

SOBRE EL CONCEPTO DE TRAGEDIA GRIEGA. UN EJERCICIO DE COMPRENSIÓN

*Leandro Sánchez Marín**

Esquilo no tuvo que resucitar el mundo de los demonios: era el mundo en que había nacido. Y su propósito no es volver a llevar a sus compatriotas a aquel mundo, sino, por el contrario, conducirlos a través de él y fuera de él.

—E. R. DODDS

RESUMEN

La tragedia griega ha sido objeto de estudio privilegiado en medio de varias disciplinas. Su abordaje ha sido amplio y complejo y las formas en las cuales se ha vinculado a estas varias disciplinas tiene que ver con la lógica de cada una de ellas, sobre todo el campo de las ciencias sociales en general. En este texto, me propongo contribuir al estado del arte sobre este concepto a partir de una indagación con fines de autocomprensión. Para este propósito, primero expondré la figura de Esquilo como creador de la tragedia con el objetivo de ofrecer un marco sobre el cual se puedan analizar varias concepciones de la tragedia que entran en tensión a la hora de tratar de definirla. En segundo lugar, realizaré algunos comentarios a la obra *Los siete contra Tebas*, donde contrastaré algunos de los postulados diversos sobre la tragedia con esta obra, lo que me permitirá extender el margen interpretativo más allá de los márgenes de la discusión entre los intérpretes.

Palabras clave

Esquilo, tragedia griega, comprensión, individuo, sociedad

* Leandro Sánchez Marín. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Egresado en Filosofía y Magíster en la misma disciplina por esta institución. Ha sido becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), donde realizó estudios en Ciencias Políticas en Alemania. Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía en la Universidad de Antioquia.

Sus intereses académicos incluyen el materialismo filosófico, la filosofía antigua, la teoría crítica, el existencialismo y la filosofía política. Es miembro del Grupo de Investigación en Filosofía Política (GIFP) y del Semillero de Teoría Crítica (GTC) de la misma universidad.

ABSTRACT

Greek tragedy has been the object of privileged study in the midst of various disciplines. Its approach has been broad and complex and the ways in which it have been linked to these various disciplines has to do with the logic of each one of them, especially the field of social sciences in general. In this text, I propose to contribute to the state of the art on this concept from an inquiry with fines of self-understanding. For this purpose, I will first expose the figure of Aeschylus as the creator of tragedy with the aim of offering a framework on which to analyze various conceptions of tragedy that come into tension when trying to define it. Secondly, I will make some comments on the work *The Seven Against Thebes*, where I will contrast some of the various postulates about tragedy with this work, which will allow me to extend the interpretative margin beyond the margins of the discussion between the interpreters.

Keywords

Aeschylus, Greek tragedy, understanding, individual, society

Recibido: 23 de marzo de 2026

Aceptado: 10 de junio de 2026

Introducción

Sobre la tragedia griega solemos tener una versión estándar que nos invita a reducir su vitalidad a la determinación del destino y los dioses sobre los hombres. Según esta estandarización, ningún esfuerzo humano sería útil ni valdría la pena en ningún sentido, pues, al parecer, todo está dicho de antemano y a los héroes trágicos no les queda más que asistir, en medio de sus escaramuzas, a una línea del tiempo ya escrita. Que el final está ya desde el principio es una forma que supone que lo trágico está agotada antes de su desarrollo, que la fatalidad, como signo de la tragedia, se impone como su forma nuclear. No obstante, esta terrible reducción de la tragedia griega encuentra varios contrapesos. Afortunadamente, el sentido común y las versiones de oídas se pueden contrastar con la propia lectura de los textos trágicos. Ante los puntos comunes repetidos por otros y vinculados a la interpretación estándar, un desprevenido lector puede encontrar su propio camino al margen de los prejuicios de la tradición y de su propia cultura. Entrar en la tragedia sin un mapa que avise dónde está lo relevante y dónde lo banal, no es un buen síntoma para comprender un asunto como la tragedia griega. Sugiero, entonces, a continuación, un ejercicio de comprensión. Que sospeche de la tradición interpretativa no es una excusa para dejar a un costado a los que, antes que yo, ya se han ocupado del tema. Contrastar sus postulados será parte de mi método y, de allí, espero poder obtener, sino una comprensión de la tragedia, por lo menos un punto de partida para nuevas y más provechosas exploraciones en torno a ella.

Para mi propósito, en primer lugar, expondré la figura de Esquilo como creador de la tragedia —siguiendo los planteamientos de Gilbert Murray, principalmente—, para ofrecer un marco sobre el cual analice, luego, varias concepciones de la tragedia que entran en tensión a la hora de tratar de definirla. En segundo lugar, realizaré algunos comentarios a la obra *Los siete contra Tebas*, donde contrasto algunos de

los postulados diversos sobre la tragedia con una obra que me permite extender el margen interpretativo hacia el contexto de la obra misma y no solamente dentro de los márgenes de la discusión entre los intérpretes. Como se puede notar mi modelo es Esquilo; otros trágicos de la antigüedad griega no aparecerán aquí, dada la dificultad que supone ya tratar solamente a uno de ellos y solamente a una de sus obras. Por ello, el espacio y alcances de este escrito son ciertamente reducidos, aunque no por ello menos dignos de seriedad y entusiasmo.

