

CUERPO REAL Y CUERPO FICTICIO EN LA TRAGEDIA ANTIGUA.
ACERCA DEL MOMENTO PERFORMÁTICO DE LA TRAGEDIA ANTIGUA.
Mauricio Barría J.

El privilegio de la visión sobre el resto de los sentidos en la cultura griega es manifiesta.

Lo demuestra, entre otras cosas, la manera de concebir el saber como visión. La familia semántica que alude a esta noción, *eîdos*, *eidotés*, etc, proviene de la raíz de aoristo de *hórao*: ver, mirar auscultar. Y será esta misma familia las que posteriormente nombrará la tarea excelsa de la filosofía: la teoría, la contemplación del mundo.¹ (De *theáomai*, ver mirar, contemplar, de donde también viene *theatrízo*, ofrecer a la vista o como espectáculo, y *théatron*, lugar de espectáculo).

Pero este privilegio determinará también una manera de comprender la política, en la que espacio público será equivalente a escena de exhibición. Exhibición del cuerpo desnudo y del habla —dirá Richard Sennett²— La política como poner ante la vista de todos los ciudadanos los asuntos colectivos, dejar ver el poder y su ejercicio: exhibir la decisión. Bajo un paradigma de este tipo, podemos entender por qué el teatro —el *théatron* se convertirá en la escena de todas las escenas, en el núcleo urbano de la vida cívica y del orden político. El lugar en el que toma presencia ante la mirada el asunto de la política. Pero lo esencial no es lo real. El teatro no mostrará —como atinadamente lo indica Duvignaud³— lo que sucede en la ciudad, antes lo que podría suceder: el conjunto de aspiraciones y temores que componen el imaginario social del pueblo. De alguna manera el teatro se adelantaría y en ello afirmarí su función: una escena adelantada, lo posible expuesto al ojo como ficción.

Es esta ficción visualmente desplegada, por tanto, lo que interesará pensar: “Es pues, la tragedia imitación (mimesis) de una acción esforzada (*práxeos spudaiás*), de cierta amplitud, en lenguaje sazonado [...] actuando los personajes (*drotón kai*) y no mediante relato, y que mediante compasión y temor (*eleou kai phobou*)

¹ Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos [...] y el que más de todos el de la vista (ommaton)[...] Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias. Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid 1990, 980^a,1-28.

² Sennet, R. *Carne y piedra. El Cuerpo en la civilización occidental*. Alianza, Madrid, 1997. capítulo I.

³ J. Duvignaud,, *Espectáculo y Sociedad*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1970, p.54ss.

lleva a cabo la purgación de tales afecciones (*ton toiouton pathematon katharsin*) (1449b,25) ⁴

Sin embargo, este éxtasis de la mirada que es el teatro tiene su origen en una cierta prohibición de ver: “[...] pues hay seres cuyo especto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figura de los animales más repugnantes y de cadáveres.” (1448b,10-4)

Hay mimesis porque hay cosas que no podemos ver directamente y para aprender de ellas las diferimos en su representación.

Esta curiosa interdicción respecto al animal repugnante (*therion atimaton*) y principalmente al cadáver (*nekron*) oculta, tal vez, una censura mayor respecto al cuerpo o más bien dicho, a lo que el cuerpo deja ver: “La palabra soma, que se traduce por cuerpo, designa originariamente al cadáver, es decir, lo que resulta del individuo cuando, abandonado por todo lo que en él encarnaba la vida y la dinámica corporal, queda reducido a una pura figura inerte, a una efigie, a un objeto de espectáculo y de deploración por otro, antes de que, quemado o enterrado, desaparezca en lo invisible.”⁵ Hay un cierto rasgo de indignidad en lo cadavérico, y es que en él se evidencia la espesura del cuerpo. La inmediatez de esta experiencia sería imposible de ver y de ahí la urgencia de mediatizarla a través de procedimiento aparentemente en contradicción: “A este súbito embellecimiento del cuerpo por exaltación de sus cualidades positivas (Vernant se refiere aquí a la idealización del cuerpo en varios pasajes de la Odisea⁶), desaparición de todo aquello que lo mancha y lo oscurece, se oponen antitéticamente, en el ritual del duelo y en las servicias que se ejercen sobre el cadáver del enemigo, los procedimientos orientados a mancillar, afear o ultrajar el cuerpo.”⁷ Idealizar o degradar serían los polos de acción tendientes a derogar la gravedad del cuerpo. Enigmática relación con el cuerpo. Un cierto horror ante su presencia inmediata lleva, tal vez a ejercer una tercera operación, algo más sutil, a saber, diferirlo en la representación (algo parecido a idealizarlo, pero no igual). Más enigmático aún lo es en la escena teatral, en donde según entendemos hoy, el cuerpo debiera acontecer en toda su plenitud: y esto lo apreciamos especialmente en la omisión de las escenas de violencia física en la tra-

⁴ Aristóteles, Poética. Edición Trilingue por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid 1992. De ahora en adelante es la versión con la que trabajaremos.

