**Euménides como heterotopía**

Sebastián Vásquez Yel

Universidad de Buenos Aires (UBA)

nainyel@gmail.com

Para Foucault hay concepciones del espacio que escapan a su representación habitual. Estos espacios son aquellos que se relacionan con todo otro emplazamiento de modo tal que “suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que, a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas [*réfléchis*]” (1999: 434). Estos espacios pueden ser conceptualizados bajo dos categorías diversas, pero, en cierto sentido, vinculadas: *utopías* y *heterotopía*s. La primera categoría se refiere a emplazamientos que no ocupan un lugar real en el espacio concreto, más bien son una analogía que trata de la sociedad misma “perfeccionada o del reverso” (1999: 434) de ella. Sin embargo, son esencialmente irreales.

A su vez, hay lugares reales que emergen de toda cultura. Estos lugares están “diseñados en la misma institución de la sociedad” (1999: 434) y son *contre-emplacements*, suerte de utopías realizadas en que todos los espacios cotidianos son *représentés, contestés et inversés*. Ellos son llamados por Foucault “heterotopías”.

Espacios como estos son los jardines botánicos, el ejemplo más antiguo de heterotopía y una creación oriental de profundísima significación. Éste era un *espace sacré* de forma rectangular, que reunía o superponía toda la vegetación del mundo dentro de cuatro sub-rectángulos en los que se representaba las regiones del cosmos o los cuatro elementos. Su centro era ocupado por un lugar aún más sagrado: un templo o una fuente. Constituía un espacio al interior del movimiento urbano, en el que la ciudad era suspendida, acallada y en el que el visitante hubiese podido desplazarse tranquilamente por la universalidad de lo que crece al amparo de la naturaleza: una suerte de microcosmos que hace las veces de un reflejo del macrocosmos. A su vez, las alfombras voladoras, los tapetes mágicos, tenían en su origen el objeto de representar jardines en los que “el mundo entero culminaba su perfección simbólica” (1999: 438) y el tapiz hacía las veces de un jardín que permitía volar a través de él. Así, el jardín y el tapete mágico son en la antigüedad una “especie de heterotopía feliz y universalizante” (1999: 438).

Pero ¿podemos decir que el espacio abierto y escenificado por la tragedia clásica es una heterotopía? ¿Es la representación teatral griega un espacio en que se conjugan y superponen relaciones del mundo y los hombres en donde éstas quedan controvertidas? Con esto se corre el riesgo de determinar una realidad a partir de otra, *v.g.*, pensar el teatro griego como algo determinable a partir de otro espacio histórico no correspondiente a su especificidad particular. Al mencionar que un teatro contemporáneo es público y subvencionado por el Estado, al igual que el teatro griego, no hacemos crecer nuestro conocimiento. Se puede decir, *v.g.* respecto de la *Royal Shakespearian Company* o de la *Comédie francaise*, que, a pesar de ser instituciones públicas, financiadas por el estado, “no se dirigen al conjunto del pueblo […] Nuestros teatros, aunque sean *olímpicos*, no están hechos para las masas” (Naquet, 2004: 12). Sin embargo, Foucault nombra al teatro como un espacio de heterotopía, como un emplazamiento en donde se reúnen distintos lugares y tiempos unos sobre otros, unos continuando a los otros: “el teatro hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son ajenos entre sí” (1999: 438). Ciertamente, esto es el espacio hoy llamado teatro que no es el mismo que el de la Atenas clásica, así como ella misma es completamente otra respecto del *hoy*, este pueblo es un lugar totalmente otro de los demás en la representación que nos hacemos de la historia del ser humano. Sin embargo, volvemos a ella y hace las veces de un espejo en el que vemos, en el que relacionamos y a partir del cual estudiamos el presente. Podría ser la Atenas clásica un emplazamiento histórico en el imaginario del hombre contemporáneo, una heterotopía o, mejor, una hetero-*fantasía*.

Como sea, Foucault mismo establece como primer principio de la “heterotopología”, la afirmación de que toda época posee sus propios espacios de heterotopía.[[1]](#footnote-1) Esta opinión es también la que asume David Wiles, al afirmar que *the theatre must be seen as a* 'heterotopia' (1997: 3), puntualizando que de lo que se trata es de ver cómo eventos desplegados en una heterotopía dedicada a Dioniso *represented, contested and inverted the polis at large* (1997: 3).

