Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

TRAGEDIA GRIEGA Y JUSTICIA: UN ANÁLISIS DE LAS IDEAS DE JUSTICIA Y DERECHO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

GREEK TRAGEDY AND JUSTICE: AN ANALYSIS OF THE IDEAS OF JUSTICE AND LAW IN CLASSICAL TRAGEDY

Marcos García Tornel Calderón[1]

Presentado: 5 de febrero de 2021; Aceptado: 23 de febrero de 2021

RESUMEN:

Se analizan elementos que se encuentran en la tragedia griega y se hipotetiza que es posible encontrar en ésta antecedentes de ideas de Derecho y de Justicia fundamentales al pensamiento jurídico moderno. Para esto, se discute brevemente la calidad de la tragedia griega como fuente de conocimiento a partir de su carácter general, fragmentario y contextual. Posteriormente se analizan las ideas de Derecho y de Justicia subyacentes en textos selectos de la tragedia griega clásica: en la *Orestíada* se analiza como se va construyendo en la tragedia la idea del juicio como ruptura de la cadena de venganza; en *Edipo Rey* se muestra la existencia una idea inicial del Estado de Derecho y del Imperio de la Ley; finalmente en *Antígona* se encuentra un texto fundante de la tradición jurídica moderna.

Palabras Clave: Derecho – Justicia – Tragedia Griega – Filosofía Jurídica

ABSTRACT:

Elemeets of legal discourse are analyzed and it is hypothesized that it is possible to find in the Greek tragedy a background of ideas of Law and Justice that are fundamental to modern legal thought. In order to achieve this, the study begins by briefly discussing the quality of the Greek tragedy as a source of knowledge based on its general character, as well as its fragmentary and contextual nature. Subsequently, the ideas of Law and Justice underlying selected texts of the classical Greek tragedy are analyzed: *The Oresteia* is used to analyze how the idea of trial is being constructed in the tragedy as a rupture of the chain of revenge; *Oedipus Rex* is used to show how already at that moment there is an initial idea of the Rule of Law; and, finally, *Antigone* is analyzed as the founding text of the modern legal tradition.

Keywords: Law – Justice – Greek tragedy – Law philosophy

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo[2] tiene como finalidad discutir y desentrañar algunos elementos del discurso jurídico que podrían estar presentes en la tragedia griega. Es decir, de algunas ideas jurídicas

1 Abogado, docente e investigador. Licenciado en Derecho (Universidad Católica Boliviana–La Paz), Máster en Filosofía y Ciencia Política (Universidad Mayor de San Andrés–La Paz) y candidato a doctor en Ciencias Jurídicas (Universidad Católica Argentina–Buenos Aires).

2 Este artículo tiene como antecedente un trabajo previo, dictado como conferencia, transcrito y publicado en prensa hace ya varios años. De aquel trabajo se retoma la idea central y algunos de los argumentos, pero ese trabajo ha sido revisado, corregido, aumentado y complementado en gran manera para el presente análisis. Cf. García — Tornel (2011).

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

contemporáneas subyacentes a las mismas concepciones de la justicia y del derecho que tienen antecedentes claros en los textos trágicos clásicos.

Al estudiar la justicia y el derecho en la cultura griega clásica es posible –y muy común– referirse a conceptos filosóficos[3], etimológicos o filológicos[4], pero analizar estas ideas desde la tragedia griega posibilita una lectura diferente. En este sentido, existen estudios que pretenden realizar análisis relativamente sistemáticos de la relación entre derecho, justicia y tragedia, estos estudios suelen concentrarse en dos perspectivas: Ya sea en partir de definiciones jurídicas y, yendo hacia atrás, buscar referencias en los textos trágicos[5], tratando de identificar las ideas generales de justicia que tiene algún autor a partir de la lectura transversal de sus tragedias[6]. O, por otro lado, se concentran en mostrar cómo los textos clásicos muestran ideas de justicia propias de su tiempo[7].

Sin embargo, este artículo se propone partir de algunos textos clásicos y, desde su análisis textual, determinar qué ideas jurídicas consideradas modernas aparecen, aunque sea con carácter seminal[8].

En este sentido, este estudio parte discutiendo brevemente la calidad de la tragedia griega como fuente de conocimiento a partir de tres condiciones: Su carácter general, su carácter fragmentario y su carácter contextual. La posibilidad de este análisis se presenta en base a una estrecha relación entre derecho y tragedia pues, como afirma Menke (2020), ambos están ligados por su nacimiento y estructura, pues la tragedia como genero versaría sobre la justicia. Sin embargo, el presente análisis busca concentrarse en algunas ideas de derecho y de justicia que suelen presentarse como ideas *modernas*.

Para realizar el análisis de las ideas de derecho y justicia propiamente tales, es evidente que estudiar la totalidad de las tragedias griegas conservadas hasta la actualidad —treinta y dos textos— escapa el alcance de posibilidades de este estudio. Por esto se propone tratar y analizar algunos textos en concreto:

En primer lugar se desarrolla la *Orestíada* de Esquilo, compuesta por tres obras —*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*— para analizar como se va construyendo en la tragedia la idea del juicio como ruptura de la cadena de venganza[9]. En segundo lugar se trabaja concretamente

3 Por ejemplo al estudiar las ideas de justicia en algún autor clásico, siendo por mucho los más estudiados Sócrates, Platón y Aristóteles. La bibliografía en esta perspectiva es amplia. Por ejemplo, véase García Maynez (1988), Graneris (1975) y Serrano (2005).

4 Existe un debate bastante conocido al respecto entre Benveniste (1983) y Jaeger (2012) en este sentido, en el que Benveniste afirma que las palabras griegas *themis* y *dike* se refieren ambas a formas distintas de justicia, la primera intrafamiliar y la segunda entre familias, mientras que Jaeger, analizando a Homero afirma más bien que *Themis* se vincularía una forma de derecho de la nobleza y que *diké* más bien tendría un carácter procesal y de juicio. Sobre este tema, véase también Ramírez (2016).

5 Véase por ejemplo, Ciuro (1994) realiza una aproximación general de ciertas dimensiones jurídicas de la tragedia, lo que le permite realizar, incluso, comparaciones con la juridicidad contemporánea en un país concreto —Argentina—. Por fuerza, este tipo de análisis toma las generalidades de la Tragedia Griega, sin analizar a profundidad las ideas subyacentes en cada uno los textos literarios.

6 Por ejemplo, véase Herreras (2008).

7 Como ejemplo de esta perspectiva, véase García Álvarez, C. (2006).

8 Recientemente Menke (2020) ha presentado un texto con una aproximación metodológicamente similar a la utilizada en este artículo, pero referido a la relación entre Derecho y violencia. Por ejemplo, al analizar *Agamenon*, Menke se concentra en la relación entre justicia y venganza

9 La cadena de venganza es un lugar común en la literatura. Por ejemplo es el trasfondo presente en

TRAGEDIA GRIEGA Y JUSTICIA: UN ANÁLISIS DE LAS IDEAS DE JUSTICIA Y DERECHO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA
ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

Edipo Rey de Sófocles para mostrar como ya en ese momento existe una idea inicial del Estado de Derecho y del Imperio de la Ley. Finalmente se analiza *Antígona*, también de Sófocles, como texto fundante de la tradición jurídica moderna, aunque se desarrolla brevemente un par de ideas vinculadas a *Los siete contra Tebas* de Esquilo[10].

2. LA TRAGEDIA GRIEGA COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO

Tomar la tragedia griega como fuente de conocimiento para analizar criterios subyacentes de justicia y de derecho puede parecer una decisión curiosa, sobre todo si se toma en cuenta que en el mismo periodo cultural de la Grecia clásica existe un gran número de fuentes formales —sobre todo filosóficas, pero también históricas— que han tratado el tema con gran profundidad. Sin embargo, se considera que por ciertas condiciones particulares la tragedia griega clásica tiene algunas características que le son propias y que permiten estructurar de una forma muy particular y concreta las ideas, antecedentes y precursores de ciertas ideas contemporáneas que rodean ciertos presupuestos sobre el derecho y la justicia. Optar por la tragedia griega como fuente de conocimiento implica, necesariamente, trabajar brevemente algunas de estas condiciones que le son particulares.

2.1. El carácter general de la tragedia

La primera de estas características gira en torno al carácter general que tiene la tragedia como forma de expresión de las ideas. En este sentido, la tragedia no es, como puede parecer a simple vista, únicamente una narración de un acontecimiento particular sino que contiene la expresión de ideas con alcance general que refleja una abstracción lo suficientemente genérica como para que, a partir de ella, se tomen enseñanzas filosóficas.