1. Esquilo: el precursor

Esquilo es, ciertamente, uno de los pensadores más destacados de la historia; su lugar en la cultura occidental está ligado de manera decisiva a la forma de la tragedia. Sus contribuciones todavía marcan nuestro propio tiempo, más allá de que, a veces, nos cueste comprender muchas cosas del suyo.¹ Quizás sea exagerado decir que todo arquetipo de la tragedia lo debemos buscar en él y, no obstante, sabemos que no podemos obviarle a la hora de pensar esa forma escurridiza e inspiradora: la representación de los conflictos humanos más determinantes.

En su conocido estudio sobre Esquilo, Gilbert Murray estudia tres características de este poeta que fundamentan la idea central que señala a este hombre antiguo como el *creador de la tragedia*. La primera tiene que ver con la capacidad de Esquilo para tomar mitos muy triviales y construir obras majestuosas bajo la forma de tragedias. La segunda característica tiene que ver con la técnica escénica y la dicción que Esquilo desarrolla en sus obras. La tercera y última está relacionada con la interpretación según la cual Esquilo es un autor trágico de las ideas, porque es su interés por los problemas del mundo y de la vida humana el que logra lo que Murray llama el surgimiento de la tragedia; es decir, en cada mito ve un conflicto y hace del conflicto uno de los problemas eternos de la vida.

Además de lo anterior, no sin una dosis de inmediatez, encontramos, en muchos lugares, la opinión que comparte, en su generalidad, la afirmación de que Esquilo es el precursor de la tragedia griega: “Esquilo fue el primer trágico; la tragedia fue su creación, y dejó en ella la impronta de su propio espíritu”.² Cualificar expresiones como la anterior supone un gran esfuerzo, un contraste juicioso de las fuentes y un estudio que, quizás, se detenga en las más tremendas particularidades comparativas. No me propongo hacer eso aquí. Basta, por ahora, hacer explícito el nivel en el que quiero referenciar a Esquilo como creador de la tragedia.

El medio del cual se nutre Esquilo, y los autores trágicos en su conjunto, es el de un mundo griego propenso a algunos quiebres culturales. La mitología empieza a exigir un avance en su forma y busca relacionarse con creaciones humanas que renuevan su sentido. Para Gilbert Murray, este es un momento propicio para el surgimiento de la tragedia:

Los griegos del siglo V estaban preparados para mirar de frente a sus posibilidades más atroces, para mostrar a hombres aterrorizados, siempre y cuando al final se pudiera sentir, merced a la grandilocuencia de la presentación, la nobleza de los personajes o, quizá, la pura belleza e inspiración de la poesía, no la

¹ Jacques A. Bromberg y Peter Burian, eds., *A Companion to Aeschylus* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2023); Andrew Brown, ed., *Aeschylus: Libation Bearers* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018), <https://doi.org/10.2307/j.ctv160bt3g>; Rebecca Futo Kennedy, ed., *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (Leiden: Brill, 2017). https://doi.org/10.1163/9789004348820_002.
² Edith Hamilton, *El camino de los griegos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 219.

derrota, sino la victoria, la victoria del espíritu del hombre sobre las fuerzas ajenas entre las que tiene su existencia.³

Una cierta forma inédita comienza a encontrar lugar en ese mundo antiguo, dispuesto para cambios políticos, culturales y hasta religiosos, pues la revaloración de la religión a través de la tragedia y, más tarde, de la filosofía, dará cuenta de nuevos sentidos que comienzan a vincular cada vez más al ser humano a preguntas sobre su propia condición, ligada a condicionamientos divinos sobre los cuales hay preguntas y búsqueda de respuestas.

Desde mi punto de vista [...] la tragedia [es]: la canción o la ficción que trata de ‘las muertes y los terribles infortunios’ y nos concede la revelación —o, tal vez, la ilusión— de que hay otros valores accesibles para el hombre, más allá de los valores obvios de la vida o la muerte física, de felicidad o sufrimiento, y que, al alcanzarlos, el espíritu humano puede vencer a la muerte y la vence en efecto. Es en ese sentido en el que creo que Esquilo puede ser considerado justamente el creador de la tragedia.⁴

Esquilo se posiciona, entonces, como creador de la tragedia en este último sentido que expresa Murray. Tomar esto como punto de partida permite entender la escogencia de este autor trágico para lo que espero se empiece a configurar en lo que sigue. Como asunto extra, no quisiera pasar a la siguiente sección de este escrito sin resaltar algo que pasa inadvertido en los comentarios y en los intérpretes seleccionados para la construcción de este trabajo. Edith Hamilton resalta, no sin algo de especulación, la manera en la cual el despliegue activo de Esquilo, en cierta forma, le permitió encuadrar su obra a la luz de diversas experiencias que luego volcó sobre la construcción de sus tragedias.

Esquilo no sólo era escritor de tragedias; era todo un personal de teatro: actor, escenógrafo, encargado del vestuario, diseñador, mecánico y productor. También fue un soldado que peleó en las filas comunes, y probablemente ocupó un cargo público como casi todos los atenienses.⁵

Esta forma polifuncional de Esquilo puede ser un detalle menor y hasta algo trivial, pero tenerla en cuenta, seguramente, aportará, aunque sea mínimamente, a la comprensión del contexto en el cual se desarrollaron sus obras y sobre aquellos asuntos que nos hacen pensar en las formas de proceder en el montaje y desarrollo de las tragedias antiguas.

