

PURGACIÓN Y LOCURA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

J. R. CODERCH

RESUMEN

En este artículo intento tratar la cuestión del $\phi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\acute{o}\varsigma$ en un principio, relacionándolo a continuación con el papel que pudiera tener en los tres trágicos, tanto en lo que respecta a la estructura general de la tragedia como a las diferencias entre los autores, así como de las consecuencias sociales que para alguno de ellos supuso la representación de esta cuestión en sus tragedias. Me ocupo también de relacionar estas tragedias con el momento histórico ambiental que se vivía en esos tiempos respecto a las ganadas Guerras Médicas y a la Guerra del Peloponeso que estaba ya cerca de estallar. También trato acerca de Platón en lo que respecta a su visión terapéutica del $\phi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\acute{o}\varsigma$, sobre todo respecto al sueño.

ABSTRACT

I try to deal in this article with the question of the $\phi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\acute{o}\varsigma$ to begin with, and I relate it afterwards with the role it could have in the three tragics, with respect to the general structure of tragedy and the differences between authors, and also to the social consequences which the representation of this question in

their tragedies could have for someone of them. I deal also with the relationship between these tragedies and the environmental historical moment that was dominant in those times with respect to the won Persian Wars and to the Peloponnesian War which was about to explode. I deal also with Plato with respect to his therapeutical vision of the *φάρμακός*, especially with respect to sleep.

Sobre el rito del sacrificio difícil es aportar nuevos datos o nuevas deducciones, ya que son muchas las investigaciones que se han hecho al respecto. Sin embargo, querría hacer algunos comentarios respecto a su relación con la tragedia y la locura.

Sabido es ya que el rito del sacrificio en cuanto a purgación de culpas es muy primitivo, y que aparte de las varias formas que puede adoptar (castigo corporal, muerte, expulsión, etc.) puede terminar con la aparición de lo que represente el bien, tanto en forma antropomórfica, por ejemplo una epifanía, como emblemática, por ejemplo algo que encarne el bien. El esquema es simple: se mata o se expulsa lo negativo y acto seguido aparece lo positivo. En cuanto al hecho de cargar la maldad de toda una comunidad sobre otro para que represente la impureza (o que tal vez ya la representaba por el motivo que fuese), este punto ha sido ya muy bien tratado por René Girard.

La persona sacrificada (o expulsada, o castigada), el *φάρμακός*, ha tenido su representación en casi todas las culturas, y se podría decir que también en la religión cristiana está presente: alguien muere en beneficio de la comunidad, y no me refiero solamente a la crucifixión de Cristo acaecida hace dos mil años, sino a la liturgia de la misa, que representa el sacrificio con las palabras referentes a la remisión de los pecados mediante la muerte de Cristo, cargando con todos los males de la humanidad.

La muerte o expulsión del *φάρμακός* también se produce en el mito para la resolución de los problemas. Como característica

común de las tres grandes religiones (la cristiana, la hebrea y la musulmana) tenemos la expulsión de Satán, que podríamos considerar como el primer hecho de catarsis o de aplicación del remedio del φαρμακός. En cuanto a la religión budista, encontrar un paralelo ya es más difícil, no sólo por su lejanía de conceptos, sino sobre todo porque se trata de una religión no antropomórfica. Respecto a periodos históricos, es cosa probada que cuando las sociedades han pasado por fases más tolerantes y menos rígidas, en esos momentos han tenido más capacidad de soportar los elementos extraños o, por decirlo así, la maldad y han necesitado menos del recurso de la catarsis social mediante un φαρμακός.

Limitando ahora el campo de visión a Grecia, puede decirse que la tragedia contiene también en parte una cultura de metodología de φαρμακός, con Edipo como caso más claro. Pero además de este ejemplo tan conocido se puede detectar esta metodología en otras tragedias. Por ejemplo, Orestes empujado por Apolo para matar a Clitemnestra: ésta representa la maldad, ha causado la muerte de su marido, y Orestes actúa en estos momentos como representante de la sociedad que desea ser liberada del mal, pero más adelante es Orestes quien asume esta categoría de representante de la maldad al haber matado a Clitemnestra, que por mucho que representara la maldad no dejaba de ser su madre, así que ahora es él que tiene que ser sacrificado, aunque en este caso el sacrificio se limita a su exclusión. También en Medea vemos este factor: la hechicera, que ya antes de empezar la trama de la obra figura como una asesina a los ojos del público, sacrifica a unos inocentes, sus hijos, para castigar la maldad del marido, en este caso su abandono, y se repite el mismo proceso de antes: a continuación es ella misma que queda excluida porque ha asumido la maldad y, al igual que Orestes, tampoco muere.

