



## Asuntos del derecho en la tragedia de Sófocles: *agón*, *aletheia* y *philía*.

Law Issues on Sophocles tragedy: *agón*, *aletheia* and *philía*.

DOI: 10.32870/sincronia.axxiv.n78.9b20

Jaime Pérez Vera

Universidad de Chile (CHILE)

CE: jperezv@ug.uchile.cl / ID ORCID: 0000-0002-8495-8085

Esta obra está bajo una *Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

Recibido: 02/03/2020

Revisado: 15/04/2020

Aprobado: 05/05/2020

### RESUMEN

El presente trabajo se centra en la dimensión *dikeológica* de la tragedia de Sófocles para realizar un análisis dramático de los asuntos del derecho que se discuten y problematizan en los textos. En específico, abordaremos los conceptos: *agón*, *aletheia* y *philía* como temas que son puestos en escena con el fin de mostrar las formas y necesidades de un derecho nuevo emergente, que actualizan la condición modeladora de la tragedia en tanto género, cuya función benéfica de formación ciudadana es parte del conjunto de instituciones de la *polis* democrática del Siglo V a.C.

**Palabras clave:** Tragedia. Derecho. *Dikê*. *Agón*. *Aletheia*. *Philia*, *Polis* Democrática.

### ABSTRACT

This following article focusses on *dikeologic* dimension of Sofolces Tragedy to do a dramatic analysis of law issues that are discussed and problematized in the texts. In specific, we address the concepts: *agón*, *altetheia* and *philia*, as topics that are staged to show the forms and needs of a new emerging right, which updates the shaping condition of the tragedy as a gender, whose beneficial function of citizen formation is a part of a set of institutions of the democratic polis of the 5th century BC.

**Keywords:** Tragedy. Right. *Dikê*. *Agón*. *Aletheia*. *Philia*. Democratic *Polis*.



## El contexto histórico de la tragedia: uso de la palabra y confrontaciones en el nivel de los valores judiciales en la *polis* ateniense del Siglo V. a. C.

La tesis del momento trágico, elaborada por J. P. Vernant en: “Mito y tragedia en la Grecia Antigua” (2002), establece como contexto para la producción trágica, un momento bisagra en el conjunto de valores que sustentan la vida humana, en el que se han resquebrajado las antiguas creencias, pero aún no han aparecido valores nuevos sólidos que permitieran al hombre salir de un estado de confrontación permanente. Este momento histórico, que se circunscribe a la Atenas del Siglo V, no debe ser entendido simplemente como un telón de fondo, sino como el material fundamental que es dramatizado y puesto en escena creativamente, con el fin de tensionar y cuestionar las problemáticas que, precisamente, emergen del momento de *crisis de mundo*<sup>1</sup> que el hombre griego enfrentaba. La tragedia, utiliza el poder de la palabra y de la posición del teatro en el conjunto de los órganos políticos y judiciales que resguardaban la democracia para, mediante la escenificación del material político, expresar su condición modeladora y de injerencia práctica social: la *polis* misma se pone en discusión en la escena por lo que, consecuentemente, el teatro se vuelve un *ágora*, es decir un espacio para la reflexión política (Segal, 1986).

Así, Vernant plantea:

El momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren en el pensamiento jurídico y político por un lado, las tradiciones míticas y heroicas, por el otro, se esbochen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo, (Vernant, 1987, p. 20-21)

---

<sup>1</sup> El concepto de “crisis de mundo” es elaborado por José Ortega y Gasset en su texto: “En torno a galileo” (1985), es operativo para describir el caso griego: “(...) eso que se llama ‘crisis’ no es sino el tránsito que el hombre hace de vivir prendido a unas cosas y apoyado en ellas a vivir prendido y apoyado en otras. El tránsito consiste pues en rudas operaciones: una de desprenderse de aquella ubre que amamantaba nuestra vida –no se olvide que nuestra vida vive siempre de una interpretación del Universo- y otra, de disponer su mente para agarrarse a otra ubre, esto es, irse habituando a otra perspectiva vital, a ver otras cosas y atenerse a ellas”, (Ortega y Gasset, 1985, p.76).



La tragedia emerge, pues, desde la conciencia trágica<sup>2</sup> del hombre griego producto de una particular experiencia humana, causada por la grieta o fractura que le sirve como contexto de producción. En ese marco, uno de los componentes fundamentales del momento y conciencia trágicas es la fisura que se produjo entre: las tradiciones míticas y heroicas arcaicas que constituían parte de las formas de pensamiento religioso, versus el emergente pensamiento jurídico de la democracia del Siglo V. En cuanto a derecho, los griegos no elaboraron un sistema fijo en textos que integraban la norma jurídica, sino que el derecho se fue constituyendo históricamente como una práctica, mediante un proceso que agrupó procedimientos míticos y religiosos considerados como prejurídicos (Vernant, 1987). Esta ausencia de sistematización concreta de las prácticas del derecho se tradujo en una visión sobre grados del derecho superpuestos: por un lado, el orden religioso expresado por la justicia de los dioses y, por otro, el de la coacción mediante una autoridad<sup>3</sup>. La justicia (*Dikê*), es así una zona de confrontación, ambigua e incluso oscura, tanto para el individuo, como para la organización social completa que vivía un movimiento o proceso de instalación y fijación de un nuevo modelo de pensamiento político y jurídico necesario para la democracia ateniense. La posición de los asuntos del derecho y las reflexiones en torno a la justicia podrían denominarse como la *dimensión dikeológica* de la tragedia<sup>4</sup>, espacio en el que se centrará la reflexión de este trabajo.

---

<sup>2</sup> Entenderemos como “conciencia trágica” aquello que señala Vernant (1987, p.24), como un determinado “contexto mental” propio de la experiencia vital de la crisis vivida por los griegos del Siglo V, que constituye un contexto y un “universo espiritual” particular que es el domino propio de la fabulación de la tragedia.

<sup>3</sup> Los niveles del derecho y las leyes que superponen en la tragedia están muy bien explicados, desde una matriz filológica, por Danielle Allen en “Greek Tragedy and Law” (2006): “The distinction between laws written by a single named person and laws written by the community or based on the consent of the community was crucial to the development of law in Greece (...) in the archaic period, *thesmos*, the standard term for law, denoted the decree or decision of a single, authoritative person. In contrast, the classical period used the word *nomos* for law, and this term signified rule that was motivated less by the authority of the agent who imposed it than by the fact that it is regarded and accepted as valid by those who live under it” (Allen Danielle, 2006, p. 389-390).

<sup>4</sup> Extraemos el concepto *dimensión dikeológica* de los estudios sobre el derecho. Este término ha sido llevado al ámbito de la reflexión sobre tragedia griega, por ejemplo, por Miguel Ángel Ciuro Caldani en “Tragedia Griega y derecho” (1994) quien utiliza esta noción para complejizar lo que debemos entender por justicia: “*Dikê* no es solo la justicia, sino la verdad y la realidad que se oponen a la apariencia”, (Ciuro Caldani, 1994, p. 66)



En suma, las formas de un derecho germinal, nacidas de la necesidad de contar con mecanismos coercitivos que aseguraran la cohesión social de la naciente *polis* ateniense del Siglo V, se caracterizan por dos aspectos: en primer lugar, constituirse como un ejercicio de palabra (*logos*), propio de las prácticas políticas de su siglo y de la democracia como sistema político, cristalizados en la retórica como disciplina ligada esencialmente al derecho<sup>5</sup>. Y, como segundo aspecto, que la materia del derecho no se encuentra en la tragedia como documento ni testimonio, sino que está presente, en tanto sustrato o materia que esta, como género dramático-representacional, pone en escena para tensionarlas, problematizarlas y cuestionarlas, lo que se potencia por el lugar central que tenían las representaciones teatrales en el seno de la democracia ateniense. Más aún, como realizamos nuestra pesquisa desde los estudios disciplinares de la teoría y la historia del drama, proponemos como premisa metodológica, el estudio de las complejas interpretaciones de diferentes roles dramáticos<sup>6</sup> de los personajes de nuestro corpus, los que, en tanto agentes o