2. Algunas concepciones diversas sobre la tragedia

Según Michael Walton,⁶ sería un error abordar la tragedia griega a través del reclamo moderno por las ausencias de consideraciones como la libertad o la voluntad particular, de acuerdo con el estilo y otras cuestiones referentes a la forma que hoy tenemos en los modelos desarrollados de la tragedia por William Shakespeare y otros. Según él, uno de los errores más recurrentes, a la hora de la interpretación de la tragedia griega, consiste en este y otros prejuicios:

Hubo muchos dramaturgos que se presentaron en las Grandes Dionisias, tanto durante la juventud de Esquilo como luego en competencia con él, cuyas obras perecieron sin dejar rastro. Si Esquilo perdura,

³ Gilbert Murray, *Esquilo. Creador de la tragedia* (Madrid: Editorial Gredos, 2013), 22.

⁴ Murray, *Esquilo*, 23.

⁵ Hamilton, *El camino de los griegos*, 111.

⁶ J. Michael Walton, *The Greek Sense of Theatre: Tragedy and Comedy Reviewed* (London: Routledge, 2015).

aunque esté representado por no más de siete obras de las que solamente un grupo de tres está completo, sería ingenuo suponer que ninguna de sus obras sobrevive por sus propios méritos.⁷

Consideraciones como esta última advierten sobre las confusiones con las que tiene que cargar, todavía hoy, el concepto de tragedia; comparaciones innecesarias han llevado al brutal anacronismo, a través del cual se juzga toda una tradición a partir de momentos parciales que, aislados de su contexto, pueden apuntar hacia cualquier lado y avalar cualquier tipo de interpretación, desde las más reduccionistas hasta las más desbordadas.

Así pues, el estado actual de la discusión sobre el concepto de tragedia se enfrenta a cierta necesidad de esclarecimiento, dada la contradicción que reconoce su dificultad en la comprensión y que, al mismo tiempo, exige una definición que capture fácilmente todo el contenido conceptual de la tragedia.⁸ Semejante tarea parece ociosa, teniendo en cuenta que cada tragedia griega está determinada por su propia particularidad. De esta manera, más allá de las nociones compartidas por los principales autores griegos de este género (Esquilo, Eurípides y Sófocles), parece un camino incorrecto emprender una consideración según la cual la tragedia debe aportar un sentido homogéneo, clasificable y propenso a una fácil esquematización. A continuación, abordaré algunas tendencias que se disponen a interpretar la tragedia desde diversos ángulos argumentativos.

André-Jean Festugière postula que la tragedia griega comporta una forma esencial. Si bien él no se inscribe dentro de las interpretaciones del sentido común sobre la tragedia, sus consideraciones prestan una base teórica respecto de la cual el concepto de tragedia debe ser entendido a partir de dos rasgos esenciales que hacen de ella una forma particularísima de representación del mundo y de las relaciones humanas, tanto que —cree Festugière— es desde esta esencia que se puede entender la vida espiritual de la humanidad hasta la era contemporánea del mundo occidental: “la pregunta por la esencia de la tragedia griega es algo más que una mera cuestión filológica, es un desafío con el que medir la vida profunda de eso que es Europa como forma de vida espiritual”.⁹ Ciertamente, la cuestión de la tragedia no se agota en un asunto de determinaciones filológicas. No obstante, es exagerado pensar que volver a ella y comprenderla ayudaría a entender la vida espiritual del mundo moderno. Ello, porque la forma constitutiva de la tragedia, por un lado, no puede apartarse de su contexto en la Grecia antigua y, por otro, si bien es modelo germinal de la representación de los dramas humanos, no se podría extender de forma lineal hasta nuestro tiempo sin las alteraciones que hacen de ella un valor mucho más profundo que la mera continuidad del mundo antiguo con el actual. Las dos características que definen la tragedia de forma esencial son las que Festugière menciona en el siguiente pasaje:

⁷ Walton, *The Greek Sense of Theatre*, 59.

⁸ A pesar de esto, no resulta descabellado tener a veces formas preliminares y simples del concepto de tragedia que, sin una pretensión de condensación, traten de guiar un poco al investigador que camina a tientas. Una definición de este tipo, verdadera y a la vez parcial, podría ser esta: “No es difícil dar con una definición neutral de lo que entendemos por ‘tragedia griega’ si la definimos en términos históricos y formales estrictos: la tragedia es una forma del género dramático inventada en el Ática en el siglo V a.C. [...]. Una tragedia era una obra dramática basada normalmente en leyendas tradicionales, ambientada en un pasado que ya era muy remoto para el público de la antigua Atenas. Claro está que, de vez en cuando, los grandes sucesos históricos, incluso recientes, pudieron servir de base para alguna tragedia”. Ruth Scodel, *La tragedia griega. Una introducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 14-15.

⁹ André-Jean Festugière, *La esencia de la tragedia griega* (Barcelona: Editorial Ariel, 1986), 11.