Creonte, el rey, es bastante claro en sus palabras con respecto a Antígona: «llevada a un lugar donde no haya ninguna huella de mortal, la haré encerrar en una cueva de piedra, poniéndole la comi-

da necesaria para evitar la contaminación, para que la ciudad se libre de la impureza.» Difícilmente se podría expresar más brevemente lo que representa este fenómeno de catarsis social y su aplicación. En la Electra de Sófocles, las últimas palabras de Orestes son: «éste debería ser el castigo para todo el mundo, sí, para quien quiera transgredir las leyes: ¡la muerte! Los malvados no abundarían tanto.» La sociedad, por tanto, no puede tener miramientos, cosa aplicable al ritual catártico. En Eurípides, Ión, cuando los principales de la ciudad ya han decidido que la reina ha de morir, decide matar a Creúsa, de la que todavía no sabe que es su madre, y dice: «oh faz taurina del Céfito, antiguo padre, ¿qué escorpión has engendrado? ¿Qué dragón es éste que echa por los ojos, cuando mira, un rojo rayo de fuego? ¡A todo se arriesga, ella!». Más adelante, cuando está a punto de matarla, dice: «porque lo que me convendría no es instalar a los culpables en los altares, sino sacarlos.» La Pitia lo detiene y al final Atenea solventa la situación. Esto último lleva a mencionar el recurso tan conocido de «deus ex machina», las epifanías tan conocidas de Eurípides, pero que también usa Sófocles en la tragedia Filoctetes; estas epifanías pueden ser una muestra del ritual del φαρμακός.

Respecto a estas epifanías divinas al final de muchas obras, recordemos que Platón decía que cuando los poetas no saben salirse de la trama que ellos mismos han forjado recurren al método de sacar un dios a escena, pero a pesar de estas críticas de Platón el recurso no estaba desprovisto de sentido, como se verá más adelante. A veces el dios evita un final catastrófico, pero si éste ya se ha producido, entonces puede anunciar una continuación feliz. Se ha dicho que el drama trágico, por oposición al cómico, ha de contener un acontecimiento patético que Aristóteles caracteriza como una «acción destructora o dolorosa, como las muertes en escena, los dolores muy vivos, las heridas y todas las cosas por el estilo.» Efectivamente es así, y si no se da una acción destructora, como ocurre en algunas tragedias, la idea siempre está presente. Con todo ello, y en relación con la idea de que la solución se encuentra en la exclusión o

la destrucción, puede decirse que entre tragedia y rito o culto (la actuación en la realidad social muchas veces se manifiesta como rito) hay una diferencia capital. De una manera o de otra, en la tragedia siempre hay crítica de tal procedimiento. En algunas ocasiones, un dios, en un final epifánico, puede impedir un sacrificio o dar unas recomendaciones que acostumbran a ser benevolentes, si ya se ha producido. A veces es en el propio diálogo y en la acción de los personajes donde se manifiesta el contraste.

Tomemos como ejemplo la Antígona de Sófocles. Creonte es caracterizado por sí mismo como aquél a quien molestan las palabras y por Hemón, su hijo, como el que habla y no escucha nada mientras habla. Más adelante, el genio de Sófocles concibe que su personaje pueda cambiar de opinión al reflexionar sobre su obstinación. Creonte rectifica, pero ya es tarde. En unas escenas de un gran patetismo explica el suicidio de Antígona, la furia de Hemón escupiéndole a la cara, el intento de matarlo y el suicidio posterior delante del padre. Antes de saber del suicidio de su esposa, Creonte se da cuenta de que su espíritu ha enloquecido: «ay, errores de una mente enloquecida... ay, hijo, has muerto, has partido por mi demencia, no por la tuya.» Cuando descubre el cadáver de su esposa, alterado por el horror, se atribuye toda la culpa y pide que lo maten. El corifeo acaba: «las grandes palabras de los hinchados por el orgullo, pagando con grandes desgracias, enseñan de viejo a ser sensato.»

