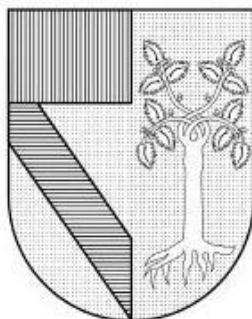


UNIVERSIDAD PANAMERICANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA



“SÓFOCLES, POÉTICA”

T E S I S

Q U E P R E S E N T A

JAVIER OSVALDO LARA GARCIA

P A R A O B T E N E R E L G R A D O D E :

MAESTRO EN HISTORIA DEL PENSAMIENTO

DIRECTOR DE LA TESIS:

Dr. HÉCTOR JESÚS ZAGAL ARREGUÍN

Javier Osvaldo Lara García
Asesor: Dr. Héctor Zagal Arreguín

Tesis de maestría en *Historia del pensamiento*

28 de agosto, 2021/ 15 de junio, 2022.

Sófocles, *poética*

Índice

Portada

Capítulo I: Sófocles y la tragedia, una visión de conjunto

- I.1 Introducción
- I.2 El nacimiento del teatro griego
- I.3 Contexto político: la democracia ateniense
- I.4 El festival y la democracia
- I.5 Contexto filosófico: el paso del *mythos* al *logos*
- I.6 Contexto intelectual: la ilustración helena y los sofistas
- I.7 Sófocles, vida y obra

Capítulo II: análisis de la obra

- II.1 *Edipo Rey*
- II.2 Análisis: Edipo y el poder de los sacerdotes del templo de Apolo
- II.3 Edipo demagogo y los ciudadanos de Tebas
- II.4 Edipo y el corifeo
- II.5 Edipo tirano y la sabiduría de Tiresias

Capítulo III: análisis de la obra

- III.1 El sacrificio. Edipo tirano y Creonte
- III.2 Edipo y Yocasta, el incesto.
- III.3 Los mensajeros y la procedencia de Edipo

Capítulo IV: análisis de la obra

- IV.1 El rey y la cieguera
- IV.2 El germen escéptico
- IV.3 La autoflagelación fuera de escena
- IV.4 De regreso al orden

Conclusiones

*Apolo fue, Apolo, amigos,
quien llevó a cabo estos funestos, sí, funestos
sufrimientos míos y muy míos*

Edipo Rey

PRIMER CAPÍTULO

Introducción

Analizar hoy en día una obra tan popular como lo es *Edipo Rey* de Sófocles pareciera demandar una muy buena justificación. Esta es, sin duda, una de las obras más estudiadas y analizadas en distintos ámbitos de la academia. ¿Qué más podría decirse sobre esta obra de teatro? Desde los análisis psicoanalíticos, pasando por los filosóficos, hasta llegar a los literarios, parece ya no haber nada nuevo bajo el sol. Y probablemente sea así. No obstante, decidí realizar este trabajo por una simple razón: mi plena admiración hacia la obra de uno de los más grandes escritores que jamás hayan existido, Sófocles. En su trabajo, podemos no sólo apreciar la precisión formal que lo caracterizó, sino su basta comprensión sobre el ser humano y su mundo. Acercarnos de manera crítica a su trabajo podría ayudarnos a entender qué es lo que hace que las líneas que este autor escribió hace tanto tiempo, sigan latiendo tan profundamente en nosotros.

En el presente trabajo me he propuesto hacer un análisis literario y filosófico sobre la obra más conocida de Sófocles, *Edipo Rey*. He procurado ser minucioso y trabajar, en la medida de lo conveniente, sobre cada diálogo para no perder nada de vista. He empleado los trabajos e hipótesis que distintos críticos y filósofos han hecho sobre la obra. René Girard es uno de los pensadores que ha analizado el *Edipo Rey* con mayor agudeza. La mayor parte de ese trabajo lo podemos encontrar en su libro *Chivo expiatorio*, del cual he extraído múltiples ideas que se encontrarán a lo largo de mi análisis. La idea principal gira en torno a la noción de que Edipo es el chivo expiatorio de su sociedad. En la obra podemos apreciar cómo el rey de Tebas será ligado moralmente hacia causas naturales, tales como la peste, la sequía y la muerte.

De esta manera, los sacerdotes del templo de Apolo pueden calmar a una sociedad que parece estar desolada y hacerles, posteriormente, recobrar la esperanza.

Me apoyé en Michael Foucault para comprender qué papel podría estar desempeñando el lenguaje en la obra y a partir de esto, pensar de qué manera los griegos antiguos podrían haberse relacionado con ese mismo lenguaje. En *Las palabras y las cosas*, el filósofo y pensador francés afirma que en la época clásica el lenguaje y la cosa eran, prácticamente, lo mismo. Si bien, la época clásica no refiere exclusivamente a la época de los griegos, partí de esta noción para preguntarme si para ellos *palabra* y *cosa* eran lo mismo. Considero que no. La relación que los griegos tenían con el lenguaje podemos observarla en el tratamiento que Sófocles hace de la esfinge, a quien llama, la cruel cantora.

Esta esfinge posee el cuerpo de múltiples animales y el rostro de una mujer. Esta criatura canta cruelmente, en contraste con los poetas, quienes cantaban y narraban historias. Este animal cantaba acertijos y quienes no logran resolverlos, perdían la vida. En ello radicaba su canto y su crueldad. Este animal parece develarnos la manera en la que los griegos podían percibir el lenguaje: como un ser ambiguo, el cual podía confundir y llevar a la perdición al ser humano.

Fue Nietzsche quien apuntó hacia el tratamiento del lenguaje que hace Sófocles en su obra. En *El Origen de la Tragedia*, el filósofo alemán considera que el lenguaje de los héroes sofócleos es prístino, transparente, lo que deja a Edipo en desventaja frente a un entorno que no termina por develársele, sino que por el contrario, es ambiguo y se le esconde. Ese enfoque es crucial para entender la situación en la que se encuentra el rey Edipo, quien intenta ser siempre claro, tanto en su estrategia política, como en la manera en la que emplea el lenguaje; mientras que, por

otro lado, sus rivales, Creonte, los sacerdotes e incluso los mensajeros emplean estrategias sofistas para no revelar sus posiciones políticas e intereses personales.

Mi tesis es que la noción de destino en *Edipo Rey* no afecta únicamente al individuo y sus irremediables y accidentadas circunstancias, sino que ese concepto permite el funcionamiento y desarrollo de la narrativa del chivo expiatorio que emplean los sacerdotes del templo de Apolo para conseguir y mantener el poder sobre la sociedad de su tiempo. El *destino* de Edipo no radica sólo en yacer con su madre y matar a su padre, sino que se requiere ligar esos hechos a la catástrofe cíclica y natural que azota Tebas. Tales hechos están ligados a la noción de la profecía y por tanto, de la religión. El rey es sacrificado -simbólicamente- para sostener el funcionamiento de esa narrativa -o *Matrix* en términos cinematográficos-. Tal destino no es sólo de índole divina, sino también política y social.

Además, debemos notar que las pruebas que se aportan contra Edipo no son concluyentes. Incluso cuando todo parece perdido y los mensajeros aportan las últimas pruebas, éstos caen en contradicciones y parecen no ser testigos del todo confiables. Al final, la obra no es concluyente, pero Edipo, desesperado, asume lo peor y se arranca las cuencas de los ojos. Poco a poco la noción de orden comienza a restituirse gracias a que alguien ha pagado por los crímenes cometidos que habían enfermado a la ciudad.

Así, los sacerdotes del templo de Apolo imponen su percepción sobre los ciudadanos tebanos: la plaga, la muerte y la peste se deben a un crimen impune. Deben encontrar al culpable de dicho crimen para que las cosas vuelvan a la normalidad. La imposición de esa narrativa sobre el reino de la percepción tebana depende de que la vida de un individuo, se alinee a las predicciones, probablemente bien calculadas, de un

grupo de religiosos que ostenta el verdadero poder político y cultural de su tiempo. Magistralmente, Sófocles no confirma por completo, pero tampoco desdeña el supuesto destino del rey. Todo está dispuesto para que se construya la máxima tensión en la obra.

Dejando a un lado la noción de destino, debemos observar que el sacrificio de ese chivo expiatorio que se produce en la obra, es capital para que la sociedad vuelva a confiar en que las cosas volverán a la normalidad, como bien apuntó René Girard. Sin embargo, es aún más relevante precisar que ese sacrificio ya no es físico, sino simbólico y se produce ya no con la muerte, sino a partir del insoportable dolor que experimenta el individuo. Esto coincide con el origen mismo del teatro griego que está ligado a los rituales dionisiacos en los que se sacrificaban animales en honor al dios del vino y la fertilidad. Ahora, lo que se sacrifica no es ya un animal, sino un ser humano. Con ello, lo que se pide es el retorno de la paz y el cese del caos en el mundo de los seres humanos. La muerte por sí sola no es suficiente para saciar las creencias de la sociedad, se requiere de un sufrimiento que al mismo tiempo nos haga sentir pena, identifique y vincule con el sacrificado.

He empleado varias referencias para realizar mi trabajo, sin embargo, considero que me faltó tiempo para revisar más fuentes secundarias. Probablemente, algunas de las ideas que aquí trato han sido anteriormente planteadas. Crear un diálogo y vínculo con otros autores es una tarea que me ha quedado pendiente. Para mi análisis, decidí usar primordialmente la traducción de José M. Lucas de Dios debido al tratamiento que hace del lenguaje; fluye y capta de gran manera las sonoridades en el español. Pero también me he auxiliado en algunos momentos de otras traducciones, como la de Assela Alamillo que está publicada en Gredos y que posee una claridad conceptual brillante.

Mi propósito ha sido el de realizar un análisis de la obra. No pretendo concluir que puedo saber qué significó la obra para los ciudadanos de su tiempo. Me he valido de herramientas filosóficas muy cercanas a nuestra era. Mi aporte consiste básicamente en comprender cómo la ficción ha estado puesta al servicio de un fin, político, social y religioso en *Edipo rey*. Esto cobra sentido, si recordamos que Schodel afirmaba que las obras de teatro representadas en la Grecia antigua estaban llenas de intenciones ideológicas. No es esta la excepción.

Así, uno de mis objetivos ha sido el de observar qué papel desempeñó y desempeña la ficción en la vida del ser humano. En específico, cómo en *Edipo Rey* podemos apreciar la manera en la que se instrumentalizó la ficción en función de intereses específicos. Observar cómo se tejieron redes de creencias que posibilitaron y sostuvieron estructuras políticas y religiosas que, al final, terminaron impactando profundamente la vida de un individuo y de su sociedad. Ese fue uno de mis propósitos en este trabajo.

El nacimiento del teatro griego

Para algunos estudiosos, como Oscar G. Brocket, en Atenas, durante el siglo VI a. C, surge el teatro griego. Su origen reside en los rituales dionisiacos, donde se cantaban ditirambos, que eran composiciones líricas en honor a Dionisios, el dios del vino y la fertilidad. En estas festividades, un coro realizaba cantos-rituales en un espacio circular sobre la base de una colina. Los integrantes del coro estaban vestidos como sátiros, quienes guardaban similitudes físicas con los machos cabríos. En la mitología griega, los sátiros formaban parte del cortejo de Dionisios y simbolizaban la fuerza de la naturaleza, las pasiones y los deseos (Brocket 22).

Se cree que las ceremonias dionisiacas comenzaban con el sacrificio de una cabra, en griego *tragos*. Posteriormente los integrantes del coro, los coreutas, cantaban y danzaban disfrazados de sátiros. De ahí surgió el nombre de la tragedia o *tragoidía*, que significaba *canto de los machos cabríos*. En un principio, el coro albergaba hasta cincuenta coreutas que entonaban y representaban sus cantos. El coro fungía como un intermediario entre los espectadores y la obra, pues su papel era el de explicar por medio de cantos y danzas lo que iba sucediendo en la escena (Brocket 25).

Fue Tespis, director del coro del templo de Dionisios, quien introdujo la gran innovación de ese espectáculo al sacar del coro a un actor o *hypokrités* para representar lo que los demás coreutas entonaban con la finalidad de enfrentarlos y cuestionarlos. Entonces, ya no sólo había alabanzas al dios, sino también interrogantes y reflexiones sobre los distintos aspectos de la vida ateniense proyectados sobre múltiples historias mitológicas. Este nuevo enfoque posibilitó el surgimiento de las tragedias, las cuales se llevarían a cabo en todos los festivales dionisiacos (Brocket 26).

Cabe recalcar que Tespis fue quien implementó el uso de máscaras y maquillaje para la representación de los personajes en escena; es considerado el primer actor del teatro de occidente, así como uno de los primeros dramaturgos en ganar la competición de tragedias en el año 534 a.C del festival *Las grandes Dionisias* o *Dionisias Urbanas* que se realizaban anualmente durante los meses de marzo y abril en Atenas (Brocket 27).

Estudiosos en el tema como Brocket y Ruth Scodel coinciden en que antes de comenzar el festival, los atenienses tomaban una estatua de Dionisios y la llevaban por los alrededores de la ciudad en una procesión fálica y de antorchas. Posteriormente, se hacían sacrificios animales y a su vez, los coreutas, los hombres que financiaban las tragedias y también el festival, desfilaban frente a la gente presumiendo sus atuendos. La carne de los sacrificios se la daban como festín a los asistentes del evento; mujeres, niños, ciudadanos e incluso extranjeros. Posteriormente, se representaban las obras; tres secuencias de tres tragedias y un drama satírico, cinco comedias y diez coros cíclicos que se llevaban a cabo en un periodo de cinco días aproximadamente (Scodel 75).

Hasta aquí, la historia sobre el origen de la tragedia parece precisa y clara. Sin embargo, para Ruth Scodel lo que se conoce sobre la tragedia es incierto. La evidencia que nos ha llegado es insuficiente para esclarecer con precisión el proceso de su nacimiento e incluso de su evolución. Si consideramos los testimonios de Heródoto, por ejemplo, la tragedia pudo haber surgido en el Peloponeso y no en el Ática. Además, hay que considerar que existen versiones que se contradicen mutuamente, señala Scodel. Por un lado, tenemos el *Marmor Parium* que es una inscripción griega de la cual es complejo extraer información veraz debido a su antigüedad y de donde se deduce que, probablemente, Tespis no fue el inventor de la tragedia; contamos,

además, con algunos escritos de Heródoto, como mencioné anteriormente, que afirman que en el Peloponeso ya se cantaban coros trágicos en honor a Dionisios. Y por otro lado, contamos con la fuente más confiable de todas, la *Poética* de Aristóteles, en donde no se hace mención alguna de Tespis como el inventor de la tragedia (Scodel 64-6).

Para Scodel, los principios de la tragedia se balancean entre dos puntos, el religioso y el democrático. En algún momento, las tragedias impactaron en la religión griega; es decir, las tragedias también se convirtieron en fuente de mitos, como lo eran Homero y Hesíodo en su momento. Por otro lado, las tragedias se entrelazaron con la política. Las clases dominantes administraron, suministraron e invirtieron recursos para que ese espectáculo creciera, se desarrollara y, a su vez, representara los ideales políticos y sociales del Estado y la sociedad griega. De alguna forma, las tragedias se convirtieron en propaganda del Estado. Lo que comenzó como una ofrenda hecha a Dionisios, paulatinamente se fue desdibujando hasta el punto que fue necesaria otra forma de ofrenda y veneración al Dios. Esa forma fue el drama satírico, en donde Dionisios, en efecto, era el centro de atención (Scodel 64-5).

Grosso modo, para Ruth Scodel, la tragedia tuvo su origen en la tradición de canto coral que desarrollaron los griegos arcaicos, en donde se cantaba y alababa a los héroes de antaño. Según fragmentos de Estesíscoro, las narraciones de las hazañas de los héroes incluían la recitación dialógica de algún personaje e incluso, los rapsodas podrían haber actuado los parlamentos de los relatos. El recitador, en algún momento, se olvidaría de la narración para enfocarse en actuar al personaje. Uno de esos recitadores, probablemente, pudo haber sido Tespis y varios estudiosos coinciden en que fue él quien habría de inventar las máscaras y usaría el maquillaje para dar mayor sentido y veracidad al *hypocrités* (Scodel 71).

Contexto político: la democracia ateniense

En el año 528 a. C. Pisístrato gobernaba tiránicamente Atenas. Ni el pueblo, ni la aristocracia estaban contentas con él, y se unieron para derrocarlo. Esto explica que, a pesar de los posteriores avances democráticos en Atenas, se conservaran algunas formas de la vieja sociedad aristocrática. Este siglo puede dividirse en tres periodos. En el primer periodo se unen la nobleza y el pueblo para derrocar al tirano Psístrato. Ambas fuerzas buscaban encontrar la armonía y forjar una alianza funcional. A partir de entonces, la democracia comenzó a desarrollarse en Atenas (Lucas de Dios 16).

Durante el segundo periodo de la democracia ateniense hacia el año 472 a. C, Pericles aparece en la escena política. Su doctrina era la igualdad, la libertad y la prosperidad, basados en el poder de la razón. Es el propio hombre quien debe construir su futuro por medio de este elemento. La corriente filosófica dominante en ese periodo es la sofística, que sucedió a la filosofía de la naturaleza. Aunque la sofística es variada y compleja, tiene como común denominador la centralidad del hombre. Se creía que la razón podía abarcarlo todo y auxiliarlo a alcanzar nuevos niveles de consciencia. En ese momento, aunque había una crisis moral y religiosa, en la Atenas de Pericles se construyeron las grandes obras arquitectónicas como el Partenón, de lo que hoy sólo quedan ruinas (Lucas de Dios 17-8).

Junto con las reformas de Efiltes, Pericles instauró la democracia “radical” y contrarrestó la jurisdicción de Areópago, que era el antiguo cuerpo jurídico aristocrático de Atenas. Con ello, los jurados de la ciudad se ampliaron y las luchas por el poder político se resolvieron en la corte, disminuyendo el poder de los potentados. Esto fue posible gracias a que se eliminaron los requisitos de propiedad para aspirar a cargos públicos y se optó por asignarlos mediante sorteos. La vida

política y pública se abría, fundamentalmente, a hombres adultos de distintas clases sociales. Sin embargo, la desigualdad en el trato a las mujeres y los esclavos continuaba y eran ellos quienes conformaban la mayor parte de la población atenienses (Scodel 101).

El tercer periodo de la ilustración helena comenzó con la muerte de Pericles durante el inicio de la guerra del Peloponeso. Fue el enfrentamiento entre dos modelos de vida; por un lado, el de una Atenas de democracia popular y fuertemente comercial contra el modelo militarista y conservador de Esparta. El ideal democrático de Pericles procuraba conciliar a las dos clases sociales en pugna. Pericles muere y hay un hundimiento económico y moral y con ello lo alcanzado con anterioridad se tambalea. Tras la muerte de Pericles y la derrota de Atenas en el 404 a. C, los espartanos imponen a los atenienses un gobierno oligárquico. No obstante, este gobierno permite la visita de múltiples sofistas, quienes jugaron un papel muy importante en la educación política y retórica de la clase media y alta ateniense (Lucas de Dios 19-21).

El festival y la democracia

Algunos eruditos, tomando como referencia el *Marmor Parium*, consideraban que la tragedia se había incorporado a los festivales dionisiacos desde el siglo VI en el periodo de Pisístrato. Sin embargo, hay quienes afirman que la tragedia se incorporó a los festivales cuando comenzaron los registros, aproximadamente entre el 502-501 antes de nuestra era. Los *Fasti* era la inscripción en donde se anotaba a los ganadores de los concursos trágicos y ésta, a pesar de estar incompleta, no se remonta más allá del 502 a. C. Por lo que presumiblemente las tragedias fueron un producto de la democracia ateniense (Scodel 76-7).

En el contexto democrático, la ciudadanía ateniense estaba dividida en 10 tribus como lo marcaba la constitución de Clístenes. Cada tribu participaba en el certamen de ditirambos y esto tenía como intención identificar no sólo a los ciudadanos con su tribu, sino también con Atenas y, al mismo tiempo, promover una competencia equitativa. Por otro lado, el certamen de tragedias era diferente al de ditirambos, pues los poetas y sus coregos o *choregoí*, -quienes eran responsables de pagar el coro, los ensayos, el vestuario, el músico de aulós y los extras- no competían por identidad, sino para conseguir y afianzar su propio prestigio social y político (Scodel 77).

Así, por un lado, mediante el certamen de ditirambos, el Estado promovía la identidad ateniense entre las 10 tribus y fomentaba una competencia equitativa entre ellos, en la que cabe mencionar, sólo podían participar y recibir el premio ciudadanos atenienses. Por otro lado, mediante el certamen de tragedias, la ciudad se representaba a sí misma en sus procesos políticos y sociales, al mismo tiempo que conseguía que los más acaudalados auspiciaran ese evento que era de gran magnitud; en el certamen de tragedias, los extranjeros sí podían participar y recibir el premio (Scodel 77-8).

En este microcosmos o festival se observaban las tensiones y beneficios de la democracia ateniense: el beneficio era amplio. El Estado construía su representación e ideología frente a sus ciudadanos y ciudades vecinas; los coregos conseguían, frente a los ciudadanos, aceptación y prestigio social y político; ciudadanos y la población en general, disfrutaban de un espectáculo sin igual en la historia de la especie humana. Aunque, por supuesto, como era esperarse, en los asuntos políticos y logísticos había pugnas y constantes desacuerdos (Scodel 77-8).

Contexto filosófico: el paso del *mito* al *logos*

En los siglos VI y V antes de nuestra era, los llamados filósofos presocráticos fueron fundamentales para el desarrollo del pensamiento en Atenas y sus alrededores; casi al mismo tiempo, el teatro heleno comenzó a ver la luz y a desarrollarse. Los presocráticos se preguntaron por la composición y esencia del mundo con un mero propósito teórico, es decir, por el puro deseo de conocer. Ellos creyeron que la naturaleza era cognoscible, transparente a la razón. Ya no habría solo una forma de pensamiento mitológico que ayudara a entender el mundo, sino una nueva visión, un afán de acceder al mundo o la naturaleza *-la physis-*, por medio de la razón (Palazzo 7-8).

Tanto la *Ilíada* y la *Odisea*, puestas por escrito hacia la mitad del siglo VIII a. C, como la *Teogonía* de Hesíodo, escrita a principios del mismo siglo, fungían como textos baluartes de la educación griega. Aunque estos textos ofrecen una visión fascinante del mundo, también contienen explicaciones dogmáticas respecto a la naturaleza y el cosmos. Estas explicaciones serían desafiadas y puestas en tela de juicio por los filósofos presocráticos. Poco a poco fue emergiendo la convicción de que la naturaleza sólo podría comprenderse por medio de la razón. Así, las explicaciones mitológicas comenzaron a ser desplazadas por unas más racionales en ciertos ambientes. El uso de cierta inteligencia hizo a un lado algunos preceptos tradicionales. En algunos casos estos dos modelos de pensamiento se encontraron en pugna: la razón y la religión (Palazzo 9).

Sin embargo, este desplazamiento no fue absoluto. Filósofos como Parménides, mantenían un carácter profético que aun emparentaba con la visión mitológica de su época. Su *Poema* presenta tintes religiosos y un tono oracular. Los pitagóricos,

por su parte, tenían un carácter ascético y órfico; no comían carne animal porque creían en la transmigración y purificación de las almas. No obstante, lo que comparten estos filósofos es la convicción de que la verdadera naturaleza del mundo puede ser captada por medio de la razón. En muchos filósofos no hubo una completa superación del pensamiento mitológico o religioso, sino una mezcla con el pensamiento científico, matemático o cosmológico (Palazzo 10).