Afirma Aristóteles (1979) en el capítulo 6 de la *Poética* que el elemento más importante de la tragedia es la estructuración de los hechos, porque la tragedia imita una acción, no una persona; y en el capítulo 9 que la poesía —entre la que está la tragedia— es más filosófica y elevada que la historia, pues la historia tiene un carácter particular al narrar lo acontecido, mientras que la poesía —y por tanto la tragedia— narra más bien lo general. Es por esto que Cofré (2004) afirma que "no hay, al parecer, ningún órgano cultural que refleje de manera más fidedigna y verdaderamente humana la vida de los hombres, que la obra de arte literaria" (p.141).

Este carácter general de la tragedia griega se vincula, además, a que suele tener como foco de narración a figuras míticas en lugar de a figuras históricas que, como expresa Campbell (2001) la mitología tendría una estructura universal, en el que la mitología utiliza ciertos elementos recurrentes para poder designar y, en los posible, solucionar dilemas de la humanidad. Este carácter de la mitología ha sido tratado con ampulosidad, por ejemplo al contrastarse ciertos elementos míticos con prácticas sociales generalizadas, como la prohibición del incesto presente como núcleo central en *Edipo Rey*, y analizada como práctica universal en la antropología estructural de Leví-Strauss (1981) o en la afirmación de Eliade (1991) de que la historia narrada por el mito constituye una forma de conocimiento que se reitera hasta formar lo que denomina *arquetipos*.

En este sentido, de forma independiente a las enseñanzas que tiene la tragedia griega que permitirían conocer y comprender el trasfondo del ideario griego, contendría también una serie de

Romeo y Julieta de Shakespeare, en el cual las dos familias están enzarzadas en una lucha de venganzas consecutivas, en las que una muerte lleva a la otra.

10 Es deliberada la decisión de no tratar específicamente textos de Eurípides, pues responden a una tradición dramatúrgica distinta y bastante posterior a Esquilo y Sófocles, que son contemporáneos entre sí. Sobre la diferencia cualitativa entre Eurípides y los otros dos dramaturgos clásicos, véase Jaeger (2012).

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

pensamientos respecto a la misma *humanidad*, por lo que su análisis no deja de ser relevante. Esto toma especial relevancia si se toman en cuenta que para el ser humano el mito es un asunto de mayor importancia y la tragedia griega es una forma más de reiterar y reconstruir los mitos fundantes de una civilización.

2.2. El carácter fragmentario de la tragedia

La segunda condición particular de la tragedia griega como forma de conocimiento es su carácter *fragmentario*. Esto quiere decir que si bien se puede obtener ideas de alcance general de su estudio, es imposible obtener una idea global o total de la tragedia griega, por condiciones históricas inevitables. Esto hace a que el carácter fragmentario de la tragedia griega sea una de sus características propias.

El carácter fragmentario se debe principalmente a tres situaciones particulares: La primera de ellas es la pérdida inevitable de los textos, la segunda es la pérdida de sus representaciones como tales y la tercera se debe a la misma forma de composición de ésta.

Es decir, que existe un registro —a su vez fragmentario— a partir de comentarios, fragmentos o referencias de un conjunto de obras trágicas que habrían existido pero que se han perdido en el transcurso del tiempo. Las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides son más conocidas, pero aún en estos tres casos se tienen referencias a obras perdidas. Es más, por comentarios como los de Aristóteles se sabe que un gran número de obras de gran valor se habrían perdido[11].

Lucas (1990) ahonda en esta pérdida, afirmando que si bien la tríada de Esquilo, Sófocles y Eurípides habrían gozado de gran prestigio —en base a comentarios y testimonios de la época—, "la Tragedia en Grecia fue mucho más de lo que a veces suponemos por las obras conservadas, y su calidad literaria, frente al material trasmitido entero, no debía de ser muy inferior" (p.38). La pérdida de obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides que Lucas enumera es abrumadora:

> [...] en los tres casos [Esquilo, Sófocles y Eurípides] la desproporción entre las obras conservadas y el número real es verdaderamente desalentadora: frente a las siete tragedias de Esquilo o las otras tantas de Sófocles sabemos que ambos compusieron bastantes decenas más —el primero entre 80 y 90, el segundo en torno a las 120—; y en el caso de Eurípides la situación es en cierta medida semejante [pues han sobrevivido poco menos de dos decenas de obras, de las 92 de las que se tiene conocimiento] (p. 43).

Respecto al número de dramaturgos perdidos de los que se conocen fragmentos, o de los que se tiene alguna referencia en el mismo marco temporal, Lucas —tomando el recuento de Bruno Snell— afirma que es posible encuadrar cerca de dos centenares de autores en la misma época, con un par de decenas de autores de época incierta pero aparentemente similar. Sería posible afirmar que los autores y obras que se han perdido, se habrían perdido precisamente por ser de una calidad menor, pero como se menciona en muchos comentarios y testimonios los autores perdidos —y sus obras— no pueden ser por fuerza de una calidad mucho inferior, y en algunos casos habrían sido considerados por sus contemporáneos de calidad igual o superior. Nuevamente Lucas afirma que "tenemos constancia documental, con nombres de autores concretos, que en ocasiones uno o varios de los componentes de nuestra tríada central fueron superados en la

11 En su Poética, Aristóteles (1974) menciona que *Edipo Rey*, considerada una obra paradigmática hoy en día, obtuvo el segundo puesto del concurso anual frente a Filocles, del cual no se conserva ninguna obra íntegra.

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

obtención del premio del concurso por algunos autores de los que conservamos escasos restos de información" (Lucas, 1990, p. 42).

La segunda situación particular que establece el carácter fragmentario de la tragedia griega es que, incluso en los casos de obras supervivientes, su tratamiento es únicamente textual. Es decir, que sobreviven los *textos* de las obras, quedando en la ambigüedad una serie de elementos fundamentales en la representación teatral.

Dubatti (2007) demuestra que todo espectáculo teatral es un *evento acontecimental*, que por lo tanto únicamente es posible de vivir *en acto*. En este sentido, además de la imposibilidad de reproducir este acontecimiento, existe una serie de elementos no textuales que no perviven o lo hacen de forma muy fragmentaria —por mencionar sólo algunos ejemplos no existen referencias a la música, actuación, entonación o montaje.

Esta situación obliga a que todo análisis actual de la tragedia griega sea en realidad un análisis textual, es decir, un análisis de los elementos contenidos en su texto, con el presupuesto de la incertidumbre de la integridad del mismo texto analizado.

Otro motivo del carácter fragmentario de la tragedia griega se debe a su misma composición. Es frecuente en las tragedias griegas que cada obra no sea una unidad completa, sino que cada una cuenta una sección de la historia mitológica en cuestión. Con frecuencia, esto se da tanto entre diferentes obras de un mismo autor, como entre obras de diferentes autores. Por ejemplo, la saga edípica de Sófocles vincula sus diferentes obras, pero a supone que entre *Edipo Rey* y *Antígona* a sucedido una serie de sucesos que el espectador conoce, que no son narrados por Sófocles, sino por Esquilo en *Los siete contra Tebas*. Es también común que diferentes autores tengan obras sobre el mismo mito, como en los casos de *Electra*, tanto de Sófocles como Eurípides o *Las suplicantes*, tanto de Esquilo como Eurípides, entre otras.

Esto se debe a que al basarse las obras en mitos que el público conoce, es posible construir narrativas que se sostengan en conocimientos previos que el público conoce, pues son historias reiteradas y conocidas. En este sentido, la tragedia griega son más parecidas a lo que hoy en día se denominan *remakes*, es decir, reconstrucciones en las que el carácter de novedad de la historia es secundaria sobre los acontecimientos en sí.

Estas tres situaciones obligan a asumir *ab initio* que no es posible realizar una análisis de la completitud o totalidad de la tragedia griega. Ni siquiera sería posible analizar la totalidad de *una* tragedia griega en concreto porque no hay certeza de que los textos sobrevivientes estén completos. Por esto, siempre debe tratarse su lectura en base a fragmentos, particularidades y posibilidades[12].

2.3. El carácter contextual de la tragedia

Una tercera condición particular de la tragedia griega es que ésta responde a un contexto muy particular, en el que cumple un rol aún más específico. La época de esplendor y máximo desarrollo de la tragedia griega se da como parte de un proceso de desplazamiento de la *Grecia arcaica* hacia la *Gracia clásica*.

12 Es por este mismo motivo que se ha elegido para el presente análisis la lectura de algunos elementos presentes en algunas tragedias griegas que parecen pertinentes al mundo jurídico, en medida en que muestran o evidencian ideas o principios interesantes jurídicamente al generar paradigmas de lo que serían la justicia y el derecho. Es por este motivo que se omiten grandes elementos de las tramas o personajes principales, porque no se analiza la narrativa literaria de las tragedias sino sus vinculaciones con ideas de justicia y de derecho.

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

> La tragedia griega nació en una época de gran tensión entre lo conservador y lo innovador que se manifestaba en todas las expresiones culturales y su desenvolvimiento se produjo en un momento de relativa riqueza que permitió las costosas representaciones teatrales y en un tiempo de desarrollo democrático (Ciuro, 1994, p. 62).