Esta cultura del φαρμακός está muy presente en Platón y comporta una visión terapéutica. En la República, y no es casual que haya continuas alusiones a la medicina, Platón se ve empujado a ser excluyente y partidario de la censura. En las Leyes, además, es partidario del castigo, a menudo de la muerte. No sólo se muestra desconfiado con los poetas y la tragedia, sino que además, y en esto había de ser coherente, lo era con el sueño y hasta con el dormir. Platón en estas cuestiones no era nada hipócrita ni quería hacerse pasar por lo que no era; tal vez estaba equivocado, pero en este punto era claro y directo. En las Leyes dice: «mientras se duerme, no se sirve

para nada; es lo mismo que estar muerto. El que quiera tener el cuerpo sano y el espíritu libre, que se mantenga despierto todo lo posible, no durmiendo más tiempo que el necesario para la salud; y poco es lo que se necesita cuando se ha sabido crear, en lo que a esto hace, un buen hábito», y en la República, al hablar de los sueños, dice: «sabes que en tales momentos esta parte del alma se atreve a todo, como si se hubiera liberado violentamente de todas las leyes de la convivencia y del pudor, nada distingue, ni dios, ni hombre, ni bestia; ningún asesinato, ningún alimento indigno le causa horror», y más adelante la receta: «pero cuando un hombre observa una conducta sobria y arreglada; cuando antes de entregarse al sueño reanima la antorcha de su razón, alimentándola con reflexiones saludables... en fin, cuando todo duerme en él excepto su razón, que se mantiene despierta, entonces el espíritu ve la verdad más claramente, se une a ella, y no se siente turbado por fantasmas impuros y sueños criminales.»

Mi criterio, como se ha de desprender de lo que se ha dicho, sería que la tragedia representa un esfuerzo por aproximarse a la locura y resolverla o, comprendiéndola, contenerla. Veremos ahora que la definición de Aristóteles no está lejos de esta hipótesis. Si esta comprensión de la tragedia es acertada, contribuiría también a explicar su final en Grecia. La tragedia de los tres grandes clásicos aparece en un momento de una gran confianza en la vida ciudadana. En un lapso muy breve de tiempo confluyeron una serie de elementos y, como de un crisol, surgió la tragedia. Algunos de estos elementos ya se han mencionado; ahora comentemos otro. Los persas invasores eran para los griegos que los habían vencido una representación de la desmesura, del exceso, más aún, de una acción alocada. En la primera tragedia conservada así se califica al rey de los medos.

Los atenienses se sentían tan optimistas que pensaban que no sufrirían de este mal, pero la Guerra del Peloponeso acabó con esta ilusión. Los griegos se dan cuenta de repente de lo salvajes y crueles que pueden llegar a ser. Nunca antes en una guerra se habían cometi-

do tantas atrocidades. Sería cuestión de preguntarse qué habría hecho Esquilo en caso de haber vivido esa guerra. Es posible que no hubiera podido soportar tanto horror y que hubiera marchado de Atenas, como realmente sucedió en sus últimos años. De lo que pasó en aquella guerra tenemos muestras en Tucídides. Veamos qué dice de la guerra civil en Corcira en el año 426: «la muerte tomó todo tipo de formas; y, como suele suceder en circunstancias como ésta, se cometieron todo tipo de excesos y más. Porque el padre mataba al hijo, los suplicantes eran arrancados de los templos y eran asesinados en la misma entrada e incluso algunos fueron emparedados en el templo de Dionisos y allí murieron» (III 81, 5). «A tales extremos de salvajismo llegó esta guerra civil, y aún parece más salvaje porque fue la primera. Más adelante todo el mundo griego, como quien dice, fue invadido por las discordias que surgían por todas partes entre los jefes del partido democrático que llamaban a los atenienses en su ayuda y la facción oligárquica que llamaba a los lacedemonios» (III 82, 1). «Hasta cambiaron, para justificar sus actos, el sentido ordinario de las palabras» (III 82, 4).

En el año 416 se produjo la caída de Melos. Tucídides es expresivamente lacónico. Los melios no pudieron romper el cerco de la ciudad y se rindieron a discreción a los atenienses. «Éstos mataron a todos los hombres en edad militar que cogieron y vendieron como esclavos a las mujeres y los niños. Y se establecieron en la isla, adonde más adelante enviarían colonos.» Los atenienses nunca se habían visto llevados a una carnicería parecida; además, Melos era una isla pequeña y apenas tenía importancia política y militar. Al año siguiente Eurípides escribió una de sus mejores tragedias, *Las Troyanas*, y siete años después se exilió a Macedonia. Con esta tragedia se ganó la hostilidad de los atenienses, porque destrozó la ilusión que los griegos tenían de sí mismos, ubicada en la gloriosa Guerra de Troya. Esquilo, en *Los Persas*, en el año 472, dibuja a los atenienses con un carácter noble y comedido, que tratan a sus enemigos con respeto y consideración, incluso después de haberlos vencido. La caracteriza-

ción de los persas no es menos noble que la que ellos mismos se atribuyen. La reina Atosa y el fantasma de Darío tienen una grandiosa dignidad, y la catástrofe se atribuye claramente a la locura de Jerjes. En *Las Troyanas*, el mundo se ha girado; la crueldad y la insensatez se ha extendido a todos los griegos y la víctima de tanta impiedad y violencia es el adversario, representado en el ignominioso asesinato de un niño, el hijo de Héctor, el héroe troyano.