El avance del conocimiento en el ámbito meteorológico evidenció las estructuras de poder que existían en la sociedad helena. Sacerdotes, videntes, incluso poetas, eran quienes, utilizando argumentos mitológicos, justificaban fenómenos naturales que posteriormente habría sido explicados con mayor fundamento científico. Se cree que conforme avanzaron los argumentos físicos sobre los fenómenos meteorológicos, la religión oficial fue perdiendo adeptos. Así, la ciencia y la filosofía se unían para encontrar una respuesta racional sobre la naturaleza (Palazzo 11).

Los pitagóricos son un ejemplo de aquellos filósofos que no desvincularon la filosofía y las matemáticas de sus concepciones espirituales. Sostenían que todas las Formas eran números, es decir que todo cuanto existe y sucede en el cosmos es comprensible a partir de proporciones numéricas. Así, la característica fundamental de la realidad es su numerabilidad; todo es convertible en número porque el cosmos es esencialmente una cifra matemática. Los pitagóricos sostenían que la verdad sobre la naturaleza no debía buscarse en la propia naturaleza, sino en las matemáticas (Palazzo 22-4).

Esa convicción surgió de la constatación de que las tonalidades musicales eran expresadas numéricamente. Y su efecto en el alma era análogo y procedía de una estructura -también- numérica; la *physis*, los astros, el cosmos, el fuego, el aire son,

esencialmente, números y figuras geométricas, es decir, las matemáticas son la esencia de todas las cosas. Finalmente, la concepción metafísica de los pitagóricos entró en crisis debido a las limitaciones matemáticas de su tiempo. No concebían, por ejemplo, los números irracionales; al no ser capaces de responder a nuevos desafíos matemáticos, poco a poco perdieron credibilidad y prestigio. (Palazzo 25-9).

Los filósofos jonios o naturalistas, fueron Tales (c.585 a.C), Anaximandro (c.565 a.C) y Anaxímenes (c. 545a. C). Todos ellos provenientes de la ciudad de Mileto. Lo que sobrevivió de estos pensadores fueron en el mejor de los casos unos pocos fragmentos: en el peor, referencias por medio de terceros. Sabemos que estos tres pensadores fueron los primeros que se preguntaron por el principio y esencia de todas las cosas, por el *arché* de la *physis*, es decir, se preguntaron ¿de qué materia están hechas todas las cosas? (Palazzo 12).

Tales se desmarca del conocimiento mitológico para comenzar a observar con mayor rigor la naturaleza. Además de encontrar cuál es el principio del todo, deseaba conocer qué tienen en común todos los fenómenos, a saber, encontrar la identidad de los distintos. Lo cual desarrollará con mayor énfasis su discípulo Anaximandro. Por otro lado, sabemos por medio de Aristóteles que Tales fue el primero en plantearse el problema sobre la sustancia primera y postuló como principio elemental y divino al agua. La originalidad de Tales radica en ser el primero en plantearse el problema sobre cuál es la sustancia de la que surgen las demás cosas y por ello dar un giro hacia un pensamiento filosófico-científico (12-32 Palazzo).

Anaximandro vivió aproximadamente desde finales del siglo VII hasta mediados del siglo VI a.C. Se cree que fue discípulo de Tales y postuló como *arché* el *apeiron*, que significa lo “ilimitado”, lo “infinito” o lo “indeterminado”. El principio

de todas las cosas para Anaximandro responde a una concepción espacio-temporal. Desde una perspectiva espacial, el *arjé* es el todo, ya que, si no lo fuese, no podría abarcar aquello que estuviese fuera de sí. De esta manera, el principio debe abarcar la totalidad, pues todo debe estar dentro de un espacio. En segundo lugar, desde una perspectiva temporal, el *apeiron* es lo ilimitado en el tiempo, lo eterno. Fuera del todo, sólo puede existir la nada. Así, el *apeiron* es “lo divino” para Anaximandro (Palazzo 35).

Además, sabemos por Simplicio, filósofo heleno-bizantino comentador de la Física de Aristóteles, que Anaximandro terminó por construir en su concepción del *arché* una visión cíclica del cosmos. El jonio creía que del *apeiron* provienen de todas las cosas que son y éstas regresaban a morir al principio del todo. También sostenía que del *apeiron* se producen los contrarios -el agua y el fuego- y de lo cual se derivan las otras cosas que existen, pues las cosas luchan unas con otras hasta destruirse y de ello nacen nuevos elementos (Palazzo 36).

Cuando uno de los contrarios nace y se manifiesta, el otro muere y desaparece de nuestra vista... (Palazzo 38). Como el día y la noche, por ejemplo. Ese movimiento es un devenir que se concibe como injusto -la muerte de un elemento- y al mismo tiempo como orden -el nacimiento de nuevos elementos-. Anaximandro construye así una visión cíclica del espacio y el tiempo; de ello deviene la injusticia, es decir, de la lucha de contrarios surgen todas las cosas que son. Y al ser el *apeiron* infinito, este proceso se produce *ad eternum* (37-8).

Anaxímenes, siguiendo a su maestro, continua con la exploración del *apeiron*. Así, pues ¿qué principio no tiene límite y se extiende al infinito? Anaxímenes respondió que el *arché* es el aire, pues no parece tener límite, ocupa todo el espacio y

se pierde en la indefinición. Además, el aire es el elemento que es idéntico en las diferencias a los otros componentes. Anaxímenes también sugiere que el principio de todas las cosas no puede ser sólo un elemento, sino además una ley, una fuerza que habita en toda la *physis*, que habita en toda la naturaleza (Palazzo 38-42).

Para Sandro Palazzo, el problema de la relación entre el uno y los muchos, entre lo idéntico y lo diferente, lo explora con mayor profundidad Heráclito de Éfeso. Para el filósofo efesino, el elemento que permite comprender la realidad, la verdad, es el *logos*. El *logos* es la ley eterna, la base sobre la que todo está sustentado, es decir, la unidad de la *physis*. Esta naturaleza del todo es en tanto se conforma al *logos*, razón por la que todo es como es. Así, el *logos* es lo que vincula y mantiene unidas las cosas que conforman la *physis*; a la vez, el *logos* es la herramienta por la cual puede sacarse la luz de la oscuridad, sacar el conocimiento de la ignorancia (Palazzo 45-62).

Todos aquellos que tengan intelecto pueden descubrir el vínculo que une al todo, pues está en todos los aspectos de la realidad sin importar qué tan irrelevantes puedan parecer. Para Sandro Palazzo, Heráclito plantea el problema de la identidad del múltiple, no desde un dilema como lo hicieron Anaximandro o Anaxímenes. En los fragmentos del poeta se aprecia un juego de contrarios en donde observamos una posible respuesta a esta cuestión. Los opuestos son correlativos, sin uno, no podemos comprender el otro, como el día o la noche o una subida y una bajada. *Camino arriba, camino abajo, uno y el mismo* (Palazzo 65-75).

Los opuestos coinciden. Son una sola cosa la vida y la muerte, en distintas fases. La subida y la bajada son lo mismo desde diferente perspectiva. Son dos lados del

mismo fenómeno. Cada cosa es idéntica en sí y al mismo tiempo distinta a su contraria. La noche está en el día y viceversa. Esta identidad entre lo uno y lo múltiple permite el devenir. Así, el río es la imagen que usa el filósofo para ilustrar esto: *En los mismos ríos entramos y no entramos, somos y no somos*. Aquí podemos apreciar el vínculo entre lo idéntico y lo diferente. Por un lado, está el río que se mueve, pero al mismo tiempo es el mismo, es decir, es idéntico y diferente a la vez. Lo idéntico y lo diferente se hacen síntesis, devienen (Palazzo 75-80).

Esta síntesis que se produce a partir de los opuestos produce el devenir. Ese fenómeno, analiza Sandro Palazzo, es más profundo aún. En esa síntesis se encuentra el *logos* de todas las cosas. Entonces, la armonía de los opuestos es lo que produce el devenir. Leamos el fragmento de Heráclito que despierta esta interpretación: “No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo, ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y la lira”. El contraste entre estos dos instrumentos -el arco y la lira- es lo que genera la armonía. El primero es un instrumento de guerra, mientras que el otro lo es de la belleza. Pero lo que une a ambos, es que funcionan a partir de vibraciones y cuerdas. Hay contraste y unidad al mismo tiempo. En algo son idénticas y radicalmente opuestas al mismo tiempo. En ello radica el *logos* en Heráclito. “Arco y lira son símbolo de una armonía contrastante” (Palazzo 82-83).

Esta síntesis de los opuestos o unidad de los muchos, lo que hace es mantener unido el conjunto de la *physis*. El *logos* recoge el todo y relaciona cada cosa de ese todo con lo demás. El siguiente fragmento de Heráclito apunta hacia esta interpretación: “Conexiones, totalidades-no totalidades: convergente-divergente, consonante-disonante (...), de todas las cosas, una sola, y de una sola, todas”. La armonía y la disonancia, es decir, el contraste entre opuestos es el paradigma que permite entender los

demás contrarios. Todo en la naturaleza, en la *physis*, es entero en sí mismo y no al mismo tiempo, identidad y diferencia. En las exactas palabras de Palazzo:

Todas las cosas, cada una por sí y todas en conjunto, forman una unidad, y la unidad se despliega recíprocamente en todas las cosas y las mantiene unidas a todas. El uno-todo es el vínculo invisible que se hace visible en cada parte de la *physis* y sin embargo, permanece oculto en sí mismo (Palazzo 85).

Así, según Sandro Palazzo, la unidad de los distintos es la relación invisible - a nuestros ojos- que existe en la *physis*. “Sólo el logos de la psiqué puede comprender ese vínculo divino e invisible: el principio de la *physis* es el abrazo de todo”. Esto puede observarse en el siguiente fragmento de Heráclito: (*el dios, el logos*) (*se dispersa y de nuevo (se) recoge, se acerca y se aleja*). En su análisis, Palazzo concluye lo siguiente:

(...) la ley o forma que gobierna el todo se sustrae a la lucha y a la desaparición propia de los fenómenos. El devenir es (...) el juego de la eternidad consigo misma: son los fenómenos los que devienen, no el propio devenir y el abrazo del logos (...) nunca se alejará de la armonía mortal y variable visible con la que se explica. El logos: *cambiando descansa* (...) (Palazzo 88).

Contexto intelectual: la ilustración helena y los sofistas

En el siglo VI a. C, el desarrollo de la democracia fue acompañado del racionalismo, del que los sofistas son los mejores representantes. Esto no significó que automáticamente expresiones mágicas o religiosas desaparecieran de la psique de los helenos. En múltiples ocasiones, los dos modelos de pensamiento se entremezclaron -consciente o inconscientemente- el uno con el otro. Pero, si bien el racionalismo y pensamiento mágico persistieron muchas veces yuxtapuestos, en otras ocasiones fueron completamente incompatibles. Además, entre el grueso de los ciudadanos, cuestiones religiosas como la existencia del alma, por ejemplo, no tenían una sola visión oficial, sino varias que entraban en pugna. En cualquier caso, no debe perderse de vista que entre las opiniones de los intelectuales y la del pueblo, se abría una brecha enorme (171-2 Dodds).

La ilustración de la que se benefició Atenas, tiene sus cimientos en la Jonia del siglo VI con pensadores como Hecateo, Jenófanes y Heráclito. Hecateo atribuía explicaciones lógicas a los mitos homéricos y hesiódicos, mientras que Jenófanes, los cuestionaba desde una perspectiva moral. Hecateo fue uno de los primeros en poner en tela de juicio la validez de la inspiración divina y cuestionó la magia de la adivinación. Por su lado, Jenófanes a pesar de ser profundamente religioso, separaba tajantemente la religiosidad mágica y antropomórfica de lo que podría llamarse una religiosidad racional: una cosa era la fe -aquello que no podía llegar a conocerse- y otra cosa era el conocimiento (Dodds 172).

En Heráclito se aprecian ataques directos a múltiples creencias que el grueso de la población tenía en su tiempo; este filósofo se negó a creer en la interpretación de los sueños por parte de las sibilas, se burló de la *katharsis* ritual, pues llegó a decir que

“los cadáveres son más viles que el estiércol”, cuestionando así todo tipo de tradiciones que se tenía en la época sobre los ritos funerarios. También se le adjudica la máxima “carácter es destino” con lo que reflexionaba sobre la suerte innata y las nociones divinas. La tragedia recibió el influjo de dos corrientes de pensamiento: el filosófico y el sofista (Dodds 173).

La influencia que estos modelos de pensamiento pudieron haber ejercido sobre la tragedia no debe exagerarse, pero tampoco subestimarse. Por ejemplo, Dodds señala que Eurípides es el primer dramaturgo en leer y recibir influencia directa de Jenófanes, Anaxágoras y de los sofistas al mismo tiempo; además de ser uno de los primeros dramaturgos en enseñar los postulados de Heráclito. Para los sofistas, la discusión sobre los valores es fundamental: por un lado, estaba el *Nomos* que se concebía como una carga heredada de costumbres irracionales y, por otro lado, estaba la *physis* o naturaleza; los sofistas instruían a sus alumnos con la finalidad de alcanzar la plenitud de la *physis* y dejar atrás el *Nomos*. Tal, era la esperanza que encarnaba la ilustración helena. En Eurípides, se aprecia la tensión entre estos dos polos (Dodds 174).

Los griegos pensaban como algo misterioso o sobrenatural a la pasión; la pensaban como una fuerza que los podía poseer, en términos pasivos. Por ejemplo, en los héroes que retrata Homero, en la época arcaica se observa que la experiencia de la pasión se toma como una experiencia religiosa, como la actuación de un demonio que se sirve de la mente y el cuerpo del ser humano. Esto toma un giro radical en la *Medea* de Eurípides, en donde se observa que al inicio de la obra, el personaje principal puede estar posesa; sin embargo, esta concepción va a ser desplazada y dicho personaje será consciente de la responsabilidad que tiene frente a esas fuerzas “demoniacas” que la aquejan (Dodds 176).

MEDEA: ¡Ah, desdichado corazón: esfuerzo (...) ¿a qué temblar ante estos horrendos hechos, si necesarios son? ¡Mano infeliz, empuña, empuña ya la espada, deslízate cual sierpe hacia la dolorosa red que tu vida detiene! Deja la cobardía, no razones que tus hijos son tan amados y de ti recibieron la vida. Por un día olvida que son tuyos y, cuando los hayas matado, llorarlos puedes (...) ¡Amados fueron siempre: yo siempre fui infeliz! (Eurípides 91).

Medea es un personaje que afronta el problema del mal no como una fuerza demoniaca que la aqueja desde fuera, sino como parte de su propia naturaleza. No puede domar sus emociones a pesar de que es consciente de lo perjudicial que resulta. Además, de que ya es capaz de racionalizar y justificar la decisión que va a tomar: “¡Amados fueron siempre: yo siempre fui infeliz! Así, Medea se debate con su yo irracional, y su nivel de consciencia nos permite, como espectadores, responsabilizarla como individuo: Eurípides, desde su pesimismo, se cuestiona si la razón podría ejercer influencia en el mundo de las emociones y mejorar la vida del ser humano. Recordemos que el ideal de aquella ilustración era que, por medio de la razón, el ser humano pudiera alcanzar un nivel superior de consciencia. Por tal razón, Dodds cataloga a este dramaturgo como un “irracionalista” que explora los efectos de la irracionalidad sobre la psique humana y critica el efecto que se esperaba tuviera la razón sobre el dominio de los demonios pasionales (Dodds 176-9).

Podemos notar entonces el gran peso que el pensamiento de los sofistas ejerció sobre los dramaturgos. Aunque también es preciso señalar que en la antigüedad fueron sólo unos pocos quienes pudieron hacerse del servicio de los sofistas. En un primer momento, los potentados le pagaban a sus hijos una escuela en donde podían

aprender cosas básicas de lectoescritura, aritmética o música. Posteriormente, una vez que el alumno terminaba estos estudios, los sofistas se ofrecían para continuar con la educación de esos jóvenes e instruirlos para que pudieran ser exitosos en el campo privado y político. Es decir, los sofistas se encargaban de enseñar la *areté*, entendida como la excelencia integral o la virtud (Scodel 107-8).

Hay que remarcar que los aristócratas de ese momento, aunque creían que la *areté* se heredaba, también pensaban que la instrucción que recibieran sus hijos por parte de los sofistas los ayudarían a desarrollar a plenitud sus capacidades: la *areté* se heredaba y desarrollaba. En Sófocles, por ejemplo, se ve la influencia de este pensamiento. En *Filoctetes*, apunta Ruth Scodel, el conflicto de la obra depende de si Neoptólemo tiene la misma naturaleza o *physis* que su padre Aquiles o si las enseñanzas de Odiseo lo han corrompido: aquí entran en tensión la *physis*, la naturaleza del individuo y la *areté*, como algo aprendido y ya no solamente como algo heredado (Scodel 108).

NEOPTÓLEMO: ¿Qué es pues, lo que me ordenas?

ODIOSEO: Es imprescindible que engañes a Filoctetes cuando le hables. Cuando te pregunte quién eres y de dónde has venido (...) (Sófocles 83)

En Sófocles pueden rastrearse diversas influencias sofistas, entre ellas la retórica, que era “hacer del peor argumento uno mejor”. Convencer desde cualquier ángulo era uno de los ideales de la *areté* sofística. En *Edipo en Colono*, por ejemplo, Edipo menciona que incluso si él hubiese sabido que el hombre al que mató era su padre, hubiese tenido razones para ello, justificando retóricamente sus acciones:

EDIPO: Pues está claro que no tenéis miedo de mi persona ni de mis actos, actos de los que he sido antes víctima que ejecutor, si es que tengo que mencionar lo ocurrido con mi madre y con mi padre, motivo por el que tenéis miedo, cosa que sé perfectamente. De modo que, ¿cómo voy a ser un canalla por naturaleza si lo que hice fue devolver lo que había sufrido, cuando ni si quiera en el caso de haberlo hecho conscientemente sería un criminal? Sin ser consciente de ello, llegué a donde llegué y ahora estoy arruinado por obra de quienes, plenamente conscientes, me hicieron sufrir (Sófocles 147).

Por otro lado, un elemento oratorio que perseguían los sofistas era el de derivar argumentos de probabilidad. Considerando este tipo de argumento, en *Edipo Rey*, Creonte menciona que no sería capaz de traicionar a Edipo porque, como su cuñado, tenía todas las ventajas del poder sin estar expuesto a los peligros que éste representa:

CREONTE: No, si al menos te dieras cuenta de cómo estoy yo. Reflexiona sobre esto primeramente, sobre si crees que hay alguien que prefiera gobernar acompañado de temores mejor que dormitando libre de miedo, si es que va a seguir regenteando los mismos poderes. En ese caso yo no deseo ser soberano más que actuar como tal (...) ¿Cómo, entonces, la soberanía puede ser para mí más agradable que un poder y una posición influyente libre de penalidades? (Sófocles 277).

Creonte hace uso del arte de la persuasión para proyectar y convencer sobre su inocencia a la audiencia en el contexto de la desgracia de Edipo. En este mismo sentido, la tragedia de *Antígona* contiene una escena en donde las hermanas Ismene y Antígona procuran intensamente persuadirse la una a la otra del por qué su postura es equívoca (Schodel 109-110).

ISEMENE: ¿Piensas, entonces, enterrarlo, prohibido como está a la ciudad?
 (...) ¿A pesar que Creonte se ha pronunciado en contra?

ANTÍGONA: Pero de ningún modo tiene el derecho a separarme de los míos.

ISMENE: Piensa hermana, cuán odioso y deshonorado murió nuestro padre, hiriéndose los dos ojos (...) Luego su mujer y su madre (...) En tercer lugar nuestros dos hermanos en un sólo día muerte recíproca se dieron (...) Considera cuánto más miserablemente moriremos (...) Además es preciso tener presente, de un lado, que nacimos mujeres, de manera que no podremos luchar contra hombres (...) (Sófocles 187-8).

La ilustración helena no fue simplemente una época de esplendor y gloria. Aquellos que cuestionaron esos ideales fueron llevados a juicio, fueron perseguidos, asesinados y desterrados. Entre esos pensadores se encontraban Anaxágoras, Sócrates, Protágoras, Diágoras y tal vez, el propio Eurípides por mencionar solo algunos casos famosos. En Atenas, hacia el año 432 a.C se tomó como un delito no creer en lo sobrenatural y enseñar astronomía. El racionalismo, del que participaban sofistas y filósofos naturales, se percibió como una amenaza a la estructura política económica y religiosa de su tiempo. Ejemplo de ello fue que Diopites, quien era un adivino profesional, pero con influencia política, propuso el decreto por el cual se suscitaron estas persecuciones. Los adivinos consideraban que el avance del pensamiento racional amenazaba la forma en la que se ganaban la vida, y el prestigio que algunos les otorgaban (Dodds 181).

Tras el paso del tiempo, se hizo evidente el divorcio entre la razón encarnada por los filósofos, el pensamiento sofista y la religión tradicional, pues no existía la manera de instruir a la mayoría de los ciudadanos. Así, surgió un rebrote de pensamiento

mágico en esta época ilustrada. Fueron múltiples los factores que dieron pie a este fenómeno. Las derrotas que los atenienses sufrieron en la Guerra del Peloponeso, hicieron dudar a muchos sobre el rumbo político y cultural que estaban tomando. Pero al mismo tiempo, la religión se hizo menos rígida, lo que permitió a los hombres escoger a sus propios dioses, mientras se resguardaban en los placeres mundanos. También consideremos la gran peste del 430 que sacudió fuertemente a la sociedad helena, en donde muchos se percataron de la inutilidad de la magia ante el poder de las enfermedades, mientras que otros tantos se dieron a la tarea de buscar una magia más poderosa (Dodds 184).

Sófocles: vida y obra

Lo que sabemos sobre Sófocles se debe a que Ion de Quiós, poeta trágico tardío, escribió sobre él y también porque ocupó varios cargos públicos relevantes. Sófocles, nació en Colono, una especie de provincia de Atenas, a mediados del 490 a.C. (Scodel 89). Era hijo de un fabricante de espadas, por lo que la guerra de Peloponeso se tradujo para su familia en un amplio bienestar económico. Fue un hombre reconocido tanto por su belleza como por su talento; fue igualmente diestro para la lucha como para las artes. Su desarrollo como artista se dio a la par del gran apogeo cultural de Atenas. Era amigo de Pericles y por ello obtuvo cargos políticos y militares de alto rango; fue tesorero público en el 443-442 a.C e incluso llegó a ser general en una de las expediciones contra Samos que lideró Pericles. Su vena conservadora se pudo apreciar cuando, tras la derrota de los atenienses en Syracuse, él fue uno de los que votó en favor de regresar a la constitución oligárquica del 411 (Dodds 455).