En este sentido, el contexto de la tragedia la sitúa entre dos mundos, entre dos tradiciones. Está justamente situada en un momento donde está en pleno un proceso de desplazamiento de valores en la cual el héroe trágico se desarrolla, está viviendo este tránsito y ambas visiones se unen en su trama, por eso Vernant dice que "[…] el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución al drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática" (Vernant en Vernant y Vidal Naquet (2002a, p. 12).

De esta forma es posible considerar la tragedia griega como un texto de enseñanza política[13], en la que se muestra la nueva filosofía política de la *polis* (Ahrensdorf, 2011) a la población. Pero la tragedia cumple una función no únicamente política, sino también política y religiosa; es más, no lo hace en abstracto, sino "que gustaba de poner ante los ciudadanos bajo la forma de un mito tradicional el problema que de alguna manera signaba el momento" (Pinkler, 1998, p. 167).

Es por esto que existe en los alrededores del siglo V a.C. toda una maquinaria de inversión que fomenta y sostiene la tragedia, desde la construcción de nuevos y más grandes teatros hasta la creación de concursos anuales premiados por la misma *polis*. En este sentido Vernant afirma que la tragedia griega no es solamente una forma de arte, sino que se trata de una institución social de la ciudad al lado de sus órganos políticos y judiciales.

> Al instaurarlos [los concursos trágicos] bajo la autoridad de arconte epónimo, en el mismo espacio urbano y siguiendo las mimas [*sic*.] normas institucionales que las asambleas o los tribunales populares, como un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido, representado y juzgado por los representantes de las diversas tribus, la ciudad se hace teatro, en cierto modo se toma como objeto de representación y se representa a su misma ante el público (Vernant y Vidal-Naquet 2002a, p. 27).

Sin embargo, el autor afirma con énfasis que la tragedia griega no pretende reflejar la realidad política de la *polis*, sino más bien cuestionarla porque "al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma la vuelve completamente problemática" (Vernant y Vidal-Naquet 2002a, p. 27), al encarnar los contrastes entre las tradiciones míticas narradas y las nuevas formas de pensamiento político y jurídico. En este sentido, la tragedia griega narra un mito ya conocido por el público, pero lo contempla con el ojo del ciudadano que cuestiona sus valores fundamentales. Afirma Vernant que uno de los temas centrales de la tragedia griega en conjunto es la exaltación del ideal cívico frente a las fuerzas del pasado.

Esta condición contextual de la tragedia griega significa, entre otras cosas, que sus narraciones implican un carácter discursivo e incluso ideológico, en tanto cumplen una función formativa de la ciudadanía que atiende al espectáculo. Por esto Foucault (2001) al analizar *Edipo Rey* insiste que el tema central de la obra no es la prohibición del incesto, sino el poder.

13 Esta idea toma especial fuerza si se toma en cuenta que la cultura griega se considera una civilización creada, es decir no *revelada* como la civilización judeocristiana, por lo que esta creación debe estar fundamentada y argumentada de forma permanente. Sobre este tema, véase la obra de Cornelius Castoriadis (2007 y 2012), en particular sus seminarios en la École des Hutes Études en Sciences Sociales entre 1982 a 1984.

TRAGEDIA GRIEGA Y JUSTICIA: UN ANÁLISIS DE LAS IDEAS DE JUSTICIA Y DERECHO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA
ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

Adicionalmente, se debe tomar en cuenta que cada dramaturgo expresa en sus obras sus propias ideas personales. Así, de acuerdo a Jaeger (2012) en las obras de Esquilo hay rastros de su fuerte piedad personal, que en los férreos personajes de Sófocles se ven sus experiencias bélicas de Sófocles o que en la obra de Eurípides existe una sobra de sofismo.

3. EL JUICIO EN LA ORESTÍADA

La *Orestíada* es una trilogía de Esquilo en la que se puede observar un proceso a través del cual la idea misma de la Justicia —en particular de cómo ésta se decide— muy particular. Badiou (2007) advierte que es en la Orestíada un punto de inflexión respecto al nacimiento del juicio como resolución de conflictos[14]. Sin embargo, si se analiza el conjunto de la saga de Orestes, es posible identificar ciertos elementos respecto a la concepción de la Justicia en conjunto, más allá de la constitución del juicio final.

La saga de Orestes está construida por Esquilo en tres obras: *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides15*. Cada una de ellas es una obra separada con un arco narrativo propio; aunque construyen juntas un único hilo argumental. Algunos elementos —como el cambio en la perspectiva de los personajes y, sobre todo, el cambio del rol de la voz del coro— muestran sin lugar a duda que se trata de tres obras diferentes, y no de una sola obra dividida en tres partes.

Esta saga recibe su nombre por Orestes, el personaje heroico de la saga que, curiosamente, no aparece en escena en la primera parte de la trilogía. El hilo argumental de la saga es fácilmente resumible e inicia al retorno de los héroes griegos a sus reinos luego de la Guerra de Troya.

En *Agamenón*, el personaje que da nombre a la obra retorna a casa luego de años de ausencia en Troya. En el ínterin su esposa, Clitemnestra, le ha engañado con Egisto. Bajo la influencia de su amante, la esposa infiel da muerte a su esposo[16].

En *Las coéforas* llega a conocimiento de Orestes, el hijo de Agamenón y Clitemnestra que había sido exiliado por la influencia de Egisto, la muerte de su padre. Con la ayuda de su hermana —Electra— y por inspiración divina —encarnada en el oráculo, que es la voz del dios Apolo— Orestes planea y ejecuta su venganza dando muerte a Egisto y a Clitenmestra.

En *Las Euménides* las Erinias, o las furias, que son antiguos espíritus de la venganza, persiguen a Orestes, no por haber vengado a su padre sino por el matricidio. Orestes es defendido por los dioses Atenea y Apolo y finalmente para decidir su suerte se llama a un jurado de ciudadanos notables, presidido por Atenea como jueza.

El primer elemento que llama la atención en la *Orestíada* es el cambio de rol del *coro* en las obras. En la tradición trágica griega el coro representa usualmente el sentido común, de forma tal que el público pueda identificarse con parte del diálogo. Sin embargo, entre las diferentes partes de la saga de Orestes el coro tiende a cambiar de rol.

En *Agamenón* el coro representa es el coro de los ancianos, que representa al pueblo. Al inicio de la obra puede verse con claridad que el coro es un coro de hombres libres, pero que sin embargo

14 Es tal este punto de inflexión que Gallego (1999) califica la Orestíada como el punto de nacimiento de una "nueva justicia". Afirma lo mismo Menke (2020)

15 Aunque se entrelaza con obras de otros autores, por ejemplo con *Electra* y con *Ifigenia entre los Tauros*, que narran otros elementos relacionados con la saga de Orestes.

16 Es curioso como todo el arco argumental de *Agamenón* es un reflejo invertido del retorno de Ulises. Donde Ulises encuentra en Penélope una esposa fiel, que se niega a caer en el juego de sus pretendientes, Agamenón encuentra en Clitemnestra la infidelidad y el asesinato.

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

se encuentra sometido a la autoridad del soberano encarnado el Clitemnestra, la esposa del rey Agamenón ausente[17].

> EL CORO DE LOS ANCIANOS: Heme aquí, Clitemnestra, sumiso a tu potestad. Conviene honrar a la esposa del príncipe cuando éste ha dejado el trono vacío. Bien hayas recibido nuevas felices, o, sin que te hayan llegado, dispongas estos sacrificios en la esperanza de recibirlas, con alegría te oiré, y no te haré reconvención alguna si callas (Esquilo, 2004, p. 12).

Como puede verse, el pueblo esta *sumiso* a la potestad de la reina. Sin embargo, en *Las Coéforas* el coro cambia de rol: Ya no representa al pueblo sino a las coéforas, que dan nombre a la obra. Las coéforas eran esclavas troyanas que colaboraban con las libaciones a los muertos, en este caso en las libaciones a Agamenón. Es muy curioso que pese a ser un coro de esclavas, no son sumisas en ninguna medida, es más, Orestes —una vez vengado su padre— se ve obligado a darle explicaciones al coro de las coéfaras de sus motivos:

> ORESTES: No; ciertamente, el todopoderoso oráculo […] me ha mandado afrontar este riesgo, incitándome a ello en voz alta, y amenazándome, hasta helar mi corazón ardiente, con terribles desdichas, si no vengaba la muerte de mi padre en sus asesinos, matándolos como mataron, y los castigaba por haberme arrebatado mis bienes. Dijo que entonces sufriría y me agobiarían males horribles […]. Razones innumerables me impulsan: el mandato de un dios, la profunda pena de mi padre y, por encima de todo, mi propia indigencia (Esquilo, 2004, pp. 63-64).