---

<sup>5</sup> La comprensión del Siglo V ateniense como un período de estrecho vínculo entre las prácticas políticas, el uso del lenguaje retórico como condición básica para la generación de la ciudadanía democrática y, en específico, la tragedia como vehículo catalizador y problematizador está ampliamente documentado en el capítulo “El universo espiritual de la Polis” escrito por Jean Pierre Vernant para su libro: “Los orígenes del pensamiento griego” (1992) en el que establece: “El sistema de la polis implica, ante todo, una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos del poder. Llega a ser una herramienta política por excelencia, la llave de toda autoridad en el Estado, el medio de mando y de dominación sobre los demás. Este poder de la palabra -del cual los griegos harán una divinidad: *Peitho*, la fuerza de persuasión- (...) La palabra no es ya el término ritual, la fórmula justa, sino el debate contradictorio, la discusión, la argumentación. Supone un público al cual se dirige como a un juez que decide en última instancia, levantando la mano entre las dos decisiones que se le presentan; es esta elección puramente humana lo que mide la fuerza de persuasión respectiva de los dos discursos, asegurando a uno de los oradores la victoria sobre su adversario”, (Vernant, 1992, p. 61- 62). Para prácticas retóricas específicas dentro de la Polis consultar; Charles Segal: “El espectador y el oyente” (1991), Leon Goldhill: “Performance culture in Athenian Democracy” (1999) o Viviana Gastali: “El logos trágico y la funcionalidad de la retórica” (2004).

<sup>6</sup> Desde ahora en adelante entenderemos la noción de “rol dramático” como una función al interior de la estructura del drama que puede ser interpretada por uno o varios personajes, tal como explica Patrice Pavice en su “Diccionario del teatro” (1996): “Como tipo de personaje, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general. Por ello no posee ninguna característica individual, sino que reúne, en cambio, varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social (el rol del traidor, del malo, etc.). En este sentido Greimas emplea el término técnico de rol en el marco de tres niveles de manifestación del personaje (actante, actor, rol) (...) El rol es una “entidad figurativa animada, pero anónima y social (GREIMAS, 1970: 256). Es el lugar donde el código actancial abstracto pasa al personaje y al actor físico de una representación concreta. Funciona por lo tanto como bosquejo de la búsqueda del personaje definitivo (*gestus*)”. (Pavis, 1998, p. 432).



vectores del drama, se presentan como vehículos significantes que dan luces sobre los cuestionamientos y tensiones de las formas y asuntos de un derecho emergente.

En las pinas siguientes, abordaremos los conceptos: *agón*, *aletehia* y *philia* como sustratos temáticos y estructurantes que esbozan los asuntos del derecho y que, progresivamente, van instalando las necesidades y cualidades de las formas legales emergentes, materia fundamental de nuestro estudio de la tragedia de Sófocles.

## I. “Antígona” (441 a.C): el *agón* sobre las leyes.

El primer aspecto del derecho griego que analizaremos en nuestro trabajo es la necesidad de un *agón*<sup>7</sup> o debate realizado por los personajes, en torno a las leyes y las prácticas jurídicas. La exposición de un conflicto en el cual existe un enfrentamiento verbal supone, por extensión, la confrontación de una *Dikê* contra otra *Dikê* (Vernant, 2002), que escenifica un debate legal en el cual se reflexiona en torno a los procedimientos de búsqueda, encuentro y aplicación de la justicia dentro de la ciudad.

En “Antígona” (441 a.C), el conflicto surge cuando esta rompe la prohibición de Creonte, Rey de Tebas, de enterrar a su hermano Polinices por ser un traidor e intentar atacar la ciudad<sup>8</sup>. La muchacha es sorprendida realizando los ritos fúnebres, a pesar del dictamen de la autoridad que, a

<sup>7</sup> Dadas las implicancias del concepto *agón* en la estructura del drama, lo entenderemos desde la definición de Patris Pavis: “3. Por extensión, el *agón* o principio “agonístico”, marca la relación de conflicto entre los *protagonistas*. Estos se enfrentan en una dialéctica de discurso/respuesta. Ambos se implican totalmente en un debate que impone su marca a la estructura dramática y constituye su *conflicto*”, (Pavis, 1998, p. 36). Además, consignamos las implicancias generales del término en griego: “reunión, asamblea [esp. las de los grandes juegos olímpicos, píticos, ístmicos, y nemeos]; certamen, lucha [esp. los grandes Juegos]; lugar del certamen, palestra, arena; contienda, disputa, pleito; peligro, crisis”. Diccionario VOX griego clásico- español, Pabón, 1987, p. 7.

<sup>8</sup> El mito sobre la progenie incestuosa de Edipo con Yocasta fue escenificado por varios tragediógrafos en obras, tales como: “Los siete contra Tebas” (467 a.C) de Esquilo, o bien, la “Antígona” de Eurípides perdida en su mayor parte. Sin embargo, para entender el análisis que proponemos basta recordar una parte del mito: “Etécoles y Polinices, que son los vástagos de un linaje que no debía tener descendencia, sentirán un odio mutuo. Los dos acuerdan ocupar el trono, uno cada año, alternándose. Etécoles es el primer soberano, pero, acabado el año, anuncia a su hermano que no piensa cederle el poder. Privado de sus derechos, Polinices viaja a Argos y regresa con la expedición de los Siete contra Tebas, de los argivos contra los tebanos. Intenta arrebatar el trono a su hermano, aunque para ello tenga que destruir Tebas. En un último combate, se matan el uno al otro, de modo que ambos son el asesino de su hermano. Se acabaron los Labdácidas. La historia ahora sí que acaba allí donde parece terminar” (Vernant, 2000, p. 120-121)



la vez, es su único familiar directo y tutor, por lo que es apresada y condenada a muerte. Pero antes de ello, existen diferentes instancias dramáticas agonísticas que suponen un debate sobre el edicto de Creonte, el primero de ellos es entre Antígona y su hermana Ismene, cuando la primera de estas evalúa el edicto de Creonte:

ANTÍGONA: Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Etecoles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura, ni le llore, y que le den sin lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse. (Sófocles, 1981, p.78)

En este parlamento, Antígona se inviste del rol de juez y evalúa por sí misma la pertinencia de la ley, establece que se ha hecho justicia solo con uno de sus hermanos y se le han negado los ritos fúnebres al otro. Es importante rescatar que, en su comentario sobre las implicancias legales del dictamen, Antígona, observa que uno es “merecedor de justicia”, mientras que el otro ha “muerto miserablemente”, por lo que sugiere que la sentencia de Creonte no es equitativa para ambas partes, aun cuando, ella misma omite referir las circunstancias de la muerte de sus hermanos, es un reparo sobre lo que ella ha escuchado “que dicen”, por lo tanto se remite a lo general. Desde nuestro punto de vista, esta estrategia retórica, utilizada para convencer a su hermana Ismene, exhibe el modo en que la tragedia expone las prácticas legales de la época en la que se inscribe, precisamente, desde el desarrollo de la retórica y la sofística como armas de convencimiento, tanto dentro como fuera del ámbito del drama. Lo anterior, porque Antígona utiliza convenientemente ciertos datos y omite otros para elaborar su argumento.

Luego, el momento agonístico con Ismene versa sobre la posición de la mujer y el respeto a las leyes de la ciudad:



ANTÍGONA: (Levantando la mano) Si, junto con esta mano quieres levantar el cadáver.

ISMENE: ¿Es que proyectas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad?

ANTÍGONA: Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. Y ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición.