Tan sólo existe una tragedia en el mundo, la griega, la de los tres trágicos griegos, Esquilo, Sófocles, Eurípides. Es la única que conserva efectivamente el sentido trágico de la vida, porque conserva sus dos elementos. Por un lado, las catástrofes humanas, que son constantes, en todo tiempo y en todo país. Por otro, el sentimiento de que estas catástrofes se deben a potencias sobrenaturales que se esconden en el misterio, cuyas decisiones nos son ininteligibles, hasta el punto de que el miserable insecto humano se siente aplastado bajo el peso de una fatalidad despiadada de la que intenta en vano alcanzar el sentido.¹⁰

Además de la anterior tendencia (la de la forma esencial de la tragedia), también existe una interpretación según la cual la tragedia puede encontrar su correcta caracterización a partir de su contraste con otras formas literarias, como la novela y la tragedia moderna. Dos representantes de esta postura son Carlos García Gual y Francisco Rodríguez Adrados. García Gual¹¹ plantea la necesidad del ejercicio de releer y repensar, de forma sugerente y particular, algunos textos clásicos que componen diversos géneros, particularmente la tragedia. Con ello, no pretende realizar un análisis academicista; al contrario, considera formas más sugestivas y menos especializadas para el análisis de los textos y los conceptos que se desarrollan a lo largo de su argumentación. Lo que no quiere decir, ni mucho menos, que falte rigurosidad a la hora de tratar temas tan difíciles como los contextos de la antigüedad. A esto, el autor le suma una sutileza interpretativa que consiste en una contraposición adecuada respecto de las formas de la tragedia antigua y la moderna, con el propósito palmario de establecer los límites y alcances de las semejanzas y las diferencias que surgen al hacer un acercamiento a este concepto en su propia arena discursiva.¹² Frente a ello, surgen algunas tesis que invitan a pensar la tragedia, no de un modo formalista y oficial, sino de tal manera que se contraponga a los puntos comunes de interpretación. Por ejemplo, nos dice asuntos como el siguiente: “ni siquiera en las tragedias más fatídicas de Esquilo puede negarse la libre responsabilidad de los protagonistas”.¹³ Lo que no quiere decir que García Gual nos esté desplazando, otra vez, hacia las arenas movedizas donde se instalan las exageraciones anacrónicas respecto de la tragedia, pues él es claro en demarcar limitaciones precisas entre el mundo antiguo y el mundo moderno:

El problema de la libertad de acción no se plantea en el mundo griego en términos modernos. El libre albedrío y la voluntad conocen otros condicionamientos. La paradoja socrática de que la virtud consiste en saber y sólo el ignorante comete el mal, por error de juicio, es algo posterior al pensamiento trágico; pero es muy interesante que el conflicto y el desastre del héroe esté visto como un problema de la inseguridad radical del conocimiento ya en la misma tragedia.¹⁴

Por el lado de Rodríguez Adrados, se puede decir que, entre sus objetivos, se encuentra rastrear, desde las formas del teatro antiguo (grecolatino), las evidentes constantes entre este y los modelos del teatro moderno. Todo esto en términos de la estructura dramática, los caracteres y los argumentos a través de los cuales se desarrolla el teatro occidental. Si bien el autor parece ser consciente de los peligros de esta

¹⁰ Festugière, *La esencia de la tragedia griega*, 15.

¹¹ Carlos García Gual, *Historia, novela y tragedia* (Madrid: Alianza Editorial, 2006).

¹² No está de más señalar que a esta postura de García Gual se puede integrar la interpretación de Bowra, quien sostiene la línea de diferenciación entre tragedia antigua y tragedia moderna, especificando que en la tragedia griega un punto de alto valor es la presencia de la divinidad como referente y contrapunto de los héroes trágicos: “A diferencia de la tragedia moderna, la griega no abocaba forzosamente a un final desdichado, pero esto no es óbice para que se ocupase, con el espíritu más indagador, de problemas concernientes a las relaciones de los hombres con los dioses”. C. M. Bowra, *Introducción a la literatura griega* (Madrid: Editorial Gredos, 2008), 161.

¹³ García Gual, *Historia, novela y tragedia*, 189.

¹⁴ García Gual, *Historia, novela y tragedia*, 198.

manera lineal y algo estricta de su investigación, esto no entra en desmedro de la rigurosidad con la cual expone sus argumentos. Prueba de ello es su interpretación de la tragedia como un género que “crea una especialización en los mitos que comportan el sufrimiento y la muerte”.¹⁵ Resaltar la relación con el mito y los motivos del sufrimiento y la muerte ayuda a este autor a concentrarse en características ciertas de la tragedia, aunque no definitivas. La apertura que se genera, desde este momento argumentativo, impulsa sus consideraciones hacia las varias interpretaciones que la tragedia permite y que no se agotan en el estrecho margen de la sobredeterminación del destino:

La tragedia puede interpretar de una manera o de otra. ¿Quién es Eteocles? ¿El gran rey que defiende la ciudad de Tebas contra Los Siete? ¿Un hombre justo? ¿Un ambicioso que incumple el pacto que tenía con su hermano por conseguir más poder? Como se ve, hay varias posiciones; esto se puede utilizar para debatir el tema del poder o el de la patria.¹⁶

En esta pluralidad de significados y posibles exploraciones de la tragedia, Rodríguez Adrados delinea un argumento que permite introducirse a la tragedia, desprevenidamente. Aunque parece conducir a cierto relativismo —pues se podría decir que, entonces, cualquier tema se puede colocar en medio de la interpretación—, este argumento, aunado a la pluralidad de significados, está afincado en la tragedia misma y no permite ninguna extrapolación exagerada o imposiciones caprichosas. Esto, debido a que es a partir de la exploración del contexto, y no desde el ajuste conceptual, que se presenta su propuesta de interpretación. Veamos, por ejemplo, el sentido del dolor, que es destacado en la siguiente cita:

La tragedia es dolor, incluso cuando se triunfa, incluso cuando el partido del poeta se impone, cuando Electra y Orestes matan a Clitemestra que había asesinado a Agamenón. Es un dolor, pero es un dolor que, a pesar de todo, en los momentos más arcaicos de la tragedia ofrece cierta esperanza de salida, como ocurre al final de la *Oresteia*, y en general en las piezas de Esquilo. Trae esperanza, al menos a nivel colectivo, en las piezas más profundamente trágicas.¹⁷

Aquí, se presenta el tema sin violentar el contexto, y este tema es plausible, ya que logra destacar elementos propios de la tragedia que cobran importancia a la luz de los cambios y las disonancias de la tragedia. Esto explica por qué el dolor, a la vez, confluye con la esperanza.