Sobre esta explicación el coro de esclavas clama a su vez por más sangre, argumentando que la muerte de Agamenón sólo puede limpiarse con la muerte de sus asesinos:

> EL CORO DE LAS COÉFORAS: Es ley que la sangre vertida en asesinato clame por otra sangre. ¡Erinnis lanza gritos de muerte! Da muerte al que ha dado la muerte (Esquilo, 2004, p. 66).

Esta idea de la venganza como justicia es latente y permanente[18]. Es más, en un muy importante diálogo entre Orestes y su madre, éste se justifica ante ella de haber matado a su amante por haber sido cómplice en la muerte de su padre e, incluso, por qué es su deber moral darle muerte a ella misma, su madre luego de que ella le aconseja no hacerlo para no incurrir en matricidio, pero Orestes no sólo dará muerte a su madre sino que lo hace llevándola al cuarto donde a matado a Egisto, para que muera a su lado:

> ORESTES: La fuerza está de parte de tus palabras, y bueno es tu consejo... ¡Tú, sígueme! Quiero matarte junto a aquel hombre. En vida, por ti prevaleció contra mi padre; muerta, ve a dormir con el hombre a quien amas, cuando odiabas al que debiste amar (Esquilo, 2004, p. 82).

En el mismo diálogo, posteriormente, cuando le pregunta la madre al hijo sobre su sentimiento en la muerte por venir, éste responde de forma muy interesante, afirmando que la muerte no es

17 En este texto se ha igualado el formato con el que se indica la voz del personaje. Cuando ha sido posible se identifica el número de verso correspondiente y, en los demás casos, el número de página de la fuente bibliográfica consultada.

18 Para mayor profundidad sobre la relación entre derecho, justicia, venganza y violencia en *La Orestíada,* así como el nacimiento del juicio jurídico en Atenas, véase Menke (2020)

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

un acto de Orestes, sino una simple consecuencia, obligada para evitar la ira del padre si no es vengado.

> CLITEMNESTRA: Así, pues, hijo mío, ¿te place matar a tu madre?
> ORESTES: ¡No soy yo quien te mata, eres tú misma!
> CLITEMNESTRA: ¡Mira! Teme a las iras furiosas de una madre
> ORESTES: ¿Y cómo evitaré la de un padre, si no le vengo? (Esquilo, 2004, p. 83)

Esta respuesta de Orestes es una de las claves para entender la idea de Justicia en la Orestíada. Orestes no se considera a si mismo el asesino de su madre, sino únicamente su verdugo que actúa en cumplimiento de un deber superior necesario. Posteriormente al acto Orestes y el coro nuevamente dialogan sobre la justicia del acto de venganza y el coro de las coéfaras da un largo elogio sobre como ha retornado la justicia luego de la venganza, en efecto declarando que la venganza de Orestes es en realidad un acto de justicia:

> EL CORO DE LAS COÉFORAS: Lloremos aún este doble asesinato. Orestes, que tanto sufriera, acaba de poner colmo a tantos crímenes. Empero, demos gracias con nuestras preces porque no se haya extinguido el ojo de estas moradas.
>
> ¡La Justicia, después de largo tiempo, ha vuelto por los Priamidas, el castigo vengador ha llegado! El doble León, el doble Ares, ha venido también a la mansión de Agamenón. Plenamente ha satisfecho su venganza el Desterrado, movido por los oráculos pitios. Ha sido felizmente vencedor, por mandato de los Dioses; las desdichas de esta casa real han dado fin; dueño es de sus bienes, y ambos culpables han sufrido su triste destino.
>
> El castigo por el engaño ha venido detrás del crimen llevado a fin por el engaño. La verdadera hija de Zeus ha guiado la mano de Orestes. Llámanla Justicia los hombres, y tal es su nombre verdadero. Espira contra nuestros enemigos su cólera terrible, y ella es quien anunciará a Loxias el Parnasio que mora en una gran caverna en lo profundo de la tierra.
>
> Al cabo llegó, después de largo tiempo, para empujar a su perdición a la pérfida mujer. Que a una ley está sometido el poder de los Dioses: no pueden dar ayuda a la iniquidad. Hay que reverenciar el poder uranio. ¡He aquí que nos ha sido dado volver a ver la luz!
>
> Libre estoy del freno pesado que oprimía a esta casa. ¡Levantaos, moradas! Harto tiempo permanecisteis yacentes junto al suelo. El tiempo, que todo lo cambia, pronto renovará vuestros umbrales, cuando las purificaciones hayan lavado todas las manchas del hogar. Gozarán entonces de dichosa fortuna los habitantes de estas moradas, que han visto y oído tantas cosas luctuosas. ¡He aquí que nos ha sido dado volver a ver la luz! (Esquilo, 2004, p. 84).

En la tercera parte de la trilogía se nota aún más el cambio de rol del coro. En la primera parte son los ciudadanos que atestiguan el crimen, como súbditos de la reina. En la segunda parte son las esclavas que claman venganza y ante quienes, pese a ser escavas, Orestes se explica y justifica. En la tercera parte, *Las Euménides*, el coro de nuevo da nombre a la obra, aunque en esta ocasión el coro son las Erinias o furias, que por ser innombrables se las denomina con el apelativo de Euménides —las benévolas.

En esta tercera parte de la saga de Orestes, la acción se inicia después de culminado el acto de venganza/justicia. El dilema es qué hacer respecto a Orestes quien, siguiendo el deber de vengar

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

a su padre, ha dado muerte a su madre. *Las Euménides* presenta un mundo dividido ante este irresoluble dilema, en el que una parte —las furias— considera que Orestes debe ser castigado con la muerte por haber matado a su madre, mientras que la otra parte —representada por Atenea y Apolo— considera que no, por haber actuado de forma justificado.

Lo más interesante, jurídicamente, de esta obra no es tanto si Orestes es o no perdonado, sino el procedimiento para llegar a esta condición. En la Grecia Arcaica esto no sería un dilema, pues se aplicaría la sanción de forma automáticamente a partir de la existencia o no de un juramento[19], pero Atenea considera que no un juramento no es suficiente para dar el triunfo a una causa injusta. Ante esta negativa, las Furias le piden que ejerza de juez ante su reclamo de la muerte de Orestes, a lo que Atenea pregunta —algo sorprendida— si le entregan el juicio de la cusa, que el Coro de las Euménides responde que sí, pues la considera digna de tal honor.

En ese momento es cuando se inicia el juicio, en el que se convoca como jurado a los hombres. Incluso Apolo, como deidad, acude como testigo antes este jurado compuesto por mortales, sometiéndose a su juicio. Una vez concluido el juicio[20] se prohíbe cualquier venganza posterior, ya sea contra Orestes o contra la tierra misma, pues las furias se sienten parte perdedora del juicio.

Esta situación prueba una idea jurídica sobre la administración de justicia: El debido proceso finaliza el conflicto, pues sobre una sentencia emitida en un tribunal no existe venganza posterior. Atenea lo expresa de la siguiente forma, hablando a las Coéforas:

> ATENEA: Oídme, no gimáis tan profundamente. No estáis vencidas. Juzgada fue la causa por sufragios iguales y sin ofensa para vosotras; pero manifiestos han sido los testimonios de la voluntad de Zeus. Él mismo ha dictado este oráculo: que Orestes, por haber cometido el crimen, no debía sufrir castigo. No enviéis, así, pues, a esta tierra vuestra terrible cólera; no os irritéis, ni la condenéis a esterilidad, vertiendo en ella gota a gota la baba de los Demonios, roedora implacable de simientes (Esquilo, 2004, p. 113).

Es de esta forma en la que *La Orestíada* establece una migración de las ideas jurídicas de la justicia como una acto de fuerza que es parte de un ciclo de venganza, que podría ser infinito, a la justicia del juez, jurado y autoridad competente. Es decir, a la justicia del proceso en la cual se expropia a la víctima la posibilidad de venganza para romper la cadena de violencia, definiendo a la autoridad como la llamada para determinar lo Justo en un caso.

La Orestíada es muy utilizada como ejemplo de la transición de la Gracia arcaica a Grecia clásica, pues el jurado representaría los nuevos valores democráticos atenienses, frente a la vieja justicia que representan las furias, de los dioses nuevos frente a los dioses antiguos. Sin embargo, se debe recordar que Vernant (en Vernant y Vidal-Naquet, 2002a,) hace notar que con la nueva solución se alcanza un equilibrio, pero no una resolución de las tensiones ya que, de acuerdo a este autor, subsistiría la ambigüedad trágica en tanto permanece una cierta ambivalencia, pues el juicio

19 Foucault (2001)presenta un muy interesante desarrollo del juramento como elemento decisor de los conflictos y forma de averiguación de la verdad a partir del reto en la Grecia Arcaica, mientras que en la Grecia Clásica aparecería la indagación como método. 16)obbio, año, p. to es aquel que es conformeia y Cuentas Personales.
d tenga en cuenta esta situacie del mismo año, ejerc

20 Sólo como curiosidad, el jurado encuentra imposible determinar la justicia de la venganza de Orestes por encontrarse en igualdad de votos, y queda en manos de Atenea determinar el perdón de Orestes, juzgamiento que las furias aceptan, pese a increpar a Atenea por violentar las *viejas leyes*.