ISMENE: ¡Oh temeraria! ¿A pesar de que lo ha prohibido Creonte?

ANTÍGONA: No le es posible separarme de los míos.

ISMENE: ¡Ay de mí! Acuérdate, hermana (...) de nuestros hermanos, que, habiéndose dado muerte los dos mutuamente en un solo día, cumplieron recíprocamente un destino común con sus propias manos.

Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas más dolorosas que estas (...) yo por mi parte obedeceré porque me siento coaccionada a ello. Pues obrar por encima de nuestras posibilidades no tiene ningún sentido. (Sófocles, 1981, p. 79).

En este *agón* de asunto legal, Ismene toma en cuenta todos los elementos que establece el caso, para *obedecer*, no para *evaluar* y expone los elementos que la llevan a negarse a colaborar con su hermana. Esto lo hace utilizando un lenguaje retórico ordenando los antecedentes y exponiéndolos con claridad, en una argumentación que agrupa: los actos cometidos por ambos hermanos, el respeto de la ley y el orden de la ciudad, representados en el edicto de Creonte y, finalmente, su postura como mujer dentro de un ordenamiento monárquico patriarcal. Es, justamente, el ordenamiento lógico de tales elementos los que la llevan a actuar con mesura (*sōphrosýnē*) y expresar, en términos notablemente legales, que se siente “coaccionada” a obedecer, mostrando, además una oposición con el rol de su hermana caracterizado por el exceso (*hybris*), quien cuestiona, quebranta la ley y su posición dentro del ordenamiento social. La contraposición entre *sōphrosýnē* e *hybris*, fundamental en la cultura griega, son partes constitutivas de los roles



polarizados adoptados por ambas hermanas, que demuestran formas de elaborar juicios<sup>9</sup> y, consecuentemente, de operar en medio del marco de acción que permite una ley.

Más aún, el principal *agón* de sustrato legal en esta tragedia es el que enfrenta a Antígona con el propio Creonte, quien expone su edicto:

CREONTE: Puesto que aquellos, a causa de un doble destino, en un solo día perecieron, golpeando y golpeados en crimen parricida, yo ahora poseo todos los poderes y dignidades por mi cercano parentesco con la familia de los muertos (...) Con estas normas pretendo yo engrandecer la ciudad. Y ahora, de acuerdo con ellas, he hecho proclamar un edicto a los ciudadanos acerca de los hijos de Edipo. A Eteocles, que murió luchando por la ciudad tras sobresalir en gran manera con la lanza, que se le sepulte en su tumba y que se le cumplan todos los ritos sagrados que acompañan abajo a los cadáveres de los héroes. Pero a su hermano – me refiero a Polinices-, que en su vuelta como desterrado quiso incendiar completamente su tierra patria y a las deidades de su raza, además de alimentarse de la sangre de los suyos, y quiso llevárselos en cautiverio, respecto a ese ha sido ordenado por un heraldo a esta ciudad que ninguno le tribute honores postreros con un enterramiento, ni le llore. Que se deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista. (Sófocles, 1981, p. 84-65)

Creonte, consciente de su rol de nuevo soberano (*Týrannos*) y de su función dentro de la ciudad, realiza el edicto en virtud de los poderes de los que está legítimamente investido por ser el único familiar hombre sobreviviente de la estirpe de Edipo. Su edicto, considera las circunstancias en las que ocurre el terrible crimen de sangre entre hermanos (crimen de *philia*), le otorga los beneficios funerarios a uno, se los niega al otro, pero va aún más allá, espera que el cadáver quede insepulto y se lo coman las bestias salvajes. Este último punto de su dictamen legal, aun cuando se emite con el intento de administrar justicia y restablecer el orden de la ciudad, se vuelca cuestionable porque

---

<sup>9</sup> Cabe destacar que el término griego *krinô* (juicio), implica: “separar, distinguir, escoger, preferir, decidir, juzgar, acusar, condenar, explicar, interpretar, resolver, interrogar, preguntar en un juicio”, (Diccionario VOX griego clásico-español, Pabón, 1987, p. 356), amplitud semántica que permite instalar nuestra reflexión sobre las actividades que realiza Antígona al investirse en rol de juez que constituye, finalmente, su exceso o *hybris*.





prohibir los ritos fúnebres, tan importantes para la cultura griega, podría haber sido suficiente como escarmiento a quien, en un futuro, se atreviera a atacar a la ciudad. Sin embargo, Creonte, en un exceso (*hybris*), además, pide que el cuerpo insepulto sea comido por bestias, adaptando las antiguas leyes religiosas, que resguardaban los ritos funerarios por parte de los *philoí*, a una nueva religiosidad propia de la ciudad que privilegia el bien superior del ordenamiento social, más allá de lo privado<sup>10</sup>. Aquí se encuentra una parte de la confrontación agonística de la tragedia paradigmáticamente problemática: el debate legal entre un Rey, cuyo planteamiento para el orden de la ciudad no es mesurado, sino que incurre en *hybris*; versus, su sobrina que se enfrenta a su autoridad, también en *hybris*, juzgando el edicto, decidida a romperlo y, de paso, romper con las normas sociales y políticas. La pregunta es qué sucede entonces cuando la instauración y debate sobre las leyes se realiza desde el exceso de los protagonistas, sin intención de llegar a acuerdos consensuados, sino con el objetivo de imponer sus propias intenciones que rompen con distintas leyes religiosas, o bien, con las leyes que benefician a la ciudad. Este problema es propio del enfrentamiento entre las antiguas leyes religiosas impuestas por la fuerza, versus el establecimiento de unas nuevas leyes que se intentaron formar como un acuerdo, por lo que en este cuestionamiento que expone la tragedia, se encuentra una discusión sobre los procesos legales de la polis.

Así, la lectura que proponemos rompe con una larga tradición crítica en torno a “Antígona”, principalmente la realizada desde la filosofía de Hegel en “Fenomenología del espíritu” (1807), quien consideró tanto a Creonte como a Antígona como parte de un enfrentamiento en que ambos tienen razón. Sin embargo, la revisión crítica que planteamos nos permite establecer que el agón o discusión sobre la ley está encarnado por dos partes que rompen con alguna o varias normas al

---

<sup>10</sup> En este sentido, adscribimos a la postura de J. P. Vernant en el Capítulo “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega” de su trabajo: “Mito y Tragedia en la Grecia Antigua”: “El conflicto entre Antígona y Creonte abriga una antinomia análoga. No opone la pura religión, representada por la joven, a la irreligión total, simbolizada por Creonte, o un espíritu religioso a uno político, si no dos tipos diferentes de religiosidad: por un lado, una religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes cercanos, los *philoí*, centrada en el hogar doméstico y el culto a los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden finalmente a confundirse con los valores supremos del Estado”. (Vernant, 1987, 36-37)



incurrir en la falta de *hybris* y que su permanencia en esta falta los ciega, les impide pensar en el bien superior de la ciudad y los encierra en un rol autoimpuesto mediante dicho exceso. Planteamiento que se encuentra en relación con lo que sostiene Danielle Allen en “Greek Tragedy and Law” (2006):

The problem at the heart of Antigone is that both, Antigone and her uncle want to act on the basis of laws that they have written for themselves in violation of communal norms. Creon violates religious prescriptions about the burial of relatives. Antigone violates political norms about the place of women in politics. (Allen, 2006, p. 391).

La estructura del drama anuncia un *agón* necesario entre ambas partes que se dará más adelante cuando Antígona ya ha sido sorprendida enterrando a su hermano Polinices:

CREONTE: ¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos?

ANTÍGONA: No fue Zeus el que los ha mandado a publicar, ni la justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno.<sup>11</sup> (Sófocles, 1981, p.93).