Para Foucault, en las primeras sociedades hay heterotopías de “crisis”, reservadas como lugares sagrados y privilegiados a individuos que atraviesan cambios drásticos, y que se hallan en una *crise biologique*. El Orestes de *Coéforas* es un personaje en tal trance, un efebo que se hace hombre asesinando a su madre (*cfr.* Naquet, 2004: 71). Al volver de su exilio, Orestes debe disfrazarse, debe convertirse en algo otro de lo que él es. Su cuerpo aparece mediatizado por una mentira, él se da a ver como un extranjero. Si pudiéramos decir que Orestes se sirve de su mentira como de una máscara, entonces es licito afirmar que él se vale de una operación mediante la cual, en palabras de Foucault, “el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro” (2010: 14), puesto que la…

máscara, el signo tatuado, el afeite depositan sobe el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeite colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro (2010: 13-14).

Pero la tragedia no es sólo una heterotopía en donde se reflejan individuos que atraviesan trances, también en ella se refleja la cultura clásica misma, pues ésta es un mundo en crisis. Para Naquet y Vernant (2002), el fenómeno que da nacimiento a la tragedia, es el movimiento en que la sociedad ateniense *se encuentra*. La tragedia acontece en el tránsito de una sociedad que se mueve entre valores antiguos e inorgánicos para su vida y los de un mundo nuevo que se vuelve en contra de esas antiguas valoraciones**. La tragedia surge cuando** “el *lenguaje* del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad” (2002: 11). Esta posición intermedia constituye su originalidad y el motivo de su acción, reafirmando los nuevos valores colectivos de la naciente ciudad democrática. La tragedia es el lenguaje con que el pueblo ateniense se expresa en medio de su crisis, en profundas contradicciones; es el *espejo* con que su mundo se refleja, se piensa, se reflexiona y se pone en cuestión.

Decir que la tragedia griega es un espejo con el que la comunidad ateniense se observó y cuestionó, implica hacer ver la naturaleza de la tragedia como heterotopía. El *espejo* es, de hecho, una mixtura de utopía y heterotopía. Es un *lieu sans lieu*, un espacio que abre una imagen del entorno y de mí; allí yo y el mundo estamos sin estar. Por tanto, el espejo es utopía. Sin embargo, en su reflejo puedo ver si otro mira tras de mí y el reflejo que ofrece dice algo del mundo y de mi relación con él. El espejo, entonces, es heterotopía. Comparecer ante él es dirigir la mirada que mira desde su fondo irreal hacia mis propios ojos, volviéndome hacia una experiencia de mí. Mi cuerpo sale del limbo que habita dejando de ser “lisa y llana utopía” (Foucault, 2010: 17).

Herreras señala que, para Jaspers, la tragedia es un “espejo abisal” (2008: 37), siendo ella un espacio en que acontece una reflexión, pero al precio de realizarse en tanto imagen virtual. Ante la tragedia, en tanto espejo, la colectividad ve una imagen reflejada de sí, haciéndose comunidad; se apercibe en su relación. Cuando se reúne a contemplar esa imagen que le sale al encuentro por medio de la performances escenificada, ella misma se hace “ciudad mediante un vínculo” (2008: 37).

A su vez, para Naquet, la metáfora de la tragedia en tanto espejo ha de ser reformulada. La tragedia es espejo, pero uno que está roto y cada uno de sus fragmentos hace referencia a una parcela de la realidad. En ellos aparecen entremezclados “distintos códigos: espaciales, temporales, sexuales, sociales y económicos” (2004: 53).

En este sentido, **la tragedia** como arte fortalecido en el periodo de la democracia ateniense **—**régimen que se contrapone a la antigua visión de mundo de la aristocracia**—** necesariamente surge como una voz que logrará cuestionar de manera sutil, pero radical la vieja ideología. No surge para dar respuesta o resolución a las tensiones que subyacen o estallan en el seno de la realidad inmediata, sino para enrostrar al espectador con las preguntas que con necesidad brotan del conflicto mismo. La tragedia se enfrenta a la sociedad para develar fragmentariamente sus puntos de crisis, esos en donde el hombre desde su particular modo de ser debe vérselas y relacionarse con lo social.

La tragedia como heterotopía, sin embargo, no sólo es espejo intuitivo de conceptos, de realidades políticas o de sentimientos y filosofías obrando únicamente a través de los métodos del *lógos*. Es una *escenificación* del espacio, aprovechándolo, poniéndolo en el interior de su performance. Dice Wiles que cuando la acción de *Euménides* se desplaza a Atenas, entonces *the audience became incorporated in the play* (1997: 211), pues a través del festival es la ciudad la que se hace teatro.

Muy en esta línea, se puede plantear la necesidad de una interpretación de la tragedia griega a partir del mundo circundante y cotidiano. Y es en relación a esta interpretación que podemos encontrar en *Euménides* un efecto espejo. En ella está reflejada la ciudad y los sucesos históricos que determinan su presente. Meineck señala que leer una obra antigua teniendo en mente el ambiente físico en que fue originalmente puesta en escena *might open up another dimension of appreciation and understanding of ancient drama* (2013: 161), que daría como resultado una *visual dramaturgy*, posibilitando una profunda comprensión de la ó*psis* y de la performances trágica, que va mucho más allá del análisis de máscaras, escenografía, accesorios y movimientos. Más bien, un estudio de la visualidad y de la espacialidad de la tragedia griega, de su escenificación y performances, exige que pensemos cómo la obra representada a plena luz del sol y sin límites que obstaculizaran la contemplación del paisaje y de los sitios sacros, se podía fundir y servir de dichos espacios hieráticos cargados de historia, esto mientras el espectador tomaba asiento en su puesto.