Sófocles, como veremos, un espíritu muy diferente de Eurípides, no se atrevió a tanto. ¿Tal vez no le interesaba hacerlo? ¿O no era tan sensible a la impiedad? ¿O bien era suficientemente resistente como para mantener un porte digamos político? Es posible que se tratara de estas razones y de alguna más. Sófocles, seis años después de *Las Troyanas*, retoma el ciclo troyano con su *Filoctetes*, que puede verse como una respuesta a Eurípides. Los griegos quedan bien caracterizados y la mezquindad la encarna sólo un personaje, Odiseo. Parece que en esta tragedia Sófocles, por primera y última vez, se ve forzado a una epifanía para resolver la situación, mientras que Eurípides, que acostumbraba a acabar con un «*deus ex machina*», no lo hace en *Las Troyanas* y nos deja apostados en una notable turbación. Después de *Las Troyanas*, y éste es el efecto que produce la lectura, parecería que se había de imponer un silencio de muerte en la escena y en las conciencias. Los poetas y los espectadores tenían la desmesura, la psicosis demasiado dentro de casa y a partir de este momento, alrededor del 415, se inicia un complejo proceso que acaba con la tragedia en Atenas con la muerte de Sófocles y de Eurípides en el 405. Después de la guerra se siguieron escribiendo tragedias, pero no debían de contener el vigor y la valentía de las clásicas, como parece probarlo que a partir del 386 se empezaron a reponer los dramas del siglo anterior. Pero éste era un hecho nuevo, ya que las tragedias se representaban una sola vez.

A. Green¹ publicó un trabajo con muy valiosas interpretaciones que valdría la pena comentar en algunos puntos. En relación al problema de la locura en la escena dice: «llamaremos a este cambio

del alucinado héroe psicótico al ansioso héroe neurótico el resultado de la «edipización» de la Orestíada. En el 413 la ciudad ya no podía mantener la visión del mundo psicótico transportado al espacio teatral. Eurípides nos muestra en Orestes su locura, pero solamente nos muestra un soñador reposando en un lecho, soñando despierto, sujeto a alucinaciones que no nos son presentadas.» Para Green, la locura, la psicosis propiamente dicha, la esquizofrenia aparece solamente en el Orestes de Esquilo, y es cierto que allí el terror y la violencia esquizoparanoide están descritas de manera insuperable. Pero si se tiene como símbolo de la locura en la escena la de Esquilo, ésta no habría acabado en el 413 sino en el 456. El problema de la locura en la escena y en la vida es qué hacer con ella, y los poetas se la encuentran en las manos y cada vez de forma más turbadora, por las terribles actuaciones de la guerra. Tal vez, si además de genios nuestros poetas hubieran sufrido de ella la habrían hecho actuar y no habrían escrito sobre ella o la habrían silenciado del todo a partir de esta época, dejando de escribir; pero no fue así, la psicosis sigue apareciendo, y de qué manera en *Las Bacantes* de Eurípides. Da la impresión de que los desvaríos mentales son una cuestión que los poetas siempre han tenido entre manos en sus temáticas y que cada uno la expresa a su manera y según el momento. El mérito de Esquilo no es sólo la forma de representar el problema, sino cómo lo trata y cómo lo resuelve.

El Orestes de Eurípides del 408 es mucho más que un héroe ansioso edipizado, es, entre otras cosas, un perverso que después de matar a su madre mata a la tía, y está a punto de acabar con la hija de ésta y consigo mismo. El problema de Edipo, también en la tragedia, es complejo; ahora querría comentar que la destructividad que puede comportar tiene tanta o más importancia que la erotización o el incesto en sentido estricto. Mejor dicho, la importancia de Edipo queda vinculada a la destructividad que comporta.

Es significativo que el tema paranoide del asesinato de la madre reaparezca precisamente en este momento; se supone que las

Electras de Sófocles y de Eurípides se representaron por el 413. Se podría pensar que es uno de los últimos intentos de resolver la locura en la escena cuando los dos trágicos ya estaban avanzados en su edad y habían escrito muchas tragedias. Sófocles, que nos había presentado a alguien arrastrado por la locura, Ayante, escribe una Electra donde la locura permanece aparentemente en el aire. No creo que sea casual que Electra acuse de loca a su hermana en diferentes ocasiones y que Crisótemis, mucho más sana que ella, y el coro en algún momento, le recomienden que se modere. A medida que avanza el drama, Crisótemis se ha de apartar, y el coro es arrastrado y ganado por Electra. En esta tragedia, como en muchas otras, el papel del coro, un difícil personaje, es sumamente interesante, pero su examen debería quedar para otra ocasión.

