia sujeta a múltiples interpretaciones. «Los mitos de los que se nutre el repertorio trágico evocan las desdichas y peripecias de los héroes de antaño. Son las pasiones y dolores, de esos personajes de la mitología tradicional los que el autor dramático recuenta y escenifica.»⁵

Una buena parte de los ritos estaban vinculados a la agricultura, y, más precisamente, a las cosechas, a la fecundidad, etc. El discernimiento de los ciclos de la naturaleza, el indeleble encadenamiento entre el día y la noche, la siembra y la cosecha, o la vida y la muerte, son algunos que constituían un principio resuelto con el culto a la fecundidad, que era la fuente de la inmemorial renovación, de la supervivencia de la especie. Ahora bien, lo que en el rito era la afirmación de un principio sagrado, en tanto que naturaleza y norma a la que estaba sujeta la existencia humana, en el mito es ya una historia sujeta a múltiples interpretaciones.

Estas interpretaciones son las que nos abren a esa creación de espacios de ambigüedad, cuya fuente es el conflicto que propone la tragedia⁶. Pero esa ambigüedad no significa, según nuestro entender, un alejamiento del contenido, sino una apertura a la discusión, o la formulación de una serie de preguntas, de contradicciones, ante las que el espectador, más allá de la *catarsis*, tiene la oportunidad de pronunciarse. Con su imaginación, con su compasión, con su razón. Planteamiento que nos conduce a confirmar que el mito es un punto básico del esbozo educativo democrático, y, en concreto, el referente a la tragedia griega.

Sin embargo hay una profunda diferencia entre el mito ritual, el originario, y el literario, el difundido⁷. La literatura absorbe unos mitos determinados, los selecciona. Y a partir de ahí se interpretan de diversas maneras. Por ejemplo, parece claro que Helena se fue con Paris, pero siempre persisten las preguntas: ¿es que Paris rapta a Helena por sus riquezas? ¿O es que Helena marcha

5 C. GARCÍA GUAL, «Democracia, tragedia y educación», en *Tragedia griega y democracia*, Colección Festival de Teatro Clásico de Mérida, 1989, pág. 182.

6 J. MONLEÓN, «Sobre la tragedia griega», en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.) *Clunia: Las territorialidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos, 2002, pág. 25.

7 F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1999, pág. 20.

con Paris? A partir de ahí el poeta toma el mito para darle la interpretación deseada. Pero lo importante de esta acción ritual es que, aunque se repitieran algunas fórmulas, sirven de base para la utilización no ya de mitos, sino de interpretaciones diversas de los mismos. Y son dichas interpretaciones las que hacen que los mitos antiguos sean aprovechados por la tragedia para dar lecciones a los atenienses sobre temas contemporáneos.

El mito está ligado al rito⁸, sin embargo representa un paso trascendental respecto a éste, ya que los mitos ayudan a crear un arte pero también un nuevo pensamiento. A la postre mantiene una conexión con el *lógos*, ya simplemente porque éste nace con el empeño de superar el modo de pensar y de relatar surgido a partir de los mitos.

3. LA IMPORTANCIA DEL *MYTHOS* ANTES QUE EL *LÓGOS*

En los manuales de filosofía se suele hablar del paso del *mythos* al *lógos* para exponer el nacimiento del pensamiento filosófico. Por ello, aunque dicho paso signifique un cambio de posición fundamental en el modo de conocer, con esta afirmación estamos diciendo claramente que el mito es previo al *lógos*. Lo cual es matizable, según nuestro parecer, ya que, siguiendo a Vernant, si bien es cierta esta superación, también lo es que el mito permanece en muchas esferas del conocimiento, incluso después de que el *lógos* haya alcanzado su mayoría de edad. El *lógos* sustituye al mito, pero también convive con él. Porque, como confirma M. Morey, si por lo general el «mito instituye un acontecimiento inaugural de la razón de la existencia de la colectividad», también es «un principio organizador de la vida social de singular importancia: establece, a la vez, un cuerpo de prescripciones y un principio de inteligibilidad.»⁹.

Lo cual nos lleva a estudiar el mito desde perspectivas más amplias, que piden una respuesta a las preguntas: ¿dónde hay que situar el mito en el conjunto de la vida colectiva de la sociedad?, ¿cómo hay que diferenciarlo de las creencias y ritos religiosos y de los fenómenos de la tradición oral; cuentos, proverbios, folclore y ficciones propiamente literarias?

Analizando con detenimiento la expresión de mito, tendremos que hacer caso a Vernant cuando aduce que esta noción heredada pertenece a la tradición del pensamiento de Occidente, y que siempre se ha definido en sentido negativo, es decir, en alusión al *lógos*. Por un lado, dice Vernant, «el mito

⁸ Aunque no siempre, como puntualiza Rodríguez Adrados, quien señala que algunos mitos épicos no están ligados al rito, pero son sólo la excepción según el teórico.

⁹ M. MOREY, *Los presocráticos; del mito al logos*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1988, pág. 13.

es ficción, y por otro, con respecto a lo racional, el mito es irracional, en su doble oposición a lo real.»¹⁰

Ahora bien, al renunciar voluntariamente a lo dramático y lo maravilloso, el *lógos* sitúa su acción sobre el espíritu a otro nivel diferente al de la operación mimética (mímesis) y al de la participación emocional (*sympátheia*). Es decir, el *lógos* busca la verdad a través de la investigación escrupulosa, y la necesidad de exponerla en un modo que, al menos, en teoría, sólo apela a la inteligencia crítica del lector.