Así sucede el fin de la *Orestíada*: *Euménides* hace recaer los emplazamientos significativos de la ciudad dentro de su puesta en escena. La colosal estatua de bronce de Atenea incidió en la recepción del espectador. Ésta fue finalizada entre el 460 y el 450 a.C., lo que significa que para la escenificación de la obra, ella ya estaba completa o casi terminada. Por tanto, al aparecer la divinidad en el escenario, Esquilo está *forging a relationship with his spectators’ immediate visual environment and creating a vivid political and social connection between the mythological world of the play and actual events existing in the here and now of the spectators* (Meineck, 2013: 162)

Esta estatua fue la primera construcción de monumentos hecha por los atenienses en veinte años, luego de la ruina causada en la Acrópolis a manos de los persas. Este monumento fue erigido sin levantar los escombros del desastre, que permanecieron como un recordatorio físico de la acción persa y como una *deep scar on the landscape of the city of Athens* (Meineck, 2013: 170). Se crea con esto un memorial visual de un evento profundamente traumático que fue la evacuación y destrucción de Atenas. El monumento creado al dejar los escombros generó un efecto descrito por Gloria Ferrari como una *choreography of ruins* (2002: 25) con el que cada habitante ateniense se tuvo que haber sentido afectado, sin importar su clase o estatus social.

Pero, ¿es esta *ópsis* desplegada en *Euménides* sólo un espacio en que se ve reflejada la ciudad en su manifestación más inmediata? ¿Cuáles son los fenómenos más radicales que están siendo poetizados en la performance esquiliana?

Tal vez lo más interesante de investigar en *Euménides* sea la crisis de la que surge, estudiarla tanto en relación al trance político representado por las reformas de Efialtes y ver cómo es que a través de ellas y de *Euménides* se termina por conformar un κόσμος que tal vez tenga su expresión plena en el *Timeo* de Platón. Este movimiento radical está contenido en una imagen que nos sale al encuentro dentro de ese antiguo espejo resquebrajado que es *Euménides*, esa imagen es la cosa más insignificante y sin embargo la más esencial.

Bakewell (2013) señala que un importante elemento ha sido ignorado dentro del extenso análisis hecho del pasaje de *Euménides* en donde Esquilo nos muestra la votación de Atenea. Esto que ha sido ignorado es el voto mismo con que Atenea liberó a Orestes y que le prometió en el verso 735. Ahí ella dice: ψῆφον δ’ ᾽Ορέστηι τήνδ’ ἐγὼ προσθήσοµαι, “yo depositaré *este* voto para Orestes”. Bakewell señala que, al representarse efectivamente la tragedia, la diosa debía sostener un objeto concreto en su mano, un ψῆφος, el que es transformado en un focalizador del nuevo tipo de δίκη dispensada en *Euménides*. Para demostrar la existencia concreta del ψῆφος en la mano de Atenea, primeramente hace alusión al deíctico τήνδ’ que modifica a ψῆφον, “*este* voto”. Otra razón aducida es la que aparece unos cincuenta versos después, en donde Apolo dice a los jurados que cuenten bien los votos, advirtiéndoles del gran peligro que corre la casa de los Atridas. La atención del público debió estar totalmente concentrada en el poder de tan solo *este* ψῆφος… µία.

A esto se debe agregar la familiarización habitual que los espectadores debían tener con el ejercicio de la votación. Atenas, ciudad nacientemente democrática, recién venida de las reformas de Efialtes, poblada de ciudadanos estrechamente vinculados con los procesos y objetos que realizaban la democracia y que eran representados en la escena, debe haber experimentado una gran cercanía al δρᾶνque les era dado a ver, puesto que era la ciudad misma lo que se reflejaba ante la mirada. Wiles plantea que *the world created in the orchestra is always a heterotopia defined vis-à-vis the audience* (1997: 212), donde cada uno de los espectadores y su forma cotidiana y política de relacionarse con el conjunto de la *pólis* es lo representado, contestado e invertido en la tragedia.