⁵ Vernant, J-P. Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente, en Fragmentos para una Historia del Cuerpo, Taurus, Madrid, 198 p. 121 vol

⁶ Odisea, 6,137; 6, 227-237; 13, 429-435; 16, 173-183.

⁷ Vernant, op.cit,p.31

gedia: los asesinatos, las mutilaciones, los suicidios, las heridas, en general ocurren fuera de escena en el relato de un testigo presencial.⁸

¿Y por qué esta urgencia? ¿Por qué la mimesis teatral se construiría a partir de esta prohibición de ver?

Sergio Rojas en un texto inédito⁹ explica que lo trágico no se define por una catástrofe puesta en escena, sino por el relato de una fatalidad que llega a ser gracias a la trama lingüística que la configura: la fábula: “La insistencia — señala — de Aristóteles en el valor de lo verosímil y en la unidad de acción en la tragedia, subraya el hecho de que el lugar en donde la acción comparece es en el lenguaje. De aquí se sigue una de las notas características de la poética aristotélica del drama, a saber, el señalamiento de la representación escénica (la actuación propiamente tal) de la tragedia como algo inesencial.”

De lo cual se desprende la no necesidad de ver los acontecimientos, que bastaría con prestar oídos a la fábula, pues es a causa de su construcción interna que se lograría el efecto deseado: “La fábula, por cierto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y compadezca por lo que acontece (1453b5). La tragedia expoliada de su carácter espectacular, sería una experiencia subjetiva, en la cual perdería incluso su carácter público a favor de un individuo lector. El efecto patético, el horror, la compasión estarían ubicados en lo que podríamos llamar una escena interior: “...pues de lo contrario, de lo que se trata es de la interiorización de la escena dramática. En este sentido el acontecimiento dramático propiamente no tiene lugar sobre un escenario, sino en la interioridad y corresponde a uno de los rendimientos más poderosos de la ficción en general en la historia de occidente”

Aunque esta sugerente tesis contrasta con las evidencias históricas, respecto al rol del teatro en la ciudad griega antigua, tiene el mérito de marcar con fuerza la diferencia entre el texto teórico de Aristóteles, y la tragedia como suceso artístico. En este segundo sentido no podemos dudar que el teatro aconteció como escena visual y metáfora didáctica de lo que podría ocurrir en el espacio público real. Pero esta deslegitimación del espectáculo por la fábula plantea un problema yo diría no resuelto hasta hoy acerca del teatro como forma de arte y lo que en él se estaría jugando: la representación del acontecimiento con toda la ambigüedad de la expresión.¹⁰

⁸ Por cierto el caso ejemplar es el Edipo de Sófocles. Pero piénsese en la Medea, Las Bacantes, en Hipólito, todas ellas de Eurípides. Sobre esto baste la nota de García Yebra sobre el lance patético: “Las muertes en escena son muy infrecuentes en la tragedia griega clásica nota 172.

⁹ Rojas, Sergio, Arte y Sacrificio: del acontecimiento a la representación. Texto inédito.

¹⁰ Cf. Derrida, J. El Teatro de la Crueldad y la Clausura de la Representación, en Escritura y Diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989.

En este sentido la interpretación antes citada no piensa lo que estaría proponiendo Aristóteles respecto a la prohibición de ver como condición de la mimesis. Pues esta prohibición apuntaría precisamente a los instantes en los que se ejecutaría el acontecimiento: el momento del sacrificio diríamos con Bataille, el momento mismo en que lo que hay es el cuerpo de la víctima, contra toda posibilidad de ficción. Y es precisamente esta necesidad de ficcionar el cuerpo, de diferirlo de su acontecer lo que cabe preguntarse con Aristóteles ¿Por qué diferir? Bueno porque hay representación y no acontecimiento, hay teatro, ficción y no rito o sacrificio *real*. (sic Rojas) ¿Pero esa aseveración como nos interpela hoy, antes como lo hace respecto al mismo tragedias en la que encontramos residuos de ese antiguo estado de cosas ritual, que en la Poética se enunciará como *pathos*, o —como lo traduce García Yebra— *lance patético*.

