

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CON MENCIÓN EN EDUCACIÓN SECUNDARIA**

**“LA VIGENCIA DE LA LITERATURA CLÁSICA GRIEGA EN LA EDUCACIÓN
CONTEMPORÁNEA: DE HOMERO A WOODY ALLEN.”**

Santiago Estrella Garcés

Quito DM, julio del 2015

Leer a los clásicos griegos, con el placer que deriva del conocimiento, es quizá el reto más vital de la enseñanza secundaria. Los griegos –junto con los hebreos- son los modeladores de la civilización Occidental.

Se trata, entonces, de encontrar un método que nos permita a los educandos llegar de una forma apropiada para que conozcan los orígenes y la continuidad de Occidente. Debe haber muchos otros métodos; este es apenas uno de ellos. Pero sobre todo es un texto orientado a los profesores de literatura para que tengan una alternativa de lo que el autor de estas líneas considera viables para que sea más atractivo.

Homero, Eurípides, Sófocles, Esquilo, como autores de base de la lectura de los textos, pero a la luz de la sociedad en que fueron creados, con democracia, tiranía, esclavismo, oligarquía, entre otros elementos que persisten hasta ahora.

Además, el estudio de la literatura griega clásica puede ser leído desde los textos contemporáneos. Por eso, el fin de este trabajo es el montaje de una tragedia de tintes griegos pero con elementos del absurdo, en la obra de Woody Allen.

Palabras clave: civilización, literature, Occidente, educación, profesores, educandos, épica, teatro, Homero, Sófocles, Eurípides.

Tabla de Contenidos

iii

Introducción	1
Capítulo 1 La perennidad griega.....	6
La herencia de Grecia e Israel.....	12
De la guerra de Troya a la modelación de arquetipos eternos.....	18
Capítulo 2 Una forma de aproximación a los textos griegos.....	25
Homero el primero de los clásicos.....	32
Canto XXII: la muerte de Hector.....	34
La Odisea: las nociones del viaje y del regreso.....	43
Capítulo 3 La batalla entre Sófocles y Eurípides.....	51
El origen de la tragedia y su conceptualización.....	51
El espíritu Dionisiaco y Apolíneo del teatro griego.....	56
Elección de obras: la mujer en la conciencia griega.....	57
Capítulo 4 La puesta en escena de Dios, de Woody Allen.....	69
Capítulo 5 Breves consideraciones sobre la malla curricular para lengua y literatura correspondiente a las mitologías.....	72
Conclusión.....	77
Procedimiento pedagógico.....	79
Lista de referencias	831
Anexo 1: <i>Dios</i> , de Woody Allen	
Anexo 2: Video del montaje de <i>Dios</i> , de Woody Allen.	

Introducción

Debo confesar un delito: durante ocho años como profesor de literatura para los cursos superiores de bachillerato, poco caso hice de los planes y programas de educación. O, para decir mejor, intenté aplicar lo que hacen algunas empresas: la doble contabilidad.

De los 45 minutos que duraban las clases, cinco minutos les decía a mis alumnos: “según el Ministerio, en esta clase deberíamos hablar sobre El Mío Cid o sobre Don Quijote, o La Divina Comedia, o Cumandá, etc. Les decía rápidamente quién era el autor, de qué trataba la obra y cuál era su importancia. Dudo si conservan el recuerdo de ello o si les ha sido inútil alguna de aquella suma de información.

El reto pedagógico era otro. En un país de baja lectura, con un promedio de 0,5 libro por año per habitante según la estadística más pesimista, las preguntas de un docente en literatura debieran tener un carácter moral: ¿hasta qué punto lo que dicta el Estado es lo necesariamente correcto y debe ser seguido? En estos tiempos en que hay una política educativa que es más rígida por sistemática, porque tiene una evaluación nacional que es parte de un *continuum* educativo, los planes y programas tiene un intento de homogenización del pensamiento con esta estructura única, ambivalente y sin una noción seria de que la lectura del libro –como contenido y como objeto- es parte de una suma de libros que expresan una civilización (tiempo, entorno, hegemonías político-económicas). La literatura es, pues, la historia que la historia no cuenta.

Aunque continuamente nos referiremos a cómo llevar adelante un hacer pedagógico, nos dedicaremos a tratar el mito como algo universal. Los mitos de la creación, por ejemplo, están en todos los textos de todas las culturas y civilizaciones arcaicas y que no han dejado de reivindicarse en las modernas, aunque fuese solamente en su grado poético por haberse generado una narrativa.

La normativa escolar ecuatoriana hace una combinación de narrativas mitológicas que tienen su conexión sin un sentido preciso. Que exista una repetición de narrativas implique que también hay un mestizaje de narrativas de la creación. Pero fundamentalmente el mito es algo que organiza el mundo; la sociedad de aquellos

tiempos lo necesitaron. Son sus relatos fundacionales y tienen explicaciones – “imitaciones”, dirá Mircea Eliade¹- (Eliade, 2006) en el mundo que les corresponde vivir. Mezclar, solo para tener un bloque de conocimientos de diversos mitos sin una comprensión de lo que estás detrás de él, del guerrero que imita al héroe, cosa que ocurre en Grecia, no necesariamente obliga a entender de qué se trata un mito.

Pero el mito no es el tema de este trabajo. Ni las culturas arcaicas. Es sobre la Grecia, la arcaica y la clásica, y su legado para la civilización occidental. No podemos –y eso se ha dicho de sobra- pensarnos sin haber pasado por Grecia, sus escritores, sus filósofos y su historia. Los griegos del siglo XII a.C. hasta el 300 a.C ya configuran el Occidente del siglo XXI. Todo lo que somos hoy ya nos lo descubrieron los griegos de aquellos siglos. Esta es la preocupación fundamental de este trabajo. ¿Cómo hacer para que textos fundacionales de Occidente sean comprendidos y disfrutados por adolescentes de este siglo? ¿Cómo leer a Eurípides, Sófocles y Homero? ¿Cómo enfrentar hoy un lenguaje distante para reconocernos en el texto?

La experiencia –como educandos y educadores- al menos en la forma como se estructuraba el currículum de Literatura, dividido por regiones (española, universal y ecuatoriana) y por géneros (épica, lírica, drama, y más variantes, como la novela, el cuento y el ensayo, que no caen en la trilogía genérica que, por cierto, nos proviene de Aristóteles), es que la literatura parece no tener origen ni contexto. Eran como hechos aislados del mundo en que surgieron. Ni siquiera, en la educación pre-revolucionaria, cuando se leía –se pretendía leer- a Dante y su *Divina Comedia*, se decía con claridad lo que significaba ese libro: no solo la exaltación de la mujer ideal (Beatrice), que es su guía por el Paraíso (la parte más aburrida del libro, si así se puede decir), sino también la

¹ Además, si tomamos en cuenta la Poética de Aristóteles, la imitación se lleva a cabo “mediante el ritmo, la palabra y la armonía” (Gredos, p.35) No es la cultura griega el objeto de la investigación de Eliade. Sin embargo –y esto da sentido a la idea de universalidad de los mitos- hay definiciones aplicables a los griegos arcaicos. “En la medida en que un acto (o un objeto) adquiera cierta realidad por la repetición de los gestos paradigmáticos, y solamente por eso, hay abolición implícita del tiempo profano, de la duración, de la “historia”, y el que reproduce el hecho ejemplar se ve así transportado a la época mítica en que sobrevino la revelación de esa acción ejemplar”.

condena a sus enemigos políticos y eclesiales al Infierno (la parte más interesante del libro, sí así puede decirse, por la seducción del mal que siempre será más sugerente y atractivo).

La idea de llevar a los griegos al aula y hacerlos atractivos para los adolescentes conllevaba a otra pregunta moral: ¿cómo hacer que la lectura no se convierta en un martirio, que el libro no sea un objeto que contenga el horror y no el placer, y que reconozcan que el libro es la prolongación de la imaginación, así como el azadón lo es de la mano?

Aquí tenía que ocurrir esa *doble contabilidad*. Luego de esos cinco minutos, “íbamos a lo nuestro”. Leíamos a libros que consideraba les pudiera interesar a adolescentes de dieciséis y diecisiete años. Por ejemplo, *Caídos del cielo*, de Ray Loriga, una novela de carretera, en que dos jóvenes viven la delincuencia. O algunos poemas de Edwin Madrid. Leíamos lo que publicaban autores ecuatorianos vivos e invitábamos a sus autores a charlar con los ellos, con el prejuicio de que siempre conocer a un escritor ejerce cierta fascinación en las personas.

Pero a la vez me invadían otras preocupaciones. La mediación entre una obra literaria y un estudiante, siempre será el profesor, más aún cuando de lo que se trata es de transmitir, como supuesto referente que es, la pasión por la lectura. Y en aquellos años – que sobrevive y se afianza- vivía una fascinación por Homero, Sófocles y Eurípides

Por eso, comencé a buscar alternativas para que la cultura clásica griega –cualquier literatura clásica, no solo griega- fuese vista como algo cercano a ellos pese a los siglos que los distancian. Los griegos nos heredaron los conceptos políticos que aún hoy dominan y se las exige o rechaza en los colectivos y organizaciones: aristocracia, monarquía, oligarquía, tiranía, democracia. Sus pensadores no llegaron a usar la palabra populismo, pero las prácticas políticas, como ya veremos, del tirano son aplicadas hoy por los movimientos populistas en la región. También nos heredaron conceptos sobre la moral, la física, la psicología, la lógica, la medicina, la sexualidad, el deporte. El héroe, el arquetipo, el honor aún son aspectos fundamentales del ser humano. El carácter esencial de los nacidos en un tiempo sobrevive tres mil años después, obviamente con sus matices.

Por ello, en 1997 armé un proyecto pedagógico personal para que el grupo de estudiantes del último año de bachillerato que sirviera como una herramienta modernizadora de los griegos. La culminación era el montaje de la comedia *Dios*, del estadounidense Woody Allen, con una puesta en escena con 25 actores adolescentes. Pero para ello había que cruzar todo un camino, que arrancararía con Homero, se pasaría por el alemán Hölderlin y con el poeta mayor griego contemporáneo: Cavafis,

No tenía método alguno. Difícilmente este trabajo ofrezca alguno. Es puramente empírico por una parte, y reflexivo por el otro. Este texto tampoco pretende ser una investigación exhaustiva ni completa del mundo griego. Es fundamentalmente una propuesta que puede o no puede dar resultado. Carece de pretensiones teóricas. Fue una combinación poco ortodoxa de historia, teoría literaria, técnicas teatrales, y los impulsos emotivos que se requieren para hacer arte, aunque fuese de manera *amateur*.

Este ejercicio partió de la intuición. Por tanto, la única intención de este trabajo es compartir una experiencia pedagógica que, al cabo de los años, merecía de mi parte una reflexión.

¿Por qué la reflexión si quien escribe estas líneas abandonó con convicción la tarea pedagógica hace algunos años? Quizá intervenga la vanidad, además de la necesidad de finalizar algo de relativo largo aliento. Lo cierto es que desconozco si, con el paso de los años, los estudiantes recuerden el sentido de todo este proceso; si aquello de los arquetipos griegos reaparezca en ellos de vez en cuando. Es esperable y/o deseable que en algún momento les ocurra algo semejante a Cortázar, cuando le nació la idea de escribir *Los Reyes*, en 1949:

Es un caso extraño. La idea del libro nació en un colectivo. Volviendo a mi casa, un día de golpe en un viaje en que te aburres, sentí la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega, lo cual creo que la da la razón a Jung y a su teoría de los arquetipos en el sentido de que todo está en nosotros, que hay una especie de memoria de los antepasados y que por ahí un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta cuatro mil años antes de Cristo a través de los genes y cromosomas te manda algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo y sin darte cuenta escribes una novela o un cuento y en realidad estás transmitiendo un mensaje muy antiguo y muy arcaico. (Cortázar, 1977)

No sé –ni me interesa saberlo- si algo parecido pudiera ocurrir a aquellos que alguna vez transitaron por mis aulas. Sé, sin embargo, que esos jóvenes que montaron la obra de teatro *Dios*, del estadounidense Woody Allen, podrían algún día vivir algo parecido a esta experiencia cortazariana. Esta obra de teatro ha sido algo imborrable en la memoria de aquellos que la actuaron. La recuperación del vídeo (hecho con poco criterio estético, un puro registro con la tecnología de la época, que fue transformado para los soportes actuales) me hace pensar, con cierto alivio y mucha alegría, que el trabajo pedagógico tenía su razón de ser y también sus gratificaciones.

Eso explica un poco el porqué del título extravagante de este trabajo: *La vigencia de la literatura clásica griega en la educación contemporánea: desde Homero hasta Woody Allen*. El objetivo final de ese año fue montar una obra de teatro como trabajo de grado para estudiantes del último año de bachillerato. En *Dios* hay la evidente recurrencia a las estructuras dramáticas y los grandes temas de la literatura griega. Pero a ello lo acompaña una enorme dosis de contemporaneidad: trae a los griegos clásicos al mundo vigente. Y hacerlo en un aula de clases es posible. Y necesario. Una educación en lo *clásico* facilitaría muchas cosas.

Capítulo 1

La perennidad griega

En un escrito encontrado en las ruinas de Babilonia del siglo VIII a.C, se lee como un lamento implacable: “es una lástima que todos los temas de la literatura estén agotados”.

La literatura siempre aborda los mismos temas: la muerte, el destino y su inevitabilidad, el amor, la soledad, la rebeldía, la codicia, la divinidad, el engaño, la pasión mística, la pasión lasciva... Son los grandes temas humanos y que la literatura ha abordado desde distintos géneros. Pero fueron necesarios los iniciadores. Los que quedan como los exponentes mayores, no fueron los primeros. Fueron –y eso gracias a que se pudieron conservar- los exponentes seguramente tardíos de un género.

Homero es el que concentra, en el siglo VIII a.C., y da forma a la *Ilíada* (Homero, 2010) y la *Odisea* (Homero, Odisea, 2013), de una guerra que se venía cantando desde el siglo XII a.C., luego del asedio griego a Troya. En la *Odisea*, Ulises escucha a los aedos cantar sus hazañas y de cómo fue su ardid del caballo para vencer a los troyanos.

Con Homero comienza la civilización occidental. Es el primer clásico de la literatura universal. Y es alguien que será leído más allá de que se mantenga o no como una obligación escolar. Pero es la educación formal la que debe ver a Homero y a otros clásicos griegos. Debe conservarse como un imperativo.

La pregunta es ¿cómo?

Todas las mañanas, la clase debía ponerse de pie. Como monjes, metían una mano en la manga correspondiente al otro brazo. Y cantaban, en ritmo gregoriano, los versos del poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin: “el hombre es un dios cuando sueña / y no es más que un mendigo cuando piensa (Amén)”.²

¿Para qué servía iniciar una clase de literatura de esa manera? Desde la teoría, nada; desde lo lúdico, quizá demasiado. Era una simple, aventurada y antojadiza forma de combinar lo esencialmente sagrado y lo esencialmente entretenido que tiene la literatura.

Y por lo menos ese relajamiento lúdico, que los departamentos de recursos humanos denominan “pausa activa”, intentaba que la literatura, a fin de cuentas, pudiera ser vista como una diversión, en el sentido que T.S. Eliot le quería dar a la literatura en su libro *Función de la Poesía y función de la crítica*, en el que concluye que, finalmente, la función última –y primordial- de la poesía (por ende de la literatura) es divertir, sin negar que siempre hay un “más allá” poético –“la otra orilla”, según Octavio Paz, que es redención y liberación a la vez (Paz, 2008).

El carácter lúdico en la enseñanza de literatura plantea al menos dos preguntas desde lo moral y lo metodológico: ¿hasta qué punto el maestro tiene una visión lúdica de la literatura?; ¿cómo darle contemporaneidad a textos cuyas formas definitivas se conocen a partir del siglo VIII antes de Cristo y los modos de empleo del lenguaje –la traducción de esos textos- son, al fin de cuentas, lejanos a nosotros?³

² En su novela *Hiperión*, el poeta alemán Friedrich Hölderlin recrea los amores de Hiperión y Diótima.

³ Durante todo el trayecto de estos apuntes, la palabra interés o ‘despertar el interés de los jóvenes/ estudiantes’, será en sí el fundamento y el deseo final. Si la literatura es una experiencia estética, por tanto inmensurable, es ese el fundamento para que exista el placer ante los textos y tener los referentes predominantes de nuestras culturas.

Pero sobre todo, ¿por qué enseñar los griegos y cómo enseñarlos? Y ¿solamente a los griegos? La herencia de Occidente, tiene, como lo dijo Alfonso Reyes, tres vertientes: griega, hebrea y romana. “El orbe histórico al que pertenecemos es producto del genio filosófico y artístico de Grecia, completado por el genio religioso de la gente hebrea y el genio político y jurídico de la gente romana”. (Reyes) Pero no está limitado a su origen. No solamente es producto, sino también continuidad. Lo dice el mismo Reyes unas líneas más adelante en su ensayo ‘Presentación de Grecia’, escrito en 1949. En él ya anunciaba que la sociedad se modificaba con el crecimiento vertiginoso de la tecnología y, a pesar de eso, remitirse inevitablemente a ese mundo griego-hebreo-latino:

Si, en el peor supuesto, admitiéramos que la civilización hoy por hoy se encamina a un cambio de frente, o siquiera a un considerable desvío –y ya es mucho conceder en el actual estado de comunicación y continuidad entre los pueblos-, todavía hay que reconocer que las coordenadas de esta curva están en Grecia, y que la torsión solo es explicable cuando a Grecia se la refiere”. (Reyes)

Los griegos modelaron lo que hoy somos. Es cierto que somos una cultura mestiza, mezcla de indígena y europeo. Pero en mucho de lo que constituye las relaciones de poder, sociales, políticas, económicas e incluso religiosas y deportivas predominantes nos vienen de esas tres vertientes y fundamentalmente de Grecia⁴ y de su racionalidad sobre la que se yergue Occidente. Lo que somos, lo somos porque los griegos lo fueron.