Los objetos empleados en las dos obras anteriores de la *Orestíada* —los ropajes con los que Clitemnestra da muerte a Agamenón y la espada con que Orestes mata a su madre— son leídos habitualmente como aquellos con que se salda una demanda de sangre o reparación, objetos justicieros o vengativos. Sin embargo, el ψῆφος, siendo igualmente un objeto envuelto de justicia, opera de otra forma. Hay un movimiento vigoroso de la justicia, que se desplaza hacia otra comprensión de su naturaleza y de su forma de ser impartida. El ψῆφος absuelve a Orestes de la cadena de crímenes, venganzas y deudas de reparación.

Símbolo de este movimiento de la justicia, es el que se realiza por medio de la representación escenográfica a lo largo de al *Orestíada*, desde un palacio real hasta el templo de Atenea en la Acrópolis (*cfr.* Bakewell, 2013: 154). Hay un quiebre con el pasado. Tanto en *Agamenón* como en *Coéforas* la justicia es impartida tras la fachada del palacio: la justicia es, detrás de esos muros, un capricho de sus habitantes. En cambio en *Euménides* la justicia y su ejercicio aparece ante los espectadores y ante aquellos silenciosos ciudadanos atenienses en escena, que expresan su opinión a través del voto depositado en las urnas. Por tanto, esas figuras silenciosas en la ὀρχήστρα son ellos mismos los espectadores de la acción. Ellos están ahí, frente a sus ojos, desplegando la actividad que los hace ser propiamente πολῖται. En este sentido, la justicia toma un nuevo curso en *Euménides.*

El voto de Atenea refleja una cosa que posteriormente fue dicha por Pericles, en su gran Discurso Fúnebre. Él dice a los atenienses: “en nuestras relaciones con el estado vivimos como ciudadanos libres” (Tucídides, II, 37, 2). Pero para poder llegar a esto, es necesario despojar de justicia a los objetos recién nombrados: la espada de Orestes y los ropajes con que Clitemnestra asesinó a Agamenón, **pues estos** representan δόλος y βία.

Como explicación de esto se puede aducir que en *Euménides* se muestra una irracionalidad en la legalidad de las Erinias, que es la que se supera con el juicio del Areópago. Orestes señala que Clitemnestra tenía dos manchas, ya que al matar a su esposo ella mató al padre de su propio hijo. Sin embargo, con esto no recae en un crimen para las Erinias, pues ellas se cobran venganza de aquellos que han atentado contra la propia sangre. En realidad, Clitemnestra está obligada a asesinar a Agamenón, pues él es el asesino de Ifigenia, hija del matrimonio de ambos. Clitemnestra está vengando el crimen realizado en contra de su propia estirpe. Hay un lazo de reciprocidad al que ella está obligada. Sin embargo, Orestes está constreñido a una cuestión que conlleva fatalidad en cualquiera de los caminos por los que se ve forzado: matar a la madre que lo alimentó ya desde el vientre con su sangre y vengar a su vez la sangre vertida de Agamenón, que es la suya propia; o dejar sin venganza el asesinato de su padre, dejando con vida a Clitemnestra, con lo que dejaría sin reparación la afrenta hecha a su sangre y que es una afrenta hecha por la misma sangre que lo alimentó. Orestes tiene que decidir por una u otra fatalidad. Aquella doble fatalidad es la que representa, a mis ojos, una irracionalidad, un espacio de acontecer humano que no logra quedar determinado por aquella ley divina.

En relación a lo anterior es preciso considerar lo siguiente: Cuatro años antes de la puesta en escena de la *Orestíada* aconteció el cambio político instaurado con las reformas hechas por Efialtes al Areópago, la que constituye una de las mayores *reform of the democratic legal system* (Goldhill, 2004: 11). Aristóteles señala que el consejo de los Areopagitas realizaba funciones legislativas, gubernamentales y de justicia. Desde el Areópago manaban sanciones que “castigaba con penas corporales y con penas pecuniarias” (*Ath*. 3, 6) además de dirigir “la parte mayor y más importante de los asuntos de la ciudad” (*Ath*. 3, 6) y de custodiar las leyes. Primitivamente era una institución altamente aristócrata, puesto que el acceso al cargo se lograba en virtud de la categoría social y de las riquezas del aspirante (*cfr. Ath*. 3, 6). Pero esta institución fue reformada por Efialtes, como recién señalábamos (*cfr. Ath.* 25). Aristóteles cuenta que Efialtes logra ser jefe del estado con “el aumento de la plebe” (*Ath.* 25, 1) y, luego de varias peripecias **—entre las que se lo puede ver con sólo una túnica en el altar, como una reminiscencia de Orestes o siendo el Orestes de *Euménides* una reminiscencia de Efialtes—,** en una reunión del Consejo de los Quinientos, “Efialtes y Temístocles acusaron a los Areopagitas, y de nuevo ante el pueblo dijeron lo mismo, hasta que les arrebataron el poder” (*cfr. Ath.* 25, 4). Las reformas introducidas por Efialtes consistieron en desposeer “al consejo todas las funciones añadidas que le hacían guardián de la constitución, y unas las devolvió a los Quinientos, otras al pueblo y a los tribunales” (*Ath.* 25, 2).