En su argumento, Antígona expresa la necesidad de respetar a las leyes de los dioses telúricos, cuya característica es que son eternas y que no están escritas. Con lo que establece una discusión en

---

<sup>11</sup> La sentencia de Antígona continúa:

“ANTÍGONA: Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir? Así, a mi no me supone pesar alcanzar este destino. Por lo contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí sentiría pesar. Ahora, en cambio, no me aflijo. Y si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea culpable de una locura.

CORIFEO: Se muestra la voluntad fiera de la muchacha que tiene su origen en su fiero padre. No sabe ceder ante las desgracias” (Sófocles, 1981, p.93-94)



torno a tres aspectos: cuáles son las leyes que deben ser obedecidas, cómo se deben proclamar estas y, consecuentemente, si el hombre puede dictar leyes que no hayan sido pronunciadas por los dioses. Tales interrogantes son cuestionamientos centrales en el desarrollo de esta y gran parte de la producción trágica. El cuestionamiento del origen, fuente, formato y amplitud de las leyes es fundamental para comprender a una sociedad como la de Atenas del Siglo V, que se encontraba instaurando un órgano de estructura democrática. Sin embargo, como es propio de la tragedia como género, este cuestionamiento se presenta de manera problemática puesto que, a pesar de constituir un conjunto de preguntas que cualquier ciudadano espectador del drama podría hacerse, está expuesto por una mujer que, excediendo las atribuciones de su rol social y, desafiando la coerción de la autoridad, pone en tela de juicio una ordenanza que, por extensión, afectaría a todos los ciudadanos de Tebas. En otros términos, la tragedia hace dos movimientos de tensión dramática: pone en boca de un personaje problemático, asuntos que son igualmente problemáticos.

Así, el *agón* continúa:

CREONTE: Sí, pero sábetete que las voluntades en exceso obstinadas son las que primero caen, y que es el más fuerte hierro, templado al fuego y muy duro, el que más veces podrás ver que se rompe y se hace añicos. Sé que los caballos indómitos se vuelven dóciles con un pequeño freno. No es lícito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que le rodean. Esta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevado a efecto<sup>12</sup>. (Sófocles, 1981, p.94)

El parlamento de Creonte continúa con la argumentación en contra de Antígona, recordándole los límites que ha transgredido: el de lo femenino y masculino, sus excesos frente a la autoridad, porfía,

---

<sup>12</sup> Así continúa el discurso: “CREONTE: Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre – ella lo sería –, si este triunfo hubiera de quedar impune. Así, será hija de mi hermana, sea más de mi propia sangre que todos los que están conmigo bajo la protección de Zeus del Hogar, ella de su hermana no se librarán del destino supremo. Inculpo a aquella de haber tenido parte igual en este enterramiento” (Sófocles, 1981 p.94).



y el desplante que tiene para mantenerse en su posición de manera pública. Sin embargo, las palabras del Rey tienen un valor doble que es irónico, característica del lenguaje trágico, porque los mismos argumentos con los que critica a Antígona, son palabras que paulatinamente lo encierran a él mismo en el rol de tirano, al no darse cuenta de que también está siendo intransigente con su edicto, con el cual, realiza una adaptación de la ley divina en torno a los ritos fúnebres que, al provenir de su intento de traer paz a la ciudad, no es bien entendido por el deudo más cercano a uno de los muertos. De acuerdo con nuestra lectura, la posición rígida de Creonte en torno a la aplicación de su propia ley, que considera la única adecuada para la paz de Tebas, lo han hecho mutar en el rol que cumple dentro de la obra: gracias a su obstinación e *hybris*, ha pasado de ser un Rey justo y conciliador ante la catastrófica historia de la ciudad, a un tirano, incapaz de volver a generar instancias para moderar las posturas en torno a la justicia y las leyes.

De esta manera, investido del rol que él mismo se impuso mediante su discurso e intransigencia, continúa la confrontación:

CREONTE: ¿Y tú no te avergüenzas de pensar de distinta manera que ellos?

ANTÍGONA: No considero nada vergonzoso honrar a los hermanos.

CREONTE: ¿No era también hermano el que murió del otro lado?

ANTÍGONA: Hermano de la misma madre y del mismo padre.

CREONTE: ¿Y cómo es que honras a este con impío agradecimiento para aquel?

ANTÍGONA: No confirmará eso el que ha muerto.

CREONTE: Sí, si le as honra por igual que al impío.

ANTÍGONA: No era un siervo, sino su hermano, el que murió.

CREONTE: Por querer asolar esta tierra. El otro, enfrente, la defendía.

ANTÍGONA: Hades, sin embargo, desea leyes iguales.

CREONTE: Pero no que el bueno obtenga el mismo que el malvado.

ANTÍGONA: ¿Quién sabe si allá abajo estas cosas son las piadosas?

CREONTE: El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera.

ANTÍGONA: Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor.



CREONTE: Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva, no mandará una mujer. (Sófocles, 1981, p. 95-96).

Creonte persiste en enfatizar la dureza de Antígona y en su incapacidad de ser dócil en cuanto a su postura frente al dictamen de la ley. Además, introduce la problemática de la restringida visión que Antígona realiza de los lazos familiares (*philia*), ya que solo se ha centrado en su hermano Polinices, olvidando que Eteocles e Ismene también son hermanos, por lo que está olvidando sus deberes hacia ellos<sup>13</sup>. La famosa frase de Antígona: “mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor”, confirma que su argumento se aferra a los lazos familiares, así como también a los dioses telúricos que los resguardan, a la vez, demuestran su sesgo argumental que restringe la *philia* exclusivamente hacia uno de sus hermanos.

Por su parte, nuevamente la condena de Creonte hacia su sobrina sella su final catastrófico, puesto que la insistencia en su edicto conlleva irremediablemente la muerte de su sobrina Antígona y, consecuentemente, el doble suicidio de su hijo Hemón, comprometido con la joven, y el de su esposa Creusa. Por lo que, resguardando el orden de las leyes del Estado, Creonte, ha quedado sin su familia y lo ha perdido todo. Así, las mismas palabras con las que se refiera a Antígona, al comparar su dureza con la del hierro, lo castigan a sí mismo y enfatizan un aspecto de su propia *hybris*.

Finalmente, el análisis que hemos realizado de dos instancias dramáticas fundamentales en el desarrollo de la tragedia en cuestión: la discusión entre Antígona e Ismene y, en segundo lugar, parte del *agón* entre Creonte y Antígona, nos permite proponer que la obra realiza una valoración de la discusión en torno a las leyes, en específico en relación con los dos niveles legales opuestos en la cultura griega del Siglo V a.C.: las leyes de los dioses, conocidas por todos y no escritas, versus la

---

<sup>13</sup> La compleja interpretación de la *philia* que hace Antígona está atestiguada por J.P Vernant en el Capítulo “Edipo sin complejo”, de su libro: “Mito y tragedia en la Grecia Antigua”, para quien: “Antígona no ha querido oír la llamada a separarse de los «suyos», de la *philia*, pura abrirse al otro, reconocer n Eros y, con la unión con un «extranjero», transmitir a su vez la vida. La oposición *philia* -eros, vinculación familiar-deseo sexual, ocupa, pues, un puesto principal en la arquitectura del drama. El confundirlos bajo el pretexto de «sustituto» no hace más claro el texto: destruye la pieza”, (Vernant, 1987, p. 93)



normativa humana de la naciente democracia. Más aún, problematiza los roles que cada uno cumple al interior el drama, mostrando cómo ocurre una inversión en los roles que adquieren mediante la falta de *hybris*, lo que, ulteriormente, constituye el final catastrófico de los personajes.