Políticamente, por dar un ejemplo, siglos después, Occidente no ha podido encontrar otra forma de gobierno que supere los conceptos de la democracia ateniense, la división de

⁴ En lo religioso, el sincretismo ha sido quizá lo más visible, pues es parte de la resistencia de los pueblos originarios. Pero el mismo catolicismo es una religión sincrética y la propia mitología griega es, en sí, la combinación de relatos mitológicos de otros pueblos y civilizaciones que conquistaron sus tierras.

poderes (ejecutivo, legislativo y judicial), y las desviaciones políticas: las oligarquías, las tiranías, las monarquías, la aristocracia. Los griegos no conocieron, por ejemplo, la palabra populista, pero ya anunciaron las prácticas populistas con el tirano, término que no nació con la acepción peyorativa que hoy tiene y que quiere decir “gobierno de uno solo”. Pero los tiranos fueron, en esencia, populistas: “los tiranos se hacían populares mediante la ejecución de obras públicas”, señala Isaac Asimov. (Asimov, 2013) Más adelante, para hablar de Polícrates, “como era habitual en los tiranos (...) estimuló la cultura y las obras públicas” (Asimov, Los griegos, 2013) y que la aristocracia ateniense supo bien cómo acomodarse a la situación: “eran lo bastante inteligentes para comprender que era mejor perder algunos privilegios pacíficamente que perderlo todo por la violencia”. (Asimov, Los griegos, 2013)

La filosofía –la lógica aristotélica, sobre todo- es imprescindible para la ejecución del pensamiento. Las estructuras literarias, la concepción de género y hasta las referencias culturales de Grecia en nuestro vocabulario cotidiano son muestras de ello.⁵

Pero nos equivocáramos si dijéramos que lo helénico nos sobrevive en lo racional únicamente. Y quizá sea aventurado decir que a veces predomina lo mítico⁶ de los griegos en nosotros, tal como lo contaba el escritor argentino Julio Cortázar, que durante un viaje en bus concibió su novela *Los reyes*. Vio el mito de Teseo y el minotauro a la

⁵ Más adelante hablaremos de los tópicos de la herencia griega que trataremos en esta disertación: heroísmo, arquetipos perdurables, el papel de la mujer, la resistencia contra el Estado, la voluntad individual que es menor a la fuerza del destino, el silencio frente a lo prohibido, todos temas que están vigentes y que ya los griegos nos dijeron que estos serían los tratados de aquí para siempre y que, en concepto del autor de estas notas, todavía son asuntos que despiertan interés.

⁶ No pretende esta disertación detenerse en conceptos. Pero en este caso, definiremos al mito como un relato de algo que ocurre en un ‘no tiempo’, en un tiempo distinto y anterior al nuestro, con sujetos que no necesariamente existieron pero que se cree que existieron.

inversa. Así se puede decir que aquellos mitos arcaicos nos sobreviven y nos pertenecen incluso a pesar de nosotros mismos. Se trata, pues, de aquello que dijo Italo Calvino: “Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose en el inconsciente colectivo o individual”. (Calvino, 2009)

La teoría de Calvino en este breve ensayo de ocho páginas resulta interesante para poder pensar en una línea de acción de una acción pedagógica porque el clásico siempre tendrá un efecto en el lector joven y en el maduro, se lo lea por primera vez o se vuelva a estos textos de manera regular.

Todo libro clásico es un descubrimiento y un re-descubrimiento. Calvino hasta llega a distinguir entre el lector adolescente y el lector adulto. Y de éste, a su vez, discrimina entre el que llega al clásico con su experiencia lectora a un clásico, o como aquel que vuelve a ese texto también con una experiencia lectora. Pero lo cierto es que en muchos casos el libro es un clásico solo porque sabemos, por transmisión cultural, que se trata de un clásico.

“Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad”, dice. (Calvino, Por qué leer los clásicos, 2009). Finalmente, esta relación debe ser personal, debe haber una chispa original que ate al lector al libro y que eso no necesariamente ocurre ni debe ocurrir. “No se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor”, añade.

La escuela tiene, sin embargo una función, un deber de hacer conocer a los estudiantes estos textos, pero esta función, para Calvino, solamente sirve para que el individuo

finalmente escoja “sus clásicos”: “La escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela”. (17, 2009)

Son más las preguntas que plantea Calvino, que bien deberían hacerse los profesores de lengua y literatura del bachillerato. Si la literatura cuenta la historia que la historia no cuenta (la frase no es de Calvino), “¿por qué leer los clásicos en vez de concentrarse en lecturas que nos hagan entender más a fondo nuestro tiempo?” (Calvino, Por qué leer los clásicos, 2009)

A esto se podría agregar preguntas para el motivo de estas páginas. ¿Qué nos une, por ejemplo, con Homero, alguien que vivió en el siglo VIII a.C. y que relató hazañas que ocurrieron presuntamente en el siglo XII a.C.? ¿Qué hace que aún siga teniendo lectores? Y, sobre todo, ¿cuáles serían sus potencialidades para ser aprendido y aprehendido por las nuevas generaciones?

Partamos del hecho de que Homero se constituye en un clásico. De hecho, es el primer clásico. Pero sus obras provienen de toda una formación de aedos que permitieron que se recordara el asedio a Troya de parte de los argivos y los aqueos. Al darle cuerpo y forma final, se condicionó como un clásico que se lee y se seguiría leyendo porque es, precisamente, un clásico. Italo Calvino Por qué leer los clásicos Siruela 2009 17

Aunque también huelga advertir que

Ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como un retumbo lejano, fuera de la habitación invadido tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen. Añadamos por lo tanto:

13. Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo. (la cursiva es de Calvino)⁷ (Calvino, Por qué leer los clásicos, 2009)

Si se tratase de buscar algo más allá de ese ruido (tanto clásico como moderno) y convertirles en una armonía, resulta que pese a los más de 3 000 años que separan el mundo helénico de la contemporaneidad, hay cosas que aún son comunes: los arquetipos y los héroes⁸. Y cosas que distancian: el lugar de la mujer, las relaciones interpersonales y eróticas (esto se puede discutir), y la pasión por la belleza, que pueden funcionar como esa “chispa” que Calvino cree necesaria para la relación libro clásico-lector para el adolescente.

La herencia de Grecia e Israel

Este puede ser quizá uno de los puntos que más podría interesar al estudiante para que vea cuán clásicos y modernos pueden ser ambas naciones en general. Son parecidos y difieren. Ambos, como muchas otras culturas, tienen sus propios mitos de la creación; también tienen sus libros sagrados, pero la concepción de lo sagrado cambia totalmente.⁹ Para los griegos, los dioses solo tienen de distinto de lo humano la eternidad y los súper poderes, pero tienen forma humana. Para los hebreos –en consecuencia la tradición

⁷ También dirá Calvino que el “clásico es lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone”.

⁸ Los arquetipos son algo más vastos que la simple herencia griega. Trataremos en las páginas que siguen, combinar aquello que se puede leer en el Antiguo Testamento, en que se ve cómo lo hebreo también es un jugador influyente en la conformación de Occidente.

⁹ No deja de ser interesante una que otra semejanza entre la fe griega y la hebrea que facilitó el trabajo de evangelización de San Pablo de Tarso, un cristiano proveniente de la élite intelectual de Grecia. Ya en la tradición religiosa de Grecia, se veneraba un dios desconocido, invisible, aunque los criterios no dejaban de ser paganos: a lo mejor existía un dios como los demás dioses con probabilidades de resentirse porque los hombres no lo adoraban. Hércules descendió a los infiernos y volvió a la vida.

cristiana- Dios no es una persona, sino un espíritu, aunque en el Génesis, Dios hace al hombre “a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza”¹⁰ (*La Santa Biblia*, revisión 1960). Pero luego Dios ya no tiene forma. Aparece de distintos modos, tiene enviados, como los ángeles que destruyen Sodoma y Gomorra, en forma de una zarza en llamas que no se consumía ante Moisés.

Este primer encuentro entre Dios y Moisés es uno de los capítulos más fascinantes de la liberación de Israel del dominio de Egipto, sobre todo por su efecto lingüístico, pues Dios es, como lo dice el Evangelio de San Juan, verbo: “en el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el verbo era Dios”. (San Juan, ‘Evangelio’ 1:1, *La Santa Biblia*, revisión 1960). Dios le dice a Moisés, luego de que éste le preguntara su nombre, “YO SOY EL QUE SOY”. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel: YO SOY me envió a vosotros” (las mayúsculas son del Éxodo). (Moisés, ‘Éxodo’ 3:14, *La Santa Biblia*, revisión 1960)

No deja de ser interesante la visión de la palabra como hecho creador. En el anónimo libro sagrado maya-quiché, *Popol Vuh*, también se hace necesario de la palabra para que las cosas y los humanos existan:

Entonces llegó aquí la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche. Hablaron entre sí, y se consultaron y meditaron: se pusieron de acuerdo, y aunaron sus palabras y sus pensamientos.

Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban que, al amanecer y con la aurora, debía aparecer el hombre. (*Anónimo*, 2012)

¹⁰ Resulta interesante ver cómo Dios usa el plural. ¿Quiénes son los otros? ¿Con quiénes habla? ¿Quiénes más tienen esa semejanza? Aunque luego, en el versículo 27, el relator, que en esencia es el Espíritu Santo, lo singulariza: “Y creó Dios a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó”.

Si bien los relatos homéricos son lo más parecido a un texto sagrado de una nación y que los niños y jóvenes aprendieran sus versos de memoria, no necesariamente ejerce el mismo efecto que el texto sagrado de los judeo-cristianos. ¿Qué los diferencia?

It must be admitted that religion, in Homer, is not very religious. The gods are completely human, differing from men only in being immortal and possessed of superhuman powers. Morally, there is nothing to be said for them, and it's difficult to see how they can inspire much awe.¹¹ (Russell)

Quizá esta sea la verdadera fascinación que aún ejercen sobre nosotros los mitos griegos, sus dioses: la vulnerabilidad, los enormes defectos humanos: la avaricia, la lujuria, las traiciones, los engaños, todos valores-antivalores humanos. La otra diferencia es que los dioses, en general, no pagan por sus defectos, como sí lo deben hacer los humanos.

Russell cita, en su libro *A History of Western Philosophy*, a Gilbert Murray, para explicar aún más la debilidad de los dioses, que son finalmente, en nuestras palabras, guerreros y parranderos y que no reclaman la autoría de la creación, pero que esperan mucho del mundo, de los seres humanos.

The Gods of most nations claim to have created the world. The Olympians make no such claim. The most they ever did was to conquer it... And when they conquered their kingdoms, what do they do? Do they attend to the government? Do they promote agriculture? Do they practice trades and industries? Not a bit of it. Why should they do any honest work? They find it easier to live on the revenues and blast with thunderbolts the people who do not pay. They are conquering chiefthains, royal buccaneeres. They fight, and feast, and play, and

¹¹. "Debemos admitir que la religión, en Homero, no es muy religioso. Los dioses son completamente humanos; solo la inmortalidad y estar poseídos de poderes superhumanos los difiere de los seres humanos. No hay nada que decir sobre ellos de moral y es difícil ver cómo pudieron inspirar tanto temor".

make music; they drink deep, and roar with laughter at the lame smith who waits on them. They are never afraid, except of their own King. They never tell lies, except in love and war.¹² (Russell, A History of Western Philosophy)

Si el mito ayudó a los pueblos a organizar el mundo, entenderlo y saber vivir en él, no deja de llamar la atención de uno de los aspectos más interesantes del mundo helénico y que está en la última línea de la cita anterior: “nunca dicen mentiras, excepto en el amor y en la guerra”.

Los griegos vivieron mundos de ambivalencias, y las fundamentales de ellas eran la pasión y la guerra. Son los persistentes conflictos que viven en el Olimpo y que se replica en la tierra. La complejidad de las relaciones padre/madre-hijos, que llevó a Sófocles a crear una de las obras más ‘espantosas’, más ‘borders’ –para utilizar una expresión del extremo que usa el lenguaje ‘hipster’ de estos días- *Edipo Rey* (matar al padre y casarse con la madre; y compuesto alrededor del año 420 a.C).

En el contexto de estas ambivalencias y de enfrentamientos se los encuentra en la preferencia de los dioses. Los griegos se dividían entre Afrodita y Artemisa: la primera es de la belleza y la sexualidad; la segunda, de la virginidad y de la caza (algo más adelante hablaremos de esto por la tragedia *Hipólito*, de Eurípides). En el caso de los dioses, si

¹² Los dioses de la mayoría de las naciones afirman haber creado el mundo. Los Olímpicos no hicieron tal reclamo. Lo que más hicieron fue conquistarlo. Y cuando conquistaron sus reinos, ¿qué hicieron? ¿Atendieron el gobierno? ¿Promovieron la agricultura? ¿Practicaron el comercio y las industrias? Ni un poco. ¿Por qué habrían de realizar algún trabajo honesto? Les es más fácil vivir de los tributos y hacer explotar rayos a las personas que no pagan. Son jefes conquistadores, bucaneros reales. Pelean, y festejan, y juegan, y hacen música; beben profusamente, y ríen a carcajadas de los que esperan algo de ellos. Nunca tienen miedo, excepto de su propio rey. Nunca dicen mentira, excepto en el amor y en la guerra.

bien Apolo, el dios apuesto pero sin éxito con las mujeres –a su vez violador fruto de su infortunio erótico-, formal, racional (curiosamente el dios de la profecía) tenía en su honor la poesía y todos iban a Delfos, el templo en honor de él para conocer el futuro, las acciones que se debe tomar ante las encrucijadas; es con Dionisio con quien la veneración era casi absoluta: si con la cerveza, del que se tiene ya noticias en la *Ilíada*, ya veneraban a Dionisio, con el vino y los efectos salvajes de su embriaguez, del desenfreno erótico, las orgías, se convirtió en el preferido de los griegos.

No existía, para los griegos, la palabra pecado. No se pecaba contra Dios por estos excesos. El pecado, para los griegos, era no cumplir con los objetivos de vida.

Si bien Dionisio es un dios tardío, no hay momento en la *Ilíada* y la *Odisea* en que los héroes no beban y realicen pingües banquetes en honor a los dioses. Toda ocasión es válida para festejar. Y ese comportamiento, de los dioses y de los hombres, hará que crezca, se consolide como dios, y en honor a él se creara la tragedia, que no será otra cosa el tratamiento del destino que los dioses y los héroes viven.

Otro indicador de esta dualidad y la capacidad de mentir que tienen los griegos, según Murray, en el amor y en la guerra, es la relación que tiene Afrodita con Ares, el dios de la Guerra, cuando ésta estaba casada con Hefestos, el dios del fuego (más conocido por su nombre romano, Vulcano).

Afrodita y Ares tuvieron tres hijos, que hicieron pasar como hijo de Hefestos.¹³

De hecho, es el amor en conflicto –de hecho una mujer, lo que alimenta la misoginia propia de los griegos, que veremos más adelante- lo que desencadena la guerra de Troya y lo que demora la llegada de Ulises a Ítaca. Y es el conflicto entre los mismos dioses la fatalidad de esta guerra.

Aunque es algo ya sabido, la guerra de Troya no se origina en el rapto de Paris a Helena. Es un entretreído de relatos por el cual se cumple el destino final de Paris: ser el causante real de la caída de Troya. Eris (Discordia, según la mitología romana), al no ser invitada a la boda de Peleo y Tetis (de quienes nacería Aquiles), deja una manzana de oro (la manzana de la discordia) que llevaba la inscripción “para la más bella”. Eso origina un enfrentamiento entre Hera (diosa del matrimonio), Atenea (sabiduría) y Afrodita (belleza). Zeus nombra a Paris, el príncipe troyano, como juez. Atenea le ofreció sabiduría, destreza en la batalla. Hera, por su parte, le ofrece el control político de Asia. Pero Afrodita le ofrece –y por eso gana- el amor de la mujer más bella del mundo. Paris rapta a Helena, esposa de Menelao, reyes de Esparta (eran famosas las espartanas por su belleza). Su hermano, Agamenón, es el líder de las huestes que asedian a Troya para defender el honor de su hermano.

Esta guerra de Troya, que muy pronto nos va a llevar a entender algo que es permanente –incluso transversal con la civilización hebrea-, los arquetipos y los héroes, es el

¹³ No deja de ser singular el método cómo Ares conquista (nunca mejor el término en esta ocasión) a Afrodita. Esta, acostumbrada a las lisonjas, vio horrorizada como Ares llega a ella y sin ambages le dice su intención. Se quita la ropa y consuman la cópula. Vale recordar que Afrodita también tuvo otros amores, entre ellos, inevitablemente, Dionisio.

resultado de un tiempo histórico definido, para que así se corrobore que todo mito sirve para organizar el mundo.

De la guerra de Troya a la modelación de arquetipos eternos

El contexto histórico se hace necesario entender para que todo aquello que expresan los textos homéricos tengan sentido antes y tengan sentido aún en este siglo XXI. Y del periodo de los cantos homéricos (1.200 a.C.), en las tierras que hoy llamamos Grecia, nos queda casi todo como una constante.