Posiciones como las referenciadas recién (García Gual y Rodríguez Adrados) permiten hacer una conexión con la tercera tendencia de interpretación, cuyo máximo representante es Albin Lesky. En este pensador se recogen, de manera cualificada, quizás las dos tendencias anteriores: tanto el momento esencial de la tragedia como las vinculaciones con otros géneros del drama moderno y la vida espiritual contemporánea. Esto no lo hace a partir de una clarificación conceptual que busca establecer verdades definitivas; todo lo contrario. Él busca expandir el terreno de comprensión hacia terrenos inexplorados e invita a pensar la tragedia como un concepto multilateral que no se agota en versiones maniqueas o reduccionistas. En su excepcional estudio sobre la tragedia griega, este autor explora la posibilidad de lo que acabamos de comentar. Esta obra es una exposición sistemática del conjunto de relaciones de la tragedia griega, donde se sitúa decididamente la esencia de lo trágico en el marco de nuestra comprensión

¹⁵ Francisco Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 23.

¹⁶ Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, 23.

¹⁷ Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, 89-90.

contemporánea (algo que da muestras, otra vez, de la conjunción productiva de las dos tendencias de interpretación anteriores). También señala las formas en que los problemas de la existencia humana aparecen en cada uno de los tres grandes autores trágicos de la antigüedad griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides. Además de ello, también podemos notar algunas líneas fundamentales para el acercamiento al concepto en cuestión: el de la tragedia.

En el desarrollo de la tragedia griega es preciso mostrar la fase decisiva de los orígenes del drama europeo, pero existe también el problema relativo a la esencia de lo trágico, y esto en un plano primordial. Aquí nos pareció conveniente, en lugar de dar una solución fácil y superficial del problema, ofrecer un cuadro de la espléndida riqueza espiritual de la tragedia e indicar la forma en que los problemas de la existencia humana se hacen visibles bajo un aspecto especial en cada uno de los tres grandes trágicos.¹⁸

Con Lesky logramos comprender, entonces, que la tragedia no se funda en único sentido y que es un error captar un motivo verdadero de ella y falsificarlo al hacerlo pasar como explicación última de todo el conjunto de una obra. En palabras del propio Lesky: “Forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que, al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo en forma inequívoca”.¹⁹ Aquí, la forma inequívoca es la que se abre a la posibilidad, no la que se encierra en lo absoluto. Lo inequívoco, para Lesky, es precisamente lo que no se deja ajustar a modelos reiterados y esquemáticos.

A esta posición podemos sumar las consideraciones de Jacqueline de Romilly,²⁰ quien nos presenta sus argumentos respecto de la particularidad de la tragedia griega, encontrando su especificidad más allá de las formas desarrolladas de la tragedia moderna. Para ella, las comparaciones o hilos conductores entre la tragedia griega y su homónima moderna no son suficientes para establecer una relación concreta. El argumento central para ello es el lugar de la ciudad como un factor constitutivo de la tragedia griega, algo que no aparece con tanta fuerza en las formas de este género en la modernidad. Con Romilly se puede notar, inmediatamente, que hay un salto respecto de la línea argumental de Lesky, pues, aparentemente, ella cambia de enfoque. Pero sería un error pensar que, porque se integre la ciudad como “personaje” al interior de la tragedia, por ello se dejen de buscar los aspectos más relevantes e insospechados de la existencia humana y su relación con la *polis*, y las formas en que la guerra, por ejemplo, determina, en gran medida, el tema de *algunas* tragedias.²¹ Por ejemplo, como característica de las obras de Eurípides, ella nos dice lo siguiente: “Los cadáveres de los que están plagados los finales de las tragedias de Eurípides son el precio de este desencadenamiento de la pasión y de la venganza”.²² Casos como este la llevan a decir, además, que “la tragedia griega es un género aparte, que no se confunde con ninguna de las formas adoptadas por el teatro moderno”.²³ Esta es una postura algo más radical que la de García

¹⁸ Albin Lesky, *La tragedia griega* (Barcelona: Editorial Labor, 1966), 15.

¹⁹ Lesky, *La tragedia griega*, 17.

²⁰ Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (Madrid: Editorial Gredos, 2011).

²¹ Lesky no niega que el héroe de la tragedia griega tenga un vínculo decisivo con su medio social. Si bien no lo tematiza como Romilly en términos de la *polis*, sí deja entrever lo importante que es la comunidad para el desarrollo de la tragedia precisamente vinculada a los héroes trágicos: “La tragedia ática nos muestra muchos grandes rasgos, y uno de los mayores es aquel vínculo que la une indisolublemente a la vida y al pensamiento de su pueblo, vínculo que convierte ese arte en un arte social en el sentido más noble de la palabra”. Lesky, *La tragedia griega*, 109.

²² Romilly, *La tragedia griega*, 126.

²³ Romilly, *La tragedia griega*, 14.