En el año 468 a.C realizó su primera obra y le ganó la competencia a Esquilo. Según una anécdota que narra Ion de Quiós, Sófocles poseía un carácter sofístico:

durante su estancia en Quíos, en donde Sófocles reclutaba refuerzos para el bloqueo ateniense de Samos, éste engañó a un bello muchacho haciéndolo venir a su lado para robarle un beso. Más tarde ese mismo día, en compañía de un cierto “señor de las letras”, citó un pasaje del poeta trágico Frínico para aludir a la belleza de aquel joven hermoso. Sin embargo, su interlocutor le replicó que la descripción que hacía Frínico de las mejillas del muchacho no era la idónea, pues el calificativo “rojo” no era el color que hubiera empleado un pintor. Sófocles, se defendió citando a Homero, Píndaro y Simónides para argumentar que los pintores y los poetas no seguían las mismas reglas; tras un largo rodeo argumental, el trágico quedó en ridículo frente a su audiencia (Scodel 90).

Según Dodds, Sófocles escribió 113 obras de teatro de las cuales sólo siete han sobrevivido a la inclemencia del tiempo y la acción humana. Sin embargo, según Lazzo de la Vega, el poeta de Colono escribió un total de 127 obras, incluyendo dramas satíricos y tragedias. Ganó veinte veces el premio a mejor obra en los festivales dionisiacos. Incorporó un tercer actor al drama e incluso en varias ocasiones actuó en sus propias obras, pues poseía una gran voz y presencia (Dodds 456).

Se dice que ya entrado en años, Sófocles se relacionó con una *hataira* llamada Theoris, con quien tuvo descendencia.¹ Se dice que su amor por ella era tan grande que su hijo legítimo, Iofon, sintió celos y temió que les heredara todo y por esa razón llevó a juicio a su padre, alegándole “incompetencia financiera”. En su defensa, Sófocles leyó, con gran claridad, parte de la obra que en ese momento es-

¹Prostitutas que podían ser desde artistas talentosas hasta grandes conversadoras; eran altamente cultas y eran las únicas mujeres a las que se les permitía el acceso al simposio griego.

taba escribiendo que era, probablemente, *Edipo en Colono*. Según testimonios, cautivó tanto al jurado que fallaron en su favor y lo escoltaron de vuelta a su casa (Dodds 460).

En su detallado estudio sobre Sófocles, Lasso de la Vega menciona que, tras su muerte, los atenienses le rindieron culto inmediatamente:

Los atenienses canonizaron a Sófocles, o sea, lo heroizaron bautizándolo con el nombre de Deixón, “el acogedor”, y estableciendo, en honor suyo, un sacrificio anual. Este trato, propio de antiguos reyes y fundadores de ciudades, le fue concedido en atención a sus antecedentes y hoja de servicios en el terreno religioso, “porque había recibido al dios Epidauro”; pero también “por su excelencia”, esto es, en hacimiento de gracias a la obra de poeta. (De la Vega 22)

En la biografía que escribe Dodds, éste hace referencia a una “leyenda” que se acuñó tras la muerte de Sófocles, la cual vislumbraba la relevancia que el poeta ateniense produjo en su tiempo: en plena guerra, cuando los espartanos sitiaron a los atenienses, Dionisios se le apareció a Lisandro y consiguió un salvoconducto para que los amigos de Sófocles lo pudieran sepultar junto a su padre en Decelia, un antiguo demo de Atenas. Así se hizo y fue sepultado con honores; el poeta Simmias le dedicó un epitafio que aún hoy descansa en su tumba.

Arrástrate suavemente hiedra, siempre y gentilmente arrástrate,
 donde Sófocles duerme, donde calmo reposa;
 languidece sobre el mármol tu pálida y verde cabellera,
 pero al tiempo las rosas púrpuras brotarán a tu alrededor.

Dejen que cuelguen por completo los delicados racimos de la vid
jóvenes tallos, justo es que se abracen en rededor de está lápida;
por la dulce sabiduría con la que cantaba
las Musas y las Gracias lo reclamaron² (Dodds 461).

² La traducción la realicé desde el texto de Dodds.

SEGUNDO CAPÍTULO

Edipo Rey

Edipo Rey es una obra que ha sido vastamente analizada a lo largo de la historia, pero al mismo tiempo es una tragedia que se ha relegado a un segundo plano. Teorías, como la de Sigmund Freud, en donde se trata y teoriza sobre el complejo de Edipo no tienen como finalidad analizar la obra, sino que, como en este y otros casos, se extrae de la obra algún concepto que permite teorizar sobre otras áreas del saber, como el psicoanálisis o la filosofía misma. Así, esta tragedia ha sido instrumentalizada conceptualmente con diversos propósitos que van más allá de la obra misma. Esto, por supuesto, no es de suyo algo negativo. Al contrario, revela la hondura y riqueza de la misma obra. Mi análisis, en principio, tiene como finalidad mirar a la obra en sí, en sus aspectos formales, políticos y filosóficos, sin embargo, no descarto la posibilidad de que, en algún momento, me haya desviado un poco de este propósito.

Mario Moreno refiere que las primeras referencias sobre la historia de Edipo las encontramos en la *Iliada* y en la *Odisea* de Homero. Los poemas épicos que trataban la historia de Edipo se extraviaron. Era un ciclo de historias conocidas como “ciclo tebano”, el cual estaba conformado por la *Edipodia*, que trataba sobre la vida de Edipo; *Tebaida* que trataba sobre la guerra en la que se enfrentaron entre sí los dos hijos varones de Edipo tras éste dejar el poder, y *Epígonos* que trataba sobre la toma y destrucción de Tebas. Este ciclo fue compuesto entre el siglo VIII y el VII antes de nuestra era. Dado que ninguno de estos textos nos ha llegado, la versión de Sófocles es la que reina en el tratamiento de la historia de Edipo y su descendencia. (Moreno 108-9)

Análisis: Edipo y el poder de los sacerdotes del templo de Apolo

La versión de Sófocles comienza de lleno con el conflicto político-religioso. Hay jóvenes y ancianos suplicando a Edipo que intervenga y haga algo para afrontar y detener los males que azotan a Tebas. Los suplicantes están sentados frente al palacio real. Edipo está sorprendido por esta manifestación y menciona que se ha informado por terceros, no por los mismos sacerdotes, que ese tipo de súplicas se iban a llevar a cabo por toda la ciudad:

EDIPO: (...) ¿qué actitud es esta que hacía mí observáis al estar aquí sentados portando ramos de suplicantes? La ciudad a rebosar está de incienso quemado en sus altares, así como también de planes y de lamentos. Yo mismo he venido aquí en persona porque creo que no es justo, hijos, enterarse de estas cosas por boca de mensajeros, de personas ajenas (...) (Sófocles 250).

Edipo cuestiona la intención de los suplicantes y el sacerdote, pues parece que han orquestado repentinamente y a gran escala varias acciones religiosas desde los templos y las plazas públicas. Más adelante, Edipo, distinguiendo la medida de presión, directamente cuestiona al sacerdote: *¿Con qué actitudes habéis llegado hasta aquí?* El sacerdote de Zeus, quien lidera al grupo, toma la palabra, y ahí es donde comienza el primer juego de poder y presión con el que va a lidiar el rey de Tebas:

SACERDOTE: Vernos puedes de qué edad somos quienes estamos sentados junto a tus altares: unos aún no tienen fuerza para levantar el vuelo lejos, otros, sacerdotes cargados con el peso de la vejez, yo de Zeus, y otros aún elegidos entre los jóvenes. El resto de la población se encuentra sentada con ramos de

suplicantes en las plazas y junto a los templos de Palas y al lado de la ceniza mántica de Ismeno (Sófocles 250).

En esta primera intervención, el sacerdote le hace saber a Edipo que no son sólo los suplicantes que están frente a su palacio quienes están *suplicando*, sino que también el *resto de la población* está en los templos. Esto no puede estar enunciándose inocentemente; es un mecanismo político-religioso de presión sobre un gobernante. No es verosímil que la población en general se haya organizado por sí sola y haya quemado incienso en grandes cantidades y se haya posicionado estratégicamente en los puntos más importantes de la ciudad; el palacio real, las plazas públicas y los templos. La presión es generalizada, pues participan sacerdotes de todas las edades, desde los más jóvenes, hasta los experimentados y los más ancianos. Y junto a los sacerdotes, está el pueblo. Al mismo tiempo, el sacerdote impone, verbalmente, su jerarquía religiosa cuando se asume como aquel que carga el peso de Zeus en su ser.

Más adelante, el sacerdote, explica las razones por las que la población en general, suplica y se manifiesta:

SACERDOTE: La ciudad, como también tú ves, se tambalea ya en exceso, y levantar la cabeza ya no puede de las profundidades de una vorágine sangui naria, puesto que consumiéndose está en los brotes fructíferos de la tierra, y consumiéndose está en las manadas de bueyes que pacen y por los partos infecundos de las mujeres (...) y la odiosa peste, se precipita y arrasa la ciudad (...) (Sófocles 250).

El sacerdote informa a Edipo lo que está sucediendo: las mujeres embarazadas y sus niños están muriendo: el ganado y las cosechas se pierden y, por si fuese poco, la peste azota a Tebas. El sacerdote no culpa a Edipo de estos males, pero lo responsabiliza de que estos males se resuelvan y desaparezcan. Como rey, tiene, supuestamente, esa función; lo que éste aún no sabe es que esos males le serán atribuidos. La vida personal y moral del rey afectará directamente a la ciudad.

SACERDOTE: Aunque a los dioses ciertamente ni yo ni estos muchachos te parangonamos, sin embargo, nos sentamos como suplicantes porque el primero de los hombres te consideramos tanto en los acaeceres de la vida como en los resultados producto de los dioses, a ti efectivamente fuiste el que liberaste a la ciudad cadmea a tu llegada del tributo que pagábamos a la cruel cantora (...) con asistencia de un dios se dice y piensa que nos enderezaste la existencia. Te pedimos nos encuentres alguna defensa (Sófocles 251).

El sacerdote contrapone dos posiciones. Por un lado, no compara a Edipo con un dios; por otro, admite que una deidad pudo haberlo ayudado a vencer a la cantora, a la esfinge, quién cobró tantas muertes en Tebas. Sófocles decide comenzar la historia de *Edipo Rey* de lleno con el conflicto político. Esta obra comienza *en medias res*, es decir, a mitad de la historia. No presenciamos la derrota de la esfinge, sino lo que pasó más adelante. La primera traducción que encontramos del título de la obra es *Edipo Tirano*, que alude a la *hybris* de Edipo cuando pierde el control de sí y comienza a despotricar contra Creonte y contra el mismo Tiresias. La segunda traducción, *Edipo Rey*, inferimos, alude a una característica política en la obra, la cual se da cuando Edipo asume el poder de Tebas y lo vemos lidiar con las presiones políticas y religiosas que su posición como rey le demanda. Una traducción alude a

una característica personal pasional y la otra es de carácter estrictamente político. Ambos elementos son fundamentales para la obra.

El filósofo y teórico francés, René Girard anota en *El chivo expiatorio*, algo que podemos apreciar en la obra: a un hombre que se le adjudicarán los males de toda una sociedad:

Todos estos crímenes -religiosos, sexuales- parecen fundamentales: lesionan los fundamentos mismos del orden cultural, las diferencias familiares y jerárquicas sin las cuales no habría orden social. Por consiguiente, aunque inscritos en la esfera de la acción individual, se corresponden con las globales de una epidemia de peste o cualquier desastre comparable (Girard 24).

Lo que veremos en la obra es un sujeto que ha tenido relaciones con su madre y ha asesinado a su padre y esos elementos de índole moral o cultural serán los que, según los sacerdotes, deban ser castigados para restituir el orden natural. En este sentido, será interesante observar que Sófocles posiciona al espectador como aquel que ve y simplemente acepta el sacrificio del rey. En esta obra no sólo seremos los espectadores, sino también seremos parte de esa turba iracunda que pasivamente acepta el sacrificio de un ser humano. En términos girardianos, seremos los *perseguidores*:

Los perseguidores siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar, pese a su debilidad relativa, a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad (...) Para que los malhechores, por diabólicos que sean, consigan masificar a toda la comunidad, han de herirla directamente en el corazón o en la cabeza, o

bien iniciar el proceso a escala individual cometiendo crímenes como parricidios, incestos, etc, que provocan por contagio el cese de toda diferencia (Girard 25).

Esto último es lo que hacen los sacerdotes: condicionan la mente de los ciudadanos/espectadores haciéndoles creer que una mancha moral es la causa de los males de Tebas. Volviendo al texto, en su primera intervención, el sacerdote describe la presión política que enfrenta Edipo: sacerdotes de varias edades se encuentran presidiendo rituales, la quema de incienso y las oraciones en las que prácticamente toda la población tebana participa. Edipo comienza sospechar, ¿por qué este movimiento se orquestó tan repentinamente? El gobernante pregunta ¿con qué intención y por qué? Pero sólo superficialmente se le responde. La retórica que emplean los sacerdotes tiene el propósito, tanto de adular, como reconocer la legitimidad del gobernante para que éste no reconozca la trampa. Los sacerdotes le hacen saber que es la responsabilidad del rey atender la catástrofe que desató la naturaleza; él debe arreglar el problema con la divinidad, de la que, supuestamente, él es cercano. Quién para desempeñar esta tarea que un hombre que, sin ser un dios, está al mismo tiempo íntimamente ligado a la divinidad. Así, la trampa política en la que caerá Edipo es sólida y lo notamos muy temprano en la obra. Los sacerdotes aplican presiones políticas para que se *solucionen* los problemas sociales o, de lo contrario, estarán dispuestos, presumimos, a derrocar al rey.

Así, los sacerdotes pondrán a prueba el supuesto vínculo de Edipo con la divinidad -aunque por adelantado, saben que el rey no tiene oportunidad. Aquí se evidencia entonces una competencia por determinar quiénes son los legítimos mediadores entre lo humano y lo divino. Esta podría ser la razón por la que los sacerdotes desean quitar a Edipo del poder: se sienten amenazados, no sólo por su legitimidad, sino por

la figura político-divina que representa ante la sociedad tebana. A pesar de ser extranjero -se cree- este rey ganó legítimamente su derecho a gobernar al derrotar a la esfinge.

Los sacerdotes han pasado antes por situaciones como esta. Tomemos por ejemplo el no tan lejano tiempo en que la esfinge, la cantora, azotó Tebas. Probablemente, los religiosos ya intuían para entonces que circunstancias atroces como aquellas, podían ser aprovechadas y “narrativizadas” con fines religiosos y políticos. Al caer plagas, enfermedades o fenómenos naturales azotando sobre los seres humanos, se les pudo haber escuchado decir: *Zeus está molesto con nosotros y nos ha mandado la peste, requerimos sacrificios para aplacar su ira*. Presumiblemente. En este caso, se “narrativizan” las catástrofes naturales -a ojos de los seres humanos- y, con aventajado conocimiento, los sacerdotes se disponen a sacar a Edipo del poder. Así, Sófocles teje en la trama, por un lado, una dimensión política que apuntala la tensión por la que atravesará el héroe; y, por otro lado, se teje la noción del destino, supuestamente divino, que Edipo inevitablemente cumplirá.

Más adelante, Edipo responde a la exhortación del sacerdote:

EDIPO: Hijos merecedores de compasión, cosas conocidas y no desconocidas para mí habéis venido aquí anhelando. Sé bien que todos sufrís, y con todo, aunque sufrís, ninguno hay entre vosotros que sufra lo mismo que yo. El dolor vuestro penetra en cada uno por separado con respecto a sí mismo, y no a ningún otro, mientras que mi alma se lamenta por la ciudad, por mí y por ti a la vez (Sófocles 252).

Edipo demagogo y los ciudadanos de Tebas

El tono discursivo de sutil sospecha de Edipo, muta hacia una especie de populismo. Referimos el término con cuidado dado que ha sido manoseado innumerables veces para denotar una connotación negativa, aunque a veces también positiva. El diccionario de la RAE define el término populismo como *una tendencia política que pretende atraerse a las clases populares*. Con este tono, Edipo se refiere a los suplicantes desde un tono populista en donde quiere generar empatía con el dolor que experimentan los ciudadanos. *Yo soy como ustedes y siento su dolor más que nadie*. Esto, sin poner en entredicho la narrativa que han dispuesto los religiosos sobre los acontecimientos naturales que aquejan a la ciudad. Edipo muta entonces hacia un tono populista, pero acepta la ficción que se ha superpuesto como explicación a la peste y la plaga que aqueja Tebas. Estos son dos errores fundamentales que no alcanza a vislumbrar el gobernante. Por un lado, ha aceptado la narrativa que imponen los sacerdotes y que, presumiblemente, estén instrumentalizando en función de quitar a un oponente político.

Por otro lado, Edipo se asume desde un tono populista que le ganaría la empatía de los ciudadanos y, al concentrar su lectura política en ese aspecto, pierde de vista la trampa que le espera, pues se enajena en presentarse y representarse como un político empático y popular. El tono populista o demagogo de Edipo no sólo tiene una connotación política dentro de la obra, sino que se traslada hacia la audiencia, quienes, muy probablemente, ya se sienten atraídos e identificados con la figura política que representa Edipo, un gobernante cercano a la gente y que los entiende. Con ello, el dramaturgo configura lo que Aristóteles refiere en tanto al proceso de identificación que tiene la audiencia con el personaje y por lo cual, se produce la catarsis.

En la obra, Edipo, nos dice que ha puesto manos a la obra para resolver la situación catastrófica de la ciudad o, como hoy políticamente se suele decir *no se preocupa por el asunto, se ocupa*. Manda a Creonte a la mansión pítica de Febo, un templo de Apolo en Delfos, el más famoso santuario en ese momento en el arte adivinatoria, para que le instruyan lo que debe hacer para resolver la situación:

EDIPO: (...) Lo he mandado para que se informe de lo que debo hacer o qué debo decir de manera que salve esta ciudad. Y cuando contabilizo este día con el tiempo del viaje, me preocupa qué puede estar haciendo, porque más allá de lo natural está ausente en una media de tiempo mayor del debido (...)
(Sófocles 252).

Es la primera vez que observamos en el discurso de Edipo una sospecha contra Creonte, quien ya se ha tardado más del tiempo debido, a pesar de lo que *naturalmente podría ocuparle* aquella tarea. El discurso de Edipo es frontal. Deja entrever sus dudas y sospechas a los ciudadanos y a su vez, a los espectadores. El gobernante sospecha de un miembro de su corte, de su más cercano colaborador. Esto puede bien plantearse como una duda razonable. Aunque, por el contrario, puede ser vista como el principio de la paranoia de Edipo. Sin embargo, debemos notar que, hasta aquí, el rey no tiene ninguna razón para dudar sobre una posible deposición política hacia su cargo. Simplemente, parece compartirnos un sentimiento de extrañeza, como quien cuenta cualquier acontecimiento que no le supone una amenaza. Digamos, pues, que, como político, Edipo comienza a ampararse ante los ojos de los ciudadanos.

Sin embargo, la sospecha se aplaca cuando se observa venir a la distancia a Creonte, quien porta en la cabeza una abundante corona de laurel *que portaban quienes traían buenas noticias*. (Lucas de Dios 253) *Sacerdote: (...) viene contento, de lo contrario no se llegaría así coronado (...) Hijo del Meneceo, ¿qué mensaje nos traes del dios con tu llegada?* Edipo, entonces, pregunta cuál es la respuesta y sabiendo de la naturaleza populista de Edipo, Creonte le dice: *si quieres escucharla con estos cerca estoy dispuesto a hablar, como también si quieres que vayamos adentro*. A lo que Edipo contesta con tono demagogo o populista: *dirígete a todos. El sufrimiento por éstos lo llevo en mí, mayor que incluso el que envuelve mi propia alma* (Sófocles 253).

Por lo tanto, el asunto que aqueja a la ciudad no se va a tratar en la privacidad del palacio real, para que sólo sean ciertos actores políticos quienes dispongan del caso. Edipo desea hacerlo público y, con ello, sin saberlo se arrincona a sí mismo. Ante la mirada de los espectadores que juzgarán los hechos como se los vayan presentando, Edipo no podrá, ni sabrá -y probablemente tampoco le interesará- reconstruir serenamente cómo fueron contados los hechos. Se construye una capa más dentro de la dimensión política de la historia; una mirada pública que juzgará y aceptará los acontecimientos sin ponerlos en duda. De esta manera, Edipo se somete a un espectáculo y se arrincona hacia la despiadada opinión pública.

CREONTE: Voy a decir lo que oí de parte del dios. Nos ordena con toda claridad el soberano Febo que una mancha según dice él, ha crecido en esta nuestra tierra; la expulsemos de la región y no la alimentemos hasta el punto de que se haga incurable (Sófocles 254).

Creonte no sólo es categórico en sus afirmaciones, sino que las matiza e hiperboliza. Lo que escuchó no fue por medio de un sacerdote; lo escuchó directamente del dios, de Febo. Esto, quizá es sólo una hipérbole, un recurso retórico para brindar dramatismo a la obra, o quizá, inconscientemente, Creonte desea ser y mostrarse como el vínculo con la divinidad, lo cual le otorgaría un carácter legítimo como potencial gobernante ante los ojos de los ciudadanos que, por decisión de Edipo, escuchan y quienes probablemente den por cierto todo. La mancha que ha crecido en la ciudad y la cual hay que detener, es el asesinato de Layo, incidente del cual, Creonte era plenamente conocedor.

Así, lo que el cuñado del rey sabe, supuestamente, por medio del dios, ya debía saberlo por su posición en el poder. Hay aquí una sutil trampa retórica en donde Creonte cruza dos afirmaciones; la primera es que hay una mancha, la segunda es que hay que expulsarla y no alimentarla más. La una refiere al hecho de la muerte de Layo. La otra, apunta hacia cómo proceder y qué hacer ante ello: la expulsión de la tierra de esa mancha. La certeza de la primera afirmación se mezcla, incluso retóricamente con la segunda y ninguna de ellas es puesta en duda.

Por otro lado, podríamos pensar que el templo de Febo es, muy probablemente, el cuartel político de los sacerdotes del dios. Sin tanta experiencia en el poder, Edipo manda ahí a su cuñado, ignorando que desde ese lugar podrían también tomarse decisiones políticas. En este sentido, Creonte pudo haber asistido al templo y haber recibido indicaciones sobre cómo proceder en esta operación política que está siendo puesta en marcha: el destino de Edipo. Más adelante en la obra, Creonte confirma el mandato de Febo:

CREONTE: Muerto éste, manda ahora el dios con toda claridad que se le venga castigando con energía a los autores quienes quiera que sean.

EDIPO: ¿Pero éstos en qué lugar de la tierra pueden estar? (Sófocles 254).

Tras informar a Edipo que anteriormente Layo era quien gobernaba y que hubo desaparecido, Creonte vuelve hacia el segundo punto: el castigo. Incide en la expresión *manda -el dios- con toda claridad* que -más adelante lo sabremos- se venga la muerte de Layo. Y remata con un, *quien quiera que lo haya asesinado*. Cuando se emite públicamente una declaración política como esa, “que caigan quienes tengan que caer”, generalmente se emplea, porque de antemano se sabe que esos que tienen que caer son poderosos y es casi imposible que caigan en un Estado donde impera la corrupción y el influyentismo.

Pareciera que Creonte sabe de antemano que, el culpable, es alguien a quien puede dirigírsele la expresión: *quien quiera que sea*. No somos capaces de percibir esta trampa política, porque Creonte domina el arte de la retórica y usa con precisión sus palabras. *Quienes quiera que sean*, es una expresión que apunta hacia el plural y sabemos, de antemano, que es un sólo individuo el responsable. Así que Edipo no sospecha nada aún.