Esos años fueron años de flujos migratorios sustentados en la invasión bélica en dos zonas específicas: del Mediterráneo desde Grecia y Egipto, y de la denominada “arco fértil”, desde Palestina a Babilonia.

En un intento de periodización histórica en la colección *Columbia History of the World* (Historia Universal, 1981), un equipo liderado por los profesores John A. Garraty y Peter Gay, definen dos etapas de invasiones para conocer la evolución técnica e intelectual de esta zona. Si las periodizaciones históricas no son siempre satisfactorias, este trabajo de la Universidad de Columbia abre el camino que acorta toda distancia para conferirle sentido a la *Iliada* y *Odisea*.

La primera etapa va desde la escritura a las invasiones de 1.200, y está caracterizada por la agricultura, la alfarería, el metal, el vidrio, la domesticación de animales y la organización humana. La segunda, desde el 1.200 a.C. hasta el 400-700 d.C. vio “un enorme aumento de la población, equipamiento del mundo civilizado, importantes progresos técnicos (el vidrio soplado, el cemento) y, lo que es más importante, un profundo cambio en la dirección de las preocupaciones humanas, desde el dominio del

mundo físico hasta el descubrimiento de la vida intelectual y espiritual”. (Historia Universal, 1981)

La Guerra de Troya corresponde al primer periodo; Ilión fue tomada por los aqueos alrededor del 1.230 a.C. Homero las escribe en el siglo VIII a.C. Lo que hace Homero es recoger, perfeccionar y sistematizar los cantos populares sobre las hazañas de la guerra de Troya que ya se cantaban poco después del triunfo aqueo y argivo. En la misma *Odisea* se relata el sufrimiento en silencio de Ulises mientras escucha cantos sobre su caballo para saquear Troya mientras anhela verse con Penélope y Telémaco, ya veinte años después de haber partido.

Ulises fue un héroe para los griegos. Sería un modelo a seguir. Un arquetipo. No es este lugar para discutir antropológica o psicológicamente lo que es el significado de arquetipo, pero necesitaremos usar por lo menos dos definiciones para tenerlas como referencias. En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, en su vigesimotercera edición (2014) se dice que es el “tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos”. Y para Carl Jung, a quien apela Cortázar para explicar el *continuum* del mito griego de Teseo y el Minotauro para escribir su novela *Los Reyes*, las imágenes arquetípicas son “aquellas imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Se tratarían de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo”. (Wikipedia)

Pero ¿por qué Ulises es un héroe, un arquetipo? ¿Cuáles son las formas de arquetipos que creyeron los griegos y cómo nos heredan?

Cada ciudad y cada tribu tenían su propia ley. Era un tiempo en que se invadía, se tributaba y se iba. Peleaban entre vecinos. Asiria, que fue el imperio de la época, no pudo sustraerse de los poderes locales. Tampoco Egipto: el título de Faraón podía ser algo más nominal que real: los príncipes locales eran los que tenían el poder. “Una pequeña ciudad en un despeñadero, que viva en buen orden, es más fuerte que la locura de Nínive”, decía un poeta griego. (Historia Universal, 1981) Y eso fueron los griegos: pequeños estados con sus propios reyes, leyes, cultos y hasta dioses preferidos, aunque tuvieran en común la lengua y reconocer a los dioses hegemónicos. Pero eran tan diferentes entre sí, que vivieron en permanente batalla que deja en claro que la Guerra de Troya fue una excepción cuando todos los reyes de argivos y aqueos se unieron para defender el honor de Menelao, agraviado por el rapto a Helena.¹⁴

Y de esas invasiones, que podían durar años, se requirió reconstruir la civilización. Y de todas esas historias comenzaron a nutrirse los relatos y la conformación de sus héroes. Nacía así la tradición heroica, que estaba caracterizado por los guerreros que asolaron las ciudades, los profetas que conducían a sus pueblos. Y en esto vemos una correspondencia entre el mundo hebreo y el helénico.¹⁵

¹⁴ Si bien ese es el origen mitológico de la guerra, no hay que dejar de lado que, como toda guerra, también hubo un interés económico en la batalla. La Troya de la que nos habla Homero era una de las ciudades más prósperas de su tiempo, pues controlaba la entrada occidental del Helesponto, hoy estrecho de Los Dardanelos, en Turquía.

¹⁵ Uno de los datos interesantes es la ausencia de relatos sobre qué pasó con el pueblo de Israel durante su esclavitud en Egipto, a donde fue empujado por el hambre, y de la que se vio liberado bajo la conducción de Moisés hacia el año 1.250 a.C.

¿Qué de particular debía tener el héroe para ser el arquetipo de los pobladores de ese tiempo y qué tienen de actualidad?

Según la Universidad de Columbia¹⁶, los seres humanos de ese tiempo admiraban la estatura y el vigor (Sansón, Ajax), la belleza física en los hombres (Absalón, Aquiles), la amistad masculina (David, Patroclo), la astucia para el engaño (Jacob, Ulises), la hospitalidad a los extraños (Abraham, Menelao), la sabiduría no depositada en libros (Salomón, Néstor) y la amistad y la guía personal de los dioses (Moisés y Ulises). “Con una porción razonable de tales cosas, un hombre le iría bien en la vida: podría adquirir propiedades, una mujer, tener hijos, morir a edad avanzada, recibir magníficos funerales. Esos eran los objetivos legítimos del esfuerzo humano”. (Historia Universal, 1981)

Se nota que son preocupaciones por el individuo. Y éste, en poblaciones tan pequeñas, tenía una preocupación que defender: el *honor*. La reputación era algo de vida o muerte. Por la ira de Aquiles, el tema de la *Ilíada*, que rehúsa de participar en las batallas luego de que Agamenón la quitara a Briseida, quien lo correspondía, pudo significar la derrota de las tropas griegas. Pero ambas naciones entendieron que ese honor solo se podía defender con una preparación adecuada:

Esta preocupación por el honor era una razón importante de inquietud por el perfeccionamiento: por el coraje en la guerra, pero también por la elocuencia en el hablar (la Asamblea pública es, para Homero, “el lugar donde los hombres consiguen su honor”) y por la pericia en todo tipo de oficios, aun las artes humildes de servicio doméstico. Dado que la ciudad necesitaba el trabajo de todo hombre y toda mujer, elogiaba o criticaba a cada uno de acuerdo con la

¹⁶ No haremos un detalle de la historia de cada uno de los personajes citados, que a esta altura debieran ser bien conocidas.

calidad de su trabajo. El perezoso no podía escapar a la censura ni el incompetente, cosa más temible, al ridículo. (Russell, A History of Western Philosophy) (Historia Universal, 1981)

Los héroes de este siglo XXI (por cierto tienen origen el siglo pasado) que están seduciendo a las generaciones actuales en el cine, tienen ciertas reminiscencias griegas. De hecho, uno de ellos, el Capitán Maravilla (Captain Marvel), a quien se le otorga la sabiduría de Salomón, la fuerza de Hércules, la resistencia de Atlas, el poder de Zeus, el coraje de Aquiles y la velocidad de Mercurio al solo grito de ¡Shazam! Hay varios juegos virtuales que son éxitos de ventas de temas de los dioses del Olimpo. Rick Riordan es el autor de la saga best seller de Percy Jackson y los dioses del Olimpo (que ya va por cinco novelas).

Pero si tenemos que retrotraernos a los orígenes y pensando siempre en los jóvenes, quizá uno de los temas atractivos para ellos será que la civilización griega, pese a sus avances filosóficos, su desarrollo político y el ser la cuna de la civilización Occidental, es que en el fondo de ellos fluye el amor por la sangre derramada, la venganza, el crimen. Este amor, que Russell llamará “el impulso del crimen” (Russell, A History of Western Philosophy) atravesará toda su literatura, sobre todo en las tragedias. Antígona será condenada a ser enterrada viva por desafiar al Estado y para evitarlo se suicida; Ifigenia deberá ser sacrificada para que los griegos puedan avanzar hacia Troya. Y ni qué decir de Edipo y Yocasta.

Pero los héroes griegos, como sus dioses, también tienen sus debilidades. Y eso es lo importante que tiene la cultura griega: si bien son modelos, son falibles, arrogantes, temerosos, egoístas, mentirosos, desafían a los dioses y deben pagar por ello. Y si uno

contempla ese comportamiento de seres icónicos, bien puede consolarse el ser humano de serlo y de vivir esas penurias.

Si “Homero es la Biblia helena (...) pero es una religión apenas dogmática”. (Paz, *El arco y la lira*, 2008). Y esto favorece, según el poeta mexicano Octavio Paz, la crítica y el pensamiento filosófico. En ese sentido –por la crítica- los héroes griegos ya no son muertos localizados en una tumba y se convierten en figuras míticas en las que el pueblo desterrado ve su pasado como algo lejano y entrañable al mismo tiempo. “El mito, por otra parte, se desprende del himno religioso y de la plegaria y, tomando como materia propia a los héroes, se convierte en sustancia de la epopeya”. (Paz, *El arco y la lira*, 2008).

Para el mito –dirá más adelante Paz-, “el héroe es un semi-dios, un hijo de los dioses, lo cual no es del todo inexacto pues ya se ha visto que se trata de un dios humanizado, una figura libre ya del poder terrible de la sangre y el suelo”. (Paz, *El arco y la lira*, 2008) Por ello, añadirá, “el mundo de los héroes y de los dioses no es distinto del de los hombres: es un cosmos, un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino”. (Paz, *El arco y la lira*, 2008).

Esta relación divinidad-héroe-humanidad es la que impregna la literatura griega clásica. En el héroe y el dios, el hombre se verá reflejado, fundamentalmente explicado. Y esas debilidades que tienen los dioses y los héroes, será también su consuelo.

“La invulnerabilidad no congenia con la naturaleza más genuina del héroe (...) siempre se encuentra en el cuerpo del presunto invulnerable algún pequeño trozo en el que, por cualquier accidente, la magia no ha funcionado”, dice Oddone Longo. (Longo, 2009)

Y esa invulnerabilidad será lo que veremos cuando nos dediquemos, en el segundo capítulo, a ver una posibilidad –apenas una posibilidad porque no se trata de una propuesta auténticamente metodológica sino apenas una reflexión que nace de la experiencia (un principio aristotélico, si se quiere)- de provocar una empatía necesaria culturalmente en los jóvenes. Se trata de lograr una aproximación entretenida para estudiar los textos griegos.

Capítulo 2

Una forma de aproximación a los textos griegos

El título de esta disertación es un poco ambicioso y un tanto extravagante: *La vigencia de la literatura clásica griega en la educación contemporánea: desde Homero hasta Woody Allen*.

Una pregunta se vuelve imperante: ¿qué vínculo tienen Homero con el director de cine Woody Allen?

La respuesta pareciera no sencilla, pero en realidad lo es. Partamos del hecho de que Allen es uno de los directores de cine más influyentes del siglo XX, al menos de su segunda mitad y hasta nos atrevemos a decir que lo sigue siendo en estas dos décadas del XXI. Es un cineasta del que se puede decir que tiene una obra, un corpus que brinda una visión del mundo. Ejecuta, desde los años sesenta, un promedio de película anual. Y en eso ya se parece a los dramaturgos griegos, que eran de una prolífica producción para ser escenificada en los anfiteatros. Pero más que lo cuantitativo es el espíritu griego el que está presente en toda su obra.

Tiene dos películas claras de la influencia griega: *Edipo reprimido* (1987), *Poderosa Afrodita* (1997) o *El sueño de Casandra* (2007), en el resto de su obra se ve que se reproduce las grandes preocupaciones griegas: el destino, la infidelidad, el engaño, la astucia, la sabiduría frente a la intelectualidad del libro, el eros, la maldición que podría ser una mujer, etc. Hay escenas que recuerdan los textos griegos, pero basta para mencionar uno: el descenso al infierno que tienen que realizar en *Deconstruyendo a*

Harry (1997), que recuerda al que debió realizar Ulises como una obligación para conocer la forma de regresar a Ítaca.

Además, vale recordar que, como se menciona en la introducción de estas páginas, el objetivo final es realizar el montaje de una obra teatral, autoría de Woody Allen, *Dios*, al que nos referiremos con detenimiento más adelante. (Allen, 1997)

Cualquiera de las tres primeras películas mencionadas bien pudieran servir como el inicio para comenzar esta jornada de literatura griega que pretende atravesar todo el año escolar, pero cuya duración debe ser no más de un mes como para tener una idea más o menos clara de lo que fue el mundo helénico. Pero para este propósito consideramos que la mejor de todas es *Poderosa Afrodita*. Además, nada mejor para un profesor de literatura que ganarse el cariño de sus estudiantes al proyectar una película ni bien comenzado el año escolar.¹⁷

Esta película trata la historia del padre de un niño adoptado que no tolera la duda de saber quién es su madre biológica. Un primer elemento constitutivo griego es que la película inicia con el coro que toda obra dramática de la Grecia clásica tiene y que interactúa con los personajes y sus acciones. Sirve como la voz de la conciencia, de la advertencia, de la prudencia, y también el que reflexiona sobre el sentido de las acciones de la obra. Y en este caso, el coro griego le advierte a Lenny Weinrib, el protagonista, que la obsesión por

¹⁷ La idea es presentar esta película sin ninguna introducción, sin decir de qué se trata. Dejar que el video siga su camino y estar pendiente de la reacción de los estudiantes. El humor de Woody Allen es particularmente irónica, difícilmente lleva a la carcajada, pero sí a la sonrisa. Pero en el caso de *Poderosa Afrodita* las escenas suelen ser tan hilarantes, como la habitación de la prostituta, la voz de la mujer.

conocer esa curiosidad conlleva un peligro, como el que se verá en la película cuando descubre que la madre es una actriz porno y prostituta, pero extremadamente bella aunque falta de inteligencia.¹⁸

Weinrib es un constante desafiador de los dioses y del destino que le dicta. Sabe que le traerá males, pero va hacia la verdad, es su primer objetivo, porque puede que su hijastro sea el portador del destino trágico de matar a su padre adoptivo. Su hogar también es un conflicto, pero más influye en él la obsesión platónica por Linda Ash (también nombrada Linda Orgasmo como actriz porno). “De las debilidades humanas, la obsesión es la peor”, dice el líder del coro, quien además tiene una interacción personal con Woody Allen.

La atracción de la película es que Lenny quiere sacar a Linda de la prostitución. Esta gana de modificar la vida de Linda tiene obviamente que ver con que es la madre de su hijo, de quien el padre se preocupa porque las dotes de este niño, su inteligencia superior no pueden estar acompañadas de una herencia biológica del submundo -¿inframundo?- de prostitución y delincuencia.

Cassandra profetiza constantes desastres. Y tiene la razón, pero ¿para qué hacerle caso?¹⁹

Lenny corre peligro porque el mafioso dueño de los derechos sexuales de Linda amenaza con desfigurarla y matarlo por querer alejarla de la prostitución. Pero el ser periodista

¹⁸ No es usual que la poca inteligencia de la mujer sea un tópico en las películas de Allen, pero en este caso, no debería resultar extraño. Más adelante, cuando leamos un poco de Eurípides, veremos cuál es el rol de la mujer para los helénicos.

¹⁹ Cassandra, en la mitología, es la mujer troyana a quien Apolo le concede el don de la adivinación si accedía acostarse con ella. Si bien ella accede, no se acuesta con el dios del oráculo. El castigo que recibirá es que nadie creerá en sus vaticinios. La venganza mayor será que Cassandra advirtió a los troyanos que el caballo era un ardid y que traería el fin de la ciudad. Nadie la creyó.

deportivo lo salva: ofrece entradas de lujo para un partido de baloncesto de los Knicks de Nueva York.

Ya fuera de la prostitución, trata de rehacer su vida. Conoce a un boxeador que sueña tener una mujer de hogar, que limpie, cocine, cuide a los niños, que tenga muchos niños; un ser casi virginal, pero la golpea cuando los amigos le hacen una despedida de soltero y la ve en una película y se separa.

El destino irremediable –mientras la esposa de Lenny, por su parte tiene una aventura amorosa con un hombre que la mira lascivamente y busca que se separe- hace que Lenny y Linda tengan relaciones sexuales de la cual nacerá una hija. Pero si Linda ignora que Max, el hijo de Lenny, es verdaderamente suya, éste en cambio creará que la hija que al final de la película conoce es de ella y su marido, un piloto de helicóptero y liberal al que no le importó su pasado promiscuo, cuando es realmente fruto de esa única noche que estuvieron juntos.

Esa es la historia, pero no es solamente de ella que deben disfrutar los estudiantes.²⁰ Ahora le toca al profesor tocar algunos aspectos de la película que son del más puro helenismo.

El primero de todo es el coro (que ya explicamos anteriormente en algunas líneas y brevemente su función). Luego está el Layo, Yocasta y Edipo. Es la historia que todos conocemos y que es uno de los más fuertes, horrorosos y –repetimos, ‘border’ en la jerga hipster- de la literatura, que escandalizaría tranquilamente las buenas conciencias y que sirvió para el psicoanálisis de Sigmund Freud, el hombre que mata a su padre (Layo) y se

²⁰ La película no es para todo público. Y si bien toca muchos temas alrededor del sexo, tema inevitable en Allen, la idea es que la educación greco-romana debe ser para el último año de bachillerato.

casa con su madre (Yocasta), con quien tuvo cuatro hijos Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona. Si *Edipo Rey* (Sófocles, 2010) es considerado la obra cumbre de Sófocles por su estructura y tema, no menos será de alto nivel *Antígona* (Sófocles, Antígona, 2013), pues esta mujer, pese a la misoginia propia de los griegos, será vital para entender lo que es la rebelión del individuo frente al Estado, del cumplimiento del deber ser frente al despotismo del tirano.