¿Cuál sería la función de lo patético según Aristóteles?

“...el lance patético es una acción destructora o dolorosa (praxis phthartiké e odynera), por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.” (1452b,11)

Rojas otorga al lance patético sólo una función de recurso respecto a la agnición que sería el momento intelectual de la tragedia. Si bien es cierto lo que constituye el arte trágico es la estructuración de un relato, pero no podemos olvidar que es mimesis de acciones. La anagnórisis no sólo debemos comprenderla como un reconocimiento mental del sujeto, sino también como una acción concreta del héroe¹¹ esto es, algo que sucede en escena en la medida de que la tragedia sea representada espectacularmente. El fin de la anagnórisis es provocar el efecto de temor u horror y para que esta iluminación suceda, es necesario lo patético.: Y, de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético” (1453b36) En donde el acento lo lleva la ejecución (*cheiristón*) de la acción. Ejecutarla es realizarla por las manos. De ese modo también entendemos, la serie de prevenciones respecto a la eficacia del lance (1453b,16). El carácter filial no es la causa de lo patético, es el recurso de eficiencia, el *pathos* como condición técnica del relato es causa inmediata del efecto: “...la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión...” (1452b, 30)

¹¹ la palabras *práxis* o *partos* con las que se enuncia esta idea tienen un sentido fuerte en griego, Reordemos que las acciones determinan el modo de ser de un individuo y en ello radica su felicidad: La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (1450^a16) Pero también en Ética a Nicómaco. No se juega en esto un simple relato de una acción sino del fin mismo de un ser humano fin que esta definido por la acción. Una representación de una vida, que como ejemplo nos enseña como vivir.

Lo patético o el lance patético, en tanto acción dolorosa siempre recae sobre el cuerpo, en este sentido, lo patético quedaría definido por el cuerpo. Y por su relación a la materialidad vendría a ser la condición inmediata de la compasión. El efecto trágico definido como compasión y temor se entienden en relación a un cuerpo que sufre solo o acompañado, y eso sería el fundamento de la catártico.¹²

La anagnórisis, se completa en el pathos, de algún modo se consuma en él como elemento preformativo de la iluminación: La mejor agnición es la que resulta de los hechos mismos —enfatará Aristóteles y acto seguido cita el caso de Edipo de Sófocles y la Ifigenia, pero en ambos lo que sigue a tal iluminación es una acción sobre el cuerpo: el cegarse del primero el sacrificio de la segunda.

Cuando preguntamos por lo trágico, comenta Lesky¹³, en realidad queremos saber qué constituye o produce el apareamiento del efecto trágico: “Debido a que tal suceso doloroso garantiza el efecto reconocido como específico por Aristóteles, el desencadenamiento liberador de determinados afectos, fue considerado necesariamente cada vez en mayor grado como lo que caracterizaba propiamente a la tragedia.”¹⁴ Podemos pensar entonces, que lo trágico es por sobre todo la presentación de un *suceso doloroso* o catastrófico construido de tal modo de inducir tal efecto en el espectador, y puesto que el cuerpo es el lugar del dolor, pues qué es lo que se destruye y qué es lo que duele finalmente, sino el cuerpo: es el pathos desde el punto de vista del efecto lo medular.¹⁵

¹² En el Interludio II de su sobresaliente *La Fragilidad del bien*, Marta Nussbaum explica por que la noción de catarsis no debe ser entendida como clarificación intelectual, sino sólo como *clarificación*. A diferencia de otros pasajes de su obra el despliegue abrumante de citas y conocimientos son inútiles respecto a una conclusión decepcionante. Un ejemplo magnífico de mal de archivo. (Nussbaum, *La Fragilidad del Bien*, Visor, Madrid 1995, p.469 ss.). Menos decepcionante, en tanto asume *una posición* es la clásica obra de Max Kommerell, (Lesing y Aristóteles, Visor, Madrid, 1990), en la cual desarrolla ampliamente el problema desde la idea del efecto (p.81ss.) Sea como fuere, si la tragedia como obra persigue un efecto en el público y este no es meramente intelectual, y está conectado con ciertas emociones o pasiones, no cabe duda que tal efecto recae en la totalidad *cuerpo-mente* del espectador. El esclarecimiento, de este modo perfectamente se puede experimentar al mismo tiempo como estremecimiento.