Magistralmente, el hermano de la reina, ha hecho pasar tres afirmaciones como absolutas ante la opinión pública: primero, habla directamente con Febo; segundo, existe un crimen impune que hay que castigar y, por último, hay que castigar a quien sea que haya sido. Más adelante, Edipo interroga a su cuñado para precisar detalles sobre el crimen cometido contra Layo y le pregunta dónde estaba el anterior rey tras su asesinato:

CREONTE: A consultar los oráculos, según dijo, se había ido fuera del país, y ya no volvió a casa, una vez que se marchó.

EDIPO: ¿Y ningún mensajero ni compañero de viaje lo vio, del cual se hubiera podido sacar alguna enseñanza útil? (Sófocles 254).

En esta ocasión, Creonte reconoce a los intermediarios, los oráculos, quienes supuestamente le informaron que Layo se encontraba fuera de la ciudad durante su asesinato. Sin embargo, pareciera que esta, una vez más, es información que perfectamente podría saber alguien de su envergadura política, sin mencionar la cercanía familiar que tenía con el finado. ¿Para quién hubiese sido un secreto que el rey se encontraba fuera de la ciudad en aquel momento? Esto no es algo que Creonte tenía que haber conocido por los oráculos, pero continúa amparándose en la credibilidad que éstos le confieren a su relato.

Él no desea contar directamente este detalle minúsculo desde su posición en el poder, porque probablemente no quiere que Edipo cuestione estos hechos más adelante y agudice su sospecha contra él. Más adelante sabremos que hubo un personaje que sobrevivió al ataque en donde perdió la vida Layo y que será clave para desvanecer las dudas respecto a la supuesta inocencia de Edipo. También, Yocasta, por su lado, tenía conocimiento de la existencia de este sobreviviente. Y si ella lo sabía, muy probablemente Creonte también.

Edipo, en su labor de investigación, pregunta a su cuñado si hay algún testigo o sobreviviente que les pudiese dar alguna pista sobre el caso:

CREONTE: Dijo que unos bandidos se toparon con él y le dieron muerte y le dieron muerte no por obra de un solo brazo, sino con multitud de manos.

EDIPO: ¿Cómo, entonces, el bandido habría llegado a este tipo de osadía, de no ser que algo se hubiera intrigado desde aquí con ayuda de dinero? (Sófocles 255).

Sabemos que la historia, al iniciar *in media res*, no nos muestra el altercado entre Edipo y Layo. Si los espectadores de su tiempo sabían algo respecto a la historia, reconocerían que lo que dice Creonte o, es falso, porque no fueron multitud de manos quienes acabaron con la vida de Layo y sus escoltas, pues sabemos que Edipo viajaba solo cuando sucedió el incidente. O, Edipo es inocente del cargo que se le acusará. ¿Por qué Creonte se empeña en ocultar o modificar información a Edipo sobre el caso?

Se nos dice en la obra que existían algunas hipótesis sobre lo que había sucedido respecto al caso Layo. Sin embargo, la investigación se detuvo puesto que un problema mayúsculo apareció, la esfinge. El rey muerde el anzuelo. Edipo acepta el supuesto mandato divino de Apolo y se dispondrá a sacar la mancha de Tebas. Irónicamente, más adelante Edipo reconoce que castigará al asesino de Layo. Los suplicantes y el sacerdote se retiran y, tras hacerlo, el coro de ancianos de Tebas interviene por primera vez en la obra.

Edipo y el corifeo

En su intervención, el coro de ancianos nos muestra sus inquietudes y temores sobre el caso que Edipo y la ciudad afrontan. El tono que emplea el coro es el de la súplica y la petición por medio de los cantos rituales. El coro hace entonces una plegaria religiosa en la que alude a Zeus, Apolo, Atenea y Artemisa. El coro presiente que la situación pinta mal y debemos tener en cuenta que la desesperación, las peticiones y

las súplicas se generan por medio del ritual, con lo que ese registro ya aparece en la obra:

CORO: (...) Tenso estoy con corazón amedrentado, de temor vibrando (...) Hija de Zeus, inmortal Atenea y a la protectora de mi tierra y hermana tuya, Ártemis, que circular trono de la plaza famoso ocupas y a Febo flechador (Sófocles 257).

Tras los cantos rituales, Edipo sale a escena a tiempo para escuchar las súplicas del coro y a quien le dirige unas palabras. El rey solicita que el asesino de Layo se presente ante él, ante la justicia. Lo que no sabe aún el gobernante tebano es que la justicia, no es, completamente, su jurisdicción. Más adelante, maldice al asesino y pide al pueblo no ayudarlo, ni encubrirlo. Y no olvida hacer hincapié en su vínculo con lo divino:

EDIPO: Yo, en consecuencia, tal aliado soy con el dios y con el hombre muerto y suplico que el que lo ha hecho, ya sea uno sólo el tal individuo (...) consuma una vida desesperada (...) (Sófocles 261).

El rey está especialmente atento, no sólo en resolver el caso, sino en posicionarse frente a los ciudadanos como un mediador con la divinidad. Además, les pide que cumplan la demanda de entregar al asesino: “deis cumplimiento a todo esto en defensa de mí mismo, del dios y de esta ciudad consumida”. Así, Edipo se libera un poco de la responsabilidad que tiene sobre el caso y se la traslada a los ciudadanos. El tono del rey sube y agrega un reclamo al coro.

EDIPO: (...) debisteis abrir una investigación (...) pero ahora su cabeza se precipitó al destino (...) Y para quien estas normas no cumpla, suplico a los dioses que ni fruto alguno dejen que les brote de la tierra, ni tampoco hijos de sus mujeres (...) que sean aniquilados e incluso por alguno peor que éste. A vosotros los restantes cadmeos a cuantos esto os es grato ojalá que Justicia, compañera en la batalla y los dioses todos sin excepción os sean aliados propicios por siempre (Sófocles 262).

Esta larga intervención abona al error del gobernante, quien reclama y regaña a los ciudadanos, representados en este caso por el coro. Bajo este impulso colérico, el rey pareciera estar dispuesto no sólo a encontrar al responsable, sino probablemente también a construir uno. Empieza a aparecer el carácter del tirano. Más adelante, el corifeo, en nombre del coro y presumiblemente también de los ciudadanos, le replica a Edipo y desecha la carga de responsabilidad que le achacaron:

CORIFEO: Tal y como sujeto a maldición de mí te has apoderado, así señor, voy a hablar. Ni fui el asesino, ni puedo mostrar al que lo fue. La indagación correspondía al que la mandó, a Febo, el decir esto, quién cometió el hecho en su día (Sófocles 262).

El corifeo le dice a Edipo que la responsabilidad de la indagación es de Febo, epíteto de Apolo. ¿Por qué los ciudadanos vinculan a una figura religiosa, con una indagación jurídica tan importante? Tal vez el coro no pretende que sea Febo por sí mismo quien ejecute la investigación, sino que la lleve a cabo uno de sus representantes en la tierra. ¿Se encargaban los representantes del templo de Apolo, de ejercer la justicia de ese tiempo? Por lo menos en la obra, sospechamos que sí.

EDIPO: Con justicia hablas. Sin embargo, obligar a los dioses a lo que no quieren de ningún modo hombre alguno podría.

CORIFEO: Lo segundo que a mí me parece yo diría después de esto (Sófocles 262).

Siguiendo esta línea de lectura, Edipo le dice de manera sutil a los ciudadanos que los representantes de Febo no quieren esclarecer el asunto. ¿Por qué? ¿Porque los considera incompetentes o porque prefiere ser él, como Estado, quien tome las riendas de un caso jurídico de tal relevancia? ¿O será una trampa política? ¿Será que los sacerdotes no querían emprender la investigación porque si de ellos salía que Edipo era el asesino de Layo, esa aseveración no tendría la contundencia política necesaria para remover al rey del poder? ¿O es que también la justicia tiene sus tiempos?

Posteriormente, el corifeo le propone al rey llamar al sabio Tiresias. El jefe del Estado responde que así ya lo había dispuesto y para ello había mandado a Creonte por él, pero como al comienzo de la obra, Edipo desliza otra sutil sospecha contra su cuñado:

EDIPO: Sin embargo, tampoco esto lo tuve en olvido. He enviado a instancia de Creonte dos mensajeros, y es extraño hace rato que no esté aquí.

CORIFEO: Y la verdad es que lo demás son rumores insulsos y ya viejos (Sófocles 263).

¿Por qué Edipo mencionó ya en dos ocasiones que Creonte demora más de lo debido realizando las tareas que le ha encargado? El dramaturgo abre las posibilidades interpretativas. Podríamos sugerir que Creonte demora más del tiempo debido,

porque hace más de lo que le han solicitado. ¿Se demora porque explica y urde su plan con los otros, con Tiresias y con los sacerdotes del templo de Apolo? Sófocles teje la trama como posteriormente, cuentistas como Julio Cortázar o Ernest Hemingway van a concebir el relato moderno, como un iceberg: una gran parte de la historia no se nos está contando, pero se nos sugiere.

Edipo tirano y la sabiduría de Tiresias

Tiresias arriba a la escena de la mano de un joven que lo guía. Edipo lo recibe recordándole la difícil situación por la que atraviesa la ciudad. Aunado a ello, el rey intenta adjudicarle cierto grado de responsabilidad al sabio Tiresias. Esa fue la misma estratagema que Edipo, anteriormente, empleó contra el corifeo.

EDIPO: Tiresias que todo lo abarcas, lo enseñable y lo prohibido, lo celeste y lo que pisa sobre la tierra, la ciudad, aunque no ves, sabes muy bien sin embargo a qué enfermedad está unida. Como defensor y salvador de ella, señor, solo a ti encontramos (...) “sálvate a ti, sálvame a mí, sálvanos (...)” (Sófocles 263-4)

Al mencionarse a sí mismo en la petición, *sálvame a mí*, tal vez el rey le solicita implícitamente a Tiresias, no decir nada que lo pueda inculpar a él directamente. No olvidemos que Edipo ha reforzado ya su sospecha contra Creonte. Aunque también es probable que el rey ha entendido que, de no resolver este asunto, lo van a destituir, como mínimo. Entonces, el hombre más sabio tiene su primera intervención en la obra:

TIRESIAS: ¡Ah, ah, qué terrible es saber en los casos en que no aprovecha al que sabe! Yo, aunque claramente había visto este asunto lo olvidé. De lo contrario no habría venido aquí (Sófocles 264).

Tiresias, de manera sutil, intentará sugerirle al gobernante, que tome las cosas con mayor detenimiento. Es el único personaje en toda la obra que va a proponerle buenas ideas a Edipo, aunque éste no se percate. Tiresias, en términos políticos, funge el mismo papel que, más adelante en la historia del teatro y la corte, desarrollará la figura del bufón, quien, a costa de enfurecer al rey, debía escupirle la verdad a la cara para que hiciera a un lado su ego y encontrara una solución política al problema que afrontaba.

En la obra, Tiresias le dice a Edipo que en efecto, es terrible que no encuentren a alguien que les ayude, y con ello sugiere que, eso se debe, a que no hay nadie que pueda ayudarlos realmente. Tan es así, que mejor olvidó el asunto. Probablemente, Tiresias opinaba que lo que sucedió no podía modificarse, hecho estaba y nada tenía que ver con la peste y las muertes en Tebas. Y al decirle a Edipo que ese acontecimiento ya lo había olvidado, era porque no era importante.

Por lo tanto, no hay relación entre lo uno y lo otro, es decir, entre la peste y el crimen impune. En esa sugerencia estriba la clave que puede permitirle al rey resolver de mejor manera, un asunto que, probablemente, de todas maneras, va a estallarle en la cara. Si bien esa clave no resolvería el asunto, por lo menos sí le proporcionaría otra perspectiva al gobernante. ¿Por qué el hombre más sabio se olvidó de un asunto tan importante?

El ciego sabio tiene un estrecho margen de maniobra para sugerirle esa clave al rey, pues éste hizo público el caso y todos los personajes de la obra están siendo observados. Tiresias también se está jugando la cabeza. Todos los personajes son observados no solo por la opinión pública, sino también por los otros poderes, potenciales contrincantes o traidores. Por esta razón, posiblemente, Tiresias no puede hablar con entera franqueza y compartir de manera explícita su lectura política sobre este asunto.

Edipo, a ojos quizá de Aristóteles y, por supuesto, del mismo Sófocles, cava su propia tumba no por el presagio que le hace el oráculo, sino por permitir que la opinión pública escrutine y juzgue moralmente una decisión que correspondía no solo exclusivamente al Estado, sino que además debía tratarse, en lo familiar, a puerta cerrada. Siguiendo esta lectura de corte conservador, esta decisión de tintes democrático-populista, condena a Edipo a no afrontar su destino en el interior de su casa, de su ser, con dignidad, con virtud, como le sugiere Tiresias.

Ese sería el gran error de Edipo, el error trágico, en sentido aristotélico. El cual, no está por demás pensar, es el error por el que muchos ciudadanos atenienses pensaban que habían perdido la guerra del Peloponeso. Una guerra que supuso el inicio del fin de una civilización. Una lectura como esta, no supone ni condena políticamente las actitudes populistas, o demagógicas, con las que Edipo afrontó el caso que lo llevó a ser purgado del poder. Esto sería tan sólo y, probablemente, una particular perspectiva sobre un asunto político determinado.

Lo que sí es relevante notar, es que el dramaturgo está poniendo en marcha un dispositivo narrativo que le permite pensar sobre los procesos políticos, sociales y religiosos por los que atraviesa su sociedad. En este sentido, podemos confirmar que el

teatro, en la antigua Grecia, canalizaba distintas formas de diálogo con los ciudadanos, quienes podían estar de acuerdo o no, con cuál había sido el error de Edipo. O si, incluso, nunca cometió uno. Que existan lecturas en pugna que apunten las unas, hacia la inocencia de Edipo; las otras, hacia un grave error político, evidencian que la sociedad griega comenzaba a dialogar y a debatir sobre diversos asuntos políticos desde una tribuna teatral. Esa es otra ironía edípica: al criticar y condenar a la democracia ateniense, Sófocles abonaba a su construcción.

Retomemos el texto, Tiresias le dijo a Edipo que olvidó el asunto aquel, aunque era consciente de que existía. ¿Por qué un hombre tan sabio, y con el que cuenta la ciudad, olvida algo que supuestamente es capital para su conservación? Tiresias es sutil en su planteamiento. Quizá no pueda ser más explícito, porque él también esté bajo presiones políticas. El rey comienza a ponerse la soga al cuello. Sabe que, si no resuelve el problema de la plaga y las muertes que azotan a Tebas, habrá actores políticos, como los sacerdotes, que pidan su cabeza. La presión crece y Edipo comienza su proceso de *hybris*.

EDIPO: ¿Qué sucede? ¡Con cuán gran desaliento has llegado!

TIRESIAS: Déjame que vuelva a mi casa. Del modo más fácil soportaremos tú lo tuyo y yo lo mío, si en mí confías (Sófocles 264).

Edipo cree que Tiresias le está faltando el respeto a su autoridad como soberano. Piensa que no quiere ayudarlo. O, al menos, no en los términos en los que él desea. El viejo sabio le sugiere al gobernante irse a su casa, y en privado, afrontar lo que se le avecina. El rey no comprende las señales de alerta que le mandan y le recrimina a Tiresias su falta de voluntad para ayudarlo. A lo que Tiresias responde:

TIRESIAS: Es que veo que ni tu voz tiende en una dirección para ti ventajosa. Por lo tanto, a fin de que tampoco yo sufra lo mismo (...)

EDIPO: No, por los dioses, no te retires si sabes, puesto que todos ante ti nos arrodillamos suplicantes (Sófocles 264).

El ciego reconoce que Edipo ha perdido la calma y menciona que no quiere sufrir lo mismo. Detengámonos en este punto. ¿A qué se refiere Tiresias con esto? ¿Qué es lo que va a sufrir? ¿Va a sufrir la misma suerte que Edipo? Es decir, ¿Tiresias teme, probablemente, que algún sacerdote le pueda fabricar algún delito, que lancen contra él algún augurio que lo condene moralmente y, al mismo tiempo, lo exilie de su sociedad? Esto sólo sería posible, si pensamos que los sacerdotes del templo de Apolo y probablemente de otros templos, lanzaban predicciones amañadas con un determinado fin, probablemente político, social o religioso, contra los ciudadanos y reyes que acudían a saber su destino. En este sentido, Will Durant afirma que en algunas ocasiones los sacerdotes aceptaban sobornos:

Possibly the priests were no less puppets than the priestess; sometimes they accepted bribes; and in most cases the voice of the oracle harmonized melodiously with the dominant influence in Greece (Durant 228).

Si esto es así, Tiresias le está sugiriendo y confirmando a Edipo que los sacerdotes están detrás de lo que está ocurriendo. Irónicamente, Edipo es el ciego ahora.

EDIPO: No, por los dioses. No te retires si sabes, puesto que todos ante ti nos arrodillamos aquí suplicantes.

TIRESIAS: Es que todos sois ignorantes. Pero yo nunca daré a conocer mis infortunios, por no decir los tuyos (Sófocles 265).

Edipo se sigue asumiendo desde una dinámica populista-democrática o demagógica, esperando que la presión de la gente, de los suplicantes, sea suficiente argumento para que Tiresias le ayude. Sin embargo, Tiresias no acepta ese tipo de presiones políticas y no responde a lo que la mayoría desea, no le importa la opinión del vulgo, *son ignorantes*. Y añade: “nunca daré a conocer mis infortunios”, quizá refiriéndose a las presiones políticas que él mismo sufre. Si revelara quienes ejercen sobre él dichas presiones, estaría perdido. *No estoy en posición de revelar quiénes me presionan*, por no revelarte a ti, las presiones que también sufres.

Si esto es así, Tiresias confirma que sí hay alguien que lo está presionando. Si añadimos la duda que le surgió a Edipo hace un momento, cuando le extrañaba que Creonte tardara más de la cuenta al ir por Tiresias, es razonable preguntar, ¿existe un complot contra el rey?

EDIPO: ¿Qué haces? ¿Sabiéndolo no vas a hablar, sino que piensas traicionarnos y destruir la ciudad?

TIRESIAS: Yo ni a mí mismo ni a ti causaré dolor. ¿Por qué inquietas esto en vano? No obtendrás información de mí (Sófocles 265).

Tiresias refiere a dos dolores, el de Edipo, que será el que éste encontrará cuando la supuesta profecía se cumpla; un dolor proveniente de su *verdad y destino*. Pero ¿cuál sería el dolor de Tiresias? Pareciera que el sabio se resiste a ser el vehículo por el que viaje la profecía, razón por la que se niega, hasta aquí, a decirle al rey que fue él quien mató a Layo. Lo que le enojará más adelante a Edipo es la ventaja de conocimiento que tiene el Tiresias sobre él. Parece que el viejo sabio ya tiene cono-

cimiento sobre el asesinato del antiguo rey de Tebas y, además, sabe sobre la profecía. ¿Cómo se enteró de esa *verdad*? ¿Cómo se enteró de la profecía? ¿Realmente sabe artes adivinatorias?

Es difícil poner la palabra de Tiresias en duda, incluso para nosotros como audiencia o lectores. El personaje se nos presenta como un viejo que también tiene contacto con la divinidad, es adivino. Y si es adivino, probablemente tenga contacto con los sacerdotes de Apolo. Entonces, su calidad de sabio tal vez dependa de una ventaja de conocimiento, y no de un supuesto poder divino. Eso le permite saber que hay una maquinaria que ha sido puesta en marcha contra Edipo. Su sabiduría reside en que sabe que ya nada va a parar esa maquinaria. Y su sentido ético se traduce en exponerle a Edipo que lo único que le queda es recibir con dignidad y virtud esa tragedia que le está por venir. Tiresias, éticamente, tiene rasgos filosóficos, pero su condición de adivino y cercanía con el poder religioso, lo vuelven un personaje humano, al que no se le debe idealizar.

Tales de Mileto fue el primer filósofo que mostró cómo sí era factible vivir bien, empleando el conocimiento con ventaja de causa. Es sabido que, aventajado en su conocimiento astronómico, este filósofo predijo la mejor cosecha de aceitunas en mucho tiempo. Compró todas las prensas y las alquiló a buen precio a su debido tiempo. En este paralelismo, Tiresias, al estar cerca de aquellos que también practican el arte adivinatoria, como los sacerdotes del templo de Apolo, ha obtenido una ventaja de conocimiento sobre el rey, que no es de corte divino, sino de corte político.

Así, pareciera que el sabio se resiste -probablemente- a ser instrumentalizado por los poderes religiosos, se resiste a no ser él quien ligue un escándalo familiar con las

muertes de Tebas. Entonces, él no quiere ser quien le diga la *verdad* a Edipo. Deducimos, así, sus supuestas buenas intenciones. Razón por la cual nos cuesta como espectadores dudar de su palabra. Aunado a ello, sus características físicas y morales confirman nuestra confianza: es viejo, coge, es asertivo, ciego y sabio. Pero, pensar que alguien como Tiresias, un adivino que, al parecer, servía al rey y, al mismo tiempo tenía vínculos -presumiblemente- con otros poderes, no debe percibirse como un personaje inmaculado. No conviene ni en política, ni en la ficción dar por hecho las buenas voluntades.

Así, Tiresias, se muestra como una especie de bufón que debe servir a la corte, pero al mismo tiempo tiene vínculos con Febo, o dicho de otra manera, *las fuerzas que también a él lo presionan*. Por esa razón, más adelante, en el periodo isabelino y en el renacimiento, será relevante observar que la monarquía pagaba ya sus propios sabios y bufones.

En la obra, Edipo comienza a perder el control. Desea que Tiresias hable y diga lo que sabe. Pero el sabio se rehúsa, arguyendo que no importa lo que él diga, lo que va a pasar, no puede detenerse; no depende de él su suerte. Aún así, Edipo lo presiona y lo acusa de ser *el responsable del planteamiento de esa empresa*. Edipo se vuelve tirano, intenta inculpar a Tiresias. Intenta tal vez ser él mismo quien construya un chivo expiatorio. Tiresias no se contiene más y le replica: “eres el mancebillo impuro de esta tierra”. Y de ahí en adelante, Tiresias le contará *la verdad* a Edipo.

TIRESIAS: No te derrumbará el destino por obra mía, puesto que se basta Apolo, al que interesa llevar esto a su total cumplimiento.

EDIPO: ¿Son de Creonte o tuyos estos descubrimientos? (Sófocles 267).

Este fragmento es clave: el destino, la profecía no está moviéndose por efecto de Tiresias, sino de Apolo. Apolo, recordemos, no sólo es mencionado como un Dios, sino también refiere a los representantes del dios. Así, quien ha movido los hilos del destino de Edipo son los sacerdotes de Apolo. Ello confirma que el supuesto destino de Edipo, logra concretarse no porque los dioses así lo hayan designado, sino porque hay un aparato político religioso que se puso en marcha y ha dado resultado.

La tensión que podemos rastrear en este pasaje refiere directamente al lenguaje. Más adelante habrá referencias a “Apolo” que también serán clave para realizar una lectura política de la obra. ¿Cuándo se hace referencia a “Apolo”, es a él directamente o a sus representantes? Probablemente ambas al mismo tiempo. El poder religioso desea gobernar la percepción del imaginario tebano; plantar ficciones que los legitimen como seres divinos.

Michael Foucault planteó en *Las palabras y las cosas*, que la episteme de la época clásica es la semejanza. Palabra y mundo son un ente. Aún no emerge la conciencia de la representación. Si bien, Foucault no refiere a la época que estamos estudiando, su planteamiento nos sirve como punto de partida.

