

El valor de la palabra en Atenas

Concepción LÓPEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

Resumen

Este artículo aborda algunos aspectos del logos (= palabra = discurso) en la democracia ateniense; la autora analiza cómo el teatro antiguo utilizaba las palabras a modo de segundo escenario, sirviéndose del ejemplo de *Las Traquinias* de Sófocles; además considera brevemente algunos aspectos del logos en los Diálogos platónicos y en la Retórica antigua.

Abstract

This paper takes under consideration some aspects of logos (=word=discourse) in Athenian democracy; the author analyses how ancient theater used the words like a second scenery on the basis of *The Thrachiniai* of Sophocles. Besides the author considers briefly some aspects of logos in the Platonic Dialogs and in ancient Rhetoric.

Palabras clave: Palabra, democracia, Atenas, teatro.

Las peculiares características del teatro griego, la estructura de las obras, los actores, el escenario, el vestuario e incluso la música -en gran parte perdida y que era compañera inseparable de las representaciones- permanecen como "adquisición para siempre"¹ en el patrimonio cultural del hombre. De entre todos estos elementos y muchos más que no he mencionado, quiero exponer hoy aquí dos hechos que conciernen al mundo teatral. Ambos tienen como fundamento común el ocuparse del lenguaje, del *logos*, pero uno pertenece esencialmente, intrínsecamente, a la obra dramática, en cuanto que el otro aparece relacionado

1. Vid. TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Libro II, cap. 22.

con ella, por ser el vehículo de otras muchas manifestaciones culturales y sociales. Por tanto, como se habrá deducido de la afirmación anterior, estos puntos son:

- 1.- El lenguaje dentro de la obra teatral, la palabra trágica.
- 2.- La obra teatral como un artificio lingüístico, uno más, enmarcado en un contexto mucho mayor, como es el ámbito general de la *polis*, el valor de la palabra en la democracia ateniense.

Podría pensarse, razonablemente, que siempre la obra de teatro está cimentada o depende del manejo del lenguaje. Sin embargo, aun reconociendo que una amplia tradición de la producción artística teatral reposa sobre la palabra, es en la tragedia y en la comedia áticas donde cumple una tarea de mucho mayor peso porque sostiene sobre sí la reproducción -en gran número de ocasiones- de un segundo escenario imaginativo que lleva la atención del espectador de acá para allá sin cambio aparente de vestuario ni grandes oscilaciones de elementos escénicos. Si se parte de clasificaciones modernas relativas al drama como la establecida por Xabier Fábregas² (este autor propone la división del teatro en dos tipos fundamentales: el teatro cinético y el teatro narrativo) resulta evidente que la narratividad tiende a literaturizar el texto, aunque también lo es que un espectáculo sin palabras puede contener perfectamente el ingrediente narrativo. Si se parte, pues, de esta clasificación (cinético/narrativo) no dudaría en incorporar el teatro griego a las filas del segundo tipo.

La grandeza del *logos* trágico aparece ante nuestra vista potenciada por el propio hecho de la herencia de los temas o argumentos de las obras ¿Componía el autor a partir de elementos desconocidos? ¿Sus argumentos eran producto,

2. X. FÁBREGAS (*Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, 1975, pp. 155 y ss.) en un recorrido a la historia del teatro, establece la siguiente división:

POLO CINÉTICO	POLO NARRATIVO
Farsa italiana	Tragedia griega
Farsa atelana	Comedia griega
Imitaciones romanas: Plauto	Imitaciones romanas: Séneca
Juglares medievales	Epístolas
Comedia del arte	Teatro religioso medieval
Teatro de la crueldad: Artaud	Teatro isabelino
Teatro pobre: Brotowski	Siglo de Oro español
	Neo-clasicismo: Corneille, Racine
	Naturalismo
	Piece bien faite
	Teatro épico

solamente, de su fuerza imaginativa? Se podría responder, como la mayoría conoce, que no. El mito, la leyenda, el tema, con su maravillosa energía, eran conocidos, en líneas generales, por la audiencia. Se explica muy bien, entonces, por qué razón tanto Sófocles, como Esquilo, como Eurípides compusieron los tres una obra sobre Filoctetes, de las cuales, desafortunadamente, sólo nos queda la de Sófocles. Y, sin embargo, este conocimiento del núcleo o materia mítica no produjo necesariamente, obras similares.³ Tanto Esquilo, como Sófocles, como Eurípides (y cualquier otro autor que hubiere compuesto tragedias) reflexionaron sobre un mismo esquema argumental de forma diferente. Un ejemplo conservado de ello lo constituye la "historia" de Electra, figura central de las *Coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Electra* de Eurípides.⁴ Cada autor le confiere un significado diverso en el que no es momento oportuno de entrar.

Por tener el autor o los autores como base de su "inventio" un núcleo tradicional definido y conocido, debe o deben realizar una interpretación del elemento mítico. Dicha interpretación -que también es creación- le fuerza mucho más a levantar un armazón lingüístico minucioso de manera que a partir de esa trama común la obra resulte atractiva e interesante para el espectador, puesto que de un argumento no conocido previamente es más fácil de obtener con menor riqueza expresiva una atención interesada por parte del oyente.