Lo que interesa subrayar de este pasaje de Aristóteles es el ingreso de la plebe en la política, ingreso que fundamenta el acceso al poder de Efialtes, lo que podemos poner como contraposición al estadio anterior de organización social. Este acenso y crecimiento de la plebe pone a la vista la vigencia de la palabra aludida por Vernant (1988). Y es que en la escena narrada por Aristóteles nos encontramos con una de las manifestaciones más importantes de la democracia ateniense, pero más aún, con una palabra que logra *persuadir* a la comunidad de la necesidad de superar el Areópago como instancia de poder supremo, sometiendo aquella fuerza a la realización de la πόλις.

Esta superación del Areópago se refleja en *Euménides* cuando la ley de las Erinias es reemplazada por el establecimiento de leyes y pruebas argumentadas. El ψῆφος es una forma de justicia más transparente. En ella hay victoria, no por βία y δόλος, sino por un buen tipo de πειθώ, “persuasión” (*cfr.* Bakewell, 2013: 159). Por tanto, una de las tantas cosas simbolizadas en el ψῆφος es la persuasión y el arte retórico. Y en *Euménides* es justamente aquella divinidad, *Peithō*, la que observa y mira [ἐπωπάω] la lengua y la boca de Atenea, tal vez a la manera de un *epóptes*, otorgando la victoria a Orestes en el mítico juicio fundacional del Areópago. Esta divinidad, cuidando y vigilando la palabra de Atenea, logra disuadir a las Erinias de su furia contra la ciudad, superándolas. Luego de que Atenea y las Erinias entablen un debate, con la finalidad de que éstas no destilen en la tierra y en las generaciones de los hombres de Atenas el veneno de su corazón, ella dice:

Amo los ojos de Persuasión, que vigiló mi lengua y mi boca frente a estas deidades que rehusaban de modo salvaje. Pero ha triunfado Zeus, el protector del dialogo en las asambleas, y vence para siempre nuestra rivalidad en el bien (*Eu.* 970-975)[[2]](#footnote-2).

El punto a resaltar es que tanto el conflicto existente entre las Erinias y la nueva ley de Atenea, así como su resolución por medio de Persuasión, son un espejo que nos refleja un *signo* de aquel tiempo, que no sólo lo podemos encontrar como obra literaria, sino como realidad política y social, como símbolo de la cultura y espíritu ateniense. Puntualmente, respecto de la persuasión podemos afirmar que posee un rol primordial en la totalidad de la vida griega. El mundo ateniense se ve penetrado tal vez en toda su extensión por esta divinidad y por el medio con que logra su realización, la palabra, pues ella deviene la llave de toda autoridad y dominio, siendo la herramienta de poder por excelencia (*cfr*. Vernant, 1988: 61).

Por esto es que no parece extraño que en *Euménides*, en la instauración mítica de los tribunales atenienses, *Peithō* tenga un rol protagónico. En el desarrollo del juicio, Atenea se preocupa por dejar asentado el derecho a la palabra a ambas partes litigantes y asegura a las Erinias que sus reclamos recibirán plena consideración (*cfr.* Bakewell, 2013: 158). En los tiempos de Esquilo las asambleas y los juicios precisaban que las partes en pugna desenvolvieran sus posiciones por medio de la palabra y de argumentaciones antitéticas. Esto acontece con tal radicalidad que el *lógos* “adquiere conciencia de sí mismo” (Vernant, 1988:62), de las leyes internas que establecen la verdad de su discurrir, reconoce su legalidad interna y los medios retóricos aptos para guiar o manipular a los jueces en la decisión asamblearia.

Por esto, no es casualidad que *Peithō*  aparezca nombrada expresamente una vez más en el v. 885 y también que en los vv. 81-84 se haga una alusión a los discursos retóricos por medio de los cuales se logra dominar en el debate. Estos pasajes están relacionados y el que comienza con el v. 81 hace referencia a un oráculo vaticinado por Apolo a Orestes. En éste se anuncia que junto a la estatua de Atenea se dispondrán jueces y θελκτήριοι μῦθοι, “discursos encantadores o persuasivos”, con los que Orestes será liberado de sus πόνος. Estos θελκτήριοι μῦθοι son los que surgen de las palabras de Atenea cuando los ojos de *Peithō*  vigilan su lengua y boca. Además se señala que es Apolo mismo quien *persuadió* [ἔπεισα] a Orestes de asesinar la figura corporal de su madre [μητρώιος δέμας].[[3]](#footnote-3)