¹³ Leski, Albin, *La Tragedia Griega*, Labor, Barcelona 1966

¹⁴ Lesky, op. Cit. p.29. García Yebra, por otra parte, refiriéndose al traductor norteamericano de la poética es aún más enfático: “Else lo ha visto muy bien que este *pathos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica.” Cf. García yebra, op cit. Nota 173, p.281.

¹⁵ Cabe aquí recordar las tesis de Schiller que apuntan a los mismo, principalmente en su magistral *Sobre lo Patético*: “...tiene que haber pathos para que el ser racional pueda dar a conocer su independencia y exponerse actuando” (p.65) “*Pathos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a este le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como pueda *sin perjuicio de su fin último*, es decir sin coartar la libertad moral” (p.66) Entendemos que el pathos

Ahora bien, si en la mayor parte de los casos esta acción violenta sobre el cuerpo es tratada como el relato de un testigo, en otras tragedias como Ajax o las Traquinias de Sófocles sucede en escena. Sea como fuere este momento del relato tiene un carácter diverso a los otros momentos de la trama. Es la descripción o acaecer del *acontecimiento fatal*. Las muertes, las heridas crueles no configuran cabos del tejido textual, más bien, cuadros de algún modo independientes que constituyen la escena dramáticamente esencial: *el clímax*. El suicidio de Ajax, por ejemplo, su preámbulo y ejecución conforman un texto performático *para ver* o *imaginar*, no *para entender*. Desde una conciencia interiorizada, efectivamente lo patético adviene como anécdota, pero en tanto espectáculo, es el ahí del acontecimiento dramático. Quiero decir, puede suceder no verlo, pero lo que no puedo dejar de hacer es de imaginarlo, e imaginar no es lo mismo que entender intelectualmente. Por eso para Aristóteles, que considera a la tragedia como un vehículo de conocimiento, el momento de la agnición es el relevante, pues ahí sucede la comprensión; pero en tanto obra mimética no puede prescindir de la mediación sensible: lo patético en tanto pura acción no es algo para comprender, sino el medio que me ayuda a la comprensión. De esto cabe preguntar por la necesidad de esta mediación, ¿por qué para el estagirita la tragedia y la música serán fundamentales para la educación moral de la ciudad?¹⁶ Cuestiones que no podemos responder en este momento, pero tal vez algo nos acercamos al preguntar de otro modo: en este juego ambiguo de poner a la vista y sustraer ¿qué es aquello que se hace ver en el lance patético?

El efecto doloroso de la tragedia consiste en la toma de conciencia por parte del héroe de su fallo (*hamartía*). El cambio del destino como núcleo del mito trágico reside no en un defecto moral del hombre, sino de una cierta clase de error: (*di' hamartían tiná*): “La expresión, en relación con esto, está sacada de la épica, y se refiere a un “fallo” en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura”.¹⁷ Sólo hay tragedia si hay este reconocimiento o anagnórisis del error: “El sujeto del hecho trágico —escribe Lesky— la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas”¹⁸ Entonces, es la conciencia la que se constituye en lo patético, pero lo patético es el lugar del cuerpo en el relato. Los griegos antiguos pensaban que la malformación era un signo (*sêma*) de una falla moral. Esa idea es lo que constituye la base del tabú sexual: el origen de lo monstruoso. Reverso o regreso al estado animal, en fin un desatino del sistema, enjuiciable porque visible como marca (*miasma*) material. J-P Vernant desarrolla el problema a partir de la metáfora de

no es el fin de la tragedia, pero es el medio representacional medular, y esto, pasa como *un hacer visible el cuerpo*. F. Schiller, Escritos sobre Estética, Tecnos, Madrid, 2000

¹⁶ cf. Aristóteles, Política VIII.

¹⁷ Lesky, op. Cit, p.23

¹⁸ id. p.27

la cojera edípica como signo de cierto desvío del andar recto. El cojo aunque lo deseara no puede caminar linealmente, lo hace en círculos (cita). La cojera es una deformación corporal que marca el destino del héroe: del tirano (Edipo) brota *hybris*, como de la planta la savia —se lamenta el coro de Edipo afirmando el carácter inexorable de la trasgresión. Incapacidad, entonces asentada en *un modo de ser corporal*. Al héroe no le queda más que desbordar el límite de la medida, entonces Edipo una vez conciente decide cegarse. Reiteración de la cojera, del pie al ojo, del límite corpóreo al saber, pero sobre todo *reconocimiento* del límite en el cuerpo. La falla, en este caso, se inscribe en una superficie y no en una conciencia interiorizada, lo que podríamos llamar una conciencia de superficie: la conciencia como cuerpo, entonces el cuerpo como lugar de la falla.