Esta característica, así como otras, cual la inmovilidad del personaje, la austeridad en el número de actores... han convertido la palabra trágica en el

3. La tradición literaria griega nos presenta tres obras trágicas conservadas que se ocupan de la figura de Electra, la de Esquilo, la de Sófocles y la de Eurípides. Anteriormente a ellas existían tratamientos más o menos amplios del tema en la Literatura griega. Sófocles parece conservar ciertos rasgos de esa tradición anterior, sobre todo en el tratamiento de Orestes. Las diferencias esenciales de las tres tragedias son, en lo básico, las siguientes: inserción del conflicto por parte de Esquilo en el ámbito religioso, destrucción del mito en Eurípides, aceptación del mito por parte de Sófocles y pérdida de importancia de la figura de Orestes con una consecuente centralización en Electra.

4. Hecho que, a nivel del lenguaje dramático, tiene importantes repercusiones. Recuérdese el ampuloso lenguaje esquileo, con toda su amplia red metafórica que confiere a sus obras ese carácter de elevada poesía. M. POHLENZ (*Die Griechische Tragödie*, Göttingen, 1954) llega a decir que Esquilo pensaba en imágenes. La postura crítica de Eurípides ante el mito convierte sus palabras frecuentemente en un arma semejante a la retórica con un propósito más persuasivo que el que encontramos en los anteriores trágicos. La posición de Sófocles dentro del mito tal vez motive una de las principales características de su obra, como es la afirmada por J. M. KIRKWOOD (*A study of Sophoclean drama*, Cornell U.P., 1958): el lenguaje de Sófocles es estrictamente dramático. De la misma forma, el carácter creador del mito por parte de Esquilo se traduce también en ese carácter creador de sus metáforas.

elemento principal del teatro griego. Cobran, pues, ante nuestros ojos, destacada importancia las sugerencias de Luis Díez del Corral:⁵

"La palabra en la tragedia griega tiene un valor absoluto, "per se"; es lo único que le queda al héroe trágico. Es este un hombre atado de pies y manos por el destino, y que en cuanto actor no puede ni gesticular siquiera con su rostro, encubierto por la máscara; sólo es libre para emplear su voz amplificada por su careta, como su cuerpo entero, de una pieza, ha sido enaltecido por el coturno. Sólo le queda al hombre la gran estatua de su cuerpo y su palabra para expresar su situación y ponerla de manifiesto no en sus minucias ni en sus incidentes, sino en toda su plenitud humana. Por eso la palabra de los trágicos griegos tiene una calidad, una gravedad insuperables".

Veamos, si no, cómo Sófocles ha utilizado determinadas expresiones, cuyo eje central es el término *aíolos*,⁶ creando una cierta atmósfera mágica o una segunda realidad, si se quiere, en las *Traquinias*.

De todo el lenguaje empleado por Sófocles en esta obra se podrían entresacar, entre otros, un término y una serie de nociones muy estrechamente ligadas a él. Dicho término es *aíolos* y un grupo de imágenes que a nivel de fundamento mantienen una estrecha vinculación con este adjetivo.

Contra lo que se pudiera esperar su presencia no se manifiesta de forma reiterada en los versos de la tragedia, pero, al igual que el célebre *deiná*⁷ de

5. L. DÍEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, 1979, p. 197.

6. Según P. CHANTRAINE (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1977, Vol. I, p. 37), el primer sentido de esta palabra era "vivo", "rápido". En Homero se decía, por ejemplo, de un caballo rápido, de las avispas, de los tábanos. En la poesía posterior a Homero, el término se emplea en el sentido de "centelleante"; y en sentido figurado: "diverso", "cambiante", "mentiroso".

7. En los versos 332 y ss. de la Antígona interviene el coro en un estásimo cuyo tema es el hombre y sus logros. Ha sido muy comentado desde todos los puntos de vista. El centro principal de atención se focaliza en el primer verso y en la utilización concreta del término *deiná*. Desde tiempo atrás parece existir una clara inclinación a considerar implícito en este verso un doble significado: "maravilloso" y "terrible". Sin embargo, recientemente, ha habido autores que se inclinan más por un extremo de tal ambivalencia. Así Kirkwood defiende más bien el primer valor: "maravilloso". En cambio, filósofos como Kaufmann, sirviéndose de analogías presentes en el texto, propone "terrible" como el significado más idóneo. Nosotros nos adherimos a un doble significado, partiendo de las

Antígona, con la conocida ambivalencia entre "hábil" y "terrible", su especial ubicación en el contexto dramático, su extraordinaria ambigüedad, le confieren valores mucho más amplios que los que de su breve aparición esperaríamos.

Su esfera semántica, al margen de nuestro texto, ha sido desglosada, entre otros, por Chantraine.⁸ Según este autor, el significado primario de *aiolos* era "vivo", "rápido", aplicado, por ejemplo, a un caballo o, incluso, al resplandor centelleante de las armas. Los poetas posteriores a Homero, principalmente los trágicos, lo aplicaron a la noche bajo la acepción de "centelleante" y, en otros casos, de "manchada", referente, por ejemplo, a la carne de un enfermo, tal como vemos en Filoctetes (v.1157). El significado derivado y metafórico de esta principal acepción es la de "diverso", "engañoso", "falso".