La irracionalidad contenida en las Erinias, en tanto representantes de la antigua ley, no sólo será superada por los μῦθοι de Atenea, sino que por medio de Persuasión será llevada a ser contenida por la ciudad y a estar puesta a su servicio. En los vv. 885-891 las Erinias devienen Εὐμενίδες, “las Bienhechoras,” y la nueva ley olímpica se valdrá de ellas como un reforzamiento.[[4]](#footnote-4) Las diosas de la venganza tendrán un lugar para su adoración dentro de la ciudad, es decir, serán reasumidas dentro del espacio comunitario por medio de lo puro o sagrado [ἁγνόν] que pudiera resultar, para ellas, el sobrecogimiento reverencial de *Peithō* [Πειθοῦς σέβας], o si la lengua de Atenea resulta apaciguadora o hechizante [γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον]. De cumplirse esto, entonces las Erinias recibirán por siempre honores como un γαμόρος, es decir, como un rico poseedor de una parcela que comparte la tierra (*cfr.* Liddell & Scott 1883: 308).

El oráculo de Apolo no tiene la única finalidad de salvar a Orestes, sino la de instituir el Areópago y, más aún, cumplir la βουλή de Zeus. Pero, además, esta βουλή que se encuentra tras todo oráculo de Apolo, puede ser reflexionada como una imagen de las reformas de Efialtes. En los vv. 614 a 621[[5]](#footnote-5) se señala que el augurio de Apolo nunca jamás [οὐπώποτ] dijo [εἶπον] nada que no fuera instado [κελεύω] por Zeus. Apolo no dice nada del universo humano **—**ni del ἀνήρ ni de γυνή ni de las πόλεις**—** que no tuviera como meta adecuar esta totalidad a la βουλή de Zeus. En efecto, los oyentes deben enterarse que lo justo tiene una fuerza así de grande [ὅσονσθένει]. Lo que importa señalar es que lo que apolo pronunciara desde el trono profético, está configurado por el plan de Zeus y establece *lo humano* dentro de las coordenadas en que para éste acontece la justicia. Así, en la visión de Esquilo, no es con *bía* como se consigue aquella adecuación, sino con *Peithō*. Incluso puede ser que Zeus utilice una *bía* aún más radical y por esto mucho más sutil comparada con la mera fuerza bruta sin mediación de razonamiento o meditación ­**—que bien podría estar representada en las Erinias—, siendo esta violencia elemental, la que se nos presenta a la mirada a través de *Peith****ō***, entonces ella sería la *violencia fundamental* que persuade al mundo humano a ser tal como es.**

**Para comprender esto nos puede ser de gran ayuda acudir al pasaje 48a del *Timeo* de Platón, en donde para que** [ἡ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%28&la=greek&can=h%280&prior=ou)=n) [τοῦ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tou%3D&la=greek&can=tou%3D0&prior=tou=de" \t "morph) [κόσμου](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ko%2Fsmou&la=greek&can=ko%2Fsmou0&prior=tou=" \t "morph) [γένεσις](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ge%2Fnesis&la=greek&can=ge%2Fnesis0&prior=ko/smou" \t "morph) **acontezca, la inteligencia [**νόος**] tiene que mezclarse [συνιστάω] con la necesidad [ἀνάγκη] y esta síntesis pasa por una πειθοῦς ἔμφρονος, la conformación de la totalidad de lo que *es*, pasa por esta inteligente *persuasión primordial*. El tránsito del desorden al mundo radica no sólo en el paradigma del ser eterno y racional del principio del *Timeo*, según el cual se pondría un orden racional a las cosas, sino que la inteligencia inmanente a este *ser* “ha debido imponerse a la necesidad y *persuadirla***”,tomando“**a su cargo la *persuasión* de un factor autónomo, que no es de suyo inteligente pero que resiste siempre”** (Acosta, 2009: 17, cursivas mías). En relación a las palabras de Platón podría ser de gran ayuda también dos cosas más. Primeramente lo que dice Foucault:

Si se piensa, empero, que la imagen del espejo está alojada para nosotros en un espacio inaccesible, y que jamás podremos estar allí donde estará nuestro cadáver, si se piensa que el espejo y el cadáver están ellos mismos en una invencible otra parte, entonces se descubre que sólo unas utopías pueden encerrar sobre ellas mismas y ocultar un instante la utopía profunda y soberana de nuestro cuerpo (2010:17).