Pero detengamos un momento en este problema.

Para una mentalidad arcaica el desborde es concebido como *manía* - la acción de posesión de un espíritu divino o un dios. La locura que invade a Ajax en forma de alucinación; la locura que invade a Deyanira como celo en la Traquinias corresponde al residuo de esta mentalidad arcaica en la cual el ser humano no es responsable cabalmente de sus actos.¹⁹ El héroe trágico, sin embargo estaría en una condición más ambigua, pues aunque todavía ocurre proyectar la causa de sus actos a una fuente exterior, en general éstas aparecen suscitadas por su propio temperamento: “Ellos son extraños, aterrorizadores (deinóteros) porque no tienen ningún sentido de la proporción.”²⁰ De ese modo Knox define el temperamento heroico y agrega su inmoderación natural reside en el *thymos*: “...ellos no *quieren* Eschar la razón; ellos obedecen, en cambio, el urgente imperativo de sus apasionadas naturalezas”²¹. Ya en la literatura homérica el *thymos* corresponde al lugar del hombre donde la intervención del *daimon* opera. Es fuente ambivalente de acción, pero no de aquella psicológicamente identificable como ira o temor. Más bien, sucede como una “voz interior” que induce o refrena y que luego es significada por el *daimon*²². La acción indefinida a la que refiere el *thymos* correspondería al impulso. Sin ser voluntad, pues no implica elección (*proairesis*) ni deliberación (*bouleusis*) tampoco es el desenfreno del delirio báquico. El *thymos* es una punte misterioso que media entre lo absolutamente otro y lo propiamente uno. De alguna manera rige en la disyunción entre *therion e theos*, quizá lo más propiamente humano y por eso esencialmente heroico. Los motivos de los héroes pueden diferir pero la inclinación es la misma, todos ellos son manejados por la pasión, una furia del

¹⁹ Cf. Dodds, B. Los Griegos y lo irracional, alianza, madrid 1997, p.16 ss.

²⁰ B. Knox, The Heroic Temper, University of California Press, Berkeley, 1983, p.24

²¹ Knox, op.cit. p.29

²² Dodds, op.cit, p14

alma.²³ La pasión es la distancia menor entre el deseo y su ejecución. En Edipo, por ejemplo, se constituye en el motor de su indagación: “Cuando termine tu arrebató de cólera (*thymou paraseis*) —lo interpela Creonte— te pesará. Los de naturaleza (*physei*) como la tuya son con justicia a los que más les cuesta tenerse a sí mismos” (674).

La naturaleza equivale al modo de ser propio (*ethos*) y puesto que alguien es de cierto carácter porque emprende ciertas acciones, como dice Aristóteles en la Poética, es evidente que el destino de Edipo se explica en su arrebató. La pasión lo impele a arremeter contra todo: contra Tiresias, las leyes, los oráculos e incluso contra sí mismo al cegarse *autocheir'* por sus propias manos (1331). Pero esta mismo arrebató le procura el encuentro con su destino y la necesidad de tenerse a sí como nadie. La pasión es reversible en su función, por una parte hace encontrar, por la otra pierde. Edipo quien sin saber se maldice y se condena y lo enfrenta finalmente con la verdad de su ignorancia, lo que configura la trasgresión trágica: el ejemplo paradigmático del hamartíos. Ahora Edipo falla por una falta de saber. ¿Y qué saber le puede faltar a este que a resuelto enigmas: “Y ciertamente, el enigma no era algo para ser resuelto por el primer venido, sino que requería de un saber de adivinatoria. Y ésta, según se vió no la tenías tú ni por agüeros, no por habértele enseñado ningún dios (*ek theon ton gnoton*). En cambio llegué yo, Edipo, que no sabía nada (*ho meden eidos Oidipous*) la hice callar acertando la respuesta con mi ingenio...” (Edipo,392-7)

El saber de Edipo no proviene de dios, ya no hay más verdad caída del cielo. Ahora es el ingenio del hombre: Edipo quien logra silenciar la muerte de la cantora. Sin embrago su saber consiste en *no saber nada*. Pero lejos de la mera ignorancia ante la cual es mejor callar —*me phrono sigan philo*, 596— como confiesa Creonte, este no-saber produce el silencio: como el que enmudece ante lo pavoroso. Edipo, es el que no sabiendo nada termina por saber todo sobre sí mismo y a pesar suyo. Un saber sin control, sin premeditación el simple darse como el reflejo del propio rostro en un cristal. Al igual que Narciso descubre la imagen de su hermana muerta en el reflejo del agua, Edipo descubre la muerte-de-su-ignorancia, lo que al fin se constituirá en su poder. Como fuere, lo que Edipo encuentra es que *no sabía que sabía*.