(...) La semejanza (...) en gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas (...) La pintura imitaba al espacio. Y la representación se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo (...) (Foucault 26).

Así, ni Edipo, ni los ciudadanos son capaces de distinguir entre la palabra “dios” y el dios mismo. Por ello, vinculan a los sacerdotes con el dios *verdadero*.

Entonces, el lenguaje refiere a dos cosas al mismo tiempo, impidiendo concientizar a los individuos que eso, a lo que refieren no es una cosa, sino múltiples. El lenguaje es una especie de esfinge, una cantora, como la llama Sófocles, que es un animal y varios al mismo tiempo -león, ave, ser humano-.

Por ello, los tebanos no pueden cuestionar la ficción que posibilita que los sacerdotes sean dios en la tierra. Apolo y sus sacerdotes son una misma cosa. Algunos ciudadanos seguramente creían que los sacerdotes llevaban a cabo los mandatos de Febo. Los sacerdotes, no sólo representan, sino que también son lo divino.

Supuestamente, Apolo expresa su voluntad por medio de los sacerdotes. Esto es lo que Edipo no puede poner en duda. No sólo porque no lo comprende, sino porque se ha beneficiado al mismo tiempo de ello. La ficción de la cantora, la esfinge, lo legitimó y lo llevó al poder. Al vencer a la esfinge, creación imaginaria, Edipo se legitimó. Tal hazaña justifica su vínculo con el poder divino desde la tierra. Este mecanismo no es exclusivo, por supuesto, del mundo antiguo; también funcionó con algunos animales mitológicos en la Edad Media. Ese mecanismo narrativo legitima la llegada de Edipo al poder y, poco después, acaba con él.

Al hacer predicciones sobre los reyes, príncipes y demás miembros de la sociedad, los sacerdotes ponían en marcha una maquinaria, política o imaginaria, que desencadenaba una serie de eventos que serían vistos como divinos. No se trata sólo de que el destino de Edipo se cumpla, sino que se revele cuando los tiempos y necesidades del aparato político y religioso lo requieran. El mecanismo funciona como el quehacer de un científico, que mueve y combina elementos para producir un determinado fenómeno.

Tomemos en cuenta algo que observa muy bien Ruth Schodel en su análisis de Edipo Rey: "La historia previa parece sólidamente determinada porque los oráculos hacen que la historia parezca inevitable; pero depende de coincidencias y mentiras" (Schodel 241). Retomemos entonces la historia de Edipo, para observar qué tipo de coincidencias y mentiras existen sobre el caso. Los reyes de Tebas, los padres de Edipo, consultaron al oráculo, lo cual era una práctica común. Éstos, tras saber lo que les deparaba el destino quisieron terminar con la vida de su hijo. De esto no sólo eran conscientes los sacerdotes, sino que ellos, en alguna medida, propiciaron que eso sucediera.

Cuando Edipo crece, acude también a los oráculos, pero para saber algo completamente diferente sobre su vida. Una vez en el templo, a *Apolo* no le importa aquello por lo que pregunta el príncipe y prefiere terminar de anudar los hilos de una trama que desde hace años se viene tejiendo. Apolo, en lugar de contestarle a Edipo sobre sus inquietudes, prefiere lanzar una profecía que sentencie al futuro rey. Si Layo, padre de Edipo actuó precipitadamente al escuchar su destino, probablemente su hijo haría lo mismo. Ese, tenía que ser un cálculo que habrían considerado los sacerdotes. Así, se ha puesto en marcha la maquinaria política y religiosa que más adelante será fundamental para vincular a un individuo con los males de una ciudad. El *destino* es una maquinaria política invisible a los ojos del individuo; son fuerzas que no percibe, ni comprende.

De manera magistral, Apolo o sus representantes han urdido un plan con la paciencia con la que una araña teje la red para su presa. El destino de Edipo no tiene solo una connotación divina, sino también política. Para que se cumpla ese destino se requiere de una voluntad religiosa y una maquinaria política que agregue coincidencias, o las

fabrique; todo ello sumado al cúmulo de errores humanos y políticos que comete Edipo.

Sófocles confirma que la narrativa de corte heroico religiosa funge como condicionante primordial para que los sacerdotes del templo de Apolo prevalezcan como poder hegemónico en la sociedad de su tiempo. Lo que está en juego es la interpretación de la realidad. Los mitos y ficciones permiten a los sacerdotes dominar el mundo en nombre de Apolo o Zeus y son ellos quienes transmiten su voluntad a los demás. Impuesta esa narrativa, los sacerdotes podían justificar la caída de cualquier rey que no representara sus intereses desde el Estado.

Así, todos quedan a merced de quien lleva las riendas de la ficción, en este caso, el poder religioso. Para que ese poder se imponga, no sólo se requiere una ficción que se le muestre a los ciudadanos y la crean, sino también que el Estado o la monarquía esté dividida o dividirla. Se requiere un hombre cercano al rey que esté dispuesto a venderlo, a derrocarlo. Edipo no estará equivocado, se está llevando a cabo un complot contra él. Sin embargo, al perder el control de sí, será visto como un hombre que imagina conspiraciones donde supuestamente no las hay.

TIRESIAS: No te derrumbará el destino por obra mía, puesto que se basta Apolo, al que interesa llevar esto a su total cumplimiento.

EDIPO: ¿Son de Creonte o tuyos estos descubrimientos?

TIRESIAS: Creonte no es ningún daño para ti, sino tú para ti mismo (Sófocles 267).

Por un lado, el sabio encubre a Creonte y por otro, el viejo intenta hacerle ver a Edipo que le hace más daño su cólera, que su adversario. Tiresias juega el papel

del bufón que dice sus verdades al rey. El error de Edipo es creer que Tiresias es un pleno aliado de Creonte, cuando desde un principio, Tiresias no quería hablar del caso, demostrándole que no estaba en su contra. Edipo no lee las señales y acusa a Tiresias no sólo de formar parte del complot, sino de encabezarlo. Y para aderezar las acusaciones, pone en duda la veracidad del arte adivinatoria del sabio. Parece ser que Tiresias se balancea constantemente entre posiciones políticas y éticas. Más adelante, el corifeo interviene en la disputa y les hace notar, a ambos personajes, que lo importante es solucionar los oráculos.

El corifeo señala que ambos personajes están coléricos. Lo menciona para permanecer imparcial en la disputa, o quizá lo menciona porque, en efecto, Tiresias está también alterado, aunque no como Edipo. Esto nos ayuda a entender lo que sucede a continuación. El sabio le contesta a Edipo que no desea aliarse con Creonte porque él responde a Loxias, epíteto de Apolo. Y sin mencionar directamente que su esposa es su madre, le hace notar que no sabe en qué punto de desgracia está pues no sabe de quién procede, ni con quién duerme.

TIRESIAS: Y a ti la Maldición de pie terrible con doble filo de tu madre y de tu padre te arrojará un día fuera de esta tierra, a ti que ahora miras recto, mas luego en tinieblas. ¿De tu grito qué lugar no será puerto? (...) Y no adviertes la multitud de otros infortunios que te igualarán a ti y a tus hijos (...) La verdad es que ninguno habrá entre los mortales que vaya a ser aniquilado de raíz alguna vez de forma más infortunada que tú (Sófocles 267).

En este momento, el sabio encriptará su lenguaje y quedará, irónicamente, abierto a múltiples interpretaciones. Eso era lo que hacían los sacerdotes que transmitían el mensaje de las pitonisas del templo de Apolo y Dionisios. El objetivo era

transmitir un mensaje de manera ambigua, de suerte que si, el mensaje estaba equivocado, pudiera dar también la impresión de que no había sido interpretado correctamente. Esta ambigüedad blindaba al oráculo y sus emisores. El mismo Durant lo plantea de la siguiente manera:

The officiating priestess, called Pythia, took her seat on a high tripod over his cleft, inhaled the divine stench, chewed narcotic laurel leaves, fell into delirium and convulsions, and, thus inspired, uttered incoherent words with the priest translated to the people. Very often the final reply admitted of diverse, even contrary, interpretations, so that the infallibility of the oracle was maintained whatever the event (Durant 228).

Así, el sabio le dice a Edipo: “a ti que ahora miras recto, mas luego en tinieblas”. Con este fragmento, Sófocles concede al sabio su legitimidad como adivino, pues sabemos que Edipo se arrancará los ojos con mano propia y quedará en *tinieblas*. Esto confirmaría que, en efecto, Tiresias es un adivino, un mago de verdad. Y ese es el verdadero peligro para Edipo, que la magia se materialice, que la magia se vuelva real.

Dado que el sabio está al servicio de Apolo, podemos inferir entonces la cercanía que tiene el ciego con aquellos sacerdotes. Y por ello, sí sabe que se está haciendo todo lo posible por derrocar a Edipo empleando los oráculos. Con esa ventaja, Tiresias comienza a deducir la tragedia que se le avecina al rey: “no adviertes los infortunios que te igualarán a ti y a los tuyos”, le dice. Esto no significa que Tiresias es un mago, que sabe el futuro, sino que tiene la capacidad de deducir las consecuencias que devendrán del vacío de poder que traerá consigo la caída de Edipo. Así como

Tales de Mileto supo que, si se venía la mejor cosecha de aceitunas, era tiempo de hacer negocios.

De ello, reitero, no se infiere que Tiresias sea un mago conocedor del futuro. Para decir algo semejante y que se cumpla, no se requiere ser mago, sino contar la experiencia directa o indirecta de alguien que ya haya presenciado lo que sucede cuando un rey cae y deja un vacío de poder, el cual se disputarán varios individuos. Más adelante en la obra, Tiresias sigue con el tono enigmático y pone a prueba a Edipo: cambian los roles:

EDIPO: ¡Cuán enigmático y oscuro en demasía es todo lo que dices!

TIRESIAS: ¿No eres acaso tú el más apropiado para descifrar estas cosas?

EDIPO: Enjúriame precisamente en estas cosas en las que me encontrarás grande (Sófocles 270).

Parece que es aquí donde Tiresias se altera, pues Edipo cuestiona su lenguaje y también que sea realmente un adivino. El sabio entonces desafía y cuestiona al rey, *¿no eres tú quien descifra estas cosas?* Edipo es quien fue capaz de descifrar aquello que es múltiple y una sola cosa a la vez, es decir, el rey es rey porque es capaz de comprender los acertijos que se le presentan y lo confrontan. Edipo fue el único capaz de descifrar y de derrotar a la cantora, a la esfinge. Ahora, no es capaz de descifrar esta nueva esfinge, que es Apolo, cruel cantor. Ser igualmente híbrido, pues es tanto humano como divino.

En esta ocasión, el rey será derrotado por ese acertijo, el cual es imposible de resolver. Este es un individuo que habita un mundo humano, pero en donde, narrativa-

mente, se entrecruzan constantemente elementos divinos. “Es a Apolo a quien interesa llevar esto a cabo”, le dice Tiresias a Edipo. En cierta medida, esos elementos narrativos que se entrecruzan con el mundo humano, son una especie de *Deus ex machina*, en términos aristotélicos. En la *Iliada*, los dioses aparecen arbitrariamente para salvar o condenar a quienes participan en la guerra.

En su *Poética*, Aristóteles condena este recurso narrativo. Los dioses no participan arbitrariamente en la vida humana. El *Deus ex machina* no es únicamente un recurso narrativo que se presenta en las historias épicas o teatrales griegas, es también la forma en la que los sacerdotes le venden a los individuos su realidad. Es un recurso ficcional que se aplica también en el plano de la realidad, donde los dioses intervienen y deciden la vida y la suerte de los seres humanos.

TIRESIAS: (...) Y te digo: el hombre este que desde hace tiempo vienes buscando con amenazas y proclamas como el asesino de Layo, ése está aquí, en calidad de extranjero residente de palabras, pero luego aparecerá de estirpe tebano, y no se alegrará del suceso, porque ciego de vidente que era, y pobre en lugar de rico sobre tierra extranjera caminará tanteando previamente el camino con un bastión. Y se pondrá de manifiesto que sus propios hijos es él mismo hermano y padre, y de la mujer de la que nació, hijo y esposo, y de su padre, partícipe de la misma mujer y su asesino. Y sobre esto ve adentro y reflexiona. Y si me coges en falsedad, di entonces que yo nada sé en el arte adivinatoria (Sófocles 270).

Si Tiresias es bueno en el arte adivinatoria es porque, en primer lugar, tiene acceso a información que el rey no tiene, dada su cercanía con Febo. Sabe de la maldición que le lanzaron a Edipo los oráculos y también que está todo dispuesto

para que se cumplan esos oráculos. En segundo lugar, porque sabe leer las consecuencias humanas y políticas que están por venir. En tercero, porque el poeta pone en su boca, consecuencias que, en efecto, se materializarán: *a ti que ahora miras recto, más luego en tinieblas (...) y pobre en lugar de rico en tierra extranjera caminará tanteando previamente el camino con un bastón.*

Esta última línea adelanta la suerte que veremos atravesar a Edipo cuando vaya a Colono, viejo, ciego, y caminando de la mano de su hija Antígona. El dramaturgo pareciera saber hacia dónde quiere llevar a su personaje y nos lo anuncia por medio de Tiresias, lo que le confiere la sensación de ser un verdadero mago, uno que sabe el futuro. *Ve dentro y reflexiona y si me coges en falsedad, di entonces que yo nada sé en el arte adivinatoria* (Sófocles 271).

Tiresias tiene que dejar en claro que sí tiene vínculo con lo divino, dado que Edipo lo puso en duda públicamente. Con ello, el sabio se defiende y hace uso de todo su conocimiento para decirle a Edipo por medio de un lenguaje enigmático, lo que le está por suceder. El ciego queda, ante la vista de los ciudadanos y la audiencia como un verdadero mago. Mientras Edipo queda cada vez más en ridículo. Los adivinos y los sacerdotes están ganando la batalla por el imperio de lo real

CAPÍTULO TERCERO

El sacrificio. Edipo tirano y Creonte

Al salir Tiresias de la escena, el coro hace su segunda intervención con dos estrofas y dos antístrofas. En la primer estrofa y antistrofa se asume que Edipo está perdido:

Estrofa 1

CORO: (...) Hora es de que él con más fuerza
que los caballos raudos cual huracán
a la huida el pie dirija (...)

Antistrofa 1

(...) Va y viene bajo selva salvaje
y hacia lo alto de las grutas
y de las rocas cual toro,
en vano con pie vano en soledad viviendo,
del ombligo de la tierra
los oráculos apartando.
Mas éstos, que siempre viven,
en torno suyo revolotean (Sófocles 271).

Observemos que el coro compara a Edipo con dos animales diferentes: *hora es que él con más fuerza que los caballos*, y luego, *hacia lo alto de las grutas cual toro*. A ojos del coro, Edipo es un animal que debe huir como un caballo y también es un toro que va y viene, pero no logra escapar de los oráculos. Un toro que no

puede escapar a su destino es, quizá, un toro que será sacrificado. Sabemos que Edipo no huirá como el caballo, pero como el toro, que se dirige hacia lo alto de las rocas y grutas, encontrará su supuesto destino.

La comparación con estos animales puede no ser simplemente fortuita. La relación entre toro y sacrificio es muy fuerte en la cultura helena. Edipo es como un toro, un animal que será ofrecido en sacrificio para que haya mejores cosechas y pare la muerte en Tebas. La comparación es el puente que posibilita la transición simbólica del ritual: no se sacrificará un animal, sino un ser humano. En efecto, el rey será el chivo expiatorio de la sociedad tebana, como apunta René Girard.

En esta intervención el coro asume que Edipo está perdido. Ha intentado *ir y venir bajo la selva salvaje, apartando los oráculos, pero éstos, que siempre viven, en torno suyo revolotean*. En este momento, el coro asume lo peor, es decir, nos anuncia lo que todos ya sabemos que va a suceder. Sin embargo, las siguiente estrofa y antístrofa matizan estas sensaciones.

Estrofa 2

Turbación terrible, sí, turbación terrible
me causa el sabio augur,
que ni lo creo ni lo rechazo (...)

Antístrofa 2

Mas Zeus sí, y Apolo sabios son
y de las cosas de los mortales sabedores,
pero el que entre los hombres el adivino
en más que yo sea tenido,

no es resolución verdadera. (Sófocles 272)

Con estas dos intervenciones, el coro matiza el tono antes empleado y concede a Edipo el beneficio de la duda: *ni lo creo ni lo rechazo y no es resolución verdadera*. La obra asoma y recoge la tensión en una sola intervención del coro, que apuntala y prepara las emociones de la audiencia. En un primer momento, el coro nos dice que, *cual toro* es Edipo. En un segundo momento, el coro nos pide prudencia, nada está definido aún. El dramaturgo tensa y afloja las expectativas de los ciudadanos. No importa que los espectadores ya sepan el final de la historia, se tensan porque tal como la trama está tejida, subyace un tema fundamental en ella, el complot. ¿Existe un complot detrás de todo esto? ¿El destino y los oráculos, realmente existen? ¿Existe un vínculo entre la conspiración y el destino?

Sale Creonte a escena y se dirige al corifeo:

CREONTE: Ciudadanos, terribles palabras he oído que contra mí lanza el soberano Edipo, y aquí vengo sin poder sufrirlo (...) No a cosa insignificante, a mi juicio, el daño de estas palabras lleva, sino a cosa realmente importante, si malvado en la ciudad y malvado por tu boca y la de los amigos voy a ser llamado (Sófocles 272).

Creonte ya sabe lo que Edipo ha hablado con Tiresias, quizás por boca misma del sabio, quizás porque todos saben lo que ocurre en la escena. En esta intervención, Creonte parece llegar con una estrategia muy clara: la victimización. *Cosas terribles ha oído y malvado en la ciudad y malvado por unos y malvado por otros voy a ser llamado*. El corifeo responde que probablemente Edipo no había dicho en serio lo que había dicho, ya que estaba colérico. Con esto, el corifeo se pone del lado de Creonte, como una mamá que desea hacerle saber a su hijo que le cree y puede contar

con ella. Pero al mismo tiempo, el corifeo es hábil, puesto que tampoco le entrega a Creonte su entera confianza:

CREONTE: ¿Con mirada recta y con recto corazón pronunció tal vez esta acusación contra mí?

CORIFEO: No lo sé. Lo que hacen los que están en el poder, no lo veo (...) (Sófocles 274).

Nuevamente el corifeo señala que hay elementos que no conoce de la trama. No alcanza a ver lo que pasa en la corte, lo que pasa alrededor del rey. Ello le confiere al corifeo una consciencia política. Reconoce su punto ciego y, así, confirma que, ante sus ojos, Edipo sigue teniendo el beneficio de la duda, pues nada se le ha probado aún sólidamente. Foucault es uno de los que acertadamente apunta sus luces hacia esta condición jurídica de la obra. El papel del corifeo es como el de un juez que escucha la declaración de la víctima que, en este caso es Creonte, quien ha sido acusado de traición. Al mismo tiempo, el juez espera que se consoliden las pruebas contra Edipo. Pero, ¿qué es lo que le importa al juez? Recordemos lo dicho por el mismo coro anteriormente: lo que importa no es la disputa entre los hombres, sino darle solución a los oráculos. Lo que debe prevalecer es encontrar al culpable y así, curar a Tebas de su maleficio. El coro, es decir, los ciudadanos de Tebas creen que pueden curar a la ciudad, como las hormigas creen que pueden curar al bosque.

Sale Edipo del Palacio

EDIPO: ¡Eh, tú! ¿Cómo es que has venido aquí? ¿Acaso tal semblante de osadía tienes que a mi casa has venido, siendo como eres el asesino de este hombre a todas luces y asaltador manifiesto de mi soberanía? ¿No es acaso necio el intento tuyo de, sin apoyo popular ni de amigos, tratar de dar caza a

la realeza, cosa que con apoyo popular y dinero es como se consigue? (Sófocles 274).

La primera reacción de Edipo, al ver a Creonte, es la de increparlo directamente con fuertes acusaciones. Torpemente, el rey valida, ante el juez, la victimización de Creonte, que ahora parece justificada. Teme por su vida, ya que el rey está fuera de sí y no razona con claridad. Eso no sólo justifica la victimización, sino que al mismo tiempo, desacredita la teoría del complot de Edipo quien ha perdido el control de sí. El rey está perdiendo el caso y los estribos. Todo empieza a ir conforme a lo planeado para Creonte, quien ahora dejará aflorar su carácter sofista, como lo señala Ruth Schodel en su análisis de la obra.

CREONTE: ¿Sabes cómo deberás actuar? A lo que está dicho escucha de igual forma la contestación, y luego juzga tú mismo una vez que te hayas enterado.

EDIPO: En hablar tú eres hábil, pero en aprender de ti yo soy incapaz, puesto que malintencionado y peligroso para conmigo te he encontrado (Sófocles 274).

Casi todos los personajes de la obra son capaces de dominar su lenguaje. Tiresias lo encripta y potencia como adivino que es. El coro es capaz de dotar a su lenguaje de cierto tono poético que le adjudica un carácter religioso. Su lenguaje también se potencia. Creonte, por su lado, es capaz de enmarañarlo, conforme a sus dotes sofistas. Sobre la claridad del lenguaje que emplea Edipo, Nietzsche apuntó en *El nacimiento de la tragedia*: “(...) nos sorprende el lenguaje de los héroes sofócleos por su precisión y claridad apolíneas”. Edipo está claramente en una desventaja, dado que su lenguaje siempre es transparente, no oculta sus emociones. Se revela. Y

en palabras de Nietzsche: “: de pronto creemos entrar hasta en lo más profundo de su ser, no sin cierta perplejidad ante el hecho de que el camino hacia ese fondo último sea tan corto” (Nietzsche 69).

Así, el rey revela sus cartas como un jugador de póker por medio de sus expresiones faciales hacia la audiencia. Ahí encuentran los espectadores la máxima identificación, pensaría Nietzsche. Pero también Edipo es un rey que carece de experiencia emocional y política. Todos los demás personajes a su alrededor lo aventajan. Sacerdotes, adivinos, ciudadanos y miembros de la corte. Es evidente que Edipo no llegó al poder por méritos políticos. Pareciera que la cantora no fue obstáculo suficiente para desarrollar sus dotes políticas. Más adelante, Edipo parece contenerse y le pregunta a Creonte sobre el caso *Layo* para saber de qué hilo puede tirar y descubrir la conspiración:

EDIPO: ¿Me persuadías o no me persuadías de que era preciso que yo en viase a alguien en busca del venerable adivino?

CREONE: Y todavía soy el mismo respecto a ese plan.

EDIPO: ¿Cuánto tiempo hace ya realmente que Layo (...)

CREONTE: ¿Qué cosa hizo? No entiendo.

EDIPO: ...sin ser visto murió bajo mortal golpe de mano?

CREONTE: Largos y antiguos tiempos podrían contarse.

EDIPO: (...) ¿Cómo, es ese caso, este sabio no dijo en aquella ocasión esto de ahora? (Sófocles 275-6).

Edipo quiere encontrar el vínculo entre Tiresias y Creonte. Y mientras lo hace parece que le ataja, de pronto, un recuerdo: “¿Cuánto tiempo hace ya realmente que Layo..?” ¿Estará el rey recordando la ocasión aquella en la que mató a un soberano?