Ante el espejo y el cadáver —y Foucault también señala igualmente el estar ante los ojos y besos del amante— el cuerpo propio sale de su encierro, la utopía que lo envolvía en un *lieu sans lieu* se clausura y sella, y nuestro cuerpo, cada uno de sus secretos lugares pasa a existir en la plenitud de su densidad. Dentro de esta conceptualización, la persuasión platónica podría estar en conexión con la *Peithō* esquileana en tanto ambas surgen de la constatación de la muerte de un sistema político, de una realidad social, de *un mundo que ha sido superado por uno nuevo*, en aquellas obras es visible el cadáver de aquel cuerpo social, pero que a la vez hace que el espectador dirija su mirada hacia sí y su presente. Por lo mismo es que no se descubre a partir de ambas formas de persuasión un cuerpo utópico perteneciente a un, por así decirlo, *individuo*, sino que en ambas miradas queda al descubierto un cuerpo universal. Es el ocultamiento que se cierne sobre el mundo en su complejidad, totalidad y universalidad lo que queda clausurado. Pero mediante la heterotopía de *Euménides* y el *Timeo* **podría estar, a su vez, aconteciendo otra cosa todavía más radical. El mundo que aparecería a los ojos del ateniense al mirar en estos espejos universales, es uno que tiene que ser entendido como uno en creación. Nietzsche dice a los estoicos que lo que realmente opera en su famosa sentencia** «***vivir según la naturaleza***» es que**…**

vuestro orgullo quiere prescribir e incorporar a la naturaleza, incluso a la naturaleza, vuestra moral, vuestro ideal, vosotros exigís que ella sea naturaleza «según la Estoa» y quisierais hacer que toda existencia existiese tan sólo a imagen vuestra. **(2012: 30).**

Es aquella la gran osadía que finalmente podemos contemplar entre los márgenes de las obras ya citadas de Esquilo y Platón. Tienen ellas esa pulsión heroica de querer crear el mundo de pies a cabezas, pulsión que Nietzsche describe, en tanto filosófica, como aquel “instinto tiránico mismo, la más espiritual voluntad de poder, de «crear el mundo», de ser *causa prima*” (2012: 31).

Por tanto, *Euménides* pensada como una heterotopía, nos permite observar la imagen refleja de un mundo que está en medio del tránsito de una crisis profunda y fundamental para sí mismo. El movimiento que exige esta crisis se puede articular en tres niveles que van más allá del espejo de *Euménides*, pero que se contienen en ella. Se desenvuelven en el drama de este mundo un momento político, uno poético y otro filosófico. Políticamente, las reformas de Efialtes hacen transitar el entramado social y político hacia una idea o ideología de la justicia **que no puede sino surgir de las relaciones que se desenvuelven como la realidad misma, tal como toda verdadera idea.**[[6]](#footnote-6) **La justicia se** hace comprensible y se impone mediante el ejercicio racionado o dialógico de la comunidad. Por otro lado, como obra poética, *Euménides*, se hace carne del suceso político en el que se inspira. Efialtes se nos hace visible en la figura del Orestes mítico. En la historia de ambos se observa el sometimiento de naturalezas despóticas a una βουλή —en un caso, propia de la divinidad y, en otro, como designio comunitario— que, por medio de la persuasión, parece dar fundamento y creación a un *orden* diferente en el cual el individuo es absuelto del antiguo régimen y su legalidad. Por último, filosóficamente, ese movimiento puede ser rastreado no solo como interpretación viva y presente del microcosmos de *lo humano*, sino que se lo descubre presente en el instante mismo del origen del κόσμοςen su totalidad, como una persuasión de la inteligencia sobre una violencia constrictiva. En estos tres momentos la clave es persuasión y los discursos que persuaden al mundo, en sus distintos niveles, a ser bajo una forma determinada.

**Bibliografía**

Aristóteles (1984), *Constitución de los atenienses* (introducción, traducciones y notas de Manuela García Valdés). Madrid, Gredos.

Bakewell, G. W. (2013). Theatricality and Voting in Eumenides: “ΨΗΦΟΝ Δ’ΟΡΕΣΤΗΙ ΤΗΝΔ’ΕΓΩ ΠΡΟΣΘΗΣΟΜΑΙ”. En  *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 149-159. Leiden & Boston, Brill.

Esquilo (2006), Euménides*.* En *Tragedias* (trad. Perea Morales, B. Introducción general Rodríguez Adrado, F.), Madrid: Gredos.

Ferrari, G. (2002). The Ancient Temple on the Acropolis at Athens. En *American Journal of Archaeology,* num. *106(1),* pp. 11-35*.*

Foucault, M. (1994), Des espaces autres. En *Dits et ecrits iv*, pp. 752-762. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1999). Espacios diferentes, en *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, vol iii*, pp. 431-441. Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2010) El cuerpo utópicoen *El cuerpo utópico. Heterotopías* pp. 39-40. Buenos Aires, Nueva visión.

Goldhill, S. (2004), *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge, University Press.

Hanson, V. D. (2003). Antes de la democracia: el igualitarismo agrícola y la ideología subyacente tras el gobierno constitucional griego. En *El mundo rural en la Grecia antigua* (pp. 222-268). Akal.