El caso Edipo, que se toca en la película ni bien comienza, necesita ser explicado a los estudiantes. Pues, cuando Layo dice que los “hijos son un asunto serio”, el coro recuerda que “lo dice un padre que tiene un hijo que lo mata y se acuesta con su esposa”.

Por todos es sabido que en Sófocles, la obra *Edipo Rey*, el destino es inevitable. Edipo habrá de ser condenado por el Oráculo de Delfos a matar a su padre y casarse con su madre. Pero los personajes cometen un error, que es finalmente la base que sustenta el destino: querer evitar el destino lleva a su cumplimiento. Y ese es uno de los temas que a los griegos les preguntaba: ¿hasta qué punto uno puede ser dueño de su destino?, ¿hasta qué punto puedo modificar el rumbo que los dioses, equivocados (porque para los griegos sus dioses se equivocan) me dictan?

Pero todo trabajará para que el destino se cumpla. Layo, conocedor del oráculo, atraviesa los pies de Edipo y mandan que lo abandonen en el bosque pensando que moriría allí, que nadie lo recogería. Pero unos pastores lo entregan al rey de Corinto, Pólipo. Y Edipo, ya adulto, al conocer el oráculo, decide no volver nunca más a Corinto para ir a Tebas, que era, sin saberlo, su ciudad natal.

En este momento comienza la encrucijada en la que el camino que tome será el que lo revele de su verdad. Ese podría ser el significado de la metáfora de la encrucijada del camino en que encontró a Layo, en donde se da la disputa y aquél asesina a éste. De ahí que la palabra encrucijada no solo significa camino que se cruzan, sino que adquiere dimensiones simbólicas: el sendero que se elija determinará la vida, y para los griegos, ese camino elegido siempre será el que permita que el destino se cumpla. Irremediablemente.

Y será en el camino a Tebas en donde se encuentra con la Esfinge y resuelve el enigma por el que murieron otros al no dar con la respuesta.²¹ Ante el suicidio de la Esfinge, Edipo será coronado rey de Tebas y se le da en matrimonio a Yocasta.

Destino cumplido.

Será el horror en el transcurrir de los acontecimientos de la tragedia. Aristóteles prefiere el término “peripecia”, que es acontecimiento verosímil, frente a lo “episódico”, en el que los hechos se dan uno tras otro sin esa verosimilitud. (Aristóteles, 2011)

Woody Allen, por ejemplo, en Poderosa Afrodita, caería en lo episódico. No sería un defecto como lo entiende Aristóteles. Mucho tiempo ha transcurrido y las modificaciones estéticas son una realidad. Pero no es el caso: Woody Allen es una tragicomedia. Las peripecias de los personajes nos llevan a “los sucesos terribles que son dignos de compasión”. (Aristóteles, Poética / Magna Moralia, 2011). Pero también existe ese salto temporal entre dos mundos: el siglo XX y los tiempos arcaicos, en el que interactúan ambos en los dos mundos que, racionalmente, no les corresponde. Y para colmo de

²¹ Las preguntas ya son conocidas por todos: cuál es el ser vivo que comienza a andar en cuatro patas, luego en dos y luego en tres; dos hermanas: la una engendra a otra y ésta a su vez engendra a aquélla.

males, hay una figura retórica que es la más cuestionada por Aristóteles, y que es preferible usar la expresión latina: ‘Deus ex machina’, que es el instrumento mediante el cual se introduce a la personificación de Zeus mediante un sistema de poleas; su objetivo es que desde del cielo para dar solución a esa suma de episodios que no tenían salida alguna (es algo que veremos durante el tratamiento del texto dramático *Dios*). Y *Poderosa Afrodita* maneja este recurso: coincidentemente, mientras Linda regresa a Nueva York luego de que no pudiera convencer al sujeto que la pegó que la perdonara por su pasado promiscuo, pierde control el piloto del helicóptero que aterriza al lado de Linda Ash y se convertirá en su esposo y padrastro del niño que Lenny desconoce tener.

El argumento así visto es –perdonen la expresión poco académica- maravilloso. El final es, contrariamente a lo que es la tragedia: “el paso no de la desdicha a la felicidad, sino al contrario, de la felicidad a la desdicha, y no por una maldad sino por un gran error por parte de un hombre del tipo que se ha indicado, o de uno mejor antes que peor”. (Aristoteles, 2011).

Y si además, se puede hablar del vidente ciego Tiresias, de Casandra y sus profecías siempre nefastas, de Edipo caminando ciego, pues es posible, de algún modo, lograr que el estudiante sepa que es muy probable que los griegos no sean tan aburridos como parecieran.

Por ello, el siguiente paso es entrar al comienzo de todo: Homero.

Homero, el primero de los clásicos

Hay que hacer primero una consideración antes de llegar a los estudiantes con Homero. Hay que buscar la mejor edición. En rigor, un lector avanzado preferirá sin duda alguna traducción en verso, pues la *Ilíada* y la *Odisea* fueron escritos en versos. Pero los relatos contados en los textos homéricos también han sido traducidos en prosa, y quizá sea la mejor posibilidad para la lectura de los estudiantes.

Solo hagamos una comparación de prueba, de cuando Telémaco, el hijo de Ulises, reconoce a Atenea. A continuación la versión en verso

Quien primero advirtió su presencia fue el joven Telémaco,
 El de rostro divino; sentado entre los pretendientes,
 En su pecho pensaba si el padre, si el héroe volviese
 (y si a los pretendientes allí dispersara en la casa).
 Y su real dignidad recobrase y reinara en su hacienda.
 Tales cosas, entre ellos, pensaba cuando vio a Atenea
 Y fue al atrio porque le indignaba que un huésped tuviese
 Que esperar tanto tiempo a la puerta, y tendiole la diestra.
 Y tomando luego la lanza de punta de bronce,
 Dirigiéndose a ella, le habló con palabras aladas:

-Bienvenido a mi casa, extranjero; acogida te brindo,
 Y, después de cenar, nos dirás qué es lo que necesitas. (Homero, *Odisea*, 2013)

Y esta es la versión en prosa:

Y antes que nadie vio el divino Telémaco a Atenea.
 Se hallaba sentado entre los pretendientes, triste su corazón viendo en sus sueños a su aguerrido padre llegar de súbito, arrojar a aquéllos de sus casas, recuperar el poder y regir su hacienda. Soñando así, sentado entre los pretendientes, vio a Atenea, y fue al vestíbulo, dolido de que un extraño quedara tanto tiempo esperando ante la puerta y díjole estas palabras aladas:

-Salve extranjero. Tú serás nuestro amigo, y después de comer nos dirás qué necesitas. (Homero, Obras selectas, 2012)

:

Son dos formas distintas de relatar. Pero la segunda versión tiene algo de agilidad que se puede comparar en más textos. De hecho, la edición de Edimat Libros, además de tener un precio módico, son más amigables para leer²². Nótese por cierto, en la cita, cómo la hospitalidad con los extraños y la amistad adquieren notable valor en este fragmento citado.

La encrucijada siguiente será cuál de los dos textos homéricos se debe leer. Y se debe escoger porque la lectura requiere ser guiada. Por lo tanto, el fragmento que se seleccione deberá ser leída y explicada por la persona que tenga más conocimientos del tema (se da por sentado que es el profesor).

El autor de estas líneas tiene predilección por la *Ilíada*. Pero no deja de ser menos cierto que la *Odisea* tiene algo más de aventura. Pero la primera epopeya tiene algo más colectivo, como que se entiende al ser griego de una manera más evidente que en la segunda. Pero también el comportamiento de Ulises es algo que merece una reflexión: ¿por qué rechaza el ofrecimiento de Calipso de convertirlo en un ser inmortal en lugar de empeñarse en volver a Ítaca para encontrarse con su esposa y su hijo? Ulises sabía que tenía que cumplir con su destino de hombre, a pesar de las enormes dificultades que vivió

²² El intento de darle alguna contemporaneidad a la obra homérica no implica que se deje de lado la obvia complejidad que tiene para un lector contemporáneo. Pero tampoco se trata de dar lugar a esa experiencia en las secundarias estadounidense de modificar extremadamente el lenguaje, aunque es más como un experimento, de que se pueda reelaborar *Edipo rey*, en su argot. Pero los resultados, por cierto, pueden ser interesantes por la multiplicidad de interpretaciones que se quiera dar de Edipo teniendo hijos con su madre.

y seguirá viviendo pues tuvo el enorme atrevimiento de desafiar a los dioses, sobre todo a Posidón, el poderoso dios del mar.

Pero ese conflicto individual también se vive en la *Ilíada*. De hecho, el tema es, y así nos dice el poeta al invocar la musa, la cólera “del Pelida Aquiles, maldita, que causó a los aqueos incontables dolores, precipitó al Hades muchas valientes vidas”²³ (Homero, *Ilíada*, 2010). Aquiles declina de seguir en la batalla pues Agamenón le quitara su esclava, Briseida, como recompensa de haber devuelto a Criseida para aplacar la ira de Apolo que se manifestó en una peste. Pero hay más elementos: la cobardía de Paris o Alejandro, el raptor de Helena, la soledad de Héctor al momento de morir, las lealtades de Patroclo. Todos ellos elementos de los arquetipos griegos que habíamos mencionado en el primer capítulo y que se van revelando en el transcurso de estas epopeyas.

Para no complicar muchas las cosas y para efecto de este trabajo, escogeremos el canto en que se detalla la muerte de Héctor a manos de Aquiles.

Canto XXII: la muerte de Héctor

Héctor no es el protagonista de la *Ilíada*. Sin embargo, resulta ser el personaje más trágico de todos: es el que nos mueve a la compasión. Nos provoca cierta empatía: su ira hacia Paris, un cobarde e inútil para una guerra que fue producto de su carácter mujeriego.

Todo lo contrario resulta Aquiles: su arrogancia extrema lo dejaría, al menos desde una lectura actual, como un personaje de virtudes menores.

²³ Desde este momento, pondremos el número de página entre paréntesis finalizada la cita con la obras de Homero.

¿Por qué eligió Homero la ira de Aquiles como tema central? Es griego y escribirá sobre la causa griega. Un relato heroico difícilmente puede cantar una derrota. Algunos afirman que en realidad este momento del último año de la Guerra de Troya es uno de los menores, pues solo dura 51 días de la década que duró el asedio a la bien amurallada ciudad. Otros creen, en cambio, que todo lo que transcurre en una década poco tiene de valor.²⁴

Pero lo cierto es que la soledad de Héctor y su predisposición a defender el honor es exaltado en esta obra. Pero así debe cumplirse; su destino está marcado. Toda Troya, al verlo solo fuera de los muros de la ciudad luego de que el resto de los guerreros entrara despavorida ante la embestida de Aquiles, ya vuelto a la batalla para vengar a Patroclo, muerto por Héctor, prorrumpe en llanto, grita lastimeramente. Héctor también que su destino es morir en manos de Aquiles; y éste sabe que matar a aquél permitirá el cumplimiento de su propio destino: también morir en la Guerra de Troya, irónicamente por un flechazo de Paris que da en su talón, la única parte de su cuerpo que será mortal.

Curiosamente la duda de Héctor es lo que más llama la atención. El pedido de sus padres, Príamo y Hécuba, vuelva a la ciudad. Para el padre, además del dolor de perder a su hijo, será también el fin de Troya:

No te quedes y entra en la muralla, hijo mío; así salvarás
 A los troyanos y troyanas y evitarás otorgar una gran gloria
 Al Pelida y además privarte tú mismo de la propia vida.
 Y apiádate de este desdichado de mí aún en sus cabales
 Del infeliz a quien el padre Cronida en el umbral de la vejez. (472)

²⁴ En la *Historia Universal* de la Universidad de Columbia se dice que las guerras duraban años, pero no había una verdadera continuidad. Al ser los combatientes también hombres que tenían que trabajar la tierra, las guerras se debía hacer por intervalos. Pero este no parece ser el caso. De lo contrario, no sería tan larga la ausencia de Ulises de su casa: 20 años sin ver a los suyos.

La madre, en cambio, se lamenta y muestra su busto para pedir la compasión de su hijo por ella:

¡Héctor, hijo mío! Respeta esto y compadécete de mí,
 Si te puse en los labios el pecho, que acalla los llantos.
 ¡Acuérdate de eso, hijo mío, y protégete del enemigo
 Metiéndote en la muralla! ¡No te enfrentes a ese en duelo!
 ¡El cruel! Pues si te mata, yo ya no te podré
 Llorar en el lecho, querido retoño a quien yo di a luz,
 Ni tampoco tu esposa, de rica dote; y muy lejos de las dos,
 Junto a las naves argivas, te devorarán los rápidos perros. (473)

Nótese la preocupación de Hécuba: “te devorarán los rápidos perros”. Esta es una expresión usual de los griegos: el temor a que los perros devoren los cadáveres. Recuérdese que un hombre bendito por los dioses merecía un funeral digno, todo lo contrario a ser devorado por los animales a la intemperie. De hecho, más que la muerte, Príamo habría de sufrir al ver cómo Aquiles, luego de terminar con la vida de Héctor, arrastra el cuerpo de su hijo alrededor de la ciudad, un agravio que solo correspondería a la soberbia de Aquiles que se venga así de la muerte de Patroclo.²⁵

Héctor, ante ese clamor, duda. Tiene razones para ello. “El código épico no conoce término medio entre la gloria y la deshonra. El héroe sabe demasiado bien que, si es

²⁵ Para efectos de la memoria, Patroclo es la referencia de la amistad masculina como uno de los arquetipos griegos. Se había retirado de las batallas siguiendo a su rey, Aquiles. Pero en su interior sufría al ver cómo las tropas troyanas iban mermando las fuerzas aqueas. Aquiles le concede ir a la batalla con su armadura y cae en manos de Héctor. La batalla posterior entre griegos y troyanos es alrededor del cuerpo de Patroclo, ya sin armadura (la victoria no era entendible sin despojar del cuerpo la armadura) para quedarse con el cadáver y dejarla morir devorada por los perros o darle los funerales merecidos. Además, será Héctor quien usa la armadura de Aquiles luego de haberlo matado. Será Hefesto quien dé una nueva armadura a Aquiles.

vencido, su cuerpo no estará protegido por esas reglas de civilización que imponen devolver el difunto a los suyos para su cremación e inhumación”. (Longo O. , 2009).

“Para mí habría sido mucho mejor / enfrentarme contra Aquiles y regresar después de matarlo / o perecer yo mismo con gloria delante de la ciudad”. (474)

Héctor tendrá miedo al ver a Aquiles. Homero cuenta algo que, mirado desde la concepción normal del héroe, resulta extraño: echó a huir, pero es el reconocimiento de las realidades lo que lo impulsó, pues “delante huía un valiente, pero uno mejor lo perseguía” No es concebible ese tipo de héroe. Ni siquiera dentro del concepto griego porque el valor es lo que otorga el honor, pero es algo que ocurre con frecuencia y era el estilo de batallar de la época: unos huían (individuos o colectivos) y otros los perseguían. Y ese temor de Héctor está precedido de su propio interrogatorio de cuál es la mejor estrategia para lo que será la memoria que de él se tuviere y para Ilión.

(...) Para mí habría sido mucho mejor
 Enfrentarme contra Aquiles y regresar después de matarlo
 O perecer yo mismo con gloria delante de la ciudad.
 ¿Y si depongo el abollonado broquel y el ponderoso casco
 Y tras dejar la lanza apoyada contra la muralla
 Voy sin armas y me presento ante el intachable Aquiles
 Y le prometo entregar a Helena, junto con las riquezas
 Íntegras que Alejandro se trajo en la cóncavas naves
 A Troya, acción que fue la causa de la contienda,
 A los Atridas, para que se lleven, y además con los aqueos
 Repartirnos todos los demás tesoros que guarda esta ciudad?
 Después puedo tomar juramento de honor a los troyanos
 De no esconder nada y de repartir en dos lotes todos
 Los tesoros que encierra en su interior la amena ciudadela. (474)

Héctor luego se desconcierta de pensar así, pero no es por el sentido del reconocimiento de la derrota que ello supone, ni de la rendición que implica entregar la mitad de las

riquezas (no olvidemos que Troya fue una ciudad que controlaba el ingreso occidental del Helesponto que le hacía una de las poblaciones más prósperas de ese tiempo, aproximadamente el 1.230 a.C). Lo que le conmueve es lo que le pasará si Aquiles no acepta su oferta y

¡(...) lejos de apiadarse
Y de respetarme, me mata desnudo sin la panoplia,
Igual que a una mujer, cuando ya me haya quitado las armas! (474)

Lo que viene luego es la deliberación de los dioses del Olimpo. Cada uno de ellos ha tomado partido tanto por troyanos como por griegos. Zeus pide que se delibere la suerte de Héctor. Atenea, favorable a los griegos, reprueba que siquiera se piense en liberar del sino de un mortal como Héctor, quien será abandonado por Apolo luego de que la balanza inclinó que iría al Hades en ese día.

Aquí ocurre una de las trampas de los dioses, más precisamente de Atenea, quien toma la forma de Deífobo, hermano de Héctor, quien le ofrece juntos dar batalla a Aquiles.