En este sentido, la apuesta de la tragedia sería que la discusión o *agón* legal es válido y necesario en una sociedad en formación de su órgano legislativo, pero cuyos contendientes o debatientes deben realizarlo en un estado de *sōphrosynē* o mesura, que asegure un debate *en y desde* el equilibrio de las partes. Además, este *agón* legal, precisa de considerar, por un lado, los antecedentes completos del caso a discutir, ordenado de manera lógica, sin disfraces retóricos y, por otro, la autoconciencia de los participantes de su posición en el seno de lo social. En último término, la oposición entre una religiosidad privada, versus una religiosidad pública, sugiere la necesidad de entender la *philia* más allá de una visión restringida que enfatiza los lazos familiares y establece derechos y deberes únicamente para con aquellos con los que se comparten lazos sanguíneos. En cambio, requiere una ampliación de esta noción para comprender que, en el marco de la administración de la ciudad, se es *philoí* con quienes conforman parte de la misma organización de ciudadanos, cuyas responsabilidades se enmarcan en la prosecución de un bien para la comunidad en su conjunto. Este rema lo retomaremos en el análisis de “Electra”.

## II. “Edipo Rey” (429. a.C): la *aletheia* como necesidad legal.

Si con “Antígona” se patentó la necesidad de *agón*, discusión o debate en torno a las leyes, en este apartado agregamos otro asunto legal: el establecimiento de marcos legales para juzgar crímenes que se basen en la determinación de la *aletheia* o verdad de los hechos. Existe consenso en la crítica literaria y filosófica en estudiar a “Edipo Rey” (429. a. C) como una tragedia que se articula en torno a la búsqueda de la verdad (*aletheia*) y la consecución de la justicia (*Díkē*)<sup>14</sup>, en la que el propio Edipo debe desentrañar las circunstancias del crimen de Layo, como condición necesaria para el

<sup>14</sup> Interpretación sobre la verdad presente en estudios literarios como: “La tragedia griega” (2001), Albin Lesky; “La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación” (2008), Christoph Menke; “La tragedia griega” (2011), Jacqueline de Romilly; “La tragedia griega: una introducción” (2014), Ruth Scodel. En el ámbito de la filosofía: “Esencia y formas de lo trágico” (1960), Karl Jaspers; “La verdad y las formas jurídicas” (1980), Michel Foucault.



beneficio de su pueblo, quien, en función de suplicante, acude a él para que logre eliminar la peste (*miasma*)<sup>15</sup>.

El rol de Edipo, en tanto Rey (*Týrannos*) de Tebas, reconocido como *primus inter paris* por ser héroe y mejor ciudadano, en uso de su buen juicio (*gnōmē*), es ser agente de un proceso de búsqueda de la verdad, iniciado con el envío de Creonte a Delfos, que moviliza la acción dramática y que, tras las noticias traídas por este último<sup>16</sup>, instalan la necesidad del establecimiento de los hechos en un marco legal para el encuentro, juicio y condena de los asesinos de Layo. Así, el establecimiento de la *aletheia*<sup>17</sup>, se constituye como una necesidad legal básica para determinar, enjuiciar a los culpables y la administración de justicia. Lo que constituye una propuesta de innovación de las prácticas legales, puesta en escena por la representación trágica, que problematiza la concepción de la justicia (*Dikē*) del nascente derecho griego, al enfrentar la necesidad de una verdad como constructo, producto de una búsqueda que instala y ordena lógicamente los hechos a través de los discursos o palabras (*logos*) de los personajes, contra las verdades fijadas en su religiosidad. En otras palabras, no se espera la justicia de los dioses con su sanción sobrenatural, sino que se da pie a un marco legal en el que se investiga, discute, esclarece,

---

<sup>15</sup> "SACERDOTE: "La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida (...) Además, la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad. ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está desolaba Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos! (...) ¡Oh, Edipo, el sabio entre todos!, te imploramos todos los que estamos aquí como suplicantes que nos traigas alguna ayuda (...) ¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad", (Sófocles, 1981, p. 312-313).

<sup>16</sup> "CREONTE: Diré las palabras que escuché de parte del dios. El soberano Febo nos ordenó, claramente, arrojar de la región una mancha que existe en esta tierra y no mantenerla para ser irremediable.

EDIPO: ¿Con qué expiación? ¿Cuál es la naturaleza de la desgracia?

CREONTE: Con el destierro o liberando un antiguo asesinato con otro, puesto que esta sangre es la que está sacudiendo la ciudad.

EDIPO: ¿De qué hombre denuncia tal desdicha?

CREONTE: Teníamos, nosotros, señor, en otro tiempo a Layo como soberano de esta tierra, antes que tú rigieras rectamente esta ciudad.

EDIPO: lo sé por haberlo oído, pero nunca lo vi.

CREONTE: Él murió y ahora nos prescribe claramente que tomemos venganza de los culpables con violencia.

EDIPO: ¿En qué país pueden estar? ¿Dónde podrá encontrarse la huella de una antigua culpa, difícil de investigar?", (Sófocles, 1981, p. 315).

<sup>17</sup> Las raíces *a* (sin) y *letheia* (ocultar), unidas, forman el concepto "des-ocultamiento".



se concluye argumentativamente en torno al crimen y, finalmente, se dictamina. Sin embargo, como mencionábamos anteriormente, la función de la tragedia es tensionar dichos presupuestos, por lo que el orden lógico del proceso legal que se sugiere con la búsqueda de una *aletheia*, aparece tramado de manera problemática en la estructura del drama.

La articulación de la acción dramática de la tragedia en torno al *mythos* anuda los hechos del pasado como un complejo sistema de verdades que se deben desentrañar, una a una, para que la peste se vaya y la paz vuelva a reinar en Tebas. Entonces, la función de Edipo como encargado de establecer los hechos precisa del reconocimiento de sus atribuciones como Rey, en específico el rol de protección de su ciudad. A la vez que exhiben, irónicamente, un adelantamiento de la verdad que lo hará encontrarse con él mismo:

EDIPO: Yo lo volveré a sacar a la luz desde el principio, ya que Febo, mercedamente, y tú, de manera digna, pusisteis tal solicitud en favor del muerto; de manera que veréis también en mí, con razón, a un aliado para vengar a esta tierra al mismo tiempo que al dios. Pues no para defensa de lejanos amigos sino de mí mismo alejaré yo en persona esta mancha. El que fuera el asesino de aquel tal vez también de mí podría querer vengarse con violencia semejante. Así, pues, auxiliando a aquel me ayudo a mí mismo. (Sófocles, 1981, p.316).

De manera problemática, Edipo se adelanta al establecimiento de los hechos y al fin del proceso de búsqueda de la verdad legal, para, en *hybris*, exceder su rol de Rey y actuar, tanto dramática como temáticamente, como un juez y condenar públicamente a los asesinos de Layo:

EDIPO: Mando que todos le expulsen, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios. Ésta es la clase de alianza que yo tengo para con la divinidad y para el muerto (...) por todo esto yo, como si mi padre fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato. (Sófocles, 1981, p. 320-321)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> La condena continúa: “EDIPO: Y pido, para los que no hagan esto, que los dioses no les hagan brotar cosecha alguna de la tierra de los hijos de las mujeres, sino que perezcan a causa de la desgracia en que se encuentran y aún peor que esta. Y a vosotros, los demás Cadmeos, a quienes esto os parezca bien, que la Justicia como aliada y todos los demás dioses os asistan con buenos consejos”, (Sófocles, 1981, p. 321)





Con su parlamento, Edipo mismo construye su destino trágico al incurrir en la falta de *hybris* y actuar el rol de juez para maldecir y castigar a los culpables, incluso antes de conocer las circunstancias y la identidad de estos. Esta lectura se ha vuelto canónica dentro y fuera de los estudios literarios y que, al considerar a Edipo como un agente que se condena a sí mismo mediante sus palabras, se enfrenta a la interpretación tradicional de un Edipo víctima del destino inexorable de los Dioses. La encrucijada de Edipo, dada por la necesidad de encontrar al asesino de Layo para quitar de Tebas la *miasma*, es que poco a poco recibe indicios de que él tiene directa participación en los hechos. En este sentido, Edipo tiene dos oportunidades claras de detener su investigación; la primera, cuando Tiresias vaticina lo que sucederá en el resto de la obra y, la segunda, cuando Yocasta le suplica que se detenga. Así, la propia obstinación de Edipo sobre la verdad establecida desde la maldición que lanza sobre los culpables, constituye su propia experiencia trágica de adopción de un rol de juez que, finalmente culmina con el deber de condenarse a sí mismo, todo ello está dado por su propia actuación; primero por el asesinato e incesto y luego por la búsqueda de verdad: “Con esto, la tragedia de Edipo y, por ende su destino trágico, se define solo y en la obra por sus acciones y dichos, y no por una historia que pese sobre él” (Menke, 2008, p. 31).