Una vez delimitados sus diferentes valores semánticos, trataré en primer lugar, de desvelar y exponer las razones que me han llevado a conferirle esta singular trascendencia y, por tanto, a dedicarle estas palabras y a cimentar sobre él, si bien a título de "ejemplo", la función activa del *logos* en la tragedia.

siguientes propuestas:

- 1.- La oda desarrolla muy bien esa ambivalencia humana, reflejada extraordinariamente en la contraposición *pantóporos/áporos*.
- 2.- Es una cualidad particularmente sofoclea servirse de la variación semántica de las palabras para crear lo que se define como "ironía".
- 3.- Esta conjunción de un doble significado en el seno de una palabra colabora a diseñar una de las cualidades del lenguaje dramático de Sófocles: la restricción. Según se lea el texto, hacia atrás o hacia delante, el significado oscila. Si se efectúa el trayecto en el primer sentido, estaremos ante un *deiná* cercano al español "terrible"; si, por el contrario, se hace en el segundo, nos aproximaremos a "maravilloso". Claro que desde cualquier punto que se mire un significado casi presupone el otro, pues lo "terrible" lleva la simiente de lo "prodigioso".

Igualmente se ha hablado no poco de la conexión de la oda con el contexto dramático. Burton ve en las palabras del coro una clara referencia a Creonte, que ha dictado la ley. Goheen, en cambio, relaciona el humano atrevimiento que se muestra en la oda con el entierro de Polinices. Kirkwood, no obstante, opina que el propósito de la oda es la introducción de dudas serias y sin resolver, repetición del desarrollo emocional del episodio anterior; ofrece el único camino en que el poder del hombre y su habilidad pueden ser dirigidos a una vida buena para el individuo y el Estado. Una conjunción de la tesis de Kirkwood con la de Goheen parece la interpretación más acertada, enlazando así con el valor contextual -tesis de Goheen- el valor universal -tesis de Kirkwood-. G.M. KIRKWOOD. *A study of Sophoclean drama*. Cornell U.P., 1958; R.F. GOHEEN, *The imagery of Sophocles' Antigone*. Princeton University Press, 1951; W. KAUFMANN, *Tragedia y filosofía*. Barcelona, 1978.

8. Vid. P. CHANTRINE, *op. cit.* Vol. I. p. 37.

Las *Traquinias* es una tragedia impregnada, podríamos decir, de elementos mágicos, ausentes en gran medida de las restantes tragedias de Sófocles. Y esa magia se patentiza de forma especial en los primeros versos cuando personajes de un mundo sub-humano hacen su aparición: el río Aqueloo metamorfoseado triplemente; más tarde, el centauro Neso y la Hidra de Lerna, figuras míticas que actúan como desencadenantes de los acontecimientos -se traten o no de símbolos del inconsciente o de fuerzas irracionales del hombre. El lenguaje aquí, como en otras obras de Sófocles, participa de esa misma magia, y ello gracias a la capacidad de doble referencia que conlleva el enunciado metafórico que a su vez colabora a prestarle al estilo de nuestro autor su famoso carácter de restricción.⁹

9. Ningún proceso verbal es más común y más básico en la literatura que la metáfora. En la lengua de un pueblo tan altamente imaginativo como los antiguos griegos es especialmente operativo. Ahora bien la metáfora griega no procede de un proceso de abstracción de la realidad exterior ni del subconsciente sino de la experiencia sensible. Ampliamente usado el enunciado metafórico por los creadores literarios, tampoco pasó su existencia desapercibida a los comentaristas y críticos de las mismas obras. Es más, casi toda la tradición crítica que se ha ocupado de la metáfora y en general de todas las figuras o tropos hunde sus raíces y casi depende por completo de la Retórica y/o Poética aristotélicas. La concepción aristotélica de metáfora no es, como algunos hoy siguen creyendo, una simple botánica de figuras sino que guarda muy estrechas relaciones con la filosofía. Andando el tiempo sí fue degenerando en mera tropología; huellas de este tipo de deterioro y envejecimiento encontramos en numerosísimos estudios o, por decir mejor, catálogos de metáforas. Subyace a toda esta tradición tropológica la idea muy extendida de la metáfora como *adorno* literario, algo que pertenecería a lo que se llama "cosmética". Es de suponer, dada tal consideración, que no se traspasase en este tipo de estudios los límites de una ordenación taxonómica de la metáfora. El corpus aristotélico nos presenta sólo uno de los equilibrios posibles, en medio de tensiones extremas: el que corresponde al estado de una disciplina que ya no es una simple botánica de figuras. El gran mérito de Aristóteles fue elaborar un vínculo entre el concepto retórico y el concepto lógico de lo verosímil, y construir sobre esta relación todo el edificio de una retórica filosófica. La definición aristotélica de metáfora considera la palabra como unidad de referencia. Su análisis se sitúa en el cruce de dos disciplinas -la retórica y la poética- que tienen fines distintos: la persuasión en el discurso oral y la mimesis de las acciones humanas en la poesía trágica. Como hemos dicho, toda la retórica antigua, con más o menos variaciones, depende de esta concepción. Pero, en vez de progresar, de ampliar el campo de referencia extendiéndolo, por ejemplo, a la frase o al discurso en general, como en el siglo XX hará la escuela anglosajona con Richard a la cabeza, o la hermenéutica, quedó encerrada en el estrecho marco del nombre, lo que motivó su estancamiento e incluso posterior deterioro. Las variaciones, pues, que podamos encontrar en Isócrates, Quintiliano... no van a resultarnos muy significativas. Stanford, en su estudio sobre la metáfora griega, destaca grandemente la figura de Hermógenes de Tarsos como de particular significación en el contexto de la crítica literaria antigua preocupada por el lenguaje metafórico. Y lo destaca principalmente por dos razones:

En el prólogo, perfectamente integrado en el curso de la obra, nos presenta Deyanira su vida anterior al matrimonio con Heracles. Menciona aquí la lucha entablada por los pretendientes que aspiraban a tenerla como esposa: Aqueloo, el río con sus tres manifestaciones (toro, un ser mezcla de buey y hombre y serpiente de brillantes anillos) enfrentado a Heracles. La vida de la protagonista a partir de su unión con el héroe transcurre desdichada por los continuos viajes de su marido. Su último viaje dura ya quince meses y no ha recibido noticia alguna. Además, el hecho de entregarle una tablilla antes de partir y la existencia de unos oráculos que anunciaban, tras la toma de la ciudad de Eurito, el fin o su felicidad para siempre, mantienen a Deyanira en una dolorosa duda. Ante tales presagios, la protagonista, por consejo de su nodriza, decide enviar a su hijo Hilo en busca de Heracles.

En este preciso momento entra en escena el coro formado por un grupo de muchachas. La primera estrofa de la párodos tiene una estructura similar a la de las plegarias y está dirigida al sol para que le revele donde mora el hijo de Alcmena.¹⁰

- Por el escaso reconocimiento de su figura.

- Porque en su definición sobre la metáfora incluye el término *semantikón*.

Dice Stanford: "His use of the term *semantikón* hints at new revelations of language which would almost justify presentday semasiologists in adopting Hermogenes as the patron and founder of their science... ..But Hermogenes, by insisting on the effect of metaphor on meaning and not merely in diction, exposes unique force in Language". En realidad, la importancia de las observaciones de Hermógenes, aunque hace hincapié en el valor semántico de la operación metafórica, radica, a nuestro juicio, en que se muestra ya un intento, un esbozo de la transferencia realizada por la crítica moderna de la esfera de la palabra a la frase. Como señala P. Ricoeur en su excelente libro (*La metáfora viva*) la teoría metafórica de Aristóteles se basa en una semántica que toma la palabra o el nombre como unidad de base. Y añade: "¿Qué significa transponer el sentido de las palabras? En la medida en que la noción de sonido complejo portador de significación abarca a la vez la esfera del nombre, del verbo y de la elocución, podemos decir que la epifora es un proceso que afecta al núcleo semántico no sólo del nombre y del verbo, sino de todas las entidades del lenguaje portadoras de sentido y que este proceso se refiere al cambio de significación en cuanto a tal". Con ello no queremos negar el hecho de que la palabra sigue siendo portadora del sentido metafórico sino que la metáfora, producida a nivel del enunciado considerado como un todo, se focaliza en la palabra. Así, desde esta nueva perspectiva, la metáfora va desprendiéndose de sus antiguas connotaciones de mero "adorno" para constituir una segunda realidad. Vid. ARISTÓTELES, *Poética*. Ed. y tra. de J. Alsina, Barcelona, 1977, p. 293; I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford U.P., 1936; W. B. STANFORD, *Greek Metaphor*, Oxford, 1936, p. 14; P. RICOEUR, *La métafore vive*, Paris, 1975. Versión castellana de A. Neira, Madrid, 1980, p. 29.

10. El coro, tras la partida de Hilo y las últimas palabras de Deyanira, inicia la párodos. La primera estrofa está estructurada en la forma tradicional de un *hymnos klētikós* dirigido al sol. El

*"A ti, a quien la noche resplandeciente de estrellas
te engendra al ser despojada y te adormece
luego en medio de tus llamas,
a ti Sol, oh Sol, ¡te suplico
me reveles dónde mora, dónde,
el hijo de Alcmena, oh tú
que luces con brillante fulgor!"*

Comienza con una metáfora de la procreación muy del gusto de los protagonistas femeninos de la tragedia. El lenguaje recuerda al homérico¹¹; así, el participio *enaridsómēna*, cuyo verdadero significado es "despojada" y el propio *aíolos*, para indicar el resplandor centelleante de la armadura, colaboran a diseñar este tono de apertura épica y construyen al mismo tiempo la imagen de la noche como un guerrero derrotado en un combate por su contrincante el sol. En este momento tiene razón plantearse de nuevo el antiguo tema de la imaginería solar en la obra. Según menciona Jebb, se identificaba a Deyanira con la oscuridad, a Heracles con el sol, a Yole con una nube que se casa con el sol en el momento de su salida (Hilo).¹² Evidentemente el aplicar de forma absoluta tal simbología a la obra parece un tanto forzado. Es cierto que se dan diferentes alusiones a la luz bajo

lenguaje está ampliamente coloreado, sobre todo en la estrofa inicial. El adjetivo *aíolos* aplicado ahora a la noche describe un cielo cubierto de estrellas pero, como en la anterior aparición del término, su uso es mucho más trascendente, pues, en última instancia, alude al poder cambiante de la *tyche*. Aparece inmerso en una oración de relativo, tipo de atributo convencional extendido en las plegarias, que desarrolla la metáfora de la noche y el día como padre e hijo. Dado que la tragedia presenta una contraposición entre el mundo de Heracles, prototipo de virtudes y defectos masculinos, y el mundo de Deyanira, cifra de los femeninos, no es extraño que aparezcan en la obra expresiones figuradas alusivas a lo más específico femenino: a la procreación y a las relaciones familiares, y que estas aparezcan teñidas, a veces con términos que indican "ardor" en una especie de conjunción de ambos mundos, símbolo de Eros y provocador real de la muerte de Heracles.