Él mismo debería saberse culpable de haber matado a un hombre, pero probablemente no sabe aún si ese, es el mismo muerto del que se le acusa. Para aclararlo va a preguntar ¿hace cuánto tiempo? y ¿de qué forma mataron a Layo? ¿A golpe de mano o quizá por la acción de la espada? Creonte sólo contesta la primer pregunta. La segunda se pierde en la confusión, pero el cuñado del rey nota, seguramente, que Edipo en efecto, ha matado a alguien. Lo confirma con sus dudas y nerviosismo. Ahora Edipo pregunta por qué hasta ahora sale el tema, ¿por qué hasta ahora se investiga un asunto que se había dado por terminado?, ¿por qué reabrir el caso? Creonte responde que no sabe. Y tampoco sabe el por qué ahora Tiresias sí habla y la primera vez que se abrió el caso no había dicho que Edipo era el asesino.

Atrás en la obra, el corifeo mencionaba que Febo se había negado a hacer la investigación. Creonte, por su lado, dice que sí se había hecho tal investigación. Podemos deducir que el Estado abrió una investigación, en la que los sacerdotes del templo de Apolo se negaron a cooperar. ¿Por qué? ¿Por qué no entonces y sí ahora? Tal vez porque los tiempos de la política deben ser exactos. Más adelante, Creonte le dirá a Edipo que no está planeando nada en su contra porque no desea el poder. Afirma que, desde su lugar, es decir, detrás del rey, logra obtener los beneficios que el poder puede proporcionarle, sin exponerse a potenciales peligros. Con esta exposición Creonte logra ganar puntos frente al juez o los ciudadanos:

CORIFEO: Bien ha hablado para quien se guarda de llegar a caer, señor. En reflexión los presurosos no son seguros.

EDIPO: Cuando presuroso marcha el que maquina a escondidas, presuroso preciso es que también yo delibere a mi vez (Sófocles 278).

Comienza Creonte a superar a Edipo, no sólo en su percepción de inocencia, sino también como alguien que guarda la calma en la tempestad, lo que probablemente sea un requisito fundamental para ser un Rey. En consecuencia, Edipo pierde los estribos y se dispone a ejecutar a Creonte, quien es salvado por su hermana Yocasta.

YOCASTA: ¿Por qué esta irreflexiva refriega de la lengua, desdichados, habéis levantado, y no sentís vergüenza de andar agitando rencores particulares, en un momento en que nuestra tierra esta enfermedad sufre? (Sófocles 279).

Edipo y Yocasta: el incesto.

Yocasta entra en la escena, pero no es suficiente. Edipo está a punto de matar a Creonte; el coro intercede por él. El rey escucha al coro, quien le pide lo siguiente:

CORO: Que al amigo sujeto a juramento
nunca dentro de acusación alguna
con palabra no clara sin honor lo arrojes.

EDIPO: Sábetes bien que, al buscar esto, a mí me buscas
la muerte o el expatriarme de esta tierra (Sófocles 280).

El coro le pide a Edipo que no ejecute a Creonte sin pruebas. Se requieren evidencias para sustentar una acusación de tal magnitud, pues de cierta, tendría consecuencias fatales. No sólo se trata de buscar al culpable y curar a la ciudad, sino de hacerlo siguiendo las leyes, respetando la presunción de inocencia de un individuo. Edipo carece de pruebas contra su cuñado, sólo intuye que una conspiración se está

llevando a cabo en su contra. Y dado que no tiene evidencias que sustenten su teoría, Edipo comienza a intuir su final: “me buscas la muerte o el expatriarme de esta tierra”, le dice al coro:

CORO: ¡No, por el dios de todos los dioses el primero,
por el Sol! ¡Que sin dioses, sin amigos, la peor muerte
yo muera, si esta intención yo tengo!
Pero es que a mí, infortunado, la tierra que se consume
el alma me aniquila, si estos pesares entre vosotros,
a los pesares antiguos se unen (Sófocles 280).

Al mantenerse imparcial y pedirle a Edipo que mantenga la calma y se apegue a derecho, el coro nos da la impresión de tener buenas intenciones. Es el pueblo y al mismo tiempo un juez, presumiblemente noble. ¿Debemos confiar en esa nobleza? Sin importar la respuesta, notemos que el coro nunca pierde de vista su objetivo: debe encontrarse al culpable que ha producido la catástrofe. El coro tiene conciencia política y parece entender la importancia de encontrar al culpable de la muerte de Layo; ese crimen sin resolver es el elemento que ha provocado el desequilibrio y la enfermedad en Tebas. Es decir que, al mismo tiempo que el juez se mantiene imparcial, entiende que alguien debe caer. Quien quiera que sea.

Así, el rey entiende que de no matar a Creonte y producir la impresión de que existe una conspiración en su contra, estará perdido. El rey comienza a intuir su destino político, mas no su desgracia moral. Más adelante, el coro le dice a Yocasta que debe llevar a Edipo dentro del palacio pues el rey ha perdido el control. La reina, antes de

tomar una decisión, pregunta al coro cuál es la razón de la disputa. El coro se mantiene imparcial y comenta que ambas partes perdieron el control. Edipo, por su parte, le reclama al coro el haber intercedido por Creonte:

EDIPO: ¿Ves adónde has llegado, a pesar de ser hombre de buena intención, al tratar de aflojar y embotar mi corazón?

CORO: Señor, lo he dicho ya no una vez solamente, sábetelo que fuera de razón sin recursos para cosas razonables, quedaría yo de manifiesto, si a ti te dejara, tú, que a mi tierra querida en fatigas sin rumbo a recta senda con favorable viento la dirigiste. Y también ahora su buen piloto ojalá seas (Sófocles 281-2).

Nuevamente el juez da la impresión de ser imparcial y le menciona a Edipo que sería incapaz de desearle mal. Anteriormente, su majestad ya había salvado la ciudad de una situación como aquella. Yocasta intercede, habla con Edipo y lo calma. Le menciona que no debe tomarse en serio a los adivinos porque el arte adivinatoria no existe. “Porque aquello de lo que un dios pretende su necesidad, fácilmente él mismo lo hará patente”. Sin embargo, en su intervención, Yocasta le da a Edipo una de las pistas que lo vinculan con el asesinato de Layo:

EDIPO: ¿Me pareció oírte esto, que Layo fue abatido en un cruce de dos caminos?

YOCASTA: Esto, en efecto, era lo que corría de boca en boca y nunca se ha detenido.

EDIPO: ¿Y dónde está el sitio ese en el que tuvo lugar este infortunio? (Sófocles 283).

El rey empieza a recordar y atar cabos: todo parece coincidir. El camino, las fechas y la edad del finado. Edipo quiere saber si hay sobrevivientes que puedan dar testimonio de aquellos hechos. Sí, un criado había sobrevivido al accidente. Y éste, al ver a Edipo arribar al poder, solicitó ser trasladado al campo. El rey, temiendo lo peor, le pide a su esposa y madre mandar traer de vuelta al testigo. Yocasta le pide a Edipo que se sincere y le explique por qué está tan nervioso: el soberano teme que el adivino sea vidente, teme que la magia sea verdadera.

EDIPO: (...) A escondidas de mi madre y de mi padre marché a Pitón, y Febo me devolvió sin el pago de aquello por lo que fui, pero otras cosas terribles y desgraciadas ante mí, desventurado, me puso de manifiesto al delirio que a mi madre sería preciso que yo me uniese, y que una estirpe infame mostraría a los mortales, y que el asesino yo sería del padre que me engendró (Sófocles 286).

Febo, Apolo o sus sacerdotes, saben, probablemente, que Edipo había sido llevado con Pólibo y Mérope. Puesto que ellos impusieron el augurio sobre Layo y saben lo que éste podría o pudo haber hecho, una vez escuchado la maldición. Si es así, entonces podemos suponer que sabían dónde y con quién estaba Edipo. Razón por la que no le contestan lo que está preguntando, sino lo que los sacerdotes requieren decirle: “Febo me devolvió sin el pago de aquello por lo que fui”. ¿Por qué los sacerdotes no le contestan a Edipo lo que quiere saber y en cambio lo maldicen?

Repasemos: el augurio que recibe Layo refiere que un hijo suyo lo mataría. El miedo se apodera de Layo y decide mandar a matar a su hijo. Pero no se logra. El príncipe sobrevive y ahora los sacerdotes del templo de Apolo tienen tiempo de pensar el

siguiente augurio: “A mi madre *sería preciso* que yo me uniese, y que una estirpe insufrible mostraría a los mortales (...)”

Detengámonos en este extracto. ¿Por qué el oráculo, según Edipo, le dijo que era *preciso* que se uniera a su madre? ¿Por qué es *preciso* el incesto? Según el diccionario de la RAE, preciso puede implicar que algo es necesario. ¿Por qué entonces es necesario que Edipo produzca una *estirpe insufrible*? ¿Por qué es preciso desafiar a la naturaleza? En este sentido, Friedrich Nietzsche hace una lectura arriesgada y sugiere en *El nacimiento de la tragedia* lo siguiente:

“¿No nos conduce su caso de inmediato a interpretarlo como signo de que allí donde las fuerzas proféticas y mágicas destruyen las fronteras entre el presente y el futuro, la férrea ley de la individuación y, en líneas generales, la genuina magia de lo natural, tiene que haber sucedido previamente una monstruosa transgresión de la naturaleza, un incesto en este caso? (69 Nietzsche).

Interpretando este pasaje, podemos deducir que Edipo es el signo o la condición para que se produzca un tiempo nuevo, *allí donde (se) destruyen las fronteras entre el presente y el futuro*. Para que ese tiempo arribe tiene que haber sucedido previamente una monstruosa transgresión a la naturaleza. El incesto es el signo de que la naturaleza ha sido transgredida. Paralelamente, la ciudad sufre una enfermedad que va a ser ligada con esa transgresión natural que cometió Edipo.

Así, esa aberración que comete el individuo va a ser relacionada con los males que existen en la ciudad. Vincular a Edipo con esos males, le permitirá a los sacerdotes del templo de Apolo, esas *fuerzas proféticas y mágicas*, no sólo destruir como lo sugiere Nietzsche, sino también construir la percepción de que el futuro no va a ser

como el presente. Sin embargo, para lograr este cometido, el individuo será destruido, sacrificado o, en palabras del filósofo alemán, *allí (...) (se) destruye (...) la férrea ley de la individuación.*

Es necesario sacrificar al individuo para restaurar el orden natural y moral que se ha ido a pique. Con ello, la noción de sacrificio no se agota, sino se modifica. El sacrificio ya no está más en función de pedir a un determinado dios una buena temporada de cosecha y salud, sino que los sacerdotes emplean la noción de sacrificio para restablecer un supuesto orden natural y moral que les permita, al mismo tiempo, a ojos de los ciudadanos, ser el poder que evidencie las fallas naturales y morales de su sociedad. Sófocles es sumamente crítico con este proceso ritual, puesto que en su triada edípica nos muestra que, llevado a cabo el *sacrificio* humano, el orden en el mundo moral, no se restablece, por el contrario, el caos se agudiza.

Retomemos el cuestionamiento anterior. ¿Por qué entonces es *necesario* el incesto? Porque se requiere vincular la caída de la ciudad, con la caída moral del individuo. El incesto es el nexo que justifica el golpe de Estado que sufre Edipo. La labor que hacen los sacerdotes es la de vincular el mundo moral de los seres humanos con el mundo natural, es decir, con lo que le sucede a la ciudad. Construir percepciones es la labor de los sacerdotes de Apolo. Construir un puente en la percepción de los seres humanos que vaya de su mundo moral al mundo natural es lo que hacen los sacerdotes en la obra. Su poder estriba en la capacidad de construir creencias a partir de ficciones.

Nietzsche concluye su lectura de *Edipo Rey* de la siguiente manera:

Este es justo el conocimiento que se desprende de esa terrible trinidad en carnada en el destino de Edipo: el mismo ser que resuelve el enigma de la naturaleza -esa esfinge de naturaleza híbrida-, no puede por menos de destruir los más sagrados órdenes naturales en calidad de asesino de su padre y esposo de su madre. (...) aquel que por su saber precipita a la naturaleza al abismo de su destrucción, también tiene necesariamente que padecer en sus propias carnes la aniquilación de la naturaleza. “El ápice de la sabiduría se vuelve contra el sabio, la sabiduría es un crimen perpetrado contra la naturaleza” (Nietzsche 69).

Para el filósofo alemán, no es fortuito que Edipo haya sido quién resolvió el acertijo que lanzó la cruel cantora. La esfinge es un animal mitológico que pudo haber sido creado, como el propio minotauro, sólo mediante una abominación natural. El académico francés Pierre Grimal describe a esta criatura de la siguiente manera: “Monstruo femenino al que se le atribuye la figura de una mujer, el pecho, las piernas y la cola de un león, pero que estaba provista de alas, como un ave de presa” (Grimal 83).

Esa naturaleza híbrida sólo pudo haber sido creada por el único ser de la naturaleza que gusta de mezclar elementos con distintos fines: la única criatura que por la mañana anda en cuatro patas, al mediodía anda en dos y al caer la tarde, en tres. Edipo resuelve el enigma: es él mismo, el hombre. Al iniciar el mito de Edipo, la esfinge, esa abominación natural, es la causante de la desgracia de Tebas; más adelante, es el propio rey quién tomará el lugar de la abominación. El hombre se vuelve la aberración en sí. El ser humano es la tan temida aberración natural que causa, supuestamente, todos los males. Sófocles, según Nietzsche nos permite explorar la profundidad de esa dimensión íntima y terrible que nos habita como seres de la naturaleza.

Esa exploración, ese mirar al abismo de lo que somos, de nuestra constitución, es la experiencia dionisiaca que a Nietzsche le interesa explorar. Somos el ser que crea otros seres a expensas de forzar y contrariar los procesos naturales.

Más adelante en la lectura, Edipo se abre con Yocasta y le confiesa la ocasión en la que mató a quien parecía ser un soberano, pues éste venía en una carroza. El rey comienza a ser presa del pánico. La reina intenta calmar a Edipo diciéndole que el incidente en el que perdió la vida Layo, involucra a varios individuos y no sólo a uno. Por lo tanto, el altercado en el que estuvo involucrado Edipo, no es el mismo en el que perdió la vida el anterior rey de Tebas. Y para estar seguros, Edipo le pide a Yocasta mandar traer al único sobreviviente de aquel incidente para que confirme si es él quien asesinó a Layo. Recordemos que este sobreviviente es un pastor que, tras ver que Edipo se hizo rey de Tebas, pidió ser transferido al campo. Ahora, ese pastor es la única esperanza de Edipo. Tras escuchar esto, el coro interviene nuevamente en la escena:

Estrofa 1

Coro: Ojalá a mí unido esté el destino
de observar la piadosa pureza de palabras
y de obras todas, de las leyes sublimes
hay establecidas, en el celeste éter
engendradas, de las que Olimpo
es el único padre, y ni a ellas
la mortal naturaleza de los hombres
les dio el ser, ni nunca el olvido
las adormecerá (...) (Sófocles 288).

En esta intervención, el coro va a confirmar su carácter religioso. Lo más importante son las leyes divinas, aquellas *de las que Olimpo es el único padre*. El coro, el pueblo, nos deja ver que nadie puede estar por encima de las leyes divinas o cívicas. Si alguien las violase, debe pagar las consecuencias:

Antístrofa 1

La insolencia produce al tirano, la insolencia si se harta en vano de muchas cosas que no son oportunas ni convenientes subiéndose a lo más alto, se precipita hacia un abismo de fatalidad donde no dispone de pie firme. Pido que la divinidad nunca haga cesar la emulación que es favorable para la ciudad. Al dios no cesaré de tener como protector (Sófocles 344).

Para el análisis de este pasaje me he apoyado en la traducción de Assela Alamillo, puesto que contiene mayor claridad conceptual respecto a la *hybris* que atraviesa Edipo. El coro comienza a tener un tono condenatorio hacia su rey. Primero, nos dice que nadie puede estar por encima de las leyes divinas. Posteriormente, condena el carácter tiránico que se ha apoderado de Edipo, pues hace unos momentos estuvo a punto de ejecutar a Creonte sin prueba alguna en su contra. No hay escapatoria: el rey no respetó las leyes naturales, ni tampoco las leyes cívicas:

Estrofa 2

Y si alguno con mirada altiva
de obra o de palabra se conduce,
sin miedo de Justicia
ni las sedes de los dioses respetando,

ojalá que fatal destino le arrebate (...) (Sófocles 289).

Los mensajeros y la procedencia de Edipo

La desgracia que está por venir está plenamente justificada, nos dice el coro. A pesar de ello, todos nos identificaremos con el dolor que experimenta un individuo que, en la búsqueda de la verdad, se encuentra así mismo, monstruoso. A pesar de que Edipo todavía alberga la esperanza de que el pastor confirme que la comitiva de Layo fue atacada por varios hombres y no sólo por uno, el coro ya lo condena. Todos sabemos que es sólo cuestión de tiempo para confirmar el veredicto. Al terminar la intervención del coro, Yocasta aparece nuevamente en la escena rindiendo ofrendas a los dioses. La reina implora ayuda divina, pues reconoce que Edipo ha perdido la cabeza. Cuando entonces llega un mensajero:

YOCASTA: ...di qué es lo que necesitas y qué es lo que quieres anunciar con tu venida?

MENSAJERO: Cosas buenas para la casa y para tu esposo mujer (Sófocles 253).

El mensajero comienza diciendo que trae buenas nuevas. Una estrategia similar a la que Creonte usó en el pasado cuando le mencionó a Edipo que traía buenas noticias del templo de Apolo y que después fue matizando. Recordémoslo:

SACERDOTE: (...) Creonte se aproxima. (...) a lo que parece viene

contento, puesto que de lo contrario no llegaría así coronado en su cabeza de abundante y florido laurel (Sófocles 253).³

Retomemos pues y observemos que más adelante en la obra las buenas noticias, como lo hemos mencionado, obtendrán un nuevo matiz, uno ambiguo:

MENSAJERO: (...) Y respecto a la noticia que voy a decir al punto (...) te alegrarás -¿cómo no?- y te apenarás de igual forma (Sófocles 292).

La buena noticia es que en Corinto quieren que Edipo sea rey. La mala es que el padre de Edipo ha muerto. ¿En eso radica la ambigüedad del mensaje? Edipo sale a escena y tras recibir la noticia cree que ya no tiene que preocuparse por una parte del oráculo: él no mató a su padre, sino que murió de viejo. Sin embargo, queda la otra cara del oráculo: “ (...) Loxias dijo que era necesario que me uniera con mi propia madre (...)”. Edipo le confiesa al mensajero que esa fue la razón por la que abandonó Corinto. Al escuchar esto, el mensajero le dice a Edipo que Mérope no es su verdadera madre, ni Pólipo su verdadero padre.

MENSAJERO: ¿No sabes, entonces, que en lo que atañe a la justicia no tienes motivo alguno de temor?

EDIPO: ¿Y cómo no, si hijo en efecto soy de estos padres?

MENSAJERO: Porque contigo Pólipo nada tenía que ver en ascendencia (Sófocles 295).

³ Reproduzco íntegramente la nota al pie de la traducción de José María Lucas de Dios: “las coronas las llevaban, entre otros, los portadores de buenas noticias, y en este caso es de laurel porque este árbol estaba dedicado a Apolo” (253 Sófocles).

Aristóteles concibe este pasaje como una estrategia narrativa, la cual llamó *Revolución* y estaba contenida dentro de las tragedias de mayor complejidad:

La Revolución es, según se ha indicado, la conversión de suceso en contrario, y eso, como decimos, que sea verosímil o forzoso. Así, en el Edipo, el que vino a darle buenas nuevas, con intención de quitare el miedo a casarse con su madre, manifestándole, quien era, produjo contrario efecto (...) (Aristóteles 30)

Continuando con el texto, ¿cómo este mensajero en particular tiene este conocimiento? Edipo se va a enfrentar entonces nuevamente con un interlocutor ambiguo, con cierto toque sofista:

MENSAJERO: (...) contigo Pólibo nada tenía que ver en ascendencia.

EDIPO: (...) ¿Acaso no me engendró Pólibo?

MENSAJERO: No más que aquí yo, sino igual.

EDIPO: ¿Y cómo el que me engendró por igual que el que no?

MENSAJERO: En efecto. A ti no te engendró ni aquel ni yo (Sófocles 297).

La claridad y transparencia en el lenguaje de Edipo es una característica que, como lo mencionamos antes, ya ha apuntado Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.⁴ Otra vez el héroe sofócleo tiene una desventaja ante su interlocutor, quien,

⁴ “(...) nos sorprende el lenguaje de los héroes sofócleos por su precisión y claridad apolíneas: de inmediato creemos penetrar hasta en el fondo más íntimo de su ser, no sin cierta perplejidad ante el hecho de que el camino hacia este fondo último sea tan corto” (Nietzsche 66).

por alguna razón, habla con rodeos, con ambigüedad. Poco después, el mensajero le confiesa a Edipo dónde lo encontró:

EDIPO: ¿Y tú tras comprarme o tras encontrarme me entregas a él?

MENSAJERO: Tras encontrarte en los boscosos desfiladeros del Citerón.

EDIPO: ¿A qué recorrías esos lugares?

MENSAJERO: Allí estaba al cuidado de montaraces rebaños.

EDIPO: ¿Por qué? ¿Eras pastor y vagabundo a sueldo?

MENSAJERO: Pero salvador tuyo al menos, hijo, en aquel momento (Sófocles 296).

El mensajero era pastor, se dedicaba al cuidado de rebaños montaraces. Pero, ¿por qué un pastor lleva a los reyes de su ciudad a un infante que cuelga de la rama de un árbol? ¿Era entonces un vagabundo a sueldo? Pienso que un vagabundo a sueldo podía ser alguien que, presumiblemente, espiaba o entregaba mensajes y noticias a los reyes para quienes trabajaban. Notemos que el mensajero no contesta a la interrogante de Edipo. Parece ponerse a la defensiva y dice: “pero salvador tuyo al menos”. El mensajero quiere hacernos creer que esa información no es relevante: ¿es pastor o vagabundo a sueldo? Esto podría ser importante porque nos llevaría a deducir para quién trabajaba en ese entonces este mensajero y, tal vez, de ello deduzcamos para quién lo hace ahora. Edipo no cuestiona esto firmemente. Inmediatamente después, el mensajero le da al rey una señal que sólo unos pocos podrían conocer de él: las marcas de sus pies.

EDIPO: ¡Ay de mí!, ¿cuál es esa vieja desgracia que dices?

MENSAJERO: Te desaté, puesto que tenías los tobillos de ambos pies perforados.

EDIPO: Terrible afrenta en verdad saqué de los pañales.

MENSAJERO: De forma que de este azar recibiste el nombre que tienes.

EDIPO: Por los dioses, ¿por obra de mi madre o de mi padre? Habla.

MENSAJERO: No lo sé. El que te me entregó sabe esto mejor que yo.

EDIPO: ¿Es que acaso me tomaste de manos de otro y no me encontraste casualmente tú mismo?

MENSAJERO: No, sino que otro pastor te me entregó (Sófocles 296-7).

El mensajero cae en una contradicción. Primero menciona que él desató los pies de Edipo. Esa es la razón por la que el rey de Tebas recibió su nombre, “quien tiene los pies hinchados”. Es decir, Edipo tuvo que ser nombrado después de ser desatado de los pies. Pero poco después, el mensajero niega lo que acaba de decir. Así, el rey pregunta, ¿quién entonces me nombró *Edipo*? El mensajero contesta que, quien se lo entregó, lo sabe mejor. Ante esta contradicción, Edipo cuestiona al mensajero: ¿es que acaso me tomaste de manos de otro y no me encontraste casualmente tú mismo? No fue entonces él quien lo desató, sino que le fue entregado. Entonces él no lo desató y está mintiendo.