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

de Atenea se sostiene, pero únicamente a partir de celebrarse el poder de los viejos dioses para aplacarlos, cambiándoles la designación a seres bondadosos —Euménides— y disminuyendo su rol terrorífico, pero en ningún caso haciéndoles desaparecer.

4. EL IMPERIO DE LA LEY EN EDIPO REY

A diferencia del punto anterior, en el que se puede observar un proceso de transformación en el transcurso de la Orestíada, en la saga de Edipo es posible identificar ciertas ideas jurídicas y de justicia en el proceso mismo en el que transcurre la obra *Edipo Rey*. Esta obra de Sófocles es considerada con frecuencia como un ejemplo paradigmático de la tragedia griega clásica y como tal ha sido analizada por innumerables autores desde muy diferentes perspectivas[21].

Tomando como punto de partida una intuición de Foucault (2001), en la que afirma que el dilema central de *Edipo Rey* no es el incesto sino la detentación del poder —a raíz del título de la obra y de que en el conjunto de su desarrollo el incesto es un tema secundario—, es relevante jurídicamente analizar el uso del poder, sobre todo a partir de los elementos de legitimación de éste. A partir de este análisis discursivo es posible desentrañar elementos de carácter jurídico que sustentan el ejercicio del poder.

La tragedia de Edipo inicia posteriormente al viaje heroico de éste, habiendo ya matado en el camino al anterior rey —Layo— en un doble proceso de ignorancia pues lo hace desconociendo que es el rey o que es su padre. Posteriormente pasa la gran prueba de derrotar a la esfinge y al ingresar a la ciudad es premiado casándose con la Yocasta, la reina —sin saber que es su propia madre— y con la monarquía sobre a ciudad. Con Yocasta tendrá dos hijos y dos hijas. En el transcurso de la obra se va desentramando el hilo trágico por una serie de procesos y testimonios —tanto divinos como humanos— que llevan a la certeza de la culpabilidad de Edipo, curiosamente sobre el asesinato de Layo, no sobre el incesto, lo que deriva en su destierro.

A inicio de *Edipo Rey*, el personaje principal monologa sobre la soledad del poder una vez se han desatado las plagas que asolan la ciudad, y antes de enterarse del motivo de ésta. Desde su punto de vista el poder es solitario, pues recoge el dolor de toda la ciudad en una sola persona, en este sentido se dirige al Coro:

> EDIPO: ¡Oh, hijos doloridos! Me es conocido, y no ignorado, aquello que buscáis; porque bien sé que sufrís todos y, sufriendo, no hay ninguno que padezca igual que yo. Vuestro dolor afecta a cada uno de por sí y a nadie más; pero mi alma llora por la ciudad; por mí y por ti a la vez (Sófocles, 1990, v. 58-63).

Desde su punto de vista, el rey es el rey que sufre y, por tanto, su cuerpo es un cuerpo sufriente que sufre doblemente: Sufre por sí mismo y a la vez sufre por toda la ciudad. Es esta una idea absolutamente individualista del poder[22], pues no existe nada más individual que el sufrimiento en el cuerpo del rey.

Una vez se averigua que el mal que asola la ciudad se debe al asesinato impune de Layo, Edipo ordena que al asesino y a quien sepa algo sobre este asesinato sea condenado al destierro.

21 Suficiente es mencionar que Aristóteles (1974) considera en la *Poética* que ésta es la obra maestra de Sófocles y los análisis literarios de esta obra son muy frecuentes. Ha servido de base para otro tipo de análisis, como el psicoanálisis de Freud (1968), el Anti Edipo de Deleuze y Guattari (2004) o el análisis del poder de Foucault (2001)

22 Como comentario, en *Antígona* se presenta una idea completamente opuesta a esta concepción individualista del poder, cuando Creonte afirma que "No es patria la que sólo es para un hombre"

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

Sus palabras son un mandato irreversible que paradójicamente recaen sobre sí mismo, pues sin saberlo, al condenar al asesino se condena a sí mismo.

> EDIPO: [...] Prohíbo que a este hombre, sea quienquiera, nadie en este país, cuyo gobierno y trono rijo, le dé acogida ni le hable ni haga en su compañía ofrendas o plegarias a los dioses o le dé agua lustral; échenle fuera todos de sus casas, pues es para nosotros una mancha: el oráculo pitico de Apolo acaba de decírmelo.
>
> Tal aliado soy para el rey muerto y para el dios de Delfos; y maldigo al culpable, sea uno o alguien en compañía de varios: ¡que ese infame pierda, en forma infame, su vida miserable!
>
> ¡Pido para mí mismo, si llega a entrar en mi palacio con mi conocimiento, que sufra yo la maldición que a éstos he lanzado! [...] (Sófocles, 1990, v. 236-251).

Es fundamental en esta condena la sentencia —destierro— pero también la amenaza final en la que afirma que si el encubridor estuviese en su casa, que le abrumen sus propias maldiciones. Esta es una amenaza jurídica, que finalmente le recaerá a sí mismo, pues al maldecir al culpable de la muerte de Layo, se está maldiciendo a sí mismo.

Posteriormente la sombra de la sospecha cae sobre él como asesino, pues cuando se le describe las circunstancias insólitas de la muerte de Layo, afirma haber matado a un hombre en esas circunstancias. En ese momento Edipo como rey podría levantar la sentencia, sin embargo no lo hace y más bien aplica a sí mismo la sentencia que dictó. Hacia el final de episodio segundo Edipo exclama una y otra vez que debe desterrarse, que debe ser expulsado, que se ha echado estas maldiciones a sí mismo.

Se puede observar que Edipo quiere cumplir en sí mismo el destierro[23], pues ya nadie le debe dar asilo. Es más, reconoce que el es doblemente el culpable de su destino, en primer lugar por ser el asesino y en segundo por haberse maldito a sí mismo. Sin embargo, Edipo está en un dilema, pues si bien debe desterrarse, no lo hace, sino que espera que lo destierren. Ya en las escenas finales de *Edipo Rey*, un paje narra que lo ha visto gritando pidiendo su propio destierro, ya una vez cegado a sí mismo

> MENSAJERO 2º: [Edipo] Nos pide abrir las puerta, nos pide que mostremos a los tebanos todos al parricida, al de su madre... —no puedo repetir esa palabra impura—; dice que va a desterrarse y que no se quedará maldito en el palacio, bajo su propia maldición. Mas necesita de alguien que le guíe: su mal no puede soportarse. Te lo hará ver a ti; se abren las puertas del palacio y vas a contemplar un espectáculo tal, que aun aquel que le odiara tendría piedad por él. (Sófocles, 1990, v. 1287-1294).

Sobre esta idea Edipo insiste, que se cumpla la sentencia y maldición que se ha lanzado a sí mismo hasta el final de la obra. En uno de los últimos diálogos, ya ciego, Edipo le pide a Creonte —hermano de Yocasta, por lo tanto el cuñado y tío de Edipo— que se lo destierre de una vez, pese a que Creonte quiere mostrar clemencia:

> EDIPO: Por los dioses, puesto que me has quitado mi temor viniendo, tú el más noble, a mí, el más vil, concédeme una gracia; pues es en tu favor, no en el mío.
>
> CREONTE: ¿Qué quieres obtener de mí?

23 Que por cierto hace referencia a una institución jurídica clásica, el *ostracismo*.

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

> EDIPO: Échame pronto del país, donde no pueda hablarme ninguno de los hombres (Sófocles, 1990, v. 1432-1435).

Sobre esta idea Edipo insiste una y otra vez. Pide, por ejemplo, "que me eches de una vez a tierra extraña" o exclama "Ya pues, hazme sacar". Esto nos muestra que Edipo, pese a la sentencia, insiste en su rol de Tirano, pues ordena —como su última orden— que lo saquen de la ciudad, en lugar de simplemente irse. Luego querrá que sus hijas lo acompañen, pero en ese momento queda claro que Edipo ya no reina más, en el momento en que Creonte le prohíbe llevarse a sus hijas al destierro con él —una de las cuales, Antígona, está comprometida con su hijo. Esto lo deja claro Creonte en su último texto en *Edipo Rey*:

> CREONTE (a Edipo): No quieras tener poder en todo; pues que las cosas en que lo tuviste no te ha seguido a lo largo de la vida (Sófocles, 1990, v. 1522-1523).

De acuerdo a Foucault (2001) es por esta continuidad del tema del poder por lo que este sería el dilema central de la obra. Sin embargo, y sin negar esta idea, se puede sentir que Sófocles está hablando también de algo más. Este algo más son dos concepciones que se instauran fuertemente en el pensamiento jurídico y que suelen considerarse como ideas más bien moderna: el Estado de Derecho y el Imperio de la ley.