11. Sófocles parece estar usando *enaridsoména* aquí para significar "despojada" más que "muerto", en una imagen que recuerda la expresión homérica relativa a un guerrero; la noche es despojada de su resplandor de estrellas ante la luz del amanecer. Además del intrínseco poder de esta imagen, el uso de *steropāi* en el verso 99 para designar la "flame of a sunbeau", eco de las palabras homéricas del canto 11 de la *Iliada* (v. 83) que describen el brillo de las armas ("y, sentado aparte, ufano de su gloria, contemplaba la ciudad troyana, las naves aqueas, el brillo del bronce, a los que mataban y a los que la muerte recibían"), da a la apertura de la canción un colorido épico al tiempo que se integra perfectamente en la esfera semántica del término *aíolos*: "brillante".

12. Vid. R. JEBB, *Sophocles: the plays and fragments. V: The Thrachiniae*, Cambridge U. P., 1892.

los más diversos matices, pero estimo que tales términos son instrumento eficaz que colabora a potenciar el valor que el sol y el fuego poseen en la obra: el mechón untado con el veneno de la Hidra se consume por los rayos del sol y Heracles muere al adherírsele a los costados la túnica impregnada con dicho veneno. La simbología, por tanto, la podríamos admitir en contadas ocasiones, por ejemplo, en la equivalencia Deyanira=oscuridad=destrucción / Heracles=sol. El término *aíolos* aquí está conscientemente situado. Si Deyanira es igual a la noche, *nyx*, puede contener muy bien la idea de "falsedad", la idea de que al fin de cuentas mediante el engaño del regalo Deyanira destruirá a Heracles. Por ello también se le asocia el epíteto de Aqueloo y a la Hidra de Lerna: ambos monstruos son los primeros agentes de la desgracia que afecta a los protagonistas.

En la antístrofa B el coro expone la situación de Heracles mediante un símil de tono homérico:

*"Como numerosas olas por el infatigable
noto o por el bóreas se ven
ir y venir en el ancho mar,
así al descendiente de Cadmo
los muchos trabajos de su vida
lo hunden y elevan, semejante al mar de Creta.
... .."*

Y este símil que ha descrito la oscilante vida del hijo de Alcmena se extiende a la humanidad en general.

*"dolor y alegría dan vueltas para todos
como los circulares caminos de la Osa".*

La idea se continúa en el épodo expuesta en la forma de un símil paratáctico. Las primeras palabras recuerdan las iniciales de la oda:

*"Y ni permanece la noche estrellada
para los mortales ni las Ceres ni la riqueza
sino que a prisa se van y a otro le toca
alegrarse y entristecerse".*

La estructura circular de la oda se articula sobre la expresión *aíolos* que se desglosa recorriendo las diferentes estrofas, bien en la imagen de las olas del mar, bien en la metáfora de la Osa en el terreno de lo figurado. En lo real, en la situación desolada de Deyanira y en la posibilidad de un futuro restablecimiento de su desdicha así como de los altibajos de la vida de Heracles. En este caso también *aíolos* va más allá del mero valor literal y contiene, en primera instancia, el significado de "diverso" y por esta misma razón mantiene relaciones con la idea

de la inestabilidad de la vida, formando con el significado del verbo *ménō*¹³ un oxímoron muy del gusto de Sófocles. En segundo lugar, y ampliando el foco de mira a la obra en su conjunto, puede aludir a la idea de "falso", emparentándose así con las ocasiones en que el adjetivo le es aplicado a los monstruos, como lo podemos apreciar en el verso 831 y siguientes:

*"Si le oprime en medio de la sangrienta nube del centauro
una insidiosa fuerza
los costados, al penetrar el veneno
que engendró la muerte y crió el brillante dragón
¿Cómo podrá ver otro sol que el de hoy
ceñido por la espantosa sombra de la hidra,
mientras le atormentan mortales
aguijones hirvientes por palabras traidoras del de negra crin."*

En suma, nos encontramos ante un uso figurado de *aiolos*. Sin embargo, hemos de precisar nuestra afirmación con sumo detalle. El término ciertamente posee un valor contextual que podríamos traducir por "centelleante" en el caso de la noche y "brillante" o incluso "rápido" en el caso de Aqueloo o la Hidra, pero subyace a este uso literal un latente valor metafórico-simbólico que equivale a "falso" y que identifica a Deyanira, el río y la Hidra con la noche o con la maldad. Ambos valores de la palabra tienen, pues, una participación activa en la tragedia. Y ello no es de extrañar en un autor como Sófocles quien nos ofrece, por ejemplo, en Electra, un uso similar del verbo *thallō*.¹⁴ Clitemnestra ve en sueños crecer un

13. Otros ejemplos destacados de oxímoron sofocleos encontramos en los anapestos del coro de marineros en *Ajax* (Vid. nuestro estudio sobre "El *apotympanismós* en el *Ajax* de Sófocles", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, Vol. II, 259-265) donde describen la situación psicológica del personaje como "*combativa inactividad*" sugiriendo que Ajax permanece inactivo cuando se necesita un gran esfuerzo para enfrentarse a los rumores hostiles y a la insolencia de los griegos. También tenemos una destacada presencia de esta sorprendente figura en el verso 88 de *Antígona*: "Tienes un corazón *ardiente* en cosas que *hielan* de espanto".