Herreras, E. (2008), *La aportación de la tragedia griega a la educación democrática* (Doctoral dissertation, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Ciencies de l'Educació)*.* Valencia: Universidad de Valencia, Servei de Publicacions.

Meineck, P. (2013), *Under Athena’s Gaze: Aeschylus’ Eumenides and the Topography of Opsis*. En *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 160-179. Leiden & Boston, Brilll.

Nietzsche, F. (2012) *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza.

Smyth, H. W. (1926). *Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth* (Doctoral dissertation, Ph. D. in two volumes. 2. Eumenides. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press).

Tucídides (2015) [*II*] *Guerra del Peloponeso* (introducción general, traducción y notas de Torres Esbarranch, Juan José). Madrid, Gredos.

Vidal- Naquet, P. (2004). *El espejo roto: tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*.Madrid, Abada.

Vernant, J.P. & Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona, Paidos.

Vernant, J.-P. (1988). *El universo espiritual de la* «*Polis*». En *Los orígenes del pensamiento griego*, pp. 38-53. Buenos Aires, EUDEBA.

Wiles, D. (1999). *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge University Press.

1. *Premier principe, c'est qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain* (Foucault, 1999: 756). [↑](#footnote-ref-1)
2. *Eu.* 970-975: στέργω δ᾽ ὄμματα Πειθοῦς, / ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ᾽ ἐπωπᾷ / πρὸς τάσδ᾽ ἀγρίως ἀπανηναμένας: / ἀλλ᾽ ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος: / νικᾷ δ᾽ ἀγαθῶν / ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός. Sigo la traducción de Perea Morales, B. (2006), en Esquilo (2006) [*Eum.*] “Euménides”*.* *Tragedias* Madrid: Gredos. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Eu.* 81-84: “Allí [junto a la estatua de Atenea] dispondremos de jueces para esta acusación y discursos persuasivos, con los que hallaremos medios de que te liberen por completo de estos sufrimientos, ya que fui yo quien te convenció de que mataras a tu madre” [κἀκεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους / μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὑρήσομεν, / ὥστ᾽ ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ᾽ ἀπαλλάξαι πόνων: / καὶ γὰρ κτανεῖν σ᾽ ἔπεισα μητρῷον δέμας]. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Eu.* 885-891: “Así que, si para ti significa algo la santa majestad de Persuasión, si mi lengua te calma y te hechiza, puedes quedarte aquí. Pero, si no quieres quedarte, no podrás descargar con justicia contra esta ciudad tu cólera o tu rencor o algún daño para su pueblo, porque tú puedes por siempre recibir honores con toda justicia, como partícipe de esta tierra” [ἀλλ᾽ εἰ μὲν ἁγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας; / γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον, / σὺ δ᾽ οὖν μένοις ἄν: εἰ δὲ μὴ θέλεις μένειν, / οὔ τἂν δικαίως τῇδ᾽ ἐπιρρέποις πόλει / μῆνίν τιν᾽ ἢ κότον τιν᾽ ἢ βλάβην στρατῷ. / ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρῳ χθονὸς / εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένῃ]. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Eu*. 616-621: “Jamás en mi trono profético hablé sobre un hombre, mujer o ciudad nada que no me ordenara Zeus, el padre de los dioses olímpicos. (A la Corifeo.) Entérate de qué inmensa fuerza contiene esa acción en cuanto a justicia. (A los Jueces.) Os aclaro con ello que se ajustó a la voluntad de mi padre. Sí, un juramento no tiene un vigor mayor que el de Zeus” [οὐπώποτ᾽ εἶπον μαντικοῖσιν ἐν θρόνοις, / οὐκ ἀνδρός, οὐ γυναικός, οὐ πόλεως πέρι, / ὃ μὴ κελεύσαι Ζεὺς Ὀλυμπίων πατήρ. / τὸ μὲν δίκαιον τοῦθ᾽ ὅσον σθένει μαθεῖν, / βουλῇ πιφαύσκω δ᾽ ὔμμ᾽ ἐπισπέσθαι πατρός: / ὅρκος γὰρ οὔτι Ζηνὸς ἰσχύει πλέον]. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Cfr*. Hanson (2003), para quien la supervivencia del campesinado griego, emergente durante los siglos viii y v a.C., fue posible gracias al sustento de una “ideología comunitaria unificadora”, que es lo que podemos llamar “isonomía”. Ella se puede definir, en palabras de Hanson, como la “creencia en que *no* debían existir granjas grandes, *ni* desigualdad radical en la posesión de la propiedad rural, ni, por extensión, ciudadanos extremadamente ricos o pobres en la *polis*” (2003: 223). Estos granjeros, por tanto, no fueron una creación de determinadas políticas ni gobiernos, sino que ellos fueron el prerrequisito necesarios de las instituciones constitucionales. [↑](#footnote-ref-6)