Gual o Rodríguez Adrados, quienes insisten, de forma más matizada, en las fronteras entre lo antiguo y lo moderno, no en su separación.

En la obra en compendio de artículos, y que consta de dos volúmenes titulada *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet exponen una serie de temas que, vistos en conjunto, logran dar cuenta de la generalidad y extensión de sus investigaciones. Quizás, en búsqueda de la misma particularidad que postula Romilly, podemos entender que asuntos como la individualidad, la voluntad y otros impulsos humanos sean considerados a la luz del análisis riguroso de la tradición griega por estos dos autores, no sólo en términos de creación literaria, sino también filosóficamente. Aquí existe una disposición que retoma lo anteriormente dicho con García Gual, pues los autores concuerdan en que una serie de argumentos diversos, como la acción, la voluntad o la responsabilidad individual, deben ser integrados al análisis de la tragedia griega como momentos a interpretar en su contexto. Apoyados por la misma filosofía e historia griegas, ellos tratan de otorgar significado a estas nociones que, equivocadamente, siempre hemos creído productos especiales de la modernidad. Se trata, entonces, de distinguir el libre arbitrio de la voluntad en términos de acción trágica y demás. Elementos como este permiten poner, de nuevo, en tela de juicio el problema planteado al inicio de este escrito: la rápida interpretación de la tragedia griega y su también pronta esquematización, pues invitan no a señalar contornos, sino a explorar terrenos que considerábamos limítrofes de la tragedia, pero que, en realidad, la determinan en su forma y contenido a través del alcance que ella misma nos entrega. Para estos dos autores, se trata, entonces, de tomar el conjunto de características que acompañan la tragedia sin descuidar las relaciones que se instauran en el proceso de creación artística; por ello dicen que: “La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales”.²⁴ Más adelante volveré con el elemento de la ciudad como motivo relevante de la tragedia esquiléa.

3. “Los siete contra Tebas”: comentario de comprensión

El personaje que abre *Los siete contra Tebas* es Eteocles. El rey de Tebas está preocupado por el inminente ataque de su territorio por parte del enemigo. En su discurso es notable la angustia previa a la guerra.²⁵ Él arenga a sus ciudadanos, a sus soldados; los impele a defender la ciudad. También hace peticiones a los dioses y les hace llamados de ayuda. Este posicionamiento de Eteocles nos ofrece dos aspectos relevantes: 1) sabe que sus soldados deben luchar, y 2) espera que los dioses estén de su lado. Si la posición de Tebas estuviese sobredeterminada por el destino y los dioses, Eteocles no tendría por qué animar a su tropa; no tendría sentido pensar en el enfrentamiento con el bando enemigo. Él no se entrega y está dispuesto a luchar. Sin embargo, sabe del poder de los dioses y los invoca para fortalecer sus posibilidades:

¡A las almenas, a las torres que defienden las puertas, id todos aprisa! ¡Acudid armados con todas las armas!
¡Llenad los parapetos! Permaneced firmes en los terrados de las torres y resistid con valor indomable, junto
a las puertas sin temer demasiado a la turba extranjera. La deidad hará que acabe todo bien [...] ¡Oh Zeus!,

²⁴ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen I* (Barcelona: Editorial Paidós, 2002), 27.

²⁵ Isabelle Torrance, ed., *Aeschylus and War: Comparative Perspectives on Seven Against Thebes* (London: Routledge, 2017), <https://doi.org/10.4324/9781315559841>.

Tierra, dioses protectores de nuestra ciudad, y Maldición, Erinis muy poderosa por ser de mi padre, no arranquéis de raíz, destruida por el enemigo, a una ciudad griega [que habla igual lengua, y sus casas dotadas de hogar]; antes al contrario, no permitáis que esta tierra libre y ciudad de Cadmo sea sometida con el yugo de la esclavitud. Sed nuestra fuerza. Creo que estoy diciendo algo que os afecta igual que a nosotros, pues una ciudad con prosperidad honra a las deidades.²⁶

Este comienzo de la tragedia de Esquilo constituye uno de los rasgos que nos permiten decir que el esquema trágico, que entiende el destino imponiéndose sobre las decisiones humanas, no es tan claro. El apuro y la prevención de Eteocles muestran que tal destino puede ser cuestionado y que, precisamente, por ser los dioses también protagonistas de la situación, la lógica de la guerra no es tan fija; más bien depende del desarrollo de la situación misma y la forma que toman las tensiones en medio de los favores y condenas a los héroes.²⁷ En otras palabras, ni Eteocles se sabe inútil en su esfuerzo, ni el juicio de la divinidad está ya todo dicho; el héroe sabe, o presume saber, que solamente “abandonan los dioses una ciudad cuando es conquistada”.²⁸ Además, la presencia de Eteocles como arengador y estratega hace que intérpretes como Murray señalen que este héroe podría constituir cierto valor de la individualidad en un contexto como el griego, donde tal cosa aún es difusa: “Tenemos en Eteocles, si no estoy equivocado, el primer estudio claro de un personaje individual en la literatura dramática”.²⁹ A lo mejor exagera un poco Murray; no obstante, esta sugerencia podría alinearse junto a una interpretación de la tragedia griega que se resiste a puntos comunes. Aunque no podemos dejar de subrayar, tampoco, que hasta en las decisiones aparentemente más individuales de Eteocles, también está encarnada la ley de la ciudad: “si alguien no obedece a mi mando —hombre o mujer o lo que haya entre ellos—, se decidirá contra él decreto de muerte y no hay medio de que logre escapar de una muerte por lapidación a manos del pueblo”.³⁰

