

"Omnia deinde. Creón en la saga tebana de Sófocles"

María Inés Saravia de Grossi.
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

El trabajo presenta una interpretación de Creón en *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. En las tres obras apreciamos la ambición de Creón para obtener el trono de Tebas y, en consecuencia, su disposición autoritaria.

En *Antígona*, Creón tiene la experiencia del vértigo y las circunstancias lo convierten en un cadáver viviente; en *Edipo Rey* emerge como el antagonista de Edipo y, finalmente, en el Éxodo, se presenta como dueño de la palabra y del orden cívico. En *Edipo en Colono*, Creón lleva a cabo un engaño que desenmascara la desmesura de su hipocresía. El público reconstruye, en su memoria, la conducta de Creón en las obras anteriores.

Sófocles expone actitudes que espejan, en el conflicto trágico, las contradicciones humanas.

Abstrac

This paper presents an interpretation of Kreon in *Antigone*, *Oedipus Tyrannus* and *Oedipus Coloneus*. In the three plays we appreciate the ambition of Kreon to obtain the throne of Thebes and, consequently, its authoritarian disposition. In *Antigone*, Kreon has the experience of the vertigo and the circumstances make him a living corpse; in *Oedipus Tyrannus* he emerges as the antagonist of *Oedipus* and, finally, in the *Exodus*, is presented like owner of the word and of the civic order. In *Oedipus Coloneus*, Kreon carries out a deceit that reveals the hidden intentions of his rudeness. The public reconstructs, in its memory, the conduct of Kreon in the previous plays. Sophocles exposes attitudes that reflect, in the tragic conflict, the human contradictions.

La interpretación de cualquier tragedia puede ser abordada desde varios puntos de vista, por ejemplo desde una perspectiva psicológica, o bien realista, en cuanto a sus referencias concretas a lo inmediato, o desde un

* Este trabajo, con algunas modificaciones, fue leído en el Simpósio Nacional de Estudos Clássicos, XI Reunião da SBEC, realizado en Araraquara, Brasil, en octubre de 1999.

María Inés Saravia de Grossi

[illegible]

Según Aristóteles, la tragedia es *m...mhsij prēxewj*, “imitación” de una acción que se obra con responsabilidad¹, es decir, perfila la dirección de los actos humanos; pero al mismo tiempo, en toda acción humana hay un resabio ingobernable, que constituye la capacidad ínsita de la *deinòthj*. En suma, la capacidad del hombre de hacer algo es *deinòj*, y esto causa espanto. Paradójicamente entonces, todo obrar con responsabilidad tiene algo de ingobernable para el hombre, y la tragedia, al poner en obra al hombre, pone en obra su *deinòthj*, es decir, aquello que queda misterioso, que es la incapacidad del razonamiento humano para dilucidar sus propios actos. Y el intento de dar inteligibilidad a los enigmas humanos constituye la temática que expone Sófocles². Aristóteles no dice que persigue la *çretē*, en su sentido homérico de excelencia o virtuosismo, sino la *m...mhsij* de un hombre *spoudaōj*, es decir, la tragedia es la *re-apropiación* de acciones llevadas a cabo por hombres de bien. Por otra parte, en el uso de los grados comparativos queda un margen que permanece oscuro e inalcanzable, aún para los mejores hombres. Estamos en la filosofía parmenideana del ser, en cuanto el hombre tiene el principio de su quebranto en sí mismo, dado que su naturaleza es finita e imperfecta³.

¹Cfr. Schlesinger (1977), p. 139. “Las palabras griegas *prŕttein* y *prŕxij* significan tanto *obrar* o *actuar* y *acción*, como *encontrarse en un estado* y *estado*, así *eŭ prŕttw*, puede traducirse por *obro bien* y *estoy bien*. Aristóteles al definir la tragedia como *m...mhsij prŕxewn*, entiende no sólo: imitación de acciones sino también: imitación de estados.”

²Lucas (1978): “it is necessary to be aware of the connotations which this word frequently possesses in A.’s literary and ethical works, because much of what is said in Chs 7 and 8 about unity of action is implicit in the word *pr©xij*. It means , not any random act like opening one’s mouth or crossing the street, but an action initiated with a view to an end and carried on in pursuit of it...it is associated with *proa...resij* as EN 1139 ^a 31: *pr£xewj ¢rc¾ proa...resij* asociado con *proa...resij* implica un compromiso en la realización y lleva implícita su completud, *tele...aj*, con un principio, medio y fin. Tiene las dos implicancias de completud y seriedad. Esta concepción de acción ha interesado a modernos escritores sobre tragedia.

³ Cfr. Schlesinger (1950), pp. 22 y ss. Nos interesan las apreciaciones de Belfiore (1992), p. 102, donde menciona que el hombre *faàloj* nunca arriba a una real felicidad o su opuesto. Agregamos que entonces, un hombre de tales características, es algo así como el hombre “light” de nuestros días, frívolo, superficial, (casi) tonto. Esos permanecen, no viven con intensidad emotiva.

2 Praesentia

Creón en la saga tebana...

La capacidad desarrollante del hombre la vemos reflejada en el uso que hace Aristóteles de los comparativos. El hombre tiende hacia la excelcitud, τὸ βέλτιον y por su propia naturaleza, entonces, se eleva un poco del término medio, y esto mismo lo expone al error, ἡμῆρθημα, que se diferencia sustancialmente de la maldad. En Aristóteles, y también en Sófocles, el error es un elemento constitutivo del hombre y no es reprehensible moralmente, podríamos considerarlo una cuestión de óptica, porque el hombre ve, parcialmente, aquello que se le presenta y que debe dilucidar, en verdad, de qué se trata. En ese espacio confuso e indescifrable para el sujeto, yace la ironía trágica, justamente donde se pierde de vista el alcance de los hechos, cuyas consecuencias resultan imponderables⁴. Es que la tragedia expone al héroe no como paradigma de la existencia humana, sino como una complejidad, en permanente disyuntiva, en cuanto suscita cuestionamientos por resolver⁵. La tragedia es el arte que transpone las condiciones de la vida y en virtud de su representación se sublima lo particular en lo universal, sin perder de vista el interés cognitivo de la mimesis⁶.