Es esta argumentación de Edipo de que siendo el rey debe cumplirse en el la ley —en este caso la sentencia— que él mismo ha pronunciado la idea básica detrás del Estado de Derecho, en el sentido en que el gobernante está sometido a las mismas normas que dicta. El Tirano está sometido a la ley, de una forma muy particular en tanto es la misma voluntad del soberano aquella que decide ser juzgada por su propia ley.

En *Edipo Rey* se encuentran presentes muchas ideas jurídicas adicionales. Por ejemplo, aparece también la idea de la justicia como subsunción, es decir de lo *ajustado a24*. En el sentido formalista de entender la justicia como lo que corresponde según algo más — por ejemplo, lo que corresponde según derecho. Es esta una idea mecánica de justicia de correspondencia y subsunción formal en la que es justo lo que se conforma a la ley, o por derecho. Es lo que modernamente se denomina la *imputación25*, en tanto se impone que la realidad debe ajustarse a la norma y no viceversa. En este sentido, lo adecuado, lo justo, es lo que se adecua, se ajusta, a derecho. Esta idea jurídica es fundamental, por ejemplo, para entender el derecho romano quiritario, en el cual no se considera que el *ius* pueda ser injusto; esta idea aparece posteriormente en el derecho honorario y la construcción de la idea de la *aequitas*[26], que responde más bien a la concepción de que derecho y justicia pueden oponerse, idea que aparece con mucha fuerza en *Antígona27*.

24 Este es uno de los sentidos de uso del *formalismo jurídico* que identifica Bobbio, en el cual este sería "cierta teoría de la justicia, en particular, la teoría según la cual acto justo es aquel que es conforme a la ley" (Bobbio, 2007, p. 16)

25 En el sentido más formal del término, véase la idea de imputación en el Derecho en Kelsen (2012).

26 Es conocida la contraposición entre *ius* — y por ende, de *iustum*— y *aequitas* en el derecho romano que, en el fondo, corresponde a la oposición entre la idea de justicia como ajustado a derecho y la idea de justicia como diferente a lo designado jurídicamente. Este giro en la concepción de lo justo marca la transición del derecho quiritario al derecho honorario, aunque este ya debate está presente unos siglos antes en la tragedia griega. Esta oposición entre *ius* y *aequitas* es resaltada por autores contemporáneos como Rodolfo Argüello (2010), aunque está menos presente en autores clásicos como Eugène Petit (2017).

27 Como referencia adicional, llama la atención como éste es un tema central en la mitología latina, en particular en *Los Horacios y los Curiacios*, cuando se debate qué hacer con el héroe romano ante el dilema de su estatus de héroe y el asesinato de su hermana por llorar al enemigo, recontada en diversas obras moder-

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

5. LA JUSTICIA CONTRA EL DERECHO EN ANTÍGONA

Antígona, también de Sófocles, es una de las tragedias griegas más estudiadas de forma contemporánea y tiene muchos niveles de análisis: Por ejemplo, puede ser leída como el enfrentamiento entre lo joven y lo viejo, la tradición y el desarrollo, la mujer y el hombre o el deber moral el deber político, entre otros. Si en *Edipo Rey* se muestra la idea de que la justicia sigue al derecho, en *Antígona* se presenta la situación contraria, en la que la Justicia se opone a la Ley o, incluso, de dos anhelos de justicia contrapuestos entre sí.

La tragedia de Antígona se presenta después del proceso que lleva al destierro de Edipo narrado en *Edipo Rey* y de su exilio y muerte narrado en *Edipo en Colono*, ambas del mismo autor trágico. Sin embargo, hay una serie de acontecimientos que hacen de puerta a Antígona que no son narrados por Sófocles, sino por Esquilo en *Los siete contra Tebas*.

En *Los siete contra* Tebas, se narra que a la muerte de Edipo, éste ha dejado dos hijos —Eteócles y Polinice— y dos hijas —Antígona e Ismene—, siendo los dos hijos varones los herederos al trono[28]. Para evitar conflictos los jóvenes príncipes llegan a un acuerdo, el de turnarse la monarquía entre ellos. Una vez concluido su mandato, Eteócles se niega a dar el trono a su hermano, lo que motiva a Polinice a levantar un ejército contra la ciudad, mandado por siete grandes héroes —uno por cada puerta de Tebas. Una vez preparado el ataque y elegidos los siete comandantes atacantes y los siete comandantes defensores, el coro recuerda que Edipo maldijo a sus hijos al indicar que estos se darían muerte entre ellos, lo que efectivamente sucede en el combate en la séptima puerta. Finalmente, las autoridades tebanas determinan dar a Eteócles un funeral de héroe, pues ha muerto defendiendo la ciudad y a Polinices dejarlo sin sepultura[29] por traidor a la ciudad. La obra concluye con la afirmación de Antígona de que va a desobedecer la orden y dar sepultura a su hermano, porque pese a haber llevado la guerra a Tebas, lo hacía "devolviendo mal por mal", pese a que se le advierte —a través del pregonero— que es inútil oponer resistencia a las leyes.

En *Los siete contra Tebas* puede verse también un conflicto jurídico, en tanto entre los hermanos hay un acuerdo, un pacto, que se ha roto. Muestra este un tipo de justicia contractual, del acuerdo. Polinice tiene la razón, pues demanda únicamente que se cumpla el pacto. Pero al levantar un ejército contra la ciudad se convierte en un agresor y, por tanto, en un traidor a quien desde entonces se gana el aborrecimiento del pueblo y, finalmente, la pena de permanecer sin sepulcro.

Antígona tiene otro tipo de dilemas jurídicos, en los que se oponen lo correcto y lo jurídico, lo justo y lo legal. Creonte —como nuevo rey de Tebas— ha ordenado no dar sepultura a Polinices, condenando a muerte a quien lo haga. Sin embargo, Antígona tiene el deber moral de dar sepultura a su hermano, deber que ella misma justifica de la siguiente forma:

> ANTÍGONA: ¡Y nuestros hermanos… Y el sepulcro con que al uno Creonte glorifica, mientras lo niega al otro con infamia! Para Eteócles, refieren, las exequias que por justicia y fuero le competen, y una tumba que le honre entre los muertos; y para el

nas, entre ellas por Bertolt Brecht en 1934 (Brecht, 1994) y Heiner Müller entre 1968 y 1973 (Müller, 2011).

28 Este es otro punto a favor del argumento de que el incesto no es el problema principal de la ciudad, pues de ser así los productos de dicha unión serían considerados blasfemos, y en la práctica continuaron con su herencia monárquica sin problemas emergentes de ser hijos del incesto entre Edipo y Yocasta.

29 Permanecer insepulto era uno de las peores castigos, pues condenaba al alma a vagar por la eternidad. Esto se puede observar con redundancia en diferentes mitos griegos, tal vez el caso más conocido es en la *Ilíada*, a la muerte de Héctor por manos de Aquiles, a quien niega sepultura, ata el cadáver a su carro y gira alrededor de Troya, hasta que Príamo, padre de Héctor, lo convence de devolverle el cuerpo.

TRAGEDIA GRIEGA Y JUSTICIA: UN ANÁLISIS DE LAS IDEAS DE JUSTICIA Y DERECHO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA
ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

> triste Polinices, dicen, pregón al pueblo: "Que a la vista dejen tendido su cadáver, sin plañidos, sin ritos funerarios, sin sepulcro, rico pasto y festín de las aves hambrientas que al descubrirle se harte de sus carnes…" Va contigo y conmigo éste decreto del amable Creonte ¡Sí, conmigo! […] (Sófocles, 1990, v. 21-32).

Es este el punto inicial de la tragedia de Antígona, pues se encuentra en la encrucijada entre obedecer a su tío —que es además el padre de su prometido, Hemón—, que es la *voz—de—la—ley* y su propio sentimiento de justicia, que emana de su amor fraterno. Por eso cuando le recuerda Ismene, la cuarta hija de Edipo, que está prohibido enterrar al traidor, Antígona contesta:

> ISMENE: ¿Enterrarle?... ¡Si está prohibido a los Tebanos todos!
>
> ANTÍGONA: ¡Es mi hermano! —y el tuyo, aunque no quieras…— ¡Mi hermano, y no han de ver que le traicione! (Sófocles, 1990, v. 44-48).

Es claro que Antígona ve en no enterrar a su hermano una gran traición, mayor que la traición que esto significa contra la ciudad. Ismene no comparte esta visión, pues se niega a ayudarle, aunque acepta mantener el secreto. Para Antígona sería abstenerse una traición los suficientemente grande como para oponerse a los designios de la ley, oponerse al derecho y, finalmente, morir por esto.