Si esto le infunde la confianza al troyano y acercándose a Aquiles le pide batallar pero antes establecer un pacto de devolver los cadáveres luego de despojar las armas. Y es que el cuerpo a merced de los perros y de las aves era la gran amenaza para los hombres de ese tiempo.

Ya habíamos dicho, además, de la importancia que tienen las armas y las armaduras para los griegos. Y es algo que no se negocia. Todo lo demás, como los funerales, es posible, pero no el arrebatar las armas.

Combatir significa sin duda matar, pero significa también asaltar, saquear, y en la mentalidad de la poesía homérica un muerto solo está verdaderamente muerto, un enemigo solo está verdaderamente vencido, cuando su cuerpo es

despojado de las armas que lo protegían, y que pasan a ser propiedad del vencedor, que se apropia así del vencido y de lo más representativo que éste tenía, la coraza, la espada, el yelmo, el escudo por fin, que con el emblema que lo ornaba distinguía al guerrero y lo hacía identificable entre la multitud de los combatientes. (Longo O. , *El universo de los griegos*, 2009)

De cualquier modo, el intransigente Aquiles se niega a la oferta. Y lo hará con su ira semejante a la soberbia porque es la venganza por la muerte de su amigo Patroclo lo que tiene en mente. No acepta pactos, amistades ni juramentos “hasta que al menos uno de los dos caiga / y sacie la sangre a Ares, guerrero del escudo de bovina piel” (479). Este es apenas uno de los rasgos que permite a Oddone Longo calificar la *Ilíada* como “un poema cruel, por momentos inhumano en los comportamientos tanto de los hombres como de los dioses que, presentes a menudo en primera persona en el campo de batalla, dirigen las vicisitudes de aquellos”. (Longo O. , *El universo de los griegos*, 2009)

Comienza entonces la batalla entre los dos que es, en sí, un registro histórico de la modalidad de lucha de uno contra uno. Hay cantos de la *Ilíada*, que son muy sangrientos y de batallas colectivas. Pero son estas, en el “mano a mano”, en los que Homero nos enseña cómo se peleaba, sus reglas: se arroja una lanza a una distancia prudente. Si se falla, hay una segunda oportunidad, de haber lanzas, si no, comienza la batalla cuerpo a cuerpo.

Es aquí, cuando Héctor se da cuenta que está solo ante Aquiles y ante su muerte cuando descubre que fue engañado por Atenea y no había Deífobo alguno que le diera una segunda lanza. “¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria, / sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros”. (480).

Desde el momento que desenvaina la espada para ya luchar inevitablemente contra Aquiles, ocurre una de las mayores expresiones del mundo homérico: la invulnerabilidad no es total. Si las armas son esa segunda piel, la protectora, de los combatientes, estas siempre dejan un lugar descubierto y esa será la gran búsqueda del rival. Y es por lo general, la zona del cuello en donde esa vulnerabilidad existe, aunque, ya se ha dicho, es en el talón en donde será vencible Aquiles.

Todo su cuerpo estaba protegido por la bronceada armadura
 Bella que había despojado al potente Patroclo tras matarlo;
 Sólo se veía donde las clavículas separan cuello y hombros,
 El gaznate, que es por donde más pronto se pierde la vida.
 Por allí el divino Aquiles le hundi6 la pica en pleno ataque.
 La punta penetr6 derecha a trav6s del delicado cuello;
 Y el asta de fresno, pesada por el bronce, no le cercen6 la tr6quea,
 Con lo que todav6a pudo responderle y decir una palabras". (480)

¿Qu6 pudo decir un hombre como H6ctor, con la pica en el gaznate? ¿Cu6les ser6an esas posibles palabras en el momento final que bien pudieran servir para mantenerse eterno, como lo dijo el mismo H6ctor cuando ya supo que deb6a enfrentarse a Aquiles? Pues el mayor temor que ten6an los griegos de ese tiempo fue carecer de un funeral digno. Estas son las palabras de H6ctor cuando est6 pr6ximo a la muerte:

¡Te lo suplico por tu vida, tus rodillas y tus padres!
 No dejes a los perros devorarme junto a las naves de los aqueos;
 En lugar de eso, acepta bronce y oro en abundancia,
 Regalos que te dar6n mi padre y mi augusta madre,
 Y devuelve mi cuerpo a casa, para que al morir de fuego
 Me hagan part6cipe los troyanos y las esposas de los troyanos. (481)

Más interesante –si así se puede decir- son las palabras siempre negadoras a cualquier conciliación de Aquiles. Es el caso de la crueldad del que hablaba Longo:

No implores, perro, invocando mis rodillas y a mis padres.
 ¡Ojalá que a mí mismo el furor y el ánimo me indujeran
 A despedazarte y a comer cruda tu carne por tus fechorías!
 Tan cierto es eso como que no hay quien libre tu cabeza
 De los perros, ni aunque el rescate diez veces o veinte veces
 Me lo traigan y lo pesen aquí y además prometan otro tanto,
 Y ni siquiera aunque mandara pagar tu peso en oro
 Príamo Dardánida. Ni aun así tu augusta madre depositara
 En el lecho el cadáver de quien ella parió para llorarlo.
 Los perros y las aves de rapiña se repartirán tu cuerpo entero. (481)

Perdida toda súplica, Héctor dice sus últimas palabras: una advertencia a Aquiles por tener ese espíritu tan despiadado y a quien le llegará también la muerte luego de haberlo vencido. “Cuidate ahora de que no me convierta en motivo de la cólera/ de los dioses contra ti el día en que Paris y Febo Apolo te / hagan perecer, a pesar de tu valor, en las puertas Esceas”.

Las escenas al interior de la ciudad, de Príamo, Hécuba y la esposa de Héctor, Andrómaca. Para ésta, en especial, que no sabía lo que ocurría en las afueras de los muros de Troya hasta que escuchó el llanto de sus suegros y de toda la población. Su dolor presente será también dolor futuro: la orfandad de Astianacte, su hijo, será causa de sus males, del desprecio de los demás, por más que fuese hijo de uno de los hombres más valientes y bellos que conoció el mundo heroico.

El día de la orfandad deja al niño sin amigos de su edad;
 Ante todo agacha la cabeza, tiene las mejillas llorosas
 Y recurre necesitado el niño a los compañeros de su padre,
 Y al uno le tira del manto y al otro de la túnica.
 De quienes se apiadan, alguno le alarga un momento el cuenco
 Y le humedece los labios, pero no le humedece el paladar.
 Además, el que tiene padre y madre lo expulsa del banquete,
 Llenándolo de bofetadas e increpándole con voces injuriosas:
 ‘Lárgate por ahí: tu padre no está convidado con nosotros!’
 Entonces el niño recurre lloroso a su viuda madre. (485-486)²⁶

El resto es historia conocida que deberá ser contada, pero que es fácilmente abreviable.

Aquiles arrastra el cadáver de Héctor alrededor de la ciudad. Es su humillación mayor y la de toda la población de Troya. Luego regresa a rendir tributo a Patroclo en sus funerales y, dato curioso que anticipa lo que será una de las mayores herencias griegas: juegos atléticos. Y finaliza con la devolución del cadáver de Héctor, ya humillado, a Príamo, quien ingresó a hurtadillas al campamento aqueo para pedir a Ulises que le permite enterrar a su hijo.

En conclusión, este capítulo, sin duda el más intenso de toda la *Ilíada*, no entrega de cuerpo entero el funcionamiento de los arquetipos y su visión del mundo. Nos habla del honor, del pragmatismo que a veces quiere imponerse sobre los ideales, del sentido de la orfandad, de la amistad o del sentimiento de abandono de los dioses, de la amistad masculina que obliga a borrar el sentimiento de soberbia que nos empecina a creer que la dignidad individual está por encima del interés colectivo, del temor a la muerte y el

²⁶ Esta relación que hace Andrómaca lleva a ser una analogía con la película *La pared*, dirigida por Alan Parker con la música de Pink Floyd (1982). La imagen de los hijos de la guerra –de los hijos huérfanos de la guerra, para ser más precisos- que buscan desesperadamente en algún adulto la imagen paterna pero que son finalmente despreciados por los otros, es una escena que se da también en este filme.

destino fatal. Todos estos temas son, al postre, también preocupaciones contemporáneas que han ido matizándose.

Pero vale, aunque sea como marco referencial, tener una idea de lo que es la *Odisea*, la segunda obra clásica que conoció la humanidad y que también fue escrita por Homero.

La *Odisea*: las nociones del viaje y del regreso.

Para evitar cualquier tipo de agotamiento, siempre será preferible tomar uno de los cantos y de una de las obras de Homero. El autor de estas líneas prefirió, en su experiencia pedagógica, elegir el Canto XXII de la *Ilíada*. Pero con mucha razón se afirma que es la *Odisea* la que, por su carácter de aventura y donde se revelan también los arquetipos con posibilidades más sugerentes para el adolescente.

¿Pero quién puede decir con certeza más allá de la empiria, qué funcionará o no en el gusto estético, algo fundamentalmente generacional e individual? Se corre el riesgo de que sean solo pocos -quizá uno o quizá ninguno- sienta algún apego por esta literatura que tratamos. A lo mejor queda como consuelo aquello que decía Antonio Machado: “la inmensa minoría”.

Elíjase el canto que se quiera, siempre habrá que tomar en cuenta que es la complejidad lo que hace a la *Odisea* algo excepcional para ser de los primeros clásicos que se ha heredado. Sería osado decir que es el germen de lo que serán luego las novelas, pero tiene un entramado –exageremos- complejo. Es algo que no tiene la *Ilíada*. La alternancia de acciones y tiempos, el tener relatos dentro de relatos (es Ulises quien cuenta sus aventuras de viaje a los feacios, el pueblo que lo acogió, lo celebró, brindó banquetes en su honor), sobre Circe, Calipso, el cíclope Polifemo, la ira que tiene Poseidón sobre él.

Pero lo interesante es que Ulises es, seguramente, uno de los héroes más queridos en la tradición griega. Es el triunfo de la razón sobre la fuerza, a pesar de que la belleza masculina, la corporeidad bien formada, era algo digno de admiración, pero en el caso de Ulises, en quien también está la belleza, predomina en la memoria colectiva es su alto nivel de astucia.

Fue suya la idea de engañar a los troyanos con el caballo como señal del fin del conflicto y la retirada aquea. Y la idea del caballo no fue gratuita. Los troyanos eran jinetes. Eran famosos por la cría de caballos. Y Héctor no es solamente Héctor. Así como Aquiles es el de “pies ligeros”, Héctor es “el domador de caballos”. Fue el que engañó a Polifemo, llamándose Nadie, embriagándolo, perforando su único ojo. Los otros cíclopes al escuchar los gritos de Polifemo, éste les responde que “Nadie me ha hecho daño”. Luego será astuto en su forma de huir de la cueva del gigante: colgándose del vientre de las ovejas para cuando el cíclope palpara sus lomos al momento de salir pastorear.

Pero Ulises, mortal al fin de cuentas, es débil y también con algo que consideraríamos arrogancia, pero que es muy entendible en la heroicidad griega: que se sepa quién fue el autor de aquella hazaña para que pueda ser recordado, aunque, como en este caso, conlleve el error. Cuando ya partía con sus hombres, el héroe le grita a Polifemo que diga a todos que fue Ulises quien le causó tal daño. Y eso fue el error. Seguramente le hubiese servido más quedarse como Nadie, pero también es posible que fuera su intención. Polifemo era hijo de Poseidón, el dios de los mares, con quien Ulises ya tenía problemas y que crecen desde ese momento.

Hay más razones por la que Ulises fue sumamente respetado entre los griegos: era el único héroe totalmente mortal y hasta prefiere la mortalidad porque está consagrado a su destino: ser el rey de Ítaca, esposo de Penélope y padre de Telémaco. Y para cumplir con su deseo profundo, debe enfrentar dioses, hechiceras, monstruos, gigantes. Y a pesar de la oferta que le hace Calipso para ser inmortal y ya no sufrir más penurias, él prefiere seguir su destino. Ulises no es un semidiós con poderes especiales. Es un simple mortal que solamente cuenta con su inteligencia para regresar a casa luego de una jornada extenuante. No es como Aquiles y Héctor, cuyas aventuras no se asemejan a las de Ulises en esta epopeya. Los dos no se tienen que enfrentar con nada sobrenatural, excepción hecha de los dioses –y no es que se enfrentan en realidad con los dioses, son más bien sujetos de sus decisiones. En ese sentido, dice Calvino, la aventuras de la *Odisea* son del tipo de los cuentos populares, “a base de monstruos y encantamientos”. (Calvino, *Por qué leer los clásicos*, 2009)

Es el hombre que se deja llevar por el sexo, con Circe y con Calipso, con quien se queda siete años. Haberse convertido en el único hombre que pudo escuchar a las sirenas sin ser devorado, poder contarlo. La infidelidad en el hombre era algo natural; al contrario de lo que ocurría con la mujer. A los que escuchaban a los aedos no les alteraba la moral los romances durante este viaje mientras Penélope se mantenía casta durante 20 años y varios pretendientes (todos abominables, ni uno solo interesante) acosándola.

Pero si hay un relato que elegir, sin duda será el descenso a los infiernos para conocer la profecía que debe anunciarle el ya fallecido vidente ciego, Tiresias, para saber cómo regresar a Ítaca. Y así Ulises se convertirá en el único en que pudo volver de la región de

los muertos, del Hades.²⁷ Pero nada tiene que ver el infierno de los griegos al infierno de los católicos. El Hades es un lugar frío y aunque desolador, no hay la imagen del castigo cristiano, como se lo puede leer en la *Divina Comedia* de Dante. Es el lugar donde se pena, se deambula entre la niebla. Tiresias le dirá a Ulises que no coma del ganado del Helios, el dios del sol. Se encuentra Ulises con su madre, quien murió con la incertidumbre de un hijo lejano.

Será el diálogo con Ulises en donde se puede ver cierta crítica a las tradiciones griegas:

Mas no hay hombre ni habrá tan feliz como tú eres, Aquiles
Puesto que antes, en vida, te honraban los hombres de Argos
Como a un dios, y ahora aquí sobre todos los muertos gobiernas,
Y por esto, ¡oh Aquiles!, no debe apenarte estar muerto.

Dije así, y en seguida él repuso con estas palabras:

No le des consuelo a mi muerte, magnánimo Ulises,
Más quisiera ser labrador en la tierra de otro,
De quienes bienes no tiene y apenas procura a su vida,
Que ser rey y mandar sobre todos los que fenecieron. (220)

Aunque más adelante no podrá evitar ser lo que realmente ha sido. Cuando pregunta si su padre, Peleo, sigue siendo honrado por los suyos ya en su vejez y sin fuerzas para caminar con dignidad. Y si no fuese honrado, Aquiles no duda, siempre y cuando pudiera volver: “¡cómo haría terrible mi fuerza y mis brazos ilesos / contra quienes violencia le hicieran o su honra quitaran!” (221)

²⁷ Hay quienes advierten en esto una semejanza con el Evangelio de San Marcos. En el ritual católico, se dice que Jesús descendió a los infiernos y resucitó.

Pero la *Odisea* sobre todo tiene el sentido de lo que es el viaje para el ser humano.

La lectura que hace Calvino de este aspecto resulta interesante, porque la lucha de Odiseo es con la memoria y con el futuro. Se trata del viaje de retorno, pero es un retorno que no deja de ser pasado. Es a la mujer, al hijo y la ciudad de diez años atrás, cuando sale de Troya hacia Ítaca terminada la guerra; y serán diez años más en su obstinación de volver. Es el temor a perder lo que tenía, que no le ocurriera lo que a Agamenón, jefe de las tropas aqueas, y asesinado por su mujer, Clitemnestra, y su amante, Egisto.²⁸

Ulises se enfrenta al constante olvido: Circe, Calipso, la sirenas, y el fruto del loto (que el pueblo de los lotófagos consumen y que fascinó a las huestes de Ulises), son tentaciones para dejar de lado lo que recuerda (Ítaca), pero que también es su futuro, es “olvidar el regreso” (Calvino, *Por qué leer los clásicos*, 2009). Y cuando llega, no reconoce la ciudad. Atenea le avisa que es en realidad Ítaca. Y en eso radica la semejanza de la *Odisea* con los cuentos populares:

En el lenguaje de los mitos, como en el de los cuentos y de la novela popular, toda empresa que aporta justicia, que repara errores, que rescata de una condición miserable, es representada corrientemente como la restauración de un orden anterior: lo deseable de un futuro que se ha de conquistar es garantizado por la memoria de un pasado perdido. (Calvino, *Por qué leer los clásicos*, 2009)

El sentido verdadero del viaje es ir a un futuro que en realidad es a la vez un regreso. En eso consiste toda memoria individual, colectiva y hasta de las civilizaciones, apuntará Calvino.

²⁸ Esta historia, sumada la venganza que hará los hijos de Agamenón, Electra y Orestes, dará lugar a otra de las tragedias de Sófocles: *Electra*.

Si este sentido del viaje se comprende, un buen ejercicio pedagógico se impone. Es también fruto de la experiencia. Y se trata de un dictado, ¡cosa más horrorosa en la pedagogía moderna y tan tradicional de la educación ecuatoriana! Pero el dictado per se, la memorización, si se quiere, no es del todo un error. No hay que tenerle miedo a la memoria; tampoco se puede sustentar todo en la memoria.

Como un apunte para la discusión pedagógica, sería bueno considerar la distinción entre memorización y rememoración.