14. Respecto a las imágenes del mundo vegetal en la obra de *Electra*, supone adentrarse en un sendero más intrincado. Las expresiones relativas a este campo se basan principalmente en los verbos *thállō* y *blastánō* (Vid. nuestro estudio sobre "Las expresiones figuradas en la *Electra* de Sófocles", *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, 67-74. Es muy interesante también desde este punto de vista el estudio de C. P. SEGAL, "The Electra of Sophocles" in *TAPhA*, 97, 1966, 473-545; o las observaciones de J. C. KAMERBEEK, *The Electra*, Leiden, 1974, p. 142. En esta ocasión la crítica no se muestra unánime a la hora de considerar ambos términos como metafóricos o no. Mayoritariamente prevalece la idea de una doble referencia de significado en ambos verbos (es el caso de Kamerbeek, de Segal, o el nuestro) pero, no obstante su manifiesta

árbol que oscurecerá la tierra de Micenas. La idea de crecer la lleva implícita el mencionado verbo. Pues bien, nosotros sabemos que el encargado de oscurecer dicha tierra es Orestes. Por ello, Sófocles se refiere a la figura del joven con el mismo verbo. De esta forma, el espectador atento, aun sin conocer el desenlace de los hechos, puede desvelar la interpretación del sueño mediante la asociación de ambas figuras (el árbol y Orestes) a través del citado verbo. Así predice lingüísticamente lo que en la acción sucederá. La sugerencia en *Las Traquinias* del variado significado de *aiolos* se ve especialmente apoyada por las propias palabras y destino de Deyanira, la reiterada expresión de la inestabilidad de la vida humana no encuentra cumplimiento en la de esta mujer que, desde su matrimonio con Heracles, sólo ha conocido la desgracia y, para ella, por tanto, es perfectamente válido el que ni la noche le acarrea descanso, muy al contrario, al igual que la Hidra cuyo regalo le anunciaba la recuperación del amor de su marido, resultó falsa, así también la noche estrellada *aiola nyx*, no reparó su desdicha, no le trajo bienestar.

El elemento de tensión, de sospecha de que algo de mayor alcance ocurre, se insinúa a lo largo de esta obra mediante -y este es solamente uno de los casos- el juego lingüístico patente en la utilización de metáforas, ambigüedades, términos que actúan en un doble sentido... y, en general, de todos aquellos recursos que son capaces de producir en el espectador una sensación de ansiedad -tal vez inconsciente en algunos o con una clara consciencia en otros-; un segundo escenario de palabras que subyace al más superficial y que el autor trágico arrastra veladamente paso a paso hasta el desencadenamiento final de la acción. No es sólo Sófocles el que así actúa. El mayor ejemplo de esta cualidad lo tenemos en Esquilo, cuya obra en este aspecto ha sido detenidamente estudiada por la crítica.

metaforicidad, hay quienes, como F. R. EARP (*The style of Sophocles*, Cambridge U. P., 1944, p. 95) rotundamente lo niegan, tal vez cegados por una perspectiva demasiado puntual de los hechos de estilo en una obra como la suya que, sin embargo, tiene el indiscutible mérito de ser pionera en el análisis del estilo de un autor tan complejo y "escurridizo" como Sófocles. Nuestra perspectiva expuesta, como anteriormente hemos mencionado, en el estudio dedicado a esta obra supone una lectura tanto desde el pequeño mundo de los términos en sí mismos como de su ubicación en el amplio espacio del lenguaje dramático y de su activa función en la obra. Por ello, hemos sacado a la luz las secretas interconexiones entre dichos términos, entre el sueño de Clitemnestra y la figura de Orestes, desvelando el escenario fantástico de las palabras. Estas expresiones del mundo vegetal, junto a las expresiones que contienen una idea de "acabamiento", forman la oposición básica sobre la que se articula la obra: muerte/nacimiento en toda la esfera de la *physis*.

Una vez analizado el valor del término *aiolos* con sus diversas acepciones, su amplio despliegue de segundos enunciados, su capacidad creadora de un escenario lingüístico subyacente al real, y como creo que basta para dar una idea, si bien fugaz y breve, de la riqueza expresiva y función trascendente de la palabra de los poetas trágicos, detengámonos por un momento en otras manifestaciones de la vida de la *polis* para observar ese armazón arquitectónico de términos que configuran la Atenas de esta época.

En Atenas, las circunstancias que hicieron del último tercio del siglo V y la mayor parte del IV una edad dorada en la historia de la retórica y de la oratoria fueron fundamentalmente una serie compleja de interrelaciones entre nuevas ideas y viejas tradiciones en Literatura, Filosofía y toda la cultura griega. Sin embargo, la causa inmediata del incremento de las técnicas retóricas en el siglo V en Atenas radicaba, como en Sicilia, en la aplicación de la democracia a una amplia escala del procedimiento judicial.¹⁵ Aunque nuestra información puede calificarse de incompleta, parece que hasta el tiempo de Efialtes la mayoría de las causas legales en Atenas se oían ante un simple magistrado o ante el Areópago. Ahora, en vez de magistrados y del Areópago se eligieron juzgados populares llamados *dikastēria*, donde el acusado tenía que esforzarse con más ahínco a la hora de convencer al tribunal.