La maldición de Edipo es el inicio de una práctica judicial basada en la constatación empírica del crimen, que se opone al conocimiento adivinatorio presentado tanto por el oráculo, como por Tiresias. Por ello, necesita de una figura innovadora en las prácticas judiciales de su tiempo: el testigo. La presencia del pastor y el mensajero es fundamental porque ambos confirman la verdad que Edipo ha reconstruido con su propio recuerdo más el de Yocasta y, como la información obtenida del oráculo y de Tiresias no le sirven a su ímpetu racional y empírico, necesita de testigos que lo ayuden<sup>19</sup>. Son precisamente el pastor y el mensajero quienes portan la verdad de los hechos del pasado porque fueron ellos los que tramaron el intercambio de Edipo.

---

<sup>19</sup> Sobre la verdad en Edipo Rey, la interpretación de Michel Foucault en: “La verdad y las formas jurídicas” (1980) proporciona una reflexión pertinente. En su texto plantea la aparición de la verdad por duplas que, según su mirada, estarían emulando la técnica griega del *symbolon*. Para el autor, hay tres parejas que hacen llegar la verdad: en primer lugar, el oráculo y Tiresias dan a conocer los designios divinos, luego Yocasta y el propio Edipo al recordar su pasado



Así, esta tragedia también pone en cuestión la lucha de una *diké* versus otra *diké*, esta lucha es, específicamente, sobre la justicia divina, no normada y absoluta, versus las formas de administración de la justicia humana que expresa la necesidad de llevarse a cabo mediante un proceso. Lo que se estaría enfrentando es el uso de una jurisdicción que se basa en las pruebas, en la indagación sobre la verdad de los hechos que deben ser comprobados mediante testigos, en contraposición con el conocimiento irracional que implica la creencia en oráculos y en adivinos.

Así, cuando Edipo dice que hay que buscar a los culpables y le pide a Tiresias que hable porque “el que no tiene temor ante los hechos tampoco tiene miedo a la palabra” (Sófocles, 1981, p. 322), puede ser interpretado de dos formas: primero que Edipo no teme a los oráculos, porque para él prima el conocimiento empírico-racional, representado en que él mismo ha hecho aparecer la figura legal de los testigos. Y luego, que existe una relación entre palabra y hechos, de modo tal que uno fijaría a la otra y viceversa, pensando en la maldición de Edipo, son sus palabras las que sellan su destino. Lo que se comprueba cuando Edipo dice: “EDIPO: ¡Ay de mí, infortunado! Pérceme que acabo de precipitarme a mí mismo, sin saberlo, en terribles maldiciones”, o bien, cuando afirma “Temo por mí, oh, mujer, haber dicho demasiadas cosas” (Sófocles, 1981, p. 339)

Lo anterior, sentaría un precedente en la historia del derecho puesto que Edipo Rey estaría planteando dos necesidades que hasta el día de hoy se mantienen como básicas y centrales para la administración de la justicia: por un lado, establecer la verdad de los hechos y, en relación con ello, para esclarecer estos mismos sucesos, recurrir a la figura legal del testigo para dictaminar una sentencia justa. Además, se presenta una reflexión sobre la importancia de la palabra como método de acceder a la verdad y, en consecuencia, de administrar justicia.

El poder significativo del lenguaje es ampliamente trabajado en la tragedia, sobre todo en cuanto a temas tan importantes como la justicia, considerando el marco cívico en el que se realizaron las representaciones y en la posibilidad de presentar en ella un debate agonístico, similar a los debates legales. Con ello tensiona las prácticas judiciales y escenifica un verdadero tribunal de

---

construyen su verdad y, finalmente, el Mensajero y el Pastor revelan la verdad de su propio pasado, instituyendo éstos últimos la figura del testigo como prueba en el juicio.



justicia para demostrar la necesidad de concebir la administración de la justicia mediante un proceso para, así, dejar atrás las antiguas venganzas de sangre que carecían de norma y eran el único método de generar justicia entre las familias.

Hacia el final, es el mismo Edipo quien, tras sacarse los ojos, da cuenta de los padecimientos que está sufriendo condenado por su propia maldición, destino configurado por sus propias acciones y sellado con sus palabras, por haber actuado como juez de sí mismo tras la búsqueda de la verdad:

EDIPO: me privé a mí mismo cuando, en persona, proclamé que todos rechazaran al impío, al que por obra de los dioses resultó impuro y del linaje de Layo. Habiéndose mostrado que yo era semejante mancilla, ¿iba yo a mirar a éstos con ojos francos? (Sófocles, 1981, p. 363)

La inversión final en rol de Edipo, desde el rey justo que busca la verdad, a la víctima sobre la cual cae el peso de la verdad del crimen de Layo, lo convierten en un nuevo rol: el chivo expiatorio (*pharmakós*) que necesita expulsar la ciudad para volver a la paz. Con lo que la tragedia, enfatiza, finalmente, el valor del juicio y las penas a los criminales a través del establecimiento de la verdad legal de los hechos, para establecer juicios en un marco de armonía (*sōphrosynē*) en un orden que privilegie primero la verdad y luego los castigos, realizados por autoridades competentes que actúen estricta y exclusivamente sobre las atribuciones de su cargo.

### III. “Electra” (417 a.C): la *philia* como asunto legal.

Las tragedias antes analizadas exponían las tribulaciones producidas a consecuencias de los crímenes de *philia*<sup>20</sup>. Más allá del ciclo tebano, las obras que dramatizan la historia de la familia de

---

<sup>20</sup> La discusión en torno al concepto de *philia* se ha producido, principalmente, por la tradición hermenéutica sobre la “Ética a Nicómaco” (349. a.C) de Aristóteles, y su repercusión en campos como la filología, filosofía y psicoanálisis. Ahora bien, como nuestro estudio se centra en la tragedia, entenderemos *philia* desde lo expuesto por J.P Vernant en el capítulo “Edipo sin complejo” del libro: “Mito y Tragedia en la Grecia Antigua” (1987): “Para los griegos los vínculos familiares definían un dominio de las relaciones humanas donde sentimientos personales y actitudes religiosas son indisociables. El afecto recíproco entre padres e hijos, por un lado, hermanos y hermanas por el otro, representa el modelo de lo que los griegos llaman *philia*”, (Vernant, 1987, p. 93). Para un análisis filológico del término, consultar: “Amistad y relaciones sociales en el Mundo Antiguo. Una aproximación al fenómeno en el mundo griego y romano”



los Labdácias, analizaremos los problemas en torno a los crímenes filiales de otra obra, cuyo *mythos* es ya canónico. En “Electra” (417 a.C), se escenifica uno de los conflictos legales, religiosos y morales relativos a la *philia* más representativo de la producción trágica griega, el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes en venganza por la muerte de su padre Agamenón a manos de esta<sup>21</sup>. Nos centraremos en el análisis del segundo episodio, donde se produce el *agón* entre Clitemnestra y su hija Electra:

CLITEMNESTRA: Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlos; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses. ¡No tuvo él el mismo dolor cuando la engendró que yo al darla a luz! Anda, muéstrame por qué causa la sacrificó. ¿Es qué vas a decir que por los argivos? Ellos no tenían derecho a dar muerte a la que era mía. Por consiguiente, habiendo matado lo mío en favor de su hermano Menelao, ¿No iba a pagarme el castigo por ello? ¿Acaso no tenía aquel dos hijos, los cuales era más natural que murieran que ella, por ser hijos del padre y de la madre a causa de la que tenía lugar esa expedición?, (Sófocles, 1981, p. 395).