Sin embargo, cuando corresponde a Tiresias nombrar su saber, el vidente dice: “¡Ay, ay, cuan terrible es el saber (*phronein*) cuando no reporta provecho al sabio!” (Edipo,316)

²³ Knox, op.cit p. 29. La palabra *thymos* si hemos de creer a Platón se deriva de *thyo* que significaría furia, ardor del deseo, hervir, encolerizar. Usada para cualificar la acción de los elementos de la naturaleza: el viento, el fuego o el mar.

Un saber que también se destina terrible, pero en relación a una carencia: cuando no aprovecha al que lo posee. En este caso el saber es *phrónesis* – la prudencia es lo que falta al héroe.²⁴ Más allá de su referencia semántica directa, la *phrónesis* parece ser un conocimiento cuya propiedad es el rendimiento, un saber que produce al propietario. De ahí que se constituya desde la *posesión del mismo*. Un saber sobre el saber (ed, 317). Saber que administra saber. Tiresias define su ciencia como *phrónesis* mántica (462). Una especie de *techné* enfocada en la producción de un bien, material o intelectual, como la verdad, en el sentido del recto juicio (*eu phrónon*, 570). La verdad como ajuste de piezas nos habla de la cordura y sensatez, contraria a la desproporción armónica de la locura. La *phrónesis* cuida la proporción, mantiene la medida de los actos, confinándolos a su lugar propio. La pérdida de una cierta proporción geométrica y no el delirio es lo que se resume de la falta de *sophrosyne* o *aphrosyne*. como apela el coro a Antígona en 383. La *sophrosyne* sería un estado de la mente y no un curso de conducta, aunque ella dirija la conducta²⁵. A diferencia de la *hybris* que es un modo de conducta, y no un estado mental: "...así el hombre que es *sophron* no actuará *hybrísticamente* y el que actúa con *hybris* no puede ser *sophron*."²⁶ Es decir *no tiene phronesis*, está gobernado por otra clase de saber.

De esta manera la *phronein* o *sophrosyné* es un saber medir(se). Un saber que cuida el límite y lo mantiene bajo control. El *phronon* como Tiresias es el que tiene poder sobre su saber que lo previene del desborde espacial. Para Sófocles lo que produce *hybris* no es la desmesura o el exceso, sino la incapacidad de tenerse en y como medida de sí mismo, al tiempo que sólo en ello sucede el sí mismo. Un saber no mental –siguiendo a Ingram– un saber del cuerpo que refiere al *Thymos* como agente de acción. En el verso 523 el coro distingue entre conducta por *gnomei phrenon* de la provocada por *orgei* (impulso o instinto: *orexis*), colocándola en la misma relación antitética entre *sophrosyne* e *hybris* (674). Edipo se instala en el intersticio de la antítesis. Su *praxis spudaios* consiste en lograr calzar con un saber que se desplaza a cada momento de su lugar –un saber del deseo, que acaece como deseo (*thymos*, *orexis*), y este saber que Edipo apropia enajenándose es *el saber de su propia historia*. Un saber paradójico: propio e impropio, a la vez, pues finalmente se relaciona con la pasión heroica. Apropiar la historia como su historia significa hacer suyo el deseo, lo que inexorablemente se desvanecerá al momento de su captura. En esto reside la fatalidad trágica: en este juego especular de tenencia y desposeimiento, en lo que parece radicar fundamentalmente la condición huma-

²⁴ Sobre el concepto de *phronesis* véase Aristóteles, *Ética* a Nicómaco, libro VI. También el excelente estudio de Pierre Aubenque, *La Prudencia en Aristóteles*, y el ya citado libro de Marta Nussbaum.