Casi simultáneamente, o a lo sumo con una escasa diferencia de años, los sofistas enseñaban en Atenas el uso de la palabra.¹⁶ Algunos de ellos, sobre todo

15. Como bien declara O. NAVARRE (*Essai sur la Rhétorique Grecque avant Aristote*, París, 1900, pp. 3-24, cap. "La Rhétorique Sicilienne"), contra la opinión ciceroniana "studium eloquentiae proprium Athenarum", en la Sicilia de estos años tuvieron lugar numerosos procesos de reivindicación tras la expulsión de los tiranos. Así, según testimonian Diodoro y Herodoto, los tiranos de Sicilia, Gelón, Hierón o Terón de Agrigento, entre otros, habían trastocado las condiciones sociales relativas a la propiedad... Por todos lados movimientos populares expulsaron a las pequeñas dinastías y fueron reemplazados por gobiernos más o menos democráticos. Pero, una vez expulsados los tiranos, la tranquilidad no se restableció total o rápidamente en la isla; la guerra continuó contra los partidarios del régimen tiránico. El estado de anarquía duró hasta el momento en que las ciudades interesadas tomaron la iniciativa de un congreso general. Se decidió que la situación social -no en términos de régimen político- anterior a los tiranos sería restablecida, las familias exiliadas serían acogidas de nuevo en su patria y les serían reintegrados sus bienes. En cuanto a los inmigrados, se les invitaba, si no querían evacuar la isla inmediatamente, a concentrarse en un determinado territorio. Tales decisiones pusieron fin, según parece, a las luchas armadas, pero inauguraron una serie de acciones judiciales ante jurados de claros componentes populares.

16. "La aportación de los sofistas es, como queda dicho, de tipo intelectual... El sofista no viene a destruir el orden del Estado, sino a perfeccionarlo... No es menos cierto que la crítica

los más antiguos, también procedían de Sicilia. Se cuenta que Protágoras introdujo esta corriente en Atenas sobre el año 450. Sus enseñanzas aparecen englobadas en un ámbito más general, el de la amplia tradición griega del cultivo del *logos*. Muestras de ello encontramos no sólo en las propias obras de creación literaria, histórica, científica -sometidas aun estas últimas a las formas preestablecidas de composición- sino en las prácticas habituales de la educación y entretenimiento: la lectura de los poetas, la recitación, las disputas erísticas, las lecturas públicas... ... Todas iban encaminadas a que el ciudadano de buena familia mediante el manejo de la palabra ganara influencia social y política. Por tanto, la retórica, el arte del discurso, les interesaba sobremanera a estos profesores que veían la palabra-pensamiento-acción como una estrecha unidad.¹⁷

La retórica surgió en Sicilia por la necesidad de instruir a las personas ante el nuevo orden social. La redistribución de las tierras, el derrocamiento de los tiranos y la creación de jurados populares ante quienes se presentaban los campesinos en demanda de sus derechos dio pie a la enseñanza de cómo hacerlo para lograr persuadir al tribunal con mayor verosimilitud.¹⁸

Circunstancias semejantes se produjeron en Atenas con diferentes matices.

Pero, incluso, dejando a un lado los acontecimientos que afectaron a los tribunales y lo que ello trajo consigo como fue la creación de escuelas de retórica, la tradición literaria griega basaba sus orígenes sobre el rasgo de la oralidad-auralidad. Aun cuando ya en esta época no fuera exclusivo dicho carácter -piénsese que ya se escribían las obras- es evidente y de deducción lógica suponer la marcada influencia de lo que había sido hasta entonces su historia literaria.

sofística se desliza por un declive cuyas consecuencias son imprevisibles. Este es el destino de toda crítica racional". Vid. F. RODRÍGUEZADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica. Cap.:* "Teorías políticas de la Ilustración en la primera fase", Madrid, 1966.

17. "C'est encore Protagoras qui, vers 450. mit á la mode ces combats de parole (*logōn agōnas*).. ...Quelques' uns dans l'antiquité faisaient remonter l'éristique á Zenon lui-même, l'inventeur de la dialectique. On sait le rôle si original et si brillant que joua ce philosophe dans l'Ecole Eleáte... .. L'arme favorite du logicien Eleáte, c'était l'antinomie. Posant comme prémise quelqu'une des données du sens comun, il excellait á en déduire parallélement une couple de conséquences contradictoires et également nécessaires." Vid. O. NAVARRE, *Op. cit.*, p. 45.

18. Además del mencionado estudio de Navarre, son interesantes desde este punto de vista los estudios de G. KENNEDY, *The art of persuasion in Greece*, New Jersey, 1963 y J. MURPHY en *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Versión española de A. R. Bocanegra, Madrid, 1989, ofrecen una rápida pero acertada visión del momento histórico y de las aportaciones de los retores sicilianos.