La memorización “consiste en maneras de aprender que tienen como objetos, saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que estos sean estables (...) se trata de una economía de esfuerzos, pues el sujeto está dispensado de aprender de nuevo para efectuar una tarea apropiada a circunstancias definidas”. (Riquieur, 2004)

Esto se contrapone con la rememoración, que será el “retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en que ésta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó”. (Riquieur, 2004)

Entre los anatemas de la educación tradicional ecuatoriana está el dictado como vehículo para la memorización absoluta de las cosas sin el ejercicio crítico. Pero esta que se propone consiste en que pueda llevar a cabo la rememoración.

Se trata de dictar durante toda la hora de clase un solo poema: ‘Ítaca’, del poeta griego Constantino Petrou Kavafis, que vivió en los siglos XIX y XX. La idea es ir lentamente palabra por palabra, sugerirle al estudiante que sienta cada palabra, cada letra que va

escribiendo, que sienta que en realidad es él/ ella quien está escribiendo el poema²⁹ y no

Kavafis.

A continuación el poema:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
 pide que el camino sea largo,
 lleno de aventuras, lleno de experiencias.
 No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
 ni al colérico Poseidón,
 seres tales jamás hallarás en tu camino,
 si tu pensar es elevado, si selecta
 es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
 Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
 ni al salvaje Poseidón encontrarás,
 si no los llevas dentro de tu alma,
 si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.
 Que muchas sean las mañanas de verano
 en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
 a puertos nunca vistos antes.
 Detente en los emporios de Fenicia
 y hazte con hermosas mercancías,
 nácar y coral, ámbar y ébano
 y toda suerte de perfumes sensuales,
 cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
 Ve a muchas ciudades egipcias
 a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
 Llegar allí es tu destino.
 Mas no apresures nunca el viaje.
 Mejor que dure muchos años
 y atracar, viejo ya, en la isla,
 enriquecido de cuanto ganaste en el camino
 sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.

²⁹ Este es un ejercicio que en realidad se practicó con los estudiantes del autor de esta disertación. Y aún conserva la memoria, cuando terminó el poema, cómo varios estudiantes levantaron el rostro y lo miraron,, asombrados, evidencia de que disfrutaron del poema, a la vez que quedaron desconcertados.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas. (Kavafis, 2005)

Como se puede observar, es una contemporaneidad del tema Homérico. No será el único. James Joyce escribió la novela más compleja pero a su vez más completa inspirado en esta épica. Su título es *Ulises*. Eso ya lo indica todo. Pero en este caso de Kavafis, lo interesante es que el viaje, la experiencia, modifica a la persona, al sujeto viajante, pero este sujeto viajante es también la modificación del objeto de su deseo: en lugar de querer su Ítaca, deberá saberse en la diversidad de Ítacas que existan. Es la experiencia sensible la que otorga el sentido de las cosas. Y eso es, en el fondo, un legado de la filosofía griega.

En todas estas lecturas de los textos homéricos, nunca hay que olvidar que “los dioses homéricos eran los dioses de la aristocracia conquistadora y no los útiles dioses de la fertilidad para aquellos que realmente trabajaban la tierra”. (Russell, *A History of western Philosophy*) Aunque su influencia en todos los estratos de la población reivindicaban estas historias, las repetían (algo necesario por el ritmo mitológico y las reiteraciones en tiempo y espacio) y en ellas se explicaban; y seguramente por eso, aún son leídas y sobre todo tomado como referencias para aún explicar las conductas humanas vigentes ahora.

Pero los griegos no se quedarían únicamente en los relatos épicos, que son –si se quiere– fundacionales. Los fueron reelaborando, pero en otro género, más complejo en estructura,

que requirió de las acciones y el diálogo para su representación: el teatro, la comedia, la tragedia, el texto dramático que concursaba para ganar el honor, en competencias que resultan ser tan importantes como lo fueron los Juegos Olímpicos.

Capítulo 3

La batalla entre Sófocles y Eurípides

El origen de la tragedia y su conceptualización

Si toda nación –con todo lo cuestionable que tiene este término en una zona en donde predominaron las Ciudades Estado, semejantes y rivales a su vez- requiere de sus textos fundacionales, los griegos los tuvieron en las obras homéricas, al que habría que incluir la *Teogonía*, de Hesíodo, que nos presenta de un modo más metódico, más exhaustivo, el origen del mundo griego, pero que no ha tenido –váyase a saber por qué- el mismo efecto que la *Ilíada* y la *Odisea*.

Aunque se discute aún si los dos vivieron en el mismo tiempo (s. VIII a. C.), cuenta la leyenda que entre los dos había una rivalidad que se dirimió en un concurso. Y el veredicto fue una disputa entre pueblo y jueces. Los primeros le proclamaron vencedor a Homero; los segundos, a Hesíodo. ¿Las razones? El primero había cantado la guerra; el segundo a la paz.

Fuese verdad o no, aquello revela que en el sentir griego había un conflicto. Era una sociedad que se preparaba para la guerra desde temprano. La vocación pedagógica era convertir a los ciudadanos desde la filosofía, el pensamiento, las artes y la educación física, en personas hábiles ante el parlamento y diestras para la guerra. Pero el ser humano necesitaba también de la paz. Curiosamente, el ideal bélico del ciudadano común apuntaba hacia los poemas homéricos; la elite, por Hesíodo.

Es un dato interesante. La lucha de dos escritores emblemáticos de un mismo tiempo es una recurrencia: Shakespeare-Marlowe, en Inglaterra; Neruda-Huidobro en Chile, solo por

referirnos a la idea. La competencia como medio para alcanzar el honor nace con los griegos y es una traslación del ideal heroico. Pero las competencias no solamente eran físicas (el entrenamiento del cuerpo para embellecerlo y hacerlo útil para la guerra) y que se reflejaban, en los Juegos Olímpicos,³⁰ (Historia universal, 1981) sino también en la competencia teatral y poética.

Un pueblo guerrero, ávido de sangre, como sosteníamos al citar a Russell, era también el país donde el pensamiento ocupaba lugar igual. Los filósofos, los poetas y los dramaturgos, eran también soldados; los soldados eran también filósofos. Las cuestiones fundamentales de la existencia eran preocupaciones generalizadas para la ciudadanía griega.³¹

Pero de las épicas había que dar el salto cualitativo. Hacia el siglo VII a.C. se conoce el nombre de quien será considerado el primer filósofo del mundo occidental: Thales de Mileto. Pero hablamos de filosofía en el sentido occidental: una sistematización del pensamiento, incluso del mitológico. Pero esta reflexión griega tiene origen económico y político.

Esta zona del Mediterráneo empieza a crecer económicamente. Se expande. Coloniza. Conoce otras culturas. La imponen. Se hace necesario una Asamblea. Había que poner acuerdos entre tantos intereses comerciales que se dan. La democracia y sus desviaciones comienzan a consolidarse. Con un lenguaje apto para el pensamiento, surgen las primeras

³⁰ Los nombres de los ganadores quedaban escritas para la posteridad. La recompensa era el honor y el respeto de los suyos y de las futuras generaciones. Pero para los espartanos, el verdadero premio era ir en primera fila en las batallas.

³¹ No será éste el lugar para discutir con parámetros del siglo XXI los conceptos de ciudadanía, tan manipulados desde el Estado.

reflexiones sobre la naturaleza, pero luego las ontológicas. Y también la política: se piensa en la República (Platón), y en Política (Aristóteles). Y para eso es necesario el discurso. Aparecen los sofistas, más hábiles en el habla. Y Aristóteles configura su *Retórica*³² y la importancia de elaborar el discurso que se encamine fundamentalmente a la persuasión. Pero mejor lo dice el filósofo Tomás Abraham:

Poder hablar con eficacia es un arte que requerirá de una disciplina y maestros. Peritos en la palabra, prestigiosos embajadores del conocimiento llegarán a la rica Atenas desde el sur de Italia y de las islas griegas. Discípulos de Parménides, del legendario Pitágoras, de Heráclito, convergerán para enseñar a los nuevos agentes de la sociedad el uso de la técnica vocal y la habilidad en el ejercicio de la construcción del discurso.

La ciencia del Logos nace. (Abraham, 2010)

Pero del discurso homérico y hesiodiano para explicar el origen de las cosas y los mitos fundamentales para la existencia griega hay un salto cualitativo también en el discurso literario. De la relación de las acciones de un tiempo heroico e ideal –la épica-, se pasa a otro, el de la representación de las acciones –el teatro-. Y tal como posiblemente ocurriera entre Homero y Hesíodo, las competencias teatrales también fueron vehículos para alcanzar el honor.

Tres son los dramaturgos fundamentales de la época: Esquilo (525-455), Sófocles (496-406) y Eurípides (480-406), todos diferentes entre sí. Y tienen semejanzas, y son fruto de las modificaciones de los tiempos, pero los une lo bélico. Si se mira el asunto guerrero-

³² Aristóteles, *Retórica*, Alianza Editorial, Madrid, 2004. No hay que olvidar que para Homero, la Asamblea es el lugar donde los hombres consiguen su honor. No se dice, pues, que la Asamblea fue una invención de este tiempo que tratamos, pero es su perfeccionamiento, con razones políticas de por medio y necesarios de una población en crecimiento y más compleja en su funcionamiento. Y por eso la retórica se convierte en el objeto de estudio de Aristóteles.

intelectual (para usar términos contemporáneos), Esquilo (que al parecer se pronuncia verdaderamente Ésquilo), participó en la guerra de Maratón (490 a.C.) y de Salamina (480 a.C.); Sófocles fue estratega en la guerra de Samos (440 a.C.) y Eurípides, quien odió la política y prefería dedicarse más a la creación literaria, pero que tuvo que hacer sus dos años de servicio militar. De hecho, a los tres los vincula Salamina, cuando los griegos derrotaron a los persas y que fue el inicio simbólico de la grandeza de Atenas. Esquilo participó en la batalla; Sófocles, de adolescente, participó del coro que celebró la victoria; Eurípides nació el día en que estalló el conflicto.

Pero entre ellos hubo la rivalidad literaria que se dio en los juegos en honor al dios Dionisio: las tragedias que se representan en los anfiteatros. Esquilo ganó trece premios; Sófocles, dieciocho; Eurípides, solamente cuatro (más adelante detallaremos las posibles razones del por qué tan poco premio para éste quien, si no tan perfecto como sostienen de Sófocles, es, seguramente, el más contemporáneo de todos los griegos.

Las diferencias son de fondo y formales, con distintas concepciones del coro, pero algo es esencial: el tratamiento que se dan a los mitos, pues los tres recurren a los mismos héroes trágicos (Agamenón, Clitemnestra, Antígona o Ifigenia). Pero en Esquilo –de quien no hablaremos sino como referencia en estas líneas-, además de incorporar al segundo actor y recurrir al *Deus ex machina*, tenía un tratamiento más arcaico de estos seres: eran lejanos en el tiempo y el espectador conocía de esa situación. Miraba la escenificación a sabiendas de que era algo que no se repetía, de que era algo que ocurrió hace siglos.

En Sófocles y Eurípides ocurre lo contrario:

En Sófocles, lo que ocurrió hace siglos se ha atenuado tanto que se hace modelo de una conducta, para bien o para mal, perfectamente asimilable por los humanos. Cuando estos personajes aparecen en el teatro de Eurípides ya son como nosotros, y más que arrancados del remoto pasado parecen una sublimación y a veces una exageración de los seres de carne y hueso que habitaban en Atenas. (Varios)

Esta doble visión del teatro entre el ser (Eurípides) y el deber ser (Sófocles) es lo sustancial. Media la distancia del tiempo y media la distancia de lo que fueron ambos como ciudadanos y como dramaturgos. Sófocles, hombre de la política a fin de cuentas, tiene una obra que representa más al anhelo de un ente que busca aún busca modelos para sí³³; Eurípides, en cambio es un poeta, exclusivamente un poeta, más contemporáneo al ubicar a sus personajes en su presente. Era fundamentalmente un escéptico ante la concepción religiosa imperante. “El concepto abstracto de la culpa, que tan magistralmente desarrolla Sófocles en el *Edipo rey*, se desvanece en el teatro de Eurípides (...)” en que los personajes tienen conciencia de sí y desafían el destino que los dioses dictan. (Varios, Historia de la literatura universal)

Quizá por eso, la diferencia entre uno y otro en la cantidad de victorias. Y seguramente la distancia de preferencias en el público griego.

Aristóteles, por cierto, decía que la tragedia es superior que la épica, en tanto tiene más condensación y la utilización de ciertos recursos, como la música y la escena.

³³ Es una asociación posiblemente arbitraria. En la modernidad, las funciones sociales del poeta en tanto ciudadano no necesariamente corresponden a la función de poeta en tanto escritor. Pero nos referimos a un Estado griego de la Antigüedad, en permanente movimiento, en permanente nacimiento y los poetas cumplían funciones sociales específicas.

Su capacidad representativa, visual, de un hecho sublime o pavoroso, tiene más efecto.³⁴

Para este efecto, consideramos que es más oportuno citar al filósofo macedonio:

La tragedia es superior porque tiene todo cuanto tiene la epopeya (ya que hasta puede utilizar el verso de ésta) y además un elemento no desdeñable como la música y la puesta en escena, mediante el cual se combinan los placeres de la manera más evidente. Pero además, la tragedia resulta clara tanto en la lectura como en las representaciones. Y es superior asimismo por el hecho de que el fin de la imitación³⁵ se alcanza en una extensión menor (pues lo más concentrado es más agradable que lo que se diluye en un tiempo prolongado; me refiero, pongo por caso, a que alguien pusiese el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Ilíada*). (Aristóteles, Estética)

El espíritu Dionisiaco y Apolíneo del teatro griego

Este puede ser uno de los elementos más llamativos para los estudiantes que vale recordarles. En una edad en que el placer es parte esencial del brote de la adolescencia, saber que el origen de la tragedia se la debemos a Dionisio. Es en su honor, el gobernante de Atenas (en realidad un tirano que favoreció a las artes), Pisístrato, instauró en el año 534 los juegos teatrales llamados Grandes Dionisias o Dionisias Ciudadanas, que eran los que se representaban en la ciudad. Pero también había las Dionisias Rurales y muchas otras festividades durante el año.

Pero ¿por qué Dionisio (su equivalente romano es Baco), el dios del vino? Además, es Apolo el dios de la poesía, del arte en general. ¿No deberían ser consagradas a este y no

³⁴ Si alguien escribiera algo semejante a lo que sostiene Aristóteles en estos días, lo haría en nombre del cine y no del teatro. La tecnología, que hace que los sueños sean aún más posibles, da al cine un paso adelante significativo. Y no es imposible encontrar a personas que definen al cine como un arte superior porque concentra literatura (épica), teatro (acciones) en imágenes en movimiento. Lo que nunca podrá decir los hacedores de cine que sea placentero leer un guión de cine rigurosamente hecho.

³⁵ No hemos tratado en este trabajo la significación del término "imitación" en Aristóteles, que se denomina "mimesis". En síntesis, la mimesis de las cosas, en tanto imitación, no requieren apelar al referente imitado.

al primero? Para los griegos, Dionisio es el dios que permite ir a grados elevados de locura, del desatar las pasiones, el desenfreno. Y las representaciones pueden ser una expresión de ese desate colectivo que impera. Pero esos extremos, así como el sentido de la vida, producen náuseas, según Nietzsche. Pero ahí entra el papel de Apolo, el dios, como hemos dicho, de la moderación a pesar de sus obsesiones amorosas que lo llevó a algunas violaciones y enamorarse profundamente de Casandra y Dafne. Y es el dios del arte, de las representaciones. El teatro sería, pues, la contención de esos extremos dionisiacos. Dionisio y Apolo, tan opuestos el uno *del* otro, se necesitan el uno *al* otro.³⁶

El paralelo sería el Eros, que es la racionalización de la animalidad: al necesitar el instinto de la sexualidad una contención moral, una reglamentación. Pero el rebasar esa necesidad está precisamente el placer erótico: llegar al instinto frenado por las reglamentaciones de la moral, sabiendo que se las ha rebasado pero que se volverá a ellas.

Elección de obras: la mujer en la conciencia griega

Cualquier sensato dirá que la obra a elegir será *Edipo rey*, de Sófocles. Es lo que dice el sentido común. Nada más atractivo que la historia de un hombre que mata a su padre y se casa con su madre. Basta. No hay argumentación posible que lo supere.

Pero planteémonos algo: ¿Es posible que alguien busque alguna edición de *Edipo rey*? ¿Podríamos confiar en que la curiosidad funcione en algún individuo y quiera leer la que

³⁶ Esta es, en resumen, la teoría del alemán Friedrich Nietzsche, en *El nacimiento de la Tragedia*, de 1872.

es considerada la mejor obra y una de las más influyentes en la cultura occidental, que por ella se irguió una de las teorías psicológicas más impactantes, como el Complejo de Edipo en el psicoanálisis?

Un escepticismo de lo posible sería que no, que no la buscarán. Pero –y siempre remitiéndonos a uno de los postulados de este trabajo: las proposiciones griegas quedaron permanentes en el inconsciente individual y colectivo de Occidente- como será algo siempre planteado, preferimos elegir dos obras de teatro que, en la actividad de clase, podrá ser dividido en dos grupos.