CAPÍTULO IV

El rey y la ciega

¿Por qué el mensajero mintió al respecto? Edipo no repara en la contradicción. Solicita que le traigan al que, presuntamente, sí le desató los pies. Cuando se tensan estas contradicciones en la obra, la intervención de Yocasta confirma el miedo de Edipo. Ella solicita no mandar traer a ese pastor. Algo intuye y parece saber la reina:

EDIPO: No podría hacerte caso en no llegar a conocerlo con total certeza.

YOCASTA: Sin embargo, sabiendo lo que digo estoy diciéndote lo mejor para ti.

EDIPO: Lo mejor, entonces, es lo que me está atormentando desde hace tiempo.

YOCASTA: Desventurado, ojalá nunca sepas quién eres (Sófocles 298).

Yocasta parece entender o saber lo que está sucediendo. Edipo, mientras tanto, se empeña en saber de dónde proviene. Por un momento, cree que lo que hay detrás de este enredo refiere a su origen, ¿es de cuna noble o humilde? Observando que Edipo no lo comprende aún, Yocasta se retira del palacio presa de un terrible dolor:

CORIFEO: ¿Por qué se habrá ido, Edipo, esta mujer agitándose bajo salvaje dolor? Temo que de este silencio estalle una tormenta de desgracias.

EDIPO: Que estalle lo que quiera. Mi estirpe, aunque sea baja, yo quiero llegar a conocerla (Sófocles 299).

Yocasta ya intuye la tragedia. El coro, por su parte, no sólo la intuye, sino que parece servirse de ella:

CORO

Si yo adivino soy
 y en reflexión experto,
 no, ¡por el Olimpo!, desconocedor,
 Citerón, tú no serás
 en el plenilunio de mañana
 de que a ti, sí, a ti de Edipo
 compatriota nodriza y madre se te honra,
 y que con danzas te festejamos por nuestra parte,
 pues con agrado te conduces
 para mis soberanos.
 ¡Febo salvador, ojalá que a ti
 estas cosas sean gratas! (Sófocles 299).

El coro se asume como un adivino y un pensador reflexivo. Se auto reconoce como sabio. Más adelante, el canto se vuelve ambiguo y menciona el coro más adelante: “Citerón, tú no serás en el plenilunio”, es decir, Citerón, tú no serás en la luna llena de mañana. No sólo el coro se refiere al lugar en el que encontraron a Edipo, el Citerón, sino que se alude a un tiempo muy particular: la luna llena de mañana. Probablemente, este registro temporal refiera a un posible escenario ritual que se llevará a cabo con la luna llena. Más adelante, el coro asume que el Citerón es la madre y la nodriza -compatriota- de Edipo. Es decir, el coro está festejando con danzas rituales el lugar de procedencia de Edipo. Es un lugar venerado. Se infiere, probablemente que, al ser el rey de ese lugar, el Citerón, es divino.

Entonces, el coro nos dice que en la luna llena -en el plenilunio- de mañana habrá danzas para honrar este lugar divino. Y termina el coro aludiendo, ya no a un lugar divino, sino a un dios, Febo. Se espera que al dios le sea grato ese ritual, esas danzas. ¿Por qué van a haber danzas rituales en el Citerón y se espera que a Febo estas cosas le sean gratas? Probablemente porque Edipo, el hijo de un Dios, será sacrificado. Más adelante el coro dice:

Antístrofa

¿Quién a ti, hijo, quién a ti te engendró
de las inmortales, entonces,
a Pan que por los montes vaga como padre unida?
(...) O tal vez el que sobre Cilena gobierna
o el dios báquico que en la cima de los montes habita (...) (Sófocles 300).

En la antístrofa, el coro se pregunta sobre la procedencia divina de Edipo, ¿será hijo de Pan o del que gobierna sobre Cilena o acaso de un dios báquico? El coro no pone en duda la procedencia divina de Edipo. Pero se cuestiona qué Dios lo habrá engendrado. ¿Con qué finalidad, el coro se cuestiona la procedencia de Edipo? Más adelante aparece en la escena el antiguo esclavo y pastor de la casa de Layo, quien confirma que Edipo es hijo también de Yocasta. En esta parte de la obra, hay dos pastores en la escena y además el rey.

En el momento más álgido de la obra, son tres los personajes que interactúan. El primer pastor es quien, según su primer declaración, había desatado a Edipo. Luego se desmiente y asegura que fue el otro pastor quién se lo había entregado. Cuando aparece el segundo pastor en la escena, más viejo que el primero, éste le solicita

recordar la vez aquella en que le entregó a un niño para que lo criara. Acudiendo a su memoria y entre las amenazas de Edipo, el pastor parece confirmar la sospecha:

SERVIDOR: Porque sentí compasión, señor, ante la idea de que lo llevaría a otra tierra, de dónde él era. Pero éste lo salvo camino de las mayores desgracias. En verdad que si eres ese que este dice, ten por seguro que has nacido desdichado (Sófocles 304).

La cuestión sobre el origen y nombre de Edipo, es decir, la cuestión sobre la procedencia de las marcas de sus pies, queda en el aire. No se concede una respuesta clara sobre ello. Presa del pánico, Edipo no repara en este detalle. Y dadas las contradicciones, el caso da la sensación de ser contundente contra el gobernante. Se mantienen varias incógnitas, entre ellas, el nombramiento del rey.

EDIPO: ¡Ay, ay, todo resultará verdadero! ¡Luz del sol, que por última vez ahora te contemple, yo que he quedado de manifiesto haber nacido de quienes no debía, y con quienes no debía me he unido, y a quienes no era preciso he dado muerte! (Sófocles 304).

Aquí se da la hamartía, según Aristóteles. El individuo comete un error trágico, terrible, pero del que es ignorante. No hay mala intención. Por esta razón la audiencia puede sentir compasión por el rey; al final de cuentas, Edipo jamás quiso matar a su padre, ni tener relaciones con su madre.

(...) porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio de un semejante nuestro (...) Resta pues, el medio entre los dichos, y éste será el que no es aventajado en virtud, ni justicia o

derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable (...) (Aristóteles 31).

Todo es cierto para Edipo y dice “Luz del sol, que por última vez ahora te contem-ple”. Esta línea ahonda en el tono profético de la obra. Edipo no volverá a ver la luz del día, porque como sabemos, se arrancará las cuencas de los ojos. El rey se precipita dentro del palacio. *El resto abandona igualmente la escena:*

CORO

Estrofa 1

¡Ah, generaciones de los mortales,
cómo a vosotras por igual también en nada
mientras estáis en la vida os considero!

¿Quién, qué hombre una medida superior
de felicidad puede obtener
a tanta sólo cuanto lo parece
y tras parecerlo declina?
Con el tuyo como ejemplo,
con tu destino, sí, con el tuyo
Infortunado Edipo, de los mortales
nada tengo por dichoso. (Sófocles 305)

El germen escéptico

En la primera parte, el coro hace énfasis en la fragilidad de la vida. “En nada mientras estáis en la vida considero”. Más adelante nos habla de la caída de un hombre que,

en un principio, alcanzó una felicidad sin igual, para luego precipitarse en la desgracia. Este ascenso y descenso en la vida de un hombre puede considerarse como un rasgo escéptico en el poeta trágico. “Con tu destino (...), Edipo, (...) nada tengo por dichoso”.

Este rasgo escéptico es percibido bien por Aristóteles, quien en su *Ética Nicomáquea* plantea que la felicidad de un hombre no debe validarse sino hasta el final de su vida. (Aunque Aristóteles no cita a Sófocles, sino a Solón, resulta relevante señalar este elemento en nuestro análisis) Más adelante, el coro anotará la contradicción edípica: en este momento, Edipo es el causante de tanto dolor y sufrimiento, sin embargo, el coro, no olvida que también fue Edipo quien, en el pasado, liberó a Tebas de un dolor y sufrimiento similares:

Antístrofa 2

Gimo sobremanera y dolientes gritos
 brotar hago de mi boca.
 Mas a decir verdad,
 El aliento recobré por obra tuya,
 y camino del sueño bajé mis párpados. (Sófocles 306)

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche apunta:

“(...) el mismo ser que resuelve el enigma de la naturaleza —de esa esfinge de naturaleza híbrida—, no puede por menos de destruir los más sagrados órdenes naturales en calidad de asesino de su padre y esposo de su madre” (Nietzsche 68).

El filósofo alemán anota bien que, en un primer momento, Edipo salva a los Tebanos, para luego hundirlos en el dolor y la miseria. Es decir, el rey se torna el responsable de los males que aquejan Tebas. Sin embargo, notemos que el orden en que el coro enuncia el fragmento anterior es capital, en tanto que el dramaturgo produce una perspectiva ético-filosófica en la obra.

Primero, el coro enuncia un lamento y recuerda: “(...) el aliento recobré por obra tuya (...)” Al recordar la primer hazaña de Edipo, la cual fue derrotar a la cruel cantora, el coro no sólo muestra gratitud, sino también una ética, que está en función de rescatar la dignidad de un individuo hundido en la peor de las situaciones posibles. Así, Sófocles evidencia su postura ético-filosófica: en lo filosófico es escéptico -en tanto la felicidad del individuo es tan frágil como su naturaleza- y no es hasta el final de su vida que podemos definir la suerte de hombre. Mientras que en lo ético, recordemos que, aún en el peor de los escenarios, la dignidad del individuo, sigue siendo fundamental.

La autoflagelación fuera de escena

Adelante en la obra, aparece un mensajero del palacio para narrarnos la parte más sangrienta y terrible de la historia, en la cual, Yocasta se quita la vida. En la misma intervención, el mensajero nos narra también lo que después le sucede a Edipo:

MENSAJERO DE PALACIO: (...) Allí colgada vimos a la mujer, por trenzadas cuerdas enlazada. Él, cuando la ve, tras lanzar, desdichado, terribles bramidos, afloja el lazo que cuelga; y una vez que en tierra estuvo tendida la infortunada, terrible de ver fue lo que a continuación vino. Tras arrancar de ella los broches de oro del manto, con los que adornaba, levantándolos en

alto se golpeó las cuencas de los ojos (...) se golpeaba los ojos levantando en alto los broches, y a un tiempo sus pupilas ensangrentadas bañaban su barba, y no fluían vertiendo gotas de sangre, sino que a un tiempo una negra lluvia de granizo y de sangre se derramaba (Sófocles 308).

Esta parte es crucial en la obra, ya que el dramaturgo tomó una decisión escénica fundamental, la cual impactará directamente en el enfoque ético de la representación. Al parecer, no observamos a Yocasta colgarse, ni vemos a Edipo golpearse las cuencas de sus ojos, ni cómo una negra lluvia de granizo y de sangre se derrama; lo imaginamos. Si lo que el público ateniense tenía ante sí, no era la representación de lo que el mensajero cuenta, si no, sólo la narración, esto significa que Sófocles optó por no mostrar los elementos más sangrientos de la obra.

Al poner estos eventos en voz de un mensajero, Sófocles produce una distancia narrativa y, al mismo tiempo, una distancia temporal. Lo que se narra ya ha sucedido. No lo observamos desarrollarse en el tiempo mismo de la representación. Probablemente porque es intolerable o, porque en alguna medida, no es asimilable una experiencia tal, en tiempo presente. Cuando escuchamos la narración, los hechos ya han sucedido. Así, Sófocles resiste la tentación que, más adelante, otros dramaturgos no podrán: la de mostrar la sangre, la violencia; la tentación de provocar al público a partir de una impresión escénica.

La violencia ya está en el lenguaje y la imaginación. Por lo tanto, no hace falta reproducirla fielmente para los espectadores. La mimesis se suspende. En este sentido, Juan Carlos Moreno señala que algunos dramaturgos latinos como Lucio Séneca evidenciaban, con sus representaciones, el gusto romano por la violencia escénica: “(...) la desmedida afición por lo truculento y lo tremendista, que se aprecia en la

escena de la muerte de Yocasta, o el insoportable detallismo con que se describe cómo Edipo se arranca los ojos. (Moreno 112)

Más adelante, el mensajero confirma la posición ética de Sófocles: el individuo, en la peor circunstancia conserva su dignidad, pues además se mantiene congruente con la postura que, en un inicio, había tenido contra quien resultara culpable:

MENSAJERO DE PALACIO: A gritos manda que alguien abra las puertas y muestre a todos los cadmeos al asesino de su padre, al que su madre (...) según cuenta, de esta tierra piensa arrojarse y no permanecer ya más en palacio, maldito como está por su propia imprecación (...) Los cerrojos de la puerta de la casa se están abriendo, y pronto podrás ver un espectáculo tal que incluso el que lo odie tiene que sentir compasión (Sófocles 309).

A pesar de todos los yerros políticos del rey, el mensajero dice: “incluso el que lo odie tiene que sentir compasión”. Podemos inferir que, al ser congruente, el rey merece la empatía del pueblo, de los espectadores. La dignidad del individuo no es puesta en duda. Más adelante en la obra, la siguiente didascalia apunta lo siguiente: “(Aparece EDIPO a las puertas del palacio con los ojos ensangrentados y paso dubitante)” (Sófocles 309).

Probablemente, la reaparición de Edipo en esta escena sea el instante preciso en el que se produce la catarsis en el espectador. Consideremos que, hace un momento, el mensajero nos había adelantado que sentiríamos compasión por la suerte de ese miserable individuo. La reaparición sangrienta de Edipo en la escena, es la confirmación de todo lo que el mensajero había contado a la audiencia. Podemos imaginar que, al entrar el rey, la audiencia se siente profundamente conmovida, pues el rostro

demacrado de Edipo confirma el relato del mensajero. La catarsis, en este sentido, no sólo produce compasión en los espectadores, sino también alivio. El sufrimiento de este hombre es, al mismo tiempo, la confirmación de que se ha pagado tributo a los dioses por el supuesto crimen cometido contra la naturaleza. Los dioses, ante tal espectáculo, deberían aplacar su furia contra Tebas. Y aunque el caso no ha sido del todo resuelto, alguien ya ha pagado por ello. El culpable está sufriendo.

Luego de hacer su entrada nuevamente a la escena, Edipo se incorpora por primera vez a los cantos rituales del corifeo:

CORIFEO: ¡Ah, terrible sufrimiento de ver para los hombres,
ah, el más terrible de todos cuantos
yo antes había encontrado!

EDIPO: ¡Ay, ay desdichado de mí!
¿A qué punto de la tierra marchó, infortunado?

CORIFEO: ¡Ah, autor de acciones terribles!, ¿cómo te
atreviste a apagar tus ojos de tal forma?, ¿cuál de los
dioses te impulsó?

EDIPO: Apolo fue, Apolo, amigos,
quien llevó acabo estos funestos, sí,
funestos sufrimientos míos y muy míos (Sófocles 311).

Edipo también reconoce que, quien llevó acabo esos funestos sufrimientos fue Apolo, como Dios, pero también, posiblemente, como los representantes del dios. Esto quiere decir que el rey comprende que lo que le sucedió no fue simplemente fortuito. Hubieron fuerzas que lo orillaron a tal sufrimiento. Pero al mismo tiempo, Edipo se asume como responsable. Se batan aquí dos fuerzas: la primera proviene

de una fuerza religiosa y política que incide directamente en la vida del individuo que será simbólicamente sacrificado y usado como chivo expiatorio. La segunda fuerza es la del individuo que, a pesar de los fenómenos religiosos y políticos que lo entregan y acorralan, asume plenamente su condición, su sufrimiento. En su estudio Lazzo de la Vega observa y apunta este fenómeno:

El héroe sofocleo advierte una discrepancia entre sí mismo y las fuerzas realmente actuantes en el mundo (...) Su terrible drama íntimo radica, precisamente, en que su soledad no es la de un individualismo desesperado, sino un reflejo existencial de la “excentricidad” del humano en su relación con lo divino; y como el desarraigo del hombre respecto al dios es íntimo, es cosa de dentro que no tiene cura externa, por eso es particularmente doloroso. En este sentido, el teatro de Sófocles está concordado íntima y espiritualmente con la crisis del espíritu griego irrumpiendo en los días que el poeta corría. (De la Vega 46)

Retomemos el texto, el corifeo hará énfasis no sólo en el destino de Edipo, sino en su sufrimiento. Recordemos que el coro era quien pujaba por un sacrificio que curara la enfermedad en Tebas. Dicho sacrificio podía ser cumplido perfectamente con la muerte del individuo. Entonces, ¿por qué es necesario tal sufrimiento, tal nivel de desgracia? Probablemente porque es el sufrimiento del individuo lo que purga las emociones de la sociedad violenta -en términos Girardianos-. Se tiene que pagar con sangre, la culpa.

EDIPO: Si entonces hubiera yo muerto,
no sería para los míos ni para mí
pesar tan grande.

CORO: También para mi gusto así habría sido.

EDIPO: En verdad que de mi padre en ese caso

a asesino no habría llegado,

ni esposo de quien nací

por los mortales sería llamado.

Más ahora sin dios estoy (...) (Sófocles 312).

Edipo se siente abandonado por los dioses. Sobre este fenómeno Lazzo de la Vega hace un apunte de gran calidad y relevancia:

La separación entre hombre y dios concentra el drama sobre el hombre, sobre su soledad, que ocupa el espacio escénico y constituye la situación trágica. Y porque efunde de la condición humana misma, insacudible, dicha soledad existencial está penetrada por la amargura de un dolor supremo. La fuerza incomparable de la tragedia sofoclea reside en la figura aislada, en el dolor que descarga sobre la figura del protagonista (el aislamiento empieza ya en el título, que es, en seis de las siete tragedias, un nombre individual). El dolor del héroe sofocleo es absoluto, sin salida, y por eso es un dolor hasta la congelación de los huesos. (De la Vega 47)

Retomemos la obra. Hasta aquí, el texto sugiere que el canto ritual ha terminado. Sin embargo, más adelante, ya sin el canto ritual, Edipo da una respuesta sobre la necesidad de su sufrimiento:

EDIPO: (...) Yo no sé con qué ojos, en caso de que siguiera con vista, a mi padre podría mirar cuando llegase al Hades, ni de igual forma a mi desventu

rada madre, contra los que por mi mano hay hechas acciones superiores en su castigo a la horca (Sófocles 313).

Para Edipo, las acciones que realizamos aquí, continúan en el más allá, es decir, en el Hades. Por un lado, el sufrimiento purga al individuo y le devuelve la posibilidad de ver con dignidad a sus seres queridos. Y, por otro, el rey arguye la existencia de crímenes que merecen una pena mayor a la muerte. Así, más adelante en la obra, Edipo solicita que le den muerte, pero sólo Creonte, el nuevo soberano, puede hacerlo.

CREONTE: Ni como burlón, Edipo, llevo, ni para echarte en cara de alguna medida los daños de antes. Pero vosotros, si la estirpe de los mortales ya no respetáis, en ese caso al menos de la llama del soberano Sol que todo lo alimenta sentid respeto, de que tal mancha impía al descubierto así mostréis, la cual ni la tierra ni el agua sagrada ni la luz podrán acoger. A los de la familia es precisamente a los únicos a los que las desgracias de la familia es piadoso ver y oír. (Sófocles 315)

De regreso al orden

En esta intervención apreciamos el reacomodo, tanto en lo político como en lo religioso, que asumirá el nuevo gobernante como nueva figura representativa del Estado. Comienza el nuevo rey afirmando que no hay rencores, a pesar que Edipo quiso ejecutarlo en el pasado. Sin embargo, el nuevo rey se refiere al viejo como “mancha impía”. La intención es doble, primero, el menosprecio hacia Edipo es evidente. Segundo, esa “mancha impía”, al ser una ofensa para “el soberano Sol que todo lo alimenta”, debe ir dentro de la casa real.

Así, Creonte evidencia que su política será la de tratar este tipo de conflictos “a puerta cerrada”. *A los de la familia es precisamente a los únicos a los que las desgracias de la familia es piadoso ver y oír.* De esta manera, comienza a restituirse el orden político en Tebas. En tanto a lo religioso, más adelante en la obra, Creonte le dirá a Edipo que es necesario volver a preguntarle a Apolo lo que debe hacerse, antes de cumplir su deseo de exiliarse de Tebas. Devolviéndole así, el poder político a los sacerdotes del templo de Apolo.

EDIPO: Pero la respuesta de aquél fue plenamente puesta de manifiesto: que perezca el parricida, el impío, yo.

CREONTE: Así se dijo. De todas formas, en el punto de necesidad en el que estamos es mejor informarse qué hay que hacer.

EDIPO: ¿Así que en defensa de un hombre desdichado vais a ir a preguntar?

CREONTE: También tú ahora posiblemente tengas confianza en el dios (Sófoles 316).

El deseo de Edipo cambia, ya no desea la muerte, sino ahora el exilio. Mientras que Creonte se muestra precavido con su mandato. Reconoce la suprema autoridad de Apolo -y sus sacerdotes- y desea consultarlos nuevamente. Parece que el jefe del Estado no va a hacer nada sin el visto bueno del poder fáctico religioso. Entonces, recordemos que, por un lado, la política regresa a ser a puerta cerrada. Y por el otro, Apolo ha recobrado su lugar como poder hegemónico y por tanto, debe ser consultado antes de que cualquier decisión política sea tomada.

Así, el orden ha regresado a Tebas. Se produce la sensación de que la ciudad ha comenzado a sanar de su supuesta enfermedad moral. ¿Y la peste y la muerte y la sequía fueron tan solo un pretexto? Sin embargo, la otra interrogante también se

mantiene. ¿Por qué Apolo querría reconsiderar si es conveniente que Edipo viva en el exilio en lugar de darle muerte inmediatamente? La noción de orden comienza a prevalecer en la ciudad en tanto el individuo tiene auestas la culpa de lo que sucede. Probablemente, los sacerdotes sí desean replantearse si es necesario que Edipo vague por ahí con su dolor auestas. Esto, porque a ojos de los ciudadanos, significa que alguien está pagando lentamente: se justificaría que los cambios no lleguen de la noche a la mañana, sino que el cambio se dé poco a poco.

Retomemos el texto, en su pésimo estado, Edipo demanda dos cosas; ser exiliado y que sus hijas sean cuidadas por Creonte. La primer petición es pospuesta, ya que, el nuevo soberano desea consultar primero a Apolo sobre ello. La segunda petición es clave, no sólo por la preocupación que, probablemente, Sófocles podía tener respecto a cómo se trataba a las mujeres de su tiempo, sino que también abre la puerta para la continuación de la historia en *Antígona*:

EDIPO: (...) De mis hijos varones, Creonte, no pongas cuidado; hombres son, de forma que no tendrán nunca escasez de recursos de vida allí donde estén. Sin embargo, de mis dos infortunadas y pobres hijas, para las que nunca mi mesa se dispuso aparte en la comida sin mí, sino que cuanto yo tocaba de todo ello, siempre ellas dos tomaban parte, a éstas cuídamelas (Sófocles 317).