Esta oposición entre justicia moral y justicia legal es la que lleva a Zagrabelski a proponer que *Antígona* es el texto fundador de nuestra tradición jurídica, pues este autor afirma:

> ... detrás de la contraposición entre el derecho de Antígona y la ley de Creonte, existía un conflicto entre resistencias arcaizantes y tensiones modernizadoras en el gobierno de la ciudad. La jovencita de fe incontaminada en la sacralidad de los vínculos de sangre, que viola el bando de Creonte, el rey, para rendir los honores fúnebres al hermano, a pesar de haber caído como traidor alzando las armas contra su propia patria, no es precisamente la heroína de la justicia, de la coherencia moral absoluta y de la rebelión frente al abuso de los poderosos, como todos nosotros la veíamos, en el tiempo, libre de compromisos, de nuestra juventud. No se trata de una polémica abstracta entre norma moral y ley del poder. La lucha mortal de Antígona y Creonte colocaba a los ciudadanos de Atenas, reunidos en la representación teatral, frente a la disputa política no resuelta que, en aquel tiempo, dividía a los ánimos y a los bandos (Zagrebelski, 2004, p. 12).

Si, como afirma Zagrebelski, esta polémica no es entre una moral absolutista adquirida con la edad, frente a la revolución de la juventud, no es entre la moral abstracta de Antígona y la ley del poder de Creonte sino que es el espejo de un conflicto irresoluble, que solo termina con la muerte, la muerte de Antígona, que lleva al suicidio de Hemón, que a su vez lleva al suicidio de Eurídice —madre de Hemón y esposa de Creonte.

Este acto de desobediencia a la ley, punto inicial de esta tragedia, marca un punto de inflexión en la ciudad de Tebas. Una vez sepultado simbólicamente Polinices, Antígona es llevada ante Creonte y se justifica sin mostrar arrepentimiento, afirmando conocer la prohibición. Cuando se le pregunta porqué a desobedecido, responde de la siguiente forma:

> ANTÍGONA: Sí, porque no es Zeus quien ha promulgado para mí esta prohibición, ni tampoco Niké, compañera de los dioses subterráneos, la que ha promulgado semejantes leyes a los hombres; y he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses. No son de hoy ni ayer esas leyes; existen desde siempre y nadie sabe a qué tiempos se remontan. No tenía, pues, por qué yo, que no temo la voluntad de ningún hombre, temer que los

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

> dioses me castigasen por haber infringido tus órdenes. Sabía muy bien, aun antes de tu decreto, que tenía que morir, y ¿cómo ignorarlo? Pero si debo morir antes de tiempo, declaro que a mis ojos esto tiene una ventaja. ¿Quién es el que, teniendo que vivir como yo en medio de innumerables angustias, no considera más ventajoso morir? Por tanto, la suerte que me espera y tú me reservas no me causa ninguna pena. En cambio, hubiera sido inmenso mi pesar si hubiese tolerado que el cuerpo del hijo de mi madre, después de su muerte, quedase sin sepultura. Lo demás me es indiferente. Si, a pesar de todo, te parece que he obrado como una insensata, bueno será que sepas que es quizás un loco quien me trata de loca (Sófocles, 1990, v. 449-470).

En este fragmento, de sobra conocido, muestra Antígona que entre las leyes de los hombres y las leyes de los dioses hay una jerarquía clara, pues las leyes de los dioses "existen desde siempre" y acepta el castigo de muerte por su desobediencia. Es este fragmento un núcleo de dos concepciones jurídicas mucho más tardías, por un lado parte del debate entre derecho natural y derecho positivo que cuestiona la validez del derecho positivo si éste es considerado injusto y por otro las instituciones contemporáneas de la desobediencia civil y la objeción de conciencia[30], en tanto Antígona desobedece, conociendo y aceptando los resultados de su desobediencia.

Hay en Antígona, como estos, una serie de incipientes problemas jurídicos, por ejemplo, cuando Creonte recrimina a Antígona por haber enterrado a uno de sus hermanos, cuando éste asolaba la tierra y el otro la defendía, contesta simplemente Antígona que "Hades, sin embargo, quiere igualdad de leyes para todos". Esta respuesta da a entender ya que existe un fuerte sentimiento de igualdad ante la ley, que es de hecho una de las características principales de la ciudadanía griega clásica[31].

A esta serie de argumentos, se añaden otras circunstancias. Por ejemplo: Ismene, que había rechazado ayudar a Antígona, pide compartir su castigo; Creonte no duda en condenar a muerte a Antígona, pese a ser pariente consanguínea suyo —es a la vez su sobrina y su sobrina-nieta— y ser la prometida de su hijo.

Adicionalmente, la ciudad se encuentra dividida entre quienes consideran que Antígona a obrado bien y debe ser perdonada —entre los que se cuenta su prometido, el mismo hijo de Creonte— y los que creen que debe morir. Esto da lugar a un interesante debate sobre el gobierno y el mando, en el que se da el siguiente diálogo:

> CREONTE: ¡Cómo! ¿Ha de ser la ciudad la que ha de dictarme lo que debo hacer?
> HEMÓN: ¿No te das cuenta de que acabas de hablar como un hombre demasiado joven?
> CREONTE: ¿Es que incumbe a otro que a mí el gobernar a este país?
> HEMÓN: No hay ciudad que pertenezca a un solo hombre.
> CREONTE: Pero ¿no se dice que una ciudad es legítimamente del que manda?
> HEMÓN: Únicamente en un desierto tendrías derecho a gobernar solo.
> CREONTE: Está bien claro que te has convertido en el aliado de una mujer.
> HEMÓN: Sí, si tú eres una mujer; pues es por tu persona por quien me preocupo.
> CREONTE: ¡Y lo haces, miserable, acusando a tu padre!

30 Sobre la desobediencia civil y la objeción de conciencia, en particular su relación con el iusnaturalismo, véase Portela (2006).

31 Que podría resumirse en dos cualidades que tienen los ciudadanos de la *polis*, isogoría — igualdad política en el ágora — e *isonomía* —igualdad jurídica ante la ley. Para un análisis más profundo del concepto de *isonomía* vinculado a *Antígona*, véase Pinkler (1998).

TRAGEDIA GRIEGA Y JUSTICIA: UN ANÁLISIS DE LAS IDEAS DE JUSTICIA Y DERECHO EN LA TRAGEDIA CLÁSICA
ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

> HEMÓN: Porque te veo, en efecto, violar la Justicia.
> CREONTE: ¿Es violarla hacer que se respete mi autoridad?
> HEMÓN: Empiezas por no respetarla tú mismo hollando los honores debidos a los dioses. (Sófocles, 1990, v. 731-745).

Este diálogo muestra que, a diferencia que en *Edipo Rey*, en Antígona se concibe que la autoridad, imponiendo la ley, viole la Justicia. Ante este dilema irresoluble, Creonte opta por ordenar que se encierre a Antígona en una cueva, como forma de lavarse las manos y quedar exento de culpa al quedar ella sola y abandonada, con un destino incierto sin que se sepa si vive o muere al estar sepultada en vida.

En esta situación, es la aparición del adivino Tiresias el que acomoda la balanza, amenazando a Creonte de que ha encerrado a vivir en un sepulcro a quien debía vivir en la superficie —Antígona, y a vagar en la superficie a quien debía estar sepultado —Polinices—, cometiendo un atropello contra la divinidad y le advierte que si no cambia, las deidades le darán los mismos males que está infligiendo. Ante esto, Creonte cambia su opinión y ordena liberar a Antígona, pero es demasiado tarde pues se ha quitado la vida, y con ella, por su propia mano, Hemón. Posteriormente, la esposa de Creonte y madre de Hemón —Eurídice— también se quita la vida. Finaliza la obra con el siguiente diálogo:

> CREONTE: Llevaos, pues, y muy lejos, al ser insensato que soy; al hombre, que, sin quererlo, te hizo morir, ¡oh hijo mío, y a ti, querida esposa! ¡Desgraciado de mí! No sé hacia quién de estos dos muertos debo dirigir mi vista, ni a dónde he de encaminarme. Todo cuanto tenía se ha venido a tierra y una inmensa angustia se ha abatido sobre mi cabeza.
>
> *(Se llevan a CREONTE.)*
>
> CORO: La prudencia es con mucho la primera fuente de ventura. No se debe ser impío con los dioses. Las palabras insolentes y altaneras las pagan con grandes infortunios los espíritus orgullosos, que no aprenden a tener juicio sino cuando llegan las tardías horas de la vejez (Sófocles, 1990, v. 1338-1360).

Esta último diálogo del coro muestra, una vez más, la preeminencia de los dioses y sus mandatos sobre los hombres y sus leyes. Así se re-estable de esta forma un concepto tradicional de justicia, en la que existe un orden divino en el mundo y que únicamente a partir del cual puede establecerse el orden humano y social (Pinkler, 1998).

De esta forma *Antígona* parte de un dilema irresoluble por sí mismo, al que sólo se puede dar respuesta a través de la actuación de la divinidad, encarnada en Tiresias, el adivino. Es, a su manera, un intento de Sófocles de armonizar el plano de la justicia—*diké*— con el plano de la ley—*nómos*— como parte de una tarea de la humanidad frente a la *polis*, "porque si el ser humano ha podido subyugar, como el mismo Sófocles muestra, a la naturaleza, todavía no ha podido dominar a la civilización con todas sus consecuencias" (Pinkler, 1998, p. 171).