Naturalmente -también es verdad- que donde se plasmó con mucha mayor amplitud esta relevante presencia del *logos* -en cuanto que tenían opción a participar en ella un gran número de ciudadanos- fue en la Atenas democrática. Ya Tucídides lo declara abiertamente en el discurso de Pericles,¹⁹ pronunciado en honor de los muertos en la guerra del Peloponeso:

"Pues somos los únicos que consideramos no hombre pacífico sino inútil al que para nada participa en ella (se refiere a la política) y, además, o nos formamos un juicio propio o, al menos, examinamos con exactitud los asuntos públicos, no considerando las palabras daño para la acción, sino mayor daño no enterarse previamente mediante la palabra, antes de poner en obra lo que es preciso. Pues tenemos también en alto grado esta peculiaridad: ser los más audaces y reflexionar además sobre lo que emprendemos; mientras que a los otros, la ignorancia les da osadía y la reflexión, demora".

Como se sabe, Tucídides estaba poniendo en boca del gran estratega ateniense una contraposición entre el régimen político y de vida espartano frente al propio de Atenas. Ella, en efecto, *"No consideraba las palabras daño para la acción"*, donde resume en una sola frase todo el poder que le concedían al *logos*.

¿Era sólomente con motivo de actos públicos cuando se ponían en evidencia tales características? Parece que no. Si acudimos, por ejemplo, al Banquete platónico observamos cómo en las reuniones particulares se acostumbraban a debatir temas. En este caso, Platón²⁰ nos ofrece una

19. Vid. TUCÍDIDES, *Op. cit.*, Libro II, cap. 40, pp. 21-28.

20. El "Diálogo Socrático" o el "Diálogo Platónico" ha sido definido como "una exposición en forma conversacional" (W. SATTLER "Socratic Dialogue and Modern Group Discussion", *Quarterly Journal of Speech*, 29 (1943), 152-57). En un típico diálogo, Sócrates, manifestando su ignorancia sobre el tema, hace preguntas a otro personaje; de las preguntas formuladas y de sus respuestas se llega a un conocimiento completo del tema en cuestión. Los diálogos se titulan de acuerdo con la persona a quien Sócrates dirige las preguntas, como en Protágoras, donde el sofista es bombardeado a preguntas acerca de sus puntos de vista sobre la retórica. Este tipo de discurso tiene evidente relación con la forma dramática y con la argumentación oratoria. En el Diálogo Socrático los personajes hablan de acuerdo no sólo con sus ideas sino de acuerdo también con sus estilos oratorios. L. COOPER (*Plato on the Trial and Death of Socrates*, Cornell U. P., 1941, p. 5) distingue cuatro elementos en los diálogos:

- 1.- El argumento o desarrollo del conjunto.
- 2.- Los agentes en su aspecto moral.

interesantísima visión de lo que es el amor; y ello se manifiesta a través del contraste entre las opiniones de varios personajes. Incluso la propia forma de composición -en diálogo- de esta y otras obras del autor nos indica de manera, creo yo, clara, esa afición al *agōn* o al debate, ya fuese en el terreno judicial, ya en el teatro, ya en el restringido marco familiar del *oikos*. Y todo ello al amparo de la democracia. A quien Atenas acogía como "ciudadano" a este mismo se le brindaba la oportunidad de participar o de reclamar.

Una de estas ocasiones en que la ciudad entera se volcaba en el espectáculo de la representación teatral era el de las Grandes Dionisias.²¹ Las actividades laborales cesaban, los tribunales de justicia cerraban sus puertas. Los dramaturgos eran escogidos y pagados por el Estado; las personas influyentes consideraban como un honor patrocinar un coro; la audiencia consistía en un gran número de atenienses y extrajeros que, si las anécdotas transmitidas son ciertas, podían llegar a comportarse como una audiencia apasionada. Una obra sobre el saqueo de Mileto por manos persas conmovió a la audiencia y el autor, Frínico, fue multado y la obra prohibida. Incluso hay anécdotas sobre actores abucheados y silbados por pronunciar mal, por ejemplo.

Y, al mismo tiempo que fue el teatro, tragedia y comedia, un espectáculo popular creado por la ciudad, que la ciudad patrocinaba porque amaba estas representaciones cuyo instrumento principal era el *logos*, también el teatro reflejaba esa ciudad y la criticaba. Reflejo de ello es el tribunal de las *Euménides* que reproduce más o menos fielmente la actuación de los tribunales de justicia.²² Reflejo era ¡Cómo no! el personaje de los *Caballeros* de Aristófanes denominado *dēmos*, con sus ambiciones y su astucia.

Partiendo, pues, del valor del *logos* en el teatro griego como instrumento de comunicación e incluso de escenificación, llegamos, aunque a nivel de mera cita, a diversas manifestaciones como la oratoria y la retórica o el diálogo

3.- Los aspectos de razonamiento en los agentes.

4.- Sus estilos o dicción.

Vid. también J. MURPHY, *Op. cit.* Cap. "Orígenes y primer desarrollo", pp. 29-30.

21. Vid. S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy*. Cap. "The city of Words", Cambridge U. P. 1986, pp. 75 y 76.

22. Así se aprecia, particularmente, en los versos 485 y ss. Existe, en primer lugar, una prótesis, donde Atenea alude brevemente a la causa en cuestión. A ella pertenecen las palabras de los versos 582 y ss. La parte de la argumentatio indispensable en la rama judicial de la retórica, también está presente con amplitud aquí, desde el verso 585 al 707, donde se inicia el breve epílogo (epílogos) con las palabras: "He aquí la larga exposición"

filosófico que constituyen un extraordinario testimonio, entre otros numerosísimos, de la participación directa del ciudadano en manifestaciones culturales y sociales que reposan sobre la palabra.