Por otro lado, como operación de escritura, el *lógos* se expone en la plaza pública, es parte del juego político, de la *isegoría* democrática, o el derecho de igual expresión para todos. Esto forma parte de la *práxis* intelectual, porque el discurso escrito se debe atener a una lógica, a un razonamiento. No se trata de vencer al adversario, sino que, mediante el *lógos*, rechazándolo o fascinándolo por medio del poder superior del verbo, se trata de convencerlo de la verdad. El objetivo sería que, poco a poco, paulatinamente, su propio discurso interior, conforme a su propia lógica y según sus propios criterios, coincidiera con el orden de las razones expuesto en el texto que se presenta públicamente.

Una vez admitido el *lógos*, el poder de la palabra oral queda rebajado al rango de mito, de lo fabuloso y de lo maravilloso. Una manifestación que nos lleva directamente a la opinión de Platón al respecto. En el paso del mito al *lógos*, se produce, según Platón, una separación del discurso de lo verdadero y lo inteligible, de lo placentero, lo emocionante y lo dramático. Talmente que llega un momento que escoger un tipo de lenguaje es despedirse del otro.

No obstante, ha habido posicionamientos en la historia de la filosofía que ya no asumen con claridad esta separación, aun conociendo la fecha y lugar de nacimiento del *lógos*, el siglo VI antes de nuestra era. Esto ha ocurrido cuando la confianza de Occidente en el monopolio de la razón ha quedado en entredicho y se ha puesto en cuestión también la señalada tajante disociación.

En este sentido, habría que revisar diversos niveles en los mitos. Por ejemplo, Cornford da un giro en el modo de abordar los orígenes de la filosofía y del pensamiento racional, puesto que este investigador combatió la teoría del milagro griego, la cual presentaba la física jónica como la revelación brusca e incondicional de la razón. Cornford tiene como preocupación esencial restablecer entre la reflexión filosófica y el pensamiento religioso que la había precedido un hilo de continuidad histórica.

10 J. P. VERNANT, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo XXI, Madrid, 2003, pág. 170.

Esto queda explícito en las siguientes citas del propio Cornford: ambos —reflexión filosófica y pensamiento religioso— son productos similares del mismo genio.¹¹

Una cita, pues, que nos introduce al campo de investigación de Cornford relativo a los aspectos de permanencia del mito en el *lógos*, insistiendo en lo que se puede encontrar de común entre los dos. Es en este sentido en el que intentó definir la mutación mental producida en la primera filosofía griega. Tal vez por eso, E. Lledó nos señale, en un estudio sobre Platón, que «los mitos tienen el poder de abrir el campo de la significatividad.»¹²

El mito en la tragedia no vale ya por sí ni en sí, sino por relación a otra cosa, por la acción, como diría Aristóteles; por la conducta propuesta para la imitación de los hombres; o para enseñar sobre los problemas que acucian al hombre moderno, el contemporáneo a la escritura de estas obras. El mito, de ese modo, adquiere valor de paradigma. O de lo que Martha Nussbaum ha señalado como «imaginación narrativa»¹³.

Obras como *La Orestíada*, *Antígona*, *Los Persas*, *Las Troyanas*, *Medea* y *Prometeo encadenado*, nos abren a temas tan candentes como la Ley del Talión, la democracia deliberativa, la voz de las víctimas, la mirada del otro, el raciocinio y la pasión, o la rebeldía y dignidad humanas, nos ofrecen también buen material que sirve de ejemplo para vislumbrar el motivo de nuestra incursión en el género trágico, un género que enlaza, tradicionalmente, con experiencias dolorosas, de desgarramiento, pero también de aprendizaje democrático. Porque las tragedias griegas tienen repercusiones no sólo en la esfera individual, sino también en la política.

El teatro griego clásico parece que tuvo muy claro que había problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacían de la realidad social; y no sólo eso, además supo combinarlos con gran precisión y significación.

Lo dicho hasta ahora, nos posibilita entrar a valorar la importancia de los relatos tradicionales, que, pasados por el tamiz de los autores trágicos, se convierten en un punto álgido de una comunidad democrática, ya que ayudan al desarrollo del imaginario democrático. El mito le sirve a la tragedia para explicar la vida contemporánea.

11 F. M. CORNFORD, *Principium Sapientiae. Los oriúggenneess eell ppeemssaammüeennttoo ffilloossófico griego*, Visor, Madrid, 1987.

12 E. LLEDÓ, «Introducción general», en *Diálogos de Platón*, Gredos, Madrid, 2006, pág. 114.

13 M. NUSSBAUM, *El cultivo de la humanidad*, Paidós, Barcelona, 2005.

5. CONCLUSIONES

Los trágicos daban una lección al pueblo de Atenas en el teatro, al presentar las desgracias de Edipo y Agamenón por haber seguido una determinada conducta, estaban invitando al pueblo de Atenas a que no incurrieran en esa misma conducta arrogante. Eso sí, hay una enseñanza de tipo general, pero no un dogma, y más bien las tragedias ofrecen una cantera de ideas para reflexionar sobre el mundo, para debatir. Es la ciudad que se convierte en teatro, que se escenifica a sí misma, que se hace problemática, como la vida misma, como la propia democracia. Una ciudad que, como en esa vida, no se perfila como una realidad estable, delimitada y definida, sino como problema.