Clitemnestra, lejos de esconder o disfrazar retóricamente su crimen, lo asume y lo enmarca en una venganza por la muerte de su hija Ifigenia<sup>22</sup>, por lo cual estaba obligada a hacer justicia, en virtud de sus lazos de *philia*. Para ello, argumenta con una contraposición entre lo femenino y masculino que ya habíamos visto en “Antígona”, pero esta vez para poner en posición de superioridad la relación de una madre con sus hijos, puesto que ella ha sido la que ha parido con dolor. Con ello,

---

(2009), Begoña Enjuto Sánchez; y para las implicancias en el campo del psicoanálisis consultar: “Philia, Neikos, Eros y Thánatos: algunas notas sobre los deseos de unión e individuación” (2015), Bárbara del Arco Pardo.

<sup>21</sup> Este mito ha sido tratado, fundamentalmente, en la trilogía “La Orestíada” (458. a.C) de Esquilo, o bien, en las obras de Eurípides: “Electra” (417 a.C) y “Orestes” (408 a.C), sin mencionar aquellas tragedias en las cuales se refiere de manera directa o indirecta.

<sup>22</sup> Las circunstancias en torno al sacrificio de Ifigenia por parte de su padre Agamenón aparece en la épica, referida brevemente, pero son los trágicos, como Eurípides, en sus tragedias: “Ifigenia en Áulide” (409 a.C) e “Ifigenia entre los Tauros” (414 a.C), quien dramatizó versiones acerca de su posible muerte, o no, en dicho sacrificio, así como lo que aconteció después de que esta sobreviviera, en una de las dos variantes.



Clitemnestra actualiza de manera problemática el concepto de *philia*, estableciendo que serían más fuertes entre una madre y sus hijos, por constituir lazos sanguíneos de vientre que son mucho más directos. Afirmación que es compleja desde el punto de vista de la cosmovisión griega patriarcal, en la que los hijos tributan el prestigio de su progenitor masculino.

Ahora bien, por otro lado, Clitemnestra muestra desconocer sus lazos filiales para con sus otros hijos, Orestes y Electra, haciendo prevalecer los vínculos con su hija muerta, por lo que nuevamente el personaje se muestra excediendo su rol de mujer y madre, para realizar una interpretación o juicio propio sobre las verdades legales y la justicia. En este sentido, Clitemnestra, en *hybris*, está adoptando el rol de juez, al ser ella misma quien dirime en torno a cómo implementar castigo a los culpables y administrar justicia según su visión subjetiva de las leyes religiosas en torno a los crímenes de sangre.

Mas adelante, continúa el *agón*:

ELECTRA: Al menos ahora no dirás de mí que inicié algo molesto después que tuve que escuchar esto de ti hasta el final. Pero, si me lo permites, hablaría con verdad sobre el muerto, a la vez que sobre mi hermana.

CLITEMNESTRA: Desde luego que te lo permito. Si dieras así siempre comienzo en sus palabras, no serías tan molesta de oír.

ELECTRA: Entonces te hablo. Dices que has dado muerte a mi padre. ¿Qué expresión más vergonzosa que esta podría ya existir, bien lo hayas hecho con razón o no? Te diré, además, que no lo mataste con justicia precisamente, si no que te arrastró a ello el obedecer al malvado varón con el que ahora vives (...) Pero- y voy a hablar con tu razonamiento -si por querer ayudar aquel lo hubiera hecho, ¿Era necesario que, a causa de ello, muriese por obra tuya? ¿Según qué ley? Cuida no se a que, por establecer este principio entre los hombres, reporte dolor y arrepentimiento para ti misma. Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente. (Sófocles, 1896, 396-397)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> La argumentación de Electra continúa:



Electra parecer ser una voz concienzuda, porque considera a sus dos familiares muertos, aún cuando, el progenitor masculino es preponderante en la cultura griega. Luego, establece un contraargumento que cuestiona el dudoso uso y aplicación de la justicia por parte de su madre: establece que el asesinato de Agamenón no se produjo como venganza por la muerte de Ifigenia, sino por influencia y obediencia “al malvado varón con el que ahora vives”, Egisto. Con lo que modula el razonamiento lógico de su madre, para establecer otro *leitmotiv* del crimen y dar cuenta de otra contradicción: si el crimen se produjo por el asesinato de Ifigenia, no hay motivos por los cuales su madre debió armar lecho con Egisto. Más aún, en su parlamento se pone en la postura de su madre y realiza algunas preguntas que cuestionan los argumentos de su contendora. Vemos entonces a Electra adoptar un rol que se asimila al del ciudadano que discute los problemas de la Polis en el Ágora con la utilización de un lenguaje retórico<sup>24</sup>.

Además, en su discurso, Electra enfatiza otro problema legal que es significativo en cuanto a la administración de justicia sobre asesinatos: la importancia central que tiene establecer el *leitmotiv* que conduce al crimen y ajusticiar a los criminales bajo las circunstancias completas de cada caso particular.

Así, el *agón* culmina:

CLITEMNESTRA: ¿Qué cuidado voy a tener por esta que injuria a su madre con tales insultos y eso a su edad? ¿No te parece que podría llegar a todo tipo de acciones sin ninguna vergüenza?

---

“Dinos, si quieres por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal. ¿Cómo podría yo alabar estas cosas? ¿Acaso también dirás que estas vengando a tu hija? Sería vergonzoso si lo alegas. No está bien casarse con un enemigo por causa de una hija (...) Y el otro, desterrado, a duras penas escapó de tu mano, el infortunado Orestes, arrastra una vida desgraciada. Muchas veces me has acusado de criarle para que tome venganza contra ti. Y esto, si tuviera fuerza, lo haría yo, entérate bien. Por ello, proclama a todos, si quieres, que soy malvada y deslenguada y llena de desvergüenza. Si por naturaleza soy experta en todas estas cosas, tal vez sea que no desdigo de tu estirpe, (Sófocles, 1981, p. 397-398)

<sup>24</sup> El rol de ciudadano discutidor que debate públicamente los asuntos de la Polis, se ve enfatizado en la obra por un aspecto que da cuenta David Seale en “Vision and Stagecraft in Sophocles” (1982): “(...) in the *Electra*, for example, where the restless presense of Electra outside the palace is dramatised as an act of public defiance against those with whom she is compelled to live”, (Seale, 1982, p. 20)



ELECTRA: -Entérate bien que yo siento vergüenza por esto, aunque no te lo parezca. Comprendo que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para mí. Pero la hostilidad que de ti me viene y tus aspectos me fuerzas hacerlo. En acciones deshonrosas se aprende a obrar deshonrosamente.

CLITEMNESTRA: ¡Oh criatura sin consideración! Ciertamente que yo, mis palabras y mis obras te dan que hablar con exceso.

ELECTRA: Tú lo dices, no yo. Tú realizas el hecho y las acciones se procuran las palabras.

CLITEMNESTRA: Pero ¡Por la Diosa Artemisa! ¡No escaparás por esta osadía cuando venga Egisto!

ELECTRA: ¿Ves? te has dejado llevar por la cólera. Aunque me habías permitido decir lo que quisiera, no sabes escuchar.

CLITEMNESTRA: ¿Y no me vas a dejar ni hacer un sacrificio bajo un devoto murmullo, después que te permití soltarlo todo?