²⁵ Cf. Ingram, R.P.W. *Sophokles. An Interpretation*. New York, Cambridge University Press, 1983, p.6

²⁶ Ingram, *op cit*, nota 11.

na²⁷. De esta manera, la figura del héroe representaría las aspiraciones de un colectivo que entiende que la irrupción de la individualidad implica su fin, y no queda más que sacrificarlo. Sacrificio que no obstante viene a llenar cierto vacío de sentido producto de la irreversibilidad de la individuación en la mentalidad mítica. La tragedia comienza cuando se vacía el cielo - escribe Duvignaud - pero ese acontecimiento griego funciona como metáfora de todo vaciamiento: "Puede decirse que la tragedia aparece sólo en esas épocas de crisis en las que la existencia de las sociedades y la vida psíquica de los individuos, hundidos en una confusión patética, buscan salida a sus oscuras contradicciones..."²⁸

De este modo el héroe vendría a ser un catalizador de ese imaginario social, en él se realizaría ficticiamente la modificación de la conciencia a la vez que la imposibilidad de su cumplimiento real, el reconocimiento (anagnorisis) de la fatalidad. En lo que el sacrificio correspondería al pathos.

Sin embargo, lo que consigue el héroe es apropiarse su deseo, según dijimos. El héroe es quien se individualiza, pues individualiza, ante todo, su *thymos*, hace propio su deseo *coincidiendo con él*. Cuando Duvignaud habla de catalizadores sociales, no tiene en cuenta que el héroe finalmente no actúa nunca por el bien de la colectividad, razón por la cual es mirado como otro, un monstruo que debe ser destruido²⁹. El héroe apropia su deseo, lo que quiere decir que apropia su cuerpo como suyo, fracturando el cuerpo político: la dignidad de esa desnudez del ciudadano de la que habla Sennet, de ahí la necesidad de idealizarlo: "La fundación de Atenas era sinónimo del triunfo de la civilización sobre la barbarie. [...] En el friso del Partenón, como lo ha señalado el crítico John Boardman, la imagen del cuerpo humano "ha sido idealizada en lugar de individualizada" [...] Los cuerpos ideales jóvenes y desnudos representaban un poder humano que ponía a prueba la división entre dioses y hombres, una prueba que podía tener trágicas consecuencias, como también sabían los griegos. Por amor a sus cuerpos, los atenienses se arriesgaron a cometer la trágica falta de la *hybris*, el orgullo fatal."³⁰

²⁷ Véase J- P. Vernant *El Sujeto Trágico: Historicidad y Transhistoricidad*, en *Mito y tragedia*, p.86.

²⁸ Jean Duvignaud, op. Cit, p.51

²⁹ El héroe es una figura solitaria, el es único y abandonado (eremos). La consecuencia de su intranquilidad es esa soledad, la que le vale la burla y la deshonra de los demás. Edipo, por ejemplo corta toda relación con Tiresias y Creonte, es finalmente dejado por el coro y por Yocasta arrojado a la soledad del descubrimiento de la verdad. En la soledad el héroe habla no a los hombres y a los dioses, sino al paisaje, a la naturaleza inmutable. En esa total alineación del mundo de los hombres elige la muerte, el lógico fin de su opción, de su compromiso sólo consigo mismo. Ceder sería la máxima traición a ese sentido de identidad obtenido. Como una bestia o un dios, el héroe rechaza aceptar las limitaciones impuestas a su condición humana por la moralidad, resiste el fuerte imperativo del tiempo y la circunstancia, todas las cosas cambian, pero él no. Cf. Knox, op cit p.30ss.

³⁰ Sennet, op. cit. p. 43-44.

El cuerpo idealizado, entonces trasiega en el cuerpo frágil, marcado por el tiempo, su propio tiempo, tiempo de su deseo. Lo que se sacrifica finalmente es al cuerpo del *individuo* como signo de individuación. La imposibilidad de hacerse del cuerpo real para lo griego lo obliga a producir el modelo desde el cual pueden pensar la corporalidad como algo propio separado: “Se tratará —escribe Vernant— de descifrar todos los signos que marcan al cuerpo humano con el sello de la limitación, la deficiencia la fragmentariedad y forman u subcuerpo. Este subcuerpo sólo puede ser comprendido en referencia a lo que supone: la plenitud corporal, un sobrecuerpo —el de los dioses—”³¹ Idealizar, porque de algo no queremos hacernos cargo, a saber, que “el hombre y su cuerpo llevan la marca de la carencia congénita; el sello de lo transitorio y lo pasajero está impreso en ellos como un estigma.”³² En donde *marcar* se constituye en el único modo de suceder, de cargar el cuerpo. La construcción del ideal a partir de la negación de la falta supone partir del cuerpo mortal: “pero para desprenderse mejor de él, para desmarcarse de él por una serie de separaciones, de negaciones sucesivas con la finalidad de constituir un especie de cuerpo depurado, un cuerpo ideal que encarne las eficiencias divinas, los valores sagrados que desde entonces se van a mostrar como la fuente, el fundamento y modelo de lo que, sobre esta tierra, sólo constituye el pobre reflejo...”³³