La una obra es de Sófocles: *Antígona* (Sófocles, Antígona, 2013); la otra de Eurípides: *Hipólito* (Eurípides, 2003). ¿Por qué estas dos? Son dos representaciones que permiten entender, entre varias cosas, el rol de la mujer. La mujer, en Grecia, es una maldición, alguien que llega a vivir del hombre, cuyo trabajo era bordar, esperar. Esperar, ¿qué? Difícil decirlo, pero dos hermosas historias que tienen que ver con la mujer y los límites a los que pueden llegar los seres humanos, a los que los dioses y los héroes se parecen en sus debilidades. Pero en estas obras la mujer de algún modo se rebela. No acepta lo que se le dicta.

En estos dos dramas, está en juego, en el uno, la moral de la política; en el otro, los límites a los que puede llegar la moral individual. El uno, como ya se dijo, el deber ser, Sófocles, la busca. El otro, es la acción inmediata de Eurípides, es la actualización de un tema tabú (tanto como el de *Edipo*): la madrastra que se enamora de su hijastro.

Antígona forma parte de su Trilogía tebana, lo más consolidado de Sófocles. Se ubica entre *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. Y es la representación del desafío al pretendido

poder infalible del Estado, que se sintetiza en el tirano, en el gobierno de un solo hombre, en la supremacía de su voluntad individual por sobre la razón y la ley.

En resumen, luego del destierro de Edipo, quien se exilia horrorizado por la suerte que le ha tocado, a pesar de que se hizo todo lo posible por evitarla (matar a su padre y casarse con su madre), sus dos hijos varones, Etéocles y Polinices, deciden alternarse anualmente el gobierno de Tebas. Pero luego de conocer las mieles del poder, Polinices, el mayor, no quiere dejar el cargo a su hermano. La batalla entre los dos se da en las puertas de la ciudad. Y se matan mutuamente. Las fuerzas de Etéocles, que eran las de Tebas, vencen en el campo de batalla contra la de Polinices, que había recurrido a soldados extranjeros para atacar la ciudad.

Sin rey, Tebas tenía como dos únicas descendientes de Edipo y Yocasta: Antígona e Ismene. Creonte, cuñado de Edipo, asume entonces el reinado y decreta la muerte a cualquier persona que se le ocurriera dar sepultura a Polinices, el traidor de Tebas.

Aquí comienza la verdadera tragedia: Antígona se debate entre el cumplimiento de la ley que impone un tirano (Creonte) y la desobediencia hacia el Estado. Lo que Antígona cree es que los griegos no deben dejar de cumplir con las leyes superiores, las que han dictado los dioses, las que configuran el ser griego: en este caso, los funerales dignos. Por eso, se configura el deber ser: Antígona reclama la cobardía de los griegos de aceptar tan funesto decreto del tirano que impedirá cumplirse algo constitutivo del ser griego y vive el desencanto cuando su hermana, Ismene, se niega a hacerlo, quien se niega a acompañarla en empresa tan peligrosa:

Ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisiera hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto. Sé tú como te parezca. Yo lo enterraré. Hermoso será morir

haciéndolo. Yaceré con él, al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradecer a los de abajo que a los de aquí, Allí reposaré para siempre. Tú, si te parece bien, desdeña los honores a los dioses. (Sófocles, *Antígona*, 2013)

La posición de Antígona es clara: no es destino de los seres humanos incumplir las leyes divinas para dar lugar a las humanas. Hay prioridades morales. En el fragmento -la protagonista cuenta a su hermana sus intenciones- Sófocles recurre a un oxímoron – “piadoso crimen”-: el crimen es un recurso legítimo si es piadoso, un recurso ante las divinidades.

Y será lo que se diga a continuación lo que podría causar un efecto en el estudiante: la rebelión ante el poder opresor, el desprecio a la falta de compromiso. No olvidemos que la complejidad de los textos que proponemos leer *con* los estudiantes tiene que ver con el lenguaje más que con el contenido.³⁷ Y esto será sin duda el gran aliciente para tratar de entender cómo, aun en estos tiempos y la historia política del país y de la región, a los que se suma el tradicional patriarcado y cómo una mujer es la que verdaderamente desafió al tirano, en un tiempo en que la mujer, como ya hemos dicho, tenía poco valor entre los hombres griegos.

Creonte y Antígona tienen un frente a frente intenso cuando descubren que Antígona dio entierro a su hermano. El rey de Tebas cree que la lealtad hacia él es esencial, que su dictamen es parte del destino supremo: por tanto, inviolable: “Así sea la hija de mi

³⁷ Esta parte sería discutida, pues un principio de la literatura es que son inseparables el fondo y la forma, que un hecho literario es un hecho de lenguaje. Pero no se trata acá de un análisis filológico. Más allá de que no conocemos el griego antiguo, es una literatura que corresponde al siglo V antes de Cristo, con un lenguaje correspondiente a su tiempo. Las distancias lingüísticas son evidentes, por lo que la orientación del profesor –es recomendable un tanto de histrionismo en esto del drama- es necesario.

hermana, sea más de mi propia sangre que todos los que están conmigo bajo la protección de Zeus del Hogar, ella y su hermana no se librarán del destino supremo”. (p. 79)

La respuesta de Antígona tiene entereza. Sabe que está perdida y que la muerte le es irremediable por decisión de un tirano. Y no es fácil decir a un tirano que lo es. Y recurre a esos elementos: el recuerdo que de ella se tendrá, la fama, tan importante para los griegos, reviste mayor gloria que aquellos que perviven en el silencio proveniente de la cobardía y así tener lo que sería una vida indigna.

¿Qué te hace vacilar en ese caso? Porque a mí de tus palabras nada me es grato -¡que nunca me lo sea!-, del mismo modo que a ti te desagradan las mías. Sin embargo, ¿dónde hubiera podido obtener yo más gloriosa fama que depositando a mi propio hermano en una sepultura? Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le viene bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere. (Sófocles, Antígona, 2013)

Antígona será llevada a morir en una fosa, que será su tumba. Pero lo que Creonte no sabrá es que su hijo, Hemón, comprometido con Antígona, le recriminará al padre, le dirá que nadie en la ciudad lo quiere. Y se le deberá revelar, a través del adivino ciego Tiresias, que de sus entrañas saldrá más sangre, más muerte. Antígona se ahorcará; Hemón se suicidará por el hecho; la madre de este también ante el dolor de quedarse sin hijo.

Creonte, el desafiante, el que creía que su voluntad estaba por encima de todo, comenzará a sentir culpa por sus acciones. Clamará por su muerte. Pero el corifeo le devuelve lo que es el sino de su vida: la desgracia. “No supliques nada por ahora. Cuando la desgracia

está marcada por el destino, no existe liberación posible para los mortales”. (Sófocles, Antígona, 2013)

Quedará aún tiempo para que quede una enseñanza moral, ese deber ser que se desprende de la lectura de la obra de Sófocles. Si el lector o espectador siente simpatía y dolor por la desgracia de Antígona, no lo tendrá por Creonte. Pero ambas muertes dejan esa lección. En el debate de la prelación de leyes, divinas y humanas, Antígona nos enseña que la ley superior (divinidad) está por encima de la humana. Y la soberbia de Creonte, es un no deber ser, si así se puede decir. O como mejor lo expresa Sófocles en las últimas líneas, en boca del corifeo:

La cordura es con mucho el primer paso de la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez cordura. (Sófocles, Antígona, 2013)

Eurípides, en cambio, no fue tan querido en su tiempo, cómo sí lo fue Sófocles. Fue esa imagen del poeta incomprendido, pero se debe a que estaba adelantado a su tiempo. Fue contemporáneo a Sócrates y los dos, el uno desde la literatura y éste desde la filosofía se convirtieron en seres peligrosos para la mentalidad griega, su sociedad conservadora. Los valores tradicionales de los griegos, que además consideraban intocables, pierden estabilidad. Al fin de cuentas, lo que Eurípides y Sócrates preconizaban era la autonomía de la razón del individuo. El “conócete a ti mismo” del filósofo es el sustento de todo. El que los personajes de la obra –héroes, siempre- reflejen el drama psicológico, emocional e histórico en que viven desde un punto más cercano al espectador, es el cambio de la obra

de Eurípides, el gran incomprendido de su época, apenas cuatro premios y muchos más fracasos, y objeto de burla por comediantes como Aristófanes.

Los personajes del drama han perdido ya por completo su carácter heroico, para convertirse en hombres y mujeres de carne y hueso, con sus problemas y modo de reaccionar frente a ellos, a veces encomiables, pero otras mezquinas y rastreros. (López, 1977)

Una de las razones por las que Eurípides fue el incomprendido fue porque tuvo un cambio en la percepción de las mujeres en la sociedad ateniense. Haber hecho de las mujeres sujetos del pensamiento filosófico o, por lo menos, generarse una reflexión del mundo, fue algo que irrumpió. Según los autores de la ‘Introducción a Eurípides’ de la Biblioteca Clásica Gredos, Alberto Medina González y Juan Antonio López

La pintura que realiza el poeta de las mujeres en todas sus tragedias y que escandalizó al medio de Atenas, no habituado a la profundización en los problemas que nacen de la complejidad del corazón femenino y mucho menos a que las mujeres filosofaran, por así decirlo, con semejante lucidez y desparpajo. (López, Eurípides, Tragedias I, ‘Introducción a Eurípides’, 1977)

Tener conciencia de la mujer, de su rol, de sus complejidades en aquellos años, fue el salto cualitativo de la cultura ateniense, así no fuese aprobado por la sociedad en general. Y ni siquiera por la misma cultura de su tiempo. Aristófanes, por ejemplo, era el comediante del statu quo ateniense. Contemporáneamente es una paradoja: el humor y la comedia, en principio, es antipoder. Pero no fue el caso de Aristófanes, quien no dudaba en tomar los nombres de sus rivales para ridiculizarlos. Lo hizo con Sócrates en *Las*

nubes y lo hizo con Eurípides en *Las Tesmoforiantes*. En este caso, un grupo de mujeres reunidas en una asamblea llega al acuerdo de que es necesario matar a Eurípides.

¿Por qué matar a Eurípides? *Medea*, libro que es parte del objeto de este estudio, pues su complejidad es mayor y seguramente una obra más completa y, por si fuera poco, ocupó el último puesto de la competencia teatral, tiene una de las frases que son eternas en boca de las mujeres:

De todo lo que tiene la vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez. (Eurípides)

La dimensión del discurso de Medea llega al límite de lo concebible, en ese tiempo y aún en muchas personas de hoy: la idea de que la maternidad tiene menos valor, que todo trabajo masculino, aún el más grave, el del soldado. ¿Hay un desprecio a la maternidad?

Se dice que esta complejidad en Eurípides tiene el sello de lo que para él fue su madre y fue objeto de la burla por ser hijo de una verdulera.³⁸

Pero Medea cuestiona también el sentido de la apropiación. La mujer es del marido. Es paradójico, tiene una contradicción aparente: es ella la que debe comprar el esposo con la dote, para terminar como su propiedad, y ni siquiera tiene como escapatoria el oprobio al marido.

Si lo que sostiene Medea es algo que está más allá de lo permitido, más extremo será *Hipólito*. ¿Cómo entender que Fedra se enamore de Hipólito, el bastardo de su esposo, Teseo? ¿Hay alguna sociedad occidental que permita cualquier forma de incesto?

Fedra vive con la condena que solamente puede dar la culpa de amar a su hijastro, pero esta pasión debe estar restringida, además de lo prohibido en sí, por el silencio y, luego, la traición. Fedra nunca da un paso hacia Hipólito, pero no resiste más su amor por él. Está absorbida en él. Pero mantiene el silencio. La nodriza logra que se lo confiese; de lo contrario, el secreto se habría mantenido en el silencio. Y ese fue su error: la confianza. Y esa necesidad de confesarlo no viene únicamente porque el amor, al fin de cuentas una enfermedad provocada por un dios, sino porque se le seduce a confesar. Es el silencio intolerable del amor que provoca que Fedra provoque en ella una agonía en el ayuno porque sabe que es un sentimiento prohibido. Pero ¿le preocupa el incesto en sí o las consecuencias que trae? Parece más que se impone lo segundo:

Sabemos lo que está mal, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien. Y en la vida hay muchos placeres, la charla extensa y el ocio, dulce mal, y el pudor, del cual hay dos clases,

³⁸ Se discute mucho si esto es algo verdadero, porque la madre provenía de las familias prestigiosas.

uno bueno y otro azote de las casas [...] Sabía que mi acción llevaría mala fama y, además, me daba perfecta cuenta de que era una mujer, ser odioso para todos. ¡Hubiera muerto de mala manera la primera que mancilló su lecho, entregándose a hombres extraños! Este mal tucó para las mujeres su origen en las casas ilustres, pues cuando a los nobles les parece bien lo vergonzoso, con mayor razón le parecerá hermoso al vulgo. (Eurípides, Medea)

Solo este fragmento de un mismo diálogo de Fedra puede dar lugar a múltiples interpretaciones. Está el imperativo de la moral: el bien que no todos pueden poner en práctica. La idea de que hay diversos tipos de placeres: la que eleva y la que condena no solo a las personas sino a sus familias. Pero también hay la crítica que hace Eurípides a las aristocracias y sus prejuicios y su pretendida superioridad que, de llevarse a cabo, funcionaría como un mal general para todo el pueblo. Si la aristocracia se deleita en un mal, se deleitan y con más razón todos. Pero el problema será propio de las mujeres (el tema que interesa tanto en las obras eurípideanas: la mujer que se entrega a los extraños y el 'pecado' (palabra que para los griegos tenía otra acepción, como la ausencia de verdad y no el ir en contra de una norma predeterminada).

Pero luego vendrá lo más grave, el origen de todo este conflicto que ya se ve desde el inicio de una obra: Hipólito y Fedra son desafiantes de los dioses. Hipólito deja en segundo lugar a Afrodita, pues está consagrada a Artemisa, la diosa de la cacería y de la pureza. Hipólito era casto y, además, odiaba a las mujeres y el placer y el matrimonio. Hacia él apunta toda la estrategia de Afrodita para que sufra su insolencia de no adorarla como cree merecer. Fedra, por su parte, se contiene ante el placer.

La traición de la nodriza llevará a Fedra a cometer el suicidio cuando sabe que Hipólito conoce la noticia. Aquí se presente el nudo del conflicto: la carta que deja afirma que Hipólito abusó de ella. Y eso traerá el conflicto con Teseo, su padre, que cree más en la carta de Fedra que en la palabra de su hijo que se sorprende y niega la acusación de Fedra.

La historia de la muerte de Hipólito durante su viaje al destierro que impuso su padre cambiará el sentido de la obra. Artemisa reclamará al padre haber violentado la vida de su más fiel y casto servidor. El arrepentimiento, la culpa, de Teseo no tendrá consuelo y será amenazado por los males que Artemisa, en conflicto pues con Afrodita, que en esta obra se denomina Cipris, la diosa del amor que dejará para siempre un dolor no en las personas sino en la misma ciudad de Trozén.

Y aquí se cumple ese final moralizante del Coro: “Este dolor común llegó inesperadamente a todos los ciudadanos. Será arroyo de infinitas lágrimas. Las noticias luctuosas, cuando se refieren a los poderosos, más tiempo ejercen su poder”.

Curiosamente de esta parte podemos hacer referencia lo que ocurre contemporáneamente en los medios de comunicación. Las muertes de los ciudadanos comunes pueden pasar ignorados; los de las clases con mejor estado, son las que tienen un seguimiento continuo y llaman más la atención de las audiencias.

El tratamiento de este tipo de temas, como ya hemos dicho, dejó a Eurípides opacado entre Sófocles y Esquilo. Pero el día del fallecimiento de Eurípides, aún vivía Sófocles y le rindió honores y vistió de luto. Eran rivales de la acción dramática, la entendieron de

diferente modo, entre el deber ser y el ser como tal, con todas sus debilidades en su tiempo, traídos a su presente, como si se viviera sus dramas en el mismo momento.

Todo esto marca la dramaturgia del siglo V a. C. De estas dos obras que tratamos de forma somera, son apenas parte de un conjunto de obras que nos han llegado hasta estos días, y que, a la vez, son apenas una parte mínima de lo que se hizo, pues hay autores que solo conocemos de nombre, pero ninguna obra, y de estos tres dramaturgos, que son los más destacados, solo se conserva una minoría.

Pero es la muestra de la gloria del pueblo griego que ya nos marcaron. Si bien las formas cambiaron (ya no hay coros, por ejemplo), su estructura se mantiene y no solo en el teatro sino en toda forma de relato contemporáneo, por más esfuerzos que se han hecho para superarla. Eso es casi imposible.

Los griegos intervinieron y alteraron la geografía para dar lugar a los teatros empotrados en las colinas que caracterizan la geografía griega. Estas construcciones de piedra eran imponentes. Se conservan los nombres de los que los supieron construir. Las modificaciones del Teatro de Dionisio fueron hechas por Licurgo (338.326 a. C)

Las representaciones con las que se pudiera vivir frente a ese sentimiento de náuseas: lo sublime y lo ridículo se unen a un arte que juega con la embriaguez. El arte salva más que un arte que cura. El arte es capaz de retorcer los pensamientos sobre lo espantoso de la existencia y las combatían con el seguir viviendo. La náusea de vivir fue lo que provocó las ansias de crear.

Eso hizo Grecia y eso tomó Woody Allen cuando escribió su tragicomedia denominada *Zeus* y que es punto final de este proyecto educativo.