El hombre en Sófocles es, casi inevitablemente, lo que llamaríamos un “ismo”, el sufijo exaspera el concepto que sufiija, y transforma en valor absoluto las cosas de su estado y se rebela con el hecho de haber llegado a la realidad conclusa. No es una actitud irreverente o irreligiosa de la existencia, precisamente para Sófocles la religiosidad consiste en el acatamiento de esa situación y el fruto al que tiende se llama φρόνησις, la sabiduría que en el fondo no es más que la inteligencia de la verdadera condición del ser humano y del poder inescrutable de la divinidad. La existencia humana siempre es trágica, aún para los mejores hombres, o más precisamente, para ellos, porque no se alcanza la sabiduría si no es a través de la catástrofe⁷. El deseo del artista de crear en la obra de arte una expresión perfecta de lo que puede ser el hombre por su naturaleza, o sea, su esfuerzo por dar materialidad a un deseo espiritual, produce una figura humana que ni antes ni después encontramos de nuevo.

La búsqueda de las causas ya es □□□□□□□□ En todas las tragedias, los personajes están en un cruce de caminos, y es el sitio del minuto trágico

⁴ Butcher (1951), p. 323 “...the tragic *hamartia* is in truth no more than an *atichema*, a mere accident, a misadventure, the circumstances being such that reason and foresight are unavailing.”

⁵Cfr. Vernant (1995 ^{XIIIe}), p. 84.

⁶Cfr. Nussbaum (1986), p. 388: “Aristotle argued in Chapter 4 that our interest in *mimesis* is a cognitive interest, an interest in learning (1448 b 13).” En este sentido mantiene una estrecha analogía con la metáfora, en cuanto ésta devela mundos.

⁷Cfr. Saravia de Grossi (1991), donde ya nos hemos extendido sobre el tema.

María Inés Saravia de Grossi

y de la elección, **proa...resij**. Los personajes sienten con frecuencia un vértigo que les hace perder el equilibrio. El hombre existe con su propio peso específico, pero por una circunstancia ajena a él, que tratará de desentrañar, algo lo modifica, el hombre se hunde después de ser arrastrado cada vez más. El conflicto trágico de la existencia se desencadena por factores extraños a ella e ininteligibles para la mente humana. Precisamente la inteligibilidad de nuestras vidas es el fundamento de la poesía dramática. Así podríamos ejemplificar la conducta de Creón en *Antígona*. El vértigo significaría entonces, por ejemplo, la responsabilidad del gobierno y luego la consideración de lo que se dice en forma absoluta y taxativa, aunque de hecho no lo es, de momento que hay insurgencias que escapan a un control totalitario de la situación.

Dicho el edicto, en los vv. 163-210, es decir, su plataforma gubernamental⁸, surgen voces individuales que se alzan en disconformidad⁹. Esa contingencia no estaba contemplada porque nadie puede prever las variables de las situaciones en toda su complejidad. Esa parcialidad en el temperamento de Creón es el principio de su ruina¹⁰. Su error quizá subyace en el hecho que es joven para ese cargo, y por eso su apresuramiento, así lo sugiere el Corifeo, en los vv. 155 y ss. Es un hombre terco para las resoluciones cotidianas, no supone que hay matices en la apreciación de cada cual. Esto incrementa su peso específico, por decirlo así, y cuando él reacciona tardíamente, después del mensaje de diagnóstico de la situación que elaboró Tiresias, primero en los vv. 998 a 1032 y en la segunda parte del vaticinio, vv. 1064-1091, ya está hundido en la confusión más radical. Presenciamos la peripecia de la obra, con el pánico que produce el desconcierto de no encontrar un lugar estable. Ha sido impelido en su manera de ser. Ha perdido, por el exceso de responsabilidad que asume, algo de hombre común para convertirse en gobernante absoluto. Esta desmesura se convierte en una *obsesión*; cree que siendo *obsesivo* nadie podría ver el problema desde otras aristas. La intransigencia de su temperamento, agravado por la circunstancia, lo ciega, le resta sentido común. Es curioso ver cómo la gravitación de los problemas para el nuevo gobernante lo obnubila, de modo tal que pierde incluso el control sobre sus propios actos de gobierno. Es toda una situación paradójica del gusto de Sófocles. No es que se trate de un autoritario advenedizo, pero la fuerza de las circunstancias lo parcializó en su emprendimiento, y le hizo perder la

⁸Situación que recuerda a Etéocles en *Los siete contra Tebas*.

⁹Cfr. Bushnell (1988), pp. 50 y ss.

¹⁰Pero por otra parte ¿sale de lo normal su apreciación? Para Aristóteles, la emoción altera el juicio, y lo explica en *E. Nic.* 1149 a 3. Cf. Leighton (1982).

Creón en la saga tebana...

dimensión del problema. Su función de gobernante lo absorbió. No se le ocurre pensar que haya cuestiones humanitarias a considerar. En parte Creón parece ejercitar la ética homérica, de odio a los enemigos¹¹.