Más que una predestinación, *Los siete contra Tebas* se encarga de mostrar la tensión extendida entre un orden de la acción y uno de la decisión. Es decir, encarnada en los hombres que luchan está la acción, acompañada por los dioses, es cierto, pero empujada por los propios valores de la *polis*, que se defienden como constitutivos de una forma de comunidad. Por el otro lado, el del orden de la decisión, se encuentra el juicio divino y el contraste entre el triunfo de ciertas fatalidades y las posibilidades de resistencia a ellas. Los dioses no aparecen como un conjunto compacto que beneficia a tal o cual; sus designios juegan un papel decisivo solamente en situación. Mientras vamos leyendo, línea a línea, la tragedia, no encontramos indicios seguros de lo que sucederá el verso siguiente. Incluso las idas y vueltas entre el Coro y Eteocles pueden servir para captar, claramente, cómo se trata de discutir sobre el miedo y el temor a la esclavitud bajo el avance del enemigo. Eteocles no quiere que el temor cobre forma sobre sus ciudadanos y reniega del Coro, cuya angustia puede extenderse hasta acobardar a los hombres.

Para Lesky, Esquilo presenta una forma de la tragedia donde, al parecer, existe una estructura sobre la cual obra la justicia, y todo el esfuerzo de los hombres se encamina, en medio de sus acciones,

²⁶ Esquilo, *Tragedias* (Madrid: Editorial Gredos, 1993), 270-272.

²⁷ Si bien Eteocles se prepara y confía en sus fuerzas, una vez más hay que decir que no se separa de sus peticiones a los dioses. Más adelante dirá: “que los mortales consigan triunfar, sólo es un don de la divinidad”. Esquilo, *Tragedias*, 295. Incluso también llega a decir: “Nadie puede evitarlas, si los dioses envían desgracias”. Esquilo, *Tragedias*, 299. Y todo esto aparece solamente en situación, en el medio del desarrollo de la tragedia, ante las circunstancias que ubican a los siete guerreros a las puertas de Tebas, una vez desplegadas sus soberbias características y una vez también aparece Polinices.

²⁸ Esquilo, *Tragedias*, 278.

²⁹ Murray, *Esquilo*, 130.

³⁰ Esquilo, *Tragedias*, 277.

temores y conflictos, al reconocimiento de las normas que rigen el conjunto social. Para Lesky, esto es la justicia:

La tragedia esquílea presupone la fe en un orden grande y justo del mundo y sin este orden resulta inconcebible. El hombre recorre su camino arduo y con frecuencia bastante cruel a través de la culpa y el dolor, pero es el camino que el dios determina para hacer que desemboque en el conocimiento de su ley.³¹

El Coro, que dice en *Los siete contra Tebas*: “¡Dioses hijos de Zeus, salvad como sea a la ciudad y al pueblo descendiente de Cadmo!”,³² da cierta cuenta de la ley que se impone como factor primordial de la ciudad.³³ Aunque también es de resaltar que, de ninguna manera, Lesky vuelve sobre formas estandarizadas de la interpretación de la tragedia; para él es claro que, en medio de las determinaciones de la situación trágica, no existe una forma absoluta que defina, de una vez y para siempre, la manera según la cual opera el autor trágico.

El lóbrego final de *Los siete contra Tebas* indica cómo la historia de un linaje en el terrible encadenamiento de culpa y destino termina con la destrucción de dicho linaje. Sin embargo, en ninguna parte de la obra de Esquilo vemos siquiera indicios de un concepto del mundo absolutamente trágico que considerase como inevitable el trágico final del cosmos y como un final absurdo todos los padecimientos de esta vida.³⁴

Así pues, la vida que se despliega en la forma de conflictos entre los hombres, de crímenes de familia y de juicios divinos y sentencias civiles, parece confundirse, otra vez, con la ley que representa la ciudad. Según Romilly, este es uno de los aspectos a tener en cuenta en la interpretación, pues “en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, el coro estaba formado por esas mujeres aterradas, que temían por su ciudad y, en consecuencia, por su propia vida”.³⁵ En este punto es, precisamente, la ciudad la que parece cobrar un papel protagónico: “*Los siete contra Tebas* es el drama de una ciudad sitiada”.³⁶ Este punto encuentra convergencia en la opinión de Vernant y Vidal-Naquet, pues, para ellos, también la ciudad cobra un valor especial en esta tragedia:

El verdadero personaje de *Los siete contra Tebas* es la ciudad, es decir, los valores, los modos de pensamiento, las actitudes que ella prescribe, y que Eteocles representa a la cabeza de Tebas durante todo el tiempo en que el nombre de su hermano no se pronuncia ante él.³⁷

³¹ Lesky, *La tragedia griega*, 116.

³² Esquilo, *Tragedias*, 282.

³³ Una indagación sobre la función de la voz y el coro en *Los siete contra Tebas* puede encontrarse en Sarah Nooter, *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), <https://doi.org/10.1017/9781316535882>. Allí, la autora encuentra un punto de partida interesante que vincula la participación del coro con los eventos de asedio contra la ciudad: “En *Los siete contra Tebas*, parte del peligroso poder de la voz del coro se deriva de sus descripciones de los sonidos aterradores que escuchan las mujeres del coro, sonidos que sugieren que un ejército hostil está engullendo inexorablemente la ciudad. Su primera canción en particular incluye descripciones detalladas de su experiencia auditiva del enemigo que se aproxima”. Nooter, *The Mortal Voice*, 74-75.