6. CONCLUSIONES

La tragedia griega tiene una condiciones que le son propias que deben tomarse en cuenta al tratarla como fuente de conocimiento al realizar un análisis de ideas que podrían estar contenidas en estos textos clásicos. En primer lugar, la tragedia tiene carácter general, es decir que trata temas de la misma humanidad, por lo que los problemas y dilemas que expresa pueden ser generalizados. En segundo lugar tiene un carácter fragmentario, tanto por que se conservan

Publicación de la Carrera de Derecho
Instituto de Investigaciones, Seminarios y Tesis
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

pocos textos trágicos, como porque no se conservan referencias a sus representaciones como actos teatrales y porque no se puede leer una obra de tragedia griega sin referentes externos —mitología y otras obras. En tercera instancia tiene un carácter fuertemente contextual, pues su auge se presenta en un lapso temporal relativamente corto —menos de un siglo— de profundos cambios y tensiones en la *polis* griega.

En la *Oristíada* de Esquilo existe en el proceso que hace a la trilogía una transición de las ideas de justicia. Esta transición se vincula principalmente a la construcción del juicio como mecanismo de averiguación de la verdad, pero también una transición respecto al rol del pueblo respecto al soberano, pues pasa de estar completamente sometido a éste a dialogar con él y, finalmente, a juzgarlo. Adicionalmente existen destellos de la idea de que no es Orestes quien mata a su madre, sino que su acto de venganza es un simple resultado de los hechos que lo anteceden. Finalmente, es fundamental en la Orestíada la construcción de la idea de que la venganza por mano propia genera una cadena de violencia infinita, que debe ser rota mediante la expropiación de la violencia del particular hacia cierto tipo de institucionalidad judicial.

En *Edipo Rey* de Sófocles se evidencia todo un aparato ideológico respecto al uso y mantenimiento del poder como acto individual, solitario y sufriente. Adicionalmente, a partir de la orden de destierro dirigida por Edipo hacia el asesino de Layo en la ignorancia de que el asesino es él mismo, se genera el dilema de qué hacer frente esta maldición, ante lo que no resta otra opción que el destierro mismo de quien dictó la condena. De este modo se puede encontrar en *Edipo Rey*, entre otras muchas interpretaciones, un par de ideas seminales jurídicas fundamentales para la tradición jurídica contemporánea: la noción de Estado de Derecho y de Imperio de la Ley. Aparece también, aunque más superficialmente, la idea de Justicia como apego a la norma.

En la *Antígona* de Sófocles existe un entrecruzamiento de diferentes ideas sobre la justicia y el derecho, en los que se oponen lo correcto moralmente y lo correcto jurídicamente, entre lo justo y lo legal. Antígona, ante el dilema de si enterrar o no a su hermano, decide que las leyes divinas son más importantes que las leyes humanas y, aceptando las consecuencias, decide actuar contra la ley de Creonte. En Antígona se superponen muchos conflictos, entre los que puede entreverse ideas modernas como la desobediencia civil y la objeción de conciencia, la igualdad jurídica y, sobre todo, la validez o no de una norma considerada injusta.

Como conclusión final, es evidente que en la tragedia griega, como forma o mecanismo de tratar temas centrales en la realidad de la *polis*, se presentan ideas o imaginarios sobre el derecho y la justicia. Sin embargo, no es tan obvio que es posible encontrar, sin lugar a dudas, antecedentes a conceptos fundamentales que marcan la tradición jurídica moderna, al mostrar antecedentes claros de debates, dilemas y conflictos que marcan las ideas de justicia y de derecho hasta nuestros días.

7. BIBLIOGRAFÍA

Ahrensdorf, P. (2011). *Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*. Cambridge. Cambridge University Press.

Argüello, L.R. (2010). *Manual de Derecho Romano.* Buenos Aires. Astrea.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Traducción de V. García Yebra. Madrid. Editorial Gredos. Recuperado de http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf (03/03/2018).

Badiou, A. (2007). *Justicia, filosofía y literatura*. Rosario. Editorial Homo Sapiens.

ISSN 2413 - 2810, Volumen 9, Nro. 13 Julio - Diciembre, 2020 • Pág. 71 - 90

Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas.* Madrid. Taurus

Bobbio, N. (2007). *El problema del positivismo jurídico*. México D.F. Fontamara.

Brecht, B. (1994). "Los Horacios y Los Curiacios". En Brecth, B. *Teatro Completo*. Buenos Aires. Alianza.

Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras* México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, C. (2007). *Lo que hace a Grecia 1: De Homero a Heráclito (Seminario 1982-1983)*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, C. (2012). *La ciudad y las leyes: Lo que hace a Grecia 2 (Seminarios 1983-1984)*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Cofré, J. O. (2004). Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas. *Estudios Filológicos*, núm. 39, 141-153.

Ciuro, M. A. (1994). Tragedia Griega y Derecho. *Revista del Centro de Investigaciones en Filosofía Jurídica y Filosofía Social*, vol. 18, 61-71.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona. Paidós.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro 1: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires. Editorial Atuel.

Eliade, M. (1991*). Mito y Realidad*. Barcelona. Editorial Labor.

Esquilo (2004). *La Orestíada* Barcelona. Libros en Red. Recuperado de www.librosenred.com

Esquilo (2018). *Los siete contra Tebas*. Recuperado de https://www.textos.info/esquilo/los-siete-contra-tebas/pdf

Foucault, M. (2001). *La verdad y las formas jurídicas*. Madrid. Editorial Gedisa.

Freud, S. (1968) *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Gallego, J. (1999). El pensamiento trágico de la política democrática. El acontecimiento de una nueva justicia en la Orestía de Esquilo. *Gerión Revista de Historia Antigua*, vol. 17, 179-211.

García Álvarez, C. (2006). La idea de justicia en Edipo, Rey. *Byzantion Nea Hellás*, núm. 25, 35-53.

García Máynez, E. (1988). *Teorías sobre la justicia en los diálogos de Platón (Político, leyes y epinomis)*. México D.F. Porrúa.

García – Tornel, M. (2011, 19 de julio). La tragedia griega, el derecho y la justicia. *La Razón.*

Graneris, G. (1975) El concepto de justicia en Sócrates, Platón y Aristóteles. *Revista de Derecho Público* Nro. 17, 11-23.

Herreras, E. (2008). La idea de la justicia en la obra de Esquilo. *Daimon Revista de Filosofía*, Nro. 45, 55-70.

Jaeger, W. (2012). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Kelsen, H. (2012) *La teoría pura del Derecho*. Buenos Aires. Eudeba.

Lévi-Strauss, C. (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona. Paidós.

Lucas, J. M. (1990). La tragedia griega perdida, una visión de conjunto. *Epos Revista de Filología*, Nro. 6, 37-49.

Menke, C.(2020). Por qué el derecho esviolento (y debería reconocerlo). Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.

Müller, H. (2011). *Three Plays: Phyloctetes, The Horatian, Mauser.* Londeres. Seagull Books.

Petit, E. (2017). *Tratado elemental de derechos romano*. Ciudad de México. Porrúa.

Pinkler, L. (1998). El problema de la ley en la Antígona de Sófocles. *Persona y Derecho*, vol. 39, 165-171.

Portela, J. G. (2006). La justificación iusnaturalista de la desobediencia civil y de la objeción de conciencia. *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, vol. 36, núm. 105, 341-360.

Ramírez, M. L. (ed.). (2016). *Justicia, Un enfoque transdisciplinar*. Barranquilla. Universidad del Norte.

Serrano, E. (2005). La teoría aristotélica de la justicia. *Isonomía* Nro. 22, 123-160.

Shakespeare, W. (2016). “Romeo y Julieta”. En Shakespeare, W. *Obras completas. I Tragedias*, Barcelona. Losada.

Sófocles (1990). “Edipo Rey”. En Sófocles. *Tragedias Griegas: Sófocles — Eurípides*, edición preparada por Federico Yépez Arboleda. Quito. Editorial Libresa.

Sófocles (1990) “Antígona”. En Sófocles. *Tragedias Griegas: Sófocles — Eurípides*, edición preparada por Federico Yépez Arboleda. Quito. Editorial Libresa.

Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P. (2002a). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua: Volumen 1*. Barcelona. Editorial Paidós.

Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P. (2002b). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua: Volumen 2*. Barcelona. Editorial Paidós.

Vidal-Naquet, P. (2004). *El Espejo Roto: Tragedia y Política en Atenas en la Grecia Antigua*. Madrid. Editorial Adaba, 2004.

Zagrebelsky, G. (2004). La ley, el derecho y la constitución. *Revista Española de Derecho Constitucional* Año 24, Nro. 72, 11-24.