Más adelante, Edipo pone de manifiesto las razones por las que sus hijas son lo que más le preocupan:

EDIPO: (...) Y por vosotras dos lloro —pues no puedo miraros— al pensar en lo que os queda de amarga vida, cuál será la que por necesidad habréis de

vivir las dos de parte de los hombres. ¿A qué reuniones de ciudadanos podréis ir, a qué fiestas, de donde presas de llanto no hayáis de regresar a casa en lugar de presenciar el espectáculo? Y cuando lleguéis a la edad precisa de las bodas, ¿quién será él que se aventurará, hijas, a sufrir tales oprobios, que como para mis progenitores ruina serán también de igual forma para vosotras? ¿Qué desgracia falta? (Sófocles 317-8)

Edipo muestra la preocupación que tiene por el enorme desprestigio que le deja a sus hijas tras la tragedia familiar que acaba de acontecer. Para sus dos hijos varones, esto puede no representar un problema tan grande, pero para una mujer, en una sociedad como la tebana, parece ser una situación terrible, por lo menos. Así, el antiguo soberano de Tebas le solicita a Creonte encargarse de sus hijas:

EDIPO: (...) Por el contrario, ten compasión de ellas viéndolas tan jóvenes privadas así de todo, excepto de cuanto a ti se refiere. Prométemelo, bien nacido, tocándome con tu mano (Sófocles 318).

Por último, la tragedia cierra con el Corifeo, el cual hace énfasis en el curso trágico por el que atravesó el héroe de la tragedia y la razón por la cual deberíamos mantenernos escépticos sobre el destino de cualquier ser humano. Aparece hacia el final de la obra un nuevo concepto: el azar. Al principio, Edipo era envidiado por su buen destino, pero, posteriormente, debido al azar, su suerte cambiaría de forma drástica. Por ello, a nadie hay que tener por dichoso, sino hasta el día de su muerte.

CORIFEO:

De la patria Tebas vecinos, mirad,
éste es Edipo,

el que los célebres enigmas llegó a ver,
y el más poderoso hombre era,
del cual nadie hubo entre los ciudadanos
que con envidia su destino no mirase.
¡A qué turbulencia terrible azar ha llegado!
De tal forma que, siendo mortal
hasta no ver el día postrero
a nadie hay que tener por dichoso,
antes que la meta de la vida traspase
sin haber sufrido dolor alguno. (Sófocles 319)

Conclusiones

En mi análisis sobre la obra *Edipo Rey* tomé como base, sobretodo, el trabajo del filósofo y crítico literario, René Girard. Al aproximarme a su modelo de análisis, como el que se encuentra en *Shakespeare, los Fuegos de la Envidia* o *El Chivo Expiatorio*, noté que, si bien el autor dialogaba con otros textos y autores, era también notable la libertad con la que expresaba sus ideas. Antes de comenzar este trabajo de análisis, me abrigaba el miedo de perderme entre las citas y los pensamientos de otros autores. Buscar un tono o una voz es el trabajo de un escritor, planteaba Virginia Woolf. “La literatura es un tono”, escribía. En mi tesis no esperaba encontrar tanto mi voz, como sí, probablemente, mi pensamiento. Por supuesto, leí y analicé múltiples fuentes para poder llegar a este punto.

Para Ricardo Piglia, la literatura tiene una función particular, la cual es la de reflejar, como la hace un espejo, nuestros propios procesos. Esto lo descubre el escritor argentino por un diario del Che Guevara. Ahí, el guerrillero relata un episodio en el que estuvo a punto de morir cuando apenas había desembarcado el *Grandma* en tierra cubana. En ese momento, lo único que le vino a la cabeza fue un cuento de Jack London llamado “To build a fire”, en donde el personaje está a punto de morir por la inclemencia del clima en el polo norte. Al final de ese relato, London escribe: “Cuando hubo recobrado el aliento y el control, se sentó y recreó en su mente la concepción de afrontar la muerte con dignidad”. Así fue que el Che, afirma Piglia, tomó de la ficción un modelo a seguir, en el que podía identificarse, en el que podía sentirse reflejado y saber que, como aquel personaje, lo único que le quedaba a él, era también morir de aquella manera. (Piglia 104)

Me he preguntado sobre el por qué escogí analizar una obra como *Edipo Rey*. ¿Qué es lo que refleja de mi propio proceso una obra tan compleja como esta? Aún no lo sé con certeza. Pienso, sin embargo, que algo tendrá que ver con la vez aquella que, en Cuba, una bruja me hizo una profecía, y que probablemente se cumplió. Y tal vez por eso la noción de “destino” me es tan intrigante. Tal vez por esa misma razón esta obra me es, en lo personal, significativa. Por lo que abrigo la esperanza de que este análisis y su proceso lo sean igualmente.

Leí *Edipo Rey* por primera vez cuando recién comenzaba a estudiar la carrera de Literatura. Recuerdo que mi primera impresión fue la de justificar a Edipo. “Pero es que no ha hecho nada malo”, le decía a mi profesora. Creía que el tratar el tema de la peste a puerta abierta era un acierto del rey. “Está siendo democrático”, argüía apasionadamente. Sentí casi a la perfección lo que Aristóteles llamó la catarsis. Con miedo y empatía por aquel personaje, purgué mis propias emociones. Por supuesto, la obra también me atrapó por su perfección formal. Nada le sobraba, ni tampoco nada le faltaba.

En este segundo acercamiento que tuve con la obra, ya no me encontré tan seguro de lo que antes pensaba. Sófocles hace una fuerte crítica a la democracia ateniense, porque probablemente consideraba que aquella fue una de las razones por las que los griegos perdieron la guerra del Peloponeso. Esto lo podemos apreciar cuando, en la obra, Edipo trata todo el asunto de la peste a puerta abierta, porque, según él, sufre igual que los tebanos a quienes gobierna, intentando con ello ser democrático. Y en esa naciente democracia, también probablemente, los políticos no podían resistir la tentación de representarse así mismos como demócratas y demagogos.

De esta manera, en la obra hay una noción de consciencia de lo que significa el público y el pueblo como masa amorfa, expectante. Sófocles estaba creando ya, el concepto de lo que más tarde Bertolt Brecht llamaría como “la cuarta pared” . En escena, Edipo aludía a la audiencia -al pueblo- y la enganchaba, no sólo con la historia, sino con todo lo que sucedía en escena. El dramaturgo intercepta y engancha al público con la probable intención de permitirle escuchar activamente el diálogo que presencia. Hacerlos sentir parte de la historia, porque al final de cuentas, lo eran. Esta es la sensación que están experimentando algunos de los pobladores de Atenas dada su inserción a un determinado tipo de sistema, el *democrático*. Y Sófocles es quien primero comprende y luego traslada esos valores democráticos hacia el espacio teatral. Es Sófocles, irónicamente, un dramaturgo con una cierta esencia democrática.

Por ello, en la obra existe un fuerte aparato crítico, el cual está dispuesto en función de generar lazos dialogantes con la audiencia. En su estudio, Schodel menciona que los asistentes salían y debatían apasionadamente sobre lo que acababan de presentar. Dialogaban probablemente sobre política, religión o filosofía. Sabemos que esa es una cualidad de los buenos textos literarios. Los clásicos posibilitan y potencian el diálogo casi al infinito. Continuar con el diálogo, así como compartir mi lectura fue uno de los propósitos de mi tesis.

En el inicio del relato Edípico, antes de que Sófocles comience su versión, sabemos que Tebas es azotada por la muerte, la desolación y la peste. Un ser es responsable de esas calamidades, la esfinge. Y es Edipo quien derrota a este ser, al contestar el acertijo que éste le lanza. ¿Cuál es la única criatura que al amanecer anda en cuatro patas, al medio día en dos y al caer la tarde en tres? El ser humano, contestó el héroe y, al hacerlo, el monstruo pereció. Sófocles comienza su versión cuando

Edipo ya es rey de Tebas y debe afrontar, como gobernante, una nueva oleada de caos y desolación.

Ya sea que se trate de la misma peste o de una nueva, no debemos olvidar que las enfermedades, la muerte y el caos, son constantes y/o cíclicas en cualquier civilización humana. Mi tesis es que, podemos apreciar en esta obra cómo lo que está en juego, es el poder por narrar las inclemencias que azotan al mundo humano por medio de figuras simbólicas que existen en las historias que dotan de sentido al mundo griego, como los dioses y los monstruos mitológicos. Y es el poder religioso, quien controla y aprovecha esos símbolos y narrativas para mantener el funcionamiento del sistema de creencias Tebano. Porque, quien controla los símbolos del mundo de la ficción, gobierna y narra en el mundo de la materia o empírico.

Al derrotar al animal mitológico y etéreo que cargaba con la responsabilidad de las atrocidades cometidas por el caos y la muerte, los sacerdotes del templo de Apolo deciden que el rey sea ahora quién lleve la carga, quien cargue con la responsabilidad de dichos eventos. Al inicio de la obra, los sacerdotes se posicionan estratégicamente en los puntos más importantes de la ciudad para pedirle al rey que acabe con la peste. Esto puede leerse como un castigo o como la consecuencia que tiene un individuo, por atreverse a derrotar y extinguir al ser que cumplía una función determinada en el sistema de creencias de su sociedad. Es así, que el héroe comienza a pagar con creces su heroísmo. En palabras de Nietzsche: “El ápice de la sabiduría se vuelve contra el sabio (...)” (Nietzsche 69).

Al morir la esfinge, se evidencia la función que ésta desempeñaba en el imaginario tebano. Aquella criatura híbrida simbolizaba la figura del chivo expiatorio. La función de ese animal no es puesta jamás en duda. No se cuestiona en la obra, el

porqué de la necesidad de una figura como esa, el porqué es importante que existan o que hayan cobrado vida esos monstruos. Por el contrario, la obra nos permite observar cómo se produce el reforzamiento de aquella otra narrativa, donde alguien tiene que ser culpable o responsable de la existencia del orden y el caos. Lo que está en juego en la obra, es el poder de narrar la realidad, de controlar los símbolos colectivos y de resignificarlos a placer. Dado que, quien logre este cometido, podrá legitimarse ante los otros como los legítimos y verdaderos vínculos con la divinidad.

En *Edipo Rey* podemos apreciar el proceso, la transición del depósito de la responsabilidad de un ser simbólico, como la esfinge, hacia otro, uno de carne y hueso, el rey. Edipo derrota a la esfinge y, al hacerlo, toma su lugar. ¡Ha muerto el chivo expiatorio... que viva el chivo expiatorio! Para bajar a ese símbolo de las nubes, de la inexistencia física, se requiere de su materialización, para después, materializar, al mismo tiempo, la creencia. Es esa, la primer transición simbólica del relato, pues Edipo tomará la responsabilidad que con anterioridad se depositaba en la esfinge.

La segunda, la encontraremos cuando el símbolo, ya encarnado hombre, requiere ser simbolizado nuevamente. Es entonces cuando en la obra, el rey es comparado con el toro, animal cuyas cualidades viriles eran adecuadas y dignas para el sacrificio en la sociedad tebana y ateniense. Con ello, la segunda transición simbólica en la obra es completada. Y es así que el símbolo puede perpetrarse en el reino de lo real, pero hecho carne. En este sentido, es posible notar algunas similitudes en los procesos simbólicos y narrativos entre las figuras de Edipo y Jesús de Nazareth, salvaguardando sus debidas dimensiones.

Sófocles parece entender que hay un tránsito constante entre el reino de la ficción y el de la materia. Podemos observar mejor esto si notamos el tratamiento que el poeta hace sobre lo divino. En la visión de Sófocles, lo divino no es representado en sí, sino sólo a través de los otros. En *Edipo Rey* los dioses desaparecen de la representación, y sólo quedan como voluntad en sí, pero a través de los sacerdotes del templo de Apolo. Se disuelve la voluntad con la carne, lo divino con lo terrestre. Apolo no es representado en la obra, sólo vemos a sus representantes, quienes tejerán los hilos de una trama que será considerada, en principio, como divina: la trama del destino de Edipo.

Esto, le confiere a los sacerdotes del templo, una naturaleza híbrida; son terrenales, pero también divinos. Edipo probablemente reconoce que Apolo le ocasionó esos sufrimientos, pero también entiende o por lo menos sospecha que, de alguna manera, los sacerdotes del dios están detrás de esos sufrimientos o de una parte de su destino:

*Apolo fue, Apolo, amigos,
quien llevó a cabo estos funestos, sí, funestos,
sufrimientos míos y muy míos.*

Al reconocerse narrativamente como parte de un destino, observamos el proceso en que el individuo deja de hacerse responsable de sus acciones (esto se ve con mayor claridad en *Edipo en Colono*); las adjudica a una voluntad divina. El sufrimiento es suyo, pero alguien más lo causa. Sófocles crea una tensión en donde se evidencian los errores políticos del individuo que se dejó llevar por la *hybris*. Y al mismo tiempo, observamos cómo un poder religioso, una supuesta voluntad, devora a ese mismo ser. No hay una completa responsabilidad del sujeto, pero en la obra se evi-

dencian los mecanismos que lo dejan atrapado e inmovilizado en función de un supuesto fin superior o voluntad. Nuestro dramaturgo nos muestra el proceso de cambio y lucha entre poderes, pero enfocándose en el individuo, tanto en su nueva función simbólica dentro de su sociedad, como en su personal sufrimiento.

Retomando, sacerdotes y voluntad divina son un mismo ente. Por lo tanto, el destino de aquel individuo ya no es únicamente de naturaleza divina, sino también política y social. Edipo caerá por errores propios -humanos y políticos- que serán instrumentalizados en función de una narrativa que alivie la percepción de caos dentro de la sociedad tebana. La catarsis está dentro y fuera de la obra. La primera, le permitirá al pueblo tebano ciclarse y sentir que el orden ha regresado a su vida. La segunda, le permitirá a los espectadores tener una experiencia estética y metafísica de eventos sociales, políticos y religiosos.

El mundo representado en esta obra es de naturaleza híbrida. Primero, el ser causante del caos en la ciudad es de esa misma naturaleza; tiene rostro de mujer, alas de ave y cuerpo de león. Es un ser que es una cosa y muchas al mismo tiempo. Posee una identidad casi indescifrable. El tratamiento que hace Sófocles de ese animal mitológico nos lleva a considerar otro aspecto importante en la historia, el lenguaje. La esfinge y el lenguaje son equiparables, pues Sófocles, de manera muy aguda, llama a ese animal mitológico, la cruel cantora.

En mi análisis partí del concepto construido por Michael Foucault en *Las palabras y las cosas* cuando trata el lenguaje en la época clásica. En esta época, palabra y mundo, explica el filósofo francés, son la misma cosa. Por supuesto, Foucault no se refiere al lenguaje clásico por los griegos. Pero yo parto de ese concepto para notar que, en el mundo griego, por el contrario, palabra y mundo no son la misma cosa.

El lenguaje no representa con claridad a su referente; ni el sujeto produce una fuerte asociación entre lo uno y lo otro. A menudo, el lenguaje se nos presenta como un organismo que puede arrojarnos, a la hora de representar, más que claridad, incógnitas. Así lo hacía la cruel cantora, quien arrojaba acertijos complejos que aniquilaban a aquellos que se atrevían a intentar descifrarlos. El lenguaje es de naturaleza híbrida, es una criatura cantante y su labor es la de confundir despiadadamente.

El poeta canta con sabiduría, mientras que la esfinge canta cruelmente. Es ambigua. Sus acertijos paralizaban las mentes más complejas. Sófocles parecía tener muy claro que su instrumento como poeta no era la voz o la lira, sino el lenguaje. En su obra, nos muestra las trampas que puede desatar ese instrumento. En mi análisis, me apoyé de las agudas observaciones que Friedrich Nietzsche hace del lenguaje que conforma a la obra. Todos los personajes son únicos debido a la manera tan particular en la que cada uno de ellos habla. Tiresias, Creonte, el sacerdote e, incluso los criados, al igual que la esfinge, en muchas ocasiones confunden y engañan. Por esta razón, todo para Edipo se juega en el arte del desciframiento del lenguaje que emplean esos individuos. El rey, afirma el filósofo alemán, representa la claridad del lenguaje, en un mundo que sucumbe ante el enredo y la artimañas de seres que saben esconderse y enredarse.

Edipo es otro ser híbrido, pues es un rey al que se le adjudicarán valores divinos, ya que nació en el Citerón, un lugar sagrado y venerado por los tebanos de la obra. Por lo tanto, su condición divina le permitirá encarnar su labor simbólica dentro de su sociedad; su divinidad no va agotarse en sus errores y en su sufrimiento, sino que se resignificará. Ya no será un gobernante divino, sino un símbolo redentor. El lenguaje empleado en la obra, al igual que la esfinge, es de esa misma naturaleza

híbrida. Así, entramos en un mundo en donde el tránsito entre los elementos ficcionales y los terrenales son necesarios para el funcionamiento de ese contexto, la hibridez es la naturaleza de ese todo.

La mitología griega era una de las fuentes que proveía de seres que encarnaban ciertos conceptos, y los cuales formaron parte del sistema de creencias griego. Aquel imaginario, proveniente de los mitos, tuvo una influencia mayúscula en el reino de lo real - por lo menos, es lo que apreciamos en esta misma ficción, por supuesto-. Entonces, en *Edipo rey* se nos muestra el intercambio entre el universo ficcional, en donde habitan seres como la esfinge y el mismo Apolo, y el otro mundo, en donde esos seres o supuestas voluntades son interpretadas y luego encarnadas. Ese mundo material no puede concretar su funcionamiento, sin el ficcional: probablemente se produce una síntesis, hay un tercer mundo material que es regido por los elementos simbólicos del mundo de la ficción. Y es ahí, donde el individuo es instrumentalizado, donde su sufrimiento es lo que legitima la vuelta al orden y al sentido. Sófocles apunta sus luces hacia ese proceso, hacia el individuo que queda atrapado en esa trama laberíntica que le resulta casi invisible.

Resumiendo, el animal mitológico, que es imaginario, se materializa, se vuelve ser humano y por lo tanto, el miedo que inspiraba esa antigua criatura, es vencido. Y al no inspirar ese primer terror, el individuo, al mismo tiempo que es castigado, produce una forma de redención con su sufrimiento. El sufrimiento de Edipo posibilita el nuevo orden del Estado que, más adelante, también, pasará por turbulencias en las manos de Creonte.

Estamos ante una obra que nos muestra esa naturaleza híbrida del mundo humano; un mundo que se nutre de figuras imaginarias para poder construir instituciones que

doten de sentido a la frágil percepción humana. En ese mundo, de naturaleza híbrida, el ser humano, irónicamente, es devorado por el sin sentido que percibe de una voluntad que se le presenta como incomprensible. Pero termina aceptando lo que le queda, con tal de encontrar una posible redención para sí mismo, dentro de esa misma narrativa. Esa será la historia que se nos contará en *Edipo en Colono*.

A pesar de todo lo que tiene que pasar Edipo, Sófocles se atreve a rescatarlo y permitirle aferrarse a su dignidad más esencial, la congruencia. Sobre el final de la obra, vemos al héroe aferrarse a esa cualidad, porque sabe que eso es el último que le queda. Y, al hacerlo tan fervientemente, se nos muestra como un ser digno de ser héroe, o gobernante, o un ser divino. Pero, al mismo tiempo, ese carácter validará su sacrificio ante los ojos de los ciudadanos. Lo que ata al propio al rey a su supuesto destino, es su adhesión a una identidad heroica. No puede quebrarse, va a tragarse sus propias palabras y será castigado como él mismo propuso antes de saberse él, el criminal..

Por último, uno de los pensadores que también empleé en mi análisis fue a Aristóteles, no sólo por su *Poética*, sino también por concepción de lo que es la ética. *Edipo rey* es una obra que tiene una dimensión ético-filosófica que gira en torno a la noción de la felicidad. Esto lo podemos apreciar sobre el final de la obra. *No podemos considerar que un hombre ha sido feliz, sino hasta el final de su vida*.. Esa es la última lección de este relato. Así pues, nos encontramos frente a una especie de moraleja. Edipo era un hombre que estaba en la cúspide de su vida; lo tenía todo. Cuando, de pronto, abruptamente, todo se le viene abajo. ¿Es entonces este, un hombre feliz? En este cuestionamiento podemos ver, probablemente, un primer germen de lo que posteriormente va a ser el escepticismo, el cual se produce gracias a la forma y a la narración en sí.

La obra de teatro permite revelar al ser humano un nuevo tipo de consciencia, porque le permite al poeta articular y contar la vida de un hombre en un espacio reducido de tiempo. Así, entendemos que lo que hoy sucede, mañana puede dar un giro inesperado. Por lo tanto, no es necesario hacer juicios respecto a la vida de nadie. Incluso sobre la de aquellos que parecen ser profundamente felices y poderosos, como lo fue el rey Edipo en algún momento. Con lo que se produce en nosotros un efecto de “foto-panorámica” en nuestra consciencia o, como dirían los anglosajones, “the big picture”. Con esta nueva consciencia, el mismo Sófocles podía estar dándonos un método para afrontar al deseo en sí, el deseo de poder y riquezas.

De esta manera, en *Edipo* vemos la manera en la que los seres humanos manipulamos la ficción y el poder, y observamos también la forma en la que nosotros nos relacionamos con el mundo. Una obra que por ello, está por demás decirlo, no cede ante las inclemencias del tiempo. Probablemente porque nos muestra con maestría lo que hemos sido y lo que somos. Sófocles entiende tan agudamente la naturaleza de la ficción, el ser humano y el teatro que lleva su oficio a límites que nunca fueron nuevamente alcanzados.

Obras citadas

- Arias Joaquín. *La maldición de Edipo*. Notas de Juan Carlos Moreno. Gredos, 2018.
- Brocket. G. Oscar. *History of theatre*. Allyn and Bacon, 2011.
- Dodds. E.R. *Los griegos y lo irracional*. Alianza, 1999.
- Durant Will. *The story of civilization. The life of Greece*. MJF. Books, 2018.
- Eurípides. *Las diecinueve tragedias*. Porrúa, 2006.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, 1968.
- Girard René. *El chivo expiatorio*. Anagrama, 1986.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 2014.
- Konstan, David. “Teorías Del Mito.” en *Claves Para La Lectura Del Mito Griego*, edición de Lucía Romero Mariscal y Marta González González, 1ra, 4/6/21 ed., 33–56. Dykinson, S.L., 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1ks0drq.4>.
- Kitto. H.D.F. *Tragedia griega. Un estudio literario*. UNAM, 2019.
- Nietzsche Friedrich. *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Gredos, 2010.
- Rodríguez, José Antonio Martínez, and Francisco Morillas Caro. “Interpretaciones del Relato Edípico.” *El Derecho Natural y El Reinado de Edipo Rey*, 1st ed., J.M Bosch, 2021, pp. 137–64. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f6bz.18>. Accessed 3 Nov. 2022.
- Palazzo Sandro. *Presocráticos. Los albores de la filosofía*. EMMSE EDAPP, 2020.
- Piglia Ricardo. *El último lector*. Anagrama, 2005.

Sáez, Adrián J., and Adrián Jesús Sáezcea García. "Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 61, no. 2, 2013, pp. 607–27. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43049928>. Accessed 3 Nov. 2022.

Scodel Ruth. *La tragedia griega. Una introducción*. FCE, 2014.

Sófocles. *Ajax. Las traquinas. Antígona. Edipo Rey*. Introducción, traducción y notas José María Lucas de Dios. Alianza, 2017.

Sófocles. *Electra. Filoctetes. Edipo en Colono*. Introducción, traducción y notas Antonio Guzmán Guerra. Alianza, 2009.

Sófocles. *Tragedias*. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Traducción y notas Assela Alamillo. Gredos, 1981.