Los hechos tienen esa tendencia a imponerse sobre sus propios agentes, no advierte Creón que sus palabras se le han independizado del curso que les había otorgado y produjeron consecuencias que no puede resolver, aunque haya sido él quien las impulsó. No previó la relación y la falta de relación de sí con el mundo. Cuando advierte, después de la salida de Tiresias, la dirección que tomaron finalmente los acontecimientos, es una hoja de papel, una nada, un cadáver viviente, en tanto no gobierna ni sus propios actos, va a la deriva, detrás de las circunstancias. Los demás personajes también se ven impelidos por esta fuerza avasallante, aunque experimentan “la toma de conciencia”, intuitivamente, al menos, han atisbado la realidad de los valores absolutos con anterioridad, tanto el Corifeo, como Hemón y luego Tiresias. Antígona también tiene su momento de duda, y eso hace trágico su discernimiento, en un sentido moderno, en tanto se pregunta si tendrá sentido su comportamiento, porque si acaso no lo fuera, nada de esto hubiera justificado su decisión, vv. 923 y ss¹².

En el segundo episodio, con la aparición de Antígona como responsable única de la subversión del orden político, el público tiene conciencia de la vacuidad del edicto y la visión parcializada de la realidad. Las cuestiones no siguieron el curso esperado. Justamente el 1º acto concreto de gobierno, es una hipótesis de conflicto que no ha sido prevista. El intento de autodefensa de Creón lo desconcierta, lo saca del marco de la situación. Su único deseo es mantenerse en el gobierno y paradójicamente es él mismo el que por su desesperación de conservar el cargo es el instrumento más efectivo de los dioses para acelerar su ruina. La tragedia está toda aquí, es decir, en el error de juicio de Creón; y, en 2º lugar, en la visión también parcializada de Antígona. Esto lo señala Hemón cuando expresa en el v. 690: *tŌ g|r Ōmma deinŌn øndr̃ dhmŌtV*¹³. No significa que no tengan libertad en el sentido estoico, cada uno actúa libremente, pero la significación última de sus actos no está al alcance de su conocimiento¹⁴.

¹¹Cfr. Blundell (1992).

¹²Aquiles es trágico porque siente inminente la posibilidad de morir, sin conocer el fin de sus empresas. En este sentido, Antígona es su equivalente en el drama; la muchacha que aparece en el 4º episodio, no está nada segura de que su iniciativa sea piadosa, y desconoce, en verdad, el alcance de sus actos, vv. 923-928.

¹³Nussbaum (1986), p. 71 y ss. “Haemon tells him that he has an *omma deinon*, a strage and terrible eye-since he sees only what he wants to see...”

¹⁴Sófocles dice que no debemos preguntarnos por qué. Esquilo en cambio, sí explica por qué los dioses actúan de determinada manera.

María Inés Saravia de Grossi

Creón sigue una conducta apolínea, según los lineamientos de Nietzsche en *Los orígenes de la tragedia*, en el sentido en que sigue un orden político, moral y cree que domina la razón. Por otra parte, la entrega a su desesperación y la confusión que esto le trae, es la presencia de lo dionisiaco. Lo apolíneo constituye su predisposición activa y en tanto generador de signos, *sema*, mientras que lo dionisiaco implica pasividad y entrega. Por eso el *hipórchema* es un canto que refleja la desesperación de Creón, y evoca la confusión de la ciudad. Más que un canto de alegría antes de la catástrofe, el espectador tiene clara conciencia de que se trata de una descripción lírica del sentimiento íntimo de Creón. Tiresias ya había descrito el desorden en forma ordenada, racional, vv. 1015 a 1022. El coro lo expone líricamente, sin racionalizar los conceptos. El desorden es una parte constitutiva del orden, por lo tanto la polaridad aparente Apolo-Dionisos descubre la interrelación que entretejen en el desarrollo dramático. La presencia de lo misterioso es muy fuerte en las obras de la 1ª etapa. El desconocimiento de las causas produce miedo, y ese espanto existencial muestra cómo Creón puso en otra su *deínotes*, resabio que no puede ser incorporado al orden, aún cuando la naturaleza, los hombres y los dioses formen una unidad indisoluble. Pero a su vez, esta capacidad se renueva en la multiplicidad de sus elementos¹⁵. Visto así, el conflicto entre familia y estado que propuso Hegel en el siglo pasado no queda resuelto¹⁶.

Edipo Rey.

Creón es el personaje que trae por primera vez al escenario la apertura de la realidad absoluta en la escena; y eso produce el engranaje de la acción, incentivada por el temperamento apasionado de Edipo. Las intervenciones de Creón se producen en el prólogo, en el 2º episodio y finalmente en el éxodo. La frecuencia de su aparición en escena lo muestra sucesivamente como consejero de Edipo en su consulta al oráculo y la exégesis posterior; como político realista y mediador en la ciudad, y por último en el éxodo como rey en ejercicio de sus funciones, dueño de la palabra y del orden cívico¹⁷.

En el prólogo Creón da la respuesta de su misión en los vv. 85 a 99. Creón desempeña el papel de mensajero privilegiado, comentando lo que dirá antes de decirlo y, como político hábil, quiere saber en qué condiciones comunicará su mensaje, si en el interior del palacio o en público. Edipo

¹⁵ Cf. Oudemans (1987)

¹⁶ A propósito de este tema resulta imprescindible la lectura de Ricoeur (1996), pp. 261-270.

¹⁷ Para el estudio de *Edipo Rey* he tenido en cuenta la edición de Bollack (1990), y Dawe (1982).

Creón en la saga tebana...

prefiere la palabra pública, dado su carácter democrático¹⁸. En el v. 95 Creón enfatiza que Apolo señala que deben purificar al país de la peste que se engendró en la tierra.¹⁹ El término *m...asma* designa la plaga descrita por el sacerdote en los vv. 22 a 30, pero aquí da una causa. Es la primera apertura de la realidad divina, absoluta. El oráculo revela una causa “colectiva” no identificada, de la calamidad. En este principio de la pieza, la muerte de un hombre como Layo, o la no reparación de su muerte, constituye un origen plausible de la peste que conlleva el designio de Apolo. La *distichomitía* es un cuestionario de información, donde se reconstruyen las circunstancias del crimen, vv. 108 ss. Lo que se sabe, después de la consulta al dios, es que los asesinos no han abandonado esta tierra, que ellos mismos mancillaron. Edipo se entera de que Layo ha sido muerto fuera de la ciudad, sobre el camino a Delfos, vv. 112-15, donde se dirigía por razones desconocidas. Todos los testigos han sido muertos salvo uno, que se ha ido, y no ha dado información, vv. 116-119. Ese testigo ha dicho que se trataba de una banda de asaltantes, vv. 116-23.

Edipo reitera el principio de una búsqueda metódica, como en el v.108; el interrogatorio se centra no tanto en el lugar sino sobre los autores del crimen, vv. 120-23. La indicación entra inmediatamente en un sistema interpretativo de naturaleza política. Los asesinos han debido operar por el incentivo de una facción y por dinero. Tal es la 1º conclusión que da Edipo en el v. 124. El descubrimiento del parricida pasa por la exploración del regicidio, vv. 99-131. Una cuestión pertinente es preguntarse si Layo iba a averiguar si su hijo estaba aún vivo, cuando se encuentra con Edipo en el cruce.

Creón regresa a escena en la primera mitad del 2º episodio. Entabla el segundo y último *ἄγων λόγων* que hay en la obra. El primero era con Tiresias en el 1º episodio. No es casual que sendas diatribas dialécticas se lleven a cabo en la primera mitad de la obra. Es el contexto inmediato²⁰. Tiresias produce una colisión en el pensamiento de Edipo, porque es el que definitivamente pone en conflicto las dos realidades. La no intelección del mensaje profético hace que Edipo sospeche una conspiración. Ante esa sospecha Creón tiene la posibilidad de refutar esas acusaciones que vierte Edipo, se siente agredido en lo personal, pues hasta ahora el oráculo era una cuestión social, comunitaria. Destruir esos planos de diversa jurisdicción confronta a los personajes. Luego, en la segunda mitad de la obra, a partir

¹⁸Cfr. Bushnell (1988).

¹⁹Correspondencia con los vv. 473-75, en el 1º estásimo.

²⁰Cfr. Segal (1993), p. 72.

María Inés Saravia de Grossi

del 3º episodio, los acontecimientos se precipitan por sí mismos, fuera de todo control.

En el discurso se mueve por opuestos, TMgë del v. 587 frente a ¥lloj, v. 598; Óstij enfrentado a ~tšrouj; el aquí y ahora, vv. 590, 596-97 actualiza el relato de la facticidad de su poder. Él ejercita el comando del poder, pero no lleva el título de rey, explica que estaría loco al renunciar a esa manera de vivir, además la expresión ¥neu fÒbou es la libertad que le proporcionan sus beneficios, conserva toda su integridad personal, sin la sumisión a las circunstancias externas, el prestigio social que tiene sin la alienación del cargo. En conclusión, no es un subversivo, ni quiere dar un golpe de Estado. Luego toma distancia en las pruebas que da de su inocencia y rechaza cualquier asociación con Tiresias. En el llamado de atención o *paréchesis*, de los vv. 603-7 entiende que Edipo mezcla a los buenos con los malvados, de este modo niega el orden social, del cual él se jactaba al principio.

La justicia del tiempo que anulará la confusión de Edipo, favorecerá a Creón, en cuanto revelará la verdad. En el final de la peroración termina con sentencias *gnómicas*, y coordinantes como g'r, vv. 609-11, y øll', del v. 613 que orientan con decisión el énfasis de su alegato.

En la escena del éxodo, en la que aparece por tercera y última vez, el corifeo acompaña a Edipo ante Creón, que ahora es el rey, y tiene el poder de tomar decisiones. Creón se atiene deliberadamente al momento actual, no está para injuriar a Edipo, ¿Acaso tuvo que resignarse a la asunción al cargo como soberano, según las exigencias del kairÒj, v. 1422? Su obsesión, de momento, es el saneamiento social, evacuar la mancilla de la ciudad que él gobierna, vv.1424-28. Reintroduce la diferencia entre gšnoj y pÒlij, tema que había sido considerado en el encuentro anterior, cuando estaban en cuestión las dos dinastías en el gobierno de Tebas. En los vv. 1439 y 1443, el estudio del caso de Edipo entra en las atribuciones de la autoridad real, que él ostenta como heredero del gšnoj y como dirigente de la ciudad. Rechaza la demanda del exilio de Edipo y arguye una cuestión política, pues la purificación de la ciudad supera las instancias religiosas. Estamos muy próximos al Creón de Antígona.

En los vv. 1515 y 1523 Creón da una orden brutal. Es árbitro, dueño de la palabra y también adversario. Algunos críticos consideran que el v. 1522 es el *sfragís* de la obra²¹. Edipo se separa, se desmembra el grupo familiar, y de padre dispensador, en lo sucesivo, será mendicante.

²¹ Cfr. Bollack (1990).

Creón en la saga tebana...

En el 2º episodio la escena de Creón prepara la peripecia, coadyuva en la mutabilidad de la acción, pues otorga una visión pragmática de la realidad frente a la visión intelectual, idealizada, de Edipo.

En *Edipo Rey*, Creón siempre actúa con una acción manifiesta, y otra latente. En el prólogo es lo que dice el oráculo, el texto, vv. 96-99, y la exégesis, la subjetividad refractada en el mensaje oracular. Edipo pide el texto, y Creón le relata un contexto extemporáneo. En el 2º episodio instaura el presente de la acción, cuya intencionalidad es persuadir; y hay una acción diferida, el ejercicio del poder en su trastienda, $\Upsilon\text{neu f}\ddot{\text{O}}\text{bou}$, es decir, con total impunidad. Es el hombre de las componendas políticas. La dualidad en la acción, se traduce en su discurso, en una actitud de tenor sofístico, donde todo tiene su aspecto positivo y su lado negativo. En esta oportunidad sale victorioso. Schlesinger al respecto dice que “Con esto el poeta nos hace ver otro aspecto de la realidad humana: la trivialidad y la pobreza de cierto intelectualismo, propio de los sofistas de todos los tiempos. También el éxito que esta clase de gente suele alcanzar ante el vulgo aparece en el hecho de que las razones aducidas por Creonte convenzan al corifeo.”²²

La *deixis* lo enfrenta al resto de los ciudadanos²³. En tanto relato de su cotidianeidad en el poder, produce una *diégesis* mimética, le otorga iconicidad a la descripción, por la modalidad ficcional de la representación artística. Actúa como mensajero de sí, $\text{di}' \phi\text{paggel...aj}$, en sus referencias mediatas. Es decir, *re-presenta* la acción²⁴.

En el éxodo, con la deliberación en el v. 1439 $\text{pr}\ddot{\text{e}}\text{tist}' \text{œxrVzon}^{\text{TM}}\text{kma}\phi\text{œn t... prakt}\ddot{\text{s}}\text{on}$ y en el v. 1443 $\text{pr}\ddot{\text{e}}\text{tist}' \text{œxrVzon}^{\text{TM}}\text{kma}\phi\text{œn t... drast}\ddot{\text{s}}\text{on}$, bajo el manto de la impersonalidad, dada por los adjetivos *praktšon* y *drastšon*²⁵, en el ámbito restringido de la facticidad, Creón se escuda del

²²Cfr. Schlesinger (1950), p. 74.

²³Ahl (1991), pp. 95 y ss. “Creon’s role as *prostatês* ...evoke thoughts of the Athenian demagogue Cleon, who was one of the major political forces in Athens in the years following Pericles’ death—the very years during which Sophocles must have written *Oedipus*: 429-25 BC.” Las semejanzas se aprecian cuando Creón es intermediario entre Edipo y el oráculo, como en *Caballeros*. Creón es el nombre del adjetivo *kreôn*.

²⁴Cfr. Kosman, (1992) p. 57. Porque *mimesis* no es un espejo de la realidad, sino que el arte recuerda su iconicidad, la modalidad ficcionalizadora de la representación artística, luego Creón produce una actual representación. “Drama, in other words, does not describe action, but re-presents it; a drama is a mimetic action.”

²⁵La forma impersonal *praktšon* del v. 1439 es un æppax en Sófocles. Cfr. Ellendt (1965). En *Edipo en Colono*, encontramos en Teseo los mismos predicados verbales, en los vv. 1773 y 74. pero su expresión comprometida francamente se advierte en el matiz volitivo prospectivo que le otorga el futuro y el $\text{pr}\ddot{\text{e}}\text{ssein}$ como infinitivo objetivo de $\text{m}\ddot{\text{s}}\text{llw}$, y $\text{pr}\ddot{\text{O}}\text{sfor}\ddot{\text{e}}$, a su vez, como el objeto del $\text{pr}\ddot{\text{e}}\text{ssein}$, rubricado con la oración $\text{o}\ddot{\text{U}} \text{de}\phi \text{m}'$

María Inés Saravia de Grossi

compromiso, y a su vez esconde su forma autoritaria en esta expresión que le da *impropiedad* a su intención, de modo que incorpora la voz de Edipo, en tanto Creón se apodera de su subjetividad. En este punto de la acción encadena con precisión con el Creón de *Antígona*, justamente el del 4º episodio. En esta disposición despótica, Creón se muestra tal cual es, inseguro y autoritario, se apodera de la subjetividad de los demás, y el resultado objetivo de esa acción es el *prēttein*, en tanto la *prōxij* del drama es un producto interno del *drōn* o *drōsij*, que formalmente hace a la tragedia, drama, y objetivamente es una *prōxij*, dado que el drama es la *mimesis* de una *prōxij*²⁶.

En este caso, *drastōn* es el hecho externo, formal, mientras *prēttein*, es el objeto interno.

Es decir, la modalidad bouleútica en las formas, trasunta su autoritarismo característico. La nueva consulta al oráculo remite al futuro de Edipo, extra tragedia, alude al personaje, y en el segundo caso, alude al hecho espectacular, más formal, de la actuación. Su recorrido es de una estructura anular, irónica dentro de la economía dramática. Si la tragedia termina con la necesidad de una nueva consulta al oráculo, como en el prólogo, significa que Creón no está nada seguro de su interpretación primera, y aunque la tragedia ha pasado sin afectarlo, dada su incapacidad de atisbar otras inferencias que las propias, sospecha íntimamente que sus conclusiones pueden estar erradas²⁷.

En las demás obras de Sófocles, en el minuto trágico, los personajes se preguntan angustiados t... *drēsw*; por ejemplo en *Áyax*, v. 457; en *Filoctetes*, Neoptólemo se lo pregunta en el v. 908; Electra, en el v. 1258; en *Edipo en Colono*, Polinices no bien entra en escena lo expresa exclamativamente, en el v. 1254; y en el v. 1508, Edipo reconoce el momento decisivo de su vida en la frase *op̄ b...ou moi* Creón en *Antígona*, en el v. 1099, y en *Edipo Rey*, es justamente Creón quien asume la pregunta sobre el actuar en consecuencia, arrebatando la posibilidad de que el protagonista, en tanto *Ōqoj*, Edipo se realice en la *proa...resij*, dado que aquél no existe sin ésta, es decir, intenta despojar de su voluntad a Edipo; no obstante, Edipo ha decidido desde el primer episodio.

ēpokēmein. Sendos gobernantes ostentan su expresión temperamental, Creón ofrece una modalidad deóntica, Teseo una intención bouleútica. Por otra parte, en su momento, Edipo se ha detenido frente a la esfinge, sabe que no sabe, mientras en Creón no hay dudas de conocimiento, “esta todo bien”. En Creón no hay sobresaltos, es dueño de su mediocridad.

²⁶Esto lo vio Aristóteles, en *Poética* III, 1448 a 27-28, cuando dice *pratontaj mimountaj ka' drīntaj*.

²⁷Cfr. Schlesinger (1950), p. 120-21.

10Praesentia

Creón en la saga tebana...

En el protagonista hubo un único cuestionamiento en el ámbito del decir, v. 1419, οἴμοι, t... dÁta lšxomen prŌj tŌnd ' œpoj; pero la disyuntiva no fue una cuestión ocasional ante la nueva llegada de Creón, sino que es la única que se plantea el personaje en toda la obra, y esta situación trágica le atribuye a Creón el papel de ser su antagonista, dado que su intervención escénica punza el proceso de Edipo, en cuanto se manifiestan las contradicciones de los personajes.

Edipo en Colono

Esta obra es su despedida de su ciudad y la Hélade, y también de su público. Sófocles ha sido un hombre reconocido y un artista popular y con esta obra cierra el esplendor de la tragedia ática. La hipotextualidad crea entrecejos que dejan ver los distintos momentos de la saga tebana. Los personajes femeninos tienen, también, su homenaje. El hecho de que Ismene realice la consulta al oráculo manifiesta una revalorización del personaje, y Antígona definitivamente se convierte en símbolo del amor filial.²⁸

En la obra hay dos circuitos de acción. El tema subordinado es introducido por Ismene y termina con el regreso de las hermanas, es decir, el tema menor empieza y termina con el movimiento escénico de las hijas; luego el tema principal es el movimiento de Edipo, la llegada y el retiro a la zona donde lo acogerán las Euménides. Con el primer trueno empieza el final. En esta instancia, la segunda fase del tema es, sin duda, dominante. La entrada de Creón y su séquito es anunciada por Ismene, que actualiza en el público el tema de los dos oráculos. En cambio, en el 4º episodio, la entrada de Polinices no tiene preparativos efectivos y es un solitario. Creón interrumpe el designio milagroso de Edipo, iniciado con Ismene y no es sino una “distracción” que crea tensión dramática, pero no tiene injerencia en la peripecia de la obra, son los vv. 728 y ss²⁹.

La hostilidad inicial de los vecinos de Colono se convierte más tarde en amabilidad. Es la preparación para la oda que canta la gloria de Atenas, el problema de la seguridad, y la estabilidad, *ϕsf£leia*, se soluciona para Edipo, e inmediatamente después sobreviene la actitud prepotente de Creón,

²⁸La obra tiene alusiones directas y claras a las anteriores, por ejemplo, *Antígona*, por el papel de la joven y la escena con Creón tiene una fuerte carga para el espectador porque sabe lo que le ha pasado ya con este personaje. También está muy próxima a *Suplicantes* de Eurípides y *Heraclidas*, como también el *Heracles Furioso*. Seguimos la edición de Jebb (1965).

²⁹Thus the scenes involving Creon and Polyneices are not essential to the external action, and the essential tragedy would be complete even if they were suppressed. But for the internal action they serve an important purpose: the effect of Creon's attack is to exhibit Oedipus as no longer a miserable and homeless outcast, but a man with a country which is ready and able to defend him..." Linforth (1951), p. 121.

María Inés Saravia de Grossi

que se acerca en nombre de Tebas, para arrebatarse esa paz social. En esta instancia, el público siente muy próxima la voz de Sófocles. En más, la obra adquiere otro tenor, que ya se advierte en el vocativo *xšne* del v. 668 con que empieza el 1º estásimo³⁰.

En esta escena de Creón se equivoca sólo el que engaña, pues los demás están advertidos, ha sido descubierto, de modo que sobre su discurso hay una penosa evidencia, porque se ve el trasfondo de los hechos y la desmesura de su hipocresía³¹. Es una escena de desenmascaramiento, mientras la de Polinices es una escena de decisión y divergencia. Es la única vez en el drama de Sófocles en la que el engaño caracteriza a un personaje. En otras oportunidades en las cuales la mentira influía decididamente, como por ejemplo en *Filoctetes* Neoptólemo; el Pedagogo en *Electra*; Licas en *Traquinias*, el personaje se mantenía al margen del engaño, en todo caso, el joven Neoptólemo tiene su crisis más importante a causa de la contradicción con la mentira planificada. En el caso de Creón, la mentira lo caracteriza. Sabe que si se comporta como un hombre honrado, puede suscitar confianza³². Creón habla con la seguridad de que el parentesco con Edipo lo compromete. Su relación frente a Edipo, su culpabilidad, su responsabilidad frente al anciano, la persuasión para que Edipo quiera volver a Tebas, todo esto se reconstruye en la memoria de los coreutas según la recepción de las palabras de Creón. Por lo tanto, su hipocresía no es un artificio de oratoria, sino que es una expresión directa de su complexión. Por eso también en la respuesta de Edipo se desenmascara su carácter. Edipo se expresa con palabras pulidas, es el *lōgoj d...kaioj*, que se contrapone al *mhcēnhma poik...lon*, por ejemplo lo señala en los vv. 774 y 782. Creón descubre sus aristas más perversas cuando rapta a las hermanas. Edipo se lo manifiesta cuando dice *glēssV s'Y deinōj*, v. 806³³. Sobre este Creón, Aristóteles dice en *EN*, d, 13, 1127a 20-22, que es *φλαζέν*. Entre los extremos de la *φλαzone...a* y la *e„rone...a*, encontramos el *filal»qhj*, representado en

³⁰Cfr. Linforth (1951), p. 146. Históricamente sabemos que en la Guerra del Peloponeso Tebas participaba del lado espartano. Cfr. Lardinois (1992); p. 323.

³¹Acerca de las escenas de engaño en la obra de Sófocles, y específicamente el tratamiento literario de ésta, cfr. Paravantza-Friedrich (1969), pp. 66 y ss.

³²Como Odiseo en *Filoctetes*, sabe qué palabras lo conmoverían. Se sigue el procedimiento de un engaño realizado por medio del discurso falso, se revela como perdedor.

³³La reacción del coro es similar, cuando ven a Edipo por primera vez, es descrito como “horrible de ver, horrible de oír”, v. 141. Opiniones de esta clase que expresan desconfianza, contra las palabras y contra los hombres, son frecuentes en el drama de Sófocles. En este sentido la obra ofrece gran afinidad con *Euménides* de Esquilo. Para el tema cfr. Lardinois (1992); p. 327.

Creón en la saga tebana...

Teseo³⁴. El que llama a las cosas por su nombre, correcto en palabra y obra, es el que decide en el término justo, en su sentido más cabal. Creón sobreactúa, es un personaje oscuro, lejos de la vejez honorable homérica, como Príamo y Néstor; y muy próximo a la vejez aristofánica de *Caballeros*.

El discurso de Creón en el segundo episodio establece el paralelismo con el arribo de Polinices en el 4º episodio³⁵. Ambos oradores están ligados a Edipo, y ambos serán rechazados de plano, con justicia, aunque la posición de Polinices sea diferente a la de Creón, cuyo comportamiento inspira temor. De retórica segura, silencia su propósito deplorable, y esconde el motivo de su llegada, mientras que Polinices descubre la verdad en el apuro, se encomienda a los dioses, y se reconoce arrepentido de su delito³⁶.

En resumen, tanto en *Antígona* como en *Edipo en Colono*, Creón queda en ambos casos fuera de la pòlij humana. Es que justamente representa la inestabilidad cívica, con el agravante además que en *Antígona* esta situación es paradójica. En *Edipo Rey*, la obra más rica en recursos expresivos³⁷, y a juicio de Aristóteles la mejor, Creón tiene un marco de actuación mucho más amplio. Son personajes que dejan ver con nitidez el trasfondo socio-histórico que los engendró.

Es evidente, además, que el espectador no ve las obras en continuidad, como afirma Jones³⁸, que cada uno de los personajes no tiene nada en común con los otros, pero también es cierto que el propio personaje dice de sí mismo que está viejo, en el v. 733, por lo tanto implícitamente subyace una diferencia comparativa, respecto de la presentación que realizaba el Corifeo en *Antígona*, v. 156 y ss. como un joven gobernante de quien los ancianos no preveían a ciencia cierta qué ideas lo movilizaban. Sófocles

³⁴Tanto Creón, como Teseo y Edipo representan espacios virtuales que se hacen visibles por las evocaciones suscitadas: Creón a Tebas, Teseo a Atenas y Edipo el altar de las Euménides. Cfr. Jouanna (1995/1).

³⁵Tanto Edipo como Polinices son suplicantes. A Edipo lo protegen las Euménides, pero Polinices no es protegido por su padre. De suplicante en la primera parte de la obra, ha devenido motivo de súplica en la segunda. Cfr. Jouanna (1995/1), p. 58. Antígona tiene la esperanza de evitar la lucha de los hermanos. Nos encontramos en una noche antes del enfrentamiento que se produce en vísperas de *Antígona* y las hermanas entonces estarán bajo el gobierno de Creón.

³⁶Los estásimos que circunscriben el 2º episodio invocan en ambos casos a Atenea y Poseidón, vv. 706 y 712; vv. 1070-72. El coro reconoce intuitivamente que Creón dice un discurso falso, *sfallo*, porque aquello que expresa no condice con los hechos, mientras uno de los patronos de Atenas es *Asfáleios*. Esa es la dimensión que tiene el engaño de Creón. Los habitantes se resguardan de estas personalidades.

³⁷Cf. Campbell.

³⁸Cfr. Jones (1962), p. 229, n° 2.

María Inés Saravia de Grossi

presenta distintos “caballos de Troya” para una única aprehensión de la realidad. En la última de sus obras el drama es acerca de la saga tebana; la *pr©xij* es el rechazo de Edipo a toda imposición prepotente, tanto de Creón como de Polinices, y el acogimiento de Teseo, junto a la compañía fiel de sus hijas³⁹.

Creón siempre estuvo al asecho para obtener el trono de Tebas. En sus primeras intervenciones en *Edipo Rey*, no quiere humillarlo, pero esto significa lo contrario; lo ratifica en el v. 1422. En *Antígona*, la desobediencia de su sobrina la interpreta como bribonería, hecho que no deja de ser una refracción de su propia vulgaridad. Creón carece de fil...a, por eso no suscita temor o compasión, sino odio⁴⁰. En *Antígona* vive con intensidad, cree que hace lo mejor, e incurre en el error, *jm£rthma*; y consecuentemente, sobre él recae la peripecia y el reconocimiento. En el final se aprecia la vacuidad de sus decisiones, como lo había expresado Hemón, en el v. 709: *oátoi diaptucqšntej êfqhsan keno....* Inspira terror, y Antígona una profunda piedad. En *Edipo en Colono* el rechazo terminante a su engaño pone a Edipo como paradigma en la defensa de su tierra. Es el mensaje de Sófocles a sus conciudadanos, de no dejarse ilusionar por promesas que se convierten más tarde en amenazas.

Tanto Creón en *Antígona* como Edipo en *Edipo Rey*, son expulsados hacia *çgr...ajj Ðdoçj*, vv. 1274 y 1450 y ss. y esto es la metáfora del desarraigo, y también el nombre de los laberintos humanos. En el personaje de Creón tenemos una vasta refracción socio-política que le otorga intemporalidad a las obras, en tanto estiliza perfiles históricos recurrentes.

En conclusión, *m...mhsij* es un proceso cognitivo que completa su circuito en la *k£qarsij*, un estado de clarificación integral. Siguiendo el juicio de Else⁴¹, Aristóteles defiende fervientemente la presencia de la poesía dramática en la ciudad, dado que compromete al hombre común en una

³⁹Al respecto, es muy afín a lo dicho la consideración de Tyrrel y Bennett (1998), p. 21 y ss: “As one utterance (*parole*) refers to another through language (*langue*), one instance in the mythmaking, for example, Creon’s refusal of Haemon’s advice, may be interpreted as referring to another, say, Oedipus’ acceptance of advice from Antigone in the *Oedipus at Colonus*, through the continuum or language of the mythmaking. This continuum, although created diachronically, acted in individual Athenians at any given time synchronically. They learned its form and conceits by virtue of their acculturation and could recognize new variations on the old. For those outside their culture, the continuum is available in representative historical expressions in tragedy and other media that may be studied and compared synchronically. No individual message contains all that can be said or imagined about anti-athens, but one message may treat a particular theme or commonplace more openly and so be useful in deciphering that theme or commonplace in another utterance.”

⁴⁰Cfr. Belfiore (1992), p. 226 y ss.

⁴¹Cfr. Else (1970).

Creón en la saga tebana...

experiencia intersubjetiva, que no presupone un saber teórico, porque este concepto implica lejanía, sino un saber práctico, en el cual se involucra emotiva e intelectualmente al espectador. La poesía muestra otro modo de vida, sucedáneo al nuestro, y en ningún caso entendido como adversario. La imitación actualiza perfiles, formas, de las *poleis* humanas, que se corporeízan en la recepción. La tragedia espeja situaciones y conflictos que suscita el *prattein*, y nos dice al mismo tiempo que al hombre le es dado esperar no sólo sufrimientos, sino también la experiencia de la felicidad.

El poeta muestra el misterio de lo humano, también en una actitud intuitiva, cuya fuente es extraída de la realidad, así como Creón es consciente más tarde de que su actitud ha sido intuitiva frente a los hechos. No es una postura agnóstica, pero ocurre que el artista crea como la naturaleza y en consecuencia deja espacios sombríos en los que se expone el gozne de las contradicciones humanas.

María Inés Saravia de Grossi

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones consultadas.

- Bollack, J., *L'Oedipe Roi de Sophocle*, Lille, 1990.
Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, 1951^{4º}.
Campbell, L., *Sophocles. The plays and fragments*, Hildesheim, 1969^{2ª}.
Dawe, R.D., *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge, 1982.
Ellendt, F., *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim, 1965.
Else, G. F., *Aristotle. Poetics*, Ann Arbor, 1970.
Jebb, R., *Sophocles. The Oedipus Coloneus*, Amsterdam, 1965.
Lucas, D. W., *Aristotle. Poetics*, Oxford, 1978^{2º}.
Marías, J., *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid, 1985.
Pearson, *Sophoclis. Fabulae*, Oxford, 1975.

Bibliografía citada.

- Ahl, F., *Sophocles' Oedipus*, New York, 1991.
Blake Tyrrel, W. and Bennett, L. J., *Recapturing Sophocles' Antigone*, Chicago, 1998.
Blundell, M. W., *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge, 1991.
Fialho, M., “Edipo em Colono: o testamento poético de Sófocles”, en: *Humanitas*. Vol XLVIII; 1996, pp. 29-60.
Golden, L., “Mimesis and Katharsis”, en: *Cph*, Vol LXIV, Nº3, 1969, pp. 145-153.
Jones, J., *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, 1962.
Jouanna, J., “Espaces sacrés, Rites et Oracles dans L'Oedipe à Colone de Sophocle”, en: *REG*, T. 108; 1995, pp. 38-58.
Kosmann, “Acting: Drama as the Mimesis of Praxis”, en: *Rorty, A. O.* (ed). *Essays on Aristotle's Poetic*, Oxford.
Lardinois, A., “Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*”, en: *GRBS*, Vol 33, Nº4; 1992, pp. 313-327.
Leighton, S., “Aristotle and the Emotions”, en: *Phronesis*. Vol. XXVII, Nº 2; 1982, pp. 144-173.
Linthorpe, I., *Religion and Drama in "Oedipus At Colonus"*, Berkeley, 1951.
Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1989.
Nussbaum, M., *The fragility of goodness*, Cambridge, 1989.
Oudemans, Th. Lardinois, A., *Tragic Ambiguity*, Leiden, 1987.

Creón en la saga tebana...

- Parlavantza-Friedrich, U., *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlin, 1969.
- Ricoeur, P., *Si mismo como otro*, México (Título original *Soi-même comme un autre*, 1990), 1996.
- Schlesinger, E., *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata, 1950.
- Schlesinger, E., *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires, 1997.
- Segal, Ch., *Oedipus Tyrannus*, New York, 1993.
- Vernant, J.-Vidal Naquet, P., *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*. I y II, XIII ed. Paris, 1995.

María Inés Saravia de Grossi