Capítulo 4

La puesta en escena de *Dios*, de Woody Allen

Tal como habíamos visto en la película ‘Poderosa Afrodita’, para el escritor, cineasta y comediante estadounidense, Woody Allen, la Grecia clásica fue también una preocupación. Pero los elementos de la tragedia sirvieron para que incluyera temáticas contemporáneas. Y para eso el plan termina con el montaje de su obra *Dios*.³⁹ (Allen, ‘Dios’, en *Cuentos sin Plumas*, 1995)

La obra en sí trata sobre dos griegos antiguos que buscan el final de una obra para participar del concurso. El uno es un escritor y el otro es un actor. Ambos son fracasados y no tiene posibilidad de encontrar una obra. El absurdo es su mayor recurso estilístico, que parte de la idea de comenzar una obra por el final, pero que no tiene posibilidades porque le faltará el inicio.

En eso se debaten estos griegos que tienen nombres ya de por sí jocosos: Diabetes, Hepatitis, Triquinosis. Intervienen personajes entre el público, personas contemporáneas que se meten en la obra. Se plantea la complejidad de si son personajes o creaciones de alguien y si este alguien que los creó no serán a la vez creación de otro. “Su hijo no solo es ficticio, es también marica”, dirá Woody Allen, personaje de la obra también.

Ante el absurdo que se presenta porque el autor de la obra pide ayuda a Doris Levine, una mujer del público y con la cual todo el mundo quiere tener sexo, se desata una confusión.

¿Tiene salida la obra?

³⁹ Además de dejar la obra como un anexo, también dejaremos el video, de pobre calidad, casera, de la presentación de esta obra.

Para ello, Allen usará el famoso ‘Deus ex machina’ (Dios desde la máquina). Será Triquinosis quien lleva esta propuesta al autor. Zeus, desde lo alto del cielo salvará al pobre esclavo que tendrá que llevar un mensaje que disgusta al rey y lo condena a ser descuartizado por caballos. Pero esta obra también habla sobre el destino. El esclavo tiene la posibilidad de ser libre si lleva ese mensaje. Pero en realidad, lo hace en contra de su voluntad. Prefiere ser esclavo porque tiene todo asegurado en esa condición y no se tiene que complicar.

Sin embargo, con ese mensaje nefasto al Rey (su pregunta era si existe Dios, pero al afirmarlo, sabe que el hombre no es responsable y será juzgado por sus actos. Aquí se requiere la intervención de Zeus, pero la máquina de Zeus falla. Es la muerte de Dios. Todos consternados, llevan a Zeus a su funeral y se quedan en soledad y se desata todo el escándalo, el absurdo, con actores que nada tenían que ver con la obra y que son de otras obras, con la empresa de telecomunicaciones interviniendo.

Fue un trabajo delirante de tres meses. Los estudiantes sabían que se metían en un tema delicado para la educación formal secundaria: la sexualidad abierta es un problema. Trabajaron los 25 actores en escena, una ayudante de dirección.

Demoró tres meses de trabajo. Si bien fue un trabajo amateur –los resultados en el video son notorios de ellos-. Pero fue un trabajo en donde se reelaboró el texto para darle un sentido de lo quiteño, pues muchas referencias de lugares, geográficas y de locales comerciales, universidades, tienen que ver con Nueva York.

Además, hubo un trabajo teatral. Se usó ciertos recursos, sin la profundidad propia de los teatreros, métodos de Konstantín Stalinavski y el arte del clown. Se comenzó desde los

ejercicios de la respiración, de la meditación, de la búsqueda del animal, de entender el personaje, los personajes. Se trabajó en los trajes. La escenografía fue escueta.

Pero en el largo plazo, tal como lo verán en el disco compacto que acompaña esta obra, el fruto final de un trabajo que demoró un mes para conocer a los griegos y tres meses para el montaje de la obra.

Capítulo 5

Breves consideraciones sobre la malla curricular para lengua y literatura correspondiente a las mitologías

El Ministerio de Educación tiene un documento intitulado *Precisiones metodológicas y curriculares para el Bachillerato General Unificado*. En ella, el estudio de la Literatura arranca en el Primer año. Es decir, el equivalente al anterior cuarto curso. La diferencia de con una práctica de más de 40 años es que esta es unificada, cuando la anterior era por especializaciones. El fundamento de estas *Precisiones metodológicas* tiene sentido, pero son contrarias a lo que se propone esta disertación.

Huelga aclarar que esta no es una crítica epistémica de lo que es la planificación curricular. Sería mejor considerarlas como empíricas. Es apenas una breve aproximación del contenido de lo que se dice en la institucionalidad educativa y como esta disertación se contrapone o se asemeja con ello. Hay, pues, acuerdos y desacuerdos.

Hay un acuerdo: se deja en libertad de elección del docente del texto que será el material de lectura. Se reconoce, también, que es necesario siempre pensarse en una apreciación estética: de esta experiencia depende el desarrollo del individuo, entre los que se encuentran las macrodestrezas comunicativas (escuchar, hablar, leer, escribir)⁴⁰ (htt1)

Sin embargo, las diferencias son más radicales. Una de ellas es esencial. El texto oficial gira en grandes ejes temáticos que permite incluir de todo un poco y de cualquier lugar del mundo, pero, sobre todo, para dar lugar a la literatura latinoamericana y ecuatoriana.

En todo punto que se trate, debe incluirse textos que pertenecen a la región.

⁴⁰ Las referencias en este capítulo son difíciles de procesar. La crítica a estas *Precisiones metodológicas* vienen de la página web del Ministerio de Educación.

Pero esa es precisamente el inicio de un problema de difícil solución. Hay un hecho que el texto en mención está en lo cierto: en la tradición oral de los pueblos del mundo, los relatos son cosmogónicos, explican “el origen del mundo, fenómenos naturales y cualquier cosa para la que no existía una explicación racional o científica”.

De hecho parte de un error: no había explicación racional o científica. La racionalización (palabra que usamos arbitrariamente pues no cabe para pueblos en sus orígenes, que equivale a decir los orígenes de la humanidad en sí, una explicación racional a lo que lo rodea y demoró mucho tiempo armar una civilización que criterio científico) se hacía a través del mito. El pensamiento mítico organizaba el mundo y las tareas humanas, creaba en ellos sus mecanismos de defensa ante la naturaleza y ante el otro.

Los relatos de esos orígenes que conservamos hasta hoy eran orales –lo reconocen estas *Precisiones*-. Pero sostiene que eran para “liberar su imaginación estética y verbal y transmitir sus conocimientos y visión del mundo”.

Ciertamente hay una experiencia del mundo. Pero habría que pensar si inicialmente hubo una necesidad estética que requieran liberar. Difícilmente en sus orígenes esos relatos tuvieron una intención estética. Mayormente es una interpretación estética que podría hacer el mundo occidental de los relatos originarios. En realidad, ciertos recursos que podrían ser considerados estéticos responden originariamente a otros requerimientos.

Una de ellas, la más destacable es la reiteración. Todo relato oral está dotada de ellas. Pero tenían una finalidad utilitaria más que estética: la memorización. Las repeticiones rítmicas ayudan a recordar, son, si se quiere, como el apuntador en el teatro. No hay pues vinculación estética originaria. Ese es el resultado que tienen.

Podríamos, quizá en un acto descabellado por la lejanía temporal, tomar como ejemplo las pinturas rupestres que, en el caso de las de las cuevas de Altamira (norte de España), datan entre los años 35 000 y 11 000 a. C. Si hoy nos sorprende su calidad estética, para ellos pudo tener otro sentido: la apropiación de la cosa dibujada. Es la metáfora perfecta sin necesidad de pensar que es una metáfora. Al dibujar esos animales, la cacería se volvía simple porque esa cosa ahí ya estaba apropiada. Verbalmente, si tomamos en cuenta la tradición judía, no se podía pronunciar el nombre de Dios, Jehová, sino que simplemente se lo invocaba como *Adonai*, Mi señor porque al nombrarlo, Dios se hace presente y usualmente se ve el rostro de Dios solo con la muerte.

En la convivencia de tiempos que existe, en el siglo XX. En su *Historia social de la literatura y el arte* (Hauser, 1978), Arnold Hauser nos indica que la idea de la cosa apropiada a partir de su representación es algo que se daba en el paleolítico y que se podía conocer en los indios sioux. Un investigador hacía unos bocetos en un cuaderno. Y una mujer le dijo: “Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su cuaderno. Yo estaba presente cuando los hizo, y desde entonces no hemos tenido bisontes”.

Otro aspecto que puede ser discutido del texto estatal es que se trata de profundizar los conocimientos literarios a partir del análisis crítico de las obras y los rasgos literarios de cada una de estas. Esto parte de una premisa falsa: el conocimiento de los *rasgos de la literatura* es lo que conforma el conocimiento literario en sí. Y si bien se refiere a que las obras derivan de un contexto histórico, aquello de los rasgos literarios son extremadamente formales, sobre todo en edades iniciales de una literatura que rebase la

categoría de juvenil para ingresar al complejo mundo de lo denominado literatura clásica. Los rasgos literarios como fundamento de estudio para la comprensión de una obra es algo que deriva de la continuidad de las lecturas. Si bien la literatura es un hecho formal, el formalismo puede derivar también en un alejamiento del texto escrito.

El primer bloque de literatura para el primer año de bachillerato arranca con ‘Lo mítico en el tiempo’. Si bien tiene sentido porque los relatos míticos son los primeros en la civilización, la propuesta de esta disertación es que forme parte del último año de bachillerato. No se trata solo de saber por qué aquellos pueblos crearon esos relatos ni su componente religioso, que sí los tiene. Sino también saber el por qué son clásicos. Y, en el caso de los griegos, el por qué son tan importantes aún en nuestros días. Los mitos de la creación maya, azteca, inca, de las civilizaciones preincaicas en el Ecuador de hoy, de África, incluso la misma Grecia no necesariamente pueden tener importancia para muchas personas. Saber que lo que somos hoy no difiere en mucho de lo que eran los griegos de hace 3.000 años, eso quizá podría tener un mejor funcionamiento. Sirve, en el fondo, para que el ser humano estudiante pueda entenderse a sí mismo en su contexto y como fruto de toda una historia occidental. Obviamente esta teoría no tiene validez alguna en la educación intercultural bilingüe ni la educación indígena, que tiene su propia visión del mundo. Pero aún está en manos del blanco-mestizo y una mentalidad occidental con ciertos rasgos precolombinos el control de la política de Estado; lo plurinacional e intercultural es aún un deber ser y un imperativo constitucional que no se consolida más allá de pequeños avances de participación y el incompleto discurso del Sumak Kawsay (Buen Vivir).

Los textos sugeridos por el Ministerio de Educación son tan variados que presupone que todos permiten un mismo abordaje. Se puede leer la *Teogonía* de Hesíodo (siglo VII a.C.) junto a 'La casa de Asterion', de Jorge Luis Borges (1949), con *Las memorias del Fuego*, de Eduardo Galeano (1982), con el *Popol Vuh* maya-quiché, textos inspirados en leyendas argentinas y hasta en los denominados leyendas urbanas.

Homero queda fuera de toda discusión: no está en ninguna de sus obras.

Y para colmo de males, tiene el mismo criterio separador de la vieja educación: la separación por géneros que no ayuda a saber que la literatura cuenta la historia que la historia no cuenta.

Como un capítulo aparte está lo Trágico y lo Cómico. Y se estudiará a Sófocles, Eurípides y Esquilo, pero también al andino Ollantay, a Tirso de Molina, a Lope de Vega, a Shakespeare y a Molière, y a los ecuatorianos y latinoamericanos que a bien tuviere el docente.

El modelo, que en es este trabajo se quiso intentar solo con lo referente al mundo griego y nuestro tiempo de hoy es aplicable a la fragmentación de contenidos en otros rubros igualmente abarcadores y que permitan al estudiante entender que la literatura es un hecho formal pero que nos ayuda a entender la vida y la trayectoria de los humanos. Es la periodización histórica lo que permite entender por qué se escribieron esas obras que aún son leídas a pesar del tiempo. Y eso, lamentablemente, no contemplan estas *Precisiones* ministeriales.

Conclusión

A lo largo de estas páginas, hemos intentado dar temas a los docentes para que puedan abordar la literatura griega. Pero su utilidad es nula. El programa tal como está establecido no permite que se contemple esta forma de enseñar una etapa de la literatura que conforma al sujeto de occidente hasta ahora.

Intentamos entender a los griegos para saber por qué escribieron lo que escribieron y por qué siguen siendo vigentes hasta ahora. La gran literatura siempre nos da respuestas ontológicas. Nadie sale igual luego de haber leído un gran libro.

Comenzamos viendo los arquetipos que nos son comunes pese al paso del tiempo. Luego vimos cómo fueron modificándose las visiones del mundo, cómo el ser humano comienza a rebelarse contra la hegemonía de los dioses y cómo el intercambio civilizatorio permitieron a los griegos a tener un teatro y una filosofía, cuando abandonan el naturalismo para cuestionarse como seres humanos.

Finalmente, pudimos tratar textos contemporáneos que revelan que puede bastar a la humanidad lo que dijeron los griegos y lo que hacemos es solamente alterar parte de sus contenidos.

Finalmente, aunque con deficiencias técnicas, se puede ver el resultado de esta enseñanza con la posibilidad de montar una obra que se puede ver en el DVD que acompaña esta disertación.

La que nos deja este estudio al terminar de escribirlo, es la ratificación de que el placer del texto está más allá de la concepción formalista. Que el verdadero placer, además del

texto en sí y cómo lo dice, es que los griegos supieron sistematizar, recurriendo a las ciencias y la literatura, su mundo. Y desde ahí no nos hemos variado mucho.

Procedimiento pedagógico

Dejamos este capítulo para el final, pues no se pretende de este trabajo dar incluso procedimientos de planificación y evaluación. Solo daremos tres líneas generales de trabajo.

Módulo 1. Una introducción a Grecia y los arquetipos

El primer paso, para sorprender, será mirar la película de Woody Allen, *Poderosa Afrodita*. Es una película fuerte, pero en donde se entienden los conceptos de destino y la imposibilidad de desafiarla, los códigos, el azar, el coro griego, el humor.

De a reflexión colectiva, los estudiantes elaborarán un ensayo de 500 palabras.

La evaluación será sobre 10 puntos.

Duración. Cinco horas clase.

Módulo 2. Los arquetipos griegos y hebreos a la luz del ciego Homero.

Clase magistral explicativa del por qué los griegos son tan importantes, cuáles son los arquetipos que tuvieron y que permanecen hasta hoy. Cuáles fueron los contextos históricos para que entendieran así el mundo.

La lectura del Canto XXIII de la *Ilíada*, en conjunto con los alumnos para que vayan reconociendo esos arquetipos.

Evaluación: prueba sobre 10 puntos.

Tiempo: 10 horas clase.

Módulo 3.

Clase magistral. El sentido de la tragedia griega para los griegos y su democracia y la batalla contra los persas.

Lectura en grupo de las obras de teatro de Sófocles y Eurípides.

Evaluación: Dramatización de un fragmento de cada grupo con lenguaje contemporáneo. 10 puntos.

Duración: 7 horas clase.

Módulo 4.

Montaje teatral de la obra *Dios*, de Woody Allen.

15 semanas

Trabajo de grado.

En horario extracurricular.

Lista de referencias

- (s.f.). Obtenido de <http://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/08/PRECISIONES-LENGUA-Y-LITERATURA.pdf>
- Moisés, 'Éxodo' 3:14, *La Santa Biblia* (Reina-Valera ed.). (revisión 1960). Sociedad Bíblica Americana.
- 17, I. C. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Historia Universal*. (1981). Barcelona: Editorial Bruguera.
- Abraham, T. (2010). *Historia de una biblioteca, de Platón a Nietzsche*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Allen, W. (1995). 'Dios', en *Cuentos sin Plumas*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Allen, W. (1995). 'Poderosa Afrodita', película. Estados Unidos. Miramax classics.
- Anónimo. (2012). *Popol Vuh* (Ediciones Mesta ed.). Madrid.
- Aristóteles. (2011). *Poética / Magna Moralia*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (s.f.). *Estética*.
- Asimov, I. (2013). *Los griegos*. Madrid: Alianza Editoria.
- Calvino, I. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Editorial Siruela.
- Cortázar, J. (1977). Entrevista a fondo. (T. Española, Entrevistador) Madrid.
- Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Eurídice. (2003). 'Hipólito', en *Tragedias I*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Eurípides. (s.f.). *Medea Tragedia I*.
- Hauser, A. (1978). *Historia Social de la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Labor.
- Homero. (2010). *Iliada*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Homero. (2012). *Obras selectas*. Madrid: Edimat Libro.
- Homero. (2013). *Odisea*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Isaac Asimov, L. g. (2013). *Los griegos*. Madrid: Alianza editorial.
- Kavafis, C. P. (2005). *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Longo, O. (2009). *El universo de los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Longo, O. (2009). *El universo de los griegos: actualidad y distancia*. Barcelona: Acantilado.
- López, A. M. (1977). *Eurípides, Tragedias I, 'Introducción a Eurípides'*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Paz, O. (2008). *El arco y la lira*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- La Santa Biblia* (Reina-Valera ed.). (revisión 1960). Sociedad Bíblica Americana.
- San Juan, 'Evangelio' 1:1, La Santa Biblia* (Reina-Valera ed.). (revisión 1960). Sociedad Bíblica Americana.
- Reyes, A. (s.f.). *Grecia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ricqueur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Russell, B. (s.f.). *A History of western Philosophy*. New York: Simon and Schusrt.
- Sófocles. (2010). *Edipo Rey*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sófocles. (2013). *Antígona*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Varios. (s.f.). *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta.

Wikipedia. (s.f.). Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_junguiano

Vita

Acá se incluye una breve biografía del autor de la tesis.