Así como en *Las Troyanas* de Eurípides el espectador queda vinculado a la piedad y el horror, en la *Electra* de Sófocles —que tiene final, pero no solución— se establece, en la conclusión del drama, un contacto con la frialdad psicopática de los personajes. En las dos últimas tragedias, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, Sófocles parece decantarse por soluciones maníacas. Este fenómeno contribuiría a explicar el fervor que los atenienses, a diferencia de sus ilustres colegas, le tuvieron hasta el final. Eurípides siempre había oscilado, y a partir de esta época tal vez más, entre la desesperación y una ternura a veces romántica. La aguda observación de Green en torno a la locura en la escena debe entenderse en el sentido que, en el teatro, el mundo de la psicosis en crudo no es que desaparezca, sino que aparece pocas veces. Querría citar unas palabras de Green llenas de sentido y que parecen destinadas a los platónicos que todo lo han de racionalizar: «el lenguaje de Esquilo, cuando ha tenido que expresar miedo y ansiedad, es un lenguaje corporal: emociones y experiencias, no debates filosóficos. Logos psíquico, no psicología»².

A diferencia de Green, entiendo que la psicosis en la tragedia se nos muestra a menudo a través de la defensa que construimos contra ella —perversidad, neurosis de carácter, psicopatía, suicidio,

etc.—; algunas de sus manifestaciones o derivaciones serían: la perversidad (el Orestes de Eurípides), la incorregible obstinación, oculta por racionalizaciones a veces nobles (Antígona), la invocación psicopática de una supuesta justicia vengativa (la Electra de Sófocles), la disociación delirante y la melancolía fría (Ayante), el patriotismo suicida (Siete contra Tebas), etc. En todo caso, lo que no deja nunca de manifestar es la destructividad de la psicosis oculta. Más o menos, todos los pensadores de aquella época tenían una clara intuición de lo que estaban tratando, y cada uno lo trató a su manera. Eurípides y Platón sabían de donde podía venir todo aquello; Sófocles, igual; pero a mi entender fueron Esquilo y Aristóteles los que estaban en mejores condiciones de encararlo. Tal vez porque en su época no estaban tan inmersos en las psicóticas actuaciones de la guerra.

Tal vez ahora sea un buen momento para referirnos a las palabras finales de la famosa definición de Aristóteles. La tragedia, «por medio de la compasión y del temor opera la purgación de afecciones como éstas.» Esta en apariencia sencilla y clara frase ha provocado controversias inacabables desde entonces. Empecemos por compasión y temor (ἔλεος-φόβος). A veces ἔλεος se traduce por «piedad», pero en este punto no ha de haber dificultad. La primera cuestión importante es cómo conceptualizar en este contexto las dos palabras —compasión y temor— que en otras obras de Aristóteles se caracterizan como pasiones. En efecto, muchos traductores toman πάθημα por «pasión, emoción o sentimiento.» El problema es que Aristóteles no escribió πάθος, y πάθημα quiere decir «afección» o incluso «enfermedad». Como se ve, la cuestión no es académica, ya que no es lo mismo, si nos situamos en los extremos, pensar en la tragedia en términos de sentimientos que de enfermedad.

Por lo que hace al sentido de las pasiones o de las afecciones aquí señaladas, y después de ver en la Retórica cómo se habla de ellas, parece claro que ἔλεος se relaciona con un funcionamiento depresivo y en cambio φόβος con uno paranoide. Obsérvese la sagacidad de

Aristóteles no solamente en advertir la polaridad señalada sino que al moverse aquí en el plano de las ansiedades —él insiste en que la tragedia son unos personajes que representan acciones— la pulsionalidad se da por sobreentendida.

NOTAS

- 1 GREEN, A.: «Orestes and Oedipus», *Int. Rev. Psycho-Analysis* 2, pp. 355-364.
- 2 GREEN, A.: *l. c.*, p. 361.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, J.: *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor, Barcelona, 1971.
- BION, W. R.: *Second Thoughts*, Maresfield Reprints, London, 1984.
- BOWRA, C. M.: *La Atenas de Pericles*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- DODDS, E. R.: *Los griegos y lo irracional*, trad, esp., Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- GREEN, A.: «Orestes and Oedipus», *Int. Rev. Psycho-Analysis* 2, 1975.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1983.