³⁴ Lesky, *La tragedia griega*, 115. Autores como Bowra también apoyan lo que Lesky observa en esta obra de Esquilo. Bowra más bien considera que existe un momento irremediable que condiciona la acción del héroe trágico. Aunque más allá de ello quede abierta la interpretación del propio Esquilo y, por supuesto, la de nosotros, sus lectores intérpretes. “En *Los siete contra Tebas*, Eteocles, aunque está irremediablemente condenado a morir, se muestra antes de su muerte magnífico en su dominio del pueblo y, cuando sale a combatir, lo hace con un ardor y una desesperación genuinamente heroicos. Cualquiera que haya sido la manera de componer de Esquilo, lo primero que nos hace sentir es el dramatismo de los acontecimientos; luego, nos hace preguntarnos sobre la interpretación que les daba, si es que les daba alguna”. Bowra, *Introducción a la literatura griega*, 171.

³⁵ Romilly, *La tragedia griega*, 32.

³⁶ Romilly, *La tragedia griega*, 70.

³⁷ Vernant y Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, 30-31.

La muerte y la justicia, como signos preponderantes del final de *Los siete contra Tebas*, quizás puedan marcar el ritmo de una obra que no entrega un esquema y que puede considerarse como literatura clásica, precisamente porque aún reporta sentidos que tanto nos acercan al mundo griego como siguen comprendiendo algunas de nuestras lógicas contemporáneas. El conflicto, como momento constitutivo de la tragedia, puede conducirnos a pensar que es allí donde reside el momento más auténtico de esta forma antigua de representación del mundo y del ser humano.

Merece la pena observar que *Los siete* no trata su historia como un gran problema universal, como hacen todas las otras tragedias esquiléas que han llegado hasta nosotros. Si la pieza se hubiera perdido y solo hubiéramos conocido la historia general, habríamos esperado que Esquilo tratara el conjunto como un gran conflicto entre *Δίκη* y *Ευσέβεια*, ‘justicia’ y ‘piedad’.³⁸

Explorar las tensiones propias de la condición humana es lo que puede ayudar al lector a pulir su lente y resistir la tentación que su propio contexto le ofrece para mirar las cosas, siempre, desde su propia época histórica. La tragedia griega puede ayudarnos a ver nuestro mundo, quizás, de formas más cualificadas; el proceso contrario parece no reportar los mismos beneficios.

Conclusión

Como memento conclusivo, reclamo como válido insistir en algo central en mi indagación: lo esquemático como método inapropiado de comprensión de la tragedia y la interpretación abierta, siempre, a la pluralidad de sentidos como forma de acercamiento un poco más cualificada, aunque para nada con pretensión de validez general. Entender que la tragedia no se agota en un manojo de temas que se repiten y siempre terminan derivando similares sentidos no debería ser un punto de llegada para nosotros, sus lectores. Comprender, como punto de partida, como curiosidad, que son precisamente los elementos que la obra misma entrega los que permiten confeccionar la interpretación es el resultado de una visión de conjunto que se logra a través de la anulación de ciertos prejuicios. Quizás el más importante de ellos sea el que invita a salir de sí mismo y dejar en suspenso las propias formas de concebir la condición humana y el mundo. No es tarea fácil, ni mucho menos, pero considero que solamente así estarán dadas las condiciones para estudios cada vez más serios del concepto de tragedia.

La lectura atenta de los autores que aparecen a lo largo de este trabajo puede ser también un ejercicio propicio que apunte en la anterior dirección, en cuanto a la forma de abordar la tragedia. Incluso los contrastes más insospechados pueden ayudarnos a construir un camino que, paso a paso, genere, entre angustias y satisfacciones, una conciencia más rica en mediaciones y en constante mejoría respecto de los juicios que se emiten sobre sus objetos de estudio —en este caso, la tragedia—, los cuales, quizás evite ya subestimar, asumiendo que un ejercicio de comprensión debe fundarse sobre la sospecha de todo saber parcial e inmediato que, no obstante, falsamente, desea presentarse como absoluto.

³⁸ Murray, *Esquilo*, 129.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowra, C. M. *Introducción a la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- Bromberg, Jacques A., y Peter Burian, eds. *A Companion to Aeschylus*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2023.
- Brown, Andrew, ed. *Aeschylus: Libation Bearers*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv160bt3g>
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Esquilo. *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- Festugière, André-Jean. *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- García Gual, Carlos. *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Edith Hamilton, *El camino de los griegos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- Kennedy, Rebecca Futo, ed. *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden: Brill, 2017.
https://doi.org/10.1163/9789004348820_002
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor, 1966.
- Murray, Gilbert. *Esquilo. Creador de la tragedia*. Madrid: Editorial Gredos, 2013.
- Nooter, Sarah. *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
<https://doi.org/10.1017/9781316535882>.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Romilly, Jacqueline de. *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.
- Scodel, Ruth. *La tragedia griega. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Torrance, Isabelle, ed. *Aeschylus and War: Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*. London: Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315559841>.
- Vernant, Jean-Pierre, y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen I*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Walton, J. Michael. *The Greek Sense of Theatre: Tragedy and Comedy Reviewed*. London: Routledge, 2015.
<https://doi.org/10.4324/9781315718767>.