Y es este el cuerpo del héroe como aquel que aún no reconoce su finitud, aun no oscurece. Del héroe cabe pensar la no declinación de su intensidad, el mantenimiento de la fuerza y en ello radica su carácter pavoroso (*deinóteros*). En él, deseo y acción coinciden como una misma cosa. Pero es este estado el que terminará por reventar en la anagnórisis. La fragilidad manifiesta la no concordancia entre el deseo y su realización inmediata, entonces escisión que exhibe al deseo en su infatigable transitividad. Se rompe la idea de que todo podemos si lo deseamos basta con mirar a Antígona. La iluminación tiene que ver con este develamiento del límite, la pérdida del cuerpo pletórico. Entonces marcar el cuerpo como señal de esta pérdida de divinidad, marcar el cuerpo para marcar la memoria y no olvidar, que la humanidad incluso la heroica se levanta desde la finitud radical. Marcar el cuerpo es hacer correr el tiempo sobre él, como una maldición una mácula, lo que se hereda son las marcas del cuerpo como la cojera-ceguera de Edipo.

Ahora, si el saber que apropia Edipo es *el saber de su propia historia*, es en su cuerpo donde se consuma el error (hamartía), entonces la máxima lucidez ocurre en y a través del dolor, el que acontece en el cuerpo como cripta: “desaparecido, desvanecido su cuerpo, ¿qué queda del héroe sobre la tierra? Dos cosas. Primero el

³¹ Vernant, *Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*, p.23

³² Vernant, *id. op.cit*, p.23

³³ Vernant, *id. op. Cit* p.26

sêma o *mnêma*, la estela, el recuerdo funerario erigido en su tumba y que recordará a los hombres del futuro, en la sucesión de las generaciones, su apellido, su fama, sus hazañas." En este caso el cuerpo mismo como tumba, porque sin marca no hay memoria y sin memoria no habría un saber. La iluminación trágica es un acontecimiento que cae sobre el cuerpo y que involucra en él la punción de un seña. De algún modo el acontecer trágico se da en esta acción de inscripción del cuerpo en el que se recoge el cuerpo como texto de la historia.³⁴ Por ello el cuerpo real no cuenta historias, más aún, el cuerpo en su real degradación no produce compasión, sino repulsión y asco, una pura reacción orgánica a través de la cual trato de negar la realidad y decirme a mí mismo no hay cuerpo como no hay monstruos dentro del closet. Mirar el cuerpo, antes mirar lo que hace al cuerpo *un cuerpo* es imposible, como imposible experimentar la facticidad del espacio, sólo a condición de su retiro, y es el vértigo la conciencia de esa facticidad, conciencia de una pérdida³⁵. La tragedia sería entonces, la elisión del cuerpo para hacer comprender lo esencial de él: dolor y deseo. Esto sería la transversión del ideal por el real, pero como el real es imposible, entonces su ficción. Por que el dolor es conciencia del dolor, por lo que sólo en la ficción del relato es posible. La tragedia es la tensión entre la posibilidad de reconocer el dolor y la necesidad de su relato. Así finalmente, pareciera como si el cuerpo no pudiera ocurrir, sino *como* relato, es decir, en su desaparecimiento o como un desaparecido.

³⁴ Pienso que un ejemplo contemporáneo, aun cuando no podríamos llamarlo tragedia es la dramaturgia de Sarah Kane. La mutilación en Fedra's love o Cleansed opera consumando la posibilidades de un tragedia al exhibir obscenamente la marca en elk cuerpo, la enfermedad, la maldición. En este caso la fatalidad no es lo que queda por pensar, se agota en su producción, revienta el recurso representacional en una inflación del signo, un exceso alusivo al gasto en Bataille: que al fin es pura densidad. entrópica. Consumación y consumición de la tragedia en la exhibición de su lucidez. Es lo que llamaría un *teatro de superficie*, en donde el texto se completa en la acción sobre el cuerpo, textualización del cuerpo, el cuerpo com o texto de la historia.

³⁵ Merlau-Ponty, M. La Fenomenología de la Percepción, Península, Barcelona, 1988, p.269