ELECTRA: Te dejo, te invito a ello, has el sacrificio y no acuses a mi lengua, porque no podría decir ya más.

CLITEMNESTRA: Tú, la que me acompañas, alza la ofrenda de todos los frutos, a fin de que ofrezca a esta divinidad suplicas que sean liberadoras de los miedos que ahora tengo.

Clitemnestra le recuerda a Electra el rol que le corresponde como mujer y como hija, y exhibe la extralimitación o *hybris* de esta última, por cuestionar las decisiones, no solo de su madre, un *philoí* con el que tenía un lazo directo de vientre, sino también de la autoridad real. Sin embargo, Electra, en una nueva fórmula de utilización de lenguaje retórico, recibe el argumento de su madre y reconoce el exceso al que, expresa, sentirse arrastrada por las acciones de su propia madre.

El agón culmina evidenciando visión contrapuesta de la *phília* que ambas presentan, la una hacia su hija muerta, la otra, partiendo desde el padre hasta el resto de los hijos, sin embargo, la discusión se realiza con las dos contendientes incurriendo en algún sentido en la falta de *hybris*. Además, estas visiones contrapuestas se modulan mediante la necesidad de esclarecer los motivos



y las circunstancias del crimen de Agamenón, para quien, finalmente, Clitemnestra, en un gesto que puede ser interpretado como mesura, o bien de culpa, autoriza a realizar ofrendas en su honor.

#### IV. Reflexiones finales

El estudio de la dimensión *dikeológica* en el corpus representativo que hemos seleccionado de las tragedias de Sófocles, en conjunto con el análisis de los conceptos de *agón*, *aletheia* y *philia*, nos permiten establecer las siguientes conclusiones. Primero, dichos conceptos se configuran como un arco explicativo en el cual aparece: en primer lugar, la discusión sobre la aplicación de las leyes de los dioses telúricos, versus unas leyes provenientes de una religiosidad oficial de la ciudad; en segundo lugar, el establecimiento de la verdad para la administración de la justicia, sobre la base de pruebas y testigos y, finalmente, en tercer lugar, el cuestionamiento de las relaciones familiares como esenciales para la sociedad que, al ser rotas mediante un crimen, constituyen una de las aberraciones más terribles que un crimen común. Estos tres conceptos son aspectos temáticos que Sófocles fue exponiendo con el correr de los años, a lo largo de su producción dramática, pero que, tras el análisis propuesto, se resignifican en virtud del aporte que hacen al nacimiento y sostén de la democracia del Siglo V en Atenas.

En relación con lo anterior, *Agón* no es solo un enfrentamiento entre personajes, sino que se configura como el debate legal necesario en el marco de un juicio que determine culpables, en el caso de un crimen, o bien, en la discusión ciudadana sobre la formación de las leyes en el ágora. *Alteheia*, es la develación de la verdad que permite esclarecer las circunstancias de un crimen que, en el marco de la ley, se instituye como una verdad legal, producto de una indagación con fuentes y testigos, que es irrefutable desde el punto de vista jurídico, necesaria para que el castigo se determine de manera racional y lógica.

Por su parte, la noción de *philia* presenta un rendimiento importante por sobre los otros elementos. En tanto que todas las tragedias exponen la ruptura aberrante de los lazos sanguíneos familiares, el estudio temático desde el punto de vista legal demuestra que la *philia* necesita de una ampliación semántica que le dé un carácter público y permita establecer lazos legales, morales y





religiosos, no solo con parientes, sino con los habitantes de la misma ciudad. Lo anterior, para propiciar una noción de comunidad en el marco de la democracia, por lo que la *philia*, entendida desde un punto de vista público, sería la reflexión germinal planteada por la tragedia que decanta, históricamente, en la noción de *bien común* necesaria para la constitución de cualquier Estado democrático.

En segundo término, que la reflexión en torno a los asuntos del derecho en la tragedia, siempre se encuentra entramada con la problemática interpretación de roles que participan de la acción dramática. Con ello, reconocemos como paradigmática la interpretación del rol de juez (*krités*) que, erráticamente, representan los personajes dentro de la tragedia cuando incurren en *hybris*, lo que exhibe la necesidad de establecer un juez, como una figura ejemplar que pueda dirimir de manera armónica en un marco legal específico. Lo anterior, en consideración a que el juez es el principal agente de administración de justicia en un ordenamiento democrático porque es el encargado de dar cumplimiento al marco legal establecido por la comunidad.

En relación a ello y, como tercer punto, tanto los conceptos estudiados, así como la problemática interpretación de los roles dentro de las tragedias, nos llevan a plantear que las obras, al contraponer las leyes antiguas provenientes de la tradición y no fijadas, versus las nuevas leyes de la naciente *polis* democrática, enfatizan la necesidad de contar con un órgano escrito de leyes fijas que permitan un marco para la acción humana. Con este planteamiento, la tragedia se instala, mediante la dramatización de las complejas relaciones legales, como un agente activo de reflexión para el establecimiento de las nuevas leyes, aportando no solo usos retóricos de la palabra, sino exhibiendo las tribulaciones en torno al bien común ciudadano que constantemente discuten sus personajes.

Finalmente, consideramos que todos los conceptos revisados, al ser dramatizados problemáticamente dentro de la producción de Sófocles, remarcan el rol modelador fundamental que la tragedia como género tuvo en la instauración de la democracia ateniense, enfatizando también el rol de la palabra desde su uso retórico, por cuanto la tragedia es un género cuyo medio fundamental es la palabra. En última instancia, es importante que el estudio de la tragedia enfatiza



la posición fundamental para la sociedad que el drama y del teatro tuvieron en la cultura y en la conformación de la democracia en la Grecia del Siglo V a.C, vínculo entre drama y realidad que no encontrará parangón exacto en la historia posterior.

## Referencias:

- Allen, D. (2006). *Greek tragedy and Law. The Cambridge Companion to ancient Greek Law*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caldani, C. M. A. (1994). *Tragedia Griega y derecho*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Ponencia presentada y texto publicado en las Actas Jornada Interdisciplinaria sobre Contenidos Jurídicos de la tragedia griega.
- De Romily, J. (2014). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Enjuto, B. (2009) *Amistad y relaciones sociales en el Mundo Antiguo. Una aproximación al fenómeno en el mundo griego y romano*. En *Espacio, Tiempo y Forma Serie II, Historia Antigua*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Foucault, M. (1980). *La verdad y las formas jurídicas*. Madrid: Gredos.
- Gastaldi, V. (2004). El logos trágico y la funcionalidad de la retórica. En *Calíope Presença Clássica*, Departamento de Letras Clássicas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Goldhill, L. (1999). *Performance culture in Athenian Democracy*. Cambridge-: Cambridge University Press
- Jaspers, K. (1960). *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Menke, C. (2008). *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: Machado libros.
- Ortega, J. (1985). *En torno a galileo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pabon, M. J. (1987). *Diccionario VOX griego clásico- español*. Madrid: VOX
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Seale, D, (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Lomdres: London & Canberra, Croom Helm.
- Segal, C. (1986). *Interpreting, Reading Greek Tragedy: Myth, Poetry, (Self) Text*, New York: Cornell University Press.
- Sófocles. (1981a) *Antígona*. Madrid: Gredos
- Sófocles. (1981b) *Edipo Rey*. Madrid: Gredos.
- Sófocles. (1981c) *Electra*. Madrid: Gredos.
- Sousa, M.A. (2008) *Poder e Saber em Édipo Rei de Sófocles*, ponencia presentada y texto publicado en *Colóquio de Direito e Dramaturgia Grega*, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.
- Vernant, J. P. & Vidal, N. P. (1987) *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Vernant, J. P. (1992) *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona: Paidós.
- Vernant, J. P. (2000) *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama.