

LA CONCEPCIÓN DE *DEINÓTES* EN LAS TRAGEDIAS CONSERVADAS DE
SÓFOCLES

Por María Inés Saravia de Grossi

El presente trabajo, dirigido por la Dra. Ana María González de Tobia, se presenta en cumplimiento de las disposiciones vigentes para obtener el título de Doctora en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

La Plata, agosto de 2003.

LA CONCEPCIÓN DE *DEINÓTES* EN LAS TRAGEDIAS CONSERVADAS DE
SÓFOCLES

Por María Inés Saravia de Grossi

Tomo I

A la memoria de mi padre, Edgardo Aníbal Saravia.

A mi madre, María Nilda Rateriy,

A mi esposo, Emilio Eduardo Grossi y a mis hijos:
María Paula, Luis Enrique, Joaquín Antonio y Melina
Inés.

A mis sobrinas: María Celeste, María Cecilia y Jimena
Saravia.

Agradecimientos

A la Dra. Ana María González de Tobia, quien me ha otorgado un espacio de pensamiento y expresión en el Área de Griego y en el Centro de Lenguas Clásicas (AFG) desde hace más de veinte años. Todos sus conocimientos han estado a disposición de este trabajo.

A la Prof. Carmen V Verde Castro, quien ha motivado a tantas vocaciones y cuyos escritos constituyen una invitación y un desafío.

Al Dr. Juan Tobías Nápoli. Su calidez humana y su comprensión me acompañaron hasta las últimas instancias.

A la Dra. Graciela C. Zecchin de Fasano, cuya lectura rigurosa y erudita iluminó algunos pasajes de esta obra.

A la Prof. Licenciada Florencia Nelli, por su perseverancia generosa en la corrección de pruebas.

Al Prof. Raúl Luisetto, por su atención esmerada y su afecto y, por su intermedio, expreso mi agradecimiento al viejo Instituto de Lenguas Clásicas.

Mi respeto y mi agradecimiento al Dr. Eilhard Schlesinger, cuyos estudios sofocleos orientaron el espíritu de esta tesis. Expreso mi humilde homenaje a las Cátedras de Griego de la Universidad Nacional de La Plata: a los maestros que ya no están y a aquellos que, cada día, señalan un camino más allá con ánimo y certeza. Expreso mi respeto a las nuevas generaciones: a los jóvenes especialistas, con mi deseo sincero de que este trabajo proporcione un rumbo renovado en sus estudios, y a los alumnos, futuros humanistas, primeros y últimos destinatarios de los esfuerzos cotidianos.

A mis colegas en las Cátedras y amigos entrañables: Prof. María Cecilia Schamun, Graciela N. Hamamé y Alejandro Martín Errecalde.

Al Liceo Víctor Mercante de la Universidad Nacional de La Plata, a mis colegas del querido Departamento de Letras y a mis alumnos de Segundo Año del Ciclo Superior Orientado, que se renuevan todos los años desde 1980 y sorprenden con su visión espontánea de los textos literarios.

A mis alumnos de la Escuela de Teatro de La Plata, cuyos comentarios ayudan a ver los textos "puestos de pie"

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1.	
<i>ÁYAX</i>	
1.-Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	11
2.- Análisis filológico-literario de <i>Áyax</i>	15
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Áyax</i>	38
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Áyax</i>	41
Capítulo 2	
<i>ANTÍGONA</i>	
1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	53
2.- Análisis filológico-literario de <i>Antígona</i>	57
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Antígona</i>	81
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Antígona</i>	84
Capítulo 3	
<i>TRAQUINIAS</i>	
1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	97
2.- Análisis filológico-literario de <i>Traquinias</i>	104
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Traquinias</i>	125
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Traquinias</i>	128

Capítulo 4

EDIPO REY

1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	145
2.- Análisis filológico-literario de <i>Edipo Rey</i>	149
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Edipo Rey</i>	169
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἴκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Edipo Rey</i>	172

Capítulo 5

ELECTRA

1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	190
2.- Análisis filológico-literario de <i>Electra</i>	196
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Electra</i>	215
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἴκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Electra</i>	217

Capítulo 6

FILOCTETES

1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	234
2.- Análisis filológico-literario de <i>Filoctetes</i>	241
3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Filoctetes</i>	263
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἴκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Filoctetes</i>	265

Capítulo 7

EDIPO EN COLONO

1.- Exposición de <i>hipótesis</i> y crítica	281
2.- Análisis filológico-literario de <i>Edipo en Colono</i>	287

3.- Δεινός y su familia de palabras en <i>Edipo en Colono</i>	316
4.- Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en <i>Edipo en Colono</i>	319
CONCLUSIONES	333
BIBLIOGRAFÍA	345

HOMBRE

I

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
Al borde del abismo, estoy clamando
A Dios. Y su silencio, retumbando,
Ahoga mi voz en el vacío inerte.

II

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
Despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
Oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
Solo. Arañando sombras para verte.

III

Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

IV

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser- y no ser- eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!

Blas de Otero (De *Ángel fieramente humano*).

INTRODUCCIÓN

Sófocles es el único de los autores trágicos conocidos de la posteridad que vivió toda su vida en Atenas, donde murió a los noventa años. Como afirma Lesky (1973⁴), el compromiso de Sófocles con Atenas se manifiesta desde tres puntos de vista: en su obra literaria, en la responsabilidad de los cargos públicos -Sófocles se desempeñó como estratega de Pericles- y en el servicio del culto de Atenas. Por su actuación oficial fue llamado εὐσεβής, *el piadoso*, y no lo era exclusivamente de los dioses olímpicos que él incorpora apenas inicia sus obras, sino del culto a Asclepio, el dios de la salud y la medicina.

Su fecha de nacimiento se estima en el año 497/6, según atestigua la Crónica de Paros, por lo tanto sería veinticinco años más joven que Esquilo y, después de la batalla de Salamina en la que Esquilo combatió, Sófocles cantaba siendo un niño en el peán de victoria del coro de jóvenes. Su maestro de música fue Lampro y escribió un tratado acerca del Coro en contra de Tespis y Querilo, como declara Lesky (1964) en uno de sus artículos. Conocemos los nombres de ciento catorce obras de su autoría y obtuvo premios de reconocimiento en los dos primeros puestos. Las piezas conservadas corresponden a la etapa madura de su vida, cuando ya había pasado los cincuenta años. La biografía de Sófocles lo designa como el más homérico de los trágicos, o bien, Ὅμηρου μαθητήν. Sus innovaciones artísticas radicarón, fundamentalmente, en la conformación de sus coros, que llegaron al número de quince coreutas, en la incorporación del tritagonista -ya empleado por Esquilo en la *Orestíada*-, en el empleo del *encicléma* y en la búsqueda del efecto visual de las escenas. En sus obras no hay una exposición de la fe al modo esquileo, ni una rebeldía al modo eurípideo. Sófocles nos presenta la naturaleza humana como tal, objetivada, y la conclusión permanece con una carga de ambigüedad que deja librada al espectador la conducta a seguir.

Sófocles fue considerado como un poeta de estructuras y ensambles a partir de las afirmaciones de Tycho von Wilamowitz-Moellendorff (1917); no obstante, la preocupación por la relación fondo-forma que subyace en cada obra ha devenido una constante en los estudiosos, como una consecuencia de ese dictamen que permanece perimido. Dentro de la tendencia iniciada por Wilamowitz, destacamos autores como Lucas de Dios (1982) quien estudia las partes relevantes de las tragedias de Sófocles en cuanto a una realidad formal propia y Vara (1996), quien prosigue este tipo de análisis, pero en una forma más novedosa.

Reinhardt (1933), Kitto (1939), Bowra (1944) y Knox (1964) son los autores que más influyeron en la crítica sofoclea, la cual no presenta uniformidad por las variadas aristas en las que se bifurca.

Reinhardt (1933) expone el conflicto trágico sofocleo como el paso de la apariencia de la realidad y la verdadera naturaleza de las cosas, el develamiento del verdadero ser que se es y, mientras en la primera etapa de creación sofoclea la situación trágica subyace en la relación entre lo humano y lo divino, en la segunda etapa de las obras del artista trágico, el conflicto se perfila entre los propios hombres, hecho que promueve disidencias radicales. Kitto (1939) fundamenta sus conceptos en una idea de Δίκη dominante en las obras que componen las tragedias medias, es decir, *Áyax*, *Antígona*, *Electra*, *Edipo Rey*, dada por un tono de ritmo universal que rige en todos los ámbitos. Por su parte, Bowra (1944) estudia minuciosamente en cada tragedia la relación de los sentimientos humanos frente a la voluntad de los dioses. Por último, Knox (1964) realiza un análisis de la contextura psíquica y moral de los personajes, puntualiza el sentido heroico que ostenta Sófocles en sus tragedias, principalmente expuesto en *Áyax* y *Antígona*.

Además de los autores citados que han orientado a numerosos críticos, otros estudiosos han sido pilares para las investigaciones sofocleas. Por ejemplo Webster (1936) afirma que, en Sófocles, aunque el hombre reconoce la omnipotencia de los dioses, no queda relegada ni la responsabilidad ni el libre albedrío, pues el crítico no encuentra incompatibles ni el determinismo religioso ni la voluntad humana, sino que los interpreta como los dos aspectos del mismo acto, vistos desde los puntos de vista divino y humano, y distingue la diferencia entre motivo y acto. El primero es la voluntad del agente, de lo cual se hace responsable el sujeto; el acto puede no cumplirse o contradecir

esas intenciones y de esto, en consecuencia, no se es responsable. Es decir, el resultado de los actos que se emprenden con responsabilidad, no se conoce. Muy ligado a esta interpretación se encuentra el artículo de Gellie (1964) "Motivation in Sophocles", donde el crítico estudia las causas que anteceden al despliegue de los eventos. Unos años después (1972), el autor ahonda sus reflexiones sobre Sófocles teniendo en cuenta la funcionalidad dentro del contexto dramático.

Waldock (1951) ha enfocado a Sófocles como un autor de tramas dramáticas y Whitman (1951) diferencia la megalomanía anglosajona, en el sentido de exageraciones hiperbólicas, opuesta al concepto de heroísmo que idearon los griegos.

Kirkwood (1958) focaliza su estudio en el procedimiento dramático de composición, porque Sófocles ha sido reconocido por su técnica y estructuras, pero la agudeza conceptual de Kirkwood radica sobre todo en la interpretación de tópicos como la ironía o la psicología de los personajes, estudiadas en todas las obras conservadas.

Winnington-Ingram (1980), de consulta insoslayable dentro de la bibliografía de Sófocles, advierte la honda cala psicológica de los caracteres sofoclecos, cuyo sentido heroico se pone de manifiesto cuando sacrifican todo, aún sus vidas, en pos de sus principios. El crítico añade que los dioses y la piedad o simpatía son temas que alimentan la preocupación del artista.

Machin (1981) sostiene que la composición dicotómica de las obras de Sófocles no constituye un rasgo de discontinuidad en el autor, sino que encuentra en esas situaciones trágicas bifurcadas un enlace en el éxodo, donde se sintetizan los diversos caminos que justamente concurren en el final y cuyo resultado compendia una construcción sin precedentes.

Tanto Buxton (1984) como Di Benedetto (1988) realizan estudios sutiles de cada una de las obras de Sófocles. El primero comenta los inconvenientes de interpretación que ofrecen cada una de ellas; el segundo fija el centro de atención en el sufrimiento humano, como también en las reminiscencias esquilicas y homéricas de los textos de Sófocles. Por otra parte, Blundell (1991) se inspira en las obras de Knox para su enfoque, que consiste en un análisis perspicaz acerca de la conducta de los personajes de Sófocles.

Easterling (1990) afirma que el centro de las obras del autor no está en las ideas, sino en el quehacer y el sufrimiento de hombres y mujeres y, aunque muestra a sus

personajes enfrentados a los problemas fundamentales de la vida, las obras nunca ofrecen soluciones unívocas. De acuerdo con esta posición, el tiempo y la incertidumbre son decisivos en las tragedias de Sófocles. Por último, el volumen colectivo editado por Griffin (1999) presenta diversos artículos de discípulos de Lloyd-Jones que, en algunos casos, exponen conclusiones que suscitaron discrepancias consuetudinarias entre los críticos.

Dentro de la tendencia postestructuralista encontramos autores como Segal (1981 y 1998) que, sin duda, inaugura una corriente en los estudios sofocleos. La dicotomía entre naturaleza y cultura suscita el estado de trágica ambigüedad en el que están sumidos los personajes, situación que el autor estudia desde distintos puntos de vista. Oudemans y Lardinois (1987) siguen la dirección iniciada por Segal, y su libro presenta una posición interpretativa de *Antígona* basada en la concepción estructuralista de Lévy Strauss.

La escuela francesa, que tuvo su maestro en Gernet, y que se expandió en Europa y América con los textos de Vernant y Vidal Naquet (1995¹³), ha explorado la tragedia de Sófocles desde el enfoque de la antropología cultural y la sociología. Con el trasfondo formativo que la trama mítica de las obras sugiere, los investigadores proponen que los personajes hablan, en verdad, a sus coetáneos; de este modo el teatro exploró, en sus representaciones, los aspectos religiosos, culturales, sociales y políticos. El libro editado por Euben (1987) debe ser ubicado en esta corriente, pues plantea problemas de prefiguración política en los discursos y diálogos trágicos, dados en el contexto de la época. Para el autor, la actualidad del género trágico radica en su a-historicidad, que se convierte por eso mismo en historicidad. De este modo, la *polis* griega alcanza un nivel protagónico, por cuanto deviene el ámbito natural para el despliegue de las aspiraciones humanas, idea que se basa muy fuertemente en la opinión de Gadamer (1991) acerca de que la interpretación del contexto de una obra es la aprehensión de la obra misma. Bushnell (1988) examina la dimensión política del conflicto entre el héroe y las profecías en la tragedia griega y, particularmente, en las obras tebanas de Sófocles, donde se aprecia la interrelación entre héroes y profecías cívicas. La autora fundamenta su tesis en que el uso mismo de la profecía fue político prioritariamente, porque la decisión de aceptarla o rechazarla influyó en forma directa sobre la conducta cívica del héroe.

Los autores de los variados artículos editados por Winkler y Zeitlin (1990), entre los que se encuentran Goldhill, la misma Zeitlin, Ober y Strauss y, por último, Svenbro, devienen deudores de esta escuela, aunque en una nueva dirección, en el sentido en que ellos tampoco descuidan los aspectos de la *performance*. Desde este punto de vista, encontramos estudiosos como Taplin (1978) que enriquece la perspectiva literaria y Seale (1982), quien estudia las obras siguiendo el motivo del campo visual y parte de la base de que Sófocles persiste como el más aristotélico de los trágicos.

Nuestra propuesta parte puntualmente de las reflexiones de Schlesinger (1936-37) acerca de la naturaleza humana y su comportamiento, a la que interpreta por medio de *δεινότης*, concepto que se traduce ya como *maravilloso*, ya *peligroso* y que, por definición, implica también potencialidad y eficacia en la realización de los actos humanos. El crítico alemán se apoya en el pensamiento de Aristóteles expresado en *Ética Nicomaquea* Z, 1144, 12-13, donde se analiza la naturaleza humana en relación al concepto de *δεινότης* como *δύναμις* psíquica y en relación al significado de *φρόνησις*, en un sentido de rectitud moral y de prudencia. Aristóteles afirma que cada acción humana es el producto de dos posibilidades psíquicas: una elección y una determinación del objetivo de la acción y, en segunda instancia, la capacidad por medio de la cual se llega al logro de ese objetivo o finalidad.

Esa capacidad, que se designa como *δεινότης*, deviene, consecuentemente, indiferente desde el punto de vista ético. Todo proceder con responsabilidad tiene algo de ingobernable para el hombre y, si la tragedia, fundamentalmente la de Sófocles, es *μίμησις πράξεως*, según define Aristóteles en *Poética*, 1449b 24-25, 1450a 5, el hombre entonces pone en acto su *δεινότης*, en tanto una facultad humana que permite encontrar los medios para realizar un fin propuesto, hecho que conlleva el quebranto esencial en el héroe sofocleo, pues algo permanece misterioso para el razonamiento, es decir, la incapacidad del razonamiento humano para dilucidar sus propios actos constituye el tema que expone Sófocles.

La *μίμησις πράξεως* a la que alude Aristóteles en tanto *imitación de una acción*, implica un obrar con compromiso, es decir, la tragedia 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 δεινότης. En suma, la capacidad del hombre de hacer algo es δεινός y esto causa espasmo, espanto existencial.

Los críticos franceses interpretan δεινός como *merveilleux*, por ejemplo Dain y Mazon (1977^{2a}), Ronnet (1967), Théâtre et Delatte (1991) y Leclerc (1994) aceptan *merveilleux* maravilloso, como *mauvais*, *maléfaisant* malo. La traducción de *terrible* en francés contemporáneo toma los dos sentidos de δεινός: que inspira miedo y que es extraordinario; en italiano, Turolla (1950) traduce τὰ δεινὰ como *i fatti misteriosi*, *i fatti miracolosi*, más cercano al milagro; en inglés, autores como Campbell (1879, I), Jebb (1900), Goheen (1951), Knox (1964), Segal (1964), Hester (1971), Nussbaum (1986) y Oudemans (1987) interpretan δεινός como *wonder* o *dreadful*. En alemán, lo encontramos traducido como *ungeheuer* en Hölderling (1801 y 1804), Friedländer (1934) y Jens (1967). En castellano, Hernández Muñoz (1996) lo traduce como *asombroso*, *terrible*, *extraordinario* y, en tanto sustantivo, como *desgracia*, Benavente Barreda (1999) lo traduce como *peligro* o *portento*, o como un hecho *raro* o *terrible*, Nosotros defendemos la acepción de *pasmoso*, como lo interpretó Verde Castro y lo plasmó González de Tobia (1993), porque *pasmoso* significa aquello que causa admiración y asombro; en consecuencia, tales acepciones implican que se deja en suspenso angustiante la razón y el discurso.

Los héroes en Sófocles tienen una trágica ambigüedad. Ellos desconocen el sesgo oculto de sus actos y pensamientos. La audiencia o el lector conocen el principio activo de dicha capacidad: τὸ δεινόν.

Nuestra interpretación es fundamentalmente semántica, por eso elegimos un concepto que describa la condición humana e interprete su teleología. El concepto δεινός connota la aciaga incertidumbre en la que está sumida la condición humana, lo cual otorga un insuperable fundamento filosófico a la tragedia, dado que, como en ninguna otra manifestación estética, el teatro promueve las dudas acerca de la relación humana con el universo y con las circunstancias fortuitas que se nos aparecen como condiciones inexorables de nuestra existencia. Aquello que designamos con el nombre de τύχη, *casualidad*, ciertamente forma un entretejido complejo que confluye en un sujeto que se esfuerza por discernirlos. Insistimos en los márgenes de oscuridad e ignorancia

que componen también a cada ser humano y que, indefectiblemente, lo hacen caer en el error.

En Sófocles, el error es un elemento constitutivo del hombre y no es reprobable moralmente; podríamos considerarlo una cuestión de óptica, porque el hombre ve, parcialmente, aquello que se le presenta y 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 imponderables, como afirma Butcher (1951).

El concepto que nos ocupa se despliega como el más significativo para mostrar las zonas más recónditas y, a la vez, las más sencillas de la naturaleza humana. La tragedia como ninguna otra disciplina artística reproduce de manera más completa el mundo del espíritu, razón por la cual los conceptos se muestran entrelazados.

Los conceptos relacionados por solidaridad semántica afloran como una consecuencia que producen las actividades de los hombres cuando exponen su *δεινότης*, ese resabio de irracionalidad que albergan nuestros actos, teniendo en cuenta lo que afirma Webster (1936), que por un lado las motivaciones tienen un origen humano, el hombre las asume, pero por otro lado, los resultados de esas motivaciones no dependen de nosotros sino de la divinidad. Asimismo Schlesinger (1968) afirma que en manos de los hombres ha permanecido el propósito de los planes divinos, pero los hombres no aprecian la cohesión, ven sólo lo evidente. El proceso de la búsqueda de cohesión ocurre en todos los héroes. Los personajes se preguntan por las causas de sus padecimientos y eso ya es *πράττειν*, la indagación acerca de la razón de ser de las cosas y de las circunstancias. El término *δεινός*, como atributo inherente al hombre, es el impulso que alienta a la propia conducta. El síntoma que acusa el otro plano de la realidad y motiva la conciencia de sí, como modo de ejercer la libertad en tanto acto subjetivo, se manifiesta por medio de la enfermedad, *νόσος*. Esa cuña o anomalía que padecieron los héroes produjo *σύνεσις* como conclusión de la experiencia.

Por lo tanto, al análisis conceptual de *δεινότης* adjuntamos los conceptos relacionados con él, en clara solidaridad semántica. *Δεινότης* expone en actos un entrecruzamiento indefinido de emociones, sensaciones; en suma, promueve la

performance de las pasiones en instancias liminares: el desequilibrio, la falta de certezas, los excesos, los temores desmedidos que redondean ese nudo de derivaciones que produce el concepto, y a partir de la habilidad para el emprendimiento, como un medio para llegar a un fin propuesto, surgen las emociones. El concepto implica un estado de emoción violenta ante lo horrendo, lo maravilloso o bien lo enigmático. Δεινός, entonces, es precisamente lo que supera la capacidad del razonamiento para la comprensión. Δεινότης no forma parte de las πάθη, conforma una actividad intelectual, pero abre los sentidos al hombre, está en el límite de los sentimientos, porque después de la experiencia surge como efecto de distanciamiento, οἴκτος. Sentir οἴκτος es sentirse parte de la comunidad humana, es un sentimiento filantrópico que junto con αἰδώς, entendido como el temor a la ἄδοξία, inhibe acciones agresivas, como lo define Belfiore (1992).

Εὖ φρονεῖν plasma la experiencia de la reflexión que sobreviene después de las acciones: el concepto propone encauzar el desborde emotivo que las experiencias trágicas originaron. Δεινότης deviene indistinto moralmente, pero εὖ φρονεῖν dirige racionalmente los actos humanos, de modo que orienta a los hombres hacia una conducta que se interpreta como correcta. Jaeger (1962²) manifiesta que *la medida es para Sófocles el principio del Ser*. Del mismo modo, Schlesinger (1950) afirma que el designio del hombre en este mundo es el φρονεῖν, es decir, *realizar el acto específicamente humano y obtener, de este modo, la entelequia de su propio ser*. En este punto resulta afín el estudio de Butaye (1980), quien afirma que la conciencia de los propios límites y de la fragilidad es una forma de sabiduría que comprende el término φρόνησις. En el caso de Sófocles el verbo φρονεῖν adquiere dos sesgos: comporta un aspecto intelectual y un aspecto moral. Según Butaye (1980), en su aspecto intelectual significa el reconocimiento de la fragilidad de la vida del hombre; en su aspecto moral, φρονεῖν significa el sentido de la medida y de la modestia, evitar el exceso, morigerar los impulsos en beneficio de la inteligencia. Por lo tanto el orgullo, la violencia, la inflexibilidad, la precipitación no son acordes con esta sabiduría.

Gadamer (1991) opina que la lección religiosa de la tragedia es la experiencia de las limitaciones humanas, que junto a la φρόνησις, la virtud de la consideración

reflexiva, aparece la comprensión, *σύνεσις*, que es una modificación de la virtud del saber moral pues se infiere que la comprensión fluye cuando el hombre ha logrado desplazarse por completo en su juicio hacia la plena concreción de la situación en la que tiene que actuar el otro. La *σύνεσις* facilita la alteridad que, momentáneamente y en forma concreta, experimentan los personajes.

Hemos consultado las ediciones de Campbell (1879, I y 1881, II), Jebb (1892 a 1900), Dain y Mazon (1965², 1977² y 1960), Masqueray (1922), Pearson (1928), Lloyd Jones-Wilson (1990a); además, para cada obra en particular, hemos tenido en cuenta las ediciones de Stanford (1963) y Garvie (1998) en el caso de *Áyax*; para *Antígona*, Turolla (1950³) y Brown (1987); para *Traquinias*, Easterling (1982); en el caso de *Edipo Rey*, Dawe (1982) y Bollack (1990: I, II, III y IV); para *Electra*, Kaibel (1896) y March (2001), y para *Filoctetes*, Webster (1970) y Ussher (1990). Nuestras referencias textuales a las tragedias de Sófocles corresponden a la edición de Pearson (1928). Optamos por dicha edición ya que que aún hoy es el texto más difundido y más citado por los estudiosos, y las discrepancias con respecto a la edición de Lloyd Jones-Wilson (1990a) fueron tenidas en cuenta a partir de los comentarios de los autores asentados en el volumen *Sophoclea* (1990b). Otros estudios críticos fundamentales para nuestra interpretación del *corpus* sofocleo como los comentarios sin texto de Müller (1967) para *Antígona* específicamente, Kamerbeek (1953-1984), Long (1968) Dawe (1973) y Lanza-Fort (1991) constituyen una consulta permanente en el presente trabajo. Las controversias textuales estarán aclaradas en notas a pie de página y las traducciones nos pertenecen.

En cuanto a las referencias a otros autores griegos, seguimos a los siguientes editores: Page (1972) para Esquilo, Murray (1902, 1904 y 1909) para Eurípides, Burnet (1902) para *República* de Platón, Butcher (1951⁴) para *Poética* de Aristóteles; para *Ética a Nicómaco*, Araujo y Marías (1985⁴) y para *Política*, Oppermann (1928). Para Tucídides, seguimos la edición de Jones and Powell (1942²); a Herodoto lo citamos por Legrand (1939, III) y a Apolodoro por Wagner (1894).

Deseamos destacar que hemos utilizado vocabulario técnico específico en nuestro análisis, que está constituido en gran parte por neologismos de los cuales sólo hemos señalado aquellos casos que hemos juzgado estrictamente necesarios.

Nuestro enfoque de las tragedias de Sófocles a partir de *δεινός* y su familia conceptual solidaria propone estudiar la aparición y funcionalidad del mismo para abastecer una interpretación integral del teatro del autor.

La organización del trabajo comprenderá siete capítulos correspondientes al análisis de cada una de las siete tragedias conservadas. Cada capítulo contendrá, en primer lugar, una exposición de las respectivas *hipóteseis* que acompañan las ediciones de cada tragedia, a fin de esclarecer las posibles fechas de representación y la crítica inaugural, en cada caso. A esto añadiremos un examen de las opiniones críticas relevantes que influyeron e influyen en la interpretación de la obra de Sófocles sometida a estudio.

En segundo lugar, analizaremos cada tragedia aplicando el método filológico-literario que caracteriza a los docentes investigadores de la escuela de griego de la Universidad Nacional de La Plata.

En una tercera instancia, realizamos una síntesis de la aparición del concepto *δεινός* y su familia de palabras, a fin de lograr la construcción trágica de *δεινότης*.

En cuarto lugar, consideraremos la solidaridad semántica que proponen los demás conceptos: *οἶκτος*, *εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις*. Y, finalmente, propondremos una conclusión propia de cada tragedia, que, aunque parcial, abastecerá decisivamente el planteo general propuesto.

Nuestro estudio de las tragedias conservadas de Sófocles, a la luz de la valoración semántica de la concepción de *δεινότης* abastecida por los elementos seleccionados, propone aportar desde una perspectiva integradora, una interpretación que establezca un ángulo crítico novedoso respecto de un autor trágico caracterizado por su calidad conceptual humanista de la cual la consideración "pásmosa" de acciones y sentimientos humanos puede ofrecer una interesante clave de comprensión.

Capítulo 1

ÁYAX

1. Exposición de *hipótesis* y crítica

Autores como Jebb (1896: li), Kitto (1939: 120), Kirkwood (1958: 289-294), Kamerbeek (1953: 15), Easterling (1990: 328) y Garvie (1998: 6) coinciden en sus posiciones críticas acerca de la datación de la pieza y afirman que *Áyax* es la obra conservada de Sófocles más antigua y que data del año 450 AC. En cuanto a su composición, *Áyax* puede considerarse un anticipo de *Antígona*, y ésta, a su vez, de *Edipo Rey*.

El primer párrafo de la *hipótesis* de *Áyax* describe la obra como *el drama de la guerra de Troya* e ilustra las causas y las consecuencias del juicio por las armas. El exégeta explica que, como corolario, *Áyax* perdió las armas, el juicio y, finalmente, su vida. Jebb (1896: 4) observa que, en la obra, la causa de la locura de *Áyax* no es el desencuentro con las armas, sino la intervención de Atenea. El escoliasta agrega que Dicearco de Messana, un discípulo de Aristóteles, tituló a la obra *La muerte de Áyax*; pero que, en las didascalias, se titula simplemente *Áyax*.

A partir del punto de vista de la *hipótesis*, la crítica ha mantenido, en alguna medida, una perspectiva semejante.

Todos los editores comienzan sus comentarios con la remisión a la épica homérica como hipotexto decisivo para justificar cuán controvertido es el personaje de *Áyax*. Jebb (1896: ix y ss.), Stanford (1963: xii y ss.), Kamerbeek (1963: 1 y ss.) y Garvie (1998: 1 y ss.) consideran con detenimiento la comparación con el héroe épico, dado que *Áyax* es el mejor de los Aqueos, después de Aquiles; y dentro de las comparaciones, el tema de la espada es relevante en cuanto actualiza la *monomachía* con Héctor en el canto VII, 661-5 de la *Iliada*. Otros críticos como De Falco (1943: 18), Massa Positano (1946: cap. II), Lesky (1973: 122 y ss.), Machin (1981: 31 y ss.), Davis (1986: 142 y ss.) y Di Benedetto (1988: 72 y ss.) también se apoyan en las fuertes reminiscencias homéricas para el

tratamiento sofocleo del mito. Esta contextualización del relato, con frecuencia previa al abordaje literario de la tragedia misma, no ocurre en ninguna otra de las obras conservadas de Sófocles.

Dentro de la línea de interpretación que se apoya en el *Áyax* épico para la exégesis literaria, hay estudiosos que centran su interés en la confrontación de los personajes. De este modo, la presencia de Odiseo y *Áyax* como representantes del temperamento *πολύμητις* o bien de *ἀπλώτης*, indicaría un momento social que ha ocasionado una crisis de la valoración ética.

Kirkwood (1958: 101) opina que el mayor contraste de la obra se produce entre el heroísmo guerrero monolítico de *Áyax* y la sagacidad humana de Odiseo y que los dos representan *ὑβρις* y *σωφροσύνη* respectivamente. En la primera parte, *Áyax* se opone a sus amigos; en la segunda, se opone a sus enemigos. Stanford (1968: principalmente 71 y ss.) presenta el estudio más importante en esta línea de investigación.

Blundell (1991: 64 y ss.) afirma que con el discurso de Odiseo en *Áyax* se acaba la ética homérica de odio a los enemigos y su estudio se basa en los lazos de *φιλία* que suscita el texto. Pucci (1994: 30-31) explica que Atenea ama a los hombres *σώφρονας*, no a *βασιλείς*, como ocurre en la épica. De este modo, el contexto homérico queda superado definitivamente. El esmero de Atenea está dedicado a Odiseo porque es *σώφρων*.

Paralelamente a la comparación con el héroe homérico, están las consideraciones a propósito de la afinidad con el pensamiento de Esquilo. Así Campbell (1881, II: 6 y 7) además de las comparaciones con Homero, indica que la obra es una transición a partir de Esquilo y sus trilogías hacia la perfecta unidad compleja de la cual *Edipo Rey* es el mejor ejemplo. En relación con el mismo Sófocles, Campbell encuentra en *Áyax* un anuncio del tema final del autor, muy elocuente en *Edipo en Colono*, como es el patriotismo ateniense y agrega que, en ambas obras, hay ocasiones en que la retórica puede llegar a disgustar. Sheppard (1947: 20) dice que la fuente incuestionable en *Áyax* ha sido el v. 998 de *Euménides*, porque las Erinias cantan convertidas en Euménides por la persuasión divina de Atenea. Seale (1982: 175) comparte esta postura, en cuanto sostiene que el foco del descubrimiento, en ambas obras es la figura del héroe mismo, expuesto en el proceso que muestra la liberación de su percepción interior. El autor se remite a fuertes reminiscencias

esquileas, sobre todo desde el efecto visual y despliegue escénico, es decir, desde el punto de vista de la *performance*. Posteriormente Bergson (1986: 36-49) interpreta la obra justamente como una trilogía, en adhesión al esquema esquileo, cuyas partes son: I, 1-429, II, 430-1039; y finalmente III, 1040-1419.

El segundo párrafo de la *hipótesis* acentúa su interés en la segunda mitad de la obra, la muerte de *Áyax* y declara que el héroe tiene "vacía la visión", pero que el hecho de recuperar el sentido aplaca su temperamento porque se purifica paulatinamente, *καθαρώων ἕνεκα*, línea 27, y ello lleva implícito un apaciguamiento. El escoliasta concluye con que estas competencias entre los hombres son las que producen semejantes enfermedades, por lo cual las considera inconvenientes, líneas 33-4.

Desde esta perspectiva, un amplio círculo de la crítica centra su reflexión sobre el debate final, que separa a la obra en dos grandes cuerpos.

Campbell (1881, II: 7) afirma al respecto que la división importante de la tragedia está dada por la *Epipárodos* (vv. 866-890).

Por otra parte, tanto Webster (1936: 102) como Kitto (1939: 121) no comparten la calificación de *Áyax* ni tampoco de *Antígona* como obras de díptico, dado que en la segunda parte domina el héroe, aún muerto. Con posterioridad, Kitto (1968: 183) discute la apreciación del escoliasta en cuanto a la consideración de que *Áyax* es una obra aburrida y, finalmente, se concentra en la importancia que tiene el funeral y el culto al héroe para la mente griega.

Gellie (1972: 15) explica que el díptico está dado por la oposición de caracteres y que, por un lado se hallan los seres queridos: Tecmesa, el Coro y Teucro y, por otro lado, los enemigos: Odiseo y los Atridas. El autor también encuentra relevante la división entre los ciudadanos y los extranjeros, y una prueba de ello es la aflicción de Teucro por lo que sucederá con él a partir de la muerte de su medio hermano.

Winnington-Ingram (1980: 11-72) también divide el estudio de la obra en dos grandes unidades. Ellas son: hasta la muerte del héroe y, luego, el debate de los Atridas. Nuestra objeción al crítico es que su observación se inclina por la resolución de la obra como un conflicto de culpa y castigo. De este modo, el drama respondería a una concepción esquilea de justicia, cuestión que no es central en el tratamiento literario del mito en Sófocles. En la segunda parte, Winnington-Ingram señala que el protagonismo de *Áyax* se escapa del contexto homérico y, en consecuencia, hay que agregarle al tratamiento del

sentido de justicia la especulación sobre el sentido de σωφροσύνη. En Sófocles hay justicia en tanto hay σωφροσύνη.

Resulta innovador el planteo de Machin (1981: 376 y ss.), quien sostiene que *Áyax* tiene una estructura de díptico invertido. Dado que el héroe ocupa el escenario hasta el final, aunque esté muerto; en consecuencia hay un desplazamiento en el interés temático, lo cual le otorga unidad y coherencia a la obra; de modo que no significa que la duplicidad deba estar dada simplemente por la presencia o no del personaje. Aparecen otras situaciones. Machin considera indispensables dos elementos dramáticos para que una pieza sea de díptico: primero, debe haber en escena dos héroes que compartan el interés; segundo, la acción debe dejar aparecer una fractura después de la primera parte de la obra. Ninguno de los dos será más poderoso que el otro. El autor encuentra forzoso estructurar a *Áyax* como obra de díptico, pues no hay un antagonista del mismo nivel. Odiseo no disputa la preponderancia con *Áyax*, en cuanto a su valor moral, sino que actúa como moderador entre *Áyax* y los jefes Atridas. Esta posibilidad tríptica la ubica como un antecedente valioso para las obras de la segunda etapa. En el díptico, una motricidad empuja la acción y se bifurcan las catástrofes. En *Áyax* es distinto, *Áyax* y Odiseo comienzan separados, pero en la catástrofe están unidos por un sentimiento de filantropía o solidaridad. Se trata de un díptico con la estructura habitual invertida.

Entre las opiniones críticas que consideran la escisión de la obra en dos partes, hay quienes conceden que la pieza es una referencia al contexto socio-político de la época. En esta línea de pensamiento ubicamos a Whitman (1951: 66 y ss.), quien, al respecto, afirma que el contraste no se establece entre oligarcas y demócratas, sino entre oligarcas y verdaderos aristócratas, o mejor aún, entre humanidad y humanismo en general, y la propia grandeza de un héroe. El autor agrega que, en la segunda mitad de la obra, el problema moral encuentra toda su expresión y se revela la originalidad del poeta.

Knox (1986: 145 y ss.) encuentra una referencia muy directa al “Discurso de Pericles por los muertos en Termópilas”, dado que el coro llama δυστράπελος, *inadaptable*, a *Áyax* (v. 914), y es un ἄπαξ dentro de la tragedia griega. En el discurso de Pericles εὐτράπελος, *diestro*, es un atributo clave dentro de las cualidades atenienses para el ideal democrático. También sostiene Knox que el vocabulario a propósito del juicio, como son los términos ἐψέφισαν (v. 449), δικασταῖς (v. 1136),

κριταῖς (v. 1243), no aparecen en otra obra de Sófocles y dan una atmósfera de las cortes judiciales atenienses contemporáneas al autor.

Segal (1981: 111-12) afirma que, en la primera parte de la obra, pesa el esfuerzo humano y sus logros; la figura de *Áyax* crea tensión entre lo que está dentro y lo que está fuera de la sociedad. En la segunda mitad, el conflicto es intrasocial, por eso hay definiciones de la ley y de la justicia, de las formas de autoridad, de las penalidades.

Más tarde, Knox (1983: 11 y 12) relaciona el discurso de Menelao con la expresión de alguien ajeno a la tolerancia democrática ateniense, en contraposición con las palabras de Tucídides en II: 37-3.

Podlecki (1986: 97-98) sostiene que la diferencia con respecto al resto de la armada griega está en que *Áyax* no era un ciudadano común y, por lo tanto, no debía sentir el peso de la obediencia frente a la autoridad militar. Él fue a Troya por su propia decisión, como comandante de un contingente independiente de Salamina, debido primordialmente a la promesa hecha a Tíndaro. No obstante, Menelao carga contra la insubordinación del héroe.

Por último, Griffin (1999: 73-94), también, infiere que la obra supera sus propios límites literarios para influir en el contexto de la época, porque ella es un reflejo del aspecto social pero, al mismo tiempo, advierte que no hay que exagerar con la intencionalidad ideológica del teatro. Su tesis se basa en la interpretación política en tanto es un reclamo poético al despotismo prepotente.

2. Análisis filológico-literario de *Áyax*

El Prólogo de *Áyax* es una metáfora sobre la existencia humana, y, como considera Lesky, en este Prólogo está planteado todo el teatro de Sófocles.¹

¹Lesky (1951: 64-65) *Menschlichen, und wie aus großer Ferne vernehmen wir in ihren letzten Worten die Mahnung zur Ehrfurcht vor der Gottheit und Erkenntnis der grenzen des Menschlichen. In dieser Prologszene des Aias ist der ganze Sophokles. Die Götter seines Volkes zu ehren, hatte er von seinen Vorfahren gelernt, und die Mahnung des delphischen Gottes, sich in der Bedingtheit des*

Desde el primer momento, la audiencia se enfrenta con un impacto emotivo sin atenuantes, a propósito de la consecuencia sanguinaria del resentimiento del héroe.² Toda la obra intenta otorgar una interpretación de la situación inicial, que es el momento final de un proceso trágico y, alrededor de ese cuadro, se plantea la problemática que se dirime en el final.

El Prólogo se divide en tres partes, separadas cada una de ellas por el ingreso de *Áyax* en escena, y enlazadas por la permanente actividad de Atenea en lo que es su única aparición en toda la obra. La composición tripartita se reitera en el Éxodo con el diálogo entre los Atridas, Teucro y Odiseo, lo cual otorga a la obra una composición anular.

En la situación inicial aparece Odiseo rastreando las huellas como un sabueso y se asegura que sean de *Áyax*. La metáfora cinegética da el tenor de la obra, con indicaciones concretas sobre la escena que abre la tragedia.

La primera secuencia abarca los vv. 1 a 90. En el encuentro entre Atenea y Odiseo, se insiste en la ubicación témporo-espacial de los personajes. En la voz de Atenea, los adverbios *ἀεὶ μὲν... νῦν ἐπὶ σκηναίῃς* (vv.1 y 3) expresan la permanente vigilia con la que Atenea asiste a Odiseo. Las imágenes auditivas evidencian que, en rigor, no se trata de una epifanía.

Odiseo se muestra comprometido, implicado, frente a lo imponderable. Es el momento en que él expresa su íntima obligación de no estacionarse en la oscuridad de los hechos, sino de alumbrarlos porque su espíritu curioso lo lleva al descubrimiento de la verdad:

Νυκτὸς γὰρ ἡμᾶς τῆσδε πράγος ἄσκοπον
 ἔχει περάνας, εἶπερ εἴργασται τάδε·
 ἴσμεν γὰρ οὐδὲν τρανές, ἀλλ' ἀλώμεθα·
 κάγῳ 'θελοντῆς τῶδ' ὑπεζύγην πόνῳ. (vv. 21-4).

Pues durante esta noche él ha perpetrado contra nosotros un

Menschlichen zu erkennen, war so tief in sein Herz gegraben, daß sie sein Werk in wesentlichen Zügen bestimmte.

²Particularmente, Poe (1987: 27-28) considera cómica a la obra, pues el Prólogo acerca a *Áyax* a la imagen del *Miles Gloriosus*. En este punto de vista disentimos, pues no se trata de compartir la apreciación parcializada de los Atridas en los acontecimientos ocurridos en la noche. Es necesario que el espectador se distancie. Lo que nos muestra Sófocles no es la decadencia de un héroe sino su magnanimidad para saber morir.

hecho inconcebible, si efectivamente lo hizo; pues nada sabemos claramente, averigüémoslo; y yo, como voluntario, me someto a este esfuerzo.

La escena es opuesta a la que se presenta en el canto XIII de *Odisea*. Bowra afirma que Odiseo, en Sófocles, es modesto, compasivo, serio, diferente al Odiseo homérico, a quien conocimos como intermediario, un héroe con torsiones, aunque el Odiseo de Sófocles trata a Atenea como su divinidad protectora, preferencia que ocurre también en Homero; en Sófocles, no obstante, el trato a la diosa no es el mismo que emplea el Odiseo épico, para quien la burla, la trampa, la camaradería en el engaño y la venganza son inseparables. La real similitud del personaje ha desaparecido. En la obra, Odiseo es estricto y respetuoso.³

El vocabulario que emplean Atenea y Odiseo es equivalente: la diosa dice ἀρπάζσαι (v. 2) y Odiseo, ξυναρπάζω (v. 16); Atenea εὐρινος βάσις (v.8) y Odiseo βάσιν κυκλοῦντ' (v. 19). Odiseo avanza con rodeos y el participio expresa la misma idea que κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον (v. 5), acompañando además al adverbio πάλαι en sendos discursos, que reitera la acción trabajosa de Odiseo por obtener algún dato inteligible. Los verbos de movimiento ἐκφέρει (v. 7) e ἰχνεύω (v. 20) acompañan las imágenes y dan plasticidad a los discursos yuxtapuestos. Desde el momento en que Atenea llama a su discípulo θηρώμενον (v. 2), es porque conoce su actividad. Odiseo confiesa las intenciones de su persecución, como una entrega total a la diosa sin ocultar nada de sus actos fatigosos ni de sus pensamientos. La actividad de la caza une a Odiseo y a Atenea. Odiseo intentará apresar a *Áyax* y Atenea cautiva a Odiseo, que deambula erráticamente. Resulta ser la situación paradójica del cazador cazado.⁴ Odiseo es el primer sorprendido cuando escucha la voz de la diosa y busca las causas de por qué se halla en esa misión; pero Atenea ya ha sido explícita, cuando le manifestó que él debía someterse:

³Cfr. Bowra (1944: 27 y ss.).

⁴La paradoja vale también para *Áyax*, cfr. Stanford (1963: 64).

.....ὥς παρ' εἰδυίας μάθης. (v. 13).

...para que aprendas junto a la que sabe.

Cuando Odiseo confiesa su imposibilidad de proseguir solo, valora la presencia de la diosa en el momento preciso, *καίρῳ δ' ἐφήκεις* (v. 34) y termina el relato para inaugurar la teatralización del Prólogo. Jouanna reflexiona acerca de la idea de esta marcha circular.⁵ En efecto, *κυναγίᾳ* (v. 37) prolonga la imagen cinegética en la voz de Atenea, que le da el contorno preciso al escenario en el que aparecerá *Áyax* enajenado.

Odiseo recorre su itinerario en círculos, en cambio *Áyax* es directo y vertiginoso hasta para matar enloquecido. *Áyax* encarna el antiguo ideal aristocrático de *ἀρετή*. Según el planteo que Whitman formula del héroe trágico, éste debe reunir dos condiciones: la primera, la frecuente intimidación con los dioses, lo que vemos en el Prólogo; la segunda condición es la capacidad de autodestrucción que los héroes tienen de sí mismos, lo que ocurre en el Tercer Episodio de *Áyax*.⁶

Sófocles tiene muy cercana la imagen del héroe de la épica, donde el que solucionaba las dificultades para el resto de los soldados en la guerra era *Áyax*. Esta disposición incansable para actuar siempre que fuera necesario era su mayor virtud, pero también su mayor defecto porque su grandeza hace que la *ὑβρις* lo acompañe como su sombra. En la tragedia, a *Áyax* le ha llegado el día para realizar su último acto heroico que es el de morir conforme con el código de la ética heroica que ha ejercido durante toda su existencia. Por eso, Atenea señala que en este día *Áyax* procurará su *ἄφθιτον κλέος*.

El primer diálogo estíquico es un cuestionario informativo (vv. 36-50), pues a las preguntas de Odiseo acerca del hecho ininteligible que ha ocurrido, Atenea responde y nos ubica en espacio y tiempo cuando dice que la acción fue durante la noche, en completa soledad:

⁵Cfr. Jouanna (1977: 182 y ss.) *Depuis sa guette, la déesse assiste immobile, le regard fixe (cf. v. 1, dédorká), à cette quête fébrile, mais incertaine et vouée à l'échec sans l'intervention divine. Dès cette scène ressort puissamment le contraste entre les dieux et les hommes, entre l'immobilité sereine de la déesse et l'agitation de l'homme qui se débat dans l'incertitude sous le regard de la divinité qu'il ne voit pas.*

⁶Cfr. Whitman (1951: 60).

Νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὀρμᾶται μόνος. (v. 47).

Durante la noche se dirige solo, tramposo, contra nosotros.

Y, sobre lo cual, Odiseo no entiende muy bien la finalidad:

Ἦ καὶ παρέστη κάπὶ τέρμ' ἀφίκετο; (v. 48).

¿Acaso estuvo presente y sobrepasó los límites?

El verbo *παρέστη*, en este caso, señala hostilidad, en referencia a la agresión de *Áyax*. Más adelante el mismo *Áyax* lo emplea: ὡς εἶ παρέστης· (v. 92), esta vez será como ofrenda ante la asistencia divina. En la segunda *estichomitía* (vv. 74-88), Odiseo supera la simple indiscreción por saber algo más sobre *Áyax* y la curiosidad se vuelve espanto ante el propósito divino. La firme determinación de Odiseo se modera con el uso de un optativo de cortesía: μένοιμ' ἄν (v. 88).⁷ Las dos *estichomitías* encierran el discurso medular de Atenea, quien retoma los acontecimientos que, en parte, ya fueron explicitados dialógicamente.

La diosa relata, en su discurso, la matanza de las ovejas. Atenea inicia el *racconto* de los sucesos que ella misma provocó y señala perniciosamente la alegría nefasta que incentiva en *Áyax* (v. 52), cuyo saludo resulta una exaltación desatada de sentimientos. La diosa comienza su discurso con un enfático ἐγώ, que reitera (vv. 59 y 69), como signo inequívoco de su actividad, y queda descrita la alienación de *Áyax*.

La segunda escena (vv. 91 a 117) es más breve y dinámica y, además, es la única que contiene un germen de acción que otorga movimiento al Prólogo; difiere de las escenas extremas por el *tempo* de su desarrollo. En ella predomina el diálogo como procedimiento para extraer de *Áyax* el relato de la venganza de acuerdo con la ilusión óptica que lo obsesiona (vv. 100-13) y se manifiesta también su temperamento orgulloso (vv. 92, 96 y 117).

⁷Como lo designa Kamerbeek (1953: 36) *atténuation polie*.

Áyax cree "cazar" hombres y trae consigo los corderos. La diferencia entre lo engañoso y lo verdadero resulta su ironía trágica. Esta vergüenza le muestra a Odiseo que detrás de las apariencias influye otra decisión sobre los hombres.⁸

En un primer momento, las huellas eran confusas para Odiseo porque perseguía a un hombre y algunas de ellas parecían de bestias. Estaban mezclados para él los dos aspectos de la cacería, porque esperaba cazar un hombre y lo que atrapa es la voz divina. A su vez, Áyax pretendía capturar enemigos y consigue animales mansos. Luego Atenea adelanta que Áyax trajo las bestias como si fueran hombres (v. 64). El tratamiento que se ve en la segunda escena es el de bestias como hombres. Áyax llama *σύμμαχον* a Atenea (v. 117), aunque en verdad ella se comporta como *θεόμαχος*. El apelativo resulta irónico y el regreso de la cacería de Áyax señala el fin de la venganza.

El tercer momento del Prólogo (v. 118 y ss.) es la reflexión de la experiencia. Perdura el diálogo con Atenea, una vez finalizada la cacería; el aprendizaje que tan empeñosamente había perseguido Odiseo ya se ha logrado. Por otra parte, no bien desaparece Áyax de la escena, el tenor de las palabras de Odiseo y Atenea cambia a partir de la humillación de Áyax que presenciaron. Ambos reconocen la magnanimidad del héroe (vv. 119-20).⁹

El discurso termina con una sentencia que otorga un tono moral al enunciado (vv. 124-26).¹⁰

⁸Campbell (1879, I: 132) interpreta que la llamada "ironía en Sófocles" tiene varios aspectos para su total definición y enumera cinco aristas que componen ese recurso: 1) el efecto de los dioses como un elemento en la tragedia; 2) el efecto de contraste en un deseo, que intensifica la piedad y el temor; 3) el sutil uso del lenguaje por medio de *litotes*, doble significación y sugerencias a propósito de la verdad; 4) el genio ético de Sófocles, que hace que se perciba el significado completo de la situación real; 5) la fuerza patética que imprime en las escenas. En el Prólogo notamos un ejemplo de la propuesta de Campbell como "ironía"

⁹A propósito de los discursos de Odiseo expresados en el Prólogo y el Éxodo respectivamente, cfr. nuestro artículo (1994: 63-73). Por ser discursos deliberativos, las dos intervenciones de Odiseo tienen una proyección al futuro y por su propia naturaleza, el espectador está involucrado en la experiencia, que en principio es personal y luego se extiende a todo el género humano.

¹⁰Tecmesa reitera el mismo sentido moral en sus palabras, a propósito de las connotaciones de las sombras ante el cadáver de Áyax:

Οἶμοι, τέκνον, πρὸς οἷα δουλείας ζυγὰ
χωροῦμεν, οἷοι νῶν ἐφεστᾶσιν σκοποί. (vv. 944-5).
*¡Ay de mí, hijo, hacia el yugo de tal esclavitud marchamos,
semejantes sombras se ciernen contra nosotros!*

Para la consideración del valor metafísico del claroscuro dramático cfr. Schlesinger (1970: 370), Stanford (1978: 189-197), Buxton (1980: 22-37), Segal (1981: 124 y ss.) y Seaford (1994 a: 276), para quien las luces y las sombras indican un proceso de iniciación ritual. El juego de luces y sombras se corresponde con la técnica de contrastes que emplea Sófocles en el Prólogo, por ejemplo, con la contraposición de personajes

La degradación de *Áyax* se marca definitivamente en la metáfora del yugo συγκατέζευκται (v. 123). El tono casuístico continúa en las palabras de Atenea: τοίνυν (v.127), junto con las prohibiciones admonitorias del final. Atenea generaliza en el plano divino: θεοί (v. 133) la experiencia concreta que ha padecido *Áyax* y que Odiseo ha contemplado con espanto.

Odiseo expresa su συμπάθεια, motivada ante la visión de lo que es, en suma, la fragilidad del hombre, aunque éste haya sido un guerrero excelso. *Áyax* es la metáfora de lo que puede ocurrirle a todo hombre.

Por otra parte, la imagen desprende una enseñanza moral y teológica que la acercaría al punto de vista del drama esquileo. El magisterio final resultaría de importancia capital y el objetivo del Prólogo reside, en ese caso, en mostrar el corolario de culpa-castigo. En Sófocles, no desechamos la moraleja, pero no es la principal enseñanza de la situación inicial, ni justifica un planteo de culpa-castigo o causa-efecto. Refleja, en cambio, la cercanía que mantiene la divinidad en Sófocles e indica que entre ambos planos no hay disociación, sino perspectiva, porque está presente un sujeto contemplativo. La distancia y la soledad del héroe sofocleo son extremas y agobian.

La ironía de la diosa resulta cruel, porque señala la aparente resolución en la que se desenvuelve el héroe:

Σὺ δ' οὖν, ἐπειδὴ τέρψις ἦδε σοι τὸ δρᾶν,
 χρῶ χειρί, φείδου μηδὲν ὧνπερ ἐννοεῖς. (vv. 114-5).

Pero tú, entonces, puesto que el actuar constituye este placer para ti, emplea tu mano, no abandones nada de lo que tienes en mente.

Áyax está tan sujeto a una voluntad ajena como sus ovejas:

Κάπειτ' ἐπειδὴ τοῦδ' ἐλώφησεν φόνου,
 τοὺς ζῶντας αὖ δεσμοῖσι συνδήσας βοῶν
 ποίμνας τε πάσας εἰς δόμους κομίζεται,

antitéticos como lo son *Áyax* y Odiseo; de ello se desprende un magisterio que le otorga al Prólogo un ritmo *stacatto* en relación con el resto de la obra. La imagen del clarooscuro se retoma en el *kommós* (vv. 393-395), en construcciones nominales, más apropiadas para la forma lírica.

ὡς ἄνδρας, οὐχ ὡς εὐκερων ἄγραν ἔχων·
καὶ νῦν κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεταί. (vv. 61-65).

Y luego, cuando descansó de este asesinato, después de atar con sogas, una y otra vez a los bueyes que estaban vivos, conduce a todas las ovejas hacia su tienda, como hombres, no como una cacería de hermosos cuernos; y ahora castiga a (los animales) atados dentro de la tienda.

La imagen seguirá su curso en los personajes, por ejemplo en este caso:

...ἐν δ' ἔρειπίοις
νεκρῶν ἐρειφθεὶς ἔζετ' ἀρνείου φόνου,
κόμην ἀπριξ ὄνυξι συλλαβῶν χερί. (vv. 308-10).

...entre las ruinas de los cadáveres, hecho una ruina por el asesinato de las ovejas, se sentó, después de tomar con su mano, como un clavo, la cabellera, con los dientes apretados.

Y cuando Tecmesa relata el degüello de las bestias:

Νῦν δ' ἐν τοιᾶδε κείμενος κακῇ τύχῃ
ἄσιτος ἀνήρ, ἄποτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
σιδηροκμησὶν ἤσυχος θακεῖ πεσών· (vv. 323-5).

Y ahora, como yace en tal infortunio, sin alimento y sin bebida, el hombre, en medio de las bestias asesinadas con el hierro, dejándose caer, se sienta como en un trono, calmo.

Áyax reconoce la intervención de Atenea que desvió su mano (vv. 450-56). También Tecmesa indica otra forma de comprender que el momento definitivo del héroe se acerca:

᾽Ω δέσποτ' Αἴας, τί ποτε δρασεῖεις φρενί; (v. 585).

¡Oh señor Áyax! ¿Qué podrías resolver entonces en tu pensamiento?

El Prólogo es el precedente que resalta, por contraste, el resto de la obra; es decir, la realidad en la cual los hombres descifran el significado de sus vidas. Ellos vislumbran la presencia de los dioses y logran la percepción de la grandiosidad. El Coro y Tecmesa piensan justamente que Áyax es un olvidado de los dioses:

σὲ δ' ὅταν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενῆς
 λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ,
 μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι
 πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας. (vv. 137-40).

...cada vez que el golpe o la palabra hiriente de Zeus te lanza las ofensas de los Dánaos tengo una gran intranquilidad y temo como la mirada de un pichón alado.

Y en otra oportunidad:

καὶ πληῆρες ἄτης ὡς διοπτρεύει στέγος, (v. 307).
y lleno de obnubilación mira así hacia el techo,

Insistimos en que el Prólogo puede ser interpretado como el negativo de una fotografía, que coloca los acontecimientos bajo una perspectiva que enseña a “ver como” En ese caso, Odiseo se adueña del drama de Áyax, porque se ve a sí mismo en el otro pero, también, conduce a los demás al desorden. Odiseo opera en la búsqueda interior de la mejor inferencia posible; el lector o espectador fomenta (al modo de un ejercicio intelectual) la búsqueda del referente de esa metáfora y esta experiencia produce, a su vez, perplejidad.

Sin el Prólogo, el conflicto trágico no se dilucida en los Episodios, porque los personajes retoman los acontecimientos acaecidos ἔξω τοῦ μύθου; pero el Prólogo, sin la prosecución de los eventos, no constituye una unidad válida en sí misma, porque la locura es el aspecto sombrío del héroe. Necesariamente, Áyax debe mostrar sus aptitudes

excelsas, como son la inclinación innata a la muerte bella y el respeto por su φύά, por el κλέος paterno:

Καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς
 Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεταιί ποτ' εἰσιδεῖν
 γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ,
 ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν;
 Οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν. (vv. 462-6).

*¿Y qué visión mostraré a mi padre Telamón, cuando aparezca?
 ¿Cómo entonces resistirá verme cuando yo aparezca desnudo, sin
 los premios de la excelencia, cuya gran corona de gloria él
 obtuvo? El hecho no es tolerable.*

Dentro del *corpus* sofocleo conservado, el Prólogo de *Áyax* es el más piadoso por la profundidad religiosa que alcanza y la presencia efectiva de Atenea, como προλογίζουσα lo diferencia fundamentalmente del resto de la obra, en la cual se intuirá una agencia divina que ninguno comprende a ciencia cierta. Tecmesa alude a ella como σκιᾶ τινι (v. 301), *una sombra*.

El Prólogo se presenta desde el punto de vista divino de Atenea y el tiempo adecuado son las penumbras de la noche; en contraposición, los Episodios son de mañana, cuando la mirada humana aprecia los objetos y según su propio discernimiento reconstruye los hechos.¹¹

Tecmesa inaugura el Primer Episodio y, a poco de empezar, otorga la primera caracterización del héroe con tres adjetivos:

Ναὸς ἀρωγοὶ τῆς Αἴαντος,
 γενεᾶς χθονίων ἀπ' Ἐρεχθιδᾶν,
 ἔχομεν στοναχὰς οἱ κηδόμενοι
 τοῦ Τελαμῶνος τηλόθεν οἴκου·
 νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατῆς

¹¹Cfr. Schlesinger (1970: 370).

Αἴας θολερῶ

κεῖται χειμῶνι νοσήσας. (vv. 201-7).

*Defensores de la nave de Áyax, descendientes de los nativos Erectíadas, (nosotros), los que nos preocupamos desde tierra extranjera por la casa de Telamón, tenemos motivos para los lamentos, pues ahora el pasmoso, grande, poderoso Áyax yace porque se enfermó a causa de una tempestad turbulenta.*¹²

Todos los personajes, tanto los marinos como Tecmesa y Teucro, advierten que "el día de hoy" es el final de Áyax. Los marinos tienen ante sí un cuadro de espanto cuando corroboran los comentarios junto a Tecmesa, y ella dice:

τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον

χειροδάκτυλα σφάγι' αἰμοβαφῆ,

κείνου χρηστήρια τάνδρος. (vv. 218-20).

Tales víctimas podrías ver dentro de la tienda, asesinadas por mano homicida, bañadas en sangre, víctimas sacrificadas por aquel hombre.

En su discurso (vv. 284-330), Tecmesa refiere los hechos para que los veteranos del coro sepan qué ha ocurrido durante la noche y da detalles del degüello de las ovejas (vv. 296-300); sin sospecharlo, ella repite las palabras de Atenea (vv. 61-65).

Una vez que Áyax vuelve a su tienda, a continuación, Tecmesa señala la lentitud en la recuperación de su σωφροσύνη:

¹²El adjetivo μέγας aparece en *Áyax* con más frecuencia que en ninguna otra obra. Cfr. Ellendt (1958²: 429-30). Stanford (1963: 88) afirma que la mejor caracterización de Áyax, justamente es la que proporciona Tecmesa (v. 205). Y prosigue: *English words like 'aweful, terrible, marvellous' have been similarly weakend in colloquial use.* Garvie (1998: 138 y 147) sostiene que hasta este verso Áyax fue descrito cuatro veces como μέγας...*It is this quality that his enemies will seek to deny. As for his fierceness and savagery* cf. 548, 885, 930.

González de Tobia (2001) a propósito del adjetivo μέγας en esta obra, afirma que *en la Párodos, el adjetivo aparece nueve veces, se establece un contraste entre el "grande" y "los pequeños" (154-163) y, según la función habitual de los coros sofocleos, el coro de marineros se autodiseña como un carácter menor, para representar al hombre común que no está expuesto, como lo están los héroes, a las tensiones y el peligro que impone la grandeza.*

κᾶπειτ' ἀπάξας αὐθις ἐς δόμους πάλιν
 ἔμφρων μόλις πῶς ξὺν χρόνῳ καθίσταται, (vv. 305-6).
*Y luego, después de entrar nuevamente en la tienda, sensible, así
 con tiempo, se recupera lentamente...*

Comienza un proceso penoso, inexplicable. El relato de Tecmesa incluye un discurso indirecto de *Áyax* (vv. 312-4), en el que con tono amenazante obliga a Tecmesa a que le relate lo ocurrido y ella se explaya ante los marinos preocupados:

Καὶ τὸν μὲν ἦστο πλεῖστον ἀφθογγος χρόνον·
 ἔπειτ' ἔμοι τὰ δεῖν' ἐπηπείλησ' ἔπη,
 εἰ μὴ φανοίην πᾶν τὸ συντυχὸν πάθος,
 κἀνήρετ' ἐν τῷ πράγματος κυροῖ ποτε.
 Κἀγώ, φίλοι, δείσασα τοῦξειργασμένον
 ἔλεξα πᾶν ὅσονπερ ἔξηπιστάμην. (vv. 311-16)
*Y, por otra parte, permanecía sentado, sin voz, durante mucho
 tiempo; después, él me lanzó estas palabras pasmosas: si yo no le
 revelaba toda la experiencia acaecida y, con insistencia,
 preguntaba entonces en qué tramo de la acción se encontraba. Y
 yo, amigos, aunque tuve miedo, le dije todo lo que había sido
 hecho, tanto cuanto yo sabía.*

El Corifeo se siente abatido y le expresa a Tecmesa que ella, a su vez, profiere “palabras pasmosas”

Τέκμησσα, δεινὰ, παῖ Τελεύταντος, λέγεις
 ἡμῖν, τὸν ἄνδρα διαπεφοιβάσθαι κακοῖς. (vv. 331-2).
*Tecmesa, hija de Teleutante, nos dices cosas pasmosas: que este
 hombre ha sido conducido a la locura por obra de malvados.*

El Corifeo alude a lo que Tecmesa acaba de relatar, es decir, a los hechos prologales. Para Tecmesa, a su vez, lo que resulta admirable es que *Áyax* sea justamente quien pregunte qué pasó con él.

Las primeras intervenciones de *Áyax* en el Episodio muestran su desequilibrio en una expansión *kommática* prolongada (vv. 333 a 427), junto a Tecmesa y los viejos marinos, mientras *Áyax* les explica, a sus “espectadores”, es decir, a sus afectos, qué es lo que están viendo. El contrapunto *kommático* que mantiene *Áyax* con los veteranos y Tecmesa es una muestra de la insistencia en lo inenarrable. Le pregunta al Corifeo:

Ὅρᾱς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον
τὸν ἐν δαίροις ἄτρεστον μάχαις,
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;
Οἶμοι γέλωτος, οἷον ὑβρίσθην ἄρα. (vv. 364-67)
*¿Ves al audaz, al de buen corazón, al intrépido en las batallas
hostiles, a mí, pasmoso, por mis manos entre las bestias que no
causan temor? ¡Ay de mí, de la risa, qué insultos he sufrido!*

En la expresión με δεινόν evidencia que se mira a sí mismo como objeto de contemplación, expresado por una sinécdoque en la palabra χέρας. En su dictamen queda plasmada toda su desgracia.

Su expresividad tarda en acomodarse en un discurso coherente (vv. 430-40). Se ajusta al trímetro yámbico y su voz intenta buscar las causas de sus males en el pasado inmediato. Luego prosigue con la idea de que si se le hubieran dado otras condiciones existenciales, su desenlace habría sido también otro. Este razonamiento lo percibimos en las prótasis de períodos irreales:

εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὀπλων τῶν ὦν πέρι
κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί,
οὐκ ἄν τις αὐτ' ἔμαρψεν ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ. (vv. 442-44).
*Si Aquiles hubiera estado a punto de elegir a alguien por la
excelencia a propósito de sus propias armas, ningún otro las
habría tomado de nuevo sino yo.*

Insiste una vez más con el *racconto* de su imposibilidad:

κεῖ μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοί
 γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἄν ποτε
 δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ὦδ' ἐψήφισαν. (vv. 447-9).

Aunque esta mirada y mis pensamientos se hubieran apartado de mi propósito, nunca (los Atridas) habrían votado una sentencia a favor de otro hombre, de esta forma.

En cambio, *Áyax* relata la resolución de la diosa a sus afectos y expresa la pregunta aporética, que inicia el recorrido de su camino final y acrecienta su sentimiento de angustia frente a la hostilidad del ejército:

Καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν; (v. 457).

¿Y qué debo hacer ahora?

La pregunta formulada es una prueba de que la actividad de *Áyax*, en los Episodios es eminentemente especulativa, en tanto lo especulativo es lo contrario del dogmatismo de la experiencia cotidiana.¹³ El sufrimiento se hace palpable por la incapacidad que tiene *Áyax* para el *racconto*, especialmente en el comienzo. Con la disminución del "poder obrar" *Áyax* experimenta una disminución del esfuerzo por existir y comienza el itinerario del sufrimiento. *Áyax* encuentra un privilegio para las experiencias del pensamiento y, en consecuencia, el debate íntimo del héroe se establece entre el obrar y el sufrir. En los Episodios, el héroe padece el sufrimiento que trae la responsabilidad, porque *Áyax* "contempla" cómo han sucedido los hechos malogrados y qué lejos estaba de sus propósitos.¹⁴

¹³Para nuestra afirmación tenemos en cuenta a Gadamer (1991: 557): *Especulativo significa lo mismo que ocurre con el reflejo de un espejo. Reflejarse a sí mismo es una especie de suplantación continua. Algo se refleja en otra cosa, el castillo en el estanque, por ejemplo, y esto quiere decir, que el estanque devuelve la imagen del castillo. La imagen del castillo está unida al aspecto del original a través del centro que es el observador.*

¹⁴A propósito del discurso "engañador" del segundo Episodio, la crítica se ha manifestado con opiniones diversas. Algunos estudiosos interpretan que ha abandonado realmente su intento de suicidio y que realmente ha aprendido σωφροσύνη. Entre ellos se encuentran Linforth (1954: 20) y Stanford (1963: 282-3). Otra vertiente crítica, entre ellos Parlavantza Friedrich (1969: 20), Sicherl (1970:20) y Knox (1986: 136-38), concluyen que es un intento consciente para engañar a los amigos. Para Campbell (1881, II: 62) es sólo una pretensión. Gellie (1972: 12) lo explica muy concisamente: *Áyax* no puede cambiar y no puede

La capacidad del recuerdo acude a *Áyax*. Por medio de sus confesiones, *Áyax* elabora su *κάθαρσις*, en tanto *κάθαρσις* es asimilación de lo sucedido; por eso los sentimientos del héroe, en sus primeras manifestaciones, son de φόβος y ἔλεος. Por un lado, siente temor por lo sucedido, porque tiene la certeza de que ha sido él mismo el agente de la acción y, consecuentemente, sobreviene la compasión cuando *Áyax* se percibe a sí mismo como "otro", en la instancia en que logra la percepción de sí, en el proceso de transposición, no sólo afectivo sino cognitivo, que puede ser llamado alegoría.¹⁵ *Áyax*, en tanto intérprete de su propio accionar, convierte la *κάθαρσις* en *ποίησις*, lo que constituye su decisión crítica.

El error de *Áyax* es su sentir indomable, a pesar de los escollos que causan sus afectos, dado que *Áyax* es *pater familias*. A diferencia del *Áyax* épico, su itinerario es precipitado porque los héroes, en Sófocles, se encaminan obstinadamente a la ruina.

El discurso del Segundo Episodio produce una sorpresa impactante, como lo fue también el Prólogo. *Áyax* pronuncia cuatro veces la palabra *δεινός* (vv. 649-650, 669 y 674). También confiesa que ha aprendido *σωφροσύνη* (v. 677) y luego *εὐνοεῖν* (v. 689).¹⁶ Por eso, el Segundo Episodio, en su totalidad, es la función crítica de la conciencia, de modo de tomar distancia y, en consecuencia, proyectarse hacia el futuro. *Áyax* trata de ponderar los efectos que la acción del amanecer ha dejado en él. En la primera parte del discurso aflora la voz de la conciencia y le produce una suerte de transposición hipotética.

La mención del concepto *δεινός* connota la angustia que produjeron las circunstancias:

mentir. Si no puede cambiar, habla de rechazar; si no puede mentir, está actuando un cambio honesto de corazón. Crane (1990: 90) considera que el discurso es un anticipo del mensaje de Calcas, una escena más de reduplicación de motivos. Seidensticker (1972: 128 y ss.) afirma que es un síndrome de depresión, cuya causa principal radica en la soledad social de *Áyax*. Para Blundell (1991: 84) el discurso es una meditación sobre el tiempo y los cambios, y produce sorpresa, suspenso e ironía; y Seaford (1994b: 136) advierte que las palabras de *Áyax* preparan el culto al héroe que se despliega en la segunda parte. Nosotros manifestamos nuestra opinión en nuestro artículo (1997b: 255-61).

¹⁵Hemos utilizado para esta apreciación crítica los enunciados de Ricoeur (1990: 368-69): *Le terme "altérité" reste alors réservé au discours spéculatif, tandis que la passivité devient l'attestation même de l'altérité... Ensuite, la passivité impliquée par la relation de soi à l'étranger, au sens précis de l'autre que soi, et donc l'altérité inhérente à la relation d'intersubjectivité.*

¹⁶Lloyd Jones y Wilson (1990b: 22) entienden que *εὐνοεῖν* tiene una significación más afín con "lealtad" como en *Antígona* (v. 209). Aquí *Áyax* no es irónico, sino que pide que Teucro cuide sus intereses y que permanezca leal a sus seguidores.

κούκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται
 χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες.

Κάγῳ γάρ, ὅς τὰ δεῖν' ἐκαρτέρουν τότε,
 βαφῆ σίδηρος ὥς, ἔθελύθην στόμα
 πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός· (vv. 648-52).

Tampoco hay nada inesperado, sino que el juramento pasmoso es conquistado y también los pensamientos excesivamente fuertes. Y yo, pues, que entonces resistía estas cosas pasmosas, como un hierro en la profundidad del agua, fui ablandado en lo que respecta a mi boca ante esta mujer.

En los primeros casos el *pasmoso juramento* alude a un enunciado en general, no a un juramento específico propio contra los Atridas. El verso 649 tiene un tono *gnómico*, en consonancia con los dos primeros versos del discurso (vv. 646-7), en los cuales *Áyax* manifiesta un afán perseverante de ubicarse en el tiempo y el espacio, interpretando que los cambios en la naturaleza contienen sus propias mutaciones. Garvie considera que el lenguaje es exagerado, pero, a su vez, es de extrema belleza y eso puede hacer sospechar que sea un sarcasmo para engañar a los amigos.¹⁷ La mejor solución es separar el pensamiento de la sensibilidad de *Áyax*, porque el héroe acepta la *σωφροσύνη* intelectualmente, pero no puede dominar su temperamento.

Más adelante, Teucro le recuerda a Menelao que *Áyax* no ha ido a Troya por su esposa Helena, sino por el juramento que Tíndaro, padre de Helena, había tomado a los pretendientes de su hija.

Este enunciado esboza la magnitud de la fuerza ética en la que *Áyax* piensa, porque quebrar un juramento solemne fue considerado un acto sacrílego, punible por la propia divinidad. La expresión significa que *Áyax* siente piedad por Tecmesa, en cuanto a su futuro y, en consecuencia, por sus desgracias venideras. Por lo expuesto, no creemos que, en esta instancia, *Áyax* piense en cambiar su actitud, sino que justamente se apiada de los amigos, a propósito de los indicios que a ellos les preocupan. Si *Áyax* no supiera

¹⁷Coincidimos con sus conceptos, cfr. Garvie (1998: 186-7).

que morirá, no se apiadaría de ellos. *Áyax* proclama, en sentido figurado, que su boca ha sido “ablandada” por la presencia de Tecmesa y está convencido de que finalmente se extinguirá su voz, que ha llegado su momento definitivo; pero también él sabe que Tecmesa soportará estoicamente su suerte. La experiencia es equivalente a la modalidad de Odiseo en el Prólogo, cuando se despojó de su rígida armadura. En sendas experiencias hay una apertura en los pensamientos y en la emotividad. Como ejemplo, a modo de argumentación, *Áyax* introduce la primera persona del singular (v. 650), citado *supra*.¹⁸ En suma, son imágenes que intentan describir el aniquilamiento producido en el Prólogo. El segundo Episodio es la comprensión de la “cacería nocturna” demorada durante las intervenciones previas por la gran inestabilidad emotiva. Por último, el discurso del suicidio (v. 815 y ss.) resume y concreta el “discurso engañoso”

Más adelante, *Áyax* reitera el concepto junto con el cual introduce, a modo de epexégesis, la doctrina de la sucesión y la mutabilidad de los ciclos de la naturaleza:¹⁹

Καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα
 τιμαῖς ὑπεῖκει· τοῦτο μὲν νιφοστιβεῖς
 χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρπῳ θέρει·
 ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος
 τῇ λευκοπῶλῳ φέγγος ἡμέρᾳ φλέγειν·
 δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισε
 στένοντα πόντον· ἐν δ' ὁ παγκρατῆς ὕπνος
 λύει πεδῆσας, οὐδ' αἰεὶ λαβῶν ἔχει· (vv. 669-76).

*Pues también estas circunstancias pasmosas y las más fuertes
 ceden ante las autoridades: por esto, por un lado los inviernos que
 amontonan nieve dan paso al verano de buen fruto; por otro lado,*

¹⁸Cfr. Garvie (1998: 187). En esta ocasión el concepto presenta un uso semejante a *Antígona* (vv. 332-33). Es probable que el sintagma τὰ δεινὰ combine la idea del carácter *pasmoso* de *Áyax*, con aquel de *maravilloso*. Es un caso ambiguo.

¹⁹Ciclos que recuerdan también las alternativas expuestas en el Prólogo:

ὡς ἡμέρᾳ κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
 ἅπαντα τὰνθρώπεια· (vv. 131-2).
Un día declina y otro yergue nuevamente a todo lo humano.

*el ciclo fatal de la noche se abandona al día de blancos caballos de modo de encender su llama.*²⁰

Y una tempestad de vientos pasmosos adormeció al mar que rugie; y en esto el sueño todopoderoso lo libera, después de haberlo atado, y no lo retiene para siempre, después de tomarlo.

Los últimos versos (v. 674 y ss.) contienen una metáfora pura que designa la actividad de Odiseo y la propia condición de *Áyax* de gran ferocidad, característica aludida en el rugido del mar.²¹ En realidad, es el mismo proceso descriptivo de los primeros versos del discurso, donde *Áyax* habla de los cambios sucesivos y continuos de las cosas; que el tiempo todo lo devela, y aquello que parece opuesto a su concepción deviene correcto y por eso él renuncia a su antiguo juramento. A pesar de haber resistido trabajosamente en las circunstancias descritas como *pasmosas*, *Áyax* se ha ablandado como el hierro en el agua; él ha sido vencido, pero no por la fuerza de los afectos, aunque bien claro dice οἰκτίρω, sino por la fuerza de esos ciclos que le señalan que ese mismo día debe resolver su situación. Los ciclos de la naturaleza circunscriben en forma anular la parte estrictamente monológica del discurso (vv. 646-48 y vv. 669-676). En lo medular, *Áyax* habla de sus experiencias. Sus reflexiones incluyen el famoso oxímoron ἄδωρα δῶρα (v. 665), en referencia a la espada de Héctor.

El discurso deja de lado la ética heroica homérica, que propone odiar a los enemigos y amar a los amigos; además, el razonamiento de *Áyax* contribuye a multiplicar la ambigüedad del discurso. Adelanta el punto de vista de Odiseo en el Éxodo. A distancia, la asimilación de la experiencia se produce en ambos.

Finalmente, todo queda en la dimensión de la preocupación; es el momento en que dispone el futuro de los afectos. El discurso del Segundo Episodio es el *climax* intelectual de la obra por el tono filosófico que alcanza, contrastante con el canto jubiloso del Segundo Estásimo. También ostenta un tono de incomparable humanidad, en tanto el personaje evoca los recuerdos y, a su vez, tiene en cuenta el futuro. En el discurso se

²⁰Acordamos con Campbell (1881, II: 65) cuando traduce τιμῶν como *to authority*, literalmente *to official rank*.

²¹Stanford (1963: 147) afirma que se expone el mismo pensamiento que en *Iliada* (VI: 146-9), versos en los cuales se describen las generaciones humanas como el ciclo de las hojas de los árboles.

concentra el conflicto trágico, pues evoca muy vivamente el Prólogo y desencadena el desencuentro posterior de los personajes que no podrán impedir su muerte y, por último, predispone el ámbito del debate con los Atridas.

El coordinante *τοιγάρ* (v. 666) le da un tono casuístico al discurso, equivalente a *τοίνυν* (v. 127), expresado por Atenea a propósito de la *fabula docet* del Prólogo. En adelante, *Áyax* emplea la primera persona del plural, que alude a la metáfora de la "voz de la conciencia". No es un plural mayestático, tampoco alude a la presencia del coro en escena.²²

La intencionalidad del discurso se define en el momento en que *Áyax* se pregunta:

ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν; (v. 677).

¿Cómo nosotros no aprenderemos a ser sensatos?

El tiempo se concibe como un maestro que revela las verdades ocultas y que también las transforma, como afirma Romilly.²³ Interpretamos que el plural en primera persona puede aludir a Odiseo, dado que *Áyax* se recupera del extravío y en su memoria puede encontrar la presencia de Odiseo, en el Prólogo, petrificado de pavor. En cualquier caso, su designio es la búsqueda de sí mismo.

Áyax retoma la primera persona del singular *ἐγώ* (v. 678) y se identifica con la certeza de que ninguna de las posibilidades concretas que la vida presenta es definitiva, en tanto el hombre es un ser inacabado, no cristaliza su personalidad, sino que continúa formándose en la contingencia, pues tiene cosas que resolver. Esta meditación de *Áyax* explica sus consideraciones sobre la amistad.

La despedida de las personas que lo acompañan presenta un cambio brusco (v. 684). El discurso se vuelve *performativo* y el tono imperativo es el apropiado para el temperamento de *Áyax*. La llamada al hermano adelanta la segunda parte y el último verso concluye con una prótasis concesiva:

²²Poe (1987: 62) piensa que los versos 666-68 son superficiales. Nuestra opinión es que *Áyax* se torna circunspecto; se trata de la apertura del sujeto al mundo que lo rodea, manifiesta por medio de un gran poder de observación.

²³Cfr. Romilly (1968: 133 y ss.). Asimismo Segal (1981: 109) propone que el tiempo y el cambio son la disyuntiva de la obra.

.....κεῖ νῦν δυστυχῶ, σεσωσμένον (v. 692).

y aunque ahora soy infeliz, estoy salvado.

El participio en voz pasiva indica que la pasividad sobreviene como una alienación de sí mismo y el hecho de sentirse la víctima del conflicto resulta experimentar el reverso de la gloria de la acción y, por lo tanto, en ella tiene su anclaje el sufrimiento. La expresión alude a la visión que tienen los demás del héroe, no obstante la cual, logra su revelación.

Áyax está dispuesto a ejercer el último acto que completa su ser, que es la muerte. Áyax no siente desprecio por la vida, sino que el don supremo de la vida lo logrará sólo con su renuncia, es decir, su entrega. En el Episodio siguiente, en el discurso del Mensajero, el discurso directo de Áyax es introducido con un verso intersticial:

τότ' ἀντιφωνεῖ δεινὸν ἄρρητόν τ' ἔπος·

ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας

ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' ἐκρήξει μάχη. (vv. 773-5).

Entonces responde una palabra pasmosa e irrepetible: Señora, mantente cerca del resto de los Argivos, y en lo que a nosotros concierne, la batalla no decaerá jamás.

El Mensajero transcribe la segunda respuesta soberbia hacia la diosa y antes había transcritto la voz del padre de Áyax, que recomendaba estar siempre junto a un dios. en esos momentos (v. 766). La respuesta de Áyax es la de un hombre arrogante, que responde en forma insensata; su autosuficiencia justifica de algún modo los sucesos en la oscuridad. Una nota curiosa muestra que el Mensajero no relata muertes, sino las acciones de Áyax vivo. Parecería que cuando Áyax sale de su tienda ya está totalmente aniquilado.

En el segundo *kommós* de la obra, Tecmesa atribuye la causa del infortunio a Atenea. Sus palabras actualizan, una vez más, el Prólogo:

Τοιόνδε μέντοι Ζηνὸς ἡ δεινὴ θεὸς

Παλλὰς φυτεύει πῆμ' Ὀδυσσέως χάριν. (vv. 952-3).

Pallas, la diosa pasmosa, hija de Zeus, engendra semejante pesar, en verdad, gracias a Odiseo.

O bien, *en favor de Odiseo*. Tecmesa no tiene dudas en su declaración; pero el texto permanece ambiguo.

Más adelante, en el Cuarto Episodio, Menelao inaugura un debate triangular en escena.²⁴ El Atrida expone su discurso en una forma elaborada de composición anular. Menelao pronuncia en dos oportunidades el adjetivo δεινός. En la primera:

Πρὸς ταῦτα μηδὲν δεινὸν ἐξάρης μένος· (v. 1066).

No levantes una pasmosa furia contra estos hechos.

Menelao prohíbe el enterramiento del cadáver de *Áyax* y anuncia que aquél permanecerá insepulto para alimento de las aves. El jefe acaba de relatar los acontecimientos del Prólogo y la actuación de Atenea que salvó al ejército de morir aniquilado por *Áyax*. Esta osadía justifica, para Menelao, que no se lo entierre, a modo de un castigo ejemplar ante posibles enemigos de las huestes. El verso resume los dos hechos en la circunstancia πρὸς ταῦτα, es decir, la insurgencia de *Áyax* y la resolución de los Atridas. En todo el discurso de Menelao (vv. 1052-1090), abundan los modos sintácticos prohibitivos y palabras como δέος y φόβος (vv. 1074, 1084 y 1076), que lo oponen a la modalidad discursiva o conceptual de Odiseo. La prohibición de enterrar el cadáver pone de manifiesto la mezquindad moral del jefe Atrida y su débil imaginación.

En una segunda instancia, con Teucro, Menelao opina:

Ἡ γλῶσσά σου τὸν θυμὸν ὡς δεινὸν τρέφει. (v. 1124).

Tu lengua nutre así el corazón pasmoso.

Y Teucro, a su vez, responde a continuación:

Κτείναντα; δεινὸν γ' εἶπας, εἰ καὶ ζῆς θανών. (v. 1127).

¿Matándote? Dijiste algo pasmoso, aunque vives después de estar muerto.

²⁴Para Schlesinger (1970: 371-2) y luego para Machin (1981: 405) este debate final anuncia con solvencia la composición agonal de las obras de la última etapa de Sófocles.

Ocurre que Teucro alude a la referencia que Menelao hacía cuando, supuestamente, *Áyax* lo había matado en el degüello de los animales y, en consecuencia, de ningún modo habría sido justo premiarlo (vv. 1058-60).

El *ἀγών* entre Menelao y Teucro se continúa en el segundo y último *ἀγών λόγων*, esta vez, entre Agamenón y Teucro. Con la llegada de Agamenón, se retoman muy directamente los comentarios de la *Πάρodos*, cuando los ancianos mencionaban la risa que había producido la desgracia de *Áyax*.

Finalmente, el jefe de los Atridas enuncia el concepto por última vez, cuando inicia el *Éxodo*:

Σὲ δὴ τὰ δεινὰ ῥήματ' ἀγγέλλουσί μοι
 τλήναι καθ' ἡμῶν ὧδ' ἀνοιμωκτεῖ χανεῖν·
 σέ τοι, τὸν ἐκ τῆς αἰχμαλωτίδος λέγω·
 ἦ που τραφεῖς ἄν μητρὸς εὐγενοῦς ἄπο
 ὑψηλ' ἐκόμπεις κάπ' ἄκρων ὠδοιπόρεις, (vv. 1226-30).

Me anuncian que tú, y no otro, abriste la boca así, con impunidad, para llevar contra nosotros las palabras pasmosas; a ti, el hijo de una cautiva, en consecuencia, te digo: en verdad, si hubieras nacido de una madre noble, no te jactarías de un modo altanero, ni marcharías pisando fuerte,...

En esta instancia, ha cambiado el tenor de la conversación. Cuando Agamenón se dirige a Teucro, por carácter transitivo, alude directamente a *Áyax*, en cuanto aquél socialmente lo representa, dado que es su medio hermano y, a partir de la muerte de *Áyax*, Teucro asume su compromiso. Desde el punto de vista de la *performance*, *Áyax* y Teucro están representados por el mismo actor, hecho que le otorga verosimilitud a la representación y al carácter transitivo al que alude Agamenón en su discurso.²⁵ La presencia

²⁵Cfr. Garvie (1998: 17). Stanford (1963: xlv) afirma: *Sophocles portrays him as an alter Ajax, loyal, high-spirited and fearless, but without Ajax's greatness of passion and spirit, and with a noticeable lack of deinótes. ...most of what he says is a repetition, without enhancement, of what we have already heard from Ajax.* Además, un mismo actor encarna tanto el personaje de Menelao como el de Agamenón. Cfr. también Stanford (1963: 210). El autor afirma que el adjetivo *δεινὰ* permanece ambiguo: no está claro si son palabras tontas o insolventes, pero el tono resulta peyorativo para el verso siguiente.

del Jefe Atrida en escena requiere un lujo excesivo con respecto al espectáculo que se desarrolló hasta su llegada. La diferencia de nivel señala su condición de rey de reyes y, a su vez, pone de manifiesto el origen bastardo de Teucro, circunstancia que Agamenón no deja pasar por alto, ni al comienzo de su exposición, ni en el final (vv. 1259-63). El rey actualiza, una vez más, el juicio de las armas y habla del “látigo para la obediencia”:

Μέγας δὲ πλευρὰ βούης ὑπὸ σμικρᾶς ὄμωσ
μάστιγος ὀρθὸς εἰς ὁδὸν πορεύεται. (vv. 1253-4).

Un buey de amplios contornos, por obra de un pequeño látigo, en proporción, marcha recto hacia el camino.

Recordamos que *Áyax* aparece con un látigo para el castigo de sus víctimas.

Μάστιγι πρῶτον νῶτα φοινηθεὶς θάνη. (v. 110).

Que muera, teñida su espalda primeramente por un látigo.

El argumento que esgrime Agamenón es más aceptable que el de Menelao, al menos políticamente, porque todo hombre debe atenerse a la resolución de los jueces (vv. 1246-47). El jefe de los Atridas no se explica por qué Teucro es tan altivo cuando *Áyax* ha quedado reducido a ser sólo una sombra (v. 1257). Odiseo ya ha contestado esta pregunta en el Prólogo:

Ὅρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν
εἶδωλ , ὅσοιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν. (vv. 125-26).

Pues veo que nosotros no somos ninguna otra cosa sino espectros, mientras vivimos, o una sombra ligera.

Por contraste *Áyax*, cadáver, tiene una fuerza de personalidad avasallante.

El discurso de Agamenón resume y concluye los acontecimientos del Prólogo, y actualiza, por último, el juicio de las armas. En ese sentido, la técnica de Sófocles es recurrente: a medida que avanza el tiempo dramático de la representación, se amplía el espacio temporal y el modo en que se actualizan los hechos mediatos.

En el Éxodo, nada se dice de su locura y de su furia contra el ganado, pero está aludido en las expresiones con el adjetivo *δεινός*. Todos los personajes ponderan

indirectamente los hechos que han oído. Los ancianos, en la Párodos, que aluden al rumor de las risas estruendosas (vv. 142-144); luego Tecmesa, que oyó hablar a Áyax con una sombra (v. 301). Más tarde, la presencia vigorosa de Áyax produce que los afectos desplacen el foco de atención al devenir presente, dado que él mismo genera preocupación y angustia. Recién en la segunda parte de la obra (v. 950), cuando encuentran el cadáver, después de la transición de la búsqueda, Tecmesa actualiza el Prólogo, cuando se da cuenta de que, sin la ayuda de los dioses, no hubieran sucedido los hechos en la forma que ocurrieron. Aquí comienza otra instancia. En adelante, los Atridas, quienes ostentan el poder político, recapacitan sobre los avatares presentados en el Prólogo, desde una perspectiva distante tanto en lo temporal como en lo emotivo.

El Éxodo es una escena multitudinaria que contrasta con la soledad asfixiante del Prólogo. Nada se dice acerca de la presencia de Tecmesa y el hijo en el Éxodo, aunque no tenemos motivos para pensar que se hayan retirado. El autor procura la soledad del personaje en su punto culminante, en consonancia con el ritmo biológico y con la certeza de la espada de Héctor, la cual es una imagen elocuente acerca de las alternativas de la vida y, sucesivamente, son Héctor, luego los Atridas y por último el mundo hostil quienes han agredido a Áyax, ante todo por el efecto de la problemática que toma el devenir temporal. La espada es un grado más de abstracción que desdibuja al hombre de sus actos, con la lejanía que es posible, por eso cuando Odiseo y Atenea se refieren a Áyax, lo hacen con apelativos como lo son *ἀνὴρ, ἐκεῖνον*. En ese momento es Áyax, pero puede estar en esa disyuntiva cualquier hombre. La suerte del héroe es válida para todos.

3. Δεινός y su familia de palabras en *Áyax*

El concepto *δεινός* se pronuncia catorce veces en la obra; en la primera parte, en nueve oportunidades; en la segunda, en otras cinco.

El adjetivo no se menciona en el Prólogo, ni en los discursos de Áyax, salvo en el Segundo Episodio. El Coro no pronuncia el término en ningún Estásimo de la obra. Tampoco hay adverbios que contengan la expresión, las circunstancias no se mencionan como adversas.

La primera caracterización de *Áyax* es expresada por Tecmesa (v. 205). Incluye el concepto *δεινός* en nominativo masculino singular, como atributo de *ὠμοκρατῆς*, junto a *μέγας* y muy ligado al concepto de *νόσος*, dado que refiere el estado actual del héroe.

Cuando Tecmesa relata la trabajosa recuperación de *Áyax*, la voz del hombre suena como *δείν' ἔπη* (v. 312) e introduce a continuación el discurso indirecto del héroe, en el cual pide explicaciones.

Jebb interpreta que el artículo delante de un adjetivo y, con frecuencia, si ese adjetivo es *δεινός* no es precisamente para enfatizar el significado de dicho adjetivo, sino que en todos esos usos el artículo puede ser explicado como refiriéndose a algo mencionado previamente o en forma implícita. Luego el autor ejemplifica lo dicho con dos variantes: primeramente con aquellos casos en los que la referencia es manifiesta, y Jebb encuentra el primer ejemplo en *Áyax* (v. 1226), cuando Agamenón expresa *aquellas palabras pasmosas*.²⁶ En segunda instancia, tal referencia resulta menos obvia, pero puede ser supuesta con naturalidad. Justamente, el sentido anafórico del artículo patentiza la acción del Prólogo y continúa la imagen cinegética del amanecer en el adjetivo *μέγας* que alude a lo salvaje.

El Corifeo acompaña el asombro y el espanto de Tecmesa y emplea el término en una única oportunidad (v. 331). En el primer *kommós* (v. 366), *Áyax* se contempla en franco reconocimiento de sí como un despojo humano. emplea el adjetivo *δεινόν* en acusativo masculino singular, como predicativo de *με*. Mediante dicha objetivación, comparte la visión con el Corifeo cuando todavía no recuperó la serenidad para expresarse en trímetros yámbicos.

En el discurso del Segundo Episodio, el epicentro de la obra y del concepto. el término se pronuncia cuatro veces. Se emplea en nominativo singular masculino (v. 649) como atributo de *ὄρκος*, juramento.

El sentido es muy similar en los versos siguientes (vv. 650 y 669), adheridos a *ἑκαρτέρου* y *καρτερώτατα*, verbo en imperfecto y adjetivo en grado superlativo, que connotan la resistencia y la tenacidad de *Áyax*. La epexégesis del superlativo

²⁶Jebb (1892: 192, n. 476). También Moorhouse (1982: 144). La misma explicación encontramos en Garvie (1998: 154), quien considera que el artículo neutro tiene una fuerza demostrativa en todos los casos. Kamerbeek (1953: 78) se manifiesta en la misma tesitura.

καρτερώτατα se halla en la consideración de los altibajos humanos que acompañan el ritmo de los ciclos naturales y culmina dicha epexégesis con la metáfora que, a continuación (vv. 674-6), expone las actitudes de Odiseo y Áyax respectivamente: el viento huracanado, que destroza las vidas de los hombres en un instante y el vociferante mar, como un modo de vida, una condición inherente, nada esporádica. El adjetivo δειῶν está en genitivo plural (v. 674), como atributo de las tormentas borrascosas y el sujeto en neutro plural. La metáfora sugiere aquello que le ha sucedido a Áyax. La expresión ocurre en un caso oblicuo, en un lenguaje secundario o metafórico. Los coordinantes μὲν... δὲ (vv. 670 y 672) unen las dos menciones a los ciclos como ejemplos; y los coordinantes καὶ... τε (vv. 669 y 674) acercan la metáfora al enunciado general (v. 669).

El adjetivo está usado en neutro plural: τὰ δεινὰ, con un sentido anafórico dado por el artículo en los casos centrales (vv. 650 y 669).

El Mensajero pronuncia el término por última vez en la primera parte (v. 773), en acusativo singular, adherido a la palabra ἔπος junto a otro atributo: ἄρρητόν, *irrepetible* e introduce el discurso directo de Áyax en el diálogo con Atenea, es decir, actualiza una secuencia muy anterior al último amanecer del Prólogo, como el diálogo con Atenea en el campo de batalla Troyano.

En la segunda parte, Tecmesa actualiza por primera vez el Prólogo cuando emplea el término como atributo de la diosa (v. 952) en nominativo singular femenino, y el artículo nuevamente adquiere carácter anafórico por estar junto al adjetivo δεινῆ, es decir, alude a la Atenea que se hizo presente en el Prólogo. Tecmesa, tanto en el momento en que se refiere a Áyax (v. 205), como cuando menciona a la diosa (v. 952), lo hace en nominativo singular. Ambas menciones están equiparadas por la estructura sintáctica y el uso similar le da cierto paralelismo a las dos partes en que se divide la obra. Más tarde, en el espacio del debate triangular, el adjetivo δεινόν, en acusativo singular, está adherido a μένος y θυμὸν (vv. 1066 y 1124). Menelao lo expresa en ambas ocasiones como predicativos de los sustantivos referidos. Teucro contesta δεινόν εἶπας (v. 1127), también en acusativo singular. El adjetivo tiene menos alcance en cuanto no es anafórico, dada su posición predicativa. No obstante, el Atrida formula otra versión del Prólogo. Los adjetivos aluden al

temperamento de Teucro y pueden trasladarse, por carácter transitivo, al temperamento de *Áyax*.

Agamenón actualiza por última vez el Prólogo (v. 1226). El rey expresa el concepto *δεινός* en plural, como atributo de *ρήματα*. Le han relatado las palabras de Teucro, es decir, él preguntó por los acontecimientos últimos, y en consecuencia, también por el Prólogo e, indirectamente, se mencionó el juicio de las armas. Agamenón pidió explicaciones, como lo hizo *Áyax* (v. 312), lo cual otorga nuevamente, una simetría a las dos partes de la obra, hecho que adelanta las estructuras de díptico que tienen las tres tragedias posteriores. El adjetivo *δεινός* remite al Prólogo con las palabras de Tecmesa (v. 952) y las palabras de Agamenón (v. 1226). *Áyax* es el personaje que más veces pronuncia el término y, con más densidad, en el Segundo Episodio.

La frecuencia del concepto evidencia que la primera parte de la obra es de un tono altamente patético.

Cuatro veces lo encontramos en acusativo singular, unido a *ἔπος ἄρρητόν, μένος, θυμόν* y *με*, en la caracterización del propio *Áyax*.

El carácter anafórico del artículo remite al Prólogo y, aún más, al juicio de las armas. La expresión en neutro plural ocurre en cinco oportunidades (vv. 312, 331, 650, 669, 1226), tres de ellas adheridas a *ἔπη, λέγεις, y ῥήματα*, el ámbito del decir, de la conversación, pues nadie vio nada, salvo Odiseo en el Prólogo; y, si bien todos quieren oír lo que pasó, nadie escucha, porque no hay comunicación, ni siquiera entre *Áyax* y Tecmesa. Menelao y Teucro discuten entre sí, se refieren a la experiencia prologal muy indirectamente, se comportan preocupados por sus propias mezquindades.

4. Conceptos que presentan solidaridad semántica con *δεινός*: *οἴκτος, εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις* en *Áyax*

En el marco de situación que permite *δεινότης* rastreamos los conceptos en solidaridad semántica en cuanto a la emotividad *οἴκτος* y la sensatez *εὖ φρονεῖν*, que inicia el recorrido de la *σύνεσις*, "comprensión". como una visión interior que proporciona el activar la condición humana.

En *Áyax*, Odiseo inaugura el concepto de οἶκτος, una vez que Atenea lo interroga:

Ὅρᾱς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄσῃ;

Τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἢ προνούστερος

ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠύρεθη τὰ καίρια; (vv. 118-20).

¿Ves Odiseo, cuánta es la fuerza de los dioses? ¿Quién habría sido encontrado más prudente que este hombre o mejor, para actuar en las circunstancias oportunas?

Odiseo responde lo siguiente, como alguien que se compromete radicalmente con el prójimo, en tanto está afectado de igual manera que aquél. De ningún modo la experiencia de *Áyax* le resulta ajena:

Ἐγὼ μὲν οὐδέν' οἶδ' ἐποικτίρω δέ νιν

δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ,

ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῆ,

οὐδέν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν. (vv. 121-4).

Yo nada sé; no obstante, lo compadezco, al desdichado, aunque fue mi enemigo; porque fue uncido al yugo por una perversa obnubilación, de modo que no observo para nada lo suyo más que lo mío.

La solidaridad de Odiseo (v. 121), expresada con ἐποικτίρω, es un germen de filantropía que se concreta definitivamente en el Prólogo y reaparece en el Éxodo para redimir al antiguo enemigo, pues queda desechada la oposición entre amigos y enemigos. La actitud vital del hijo de Sísifo frente a los Atridas y los demás personajes es el ejemplo conciliador novedoso. Supera el sentimiento contingente del odio frente a un enemigo que ha muerto, por un sentimiento de profunda compasión, de valor permanente que lo hermana en su destino. No obstante, la soledad que rodea a los héroes de Sófocles los mantiene aislados a unos de otros.²⁷

²⁷Para Kamerbeek (1953: 44, nota 124), Odiseo muestra cómo quiere el poeta que su obra sea entendida y afirma que las palabras de Odiseo reflejan la noble humanidad del poeta mismo.

A partir del conocimiento inductivo que ha incorporado por medio de la epifanía asistida, como un discurrir mayéutico, Odiseo ha realizado una abstracción que habla de su profunda comprensión hacia el otro, respetando su identidad. El espanto lo ha hecho un extranjero de sí mismo para encontrar reciprocidad en la experiencia de *Áyax*. Él ha vivido la ilusión de realidad de estar esperando en la tienda del victimario el castigo feroz que, según el mismo *Áyax*, habían padecido los Atridas con anterioridad.

En sus palabras, Odiseo expresa la clarividencia de sentirse otro, y él mismo. La conmiseración acaece cuando alguien piensa que también es vulnerable en casos parecidos. Es una ironía sofoclea, en el sentido en que ha visto la experiencia y dice que no sabe nada. En verdad, Odiseo reflexiona a propósito de otro referente.¹

En el desarrollo episódico, Tecmesa es el otro personaje que emplea el verbo οἰκτίρω (vv. 485-524). *Áyax* acaba de despedirse drásticamente y Tecmesa, con su gentil y filosófico tono, ruega que *Áyax* tenga χάρις, justamente de lo que el héroe carece. El tono del discurso evidencia ansiedad.²

Primero, Tecmesa ruega por αἰδώς a los padres (v. 507), más tarde, ruega οἶκτος para su hijo, en vistas al futuro, como esclavo, bajo las órdenes de un hombre Argivo:

οἰκτιρε δ', ὦναξ, παῖδα τὸν σὸν, εἰ νέας
 τροφῆς στερηθεὶς σοῦ διοίσεται μόνος
 ὑπ' ὀρφανιστῶν μὴ φίλων, ὅσον κακὸν
 κείνω τε κάμοι τοῦθ', ὅταν θάνης, νεμεῖς. (vv. 510-13).

Apíadate, señor, por tu hijo, si privado del sustento desde su juventud, pasará su vida sin ti, solo, bajo la tutela de guardianes no queridos. ¡Qué mal es éste que nos dispensarás, cuando mueras, a aquél y a mí!

¹Cfr. Davis (1986: 149) su respuesta lo distingue radicalmente de Edipo en *Edipo Rey*. Si traducimos “no conozco a ninguno” en respuesta a la pregunta precedente de la diosa, es un marco más limitado, mientras que si entendemos “nada sé” implica un marco más amplio de situación.

²Campbell (1881, II: 52-3) afirma que Tecmesa ha tratado de interesar a *Áyax* con otras cuestiones, como el respeto a los padres (v. 505); pero, en su ruego hacia ella y el hijo, también incluye un reproche personal (vv. 512-13).

Luego, en el discurso del Segundo Episodio, *Áyax* accede al sentimiento de οἴκτος (v. 652) y, en esencia, constituye la respuesta a Tecmesa (vv. 510-13), pero no significa que ceda ante la muerte, sino que comprende la desesperación de los demás:

...οἰκτίρω δέ νιν

χήραν παρ' ἐχθροῖς παῖδά τ' ὀρφανὸν λιπεῖν. (vv. 652-3).

...Lamento abandonarla a ella viuda junto a mis enemigos y a mi hijo, huérfano.

Por último, el Corifeo expresa sus sentimientos cuando ve los hechos consumados para Tecmesa y el hijo:

Τὴν δουρίληπτον δύσμορον νύμφην ὀρώ

Τέκμησσαν, οἴκτω τῶδε συγκεκραμένην. (vv. 894-5).

Veo a la esposa desafortunada, ganada por la espada, a Tecmesa, envuelta en este lamento.

En relación con εὖ φρονεῖν, el Corifeo intercede para que el héroe acepte la súplica (vv. 525-26); pero éste no está predispuesto a asentir. A continuación, en el discurso de despedida del hijo, *Áyax* le exige a Tecmesa la misma dureza que él posee y la anima a soportar estoicamente la reciente matanza.³⁰ Ella pide que *Áyax* inicie una visión interior, que se acerque a σύνεσις cuando reclama:

...εὖ φρονῶ τὰ σά·

καί σ' ἀντιάζω πρὸς τ' ἐφεστίου Διὸς

εὐνής τε τῆς σῆς, ἧ συνηλλάχθης ἐμοί,... (vv. 491-3).

...Bien pienso en lo que es tuyo; y te suplico por el Zeus del hogar y por tu lecho, en el cual tú fuiste unido a mí,...

Tecmesa siente que tiene derecho a hablar de lo que concierne a ambos, cuando emplea el concepto εὖ φρονεῖν, evidencia, por medio de su lenguaje, su vida junto a *Áyax*. Ella habla en todo momento como si hubiera presenciado el Prólogo y sólo vio que *Áyax*

³⁰Recuerda muy nitidamente *Iliada* VI: 407 y ss.

hablaba con una sombra; intuyó, más que comprobó, cómo explicaba *Áyax* sus actos. Ahora tiene derecho a hablar del futuro para ambos. *Εὖ φρονεῖν* procura la comprensión del propio contexto.

Con anterioridad, el Corifeo ruega que *Áyax* ceda y piense bien:³¹

᾿Ω πρὸς θεῶν, ὑπείκε καὶ φρόνησον εὖ. (v. 371).

¡Oh por los dioses, cede y piensa bien!

El mensajero transmite las palabras de Calcas, y antes de relatar el discurso del adivino, advierte, en un tono antitético:

Ταῦτ' ἔστι τάπη μωρίας πολλῆς πλέα,

εἶπερ τι Κάλχας εὖ φρονῶν μαντεύεται. (vv. 745-6).

Estas palabras están llenas de mucha necedad, aunque Calcas vaticina algo (sólo) cuando piensa bien.

Agamenón pronuncia el concepto por última vez, y el sentido gnómico de sus palabras expone al Jefe Atrida, por contraste, como un ejemplo de poderío. Directamente alude a *Áyax*:³²

οὐ γὰρ οἱ πλατεῖς

οὐδ' εὐρύνωτοι φῶτες ἀσφαλέστατοι,

ἀλλ' οἱ φρονουῦντες εὖ κρατοῦσι πανταχοῦ. (vv. 1250-2).

Pues ni los hombres corpulentos ni de anchos hombros son muy seguros, sino los que piensan bien son poderosos en cualquier parte.

Agamenón cierra el circuito de *δεινός* y, correlativamente, también de *εὖ φρονεῖν*. El concepto debe concebirse como el reverso de *νόσος*, el saneamiento de la vista, desviada por Atenea, que indica el principio de la locura:

³¹Garvie (1998: 50) prefiere la lección en la cual Tecmesa es quien interviene en el *kommós*.

³²Dawe (1973: 170) afirma que podría admitirse la lectura *εὖ φρονήσεις* (v. 1259), pero es preferible *σωφρονήσεις* porque denota el reconocimiento de las limitaciones personales, como lo indica la oración siguiente.

ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους
 ἀλγᾶς ἀπείρξω σὴν πρόσωπιν εἰσιδεῖν. (vv. 69-70).³³

*Pues yo resguardaré los rayos dados vuelta de sus ojos para que
 no vea tu presencia.*

La locura está instalada en el Prólogo y los comentarios sobre ella en la Párodos. Cuando comienza la especulación sobre la desmesura inicial, los personajes le solicitan a *Áyax* reflexión, moderación. Se apela a todo aquello que tenga que ver con la *proáiresis*, la elección deliberada. La profundidad de la caída de *Áyax* ocurre en un brevísimo espacio escénico en el que se ha instalado su enfermedad, como lo declara Atenea (vv. 59-60). La περιφανῆ νόσον (v. 66) *la notable enfermedad* es obnubilación, un elemento externo al héroe que tergiversa su visión de la realidad. Más adelante (v. 452), *Áyax* dirá λυσσώδη νόσον, la enfermedad de la locura, cuando tome conciencia de la situación abrumadora en la que estuvo sumido.

En sus primeras intervenciones episódicas, vemos a *Áyax* profundamente desequilibrado. A raíz de sus emociones intensas en el Prólogo le cuesta expresarse en forma articulada. Paulatinamente, *Áyax* se refiere a la experiencia del crepúsculo matutino. La tarea de *Áyax* es interpretar los hechos y comprenderlos, σύνεσις. Meditar la experiencia de la cacería es una manera de tomar distancia respecto de los acontecimientos. En cada manifestación discursiva, *Áyax* adquiere, paulatinamente, la posibilidad de buscar el sentido a esa persecución, a partir de lo cual es coherente en sus determinaciones. Los discursos de *Áyax* intentan encontrar la razón de ser de los hechos, de reivindicarse de su insania mental, por medio de la adecuación de sí mismo con el mundo que permite el lenguaje. La búsqueda de sus razones es el antídoto de su locura. Esta actividad puede denominarse σύνεσις. Cada discurso de *Áyax* actualiza la acción prologal por el aspecto eminentemente evocador que tiene el lenguaje y por la fuerza “eidética” del Prólogo trata de explicitar lo vivido por medio de la objetividad. Paradójicamente, todos lo evocan con el adjetivo δεινός que alude a la irracionalidad, intemperancia, la esfera del asombro y lo tremendo.

³³ Antes, la diosa relató que le torció su espalda: ἐκτρέπω (v. 53).

Οἶκτος o su familia de palabras aparecen en la obra en tres oportunidades: la primera, con Odiseo ἐποικτίρω (v. 121), el prefijo ἐπι acentúa el sentido de hostilidad que caduca en ese momento para dar lugar a la compasión y, en consecuencia, a la comprensión. En la segunda oportunidad, Tecmesa pide οἶκτος en modo imperativo (v. 510); y, finalmente, *Áyax* en el Segundo Episodio, a poco de empezar (v. 652), lo manifiesta como Odiseo, en primera persona de tiempo presente del modo indicativo. A la distancia, las dos personalidades están equiparadas por el efecto de los sentimientos. El Corifeo cierra el tema ante Tecmesa, en la única oportunidad en que se pronuncia el concepto, en la segunda parte de la obra, donde alude a la circunstancia desafortunada que rodea a Tecmesa, en dativo singular: οἶκτῷ τῶδε (v. 895) *en este lamento*.

En el caso del concepto εὖ φρονεῖν (vv. 371, 491, 746, 1252), todos los casos están en la primera parte de la obra, salvo la última aparición.

Los conceptos a los que nos referimos predominan en la primera parte: connotan, por un lado, los graves pesares por los que atraviesan los personajes y, por consiguiente, los pedidos de sensatez.

Odiseo, en el Prólogo, vive la experiencia de la explicación de la diosa sobre las causas de la enfermedad. Toda la obra es el intento, tanto de *Áyax* como de los demás personajes, de interpretar esa experiencia, sin la agencia externa de Atenea. Εὖ φρονεῖν se adquiere cuando se toma conciencia de la alternancia en la vida de los hombres. La obra muestra una dualidad de perspectivas, que corresponde, en gran medida, a la imagen de la balanza expuesta en el cierre del Prólogo. El verbo κλίνω (vv. 131-2) ejemplifica que el cosmos tiene oscilación: un día puede suceder que el hombre decline y otro día que se yerga, y en este movimiento está todo comprendido en una integridad absoluta: la tierra, la vida, la familia humana y las πόλεις. Cuando los demás personajes aluden a la experiencia de *Áyax* como δεινός, están rozando el ámbito del temor.³⁴

El temor estuvo instalado en el Prólogo. El mismo Odiseo, cuando detiene su marcha, pudo haber sentido el terror que paraliza, κατάπλεξις. Por lo tanto, después de ese estado de pavor, él puede expresar οἶκτος. Inmediatamente, el efecto de conmiseración promueve el conocimiento, la exploración de los límites. Los seres queridos también le han

pedido a *Áyax* que asuma un poder adecuado y él los entiende; pero, en el Segundo Episodio no hay dudas, su decisión se corrobora en el discurso siguiente, del Tercer Episodio. Los verbos de percepción visual ὀρᾶς (v. 118) y εἴσορῶν (v. 127) aseguran el aprendizaje que trae consigo la contemplación. La moraleja final mencionada por Atenea ratifica las palabras de su discípulo.³⁵

Encontramos los casos anafóricos de δεινός en cinco oportunidades (vv. 205, 312, 650, 669 y 1226) que refieren a la imagen prologal, pues todos los personajes están en vilo en tanto mantienen la memoria de los hechos acaecidos.

En la primera vez que se presenta el concepto δεινός, Tecmesa se refiere a *Áyax* (v. 205), cuando el héroe todavía no ha sido visto por el público y más tarde, ella misma introduce el discurso indirecto de *Áyax* con un verso intersticial (v. 313): *Después él me lanzó estas pasmosas palabras, pasmosas* porque *Áyax* quería asegurarse de que los acontecimientos del amanecer no habían formado parte de un sueño perverso. Lo paradójico es que pide a Tecmesa que le revele lo sucedido cuando sólo él participó de "la cacería"

En el Segundo Episodio, en la primera parte monológica del discurso, se aprecia un lenguaje metafórico equivalente al lenguaje figurado de las imágenes cinegéticas del Prólogo. De las cuatro oportunidades en que *Áyax* expresa el concepto, tres conservan un sentido anafórico. Alude a *un juramento pasmoso* (v. 649), *pues yo he resistido cosas pasmosas* (v. 650), luego *las cosas pasmosas y más fuertes ceden* (v. 659).

Δεινός permanece adherido al verbo κερτερέω, que designa la resistencia heroica de *Áyax*; comprende que pronto la conducta exacerbada del Prólogo será absorbida

³⁴En *Poética*, a veces, los términos φόβος y δεινός son intercambiables, por ejemplo XIV 1453b 14.

³⁵Belfiore (1992: 64) establece la diferencia entre ὀρᾶω y θεάομαι. El primero implica inmediatez; el segundo establece una mayor distancia estética. Por otra parte el vocabulario del conocimiento intelectual y del aprendizaje es abundante también en el discurso engañoso (vv. 666-7; 677-8), en el que *Áyax*, entonces, ve.

por la regularidad de la naturaleza y esto deviene inapelable y, por lo tanto, se halla incapaz de torcer, una vez más, el curso de los hechos.

En la segunda parte de la obra, Tecmesa pronuncia el concepto con sentido anafórico (v. 952) a propósito de la diosa, que causa las desgracias de *Áyax*. El texto no aclara intencionalmente si fue en defensa de Odiseo o a raíz de su búsqueda que apareció la diosa. Es decir, si la diosa está presente antes de la llegada de Odiseo, o bien, como consecuencia de la persecución de Odiseo.

En la primera parte, Tecmesa caracteriza a *Áyax*; en la segunda parte, caracteriza a Atenea y en dos versos resume la problemática de la obra que se desarrolla en el tiempo dramático.

Finalmente, Agamenón cierra el circuito del concepto (v. 1226) y propicia la segunda entrada de Odiseo, quien concluye el propósito de Atenea (vv. 1340-1): definitivamente, *Áyax* es el mejor de los Aqueos, después de Aquiles. El *Éxodo* sustenta filosóficamente el Prólogo.

Encontramos un uso del concepto que no es anafórico en los casos restantes (vv. 331, 336, 674, 773, 1066, 1124 y 1127). Indirectamente, se refieren, también, al Prólogo. El Corifeo se asombra por los dichos de Tecmesa (v. 331): *dices cosas pasmosas*, la explicación del enunciado está en el hecho de *que este hombre ha sido conducido a la locura* (v. 332).

En el *kommós* del Primer Episodio (v. 366), *Áyax* pronuncia el concepto por única vez, antes del discurso engañoso: *...a mí, pasmoso, por mis manos entre las bestias*. En esta situación de inestabilidad emotiva, el oxímoron más extremo de la obra: *ἐν δαίμοις, ἐν ἀφόβοις* (vv. 365-6) explica por qué *Áyax* se considera a sí mismo como *pasmoso*.

Tanto Odiseo como *Áyax* están representados por medio de los vientos huracanados que adormecieron al mar rugiente (vv. 670-4). *Los vientos pasmosos* (v. 674) aluden la presencia de Odiseo en la persecución del Prólogo. Es dado pensar que Atenea está mencionada en el sueño (vv. 675-6), *que libera después de atar, y que no es para siempre*; en este caso, se trata de un día.

Para la interpretación del Prólogo, la evocación de las palabras del adivino, junto con el *Éxodo*, son determinantes. El discurso del Mensajero (vv. 748-783) contiene en su parte central el mensaje de Calcas y, compositivamente, cierra la primera parte del

drama. Calcas ayuda a la comprensión de la actividad de Atenea y, antes de que termine la obra, sabemos que *Áyax* no es vil y que Atenea no lo detesta. Como efecto dramático, en el discurso desplegado con mucha lejanía y subjetividad, vemos el retraso del tiempo con el que juega Sófocles en sus obras.

El Mensajero introduce el discurso directo de *Áyax* cuando dialoga con Atenea. El verso intersticial adelanta el carácter *pasmoso* de la conversación (v. 773). Cronológicamente, el encuentro es previo al Prólogo y muestra el carácter arrogante del héroe en el corazón de la obra; expone una causa que remonta más allá del tiempo dramático, estamos en el tiempo mítico.

Menelao y Teucro despliegan el *ἀγών* dialéctico que retarda la llegada de Agamenón y actúa como una reduplicación de motivos. En los planteos de ambos personajes, el adjetivo *δεινός* tiene poco alcance dramático (vv. 1066, 1124 y 1127), tanto como el tema que discuten, y sólo se pone de manifiesto la personalidad despótica de Menelao. Finalmente, las diatribas sórdidas de Menelao frente a Teucro extrapolan el alto concepto que los personajes tienen de *Áyax*.

Desde el punto del vista del concepto, el hilo vertebrador de la obra se enlaza en el Primer Episodio, con la primera interpretación del Prólogo dada por Tecmesa y, en consecuencia, su espanto ante el súbito cambio en la vida de *Áyax*; luego, en el *kommós*, *Áyax* mismo se considera *δεινός*; en el Segundo Episodio aflora el concepto por medio de una reflexión altamente poética de los hechos del amanecer y, correlativamente, de toda su vida. En el Cuarto Episodio, nuevamente Tecmesa abre interpretaciones, expresa la exégesis de los hechos del Prólogo y de la obra misma, en el sentido en que se adelanta al resto de los personajes con certeza (vv. 952-3). Agamenón es el último personaje que entra en escena y el que cierra la exégesis que se elabora del Prólogo.

El Éxodo reúne las dos partes de la obra en tanto Agamenón se refiere a las palabras de Teucro y por carácter transitivo, a *Áyax* y al juicio de las armas. En el Éxodo, la reunión de personajes prepara la escena para la mitologización del héroe, de lo cual se encargará Odiseo en su segunda intervención. En ese momento, la remisión no resulta ser el Prólogo sino la proyección social, comunitaria, de un hombre reconocido por todos.

En la primera parte interpretan los hechos Tecmesa y *Áyax*; en la segunda, Tecmesa y Agamenón. Cada uno de ellos pide explicaciones a su modo. *Áyax* se contesta

en el Segundo Episodio, después de haberse interrogado a sí mismo en el Primer Episodio, acerca del crimen llevado a cabo en el Prólogo. Agamenón reinterpreta los resultados desde un punto de vista más amplio; trasciende los límites de la obra para ponderar el resultado del juicio.

La solidaridad semántica de los otros conceptos se pone de manifiesto con Odiseo, quien es el primero que padece el aprendizaje. La innovación filosófica que trae el personaje a escena se apoya en el hecho de deponer los odios frente a un enemigo muerto. El temor del enfrentamiento se extingue con la muerte, por lo tanto sobreviene el sentido de οἴκτος. El hecho de ponerse en el lugar de *Áyax* como si fuera él mismo le produce un conocimiento del *otro* sin precedentes. Cuando *Áyax* degüella ovejas, Odiseo vive esa cacería intensamente, por el temor de la proximidad. Esas alusiones hacen que Odiseo viva las experiencias como verdaderas y, ante lo pasmoso del hecho, después de comprender que no se trata de él, sobreviene οἴκτος, expresado magníficamente en el breve discurso (vv. 121-6). Luego, también Tecmesa suplica οἴκτος (v. 310) para ella y su hijo por el futuro azaroso sin la protección de *Áyax*. Ella es imperativa en su pedido; el ruego es perentorio. *Áyax* expresa el concepto en el Segundo Episodio (v. 652), cuando afirma sin atenuantes que se apiada de Tecmesa, como una información para sí, da cuenta de sus sentimientos, a pesar de todo. Por último, el Corifeo, en la única vez que se expresa el concepto en la segunda parte de la obra, manifiesta (v. 895): *Veo a la esposa desafortunada, a Tecmesa, envuelta en este lamento. Muy afligidos por ellos mismos, los marinos recién entonces pueden detenerse y reflexionar ante el cadáver de Áyax.*

La visión de lo correcto se extrapola en la torsión de la mirada, la tergiversación. La obra ocupa su tiempo en orientar la mirada hacia lo definitivo. El concepto εὐφρονεῖν presenta la imagen contraria de la torsión de la mirada (vv. 371, 491, 746, 1252), imagen que connota δεινός en el Prólogo, atributo del hombre que desarrolla su poder sin trabas y sin orientación hacia fines morales. El Prólogo muestra los límites, si entendemos la existencia del límite en tanto invitación a superarlo. En el Segundo Episodio *Áyax* comprende la superación. Εὐφρονεῖν se expresa como un reclamo de

corrección. El Discurso Engañador muestra la nitidez en la apreciación de las tinieblas; en el recuerdo, Odiseo es visto y aceptado (v. 677).

El Prólogo le ha mostrado a *Áyax*, en realidad, cómo es él. De este modo "conocer" se convierte en un acto de valor y el protagonista se hace trágico para los personajes mismos y para el lector. La actividad prologal es definida como *δεινός* por todos los personajes.

Los seres queridos de *Áyax*, es decir, Tecmesa y Teucro, forman una escena de suplicantes ante el cuerpo; escenográficamente, es posible que los personajes formen un círculo que encierre el cadáver en el medio, lo que constituye la forma más primitiva de un escenario; de modo que el Prólogo y el Éxodo tienen una fuerte configuración escénica.

Según Untersteiner, en el Prólogo se comprueba la debilidad y la impotencia de un hombre pero, a su vez y con la misma intensidad, se proclama la inagotabilidad del "fenómeno individuo"³⁶ La obra, en suma, es la búsqueda del sentido, de la cohesión que tienen los hechos. El término *δεινός* define la experiencia y otorga coherencia estética a la trama.

La obra no es sino la explicitación del lenguaje connotativo del Prólogo, a cuyo contenido *Áyax* accede por medio de *σύνεσις*, comprensión. Cada personaje que aparece en la escena da una versión de los hechos ocurridos en la oscuridad. El único comprometido íntegramente es Odiseo, como resultado de su experiencia. Los demás personajes reproducen una perspectiva teatral fragmentaria desde diversas aristas.

Áyax se convierte de este modo en la primera obra que emplea un lenguaje metateatral, porque los personajes contemplan a *Áyax* como un espectáculo, *δυσθέατον* (v. 1004) y, por lo tanto, como afirma Segal, despierta emociones trágicas en los afectos.³⁷ Desde el punto de vista del texto espectacular, si nos preguntamos quién desempeña el protagonismo en el Prólogo, podemos afirmar que *Áyax* no deja de ser el tritagonista para el espectador y, a su vez, el protagonista para Odiseo. Paradójicamente, desde el punto de vista de la *performance*, resulta el orden inverso. Esta consideración incentiva la visión de la metateatralidad de *Áyax*.

³⁶Untersteiner (1935: 47).

³⁷Segal (1998: 25).

Capítulo 2

ANTÍGONA

1. Exposición de *hipótesis* y crítica

Jebb (1900: xxvii) afirma que la fecha de representación de *Antígona* es incierta, pero que se ubica entre el año 442 y 441 AC. Su enunciado se basa en el contexto socio-histórico de Sófocles y en el aspecto intrínseco de la obra, teniendo en cuenta algunos rasgos propios de la primera etapa de producción artística sofoclea.

Dain y Mazon (1977²: 63) coinciden con Jebb en la datación de la pieza, alrededor del año 443-442 AC., cuando el poeta tenía cincuenta y tres años y señalan, además, que el tema de *Antígona* no figura en las epopeyas del ciclo tebano, ni en la *Thebaida* ni en la *Edipodia*, es decir, que el tratamiento literario de la extinción de la casa de los Labdácidas sería una invención del autor. Brown (1987: 2) sostiene que el estreno de la obra ha sido seguramente en el año 442 AC., porque en los años 441-40 Sófocles prestó sus servicios en el puesto de general, como colega de Pericles.

Lewis (1988: 35-50) propone una diferencia en la fecha y sitúa el estreno de la obra en el año 438 AC, porque Sófocles fue general en operaciones contra Samos entre 441 y también en 440-39 AC.

La influencia del contexto histórico subyace en que Sófocles prefirió el modo persuasivo, no la coerción contra los pueblos derrotados. Sófocles, como general, fue un diplomático; por otra parte, era sabido que los derrotados en la guerra eran castigados con la precipitación de los cautivos en una cueva abierta. De este modo, la obra hablaba muy crudamente al auditorio que estaba sensibilizado por la experiencia.

Tyrrell y Bennett (1998: 3-4 y 12) comparten las conjeturas de Lewis y opinan que Aristófanes de Bizancio, el escoliasta que escribió la segunda *hipótesis* de la obra, estaría en un error cuando afirma que el resultado inmediato de *Antígona* fue la asunción de Sófocles como general, porque infieren que *Antígona* fue representada en el 438 AC, en el arcontado de Teodoro y, en ese momento, Sófocles no obtuvo el cargo.

El año 442/41 AC. premió en primer lugar a obras de Eurípides, entre las que se encontraba *Alceste*, de modo que, para los críticos, pensar que *Antígona* obtuviera el segundo puesto es improbable, a juzgar por las tendencias estéticas de la época. Tyrrell y Bennett (1998: 3-4) sostienen que el funeral público por los muertos en la guerra de Samos fue uno, entre muchos otros, que los atenienses estuvieron celebrando veinte o treinta años antes que se representara la *Antígona* de Sófocles. Para los críticos, Sófocles aludía a ese contexto.

La obra tiene tres *hipóteseis* y todas coinciden en enfatizar, en primera instancia, el funeral clandestino y simbólico de Polinices que realiza Antígona, deliberadamente, y que trae el encadenamiento de las muertes de Hemón y Eurídice. Los hechos ocurren en el marco político del reinado de Creonte. La tercera *hipótesis*, anónima, coincide con el enfoque de la primera, escrita por Aristófanes, y pone el foco en el descubrimiento del infractor y en la penalidad de enterrar viva a Antígona en una caverna. Esta *hipótesis* alude a la reacción que dramáticamente antecede a la motivación humana de la obra.

Los críticos modernos siguieron la dirección señalada por los escoliastas y han considerado capital, en primer lugar, el enterramiento de Polinices. Lo han visto como el reactivo por medio del cual se pone de manifiesto la antítesis que construyen los personajes y, en consecuencia, el problema del protagonismo. En esta vertiente se encuentran autores como Bowra (1944: 63-115), Whitman (1951: 88 y ss.), Goheen (1951: *passim*), Errandonea (1958: 85-94), quien se ha detenido en considerar el número de los funerales; Maddalena (1963²: 51-97), y también Knox (1964: 62-116), entre otros. Tyrrell y Bennett (1998: xi) afirman que el tema de la obra no es el enterramiento de un cuerpo, tesis que ha sido el foco de las interpretaciones de los críticos antiguos y modernos, sino que la obra trata, más fielmente, sobre las consecuencias personales y sociales que ocasiona la exposición del cuerpo de Polinices que exige Creonte. La pregunta que emerge como el mensaje profundo de la pieza subyace en el interrogante acerca de si el control de la disposición del cuerpo corresponde al estado o a la familia.

La segunda *hipótesis* ha sido escrita por Salustio. El escoliasta es taxativo cuando enuncia que *Antígona* es una de las obras más hermosas de Sófocles, τὸ μὲν δράμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους. El enunciado precedente se corrobora por las controversias que suscita el drama; por ejemplo, a propósito de la cantidad de funerales;

en relación con la función del Primer Estásimo y acerca de la legitimidad del Cuarto Episodio. Otro aspecto que se ha discutido vastamente entre los críticos es la razón compositiva, o sea, si es una obra de díptico y si esto revela, acaso, una impericia del autor, por la discontinuidad que ofrece la acción. Machin (1981: 375) resuelve el debate que el tema suscita porque el crítico considera que no es inexacto decir que las dos partes se condicionan una por la otra. Es verdad que hay dos catástrofes pero el autor ha evitado construir dos intrigas que graviten sobre sendos personajes. Las situaciones trágicas dicotómicas se enlazan en el Éxodo y el resultado muestra una construcción sin precedentes por la síntesis que ofrece la obra. Machin considera que el personaje más infeliz, al que Sófocles ubica con justa razón en segunda posición, no es el personaje con valor moral más alto, sino el personaje más indefenso.

A mediados del siglo XIX, Hegel (1908²: 538) propuso la clave necesaria para que la modernidad descubriera la belleza intrínseca de *Antígona*; para el filósofo, la obra es la más importante de la historia de la literatura, dado que Sófocles planteó, por medio de ella, en qué momento se quiebra y cómo se restablece la *eticidad* del pueblo griego. El hallazgo de Hegel consistió en considerar la colisión de dos jurisdicciones que se enfrentan, como lo es el choque entre la familia y el estado, sin proponer, en el contexto, una solución que se atisbe como plausible. Antígona y Creonte representan sendos principios éticos de equivalente poder y justicia; el punto de vista hegeliano considera que los dos personajes están en alguna medida equivocados y, en algún sentido, los dos actúan con corrección, porque esgrimen razones con argumentos fuertes. El pensamiento de Hegel ha tenido muchos seguidores. Steiner (1991²: 19-42) convalida la importancia que ha tenido el filósofo para la crítica, cuando afirma al respecto que no conoce ninguna reflexión seria moderna sobre la naturaleza de la tragedia, sobre la paradoja de la armonía surgida del terror, que no tenga que conciliarse con el "dualismo" de Hegel (dualismo que es evidente, aunque no declarado, en el esquema de Nietzsche de los principios apolíneo y dionisiaco).

No obstante, autores diversos han optado por definirse a favor de Antígona exclusivamente y éstos constituyen puntos de vista que separan herméticamente sendas posturas de los personajes de la obra y, por lo tanto, no admiten la complejidad de factores que emergen en el texto por medio de la ambigüedad. A estas posiciones críticas les resulta muy difícil asimilar el Cuarto Episodio dentro de la economía dramática.

En esta apreciación se ubica Jebb (1900: xviii-xix), quien interpreta que el mensaje de Sófocles radica en que las disposiciones humanas ceden cuando entran en conflicto con las leyes divinas; otros pensadores como Reinhardt (1991: 96); Diller (1950: 8-10); Müller (1967: 9-11) y Kamerbeek (1978: 28) le han otorgado preeminencia absoluta a Antígona. Para las posiciones críticas inscriptas en esta línea, la obra es, esencialmente, una tragedia moral.

Con posterioridad a Hegel, se apreció que había poderes irracionales que llevaban un camino paralelo a la voluntad humana y al razonamiento de los dos protagonistas: Antígona y Creonte. La crítica de extracción post-estructuralista o antropológica se ubica en esta tesitura. Segal (1964: 46-66) piensa que una observación hegeliana de la obra es excesivamente simplista y empobrece la riqueza literaria de la misma porque, más allá de la formulación antitética de los personajes, los caracteres y, en consecuencia, la obra tienen distintos niveles de análisis. El crítico centra su estudio sobre *Antígona* en las conquistas humanas ensalzadas en el Primer Estásimo. El orgullo que producen los logros mencionados en el Coro se desvirtúa en los Episodios sucesivos, cuando la trama despliega el accionar de los personajes. De modo que el triunfo del hombre sobre la naturaleza tiene un tratamiento irónico en la pieza, por los poderes irrefrenables que se ponen en marcha en el momento en que Creonte cree tener el dominio de la situación. Los poderes confusos, irracionales han sido estudiados también por Winnington-Ingram (1980: 91-116), quien llama a Ares, Afrodita y Dioniso un trío de deidades que representan la emoción irracional, cuya presencia se vuelve asfixiante en la segunda mitad de la obra, a partir del Tercer Episodio y alcanza su punto culminante en el Quinto Estásimo. Más tarde Segal (1981: 152-206) continúa con la misma tesitura. En tal orientación interpretativa, Oudemans y Lardinois (1987: *passim*) prosiguen, a su vez, con la línea de pensamiento presentada por Segal.

Desde otra perspectiva, Seale (1982: 109) afirma que *Antígona* es la obra más lírica de Sófocles, la pieza que tiene más Coros y todo el espíritu que incumbe al drama, encarnado en Antígona, se opone al racionalismo cínico de Creonte. Contrariamente a las obras tebanas restantes, donde Apolo domina la acción, en *Antígona*, las fuerzas irracionales de ensoberbecimiento, de amor y de éxtasis dionisiaco devienen preeminentes. El crítico expresa que los dos caracteres gigantescos son símbolos y agrega que no resulta una obra de efecto visual espectacular, sino que ofrece una concepción austera de la puesta en escena.

Un párrafo aparte merece uno de los estudios más importantes de las últimas décadas, como lo es el de Nussbaum (1986: 51-84), quien afirma que para Hegel, la obra señala las deficiencias de los personajes. Este aspecto constituye el fundamento de que *Antígona* presente una problemática de razón práctica. La autora sugiere que la base del conflicto se encuentra precisamente en ese punto, dado que los personajes resuelven las tensiones con una actitud equivocada, debido a la parcialidad en la apreciación de las razones. La obra nos muestra cómo resolver esas diferencias en el camino correcto. Nussbaum advierte que el texto está inusualmente poblado de palabras del campo semántico de la deliberación, del razonamiento, del conocimiento y de la visión. El Prólogo comienza con la pregunta que incluye el verbo οἶσθ', ¿Conoces? (v. 2), y termina asegurando que τὸ φρονεῖν es el más importante constituyente de la felicidad del ser humano.

M. Nussbaum agrega que debemos trasladar la postura hegeliana a la problemática de toda la pieza y, particularmente, a las intervenciones corales. Ella afirma que la clave para la interpretación del drama es la palabra δεινός, que se presenta en todas sus aristas esquivas como la extrapolación conceptual de τὸ φρονεῖν.

Puede afirmarse que la influencia de Hegel, si bien está en toda la crítica posterior, ha sido superada, en la actualidad, debido a que los personajes trascienden su propio marco cuando ellos se enfrentan ante disyuntivas que no pueden evitarse.

2. Análisis filológico-literario de *Antígona*

El Prólogo actualiza para el espectador la situación en Tebas (vv. 7-10) y adelanta lo que ocurrirá en lo sucesivo. Después del discurso de Ismene (vv. 49-68), Antígona responde categórica que enterrará al hermano y que yacerá junto con él, como una amiga, junto a un ser querido.¹ Antígona se manifiesta como si ya estuviera muerta junto a Polinices. Más tarde, Hemón será un sucedáneo en esa eventualidad, hermanados por la incomprensión y la falta de respuestas afectivas de los adultos responsables, como lo relata el Mensajero en el Éxodo (vv. 1192 y ss.).

¹Burton (1980: 95) afirma que para Creonte, el funeral significa *stasis* en el primer Episodio.

Nussbaum afirma que previo al Primer Estásimo, la palabra δεινός ha sido empleada dos veces, y ambas por el Φύλαξ:²

Τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθης ὄκνον πολύν. (v. 243).

Pues los hechos pasmosos, en verdad, aumentan en mucho el terror

Y, además, el Φύλαξ concibe a Creonte como δεινόν:

Φεῦ·

ἦ δεινόν ᾧ δοκῆ γέ, καὶ ψευδῆ δοκεῖν. (v. 323).

¡Ay! en efecto, es pasmoso, para el que conjetura, creer también cosas falsas.

Nussbaum no ha tenido en cuenta que Antígona es la primera en mencionar el adjetivo:

Ἄλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο· πείσομαι γὰρ οὐ
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν. (vv. 95-7).

Pero déjame a mí y mi mala decisión padecer esto que es pasmoso; pues no me persuadiré de nada tal como para poder morir ignominiosamente.

En el breve discurso final del Prólogo, Antígona deja en claro la conducta de las dos hermanas e, incluso, la conducta del propio Creonte pues, por un lado, opone la ética de Ismene a la propia, la disyuntiva propone ser φίλη o ἐχθρά. En segundo lugar, habla con el código del régimen imperante de Creonte, que considera como δυσβουλίαν la actuación de Antígona.³ El segundo enunciado es la epexégesis de τοῦτο y, como señala Jebb (1900: 64-65), la negación οὐ aparece sin acento porque no hay pausa, lo cual

²Nussbaum (1986: 53 y ss.).

³Compartimos el criterio de Long (1968: 107-9), para quien δυσβουλίαν es sarcástico. El sentido de δυσβουλίαν supera el sentido de *imprudencia*, que Ellendt (1958²: 183) le otorga.

indica que Antígona se expresa sofocadamente. Las palabras de Antígona constituyen un sarcasmo e Ismene no advierte el referente hasta el Segundo Episodio. Antígona ya sabe que morirá pero no se permite la torpeza de la ignominia. En el Prólogo tenemos definido el carácter y su designio. Sus palabras muestran un trasfondo político que todavía no se ha desplegado en la escena pero que, a continuación, Creonte expresa en su edicto y sus disposiciones no sorprenden porque la frase *παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο* (v. 96) promueve cierta intranquilidad y trasunta connotaciones trágicas, porque Antígona no aclara precisamente qué es aquello que debe padecer, pues la frase alude al sujeto contextual que se ha esbozado en el transcurso del Prólogo. Por un lado, insinúa al pasado mediato de la casa de Edipo (vv. 4-6), referido en las cuatro condiciones de su vida, expresadas como *ἀλγεινὸν, ἄτη, αἰσχρὸν, ἄτιμον*; por otro lado se refiere al funeral rebelde que ella realizó y, en consecuencia, se infiere la obsesión del castigo que Creonte infligirá manifestando *δεινότης*, según lo describe el Primer Estásimo, en esa abstracción de la humanidad que se ciñe en el pronombre *τοῦτο*. Podemos decir que el circuito dramático de Antígona está señalado por los límites que impone el término *δεινότης*, ya sea en el Prólogo (v. 96), como en su última expresión del Cuarto Episodio (vv. 913-15). La primera mención resume los hechos previos al inicio de la obra; la segunda, alude al desarrollo dramático y ratifica el enunciado primero, por medio de un lenguaje que connota la ética de Creonte.

Durante el tiempo dramático, se corrobora que la frase abraza la experiencia de la *mise en abîme*, porque anuncia con claridad, muy tempranamente, el juicio que le merece a Creonte el accionar de Antígona, aludido en el discurso de la joven (vv. 913-15).

La protagonista caracteriza a su adversario, aún antes de ser conocido por el público, y lo presenta con una personalidad muy incompleta, obnubilado para todo aquello que no sea de su parecer.

Con la presencia del *Φύλαξ* en el Primer Episodio, Sófocles nos muestra el primer indicio de su planteo, la relatividad y, a su vez, lo absurdo del razonamiento humano precedente, frente a circunstancias fortuitas que son determinaciones de las divinidades o del destino y, como efecto dramático, la sorpresa al descubrir a Antígona como el malhechor que desobedeció las órdenes impuestas por Creonte. El *Φύλαξ*

cierra el Primer Episodio y abre el Segundo. Es un recurso técnico que adhiere el canto del Primer Estásimo al devenir episódico.⁴

Para algunos autores, la esencia del espíritu optimista de la época de Sófocles está descrita en este Primer Estásimo (vv. 332-375), porque es el momento en que el canto traza el progreso del hombre, desde la ignorancia primitiva al poder que le ha dado la civilización.

El Coro se presenta efusivo en su apertura, e inicia el canto con el enunciado general:

Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀν-

θρώπου δεινότερον πέλει· (vv. 332-3).

Muchas cosas pamosas existen, pero nada más pasmoso que el hombre.

La construcción paratáctica del verso resulta muy efectiva, y la forma impersonal del verbo concluye la frase. El concepto δεινός en el grado enunciativo y comparativo resulta central. La única palabra que está quebrada por la medida del verso y que, en consecuencia, crea el encabalgamiento es ἀνθρώπου, referente de la comparación y único genitivo que aparece. Y ciñendo a τὰ δεινὰ, la polarización πολλὰ y οὐδέεν enfatizan el contraste. El resto del Estásimo deviene la epexégesis del primer enunciado.

El pronombre τοῦτο (v. 334), en neutro, sorprende, porque queda gramaticalmente en suspenso, es decir, el pronombre es una neutralidad sólo formal, pues

⁴Bradshaw (1962: 202 y ss.) reconoce que Schlesinger (1936-37) ha sido el crítico que mejor ha considerado la significación de δεινότης pero que la crítica que sustenta la posición contraria cuenta con autores como Wilamowitz, quien con vehemencia dice que el Estásimo no tiene relación alguna con la acción. Gardiner (1987: 87) sigue esta tesis. En cambio, la lista de autores que incorporan el canto a la línea argumental de la obra es mayoritaria. Citamos sólo algunos de ellos: Goheen (1951: 141), Segal (1964: 46-66 y 1981: 152-206), Ronnet (1967: 101-105), Bodéüs (1984: 271-290), Nussbaum (1986: 51-82), Théâtre et Delatte (1991: 109-121), González de Tobia (1993: 69-74), Leclerc (1994: 68-84), Hernández Muñoz (1996: 151-162), etc.

el contenido, en verdad, es masculino.⁵ La idea del hombre en su conjunto subsiste en la concordancia con el participio *περῶν* (v. 337).

El pronombre adquiere un sentido anafórico, pues recuerda vivamente las palabras de Antígona (v. 96). En la instancia presente, el hombre es considerado como una entidad abstracta, en tanto humanidad.

Hay un enunciado general a modo de tesis y luego la epexégesis que explaya qué actividad desarrolla el hombre para dar testimonio de su condición de ser lo más *pasmoso*: trabaja la tierra, atraviesa el mar, surca la tierra con el arado, apresa los pájaros y los rebaños. La dimensión temporal humana de la supremacía sobre el mar trasunta en la expresión *ἔτος εἰς ἔτος* (v. 340), *año tras año*.

A la idea de navegación se agrega la agricultura. El hombre se atreve a surcar el mar, domina la tierra por medio del arado cuando se dedica a los cultivos. En la estrofa α caza las aves del cielo y las fieras montaraces y los peces, ya por medio de yugos o redes. En la mitad del canto (v. 348), el nervio de la acción es *περιφραδῆς ἀνὴρ*, de quien todo depende. La segunda mitad de la antistrofa α' menciona su predominio. Después de la cacería, su objetivo es la potestad. El verbo *κρατέω* (v. 347) rige genitivo, el régimen verbal reúne todo aquello que le pertenece y que conforma su señorío.

La estrofa β tiene un carácter distinto, un ritmo más lento, porque cambia el tema. Ya no es el centro temático la actividad material del hombre, sino lo son las conquistas intelectuales de la cultura. En β el ser humano aprendió el lenguaje y el pensamiento, las cualidades propias de los hombres y, a pesar de que adquirió la habilidad para enfrentar las situaciones difíciles y se ha preocupado por su salud, hay un punto donde se detiene la iniciativa y es el límite de su propia muerte. Las instituciones sociales que las personas han creado le brindan al hombre protección en la vida civilizada; aquéllas emergen como consecuencia de haberse provisto de lengua, pensamiento e impulso para vivir en comunidad. Los logros humanos, en suma, son presentados como su maestría técnica e implican la procreación en la vida civilizada.

⁵Cfr. Müller (1967: 90) interpreta la construcción *katá synesin*: *toûto pflegt man als Nominativ zu verstehen (=dieses staunenswerte Wesen), dem dann in peroon und poleuon masculine Partizipien katà súnesin folgen.*

La antítesis planteada como *παντοπόρος· ἄπορος* (v. 360) resulta un índice de que el hombre viaja sin cesar, se abre camino, se opone a lo que se le presenta hostil, irrumpen en espacios desconocidos; se aprisiona con frecuencia en los laberintos de su recorrido, porque ese trayecto lo confunde entre las apariencias, que debe librar. Lo más *pasmoso* de las acciones humanas deviene "abrirse caminos"

Luego la antítesis *ὑψίπολις· ἄπολις* (v. 370) nos señala que, en su apertura innata, permanente, el hombre aparece como el protagonista en la *πόλις*, dado que ella es el receptáculo del devenir; pero paradójicamente, deviene *ἄπολις* aquel que, en virtud de la osadía (*τόλμας χάριν*) pierde el sentido de moderación, cuando lo que no es bello vive junto con él.⁶ La falta de posibilidades se expone, a su vez, como lo más *pasmoso*.⁷ Los versos de sendas antítesis (vv. 360 y 370), como también aquél en donde se define el carácter impredecible de las experiencias designadas como *τέχνη* (v. 367), tienen una métrica similar entre sí y, a su vez, diferente del resto y se destaca, en ellos, la aliteración con sonidos explosivos π.

La iniciativa del hombre para la acción revela su supremacía sobre el mar y la tierra, como si fuera una divinidad; no obstante, en el final del Estásimo, Sófocles deja una inquietud acerca de la confianza expresada en el principio, a modo de una visión "secular" del progreso.

El Corifeo recibe a Antígona: *Ἐς δαιμόνιον τέρας* (v. 376) como un *portento enviado de los dioses*. La presentación deshumanizada de la joven coincide con la descripción del hombre como algo neutro, *τοῦτο* y Creonte usa su *μηῆτις*, el poder peligroso de la inteligencia, tal como los ancianos lo presentaron en su llegada a escena:⁸

Αλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
Κρέων ὁ Μειοικέως νεοχμὸς

⁶Aquel que queda sin ciudad porque la aniquila, como ocurre en la coyuntura de Creonte, es *ἄπολις*, responsable de la ruina de Tebas y, en ese caso, ejerce *τόλμας*, concepto opuesto a *ἀνδρεία*; es la versión negativa del coraje. Estas palabras resuenan en los vv. 914-5. Para Creonte, Antígona resultaría también *ἄπολις*, en virtud de su osadía.

⁷Cfr. Knox (1983: 31). En el debate transcrito, una vez leída la conferencia de Knox, Irigoin reflexiona sobre los dos términos antitéticos: *ὑψίπολις* significa para él "que posee una ciudad elevada", y él participa de este mérito por medio de su conducta, pero no debe entenderse como la consideración social de un ciudadano en el interior de una ciudad.

⁸Cfr. Burton (1980: 88).

νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω, (vv. 155-158).

Pero este, pues, en efecto, es el rey de la tierra, Creonte, el hijo de Meneceo..... (un jefe) revolucionario avanza contra las nuevas condiciones de los dioses, mientras, en verdad, qué plan pone en movimiento,...

Más tarde, aquéllos reiteran la alusión como “el hijo de Meneceo” quien fue tristemente célebre por su crueldad (v. 1098).⁹ El Estásimo presenta la disyuntiva entre la naturaleza sin fronteras y el trazado de las rutas culturales. Para su realización se necesita la aplicación de la μῆτις, la inteligencia hábil (v. 158).

El Φύλαξ relata el enterramiento simbólico que realizó Antígona, esta vez a cara descubierta. Las amenazas de Creonte del Episodio anterior, a las que el Guardia califica como δεινός, esmeraron la atención puesta en la tarea:

Τοιοῦτον ἦν τὸ πρᾶγμα· ὅπως γὰρ ἤκομεν
πρὸς σοῦ τὰ δεῖν' ἐκεῖν' ἐπηπειλημένοι,... (vv. 407-8).

El hecho fue como sigue: cuando volvimos, pues, después de ser amenazados por aquellas palabras pasmosas provenientes de ti,...

La actitud del personaje está en contraposición con el relato del segundo Mensajero, quien describe un enterramiento real. Antígona realiza el enterramiento simbólico de su hermano, porque una tormenta la oculta ante el Φύλαξ. Como afirma Bradshaw, la tormenta coadyuva en la metáfora del *de-velar* que recorre la obra.¹⁰ El primer funeral se realizó por medio de una agencia divina; el segundo, a cara descubierta, entonces el Φύλαξ pudo observarla. Técnicamente es una reduplicación que retrasa el

⁹Cfr. Grimal (1981: 149).

¹⁰Cfr. Bradshaw (1962: 208). Gellie (1964: 5) formula una apreciación muy atinada cuando afirma que la acción en escena se inicia por medio de un edicto, que no es un motivo de origen divino, como en las restantes obras tebanas. Pero admitimos que en la escena relatada del funeral, el polvo sirvió de protección a Antígona, prodigiosamente. Sourvinou-Inwood (1989: 135) afirma que los funerales de los muertos en combate eran de competencia estatal, así como también se disponía del cuerpo de los traidores, porque era de incumbencia de la esfera pública. La autora sostiene que el discurso de Creonte del Primer Episodio es el epítome del patriotismo democrático.

tempo dramático y subraya el amor de Antígona por su hermano, como lo expresa luego (vv. 904-12).¹¹

No obstante, Creonte se enoja más por las palabras del Corifeo, cuando sugiere la intervención de una divinidad (vv. 278-79), que por la exposición muy detallada del Φύλαξ (vv. 249-277), que pone a prueba la paciencia del lector y que refleja graciosamente su condición vulgar y, a su vez, deja en suspenso la expectativa de lo que pasará. El Φύλαξ puede resultar una figura cómica y hasta ridícula; está diseñado como un hombre mediocre, preocupado sólo por el problema que lo afecta.

Creonte tampoco responde al diseño de un tirano moderno. Una vez proclamado el edicto (vv. 163-210), es decir, su plataforma gubernamental, surgen voces individuales que se alzan en disconformidad, contingencia que no estaba contemplada como variable de las situaciones en toda su complejidad.¹² La intransigencia del temperamento de Creonte asegura el principio de su ruina.¹³ Su error quizás subyace en el hecho de que es joven para ese cargo y de ello deriva su apresuramiento, tal como lo sugiere el Corifeo (vv. 156 y ss.).

El rey se manifiesta como 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, al principio (vv. 998 a 1032), y en la segunda parte del vaticinio (vv. 1064-1091), ya se ha 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. Creonte 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*; porque cree que siendo *obsesivo* nadie podría

¹¹Whitehorne (1983: 69) comenta lo siguiente: *Sophocles' language suggests that the gods may have had a hand in both acts of burial, but if they did Antigone herself reveals no knowledge of it.* El hecho de que el cadáver no se halla lastimado o desintegrado es una prueba eficaz de la ingerencia de los dioses en el hecho. Recuerda el cadáver de Héctor en *Iliada* XXIV (vv. 18-21).

¹²Cfr. Bushnell (1988: 50 y ss.) *Creon's attempt to be 'first' in Thebes is expressed primarily through his efforts to control speech. His reaction to the prophet is not an isolated incident, but the climax of his effort to speak with a king's voice, and eventually with the voice of a god.*

¹³Para Aristóteles, la emoción altera el juicio y lo explica en *Ética a Nicómaco* 1149a 3. Sobre el tema cfr. Leighton (1982. 152-154) quien expresa que *emotion is supposed to be part of our way of viewing the*

ver el problema desde otras aristas. La intransigencia de su temperamento, agravado por la circunstancia, lo ciega y le resta sentido común. Creonte no piensa que haya cuestiones humanitarias a considerar. En parte, Creonte parece ejercitar la ética homérica de “odio a los enemigos”¹⁴

La inseguridad radical del gobernante se ve cuando en el primer discurso exagera el uso del pronombre ἐγώ (vv. 164, 173, 184, 191). Easterling se pregunta acerca de las “razones especiales” de las reiteraciones.¹⁵ Puede aceptarse que los motivos dan intensidad, como ocurre con la música y la intensificación, para ser efectiva, requiere subir el tono. Por lo tanto, la reiteración anuncia escenas violentas, poca contención, intolerancia; en suma, la quintaesencia de una conducta abusiva. A su vez, en dos ocasiones el verbo ἔχω es usado en posición de tenaza (vv. 173 y 192).¹⁶ En la fuerza envolvente de su posición, el verbo le otorga al discurso una construcción anular, cerrada en sí misma.

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. Los hechos no siguieron el curso esperado. Justamente, el primer acto concreto de gobierno resulta una hipótesis de conflicto que no ha sido prevista. El intento de autodefensa de Creonte lo desconcierta a él mismo y lo saca del marco de la situación. El único deseo del gobernante es mantenerse en el poder y, paradójicamente, él mismo es quien, por su desesperación de conservar el cargo, se convierte en el instrumento más efectivo de los dioses para acelerar su ruina. En esta instancia, el conflicto trágico queda expuesto. En primer lugar, el error de juicio de Creonte, quien cree que hace lo mejor y su iniciativa resulta perniciosa y, en segunda instancia, la visión también parcializada de Antígona. No significa que los personajes no tengan libertad en el sentido estoico; cada uno actúa libremente, pero la significación última de sus actos no está al alcance de su conocimiento.

world. Our way of viewing the world is the way we put things together, and thus brings about an alteration of perception.

¹⁴Cfr. Blundell (1991: 118) *Creon's view of philia and its conflict with the polis is artificially polarised. His choice of words is telling-for him philoi are made, not born (188, 190)...For him there is no middle ground.*

¹⁵Cfr. Easterling (1973: 14-34).

¹⁶El primer complemento directo es κράτη; el segundo, ἀδελφά: *yo tengo el poder y he proclamado el edicto referente a los hijos de Edipo...* Cfr. Hernández Muñoz (1996: 153-154).

Creonte se dirige a Antígona para interrogarla (v. 441). Antígona ha estado presente con la mirada fija en el suelo, con una indiferencia absoluta. A la pregunta de Creonte, Antígona confiesa haberlo hecho. Luego, Antígona pone en evidencia sus motivaciones; su respuesta es de gran intrepidez y se contrapone con la Antígona que aparece antes de morir.¹⁷ Creonte intenta sugerirle a Antígona alguna escapatoria, porque no tiene ningún interés en ensañarse con la joven y le sugiere que niegue haber conocido la ley:

Σὺ μὲν κομίζεις ἄν σεαυτὸν ἢ θέλεις
 ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον·
 σὺ δ' εἶπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ σύντομα,
 ἦδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε; (vv. 444-7).

Tú misma podrías irte afuera, a donde quieras, libre del peso de una acusación; pero tú dime, no en detalle sino en forma concisa, ¿Supiste que fue proclamado por bando público que no se hicieran estas cosas?

Antígona no piensa en eso y la rebeldía de su actitud se pone en evidencia en el desdén que exhibe:

Ἦδη· τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν. (v. 448).

Lo sabía ¿Cómo no habría de saberlo? Pues era público.

A partir de su primera intervención en el Prólogo, Antígona actúa conscientemente contra la ley, convencida de que sigue una norma superior a la ley del Estado.

A continuación, el discurso de Creonte responde exactamente al discurso de Antígona. Antígona reitera la misma idea, es decir, que no le reconoce poder para imponer una norma que esté en contra de las leyes divinas. Bajo esa disposición heroica, Antígona está dispuesta a morir. Creonte está exacerbado por la resistencia que encuentra

¹⁷Cfr. Held (1983: 195-6) *The Antigone who performs the second burial is not the 'gritty', self-controlled, self-contained person of the prologue and the scene with Creon: she 'collapses' as she will do again in the kommos and her final iambic speech; and her distress, significantly, is described in distinctly feminine terms.*

en la hija de Edipo y comienza su discurso con un enunciado general acerca de lo que les ocurre a los obstinados:

Ἄλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα
πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ
θραυσθέντα καὶ βραγέντα πλείστ' ἄν εισίδοις.
Σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει
φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας. (vv. 473-479).
*Pero sabe, en consecuencia, que muchas veces, los pensamientos
obstinados en exceso caen pronto, y el más fuerte hierro forjado al
fuego, obstinado, podrías ver que se rompe y se parte en muchos
pedazos. Con un pequeño freno sé que los caballos apasionados
son domados, pues no le es posible pensar altivamente al que es
esclavo de sus vecinos.*

Resulta irónico que Creón hable y no se incluya dentro de ese grupo, dado que él mismo padece del temperamento empecinado. Luego, dos metáforas ejemplifican la conducta de Antígona: la imagen de la espada, el hierro más poderoso y el caballo brioso que es gobernado con rienda débil (vv. 475 y 477). El relativo ὅστις (v. 479) concluye con un enunciado general.¹⁸ La idea del discurso es la siguiente: una persona que es súbdita de otra no puede permitirse el lujo de forjarse grandes proyectos o de tener una gran idea de sí misma. Esta manifestación pone en evidencia el espíritu tiránico de Creonte, sesgo que no estaba al principio sino que surge tarde, en un momento en que el abatimiento lleva al hombre a pronunciar esta sentencia. El poder que Creonte despliega y que, a su vez, lo domina emotivamente, pone de manifiesto la arrogancia de su personalidad.

¹⁸Sófocles emplea dos *verba intellegendi*: ἴσθι πίπτειν y οἶδα (vv. 473 y 477 respectivamente). En el primer caso, se trata de un *hárax* en Sófocles, porque presenta una percepción intelectual con un infinitivo, no un participio, como era de esperar. Cfr. Moorhouse (1982: 250-2).

Pero ya sea que ella es hija de mi hermana, ya sea que ella es más cercana en la sangre para nosotros que todo el Zeus del hogar, ni ella ni tampoco su hermana escaparán de este pésimo destino.

El paralelismo εἴτε... εἴτε le da énfasis al discurso y revela el estado de ánimo de Creonte. El personaje llega a semejante condición, casi hasta la blasfemia. El hecho, imprevisto por él, lo sacó de su quicio pero nunca llegó a destruir la armonía. El tratamiento literario-teatral, en Sófocles, no queda en el desenfreno. El autor vuelve a llevar a su estado original, tanto a la acción como al personaje. A continuación, sigue un argumento jurídico y presenta un tono reposado, aunque no la tranquilidad total:

.....καὶ γὰρ οὖν κείνην ἴσον
 ἐπαιτιῶμαι τοῦδε βουλευῶσαι τάφου.
 Καί νιν καλεῖτ' ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως
 λυσσῶσαν αὐτήν οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν. (vv. 489-2).
...Pues yo también, en efecto, inculpo por igual a aquélla de querer enterrarlo. Llamadla; pues la ví adentro hace unos instantes, y no contenida en su sano juicio, después de un ataque de locura.

Realmente el discurso de Creonte resulta irónico y, a continuación, manifiesta lo siguiente:

Φιλεῖ δ' ὁ θυμὸς πρόσθεν ἠρῆσθαι κλοπεύς
 τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνομένων.
 Μισῶ γε μέντοι χῶταν ἐν κακοῖσί τις
 ἀλοὺς ἔπειτα τοῦτο καλλύνειν θέλη. (vv. 493-6).
El ánimo culpable de los que nada bueno traman en la sombra ama delatarse antes de tiempo. Yo odio, en efecto, cada vez que alguien, sorprendido en sus faltas, quiere luego adornar esio.

La interpretación ofrece una dificultad, pues cuando Creonte dice πρόσθεν, no queda claro a qué se refiere, si un hombre, dispuesto a cometer un delito, se traicionaría

antes de que pueda comprobárselo. En ese caso, si se proyectara el pensamiento de Creonte, se deduciría que el carácter de ladrón sería probado por el modo de ser o por la disposición anímica. Luego Creonte dice (v. 495), mediante un iterativo de presente, que le causa disgusto cuando alguien quiere mitigar la culpabilidad. En esta oportunidad la reiteración sugiere que no sería la primera vez que se encuentra ante esta situación delicada. Ambas acciones: φιλεῖ (v. 493) y μισῶ (v. 495), antitéticas, responden al esquema de polarizaciones que se inicia con los coordinantes εἴτε... εἴτε. No resulta claro si Creonte se refiere a Antígona o a Ismene. El texto deja sin saturar sus espacios; pero subyace una duda pertinaz acerca de si Ismene participó en el rito funerario y por eso mismo está enloquecida.

Más tarde, como introducción al diálogo *estíquico* que cierra el Episodio, Antígona dice:

Θέλεις τι μείζον ἢ κατακτεῖναί μ' ἑλών; (v. 497).

¿Quieres algo mejor que matarme, después de haberme apresado?

Y Creonte responde:

Ἐγὼ μὲν οὐδέν· τοῦτ' ἔχων ἅπαντ' ἔχω. (v. 498).

Yo por mi parte nada; con esto tengo absolutamente todo.

Antígona se expresa en modos sintácticos irreales cuando interroga:

Καίτοι πόθεν κλέος γ' ἂν εὐκλεέστερον

κατέσχον ἢ τὸν ἀντάδελφον ἐν τάφῳ

τιθεῖσα; (vv. 502-4).

Y en verdad ¿De dónde habría conseguido una fama más gloriosa que colocando a mi propio hermano en una tumba?

Y en su contestación define la actitud tiránica de Creonte, que introduce el tema del poder irónicamente suavizado con un potencial de cortesía: λέγοιτ' ἂν (v. 505):

τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν

λέγοιτ' ἂν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήσοι φόβος.

Ἀλλ' ἡ τυραννίς πολλά τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ
κᾶξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἃ βούλεται. (vv. 504-7).

Yo diría que esto agrada a todos estos si el miedo no les retuviera la lengua, pero la tiranía prospera entre otras muchas ventajas, la de poder decir y hacer lo que quiera.

En la estichomitía, Creonte insiste en el empecinamiento de Antígona y, correlativamente, en su soledad:

Σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὄρας. (v. 508).

Tú sola entre los Cadmeos ves esto.

Ella alude al tema familiar, de los hermanos, la raíz "ομο- se reitera sugestivamente (vv. 511, 12, 13):

Αν: Οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγχχνους σέβειν.

Κρ: Οὐκουν ὁμαιμος χῶ καταντίον θανῶν;

Αν: "Ομαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταύτου πατρός. (vv. 511-3).

Antígona: Pues nada vergonzante es honrar a los nacidos de la misma madre.

Creonte: ¿Entonces no era de la misma sangre el que murió enfrentado?

Antígona: Sí, un hermano de la misma madre y también del mismo padre.

Y en el diálogo se encuentran versos que recorren toda la tradición:

Αν: Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν. (v. 523).

Antígona: Realmente no nació para compartir el odio, sino el amor

El tono deliberativo del verso precedente señala un personaje que instala nuevas conductas éticas y, por lo tanto, queda fuera de contexto.

Con la presencia de Hemón en el Tercer Episodio (vv. 635-780), la trama cambia y se aprecia una vez más el cambio del desarrollo del carácter en el mismo transcurso de la acción. El hijo, simplemente, reclama que su padre no se extralimite en sus atribuciones. De este modo, la presencia de Hemón reaviva la figura de Creonte. Su argumento difiere de las razones de Antígona, en el hecho de que no manifiesta que Creonte esté en un error de fondo; sino que pide moderación en el castigo, porque él cree que Creonte se ha excedido, arrebatado por las circunstancias, y afirma:

τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ (v. 690).

Pues tu presencia es pasmosa para el hombre del pueblo.

Hemón alude a la arbitrariedad que las apreciaciones del padre ponen de manifiesto, y la opinión que el hombre común tenía sobre ellas. El joven Hemón trae los ecos de las voces que se levantan en disconformidad, y su presencia transforma la trama.²⁰ La discusión entre el padre y el hijo origina una acción trágica que comienza recién ahora. Cuando Creonte lo felicita al joven por haberse liberado de Antígona, Hemón reacciona y trata de demostrar a Creonte que él está en un error (v. 683), que los bienes de la vida son supremos y que debería revisar sus resoluciones (vv. 688-90). Luego afirma:

Ἀλλ' ἄνδρα, κεῖ τις ἦ σοφός, τὸ μανθάνειν
πόλλ' αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.

(vv. 710-11).

Pero, que un hombre aprenda muchas cosas no es vergonzante, así como tampoco lo es ser obstinado excesivamente.

El centro de su argumentación es que Creón no pretenda quedarse siempre con la última palabra. En ese sentido, Hemón exalta, también, la ironía trágica con respecto al Cuarto Episodio, momento en que Antígona interpreta la subjetividad de Creonte. No existe un despojo más sustantivo.

²⁰Nussbaum (1986: 71 y ss.) afirma *Haemon tells him that he has an ὄμμα δεινόν, a strange and terrible eye-since he sees only what he wants to see.*

El final del discurso presenta la imagen del árbol que se inclina ante el viento y la del árbol que se opone al viento y luego se rompe:

‘Ορᾶς παρὰ ρείθροισι χειμάρροις ὅσα
δένδρων ὑπείκει, κλῶνας ὡς ἐκσῶζεται,
τὰ δ’ ἀντιτείνοντ’ αὐτόπρεμν’ ἀπόλλυται. (vv. 712-4).

Ves junto a los ríos acrecentados por las lluvias, que los árboles que se doblegan salvan así sus ramas, pero los que se resisten son arrancados de raíz.

Y luego sigue la imagen del capitán y la nave en la tormenta, en consonancia con la imagen primera.²¹ En suma, Hemón no se plantea el problema de la legitimidad de la orden de Creonte en sí; sino que critica su procedimiento que nace paulatinamente del ejercicio del gobierno de Tebas. El Corifeo interviene intuitivo y acertado, porque teme lo peor, y aconseja a Creonte una actitud atemperada.

A partir del pedido de Hemón (v. 726), se ha producido un choque entre padre e hijo, porque Creonte sigue aferrado a su punto de vista, como en su encuentro con Antígona. Comienza una *estichomitía* (vv. 730 y ss.) que produce la salida intempestiva del joven y el Coro expresa que teme los sucesos futuros.

La reaparición de Antígona, en el Cuarto Episodio, muestra perfiles imprevistos en su complejión y produce en el espectador verdadero asombro y compasión. Ella es la imagen misma del desamparo. El Prólogo y el Cuarto Episodio son las dos oportunidades en que Antígona menciona el término *δεινός*:

Τοιῶδε μέντοι σ’ ἐκπροτιμήσασ’ ἐγὼ
νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ’ ἔδοξ’ ἀμαρτάνειν
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρα. (vv. 913-5).

No obstante yo, quien te honré con preferencia ante tal ley, y por

²¹Edmunds (1994: 46) afirma que *Hemón ha adaptado una anécdota a su argumento, despojándola de la forma narrativa y convirtiéndola en simple ilustración*. El ejemplo consta en la fábula esópica (71 Hausrath); también en el discurso de Antígona (vv. 891 y ss.). El crítico sostiene que tanto Sófocles como Herodoto (3, 119) se han inspirado seguramente en un motivo folklórico. El autor afirma que nada mejor en el caso de Hemón, que un relato folklórico para representar la voz popular anónima que se expresa en el escenario y que resulta un ejemplo de αἴνους.

*eso le pareció a Creonte que he errado y he osado acciones
pasmosas, ¡oh hermano rostro amado!*²²

El empleo del adjetivo δεινός en el discurso pone de manifiesto la supremacía protagónica de Antígona, porque la apropiación de la voz de Creonte espeja irónicamente el discurso del nuevo gobernante en el Segundo Episodio. Creonte, desde los comienzos del drama, concluyó los Episodios con su orden absurda, unilateral y arbitraria. En el Primer Episodio, Creonte amenaza al Guardián (vv. 324-26); en el cierre del Segundo Episodio (vv. 580-1), imparte el castigo para Antígona; y cierra el Tercer Episodio (vv. 774-80) con la reiteración de la orden de enterrar viva a la joven. En el Cuarto Episodio, Creonte implantado en la escena, por la obcecación de su temperamento, confirma su decisión:

ἄφετε μόνην ἐρῆμον, εἴτε χρῆ θανεῖν
εἴτ' ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγῃ (vv. 887-8).
*Dejadla sola, yerma, ya sea que deba morir, ya sea que deba
sepultarla en tal cueva, aunque esté viva.*

Antígona muestra un perfil rico en matices, mientras Creonte padece las consecuencias de esta plenitud espiritual en el Quinto Episodio y en el Éxodo, cuando advierte tardíamente los otros aspectos de su realidad y descubre tristemente que su vida es ilusoriamente material. Hemón había intentado señalarle que su gobierno no tenía solidez. Definitivamente, el dominio de la escena reposa en Antígona, porque el discurso de la joven supone la cristalización del contagio de las voces, tanto la voz propia como la voz de Creonte. Mientras tanto, Creonte va detrás de los acontecimientos, él es, realmente, el personaje que se expone en la acción. Cuando Antígona desaparece de escena, aún no ha terminado el drama. Continúa la tragedia de Creonte, quien debe convencerse de una vez por todas de que se ha equivocado.

²²El v. 915 es un eco del 899 por el uso del vocativo ὦ κασίγνητον κάρα, que tiene el efecto de un *leit motiv*. En el *kommós* (v. 876) como en los discursos (vv. 891-896 y finalmente en el v. 916), se encuentran expresiones que enfatizan el desamparo de la joven, por ejemplo el adjetivo ἀνύμφευτος que significa, en rigor, la ausencia del matrimonio. Cfr. Seaford (1990: 879). A propósito de τολμάω, es uno de los verbos que describe las acciones humanas en el Primer Estásimo (v. 371) y es empleado por Creonte en el Primer Episodio (v. 449).

El Cuarto Estásimo (vv. 944-987) plantea una reflexión lírica sobre otros casos semejantes al de Antígona. Las imágenes que suscitan los ejemplos míticos representan una prisión, la muerte anormal o forzada y un entierro, referidos a Dánae, Licurgo y Cleopatra, respectivamente. Los casos expuestos en el Estásimo crean una ironía con respecto a los alcances de los emprendimientos e iniciativas humanas que se cantaron en el Primer Estásimo. Las ansias de superación que proponía el progreso quedan hechas trizas por la fuerza de la fatalidad, descrita como δεινός. En el Cuarto Estásimo, el Coro no se plantea si los castigos infligidos son justos o injustos, sino afirma que son δεινοί, *pasmosos*.

La estrofa expone el carácter universal de un comentario *gnómico* y, como cierre de la misma y del enunciado son enumerados todos aquellos que no pueden rehuír la fatalidad:

Ἀλλ' ἄ μοιριδίᾳ τις
 δύνασις δεινά·
 οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἔρης,
 οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτυποι
 κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν. (vv. 950-4).

Pero una cosa pasmosa es la fuerza del destino:

*Ni la prosperidad, ni Ares, ni la torre, ni las negras naves abatidas
 podrían evitarla.*

En la antístrofa α' el ejemplo de Licurgo, encerrado en una prisión, ejemplifica el enunciado general de la estrofa correspondiente y alude a la situación actual de Antígona. El verbo Ζεύχθη (v. 955) suscita la imagen del matrimonio, pero afectado al caso de Antígona se refiere a las bodas con Hades:²³

Οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν

²³Cfr. Seaford (1990: 76-90) quien menciona exhaustivamente los tópicos literarios que se han ocupado de las mujeres prisioneras. *The association of yoking (κατεζεύχθη) with marriage implies that the chamber (θάλαμος) is a bridal thalamos in with Danae will of course be impregnated by Zeus. Both Danae and Antigone are at marriageable age deprived of marriage by being enclosed in a dark thalamos.*

ἀποστάζει ἀνθρόν τε μένος. (vv. 959-60).

De este modo una pasmosa furia que estalla en flores se destila desde su locura.

La vinculación de la imagen resulta ambigua, ya que podría referirse a Antígona, en cuanto representa un impulso vital segado; pero también podría referirse a la conducta seguida por Creonte, en una visión preferentemente prospectiva, cuando corrobore la irracionalidad de las fuerzas báquicas invocadas en el *hiporchema*, que lo atraparon sin piedad.²⁴

El ímpetu progresista que invade al hombre en el Primer Estásimo se presenta por medio de un resultado trágico. Simultáneamente, los hechos van sucediéndose independientes de la voluntad de los personajes y el monarca se ve envuelto en una circunstancia que escapó a su control totalitario. Creonte no advierte que sus palabras se han desplazado del curso que les había otorgado y produjeron consecuencias que no puede resolver, aunque haya sido él quien las impulsó.

En el momento más oscuro de la obra, como afirma Nussbaum, aparece Tiresias acompañado de un lazarillo y, por contraste, exagera la desolación de los personajes.²⁵ La entrada del adivino es abrupta, no está señalada por el Corifeo. La ayuda de su guía, un niño, muestra una posibilidad de la existencia opuesta a las experiencias de Creonte, quien ha exterminado a los jóvenes que se le opusieron en su gobierno, aunque sean parte de su γένος. Desde el punto de vista de la *performance*, Tiresias es un personaje representado por cualquiera de los actores de la obra, salvo Creonte. Si fuera el mismo actor que encarna a Antígona, quizá podría darle cierto aire de venganza. El adivino insiste con los mismos reparos que esgrimía Hemón:

Καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις· (vv. 1015).

Y la ciudad sufre estas cosas por tu pensamiento;

En su discurso, Tiresias explica de qué se trata la enfermedad que contamina los altares (v. 1016), extendida por toda la ciudad (v. 1083).

²⁴Cfr. Winnington-Ingram (1980: 101 y ss.).

²⁵Nussbaum (1986: 79).

La descripción diagnóstica el estado actual, pernicioso, de Tebas; no obstante, Tiresias le ofrece a Creonte, en el mundo esencialmente secular donde vive, una redención. El requerimiento del adivino está ligado a la voluntad de ceder, εἶκε (v. 1029). Su arte adivinatoria le enseña las convenciones a seguir, para hacerse responsable por la vida de los demás. El alcance de sus palabras deviene una paradoja, pues hasta ahora Creonte no ha hecho otra cosa sino luchar por las convenciones. Creonte responde al adivino (v. 1046), afirmando que los hombres δεινοί caen también cuando hablan a favor de la ganancia. Creonte expresa el término de referencia en esta oportunidad y luego δεινός no se menciona más en la obra. Cuando el gobernante advierte, después de la salida de Tiresias, la dirección que tomaron finalmente los acontecimientos, se transforma en un cadáver viviente, en tanto no gobierna ni sus propios actos; sino que va a la deriva, detrás de las circunstancias. Después de discutir hasta que Tiresias se retira indignado, se produce la verdadera peripecia y el Corifeo expresa alarmado:

Ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίσας· (v. 1091).

Señor, el hombre se ha marchado después de vaticinar cosas pasmosas.

Y, seguidamente, Creonte asiente en un estado de terror ingobernable, de ἀταξία; el pánico manifiesta el desconcierto de no encontrar un lugar estable y sus pensamientos lo sacuden:

Ἐγὼ καὶ κἀντὸς καὶ ταρασσομαι φρένας·

τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ

ἄτη πατάξαι θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα. (vv. 1095-97).

Yo mismo lo reconozco, incluso me confundo en mis pensamientos; pues ceder es pasmoso, pero es posible que mi ánimo, porque se opone, se estrelle por obnubilación en esta ocasión pasmosa.

Siguiendo un pensamiento de Easterling, evidentemente, lo que importa es la

manera en que los personajes responden a sus agobiantes compromisos.²⁶

La vehemencia con la que se aleja Tiresias es lo que produce el temor en Creonte. Recién entonces, con la salida iracunda del adivino, comienza la deliberación y, en lo sucesivo, Creonte no causará temor sino compasión.

Se han desbordado los altares y las fuerzas báquicas invocadas en el *hipórchema*. El *hipórchema* refleja la desesperación de Creonte y evoca la confusión de la ciudad. Más que un canto de alegría antes de la catástrofe, el espectador o el lector tienen clara conciencia de que se trata de una descripción lírica del sentimiento íntimo de Creonte, invadido por la angustia. Tiresias ya había descripto el desconcierto en forma ordenada, racional (vv. 1015 a 1022). El Coro lo expone líricamente, sin racionalizar los conceptos. La presencia de lo misterioso es muy fuerte en las obras de la primera etapa; por tanto, el desconocimiento de las causas produce miedo y el espanto existencial muestra a Creonte como *δεινότης*, el resabio irracional que no puede ser incorporado al orden, aún cuando toda la naturaleza se vea comprometida con él.

Después del canto *hiporchemático*, en el cual los ancianos del coro invocan a Baco, la llegada del Mensajero (vv. 1155 y ss.) inaugura el Éxodo de la obra. Sus palabras no formulan una proclama. de lamentos pesimistas, sino que el personaje en cuestión ofrece una descripción desapasionada y fría de la condición humana. Desde este ángulo de la realidad el *Ἄγγελος* “confecciona” la vida de la familia de Creonte y patentiza su *δεινότης*.²⁷

El Mensajero expone, en su introducción (vv. 1156 y ss.), conceptos que describen la inestabilidad ínsita del ser humano y describe a Creonte como el paradigma de la mutabilidad de la fortuna en un telón de fondo de zozobras. Su aplomo produce una disritmia en la acción, dado el movimiento vertiginoso que hasta ahora tomaban los acontecimientos.

En el Éxodo, el Mensajero cierra su discurso en el mismo tono con el que inició su extensa *rhésis* y reflexiona acerca de que la imprudencia, *ἀβουλίαν*, resulta un gran mal para la humanidad:

²⁶Easterling (1990: 343).

²⁷Cfr. nuestro artículo (1997a: 85-98), donde hemos estudiado el discurso del Mensajero desde un enfoque narratológico y su funcionalidad dentro de la economía dramática.

Κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ
τέλη λαχῶν δείλαιος εἶν Ἕιδου δόμοις,
δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν
ὄσω μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν.

(vv. 1240-1243).

*Un cadáver yace junto a un cadáver, después de hallar,
desgraciado, los fines nupciales en la morada del Hades,
después de mostrar entre los seres humanos la
imprudencia, en cuanto encierra un daño enorme para un
hombre.*

Sus palabras son equiparables al colofón de la obra, en el cual los ancianos señalan que el ser sensato es la primera condición de la felicidad y que esto se adquiere con el tiempo. Luego, el Coro inicia el *kommós*, cuando anuncia que Creonte regresa:

μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,... (v. 1258).

con el insigne monumento en sus manos,...

Sólo se oyen gritos de dolor en medio de una tensa situación. El Εξάγγελος relata la muerte de Eurídice, quien acusó a Creonte de ser el asesino de sus hijos y el ritmo de anapestos indica el Éxodo definitivo. La muerte de Eurídice, por su parte, incrementa los pesares de Creonte, único momento en el que lo vemos tal como es, según él mismo se describe:

τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα. (v. 1325).

...porque no soy más que nada.

Su autoritarismo ha finalizado para dar inicio a la experiencia de lo inenarrable.²⁸ En el *kommós* entre Creonte y el Corifeo (vv. 1261-1300), Creonte se

²⁸Para tener idea de la gravedad de la frase cfr. Zeitlin (1986: 120). La autora afirma que la falta de ciudad hace que Creonte se desvirtúe como individuo. Efectivamente, Creonte reconoce que se ha extinguido en vida.

expresa con ritmos que acentúan la supresión de sílabas largas y esta particularidad le otorga al canto mismo un carácter interjectivo.²⁹ El oxímoron, como un rasgo estilístico recurrente en Sófocles, aparece una vez más y define el estado de Creonte:

Ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα (v. 1261).

¡Ay, errores de mis pensamientos insensatos!...

Los errores son equivocaciones “casuales”, ronda nuevamente el concepto de τύχη en su definición, no son equivocaciones premeditadas, aberrantes. El hombre vive por naturaleza esa situación existencial y Sófocles la expone.

La ἀμαρτία es el sinónimo de su insania. Creonte advierte su pérdida del sentido, como dominado por una fuerza ingobernable. Ocurre que Creonte ha sido también víctima de las fuerzas que cantaban los Coros y la acción realizada se le presenta ilusoria y vana.

Una observación destacable es que tanto el Corifeo como el segundo Mensajero mantienen el trímetro yámbico, mientras Creonte expresa su desequilibrio emotivo con alteraciones rítmicas. La falta de compañía en el canto evidencia su soledad más radical. Cuando Antígona se expresaba en el *kommós* del Cuarto Episodio en otros ritmos, el Coro la acompañaba. El Éxodo, en su totalidad, ostenta la perplejidad de Creonte ante los resultados funestos de sus decisiones inapropiadas. El personaje ve la realidad y comprende que ha tenido una valoración antojadiza de los hechos. En este momento, en que los dioses se han manifestado, advierte cuán lejos estaban sus decisiones de los designios divinos. Estas fuerzas lo arrojan fuera de las rutas culturales:

Οἴμοι,

ἔχω μαθῶν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῶ κάρᾳ

θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων

ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,

οἴμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.

²⁹Cfr. Brown (1987: 223) *This amoibaion resembles that which ends Aesch. Pers. In that Creon, like Xerxes, must accept full responsibility for the events he mourns: it is guilt, as much as grief, that is being explored.*

Φεῦ φεῦ, ἰὼ πόννοι βροτῶν δύσπονοι. (vv. 1271-76).

Ay de mí, he aprendido, desdichado; y sobre mi cabeza un dios, entonces, como era previsible, me golpeó con un gran peso, y, en efecto, me arrojó en caminos agrestes. ¡Ay de mí! Pisoteado, trocándome mi felicidad. ¡Ay ay, oh, fatigas infatigables de los hombres!

3. Δεινός y su familia de palabras en *Antígona*

El concepto *δεινός* es expresado por Antígona en el Prólogo (v. 96) y por última vez en el Cuarto Episodio (v. 915). En el primer caso, tiene carácter anafórico y, en el segundo caso, se enfatiza el carácter pasmoso de las experiencias, más que las experiencias mismas, porque Antígona vierte la apreciación que Creonte afirma de sus actos, y ya los hemos visto en su desempeño. En el primer Episodio, el Φύλαξ (v. 243) expresa τὰ δεινά, en nominativo neutro plural, en relación con los ritos funerarios que se han llevado a cabo en la clandestinidad, por lo tanto es anafórico, retrospectivo. Luego el Φύλαξ menciona el término δεινόν (v. 323) en nominativo singular, a propósito del temor por la amenaza infligida por Creonte dado que, si no lleva al culpable del delito contra la patria, él deberá responder por ello. El Episodio se cierra con ese clima de peligro inminente y el Coro canta el Primer Estásimo. En el primero y segundo versos (vv. 332-3) τὰ δεινά y δεινότερον enuncian la grandiosidad del hombre, en nominativo neutro plural y en nominativo neutro singular, en grado comparativo, en el segundo verso. El canto es la explicación sencilla y completa de los alcances humanos. A continuación, nuevamente, reaparece el Φύλαξ, porque trae la respuesta a la amenaza de Creonte y presenta al "responsable" Es la única vez que se pronuncia *δεινός* en el Episodio más extenso y concurrido de la obra (v. 408), en acusativo neutro plural, en relación con las *palabras pasmosas* de Creonte.

En el centro del Tercer Episodio, Hemón emite el concepto (v. 690) que en este caso alude al ojo ciclópeo de Creonte. El concepto se presenta como el predicativo de ὄμμα, presencia *pamosa*, en nominativo neutro singular. Ya mencionamos el Cuarto

Episodio como la instancia en que se aprecia que Creonte queda detrás de las circunstancias que escapan a su control.

El Cuarto Estásimo menciona el concepto *δεινός* en dos ocasiones (vv. 952 y 959). En primer lugar, como atributo de *δύνασις*, en nominativo singular. La segunda mención se realiza en nominativo singular neutro, adherido a *ἀνθηρόν* y *μένος*. En esta oportunidad, los ancianos cantan la inacción involuntaria a la que se ve sometido el hombre, la falta de libertad para abrir caminos. El canto cierra el circuito iniciado en el Primer Estásimo que alababa la capacidad e inventiva puesta al servicio del progreso humano, aunque ella resultara imprevisible. En ambos *Estásima* el adjetivo está incluido en un enunciado general, que le otorga a la expresión un carácter *gnómico*, sentencioso.

La Párodos y el Quinto Estásimo connotan un carácter *hiporchemático* y, en ellos, no se menciona el concepto. La Párodos canta al sol de Tebas; mientras los ancianos festejan la victoria, desconocen la *στάσις* que implica la desobediencia al nuevo mandatario. El Quinto Estásimo es un canto desesperado para que acuda Dioniso en su ayuda, y no pierden las esperanzas de que todo termine favorablemente. El Éxodo es disrítmico con respecto a la vertiginosidad de las acciones previas. El Segundo y Tercer Estásimos cantan a Eudaimonía y Eros, respectivamente; y sentencian, irónicamente, el reverso de los alcances de las iniciativas humanas que describe el Primer Estásimo.

En el Quinto Episodio, Creonte pronuncia el concepto en nominativo plural masculino, a propósito de los hombres *δεινοί*, hombres *pasmosos*. El adjetivo alude a la corrupción de quienes sucumben por la ganancia de dinero mal habido. El Corifeo menciona *δεινά* (v. 1091) en acusativo neutro plural, por primera vez, a propósito de las palabras de Tiresias, y esto produce la fisura en la conducta obcecada de Creonte. En más, hay pánico y desconcierto. Creonte expresa *δεινόν* en nominativo masculino singular. Para él, ceder es *pasmoso*, pero enfrentarse a la fuerza del destino que mencionaba el Coro en el Estásimo Cuarto es una locura que produce la propia ceguera. En el verso siguiente (v. 1097), el dativo singular habla de esa circunstancia, única vez en la que aparece el término en alusión al contexto dado como *pasmoso* y en referencia a *θυμός*, el sujeto del enunciado que expresa la emotividad, a pesar de que nunca ha

afectado a Creonte a lo largo de la obra. El reconocimiento que padecerá Creonte en el Éxodo es visualizado y anunciado en este verso.

A modo de resumen: en la primera parte se pronuncia el concepto seis veces; en la segunda, ocho veces.

El Coro lo pronuncia cuatro veces y, en una oportunidad, el Corifeo; la frecuencia ratifica el lirismo de la pieza. El Φύλαξ menciona en tres ocasiones δεινός, como Creonte, quien, paradójicamente, al principio de la obra insistía hasta la exacerbación en que se tuviera φρόνημα. Creonte y el Φύλαξ expresan el concepto cuando están próximos a abandonar el escenario: en el caso del Guardián, incluso cuando regresa. El traslado de un espacio a otro significa, también, cambios de estados, como se corrobora con el regreso "victorioso" del Φύλαξ, mientras el regreso de Creonte en el Éxodo lo presenta como un despojo humano. Antígona expresa δεινός dos veces y Hemón realiza una sola mención, en el punto medio de la obra y de las catorce veces de la frecuencia del concepto.

El Coro lo dice cuatro veces: en el Primer Estásimo, dos y, en el Cuarto Estásimo, otras dos veces. Como Corifeo una vez. La primera ocasión alude a los dos personajes, porque sintetiza el comportamiento de Antígona, a quien se le dedica el Prólogo y, a Creonte, que ocupa el Primer Espisodio. El Primer Estásimo compendia las dos conductas. El Cuarto Estásimo acompaña por medio de imágenes, en un lenguaje secundario, a Antígona, porque los ejemplos míticos ofrecen semejanzas con su situación; y, también, a Creonte, aludido en Licurgo. El Coro expresa, connotativamente, su apoyo a la joven.

Tanto Ismene, como Tiresias, Eurídice y el Mensajero no pronuncian el concepto. Tampoco se menciona en la Párodos, el Segundo y Tercer Estásimos, ni en el Quinto Estásimo o *hipórchema*. En estas intervenciones corales los ancianos cantan los aspectos positivos para los tebanos como son la victoria, la felicidad y el amor, por último la salvación o la muerte que puede producir Dioniso; finalmente el transcurso dramático decide la última posibilidad. La victoria, la felicidad, el amor y muerte son entidades más abstractas, hitos en la vida de los hombres; pero en el Primero y Cuarto Estásimos, donde se menciona el concepto δεινός, se define el hombre ya sea en sentido literal como en sentido figurado, con el lenguaje cifrado que propone el mito, que

muestra, en su estilo metafórico, el reverso de la condición humana, a lo que el ser humano puede llegar por la fuerza incontrolable de δεινότης.

El concepto aparece en seis ocasiones en nominativo singular neutro (vv. 323, 332-333, 690, 959 y 1096), en nominativo plural neutro una vez (v. 243) y una ocasión en nominativo femenino singular (v. 952); también hay un nominativo plural masculino (v. 1046). Antígona pronuncia el concepto en acusativo singular neutro (v. 96) y aparece en acusativo plural neutro en tres ocasiones (vv. 408, 915 y 1091). Creonte alude a las circunstancias en dativo singular, en una única mención (v. 1097).

Predomina el acusativo singular neutro; el neutro es el género indicado para el hombre considerado en su abstracción, de hombre y mujer.

3. Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en *Antígona*

A partir de δεινότης, surgen los sentimientos de compasión, οἶκτος y, correlativamente, εὖ φρονεῖν, el pensar bien, como el antídoto de δεινός. Hay un momento en que la heroína da cuenta de sí, comprende su situación como un efecto de ajuste visual. El concepto que nos ocupa compromete, por solidaridad semántica, a otros conceptos. Οἶκτος alude al plano afectivo y εὖ φρονεῖν al intelectual. La emoción abre los sentidos y reactiva el pensamiento deliberativo, luego, en σύνεσις, que decanta naturalmente, confluyen ambos.

En el Cuarto Episodio, Antígona aparece nuevamente en el escenario convencida de tener razón y esperando estoicamente su muerte prematura. En el *kommós* inicial, Antígona exhibe un cambio fundamental, porque no se manifiesta como una heroína, sino como una niña afligida que sufre por su suerte.

Ἐψαυσας ἀλγεινοτάτας
 ἔμοι μερίμνας πατρός τριπόλιστον οἶκτον,
 τοῦ τε πρόπαντος
 ἀμετέρου πότμου
 κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν. (vv. 857-61).

Tocaste la preocupación más dolorosa para mí, la pena de mi padre que afecta a tres generaciones, porque éste es nuestro destino absoluto a causa de los insignes Labdácidas.

La lectura ofrece controversias. Pearson prefiere incluir el término οἴτον (v. 858) pero Campbell, como Dain y Mazon prefieren οἴκτον.³⁰ El sustantivo designa aquí el sufrimiento que traduce la queja. De cualquier forma οἴτον no afecta el sentido patético de los versos. Si aceptamos la versión de Campbell y Dain y Mazon, ésta resulta la única oportunidad en la que aparece el concepto en la obra. La mención al destino Labdácida conecta a Antígona muy directamente con el Segundo Estásimo (vv. 582-625), en el cual la εὐδαιμονία deviene el reverso de los infortunios de su familia. Resulta curioso que, en la obra, no se encuentre el término οἴκτος, salvo en la *lectio difficilior* del verso mencionado.

A pesar de las fuertes escenas de dolor que se manifiestan en el Éxodo, Creonte en ningún momento pronuncia οἴκτος. Luego, en el *kommós* del Éxodo, abundan las interjecciones de dolor, por ejemplo ἰὼ (vv. 1261, 1284); αἰαῖ ἄ αἰαῖ (vv. 1267, 1290, 1306, 1310); οἴμοι (vv. 1271, 1294) y, aunque el concepto tiene su etimología en la interjección οἴ, tampoco entonces, a Creonte, le está permitido expresarlo.³¹

Una de las paradojas de la obra es que sea Creonte quien esté obsesionado con el motivo del φρονεῖν, pero se olvida que hay otras cuestiones humanitarias a contemplar. Además, se olvida de las fuerzas ingobernables que están al margen de la voluntad y que, aún siendo ajenas a uno, lo afectan. Una palabra clave en *Antígona* es φρόνημα, ocurre seis veces en la obra. Cuatro veces las dice Creonte (vv. 169, 176 y 207), precisamente en el discurso del Primer Episodio, donde proclama su plataforma política, luego es mencionada en el Primer Estásimo (v. 354) y Antígona la incluye en el Segundo Episodio. Finalmente, Creonte la dice por última vez (v. 473), oportunidad en la que describe los pensamientos de Antígona como “esclerosados”, cuestión que resulta

³⁰Cfr. Campbell (1879, I: 528); Dain y Mazon (1977²: 105). Lloyd-Jones y Wilson (1990b: 135) prefieren οἴτον, no alteran la lección de Pearson (1928).

³¹Cfr. Stanford (1983: 23).

irónica. En la obra, el término tiene un sentido intelectual, aunque otra vertiente de las palabras terminadas en *-μα* implica violencia.³²

El verbo *εὖ φρονεῖν* se expresa en la segunda parte de la obra, dos de esos personajes aparecen sólo en esta segunda instancia, ellos son Hemón y Tiresias. Antígona menciona el concepto *εὖ φρονεῖν* en su última aparición, su despedida. Todos ellos exhortan a Creonte a que mantenga una conducta ponderada, elaborada racionalmente, que no surja de la improvisación, en suma, los acompaña el deseo de que Creonte se adecue al sentir de los ciudadanos. Hemón y Tiresias apelan a un sentido de la practicidad cuando reclaman *εὖ φρονεῖν*. En esta instancia de la obra, el concepto mira hacia el futuro, prospectivamente, como corresponde a la deliberación. Hemón requiere que su padre abandone su terquedad y alude a las voces anónimas que se levantan en disconformidad. En el debate del Tercer Episodio se instala el vocabulario político que trasunta el contexto social. La discusión se centra en el ejercicio del poder en la ciudad.³³

Aparecen en boca de Creonte dos términos que lo definen. La primera palabra elocuente es *ἀναρχία*:

Αναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν· (v. 672).

*No existe un mal mayor que la anarquía.*³⁴

El segundo término es *πειθαρχία*:

τῶν δ' ὀρθομένων

σώζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία. (vv. 675-6).

La obediencia salva muchas vidas de los exitosos.

Los ejemplos evidencian el sentido absolutista que Creonte otorga a su gobierno.

³²Cfr. Goheen (1951: 83-84), Whitman (1951: 91) y Long (1968: 38).

³³A propósito del tema del poder, cfr. Podlecki (1986: 98).

³⁴Cfr. Long (1968: 54) quien afirma *This is the earliest known example of anarchía meaning 'unruliness' or 'anarchy' in an absolute sense.*

Hemón intenta inducirlo a la sabia moderación, alienta a que su padre escuche otras voces de reprobación y de denuncia ante sus medidas gubernamentales (v. 733) y responde en un tenor poéticamente más elevado:

Καλῶς ἐρήμης γ' ἄν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος. (v. 739).

Tú sólo podrías gobernar muy bien una tierra yerma.

En su pedido emplea en dos oportunidades el modo sintáctico potencial de presente, porque alienta la intención de que su padre pueda recapacitar (vv. 731 y 739) pero, inmediatamente, la esperanza se desvanece. Hemón no se permitía ser tan pesimista sobre la imposibilidad humana de la sabiduría que, en el caso de Creonte, resulta del todo improbable.³⁵

Creonte insiste en su testarudez y reclama φρονεῖν a su hijo (vv. 726, 768) y sus palabras son irónicamente trágicas, según vemos en el Éxodo:

Κλαίων φρενώσεις, ὦν φρενῶν ἀπὸς κενός. (v. 754).

Mientras lloras te harás prudente, porque tú mismo estás vacío de sentidos.

A continuación, Hemón responde:

Εἰ μὴ πατήρ ἦσθ', εἶπον ἄν σ' οὐκ εὔφρονεῖν. (v. 755).

Si no hubieras sido mi padre, habría dicho que tú no razones bien.

Lloyd-Jones y Wilson afirman que Hemón habla a Creonte como si no fuera su padre, porque justamente él se ha jactado de su propio juicio y esto es lo que debe decirle para exacerbarlo.³⁶ En esta ocasión el modo sintáctico irreal deja en claro cuál es la intención de Hemón: manfiestarle al padre su desvío mental.

El discurso de Hemón es patético en el sentido de que no resuelve nada, salvo

³⁵ Cfr. Lanza-Fort (1991: 31-32).

³⁶ Lloyd Jones y Wilson (1990b: 134-5). Campbell (1879, I: 520) afirma que el tono sumiso de Hemón no hace sino exacerbar al temperamento irascible de Creonte.

que pone al descubierto el pensamiento de Creonte en cuanto a las consideraciones sobre el poder. Por primera vez se escucha la voz de la ciudad.

El joven refiere que la gente mira el acto de Antígona como εὐκλεέστατα (v. 695) y como χρυσῆς τιμῆς (v. 699); a su vez y, paradójicamente, infiltra el perfil familiar de la problemática de Creonte. De este modo, la presencia del cadáver de Antígona, en el Éxodo, resulta innecesaria en la economía de la obra.

Más tarde, Antígona declara mientras evoca a Polinices:

Καίτοι σ' ἐγὼ 'τίμησα τοῖς φρονουῶσιν εὖ. (v. 904).

En verdad yo te honré ante aquellos que piensan con sentido.

Aparecen las voces a las que aludía Hemón en el Tercer Episodio. Ella habla como si hubiera escuchado a su novio. Seguramente, Creonte no oyó estas palabras, porque está enceguecido.

En el Quinto Episodio entra Tiresias y su llegada produce un fuerte efecto. El adivino no habla solamente a Creonte, sino a todos los presentes, pues quiere declarar la advertencia también a los ancianos consejeros. Su discurso se fundamenta en un diagnóstico del estado de la ciudad; la referencia es a la situación crítica presente, pues todo ha devenido contaminado: los altares (v. 1016) junto con la ciudad (vv. 1015 y 1083). Su relato es una descripción física (vv. 1021-22), donde no se menciona un mandato sobrenatural, salvo por la conducta de las aves. Tiresias le recuerda a Creonte que errar es común entre los hombres (vv. 1023-24) y que vive en un mundo donde no pueden hacerse enmiendas.³⁷ En consecuencia, le sugiere que ceda ante un muerto y que no mate a otro por segunda vez (v. 1029). El adivino concluye el discurso:

Εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'

ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι. (vv. 1031-32).

Yo te hablo bien, después de pensar bien en ti; pues el hecho de aprender de quien bien habla es muy agradable, si lo hace en relación a la ganancia.

³⁷En la *estichomitía* posterior (vv. 1064-86), Tiresias expone que aún los mecanismos humanos son mecanismos divinos. Cfr. Parker (1999: 25).

La palabra κέρδος resulta altamente irónica por el rechazo que Creonte manifiesta a continuación, donde reprocha el interés lucrativo de Tiresias (vv. 1037 y 1047 especialmente).

En el Cuarto Episodio, Antígona canta con la certeza de la inminencia de su muerte y su sentido de la realidad resulta impactante por provenir de una joven. El discurso exhibe el momento de la duda y la posterior toma de conciencia, σύνεσις. Ella también está sujeta a la vitalidad de sus sentimientos, al forcejeo de sus propias emociones; es el momento en el que ha dejado de exigirse a sí misma. Sus dudas llegan a un nivel consciente, aunque afloran con incoherencias desde su emotividad; es una forma de exhibir desesperación y carencias definitivas. Ella tiene la experiencia de que todo sucede por última vez y esto es demasiado para una joven, “una niña”, como la llama el Corifeo desde el Primer Episodio (v. 378), hasta el Cuarto inclusive (v. 855).

En el momento de sus dudas, su discernimiento se hace trágico en un sentido moderno, en tanto se pregunta si tendrá sentido su comportamiento, porque si acaso no lo tuviera, nada de esto habría justificado su decisión (vv. 921 y ss.). Ella siente que los dioses se le han alejado y, en consecuencia, que su acto pueda no ser piadoso:

Τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοῦς ἔτι
βλέπειν; τί ν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς' ἔκτησάμην. (vv. 922-24).

¿Por qué es necesario que yo, desdichada, mire hacia los dioses aún? ¿A cuál de los aliados debo llamar? Porque, en efecto, cuando fui piadosa adquirí la impiedad.

El hecho de que, porque haya tratado de ser piadosa, llegase finalmente a la

impiedad es una paradoja del gusto de Sófocles.³⁸

En el último discurso que Antígona pronuncia, queda una sensación de fracaso y esto es tremendo porque se trata de una joven que ha arriesgado su vida por un ideal y tiene que llegar a la conclusión, a reconocer la posibilidad de haber estado en un error de conducta. El Coro responde:

Ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ
 ψυχῆς ῥιπαὶ τήνδε γ' ἔχουσιν. (vv. 929-30).

*Las propias ráfagas de sus tempestades espirituales la poseen,
 todavía.*

En el Cuarto Episodio, Antígona da cuenta de sí, y comprende recién entonces aquello que le había advertido Ismene en el Prólogo (vv. 98-9).

En resumen, el término οἴκτος está ausente de la obra, salvo en la lectura dificultosa que mencionamos (v. 858).

El concepto εὖ φρονεῖν se pronuncia tres veces, en el momento en que la obra se desarrolla dentro del torbellino de los acontecimientos y la trama sigue el curso de su propia legalidad. En la segunda parte de la obra, tanto Hemón, como Antígona y Tiresias, le advierten a Creonte la oportunidad de pensar bien. Cuando Antígona, en el Cuarto Episodio, se lamenta muy emotivamente, aparece el concepto εὖ φρονεῖν en consonancia con las palabras de su novio, a quien no encuentra en ningún momento, en el último día de su vida. No obstante, el verbo εὖ φρονεῖν deja ver la profunda

³⁸Tyrrell y Bennett (1998: 119) afirman: *From beginning to end, her protestations that she has acted piously are consistent and affirm her conviction-if only by their frequent repetition. Her last words speak to it redundantly: 'having piously rendered piety'(v. 943) Thus, rather than doubts about the gods' approval of her deed, Sophocles' audience may have heard a defiant piety in her deference to them. And the impiety she now 'possesses' can only be an impious reputation for which Creon must be held accountable.*

Acerca de la consideración del Cuarto Episodio de *Antígona*, hay autores que la han considerado como una mártir cristiana, por ejemplo Jebb (1900: xxv). Otros como Müller (1967: 183 y ss.) interpretan que es una interpolación. Aristóteles en *Poética* XIV 1454^a 1-2 vio las dificultades del discurso y lo designó como improbable (ἀπίστων) pero no lo consideró espurio. Goethe encontró el pasaje '*ganz schlecht*', según cita Knox (1964: 104 y ss.). Para Stanford (1983: 98), el discurso del Cuarto Episodio de *Antígona* es una de las escenas de la tragedia que más compasión promueve.

reciprocidad de sus afinidades. Además, deviene el momento de la *σύνεσις*, momento de la conciencia de sí mismo y de los propios límites.

Antígona es un carácter en su designio dramático, lo cual no significa que no dude o no se detenga para apreciar la perspectiva de lo realizado. En el Prólogo, Antígona ya está decidida en cuanto a las acciones que ha realizado y las que sobrevendrán. La decisión de Antígona demora menos de cien versos. Lo demás es la espera angustiante que eclosiona en el Cuarto Episodio, donde se permite un escape a su contención emotiva.

Las dos menciones del concepto *δεινός* definen el itinerario de Antígona. En el momento en que ella confiesa a Ismene el funeral nocturno, clandestino y solitario, expresa con pasión (vv. 95-7), en primer lugar, que ella se aparta de la hermana, porque ambas no comparten el criterio de vida y, en segundo término, cuando reclama *παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο*, la ambigüedad de la frase alude al contexto dramático previo y, también, a aquél que se desarrolla a partir del Primer Episodio, bajo el reinado de Creonte.

Παθεῖν, por tanto, implica *sufrir* y, en este momento, Antígona declara aceptar esa situación. Por último, está convencida de la legitimidad de sus actos, porque ha aceptado la *muerte bella*, el ideal heroico homérico que la acerca a la concepción Aquilea de la vida: el arrojo y la renuncia antes de dejar de ser ella misma. En estos tres versos tenemos el carácter consumado: ya ha actuado en soledad y ahora lo hace como Mensajera de sí misma. Relata a Ismene, *según dicen* (v. 23), las órdenes que ha impartido Creonte *τὸν ἀγαθόν* (v. 31), *el bueno*, que declara que el castigo para los traidores será la lapidación, lo cual constituye una ironía trágica más. En este momento ya es posible advertir que Creonte gobernará en soledad. Los ecos de las voces anónimas, que irrumpen en la escena desde el comienzo, se expanden en las expresiones de Hemón

(v. 690) y, cuando Antígona coincide con su novio a la distancia (v. 904), la voz del pueblo se opone francamente al castigo.

Creonte debate a solas en los Episodios. En el primer caso, con Antígona y la joven se muestra intransigente. La obra es una apología de su actuación, frente a las diatribas del poder político. Para Kells, el mensaje es, fundamentalmente, político.³⁹ La Antígona de la primera parte es la joven rebelde; la Antígona de la segunda parte es la joven mujer valiente. La convicción que trasunta debido a su accionar fuera del escenario visible es lo que le otorga el protagonismo.

El Prólogo presenta el conflicto trágico que exige una elección existencial de los personajes. Ismene enfatiza que la hermana ama lo imposible (vv. 79, 90 y 92). La imagen *θηρᾶν ἀμήχανα* (v. 92) *cazar cosas imposibles* trasunta un aire de semejanza con el Prólogo de *Áyax*. *Τοῦτο* encierra todo este sujeto contextual y la hermana en los dos últimos versos comprende el ideal de Antígona.

El Prólogo presenta una tragedia en miniatura que presagia los hechos que vendrán.

En el Cuarto Episodio, Antígona ratifica la posición manifestada en el Prólogo; pero, en esta instancia, el espectador ha participado del tiempo dramático en el que se desarrolló el devenir político de la obra (v. 913-15). *Δεινόν*, como complemento directo de *τολμᾶν*, junto con *ἀμαρτάνειν*, dos infinitivos que dependen de *δοκέω*, evidencia el mundo frágil en el que está sumido Creonte. La presencia de Tiresias se hace imprescindible para desvirtuar esas apariencias.

El *Φύλαξ* menciona el tema que quedó comprimido en el Prólogo; en sus palabras, *δεινός* expresa el asombro por no saber bien qué significa la ceniza esparcida sobre el cadáver; poco después, el Guardia regresa con un nuevo motivo de asombro: el transgresor del edicto. En el centro, en medio de las entradas del Guardián, los ancianos cantan el Primer Estásimo.

La única presencia del concepto en el Segundo Episodio (vv. 407-8) menciona la presión que ejerció Creonte con sus *palabras* *δεινά*, y el *Φύλαξ* despliega con detalles el escenario más allá del espacio teatral, en las afueras de la ciudad. Antígona

³⁹Kells (1963: 59).

escucha el relato de lo que ella ha llevado a cabo y que había esbozado, fugazmente, en el Prólogo. Cuando el Coro cantaba el Primer Estásimo, ella realizaba el segundo funeral, a cara descubierta.

Luego Hemón habla de la mirada creóntica, ciclópea (v. 690) como δεινός. En el Quinto Episodio Creonte expresa δεινός en tres ocasiones (vv. 1046, 1095-96) y el Corifeo, en una (v. 1046). En más, ya no se pronuncia el concepto.

Creonte cierra el circuito de δεινός y podemos establecer una cierta relación con las palabras de Antígona, quien expresa παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο (v. 96), (*déjame padecer esto, lo pasmoso*, mientras Creonte manifiesta τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, *ceder es pasmoso*; Antígona πείσομαι καλῶς θανεῖν, *me persuadiré para morir con belleza*; Creonte ἀντιστάντα δὲ ἄτη πατάξαι θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα (v. 1097), *pero que mi corazón choque por obnubilación en esta circunstancia pasmosa es posible*.

Antígona acepta una muerte joven y bella, mientras Creonte accede a la acción de ceder. El Corifeo responde Εὐβουλίας δεῖ, παῖ Μενοικέως Κρέον (v. 1098). *La prudencia es necesaria, hijo de Meneceo, Creonte*. El verso resulta irónico porque el Corifeo cierra su apreciación recordando la crueldad innata de Creonte, como lo hizo en la presentación del nuevo gobernante (v. 156). En cambio, Antígona había expresado τὴν ἐξ ἑμοῦ δυσβουλίαν (v. 95), a propósito de la desobediencia, la supuesta "imprudencia" o "mal consejo" Creonte emplea el mismo verbo que Antígona, pero en una actitud de ruego ante el Corifeo: Τί δῆτα χρὴ δρᾶν; φράζε· πείσομαι δ' ἐγώ. (1099). *En efecto, ¿Qué debo hacer? Dime. Pues yo te obedeceré*. Y lo sigue ciegamente; es el momento de la peripecia.

En el *kommós* del Éxodo, el rey también expresa δυσβουλία (v. 1269), cuando ha comprendido su profunda irreflexión. Antes, el Mensajero había expresado su fría inferencia sobre las desgracias de la familia, como un primer final de la obra, a modo de colofón.

δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν

ὄσω μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν. (vv. 1242-3).

después de mostrar entre los seres humanos la imprudencia, en cuanto encierra un daño enorme para un hombre.

Las palabras que expresan el sentido contrario fueron expresadas por Tiresias:

ὄσω κράτιστον κτημάτων εὐβουλία; (v. 1050).

El buen consejo (es), en mucho, el mayor de los bienes.

En el Éxodo de *Antígona* no hay acción, se presenta una situación de estados. Es el momento patético de Creonte, cuando aparece y da cuenta de sus errores. En su soledad queda ἄπολις, ἄπορος, como decía el Estásimo Primero. Ya no hay alternativas para él; es un muerto en vida y ha reconocido sus errores por δεινότης.

La violencia ideológica de Creonte fue arrasada por la violencia de las fuerzas irracionales que irrumpen en el plano de las apariencias, a partir del Tercer Episodio.

En el Prólogo, Antígona volvía de realizar su primer funeral; en el Quinto Episodio Creonte se dirige a realizar, apurado y mal, su primer funeral. Antígona reclama ἔα (v. 95) *déjame*, ante Ismene; en cambio Creonte oculta el pánico con una fingida o inesperada sumisión, ante el Corifeo con su ingenuo interrogante:

Καὶ ταῦτ' ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρειαθεῖν; (v. 1102).

¿Y tú aconsejas esto y opinas ceder?

Es el mismo Creonte que, en el Primer Episodio, había subestimado al Corifeo (v. 280), cuando éste sugería si el entierro simbólico de Polinices no habría acaecido por obra de alguna divinidad (vv. 278-9).

Ismene expresa palabras memorables para su hermana, le reconoce el mérito de su conducta (vv. 99-100). En cambio, el Corifeo le sugiere a Creonte no perder tiempo (vv. 1103-4): *cuanto más rápido sea, mejor, pues las plagas de los dioses de malos pensamientos de pies ligeros...*

El final del Episodio cierra con una proposición de *verba timendi* (vv. 1113-14), lo cual constituye otra paradoja, dado que Creonte había cerrado los Episodios con sus órdenes unilaterales y perversas, las amenazas al Guardián y la determinación de exterminar a la joven. Al mismo tiempo, la proposición subordinada agrega una ironía

trágica más, porque él no ha observado las leyes establecidas, ha observado sólo las propias.

En relación con los *Estásima*, el Primero y el Cuarto Estásimo expresan el concepto *δεινός* y cierran su circuito. Los dos cantos aluden a los extremos que *δεινότης* envuelve: las posibilidades y las propias imposibilidades. Pero en el cierre del Cuarto Estásimo, queda claro que el hombre necesita libertad para vivir, tal como lo propone el Primer Estásimo, cuyo enunciado paratáctico de los dos primeros versos da lugar al carácter epexegetico del canto y produce un movimiento ondulante hacia la pluralidad del género humano y, por extrapolación, al caso singular que representan Antígona y Creonte. El Estásimo resulta el epicentro de la obra en tanto el concepto *δεινός* alude a los personajes, aún cuando diversifica su visión con los méritos humanos y el recorrido hacia el bien en el que el hombre se ha empeñado a lo largo de su propia historia.

Los dos cantos aluden a Antígona y Creonte, es decir, están inmersos en la trama. El primero es, sin más, un acto de sinceridad; el segundo es un alarde de metáforas, de un estilo cifrado, como los mitos a los que alude. *Δεινότερον ἀνθρώπου* (vv. 332-33) se opone a *δύνασις δεινά* (v. 952). En el primero, el hombre está presentado como ser dotado de razón y capaz de elegir y superarse; en el segundo, una fuerza del destino, de predestinación conduce al hombre a la inactividad. La capacidad mencionada para el dominio en la tierra, el mar y el cielo presenta el reverso en quienes no pueden evitar la fatalidad. Los tres ejemplos míticos mencionados en el Cuarto Estásimo padecen como víctimas de fuerzas irracionales, las mismas que han ido desplegándose en la segunda parte de la obra. Creonte termina herido por la fuerza arrolladora que emana de los propios actos. El Cuarto Estásimo encierra una ironía más, y evidencia que la fatalidad es un estado de ánimo, una predisposición errada, en tanto la obsesión de permanencia en el poder promueve los desenfrenos.

La Párodos y el Quinto Estásimo trasuntan un tono *hiporchemático*. La Párodos, porque canta a la victoria de Tebas frente al invasor externo; pero los ancianos desconocen que, en el propio seno de la ciudad, se alberga la *στῆσις* que los funerales simbólicos implican y que se corrobora en los Episodios posteriores. El Quinto Estásimo invoca a Baco para la salvación y produce un desastre que se vivencia en el Éxodo. Los

Coros muestran un estado de la fragilidad de los logros humanos que desmienten, o ponen en su justo medio, los alcances del Primer Estásimo.

La experiencia de δεινότης proporciona el conocimiento de los propios límites y roza la esfera del temor; pero inmediatamente aflora el sentido de οἴκτος, la compasión como un modo de comprender lo que le pasa al otro. En ese caso Antígona padece una suerte de alteridad (v. 858), porque el grado del sufrimiento es tal que se mira como otra. En el caso de Creonte, esto es impensable. El efecto que deja en él la experiencia pavorosa relatada por el Mensajero produce un estado de *katáplexis*, el temor que paraliza, que vemos en el Éxodo. El antídoto natural que se necesita para contrarrestar δεινότης subyace en εὖ φρονεῖν, puesto de manifiesto en la segunda parte de la obra. Antígona padece la experiencia de σύνεσις, como comprensión del propio destino, en el momento en que puede hablar de su situación, aunque sus palabras contengan incoherencias formales.

La última palabra de la obra es ἐδίδαξαν; paradójicamente, los personajes han puesto en evidencia el proceso por el cual han llegado a darse cuenta de sus propias limitaciones. El verbo διδάσκω ha sido empleado en el Primer Estásimo (v. 356) para enumerar todo lo que el hombre se enseñó a sí mismo, con esfuerzo, sin ayudas externas. La obra nos ofrece su última ironía.

TRAQUINIAS

1. Exposición de hipótesis y crítica

Jebb (1892: xxiii) atribuye la fecha de elaboración de la obra a la etapa tardía de la producción sofoclea, entre los años 420 a 410 AC. El crítico cree que Sófocles se ha inspirado, en alguna medida, en *Heracles* de Eurípides, obra que probablemente pertenece a los años 421 a 416 AC. No obstante, Jebb establece diferencias importantes entre ambas obras, entre ellas la incorporación de la leyenda Etolia que incluye a Deyanira; la leyenda Tesalia, que trata sobre el amor de Heracles por Yole; y, por último, la muerte de Heracles en el Monte Eta. Reinhardt (1991: 55-93) ubica a la pieza entre los años 430 y 420 AC. El crítico apoya su postura en la elaboración sintáctica del relato, pues la sucesión de estados en *Traquinias* es comparable a la arcaica construcción lineal de las oraciones en estructuras *paratácticas*, mientras que en la segunda etapa, *Electra* por ejemplo, no se halla ni una sola escena sin paralelismos, transiciones y giros; en pocas palabras, sin que su ritmo se parezca al de un período sintáctico desarrollado, la *hipotaxis*. Dain y Mazon (1977²: 9) coinciden en que resulta imposible aventurar precisiones en la datación de la obra, pero que no sería excesivo considerarla como la pieza conservada más arcaica de Sófocles. Para Kamerbeek (1959: 27-29) se hace difícil aventurar una fecha probable; ni siquiera le es posible ubicar la obra en una de las dos épocas de producción sofoclea. No obstante, el crítico se inclina a pensar que la presentación monológica de Deyanira ubicaría a la pieza en una etapa relativamente temprana del desarrollo artístico de Sófocles; por tanto, parece razonable ubicar a *Traquinias* junto con *Áyax* y *Antígona* y confesar la inhabilidad de proporcionar datos más precisos. Años más tarde, Schwinge (1962: 14) coincide con Jebb, apoyado en la tesis de Tycho v. Wilamowitz (1917: 90 y ss.). El punto de confluencia que une *Heracles* de Eurípides con *Traquinias* encuentra su fundamento en la visión del héroe en el plano doméstico (vv. 523 y ss.).

Winnington-Ingram (1980: 341-2) concluye que se debe ubicar a la obra en la primera etapa de creación sofoclea, a partir de las conjeturas que el estilo proporciona. Easterling (1982: 1-23, principalmente 19) sostiene que la fecha de la pieza constituye uno de los problemas más notorios de los estudiosos de Sófocles, dado que los manuscritos no han preservado la hipótesis.

Un fragmento de *La Biblioteca* de Apolodoro (ii 148-160), que reemplaza la ausencia didascálica de la obra, relata la llegada de Heracles a Calidón, el cortejo a la hija de Enco, Deyanira, y la pelea de Heracles contra Aqueloo, que tomó forma de buey para obtener su mano. Luego Heracles desposa a Deyanira. El relato de Apolodoro pone énfasis en el itinerario victorioso de Heracles y su final abrupto como una consecuencia de la venganza del Centauro Neso muerto, su posterior apoteosis y su ascenso al Olimpo. Deyanira se comporta como vínculo entre el Centauro y Heracles. Finalmente, queda solicitado por el padre el compromiso ineludible de Hilo con Yole.

La crítica posterior ha considerado la modalidad del papel protagónico compartido de la obra, expresado en una construcción de díptico.

Para Bowra (1944: 116-7) el protagonismo está escindido incluso en la oposición de sexos, como ocurre en *Antígona*, obra en la cual la dicotomía surge de las diferencias irreconciliables, mientras que en *Traquinias* la oposición surge, paradójicamente, por el amor, que los une en la muerte. El tema central de la obra no es ni Heracles ni Deyanira, sino el destino que los envuelve a cada uno en su ruina. De este modo, la obra deviene una historia de amor trágico.

Linforth (1952: 255) señala su interés en la figura de Heracles desde que arriba a la *orchestra* dormido en una camilla (v. 968) hasta el final, cuando es conducido, nuevamente, para morir en el Monte Eta. El crítico opina que este drama trata sobre la fortuna humana, sustentado en el amor devastado, porque el destino de Deyanira y el de Heracles surgen de la misma causa y admite que el final de la obra tiene poco que ver con la parte precedente que pone en ejecución la ruinosa operación de amor.

Kirkwood (1958: 113 y 118) caracteriza a los personajes por contrastes y resalta la simpleza e ingenuidad de Deyanira frente al engaño de Licas, aunque éste no puede escapar con su mentira (vv. 436-469). La incertidumbre constituye un tema de tal profundidad e importancia (vv. 545-551) que refleja la inestabilidad en la vida de Deyanira. Por un lado, ella muestra devoción, junto con una mentalidad simple y la

fórtaleza de su amor por Heracles. Por su parte, Heracles ofrece seguridad y energía. Una vez que su destino está claro, efectúa sus pedidos a Hilo, quien no osa desobedecerlo y lo expresa (vv. 1250-1). En cuanto a la estructura de díptico, Kirkwood afirma que ninguna opción satisface, pero se debe pensar que *Traquinias* es una obra sobre Deyanira, seguida por una distracción discontinua en el epílogo acerca del sufrimiento de Heracles y, en esta postura, coincide con Linforth; o bien, puede considerarse que la obra trata sobre Heracles, y un incidente introductorio constituye un enlace. En este punto de vista se ubican críticos como Kitto (1939: 288) y Bowra (1944: 150).

Para Kamerbeek (1959: 27) la unidad de la obra se basa primeramente en la textura entretejida de varios estratos míticos; en segundo lugar, en los oráculos, por los cuales la acción de los dioses se pone en contacto con el nivel humano y parece organizar los eventos. Por último, la obra se apoya, esencialmente, en las dos figuras principales, mostradas en su interrelación e interdependencia. Como característica de Sófocles, la sustancia del drama subyace en los caracteres. La tragedia podría haberse llamado *Deyanira* y resulta totalmente erróneo considerar a Heracles la figura central. La traducción que propone Murray del título de la pieza como *The Wife of Heracles* parece lo más apropiado.

Segal (1971: 99-111) considera la obra como un díptico, cuya primera parte se extiende hasta el v. 983 y afirma que la presencia de ambos protagonistas expone dos aspectos de una dialéctica que se mantiene en todo el drama. A Deyanira le corresponde la casa, el cuidado de los niños, la maternidad, es decir el mundo interno, seguro y sereno. La acción en un mundo violento, impuro y peligroso, pleno de monstruos primitivos, corresponde a Heracles. El contraste se plantea entre la civilidad de Deyanira y la fuerza heroica que combate contra lo salvaje como lo son los monstruos primitivos, el dios fluvial multiforme Aqueloo, Neso, la Hidra. Más que una historia de magia y de venganzas, Sófocles expone un repaso de los avatares humanos desde el punto de vista psicológico y antropológico. El pensamiento del autor trágico muestra una época de la cultura en que el mito y la metáfora no son medios decorativos, sino que constituyen un modo de pensar y de revelar la verdad dentro de la superficie de nuestra vida. En este plano de acción se esclarecen los dos aspectos: el realismo de la tragedia doméstica de Deyanira y la lejanía del ambiente mítico que agita a Heracles. A través de este contraste, surge la visión de una civilidad más desarrollada, donde la tenencia de los sentimientos

tiene plena libertad de acción y enfrenta a un mundo primitivo de fuerza casi bestial como la de Heracles. Esto se observa en la piedad ante Yole como víctima de la guerra (v. 313). En rigor, no se trata tanto de piedad como de comprensión del propio estado. Licas, por el contrario, no está apenado, él ha seguido su trabajo en silencio (v. 319).

Deyanira se mueve en el ritmo que marca la Párodos, es decir, el ciclo de la procreación, el nacimiento de los hijos y la muerte (vv. 27-35 y 144-50). Heracles se dirige hacia un hecho señalado por los dioses y deviene él mismo un dios. Generalmente se considera el final de la obra como oscuro y triste, por la protesta de Hilo contra la ingratitud del padre celestial. Si bien resulta sincero que Hilo y el Coro acusen de crueldad a Zeus, poco antes, Heracles se expresa con un heroísmo de tipo nuevo. Ante el nombre de Neso, Heracles muestra la propia fuerza y la propia rapidez de decisión y de acción con la que ha salvado a Deyanira del rapto del Centauro. No obstante, marca una diferencia esencial con la parte precedente del drama.

Machin (1981: 151-162; 353-376) se ocupa principalmente del curso de los oráculos en la obra. El crítico afirma que, en *Traquinias*, no se sabe si se está delante de uno o dos oráculos relativos al fin de las penas de Heracles; es decir, se ven aquí las dos posibilidades de muerte o vida feliz. En realidad, hay un solo oráculo con varias presentaciones. El verso 169 también aporta un dato y es que el fin de las labores de Heracles ha sido establecido por los dioses. Por otra parte, la versión que confirma Heracles aparece en el Tercer Estásimo (vv. 821-30), de modo que una prefiguración de la segunda versión del oráculo es introducida aquí, en el medio del canto, en la emoción de las novedades relatadas por Hilo. Aparece la idea del carácter infalible del anuncio que ha de realizarse ineluctablemente. El Coro indica que la predicción ha sido pronunciada doce años antes (vv. 125-6) y, en el final, Heracles recompone ese vaticinio.

La segunda mención del oráculo no aporta, en apariencia, nada nuevo. La voz del Coro permite mostrar la voluntad divina que camina sin desfallecer a través del tiempo. Éstas devienen las aparentes "discontinuidades" de la tragedia sofoclea, las llamadas "incoherencias"

Segal (1981: 60-108) repasa los tópicos expuestos por él mismo en el artículo citado anteriormente y señala que la singularidad de la obra está dada por la presencia de criaturas fantásticas, batallas primitivas con magia, amor, filtros, el veneno de la Hidra. El crítico insiste en la tesitura que se apoya en que la antítesis propuesta en la pieza

escinde el poder civilizador del hombre frente a la violencia bruta; el orden de la casa y la ciudad, frente a las fuerzas primordiales. Para el estudioso, *Traquinias* resulta la obra más vaga en cuanto no le otorga a la πόλις un poder que ejerza presión sobre el héroe. La mayor violencia emocional, para el autor, radica en el θέλκτρον, la pócima y la túnica. Sófocles le concede las palabras finales a Hilo, quien permanece sufriendo entre los hombres y no a Heracles, quien ha sobrepasado la medida del dolor humano.

Holt (1989: 69-80) establece las diferencias en las opiniones acerca del final de Heracles en la obra. Después de rastrear la tradición literaria sobre la pieza, a propósito de la apoteosis del héroe, se refiere al silencio manifestado por Sófocles sobre el tema y, por último, adjunta el "argumento moral" tan controvertido sobre la caracterización de Heracles.

Para Silk (1993: 116-137), Heracles es el más extraordinario héroe de la mitología y en dos tragedias conservadas lo vemos sufriendo: *Traquinias* y *Heracles* de Eurípides. Ambas obras son dramas de νόστος, el interés primordial reside en el regreso del héroe.

El interrogante acerca de qué quiere decir esta obra cruel, subyace en la dicotomía de sendas conductas de los personajes, Deyanira y Heracles; éste último, a su vez, tiene su propio conflicto, el hecho de debatirse entre el semidios y el hombre.

Segal (1998a: 87-109), en esta oportunidad, establece un paralelismo entre Orestes y la "inquietante extranjería de Hilo" y la relación de Orestes y Clitemnestra como semejante a la relación Hilo-Deyanira, sin dejar de lado el modelo mítico de *Odisea*, donde Telémaco llega a la edad adulta cuando encuentra a su padre. En el caso actual, Hilo encuentra al suyo para verlo morir. Asimismo, la obra ofrece reminiscencias del mito edípico en cuanto Hilo permanece adherido al οἶκος en la primera parte aunque, en la segunda mitad de la obra, el hijo se debate entre dos lealtades, al modo de Orestes.

Una vez más, Segal (1998b: 26-93) clasifica las obras de Sófocles de acuerdo con el espacio; de este modo, agrupa a *Áyax*, *Filoctetes* y *Traquinias* como obras de espacios agrestes; luego, *Antígona* y *Electra* como dramas de mujeres proscriptas y, por último, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* como dramas de reconocimiento de sí. El crítico divide la pieza en tres momentos claves, decisivos, teniendo como eje vertebrador tres

discursos centrales formados, en primer lugar, por la presentación de Deyanira, que relata los acontecimientos acaecidos por el intento fallido de Neso de raptarla (vv. 531-554; 555-581); a continuación, la instancia en que ella reconoce que su actuación fue un error (vv. 672-722) y, finalmente, el relato de Hilo sobre la agonía de Heracles (vv. 748-806). En todos estos discursos predomina la idea de un pasado violento, a diferencia del movimiento final (vv. 1157-1278) que trae tranquilidad al alma, tanto como las palabras de Hilo insuflan violencia (vv. 734-852). La distancia entre los dos protagonistas no representa sólo una cuestión de enclave entre "adentro" y "afuera" en el espacio, o de "masculino-femenino." El tema de *Traquinias* es el amor en todas sus formas y el tiempo, que todo lo transmuta.

Fowler (1999: 161-175) encuentra tres lugares en la obra que ofrecen paralelismos aún no explorados. El investigador compara con *Odisea* el modelo de la historia que incluye un tiempo determinado, después del cual la esposa se decide a actuar. Luego, establece los paralelismos y las diferencias entre ambas obras. Fowler afirma que Sófocles no se propuso exponer una tragedia de νόστος, sino admitir el sentido del contacto con una dimensión diferente de la realidad. En verdad, la pieza no trata sobre Deyanira sino sobre la muerte de Heracles y los eventos que lo condujeron a ella.

El segundo pasaje comparado se apoya en el desenlace del drama, cuando reaparece el nombre de Neso en escena. En esa experiencia la obra tiende su afinidad hacia *Edipo Rey*, pero el crítico considera más adecuada la conexión con *Edipo en Colono*, obra en la cual se aprecia el culto *in statu nascendi*, como en *Áyax*. Las muertes de los héroes dejan un sentimiento de misterio e incompreensión del cual uno sólo, el hijo, puede decir *No hay nada aquí que no sea Zeus*.

El tercer motivo de comparación se basa en que *Traquinias* trata sobre la muerte del héroe más grande de la mitología; el *Fedón*, en cambio, sobre la muerte del héroe más grande de la filosofía. Ambos desenlaces producen la sensación de un orden más amplio, que reviste el final con un halo de misterio potente.

Carlisky Pozzi (1999: *passim*) ofrece una lectura genérica (en el sentido de *gender*) de la pieza y admite que *Traquinias* tiene dos partes, pero que éstas no se diferencian porque estén centradas, como suele decirse, respectivamente en Deyanira y en Heracles. La división resulta más profunda. En la primera parte, aunque Deyanira

participa en el diálogo, la presencia de Heracles "en ausencia" es dominante; y, hacia el final de la pieza, después del suicidio de Deyanira, la influencia de aquél continúa en primer plano. La acción del drama procede a partir de un mundo masculino, el mundo de Heracles, del héroe, jerárquicamente organizado y pronosticable, y aquélla marcha inexorablemente hacia una catástrofe múltiple, iniciada por la acción (femenina, aunque no sin contaminación) de Deyanira, que quiebra todas las barreras, disuelve la identidad del héroe mezclando los géneros en confusión dionisiaca y los destruye a ambos. Esta catástrofe, sin embargo, conlleva su propia cura, porque se trata de un fenómeno del teatro.

Ormand (1999: 36-59) confirma que la obra está atiborrada de imágenes de boda y su reflexión se apoya en aquello que el matrimonio significa para los hombres y las mujeres. Para Deyanira, la unión representa, fundamentalmente, un estado de soledad y abandono permanente y de expectativas insatisfechas. En la joven Yole, la esposa contempla su propia vida, lo cual convierte al cuadro en una escena especular.

Heracles ve la institución matrimonial como ve los demás vínculos, vale decir como una relación entre hombres. Por lo tanto, a Heracles le resulta inconcebible haber sucumbido por una mujer.

Los críticos que se han ocupado del estudio de los Coros vierten sus opiniones a propósito de la explicación del título de la obra. Burton (1980: 41-84) afirma que el nombre podría sugerir que las jóvenes de Traquis tienen un papel dominante en la obra pero, en realidad, está lejos de ser así; no obstante, aunque las mujeres no tienen una presencia dominante y no están envueltas en el conflicto ni pertenecen a la casa de Deyanira, dado que socialmente son independientes, proporcionan el hilo conductor del drama, porque en sus cantos el Coro enfatiza, a intervalos, el poder de Eros, un tema que recorre toda la obra y establece su unidad.

Finalmente, Gardiner (1987: 120-138, especialmente 132) considera que el Coro crea y sostiene uno de los efectos dramáticos más importantes en la obra, en cuanto las mujeres cantan sobre Heracles constantemente y de este modo introducen su presencia en el escenario, aunque físicamente se halle ausente.

2. Análisis filológico-literario de *Traquinias*

A diferencia del resto de las obras de Sófocles, en las cuales se aprecian Prólogos dialógicos, *Traquinias* comienza con un monólogo de Deyanira donde se desarrollan presupuestos esenciales para la obra.¹ El personaje realiza un *racconto* de su vida al modo euripideo pero, a poco de empezar, objetiva el relato por medio del relativo ἦτις (v. 6). Deyanira se encuentra sumida en el terror y el cansancio, φόβος-πόνος y toma conciencia de su situación cuando se expresa por medio de tópicos que no abandonan el entramado trágico. En el pasado, Deyanira temía por su antiguo pretendiente, el río Aqueloo, cuya habilidad para transformarse caracteriza a las divinidades fluviales. En el presente, ella teme amargamente por la suerte de Heracles:

Σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν·
 χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα
 μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει.
 Κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἔμοι
 δέλτον λιπῶν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ
 θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν. (vv. 43-48).

Yo sé muy bien que él sufre alguna desgracia; pues no es poco tiempo, sino ya diez meses sumados a otros cinco los que permanece sin dar señales. Y una pasmosa calamidad le ha ocurrido, tal parece indicarlo la tablilla que me dejó cuando partió, la cual yo pido frecuentemente a los dioses no haber recibido para mi pena.

Deyanira habla de la crítica situación familiar presente, dado que ellos viven como ξένοι. El texto sugiere que ha de llegar πῆμα a la familia; las reiteraciones (vv. 43, 46, 48) otorgan intensidad a la sugerencia de que, sin duda, los pesares sobrevendrán.

¹Reinhardt (1991: 56) afirma que el Prólogo de la obra responde al estilo euripideo, por ser monológico. El Prólogo, como relato patético, anticipa la forma general externa y la configuración interna del destino.

Deyanira aporta el dato temporal de los quince meses de ausencia de Heracles y se refiere a las "tablillas" en el cierre de su discurso.

A continuación, la presencia de la Nodriza consolida el personaje de Deyanira, porque anuncia la llegada de Hilo, cuyo discurso tendrá gravitación en el posterior desarrollo dramático. En el diálogo entre Deyanira e Hilo se acentúa la relación filial entre ambos. Al final, Hilo le reprochará este vínculo a Deyanira (v. 735).

Mientras Hilo conoce el itinerario de su padre, su madre parece alelada por los datos que se le brindan y que desconocía hasta esa ocasión. Deyanira despierta de su inercia y pasividad (v. 75), pues Heracles le dejó un oráculo que se refiere a aquella comarca de Eubea. Se menciona el oráculo por primera vez. Hay un halo de casualidad y a la ignorancia de Deyanira sigue la ignorancia de Hilo. La acción se ha desatado.

Comienza la Párodos (vv. 94-140) y establece un ritmo natural que justifica esperanzas de paz y de felicidad y la confianza en que Zeus no se olvida de sus hijos, como efectivamente no lo hace.² El canto coral intenta inculcar, con sus expresiones, que se han terminado los años de sosiego.

Posteriormente, Deyanira hace sentir que la crisis está cerca cuando insiste en mencionar las profecías en su discurso del primer Episodio (vv. 165 y ss.). Han promediado quince meses de los últimos doce años desde que Heracles se alejó de su familia. Es sabido por el contenido del oráculo que el hijo de Zeus que sitió la ciudad de Ecalia, sucumbirá en el combate o bien, si es el vencedor, encontrará el fin de sus trabajos y el futuro será llevar una vida afortunada. Como en *Áyax*, la alternativa se da en un plazo crítico entre la vida y la muerte. En *Traquinias*, el oráculo está expresado en dos partes; atraviesa toda la tragedia y se comunica desde dos refracciones distintas hasta su claro entendimiento.³

Como ocurrió en la escena entre Deyanira e Hilo (vv. 79-85), en el discurso de la esposa se mencionan, nuevamente, las tablillas dejadas por Heracles (vv. 155-174).⁴ Ya constaban en ellas las indicaciones concernientes a los bienes que ella debía heredar como esposa, en el caso de que él no estuviera, y la parte que él asignaba a sus hijos. En la hora decisiva, Heracles sucumbiría o, si escapaba de la muerte, él viviría tranquilo, exento de

²Torrance (1965: 301) comenta, a propósito de la Párodos (vv. 139-40): *And in a world where the god is ἀβουλος (v. 140), human counsel is to no purpose.* Los versos de la Párodos encuentran respuesta en el último verso de la obra.

³Cfr. Diller (1950: 11-13).

⁴Cfr. Machin (1981: 151-162).

toda carga. Están aquí las dos posibilidades: muerte o vida feliz. Más tarde, Heracles comprende que sólo los muertos están exentos de penurias (vv. 1174-5).

Transcurre un curso complicado de acción. Deyanira ha informado al Coro la alternativa del oráculo cuando recibe la noticia de que Heracles ha conquistado Ecalia y que vendrá por sus propios medios (vv. 181-84).

No hay indicaciones escénicas que adviertan que el discurso de Licas es falso, como ocurre con algunos discursos en obras como *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*; no obstante, para el público, el engaño parecería más evidente por el conocimiento de la tradición, ya que en la época de Sófocles la audiencia sabía que el arco de Odiseo había sido un regalo de Ifito.⁵ En el discurso se plantea el problema de la verdad revelada a medias, porque no todo lo que dice el Heraldos es falaz. La configuración de la mentira produce una sugestión que el espectador aprecia por medio de los recursos estilísticos y la sintaxis complicada.⁶

De la confrontación entre el Mensajero y las palabras de Licas, Deyanira sabrá, finalmente, quién es Yole. En medio de los discursos hay un *hipórchema*, un ὀλολυγμός (vv. 204-222). El canto es una manifestación del yo coral entusiasmado en una danza dionisiaca. Pero una vez oída la confesión de Licas, Deyanira incorpora al Coro en la expresión de sus sentimientos:

“Ὅμως δ’ ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις
 ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα μὴ σφαλῆ ποτε.
 Ἐμοὶ γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
 ταύτας ὀρώση δυσπότημους ἐπὶ ξένης

⁵Cfr. *Odisea* (XXI: 13 y ss.). Heiden (1988: 13-23) detalla algunas ambigüedades del primer discurso de Licas y concluye que algunas de ellas crean una historia ilusoria, que no permite una única interpretación a propósito de la muerte de Eurito, cansado de la insolencia de Heracles (v. 262 y ss.). En conclusión, Heracles fue sometido a esclavitud por la muerte traicionera de Ifito y la muerte fue causada por la insolencia de Eurito. Licas distrae la atención de Deyanira creando otra expectativa, expandiendo metonímicamente el tema de la *hibris*, el que ha usado para justificar la muerte de Ifito y para justificar, también, el asesinato de los arrogantes Ecalios, sin especificar su nombre o su número y la esclavitud de su ciudad.

⁶Cfr. Halleran (1986: 243) quien afirma que el propósito del engaño se funda en permitir que la audiencia "vea" la respuesta de Deyanira ante la victoria de Heracles y a Yole antes y después que Deyanira sepa la real situación.

χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας,
 αἰ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
 ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον. (vv. 296-302).

Pero, igualmente, es lícito que los que contemplan bien sientan temor de que el vencedor caiga alguna vez. Pues una compasión pasmosa me invadió, amigas, al ver a estas desgraciadas en tierra extranjera, sin hogares y sin padres, porque han sido capturadas las que antes eran, sin duda, nacidas de hombres libres, pero, ahora, tienen una vida esclava.

Las palabras οἴκτος δεινός epitomizan el sentido de la obra y evidencian la identificación frente a la silenciosa Yole.

El Mensajero, en su segunda intervención, no desmiente el discurso de Licas, pero afirma que la causa real es Eros (v. 354). A continuación, las palabras de Deyanira sugieren el reproche a Licas por la mentira:

Κεῖ μὲν δέδοικας, οὐ καλῶς ταρβεῖς, ἐπεὶ
 τὸ μὴ πυθέσθαι, τοῦτό μ' ἀλγύνειεν ἄν
 τὸ δ' εἰδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χράτερας
 πλείστας ἀνὴρ εἶς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ; (vv. 457-460).
Y si temes, no temes con razón, porque el no saberlo, esto podría afligirme; ¿Qué cosa pasmosa es saberlo? ¿Heracles no se unió, como único hombre, en efecto, a muchas otras?

En todos aquellos casos que Deyanira menciona, nunca censuró a las mujeres que Heracles poseía, pero en Yole advierte su propio sino. La vida le destruyó la belleza (v. 465) y la patria. Lo comunitario y lo personal constituyen, en ambos casos, un motivo de piedad.

La pregunta por el conocimiento expresa uno de los temas más profundos de la obra.⁷

Las palabras de Deyanira promueven las siguientes de Licas:

Ἀλλ', ὦ φίλη δέσποιν', ἐπεὶ σε μανθάνω
 θνητὴν φρονούσαν θνητὰ κοῦκ ἀγνώμονα,
 πᾶν σοι φράσω τάληθές οὐδὲ κρύψομαι.
 Ἔστιν γὰρ οὕτως ὥσπερ οὗτος ἐννέπει·
 ταύτης ὁ δεινὸς ἕμερός ποθ' Ἡρακλῆ
 διῆλθε, καὶ τῆσδ' οὐνεχ' ἡ πολύφθορος
 καθηρέθη πατρῶος Οἰχαλία δορί. (vv. 472-478).

Pero, querida señora, porque advierto que tú eres mortal, porque piensas cosas propias de los mortales y no algo irreflexivas, te relataré toda la verdad y no ocultaré. Pues es así, como ése declara: el pasmoso deseo por ésta, en aquel momento, traspasó a Heracles, y a causa de ésta, Ecalia, la tierra patria, totalmente destruida, fue purificada por la lanza.

En medio de la cita (v. 475) hay un verso intersticial que prepara la revelación de la verdad.

Licas mintió piadosamente en su intervención anterior; ahora dice la verdad descarnada, con términos contundentes ὁ δεινὸς ἕμερός ποθ' (v. 476). Sófocles emplea, una vez más, el artículo en forma anafórica, por cuanto Licas se refiere a su mensaje anterior y junto con el adverbio πότε, en esta oportunidad, se alude al pasado mítico; en

⁷Easterling (1982: 129) sugiere que los coordinantes μὲν... δε (vv. 457 y 459) no ofrecen correlación. Reinhardt (1991: 69) afirma que la escena ante Yole adquiere una tensión sutil e insólita. La situación única, limitada, fatal, en la que el ser humano se enfrenta a su propia alteridad por obra del destino es más que ninguna otra cosa, al igual que en *Áγας*, el recipiente primordial donde se encuentra contenido lo trágico.

Douterelo (1997: 195-206) afirma que algunos autores como Schwinge (1962: 14-21) opinan que, en la obra, la influencia eurípidea se manifiesta más que en ninguna otra por el tema del amor. Para la autora el tema de los celos apenas está presente. Deyanira utiliza el término ἀνήρ (vv. 35 y 445) con una notable aliteración en dental, al hablar de su esposo Heracles.

cambio, el adverbio en ocasiones precedentes refería al futuro (v. 287).⁸ Ante la visión, en su palacio, de la bella y juvenil cautiva Yole, hija del rey de Ecalia, la otoñal Deyanira resuelve el envío de la túnica. Ella explica las condiciones en las que debe ser entregada (vv. 606-8). En la actitud compasiva de Deyanira frente a la belleza de la joven, que en este momento representa la actitud piadosa frente a la desgracia del prójimo por el estado lastimoso en que las mujeres llegan, resuena una vez más el motivo de Áyax acerca del amargo destino de los otros. Hilo también sentirá en el final conmiseración por su padre.

Hay dos "detalles" importantes: en primer lugar, Heracles ofrece sacrificios a Zeus por el triunfo y, en segundo lugar, está el escenario repleto de cautivas, a semejanza de una escena eurípidea.⁹ Deyanira había dicho lo que ahora acaba de decir de Yole, que la belleza puede ser su ruina (v. 25). Con esta declaración se entiende mejor la *Párodos*. Deyanira se siente desplazada y la violencia poderosa de Eros constituye la fuerza motriz de la obra. A las palabras de Deyanira se las considera de "engaño dudoso", pues su actitud no es normal frente a Yole (vv. 436-469).

En el Primer Estásimo la invocación que realizan las mujeres de Traquis a Cipris recuerda el canto a Eros de *Antígona*.¹⁰ El Estásimo refracta líricamente las expresiones que Deyanira había manifestado (vv. 441-42) y que presentan el conflicto trágico. Cipris actuó sobre los pretendientes de Deyanira: el río en forma de toro y el hijo de Zeus, Heracles. Deyanira contempla la lucha y esta reminiscencia de la contienda mantiene vigente la influencia de Neso y su mención otorga continuidad al Prólogo monológico en el cual Deyanira se explayó acerca del "pequeño oráculo" dado por Neso antes de morir. Paradójicamente, este hecho parece olvidado. Las propias mujeres de Traquis expresan su versión sobre la lucha y queda en vilo el poder del Centauro en su relación con los *φάρμακα* antes que Deyanira resuelva el envío de la túnica. El Estásimo ofrece una

⁸Jebb (1892: 192) afirma que, en general, el adjetivo en posición de tenaza, después del artículo, otorga carácter anafórico al artículo. El autor comenta que éste refiere a algo mencionado o implícito. Jebb afirma que, siendo así, el ejemplo no seguiría la regla que expone. Nosotros pensamos que el ejemplo de referencia es válido para el uso que le otorga Jebb, porque lo implícito en el discurso de Licas es que él tenía la verdad en mente, Deyanira es la única que no estaba al tanto de la situación, por consiguiente Licas, como también el segundo Mensajero y la audiencia lo saben y el acto de sincerar las condiciones en las que Yole llega a Traquis revela una dosis de subjetividad en el discurso y que Licas sostuvo la mentira un tiempo escaso y se libera para declarar, felizmente, la verdad.

⁹Kitto (1966: 154-199).

¹⁰El poder de Afrodita no se confina en el poder sexual sino que es una fuerza universal. Con su consorte Eros representa, también, la pasión por los alimentos, bebida, canto y danza y, aún, condolencias; además, se la conecta con la destrucción de la guerra. Cfr. Oudemans-Lardinois (1987: 95).

plasticidad "icónica" sorprendente, dado que las jóvenes coreutas no han sido testigos de la contienda; pero ellas insisten en que Cipris presenciaba la lucha en el medio: ἐν μέσῳ, ἐς μέσῳ. (vv. 514-15). Al final, Deyanira permanece ἐρήμος; Cipris no ha producido el encuentro, a pesar de que presidió la batalla. Su mención, en el centro del canto, evoca las palabras que relata Licas: ὁ δεινὸς ἕμερος (v. 476). El Mensajero y Licas relataron la toma y conquista de Ecalía para obtener a Yole; el Coro canta el esfuerzo de Heracles para obtener a Deyanira. En ambos casos, las mujeres permanecen alejadas de él. El Coro canta en tres estrofas el desarrollo del tema que se despliega en el transcurrir dramático. En el Epodo, Heracles sale victorioso de la batalla pero el vocabulario empleado trasunta una profunda tristeza: ἀμφινείκητον, ἐλεεινόν, si bien resulta algo inesperado para esa situación puntual, no sorprende en la totalidad y luego el último: πόρτις ἐρήμα (v. 530), opuesto a προσμένουσ' ἀκοίταν (v. 525), cuando Deyanira esperaba que Heracles sería su esposo. En relación con el tiempo cronológico, el Estásimo canta lo más antiguo, el pasado remoto; los Mensajeros, lo más reciente, el pasado inmediato.¹¹

En el Segundo Episodio (vv. 531-632), Deyanira describe su llegada ante las amigas del Coro como λάθρα, "subrepticamente" (v. 533), lo cual requiere cierto grado de complicidad en su estrategia para que el regreso de Heracles produzca el anhelado acercamiento amoroso. Deyanira declara a las mujeres su plan con el buen propósito, para conseguir un buen fin (v. 555 y ss.). En la primera parte del discurso nos pone al tanto de su situación en el palacio y hay un grado de resentimiento por la presencia de Yole, joven, frente a sus años de abnegación en soledad. Las cautivas inspiran un tono eurípideo en la

¹¹Para el estudio del Estásimo cfr. Pontani (1949: 233-242). Asimismo cfr. Van der Valk (1967: 115) quien comenta que, cuando el Coro describe, formula preguntas. Las interrogaciones y reiteraciones para la descripción parecen llamativas; pero, en verdad, no deberían sorprendernos en cuanto las mujeres no han estado presentes durante los acontecimientos descriptos. Van der Valk menciona el carácter ambivalente del amor, que ejemplifica en la oposición del Epodo (vv. 525 y 530). Mac Devitt (1982: 246) afirma: *In singing of the fight with Acheloo, the Chorus at once recalls the past and suggests the present, so that we are made aware that the same powers are still operative. Aphrodite works her will upon men now, even as she did then.* El Coro le habla como una madre (v. 526), lo cual significa para el crítico: *I speak with a mother's care and concern*, palabras que señalan aún más la soledad de Deyanira en aquel momento y en el presente. Los Centauros encarnan la más cruda naturaleza que exista entre los seres vivos y Heracles representa la figura heroica ideal. Paradójicamente su nombre supondría que Hera debería protegerlo; en cambio lo vuelve loco al punto de matar a su propia esposa Megara y a sus hijos en *Heracles* de Eurípides. Heracles es el típico triunfador de una cultura: ha matado monstruos e introducido los juegos olímpicos, pero al mismo tiempo es bestial. Sus atuendos también revelan su apasionamiento indomable y deviene lo que eventualmente causó su muerte. Míticamente, Heracles encarna, como ninguno de los héroes griegos, la complejidad Naturaleza-Cultura.

escena y, al mismo tiempo, es evidente que Deyanira ve en Yole su propio proceso de vida. El momento resulta una escena especular.

Aunque se refiere a *πείρα* (v. 591) dispone el momento definitivo, *καίρως*. De este modo, no puede deslindarse el otro aspecto de *καίρια, ἀναγκαία*.

"Casualmente" aparece Neso en referencia al "accidente" que le sucedió a Heracles en el río cuando recuerda sus últimas palabras. Neso declaró la verdad, efectivamente: después de ponerse la túnica, Heracles no amará a nadie salvo a Deyanira (vv. 576-77), lo cual constituye un pequeño oráculo, donde se incrusta la voz de Neso brevemente, pero en un modo directo, certero.¹² Los verbos, en tiempo perfecto, reflejan la irreversibilidad de los acontecimientos y dejan ver cierto tono autobiográfico de Deyanira en el relato, por ejemplo: *πεπεύρανται* (v. 581); *μεμηχάνηται* (v. 586); *πεπαύσομαι* (v. 587). Las acciones crean una fuerte disonancia frente a la conducta posterior, puntual e inmediata. La situación, que se presenta paradójica, subyace en el hecho que ella no podría saber ni entender las malas artes, pero censura a quienes las realizan (vv. 582-84); no obstante, si la estrategia permite una posibilidad de que Heracles le pertenezca nuevamente, Deyanira no se abstiene en el uso de filtros (v. 584).¹³ El discurso comienza y finaliza pidiendo ayuda y opinión a las amigas, quienes a continuación, en los diálogos estíquicos, le dan su parecer. Coinciden en que no poseen certezas, porque no lo han llevado a cabo; no obstante, ella lo hará y, nuevamente, requiere la complicidad de las mujeres (vv. 595-97).¹⁴

Cuando Deyanira encomienda su misión a Licas, escuchamos las condiciones en las que debe realizarse el regalo, *δώρημα*.¹⁵ A su vez, están muy próximas las palabras del

¹²Cfr. Pozzi (1999: 81 y ss.), quien se detiene en el tema de la reciprocidad de los "regalos", que adquiere relevancia en la escena. El nombre de Deyanira significaría "destructora de hombres", si se sigue la etimología que propone Errandonea. Jebb (1892: xxxii), en cambio, interpreta que Sófocles concibió una Deyanira modelar. Heracles destruyó Ecalia para obtener a Yole, cuya llegada a su casa causó la muerte de Deyanira y luego la muerte de Heracles. El tema está evocado en el Coro de *Hipólito* (vv. 545-54). Cfr. Seaford (1994b: 356 y 390). El crítico considera el tema de los regalos como de una *trágica reciprocidad*.

¹³Todo el discurso, pero sobre todo la mención de los φίλτροις, recuerda a *Medea* (vv. 784-789).

¹⁴Cfr. Solmsen (1985: 493). Se pone de manifiesto la diferencia entre el parecer, la opinión, y el conocer (vv. 588-93). *The chorus insists on eidénai, v. 592, and from vv. 590-93 it emerges quite clearly how they expect 'knowledge' to differ from belief...Sophocles cannot endow his characters with a priori knowledge or innate ideas. The only way to move from a mere dokein to valid knowledge is the empirical, peira*. La ambigüedad del diálogo recobra fuerza con la corroboración final de Deyanira.

¹⁵La expresión resulta muy cercana a la sentencia de Áyax (v. 665). El primer regalo que se menciona es el grupo de cautivas que llegan junto a Yole (v. 494); Deyanira, asombrada por la belleza de la joven, decide actuar y enviar su regalo, el regalo de Neso (v. 555), recibido por Heracles (vv. 758, 776). El nombre de Neso explica los efectos presentes.

propio Neso. Las ironías forman un *crescendo* cuando Deyanira declara que aparecerá ante los dioses:

θυτῆρα καινῶ καινὸν ἐν πεπλώματι. (v. 613).

Semejante a un sacrificador novel en una túnica innovadora.

Pero, en todo caso, la reiteración de palabras exige intensidad y el adjetivo καινόν significa *extraño*, más que simplemente *nuevo*, como afirma Easterling.¹⁶ El empleo del verbo μαθήσεται (v. 615) resulta irónico porque Heracles reconocerá, al fin, su muerte. Licas responde con una fuerte expresión de que no fallará (vv. 620-1); la mención a Hermes (v. 620) connota el carácter furtivo que proponía Deyanira en su apertura episódica (v. 533).

El Segundo Estásimo (vv. 633-662) canta el himno triunfal para el amo que llegará después de doce años de ausencia (v. 648). El tono de alegría trasunta una vana presunción de las mujeres. El último verso (v. 662) deja una sensación de intranquilidad que cobra certeza de inmediato.¹⁷

El Tercer Episodio (vv. 663-820) comienza con la corroboración del error que ha cometido Deyanira (v. 680 y ss.), pues ocurre un hecho que muestra lo que sucederá: el vellón de lana embebido en la sangre del Centauro que se consume al sol. El cuerpo de Heracles envuelto en la túnica se consumirá como la brizna de lana que se diluye. La existencia de Heracles será, nada más ni nada menos, un vellón de lana que arde.

La metamorfosis del monstruo en el Prólogo constituye en sí misma una advertencia del horror que sobreviene; no obstante, Deyanira permanece ingenua en esta circunstancia.

En el presente, Deyanira comienza el discurso cuyo enunciado general resume, como en un sumario, sus actos (v. 672). La palabra θαῦμα proporciona el tenor de los hechos (v. 673) y, a su vez, suscita la imagen de los φίλτροις, mencionados anteriormente

¹⁶Cfr. Easterling (1982: 149). Cfr. v. 867.

¹⁷Finkelberg (1995: 146-152, especialmente 146) afirma lo siguiente: *It can be seen that the tract of land described by the chorus in fact corresponds to historical Malis. As follows from the triple vocative ὦ παραναϊετᾶοντες, οἳ τε τε, Sophocles purports to specify three different groups of people which, taken together, are supposed to represent the entire population of the region.* La autora considera que la referencia a la geografía es una influencia herodotea, como ocurre con otros pasajes de las obras de Sófocles. En este caso la correspondencia es entre *Historia VII* y *Traquinias* (vv. 634-39).

(v. 584). Deyanira consume su error: realizó lo que el Centauro dejó pendiente.¹⁸ La mención de lo fortuito: τυγχάω (v. 695) alude al conflicto trágico único en su constante alternancia, en permanente movimiento hacia el cono de sombra y produce los hechos secuenciales que dan cohesión a los síntomas que aparecen.¹⁹

La exégesis del relato (vv. 680-704) prefigura el final, definitivamente, por ejemplo προπετές (v. 701), cuyo significado es *proclive*.²⁰ El vellón ha caído al suelo y fermenta como el mosto:

“Ὡστ’ οὐκ ἔχω τάλαινα ποῖ γνώμης πέσω,
 ὀρῶ δ’ ἔμ’ ἔργον δεινὸν ἐξειργασμένην.
 Πόθεν γὰρ ἄν ποτ’, ἀντὶ τοῦ θνήσκων ὁ θῆρ
 ἔμοι παρέσχ’ εὐνοίαν, ἧς ἔθνησχ’ ὑπερ;
 οὐκ ἔστιν· ἀλλὰ τὸν βαλόντ’ ἀποφθίσει
 χρήζων ἔθειλγέ μ’ ὦν ἐγὼ μεθύστερον,
 ὅτ’ οὐκέτ’ ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνημαι.
 Μόνη γὰρ αὐτόν, εἴ τι μὴ ψευσθήσομαι
 γνώμης, ἐγὼ δύστηνος ἐξαποφθερῶ” (vv. 705-713).

De modo que no comprendo, desgraciada, hacia dónde llevaré mi juicio y veo que yo he ejecutado una acción pasmosa.

¹⁸Cfr. Segal (1981: 94) quien afirma lo siguiente: *Persuasion, the drug, magic, and poisonous eros work together to undercut language as rational communication. The Centaur's "persuasion" is both his speech and his drug. Both work on Deianeira (710), as they work on Heracles (661-662), through the victim's own latent violent sexuality and irrationality. Having failed by force, Nessus resorts to language. His magic charm seduces ("persuades") Deianeira and accomplishes verbally what his licentious hands (565) could not effect.*

En la misma orientación, Ryzman (1991: 391, n. 21) comenta *Persuasion, the logical power of speech to direct action serves beast rather than human, and passion rather than reason. Deianeira is aware of the destructive qualities of the potion, then, she could be regarded as acting against the principles of natural law. But if she is unaware of this, why then does she refer to her own actions as ἀτισχερά (v. 597)?*

¹⁹Cfr. Conacher (1997: 22) *The two essential thematic elements lie behind this alternation. One is the repeated misunderstanding of oracles and other prophetic utterances; the other is the repeated interaction between the protected, domestic sphere and the mysterious, natural (and sometimes magical) world, which threatens its existence.*

²⁰Cfr. Campbell (1881: II, 308 n. 701): *This has been commonly explained, 'On the ground', or 'Thrown away:' as if keítai propetés were simply: prokeítai. But the radical meaning of propetéēs is rather, 'Ready to fall' than 'Having fallen'.*

Pues ¿A partir de qué y a cambio de qué, en alguna circunstancia, la bestia al morir me habría ofrecido benevolencia a mí, por cuya causa moría? No es posible, sino que me encantó (mágicamente) porque necesitaba destruir al que lo había flechado. De estas cosas yo adquirí el aprendizaje tarde, cuando ya no sirve. Pues yo sola, si no me engaño en mi juicio, yo, desgraciada, lo destruiré (a Heracles) totalmente.

Deyanira efectúa una declaración que muestra una clara conciencia de los propios actos. El conocimiento del error resulta cabal. En dos oportunidades se menciona el verbo φθείρω, (vv. 709 y 713). En la segunda oportunidad, el doble prefijo del verbo señala enérgicamente que el hecho no presenta un reverso plausible.

El primer verso de la cita (v. 705) envuelve una alteración violenta que ha sido advertida por Deyanira, quien en el verso siguiente incorpora un verbo de percepción intelectual ὀρώ, es decir, ella se ve como ajena al hecho mismo, en un estado de alienación y describe su reacción (v. 706). La proposición objetiva evidencia que Deyanira se contempla como ajena a los hechos, como si hablara de otra persona. Los versos siguientes forman la exégesis del enunciado, puntualmente del sintagma nominal ἔργον δεινόν. La aliteración que se produce por medio de los adverbios πόθεν...πότ' (v. 707), junto con reiteraciones como ἐγὼ (vv. 710 y 713) y γνώμης (vv. 705 y 713) otorgan un tono de urgente ansiedad en la precipitación del desastre en escala.²¹

Deyanira toma conciencia de su ingenuidad y de sus actos, pero demasiado tarde (vv. 710-11); οὐκ ἔστιν enfatiza el mismo planteo. Lo pasmoso, en este momento, resulta la experiencia de vértigo que significa unir el pasado en la lucha contra Neso y el futuro con la infalible muerte de Heracles, visto desde un presente atiborrado de aflicciones y presentimientos. En efecto, nadie escapa a las flechas del Centauro. Los verbos de percepción intelectual acentúan la toma de conciencia de su situación y, también, de la

²¹Torrance (1965: 301) afirma que el claroscuro dramático característico, fundamentalmente, de las obras de la primera etapa de producción sofoclea, se aprecia en lo siguiente: *the searing sun and the blazing sacrificial fire; the dark waters of Achelous, the sunless casket containing the robe, and the black blood of shaggy Nessus*. Posteriormente Segal (1981: 68-74) continúa en la misma línea.

situación de Heracles: ὄρω (v. 706), οἶδα (v. 714). En realidad, las flechas del Centauro han unido a Heracles y a Deyanira en un destino común. El verbo σφαλήσεται (v. 719) resulta un eufemismo que se satura en el συνθανεῖν ἄμα (v. 720). En este momento de la obra Deyanira es consciente de que no hay escapatoria para ella; en el epílogo toma su última decisión (vv. 721-22). Recién en esta instancia del discurso (v. 715-722), Deyanira encuentra la cohesión de los hechos que parecían inconexos. Se acuerda del Centauro, cuyas flechas habrían exterminado al propio Quirón.

Los dos últimos versos del discurso llevan su experiencia a un plano más general, por ejemplo ἥτις (v. 722) puede ser cualquier mujer que se vea en esa circunstancia específica. Deyanira está segura de que su vida ha sido desdichada; lo que no sabe aún es que todavía alberga capacidad de más sufrimiento, que no ha vivido todavía las peores experiencias.

El diálogo que se lleva a cabo después del discurso de Deyanira (vv. 723-733) deslinda un momento decisivo en la obra. Easterling advierte que envuelve una formalidad excesiva.²²

El Corifeo responde con un enunciado que parece una γνώμη, pero alude irónicamente a las palabras de Deyanira (v. 706):²³

Ταρβεῖν μὲν ἔργα δεῖν' ἀναγκαίως ἔχει,
 τὴν δ' ἐλπίδ' οὐ χρὴ τῆς τύχης κρίνειν πάρος. (vv. 723-4).
*Por una parte, se debe temer a hechos pasmosos necesariamente;
 por otra parte, no es necesario discernir la esperanza antes del
 azar*

La primera parte del Episodio se ocupa de la presunción de Deyanira acerca de lo que pasará con la túnica por el efecto del vellón. Deyanira creyó que tenía poder de decisión sobre los sentimientos de Heracles. En la *distichomitía* (v. 725 y ss.), Hilo ratifica que Heracles fue acosado por la prenda. Deyanira escucha sólo parte de la verdad y le es

²²Cfr. Easterling (1982: 163-4).

²³Cfr. Winnington-Ingram (1980: 75), quien afirma lo siguiente: *Sophocles sometimes uses key-words or themes in the Aeschylean manner, and that is how he uses the notion of fear -and words of fear (ἄκνος, φόβος, ταρβεῖν, δεδοικέναι, and others)- in this play. One might say that the rhythm of the first half of the play is the rhythm of Deianeira's fears.*

suficiente. El silencio con que escucha Deyanira es elocuente. Se produce nuevamente, en una obra de Sófocles, la ironía consistente en que la voluntad humana resulta divergente de la acción. Mientras tanto, el hijo describe el sufrimiento de Heracles y expresa todo su espanto de hombre joven. Explicita su condena por lo que acaba de hacer su madre (v. 746-7); Deyanira abandona el diálogo y sale de escena sin una palabra, para morir inmediatamente (v. 891), en un ejemplo de concisión dramática.²⁴ A pesar de que ha pedido consejos reiteradas veces a sus amigas, ella prefirió el ocultamiento, las sombras, para su única acción y, en este momento, asume toda la responsabilidad, a la luz de los acontecimientos y de su comprensión.

Las Coreutas de Traquis asumen la intelección de la realidad y, en consecuencia, padecen la situación. Ellas se lamentan reiteradas veces acerca de lo que no hicieron a tiempo. Y es que han aconsejado sobre lo que ya estaba hecho, no sobre aquello que iba a ocurrir. La acción sigue sus carriles, desatada, mientras produce en las Coreutas, así como en Deyanira, escenas de reacción más que de acción propiamente dichas.²⁵ Las mujeres expresan su aturdimiento. Muestran un cuadro de ἔκπλεσις, conmoción que precede al terror, dado por sentimientos fuertes de αἰδώς y de ἄδοξία. Deyanira acaba de concluir el relato de lo θαυμαστόν y es lógico que el Coro sienta ἔκπλεσις como la etapa previa al φόβος.²⁶ En el Tercer Estásimo (vv. 821-863), el plano de las apariencias se derrumba y se informa que las mujeres conocían el oráculo:

Εἰ γάρ σφε Κενταύρου φονία νεφέλα
 χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
 πλευρά, προστακέντος ἰοῦ,
 ὄν τέκετο θάνατος, ἔτρεφε δ' αἰόλος δράκων,
 πῶς ὄδ' ἂν ἀέλιον ἕτερον ἢ τανῦν ἴδοι,
 δεινοτάτῳ μὲν ὕδρας προστετακῶς
 φάσματι; μελαγχαίτα τ'

²⁴ La salida es silenciosa como la de Eurídice en *Antígona* y Yocasta en *Edipo Rey*.

²⁵ Cfr. Reinhardt (1991: 45).

²⁶ Cfr. Belfiore (1992: 218 y ss.); también Stanford (1983: 28).

ἄμμιγά νιν αἰκίζει
 φόνια δολιόμυ-
 θα κέντρ' ἐπιζέσαντα; (vv. 831-40).

Pues si una fuerza traicionera le oprime los costados, en medio de la nube sangrienta del Centauro, porque el veneno, que engendró la muerte y nutrió una víbora brillante, penetró, ¿Cómo éste podría ver otro sol que el actual, ceñido por el fantasma más pasmoso de la hidra? Y, a su vez, promiscuamente, agujones asesinos por palabras traidoras del de negra crin lo atormentan, después de calentar su piel.

La estrofa α manifiesta una precisa formulación del oráculo; α' expresa una reflexión pesarosa sobre los eventos acaecidos a Heracles; luego, en β el interés se traslada a Deyanira, mientras en β' regresan al presente pleno de lágrimas propias. El movimiento del Coro oscila entre la visión en perspectiva de los extremos (se evoca en α el pasado, en β' el presente) hacia sendos casos individuales de Heracles en α' y de Deyanira en β, en el centro del Estásimo. Los términos δολοποιός (v. 832) y δολιόμυθα (v. 840) refuerzan la idea de engaño que está presente en la escena previa de Deyanira. El concepto δεινός aparece culminante en α' (v. 836) en el ámbito de lo sobrenatural, monstruoso y por lo tanto temible.

El canto del Coro es una prefiguración de la segunda versión del oráculo dicho por Heracles (v. 1170), es decir, que ninguna criatura viviente causará la muerte del héroe. Paradójicamente, parece olvidarse en el transcurso de la obra la palabra de Neso. Cuando el Centauro pretende engañar a Deyanira porque ha sido herido de muerte, le aconseja moribundo que acumule sangre de su herida y que prepare un filtro en el momento en que sienta que Heracles quiere separarse de ella. El momento en que Deyanira sigue este consejo y actúa como si cometiera un delito por medio de un engaño pasmoso, constituye la

inequívoca pronunciación de un *δαίμων* negativo.²⁷ Heracles se referirá a su túnica como si la prenda estuviera gobernada por las Erinias (v. 1056).

La ambigüedad del oráculo radica en que el fin de los trabajos es la muerte del vencedor. La noción que une las dos presentaciones es el fin de las penurias.²⁸

Easterling sostiene que todo lo que sucede en la obra es visto en un transfondo de mutabilidad, inestabilidad, dado por el ciclo eterno de felicidad y sufrimiento, que capta la imaginería de la *Párodos* y es acorde con la historia de Deyanira, que está enmarcada por dos enfáticas *γνώμῃ*, las cuales tensionan la inestabilidad de las fortunas humanas.²⁹

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανεῖς
ὡς οὐκ ἄν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν
θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστὸς οὐτ' εἰ τῷ κακός· (vv. 1-3).

Existe un antiguo refrán entre los hombres que pone de manifiesto que no conocerías la existencia de los mortales hasta que alguien muera, si ha sido beneficiosa, si ha sido perjudicial para él.

Y, en la segunda *γνώμη*, la Nodriza cierra su discurso con una reflexión a propósito de las existencias efímeras de los mortales. La *γνώμη* es un eco de la primera y muestra cómo Deyanira no conocía, entonces, la totalidad de sus desgracias:

οὐ γὰρ ἔσθ' ἢ γ' αὔριον,
πρὶν εἶ πάθῃ τις τὴν παροῦσαν ἡμέραν. (vv. 945-6).

Pues no existe mañana hasta que alguien no haya pasado bien hoy.

Estas dos sentencias encierran la vida silenciosa y rutinaria de Deyanira, que sucumbió por interpretar a destiempo el mensaje cifrado de los oráculos.

²⁷Como afirma Kitto (1939: 289-290).

²⁸Cfr. Vernant (1983: 253), quien afirma lo siguiente: *El griego no conoce un término que corresponda al de "trabajo" Una palabra como πόνος se aplica a todas las actividades que exigen un esfuerzo penoso, no solamente a las tareas que producen valores sociales útiles. En el mito de Heracles, el héroe debe escoger entre una vida de placer y molicie y una vida destinada al πόνος. Heracles no es un trabajador.*

²⁹Cfr. Easterling (1982: 2). La primera es una máxima que traduce en forma fidedigna el pensamiento de Sófocles. Su reflexión lírica en esta oportunidad es acerca del instante final que puede signar los acontecimientos de las generaciones humanas.

En el diálogo que introduce el discurso de la Nodriza en el Cuarto Episodio, las reiteraciones θανάτω θάνατον (v. 885), ἔτεκ' ἔτεκε (v. 894) necesitan ser explicitadas en el desarrollo del discurso. Por su parte, el Coro de jóvenes se había presentado espontáneamente en la Párodos para confortar a Deyanira en su ansiedad y por la curiosidad de saber πυνθάνομαι (v. 103) algo más sobre la ausencia de Heracles. La Nodriza cierra aquella motivación, cuando expresa lo siguiente, como respuesta a las nuevas inquietudes de las jóvenes:

Δεινῶς γε· πεύσῃ δ', ὥστε μαρτυρεῖν ἐμοί. (vv. 899).

Pasmosamente, al menos; pero te enterarás, de modo que darás testimonio a mi favor

El adverbio traduce el tenor de la escena en el interior de las habitaciones de la reina. En su relato, la mujer cumple la función de un mensajero pues relata la muerte de Deyanira, que presenció, mientras su ama se despedía de los objetos que tanta significación tenían para ella y describe la impresión que los hechos le han producido.³⁰

El Cuarto Estásimo (vv. 947-70) compone el lamento por los dos amos de Traquis. Las mujeres concluyen armónicamente el canto y le otorgan unidad a la pieza.

Desde el punto de vista de la refracción lírica del dolor de Deyanira, el Coro la compara con la imagen del ruiseñor primero en la Párodos (v. 105) y reitera esta comparación en el último Estásimo, cuando alude a su propio dolor. Las mujeres lloran desgracias, no han terminado de lamentar la muerte de Deyanira y Heracles aparece muerto en vida (v. 963). El canto luctuoso y agudo del ave cierra el itinerario coral. Las muertes que las Coreutas consideran sin causalidad, son una misma cuestión simultánea y se interrelacionan con diversos motivos.

³⁰Reinhardt (1991: 71-75) afirma que la contrafigura de Deyanira se presenta en Áyax, el héroe vociferante. El autor que crea lo uno, crea también lo otro. La despedida de las cosas inermes que tienen un alcance vital tan profundo para Deyanira es uno de los pasajes que más recuerda a *Alcestes* de Eurípides. Todo lo que hay alrededor de Deyanira es una atmósfera de lo íntimo. Este clima era atractivo para el mundo de los lectores del siglo XIX, porque Deyanira les parecía una figura extraída de la vida real y en eso se la ha comparado con Alcestes, por su proximidad con la vida cotidiana, hogareña. Pero cuando el destino de la heroína es femenino y significa más una sumisión o entrega que una acción, una suerte de verse subyugada por

El Éxodo comienza con las palabras del Anciano que describe el dolor que produce la enfermedad en Heracles:

Οὐ μὴ ἕξεργεῖς τὸν ὕπνῳ κάτοχον,
 κάκκινήσεις κἀναστήσεις
 φοιτάδα δεινήν
 νόσον, ὦ τέκνον. (vv. 978-980).

*No despiertes al que está sujeto por el sueño y no muevas ni
 despiertes una enfermedad pasmosa de extravío, hijo.*

Con la fuerte prohibición que expresa el Anciano, el vocabulario se mantiene drástico. La enfermedad ha sido producida por la túnica; en la primera parte de la obra, νόσος representa ἴμερος y trasunta una proporción descomunal; en la segunda parte, νόσος está próxima a la locura.³¹ Producida por el amor, νόσος se presenta cuando Deyanira justifica la debilidad de Heracles por Yole (v. 445), de modo que ella no podría maljuzgarlo, y esto parece demasiado sensato en una mujer que ve su hogar invadido por una joven que ha capturado el amor de su esposo (vv. 491 y 544). La situación resulta paradójica, dado que ella actúa impelida por *eros*, entendido como enfermedad.³²

La descripción de la llegada de Heracles en el Éxodo procede como una indicación escénica que nos introduce a un héroe que aparece casi muerto, aletargado por el dolor.

El discurso de Heracles se divide en varias partes, cuyo núcleo radica, principalmente, en el *racconto* de su existencia fatigosa, atormentada por obligaciones; no

otros, de desamparo, de verse deglutida por las fieras, en todo esto no hay ninguna huella de sus luchas espirituales o debates íntimos de las figuras de Eurípides.

³¹Cfr. Biggs (1966: 229) para la consideración de νόσος. Elliott Sorum (1978: 62 y ss.) afirma *The disease that destroys Heracles exhibits characteristics similar to those of the monsters described above. This offspring of death and the Hydra, referred to by Deianeira as 'nothing within the house' and 'impossible to describe, impossible for man to understand' represents a nonhuman and unnatural force. It is 'unapproachable' beyond man's control, and can only be escaped through death.*

³²Cfr. Segal (1981: 78) y Carlisky Pozzi (1999: 152 y ss.) quien afirma: *Una definición del sofista Pródico identifica el deseo con sufrimiento, enfermedad, locura. Eros subvierte órdenes culturales, como ocurre en Antígona, Tercer Estásimo. Conacher (1997: 27) interpreta: it was Cypris who inspired the lust of the river-god for Deianira, the lust of Heracles for Iole, and, as we shall hear in a moment, the lust of the centaur Nessus for Deianira. More significantly, too, we see again the threat of nature' savage world which Deianira, we are twice told, cannot bear to look upon but which is soon, through her actions, to destroy Heracles himself.*

obstante, el peor castigo ha sido impuesto por su propia esposa y ningún monstruo, contra los cuales luchó, la supera (vv. 1062-63).³³

A su vez, podemos fraccionar el segundo núcleo del discurso (vv. 1064-1080) en dos partes (vv. 1064-1069 y vv. 1069-1080). Abundan los modos sintácticos imperativos. Al principio, Heracles ruega que Hilo expulse a Deyanira del hogar; en la segunda, muestra sus despojos.

En momentos en que se ve como *λωβητὸν κακούμενον* pide *οἶκτος* (v. 1070) y resulta irónico que, quien fue tan cruel en las conquistas, reclame piedad; sin embargo, dispensa al hijo un trato sin contemplación, con crudeza.³⁴ En la primera parte, Deyanira es mencionada como *θῆλυς* (v. 1062); en el final de la segunda parte, Heracles mismo se encuentra como tal: *θῆλυς* (v. 1075). Hay un oxímoron elocuente a propósito de su estado:

...ὄστις ὥστε παρθένος

βέβρυχα κλαίων· (vv. 1071-72).

...*el que, como una doncella, he dado gritos de dolor mientras lloro.*

Los modos imperativos dirigidos al hijo abruman: *στῆθι* (v. 1076), *σκέψαι* (v. 1077), *ἰδοῦ*, *θεᾶσθε* (v. 1079), *ὄρατε* (v. 1080); luego menciona las *συμφορᾶς* (v. 1077) que le han producido tanto sufrimiento. Toda la secuencia narrativa está dirigida al hijo y le muestra el resultado del regalo por medio de una descripción cruda de sí mismo y exhibe su cuerpo.³⁵

³³Sorum (1978: 65) encuentra la siguiente paradoja: *The monster-killer is killed by a monster; the conqueror of women is conquered by a woman*. Conacher (1997: 32) comenta que ningún monstruo venció a Heracles, salvo Deyanira, por lo tanto su esposa, inferimos, es más monstruosa que las propias fieras y tiene distintos rostros, como el río Aqueloo, pues aparece como ama de casa, esposa, madre, pretendida, etc.

³⁴El término aparece reiterado anteriormente en *λωβάται* (v. 1035); Yole era descrita como *λωβητὸν ἐμπόλημα* (v. 538), *mercancía ultrajada*.

³⁵Seaford (1986: 50-59) afirma que para Heracles, el casamiento es la muerte y viceversa, pues la muerte adquiere, en las etapas finales del proceso, connotaciones de casamiento. Posteriormente Ormand (1993: 224-26) encuentra nuevas imágenes de boda en la escena, por ejemplo el vocativo *παρθένων* (v. 1070) describe la transición de doncella a mujer casada. En el verso 1078 las túnicas *καλύμματα* aluden a los velos nupciales: *ἀνακαλυπτῆρια*.

δείξω γὰρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων.

ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,... (vv. 1078-9).

Pues te mostraré esto fuera de los velos.

¡Ved contemplad todos este desgraciado cuerpo!..

Heracles supone que recibe esta desgracia como un ἄθλον, una recompensa (v. 1079). En la tercera parte (vv. 1081-1111) el dolor lo desnaturaliza y siente que se derrite dentro de la túnica (vv. 1082-84). Heracles ruega que lo parta el rayo de Zeus (v. 1085); se agudiza el furor del espasmo; el suplicio todo lo invade y se alimenta con su cuerpo, como un monstruo más:

Δαίνυται γὰρ αὖ πάλιν,

ἦνθηκεν, ἐξώρμηκεν. (vv. 1088-89).

Pues nuevamente me devora, ha florecido, está en movimiento otra vez.

Invoca a sus brazos, ante los que se han doblegado todos los enemigos contra los que combatió. A modo de σφραγίς, enumera sus esfuerzos; describe todas o gran parte de sus víctimas: el León de Nemea, que ha sido encerrado por medio de la violencia, la Hidra de Lerna y el insociable ejército de fieras, los Centauros, soberbios y sin ley y continúa:

Ἐρυμάνθιον τε θῆρα, τὸν θ' ὑπὸ χθονὸς

Αἰδου τρίκρανον σκύλακ', ἀπρόσμαχον τέρας,

δεινῆς Ἐχίδνης θρέμμα, τὸν τε χρυσέων

δράκοντα μήλων φύλακ' ἐπ' ἐσχάτοις τόποις·

ἄλλων τε μόχθων μυρίων ἐγευσάμην,

κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν. (vv. 1097-1102).

Y a la fiera de Erimanto, y al cachorro subterráneo de tres cabezas del Hades, (Cerbero) prodigio invencible, engendro de la pasmosa Equidna, y a la serpiente, guardiana de las manzanas de oro en los lugares más alejados (jardín de las Hespérides). Y tuve la experiencia

de otros miles de trabajos y nadie alcanzó trofeos de victoria sobre mis manos.

La inusitada agitación se traduce en una puntuación más fluida, en una enumeración asindética que revela su angustia en el apuro por narrar hechos, antes de la instancia final. El catálogo de sus víctimas comienza con el adverbio *πότε* (v. 1091) y retoma el presente con la construcción *νῦν δ'* (v. 1103) para referirse a su estado actual, de suma debilidad y desgano. No obstante, él encontraría fuerzas para vengarse de Deyanira (vv. 1108-9).³⁶

El discurso está ordenado en una composición anular porque comienza y finaliza con el *racconto* de sus proezas, a modo de priamel en cada extremo. Cuando el padre finaliza, la *estichomitía* de información posibilita a Hilo relatar la novedad de la muerte de su madre en una construcción simple y seca:

Λέγω· τέθνηκεν ἀρτίως νεοσφαγῆς. (v. 1130).

Digo: ha muerto hace un momento, traspasada por la espada.

Hilo completa más datos y Heracles exige, en consecuencia, aún más detalles:

Δεινοῦ λόγου κατῆρξας· εἰπέ δ' ἦ νοεῖς. (v. 1135).

Comenzaste un discurso pasmoso; pero dí lo que piensas.

Cuando Heracles interroga sobre la muerte, reaparece el nombre de Neso (vv. 1141-42) y el héroe cambia radicalmente, porque siente la certeza de la muerte. El reconocimiento producido por su destrucción (v. 1144) incentiva la necesidad de reunirse con su familia.³⁷

El vencedor interpreta que su *ἄφθιτον κλέος* expresado en los *μαντεῖα καινὰ* (v. 1165) *oráculos nuevos*, que se anuncian muy tempranamente como *μαντεῖα πιστὰ* (v. 77) *oráculos fidedignos*, coincide con el fin de sus trabajos, es decir, con el término de toda empresa existencial. En cambio, en la situación límite de Deyanira, se presiente con

³⁶McCall (1972. 1990: 59-75) comenta que desde el punto de vista de la *performance*, el protagonista actúa en los dos papeles, como Deyanira y como Heracles, lo cual demanda mucha resistencia.

³⁷Hay una frecuencia insistente de los verbos *ἀμειράνω* (vv. 1123, 1127-1136) y *νοσέω* (vv. 1115-1120).

certeza el conflicto irreversible que se desencadena con posterioridad. La versión definitiva que expresa Heracles en el Éxodo menciona λύσις μόχθων (vv. 1170-71), *la liberación de los trabajos*. El oráculo no declara sino el último trabajo πόνος de Heracles, el único al que no aludió en sus discursos previos (por ejemplo vv. 1047 y 1101) que consiste en lo siguiente:

ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ
 λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς·
 τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ·
 τοῖς γὰρ θανοῦσι μόχθος οὐ προσγίγνεται. (vv. 1170-73).
*Me declaró que la liberación de los trabajos que me fueron
 impuestos llegaría a su fin; y yo creía que viviría felizmente. Como
 era previsible, esto no era otra cosa sino que yo muriera. Pues a
 los muertos no se les presenta ningún trabajo.*

Heracles alude a sí mismo con dativos, por ejemplo ἐμοί (v. 1159) y se objetiva cuando refiere los últimos consejos, cuasi órdenes, a Hilo: τῷδε τάνδρῃ (v. 1175), πατρί (v. 1178). Las expresiones traducen la escisión del pensamiento frente a su cuerpo. El hijo de Zeus y Alcmena no muere lleno de odios sino de comprensión. Es una manera de humanizarlo. El reconocimiento trágico se produce como un rayo (v. 1143) y, finalmente, Heracles otorga la versión definitiva del oráculo (vv. 1168 y ss.). En realidad, la muerte sobrevino del Hades, aunque el héroe comprende que ha llegado el fin de los trabajos, es decir, el fin de sus días, y dispone su pira como último tributo religioso. Heracles abandona su vida resuelta en un orden cultural, aunque ambas palabras "orden cultural" resultan redundantes.

El Primer Estásimo descubre el poder de Cipris sobre los pretendientes de Deyanira. El Segundo Episodio presenta el relato del plan (v. 555) y el Tercero es el adelanto del desenlace, por medio de la experiencia del vellón (v. 677). Entre las dos intervenciones de Deyanira, el Coro canta por la llegada del amo; adelanta el tiempo escénico del Éxodo y del Tercer Estásimo (vv. 821-830 especialmente) y une el tiempo dramático con el tiempo oracular. El término de doce años (v. 824 y ss.) deviene el único

pasaje de la obra en que se menciona el período cronológico. El Coro evoca el lapso temporal porque resulta familiar en la historia, lo tiene presente en su imaginación. Asimismo está presente la referencia a los quince meses desde la partida de Heracles (vv. 44 y 164). Se sabe que el oráculo fue dado a Heracles por Zeus, en un momento más temprano, pero no hay precisiones en los datos, es simplemente *πάλαι* (v. 1159).

El canto justifica por qué Heracles aparece como muerto en vida. En lo sucesivo, el tiempo dramático se precipita, después de tanta inoperancia. Mientras el Coro, en el Tercer Estásimo, expone todo lo que sabe del oráculo, Deyanira deja de existir en ese momento. La Nodriza lo declara en el Cuarto Episodio. En relación con la unidad de tiempo, es factible hallar alguna objeción. Por ejemplo, el viaje de Hilo a Eubea y el regreso a Traquis es un espacio de tiempo medido por casi 700 versos (vv. 93-734). Luego Licas deja Traquis (v. 632) y llega a Eubea antes de que empiece el sacrificio. Pero no se repara demasiado en este desajuste por el ritmo que oscila entre la esperanza y el temor.

Heracles dispone sus funerales. Es consciente de que el oráculo le ha señalado su último día (vv. 1169-79). Su urgencia contrasta con la insistencia del paso del tiempo (vv. 164, 542, etc.). Al final de la obra el tiempo oracular, el término de los doce años, sirve como un motivo de ansiedad y anuncia el momento crítico.

Las palabras finales de Hilo claman contra la impasibilidad de los dioses frente a tanto sufrimiento humano. El transcurso de los acontecimientos le permite hablar del presente lastimoso y de la incertidumbre e ignorancia respecto del futuro (vv. 1270-74).

3. ΔΕΥΩΣ y su familia de palabras en *Traquinias*

El concepto ΔΕΥΩΣ aparece once veces en *Traquinias*, todas ellas como adjetivo, salvo una forma adverbial, expresada por la Nodriza.

El concepto comienza su recorrido en el Prólogo, lo pronuncia Deyanira y está adherido a *πῆμα* (v. 46) integrando un sujeto neutro. En el Primer Episodio (v. 298) el adjetivo aparece junto a *ὄϊκτος* como parte de un sujeto masculino y el sintagma trasunta una fuerte expresión sentimental, acentuado con el pronombre *ἐμοί*. Luego, Deyanira reprocha a Licas la mentira que acaba de decirle y la dueña de casa se comporta, curiosamente, con un aplomo emotivo inesperado en semejante situación y expresa τὸ δ'

εἰδέναι τί δεινόν (v. 459), lo cual otorga la clave de la obra, en tanto se corrobora qué sucede con el problema que deviene la trama del conflicto. En este caso, el adjetivo se presenta en nominativo singular (neutro) y está utilizado en función predicativa y adherido a un verbo de percepción intelectual εἰδέναι; en el verso anterior con el infinitivo πυθέσθαι negado y sustantivado, Deyanira afirma que podría afligirla el hecho de no saber; pero, con posterioridad, el hecho de saber desencadena su propia muerte como algo *pasmoso*. τί δεινόν. El saber abre horizontes de esperanzas desconocidos, insospechados. La respuesta de Licas es inmediata y responde en forma descarnada: ὁ δεινὸς ἕμερός ποθ' (v. 476). El adjetivo se muestra en nominativo singular (masculino) en una posición anafórica y adherido a un concepto del plano de lo irracional como lo es ἕμερος. La última vez que Deyanira pronuncia el concepto δεινός lo hace antes de retirarse para morir. Ella advierte un disturbio violento y nuevamente se refiere al concepto con un verbo de percepción intelectual ὀράω, junto a ἔργον, como complemento de ἐξειργασμένην (v. 706). La ansiedad del hecho se refleja por medio de aliteraciones y reiteraciones como Πόθεν...ποτ' y θνήσκων ἔθνησχ' (v. 707). En consonancia con su ama, el Coro responde con las mismas palabras que ella: ἔργα δεινά; si bien quiere infundir confianza en Deyanira, un verbo de temor proporciona la tónica de la actitud. Deyanira explicaba a Licas que él temía sin motivos (v. 457), que no había por qué sentir temor; pero, en esta instancia, el Coro siente que fatalmente debe temblar porque las obras emprendidas son *pasmosas* y han incursionado en una esfera realmente desconocida, que no esperaban. El Tercer Estásimo resulta central en el desarrollo dramático y es la única oportunidad en que el Coro expresa el adjetivo en su grado superlativo, en dativo singular (masculino), a propósito del fantasma *muy pasmoso* de la Hidra. Nuevamente el concepto δεινός está adherido al plano sobrenatural.

La Nodriza, como dijimos, expresa el concepto en su forma adverbial δεινῶς, para referirse a la muerte de Deyanira. Casi cien versos después, en el Éxodo, el Anciano describe el estado de enfermedad de Heracles como δεινὴν νόσον (vv. 980-81). Heracles descansa de los espasmos de la enfermedad y el Anciano prohíbe a Hilo despertarlo. Las dos últimas menciones del concepto δεινός son formuladas por

Heracles: primero, δεινῆς Ἐχίδνης θρέμμα (v. 1099) y por último Δεινοῦ λόγου κατήρξας (v. 1135). En la primera oportunidad, Heracles se refiere a los esfuerzos que realizó en su vida; alude al plano sobrenatural de los seres mitológicos contra los cuales combatió y la Equidna *pasmosa* es uno de ellos. Finalmente, cuando Hilo introduce en la conversación el tema de su madre, Heracles muestra su interés con la expresión transcrita que alude a una actividad racional. Ve que el hijo está aprisionado en sus palabras y lo incentiva a explayarse, a sincerarse. Cuando Hilo aclara los hechos ocurridos en el palacio, Heracles cambia de actitud. Podemos afirmar que comienza el Éxodo propiamente dicho, su despedida definitiva, más ordenada, sin enemistarse con los suyos. Después de todo, la conducta de Deyanira resulta una consecuencia de la propia conducta del héroe.

Δεινός es pronunciado por Deyanira en cuatro oportunidades, Licas y el Corifeo lo dicen primero en sendas *estichomitias* y luego en el Tercer Estásimo se menciona δεινός, en aquel momento en que se conecta el plano doméstico con el externo, masculino. La Nodriz y el Anciano lo expresan una vez, y cada uno de ellos se refiere a sus amos. Heracles pronuncia en dos oportunidades el concepto δεινός; el Mensajero no lo expresa en ningún momento.

Deyanira siempre refiere δεινός a verbos de percepción intelectual, en momentos en que puede reflexionar sobre sus sentimientos. En la última ocasión en la que aprecia el comportamiento del vellón, el tiempo le ha jugado una mala pasada, advierte demasiado tarde los efectos que la túnica traerá.

En otras tantas ocasiones (cuatro) el concepto δεινός alude al plano fantasmagórico, irracional de la obra, ya sea cuando Licas menciona el deseo de Heracles como algo pasmoso, ya cuando el Coro menciona al fantasma de la Hidra, o bien en el Éxodo, cuando el Anciano menciona la enfermedad φοίτας νόσος o bien, en el *racconto* de su vida, Heracles menciona al engendro de la Equidna como δεινῆς. El concepto finaliza su itinerario en el plano del decir intelectual, junto a λόγου, entonces Heracles retoma la racionalidad, obtiene ese privilegio antes de morir y alcanza a despedirse del hijo. Para concluir, la acción comienza desde lo aparentemente racional de Deyanira, aunque hay un trasfondo de monstruos que aguardan el momento para

manifestarse, hecho que vemos en el vellón desintegrado y que el Coro recoge en su justa significación. Para los ancianos, ya sea la Nodriza como el Anciano, las cosas permanecen sin comprensión racional: Heracles continúa con esa atmósfera mítica ἔξω τοῦ δράματος, hasta que recompone el relato coherente de los hechos y reconoce la presencia de Neso en su ruina.

De las once apariciones del concepto δεινός, cuatro de ellas están en nominativo, dos masculinos (vv. 298 y 476) y dos neutros (vv. 46 y 459) y aluden a la *calamidad*, la *compasión*, el *saber* y el *deseo*. En acusativo neutro (vv. 706, 723 y 979) se mencionan en dos momentos las *acciones* y luego la *enfermedad*. Hay dos genitivos en masculino y femenino, expresados por Heracles y con ellos se refiere a la *Equidna* y luego a un *discurso*. El único dativo (v. 836) se encuentra adherido al *espectro* muy pasmoso de la Hidra, primera y última causa de la muerte del héroe, en grado superlativo; luego se menciona un adverbio (v. 899) que modaliza la muerte de la esposa.

4. Conceptos que presentan solidaridad semántica con δεινός: οἴκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις en *Traquinias*

Las situaciones de espasmo existencial que citamos permiten las expresiones en las cuales los sentimientos de conmiseración afloran. Si δεινός descubre fronteras, el margen que señala un paso más allá despierta, también, conmiseración.

El concepto οἴκτος comienza su recorrido en el Primer Episodio, a propósito de la llegada de las cautivas de Ecalia.

Αὐταὶ δέ, πρὸς θεῶν, τοῦ ποτ' εἰσὶ καὶ τίνες;
οἴκτραὶ γάρ, εἰ μὴ ξυμφοραὶ κλέπτουσί με. (vv. 242-3).
Y ellas, por los dioses ¿De dónde y quiénes son, entonces? Pues son dignas de pena, si las circunstancias no me engañan.

La pregunta parece retórica, porque la esclavitud de las mujeres resulta evidente. Deyanira se muestra con una llamativa serenidad ante el cuadro, aunque la expresión de la esposa revela un sentimiento agudo:

Ἔμοι γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
 ταύτας ὀρώσῃ δυσπότητους ἐπὶ ξένης
 χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας,
 αἶ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
 ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον. (vv. 298-302).

Pues, una compasión pasmosa me invadió, amigas, al ver a estas desgraciadas en tierra extranjera, sin hogares y sin padres, porque han sido capturadas, las que antes eran, sin duda, nacidas de hombres libres, pero, ahora, tienen una vida esclava.

Deyanira expresa tres adjetivos con α- privativa que señalan la diferencia esencial entre el antes, la vida en Ecalia, frente a la situación actual. La diferencia de estados completa el sentido de δεινός: ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας (v. 300). Las mujeres están cautivas porque sus padres han muerto. Ellas han sido despojadas de su contexto, por lo tanto son dignas de οἴκτος. Los dos adjetivos restantes sugieren las consecuencias de esas muertes.

Yole no contesta (v. 310), por eso Deyanira se dirige a Licas:

ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾧκτισα
 βλέπουσ', ὅσῳ περ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη. (vv. 312-13).

Habla. Porque la compadecí a ella más que a éstas cuando la vi, en la medida en que ella es la única que sabe comportarse.

La belleza de Yole recuerda la juventud de Deyanira; lo que Deyanira no sabe es que aquella misma beldad destruirá la vida de Heracles y la propia:

...ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
 ᾧκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
 τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
 καὶ γῆν πατρώαν οὐχ ἐκοῦσα δύσμορος
 ἔπερσε κάδούλωσεν. (vv. 463-67).

...Porque yo, en efecto, le tuve mucha compasión en cuanto la enfrenté, porque la belleza destruyó su vida, y no por propia voluntad, desgraciada, destruyó y sujetó a esclavitud a su tierra patria.

Deyanira comienza el Segundo Episodio en el que plantea a las amigas llevar a cabo el plan, para recuperar la voluntad de Heracles. Mientras el huésped habla con las mujeres, antes de retirarse del palacio, Deyanira se dirige a las amigas de Traquis para requerir su complicidad:

τῆμος θυραῖος ἦλθον ὡς ὑμᾶς λάθρα,
τὰ μὲν φράσουσα χερσὶν ἀτεχνησάμην,
τὰ δ' οἷα πάσχω συγκατοικτιουμένη. (vv. 533-5).

Entonces vine a las puertas hacia vosotras, subrepticamente; por un lado, para contarles las cosas que preparé astutamente con mis manos; por otro lado, para lamentar, junto con ustedes, lo que sufro.

En el Tercer Episodio, Hilo conecta las dos partes de la obra; se convierte en el nexo entre las escenas en el interior de la casa, es decir, las correspondientes al ámbito femenino de Deyanira, y aquellas escenas que están en el ámbito abierto del extranjero y, por lo tanto, desconocido. Su sola presencia evoca a Heracles, porque relata su sufrimiento. La descripción del hijo puntualiza el interés en la hecatombe que prepara su padre en agradecimiento a los dioses por la captura de Ecalia. La ironía radica en que deviene la propia pira funeraria del héroe.³⁸ En su relato, Hilo incorpora el discurso directo de Heracles, hecho que actualiza muy nítidamente la presencia del héroe en el escenario, cuando clama piedad ante su situación desesperada:

³⁸Segal (1998a.: 105-6) reflexiona sobre el papel de Hilo como el personaje que une los dos planos que presenta la obra. Además, encuentra la relación con Orestes en *Electra: Ce que Vidal-Naquet appelle "l'inquiétante étrangeté" entourant Oreste et son statut éphébique...s'applique aussi, dans une certaine mesure, à une autre figure analogue, l'Hyllos des Trachiniennes de Sophocle.*

εἰ δ' οἴκτον ἰσχεις, ἀλλὰ μ' ἔκ γε τῆσδε γῆς
 πόρθμευσον ὡς τάχιστα, μηδ' αὐτοῦ θάνω. (vv. 801-2).

*Y si tienes compasión, no obstante trasládame fuera de esta tierra
 lo más rápido posible, para que yo no muera justamente aquí.*

Hilo revela su juventud con el ansia de derecho que siente le corresponde; insiste en la palabra *θέμις* (vv. 809-10), y en ella une el deseo y la imprecación.

En el Tercer Estásimo oímos la profunda piedad del Coro. Unen la presente "enfermedad" de Heracles con sus propias acciones, el saqueo de Ecalia y la captura de Yole y le endilgan a Cipris la agencia de todo lo ocurrido.³⁹

Ἐρρωγεν παγὰ δακρύων,
 κέχυται νόσος, ᾧ πόποι, οἶον ἀναρσίων
 <ύπ' > οὕπω ἀγακλειτὸν
 ἐπέμολε πάθος οἰκτίσαι. (vv. 852-55).

*La fuente de mis lágrimas estalló y una enfermedad se ha vertido,
 oh, ay ay, tal cual a partir de eventos monstruosos nunca hasta
 ahora..... le sobrevino (a este hombre) inclito un sufrimiento
 para lamentar.*

El sufrimiento de Heracles en estos momentos no puede compararse con los padecimientos que originaron los monstruos. Esta enfermedad supera lo vivido anteriormente.

En el Cuarto Episodio aparece la Nodriza con malas noticias. Alta tensión dramática, pues mientras la Nodriza habla, el Coro canta. El discurso confirma los presentimientos, el Coro se pregunta:

Πότερον ἐγὼ μάταιος, ἢ κλύω τινὸς
 οἴκτου δι' οἴκων ἀρτίως ὀρμωμένου;
 Τί φημί· (vv. 863-65).

³⁹Cfr. Easterling (1982: 181).

¿Cuál de las dos cosas soy yo, una ilusa o escucho ahora mismo que un lamento se alza a través de la casa? ¿Qué digo?

A continuación, antes de comenzar el discurso (vv. 899-946), la Nodriza crea expectativas a propósito del sufrimiento de su ama:

Ἄγαν γε· μάλλον δ', εἰ παρούσα πλησία

ἔλευσσεσ ὄϊ' ἔδρασε, κάρτ' ἄν ὤκτισαs. (vv. 896-97).

En exceso, pero más aún, si tú estando presente, hubieras visto lo que hizo, sin duda la habrías compadecido.

La aparición de Heracles se manifiesta tan antiheroica como aparece Áyax en el Prólogo o como Filoctetes frente a los marinos de Neoptólemo. Las confesiones de οἴκτος comienzan en el *kommós*, cuando Heracles retoma la palabra. Mientras tanto, en el Éxodo no se oyeron tales expresiones:

ἰὼ ἰὼ Παλλάs, τόδε μ' αὖ λωβᾶται. Ἴὼ παῖ,

τὸν φύσαντ' οἴκτιρ' ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,

παῖσον ἐμᾶs ὑπὸ κληῆδος· ἀκοῦ δ' ἄχος ᾧ μ' ἐχόλωσεν

σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ᾧδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν

αὕτως, ᾧδ' αὕτως, ὡs μ' ὤλεσεν. (vv. 1031-40).

¡Oh, Palas! Esto me destroza nuevamente. ¡Ay hijo! Compadécete de tu padre, saca tu espada sin temor a reproches; hiéreme debajo de mi clavícula; cura el sufrimiento con que tu madre sin dios me llenó de negra bilis, a la que ojalá yo vea aquí después de caer, del mismo modo como me destruyó.

La voz de Heracles clama a su hijo:

Ἴθ', ᾧ τέκνον, τόλμησον, οἴκτιρόν τ' ἐμέ

πολλοῖσιν οἴκτιρόν, ὅστιs ὥστε παρθένος

βέβρυχα κλαίων· (vv. 1070-72).

Vé, hijo, ten valor y apiádate de mí, digno de compasión para muchos, que como una doncella grito llorando.

Heracles insiste en su estado lastimoso y suponemos que, por algún costado de la túnica, se aprecian sus llagas:

ὄρατε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω. (v. 1080).

Mirad al desgraciado, ¡Cuán lastimoso soy!

En el final, Hilo concluye la obra, que se convierte en la única pieza de Sófocles en la cual no hay un epifonema final.⁴⁰ Las palabras del hijo de Heracles anuncian, indirectamente, hechos futuros, como la apoteosis del héroe; pero en verdad, señala que la tragedia de Heracles ha ocurrido delante de nuestros ojos:⁴¹

Τὰ μὲν οὖν μέλλουτ' οὐδεὶς ἐφορᾷ,
τὰ δὲ νῦν ἐστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,
αἰσχρὰ δ' ἐκείνοις,
χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
τῶ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι. (vv. 1270-74).

En efecto, por un lado, nadie penetra con la mirada el porvenir, pero lo de ahora es motivo de duelo para nosotros, y motivo de vergüenza para aquéllos...

⁴⁰El final de la obra ofrece controversias, pero nosotros nos apoyamos en las lecturas de Jebb (1892: 182), Pearson (1928) y Lloyd Jones y Wilson (1990a: 292), quienes sustentan que Hilo concluye la obra. En sus comentarios (1990b: 177-8), los críticos afirman *There seems to be no instance of the leader of a Chorus addressing the other members of the Chorus in the second person singular; so that although the other complete plays of Sophocles, with the possible exception of OT, conclude with utterances of the Chorus, one seems obliged to assign 1275-8 to Hyllus, and indeed 1278 consorts easily with his words at 1266 f.* Easterling (1982: 232), en cambio, atribuye el final al Coro, y afirma *The meaning and tone of 1275-8 would be appropriate for the Chorus: a final, neutral comment on the role of Zeus in all that has happened, corroborating Hyllus' words but lacking his tone of indignant protest and thereby deepening the irony.* Para nosotros, el hecho de que Hilo asuma la responsabilidad de la familia comienza con esta primera actitud de dar signos a los suyos, primeramente a las mujeres del Coro.

⁴¹Para Roberts (1988: 183) no hay certezas, en la obra, acerca de la concreción de la apoteosis de Heracles: *Hyllus' comment on the future is of course very general, and does not suggest any knowledge on his part, but the very contrast he makes between future and present tends to remind us of the future he would dismiss, and to raise at least the possibility of Heracles' apotheosis.*

En la obra no se presenta el concepto εὖ φρονεῖν, inclusive resultan escasos los momentos en que se menciona φρονεῖν; pero, por otra parte, consideramos relevante la actitud de σύνεσις que Deyanira experimenta en sus actos, en el discurso del Tercer Episodio, cuando advierte el efecto del brebaje en el vellón de lana. Después de haber relatado con ciertos pormenores lo ocurrido, la conclusión es que ha caído en el abismo de sus propios actos. Toda la escena connota σύνεσις pero, fundamentalmente, el instante en que comprende la gravedad de su maniobra:

ὄρω δ' ἔμ' ἔργον δεινὸν ἐξειργασμένην. (v. 706).

Veo que he ejecutado una acción pasmosa.

La comprensión de sus actos se expresa con ansiedad (vv. 707-711). Toma conciencia de ellos con crudeza:

ἐγὼ δύστηνος ἐξαποφθερῶ· (v. 713).

Yo, desgraciada, lo destruiré totalmente.

El discurso se presenta irónico respecto de la pregunta τί δεινὸν εἰδέναι (v. 459). En parte, las palabras de asombro de Deyanira ofrecen la respuesta a aquel interrogante. El relato de la artimaña de la mujer que anhela mantener el amor de su esposo, a pesar de todo, parece también una ironía al método experimental de ensayo y error. En el transcurso de los acontecimientos comprobamos que el hombre no puede someterse a "pócimas" experimentales, libre de riesgos feroces.

El verbo σφαλήσεται (v. 718) cierra la intervención de Deyanira en forma anular, porque anteriormente (v. 297) lo había mencionado antes de enviar su regalo. En el último caso el verbo significa *morir*; en cambio en la primera mención, implicaba un intento fallido, una acción falaz. En el primer caso, se expone el enunciado dentro de un marco general; aquí se trata de Heracles. El último verso (v. 721) expone el código de ética heroica, como lo expone Áyax.

En la *estichomítia* siguiente el Coro y Deyanira reflexionan sobre la falibilidad de los actos: la respuesta de Deyanira es categórica a propósito del peso de los hechos para el que tuvo mala intención. En el final de sus palabras expone certezas, no la

incertidumbre o destemplanza de las intervenciones previas. Nadie escapa a las flechas de Neso, ni siquiera Quirón. Por lo tanto era impensable suponer que el veneno no destruiría a Heracles.

Heracles en su momento ruega u ordena al hijo que es necesario que él muera junto con el padre. Hilo responde con paralelismos y antítesis (vv. 1265-66). Συγγνωμοσύνη implica indulgencia o perdón, frente la arrogancia o la brutalidad, la carencia de respuesta de los dioses ante los hechos consumados.⁴² La polaridad concluye con el grito de desesperación del final. Gran rebeldía del joven que clamaba por sus derechos frente a su madre. El reproche fuerte a su madre se debe al disgusto de la situación y porque tampoco ha escuchado la escena previa del Tercer Episodio, en la cual Deyanira explica sus razones. Hilo toma conciencia de sus actos en sus palabras finales (vv. 1271-72). En una clara antítesis señalada por la coordinación μὲν...δὲ y por el adverbio νῦν. Hilo establece una diferencia más entre su familia y el consenso social. Lo que para éstos es οἰκτρά, para aquéllos resulta αἰσχρά. Debemos considerar que lo que Hilo interpreta como tal es aquello que es réprobo por estar fuera de νόμος, la convención social, así como Deyanira actuó en secreto porque socialmente era inconveniente el uso de filtros. Las palabras de Hilo responden al pensamiento de Deyanira cuando dijo, plena de desesperación:

ὥς σκότῳ

καὶν αἰσχρὰ πράσσης, οὔποτ' αἰσχύνῃ πεσῆ. (vv. 596-97).

*...Como eventualmente realizas algo vergonzante en la oscuridad,
nunca caerás con vergüenza.*

Αἰσχρά para Hilo es lo que está condenado socialmente. Sófocles supera la disyuntiva y hace decir a su joven personaje que, ante todo, los hechos devienen penosos, antes que censurables.⁴³ El hijo propone una respuesta lejana y en soledad a los avatares que malograron la vida de sus padres.

⁴²Para Kamerbeek (1959: 254) ἀγνωμοσύνη significa *the want of feeling, the cruelty, shown by the gods who, in the last resort, are responsible for all that has happened and is happening.*

⁴³Cfr. Rizman (1991: 394): *Thus, αἰσχρά refers to the shame of dealing with love potions which are socially unacceptable.*

En el Éxodo, Hilo se reviste de autoridad, todo depende de él y carga con el peso de la obnubilación ἄτη (v. 1274). El grito del joven parece unido al Áyax vociferante de los episodios y el silencio de los dioses tiene un aire de familia a la risa "despiadada" de Atenea. Hilo aprecia con claridad los dos planos que permanecen irreconciliables en el universo humano: el de los hombres y el desamparo frente a la realidad inmutable, infinita de los dioses. Heracles también comprende su situación.

Οἶμοι, φρονῶ δὴ ξυμφορᾶς ἔν' ἔσταμεν. (v. 1145).

*Ay de mí, en efecto comprendo las coyunturas donde estamos.*⁴⁴

A partir de la comprensión de su estado, se acaban los insultos para Deyanira y el contexto inmediato deviene remoto para Heracles. Su historia personal concluye en sus πόνοι, así como Deyanira comenzaba la obra con el relato de un λόγος ἀρχαῖος. Neso actualiza su presencia mítico-literaria.

Segal comenta en detalle los cinco versos de Heracles (vv. 1259-63) que concluyen su actuación en la obra porque muestran la fortaleza del héroe que ha vencido sus propias limitaciones. Heracles ha obtenido una victoria, no en la fuerza física: ya sea con la maza o el arco, sino en la psiquis, en la fuerza del espíritu, con la cual vence el poder del Neso muerto.⁴⁵ Este es el trabajo más formidable de Heracles. De este modo Sófocles ha creado un plano de acción más alto y más significativo que el plano mítico y tradicional del heroísmo físico del δωδεκαέθλος. La metáfora que representa στόμιον muestra el poder de un Heracles devenido vencedor y purificador de bestias en un sentido más profundo que el vencedor de los antiguos monstruos. Στόμιον, el bocado que rige el caballo, es también un símbolo de la civilización.

El concepto οἶκτος se pronuncia en trece oportunidades en la obra. Deyanira lo pronuncia en cinco ocasiones, cuatro veces en el Primer Episodio y, por última vez, en el Segundo. En todos los casos se refiere a la llegada de la mujeres cautivas. Las dos primeras menciones aluden al grupo en general: οἶκτροῶν (v. 243) como predicativo de las mujeres y οἶκτος (v. 298) como la *aflicción pasmosa* que invade a Deyanira frente a

⁴⁴Campbell (1881, II: 343-4) compara la situación presente en estos versos con *Odisea*, IX: 507, donde Odiseo ha revelado su nombre al Cíclope quien entonces recuerda la antigua profecía que lo involucraba.

⁴⁵Cfr. Segal (1971: 108).

ese cuadro. Más tarde, el foco de interés se centra en Yole y, en las dos menciones, aparece el verbo οἰκτίρω en construcciones semejantes adherido al participio del verbo βλέπω (βλέπουσα y προσβλέψασα) y dentro de sendas proposiciones causales, con adverbios que modalizan o cuantifican el sentimiento que produce la visión de la esclava. En la última cita (v. 463), el prefijo del participio προσβλέψασα provee una imagen plástica del enfrentamiento entre ambas y, en consecuencia, la visión que tiene Deyanira de su vida en perspectiva, como en un espejo. La ironía radica en que ella no sabe que la belleza juvenil destruirá su vida dentro de instantes. Deyanira menciona el concepto, por última vez, por medio del participio συγκατοικτιουμένη (v. 535). El verbo συγκατοικτίζομαι es un *happax* y, nuevamente, los prefijos enfatizan el sentido de pena que insinúa el verbo πάσχω.⁴⁶ Deyanira necesita de las mujeres de Traquis para compartir la aflicción que significa el hecho de hospedar en su casa a la joven Yole, a quien alude metafóricamente como λωβητὸν ἐμπόλημα, *ultrajada mercancía* (v. 538). Hilo menciona el concepto οἶκτον (v. 801) en acusativo singular cuando refiere el discurso directo de Heracles, después de relatar la muerte de Licás (vv. 777-785). De este modo, Heracles se incorpora vivamente en la primera parte de la pieza. En dos momentos, el Coro alude a οἶκτος: con el infinitivo οἰκτίσαι (v. 855) y con el genitivo régimen de κλύω: τινὸς οἶκτου (v. 864). La expresión actúa como una indicación escénica que anuncia a la Nodriza, cuando sale del palacio e, inmediatamente, relatará, al modo de un discurso de mensajero, la muerte de Deyanira. En un modo sintáctico irreal la mujer expresa κάρτ' ἄν ᾧκτισας, (v. 897), *la habrías compadecido*, le dice al Coro, si hubiera visto lo que ella presencié. Las últimas tres menciones del concepto se refieren a la pena que produce el final desgraciado de Deyanira. En las próximas cuatro oportunidades el concepto es expresado por Heracles, y la última, por Hilo. Heracles pide compasión en cada momento por medio de dos imperativos presentes: οἰκτίρει y οἰκτιρον (vv. 1032 y 1070, respectivamente). La compasión hacia el padre no es sino acabar con su vida lo antes posible, de modo de abreviar tanto dolor. A continuación (v. 1072), el concepto οἰκτρόν en acusativo

⁴⁶Cfr. Ellendt (1958²: 702).

singular funciona como predicativo objetivo de με, el complemento directo del verbo οἴκτιρόν. Luego, Heracles insiste en su aspecto lastimoso por medio del adverbio οἴκτρῶς.

En la primera parte, Deyanira expresa el concepto como reflejo de su conducta frente a las cautivas y frente a Yole, especialmente. También ella pide que la acompañen en su sufrimiento cuando advierte el nuevo problema que se le ha incorporado a su vida. Heracles, en el Éxodo, ruega οἴκτος imperativamente, tantas veces como Deyanira lo ha sentido por Yole y por sí misma. El héroe, drástico con todos, invoca piedad al final de su vida. Por último, a Hilo corresponde el grito desolador de la obra y sus palabras connotan una emotividad apenas contenida cuando afirma que lo que para algunos resulta vergonzante, para ellos, es decir, para su familia, es algo penoso, οἴκτρά (v. 1271). Con estas palabras, el hijo parece resumir el comportamiento de los padres. Deyanira obtuvo la compasión del Coro y de la Nodriz. Heracles permanece solitario en su pedido; pero el hijo avanza en su información y el odio se transforma en reconocimiento, lucidez para el mejor final. El discurso de Heracles concluye el concepto οἴκτος y la *estichomitía* anterior el concepto δεινός, que había comenzado mucho antes, en las primeras palabras de Deyanira (v. 45).

La ausencia del concepto εἶ φρονεῖν revela que no hay deliberación en tanto conductas a seguir; en cambio, las reacciones emotivas tanto de Deyanira como de Heracles se exponen en el drama a pesar de la insistencia en el empleo de *verba intelligendi* en la primera parte de la obra. El discurso de Deyanira del Tercer Episodio (vv. 672-722) deviene una tragedia en miniatura, personal, de Deyanira. La experiencia de σύνεσις radica en comprender las relaciones ocultas que guardan los hechos aparentemente dispersos. Deyanira encuentra la cohesión de los acontecimientos que parecían inconexos cuando se acuerda del Centauro, cuyas flechas habrían exterminado al propio Quirón (vv. 707-9).

Deyanira menciona φόβος y πόνος (vv. 21 y 30) en su primer discurso. El primero deviene el sentimiento que predomina en ella misma, porque su actuación y toda la obra se debate entre la esperanza y el terror. Estos sentimientos se alternan o se encauzan juntos; luego, Hilo los relata como οἰκτρά, porque el hijo se distancia de los hechos, mientras que aquéllos que censuran los acontecimientos acaecidos como αἰσχρά no se han conmovido porque no se vieron afectados por las consecuencias de los actos fallidos. Πόνος representa los esfuerzos de Heracles, que concluyen en el Éxodo.

Δεινός recorre todos los Episodios dramáticos, desde el Prólogo hasta el Éxodo. En la primera oportunidad δεινόν πῆμα (v. 46), momento en que Deyanira comenta que una *pamosa calamidad le ha ocurrido* a Heracles, se expresa intuitivamente porque ella no sospecha todavía la razón de que ese algo pasmoso que menciona, finalmente, resultará para ellos. Las palabras de la dueña de casa señalan una etapa prolongada de sufrimientos, representada en las tablillas dejadas por Heracles. Este tema permanece en suspenso, pues el curso de los acontecimientos trae nuevas preocupaciones que se apoderan de Deyanira con la presencia de las mujeres cautivas.

Al final de la obra observamos que los πῆματα referidos se manifiestan en la enfermedad que se comporta como un monstruo: δαίνυται, ἤθηκεν, ἐχώρηκεν (vv. 1088-89), *me devora, ha florecido, está en movimiento*. Heracles menciona las partes de su cuerpo: χέρεις, ἰώτα, στέρνον (vv. 1089-90); él ha sido todo tomado por πῆματα. Este monstruo que actúa sobre Heracles mismo no iguala a ninguno de los vencidos con anterioridad, ni siquiera a la *pamosa* Equidna (v. 1099). La enfermedad, νόσος, promociona la experiencia δεινός en cuanto descubre aspectos impensables de nosotros mismos y produce perplejidad, cuando se aprecia la totalidad del cuadro.

En el Prólogo, Deyanira sabe por intuición y transmite aquello que ha sucedido con Heracles; luego, ante las cautivas, ella manifiesta su sentimiento humanitario: οἶκτος δεινός. Deyanira reflexiona acerca de aquellos que *contemplan bien*, que pueden sentir temor de que el que tiene éxito caiga alguna vez (vv. 296-97) y si evitamos la lectura del verso siguiente (v. 298), se ve claro el ejemplo de aquello que temían los observadores antes mencionados, la diferencia entre el ayer y el hoy. A continuación (vv. 299 y ss.), se describe

el *status* social de las mujeres: antes libres pero ahora en la situación inversa. Deyanira no aprecia la contundencia del primer enunciado porque ella está atrapada en la circunstancia inmediata, por eso desestima por exagerado el temor al fracaso y el temor previo de Licas le resulta obtuso; aunque ella misma lo tiene presente en las esclavas que permanecen calladas frente a ella, no lo advierte. Εμοὶ (v. 298) introduce el plano afectivo que tergiversa su apreciación objetiva, contundente, del cambio de fortuna que con el tiempo también la incluirá a ella misma.

Más tarde, Deyanira expresa τὸ εἰδέναι τί δεινόν; (v. 459). Moviliza la pretensión de intelectualizar el saber hacia un conocimiento ordenado racionalmente. La ingenuidad de la pregunta, porque de ningún modo puede pensarse que significa arrogancia o soberbia, se traduce en el terror del Episodio siguiente como ἔργον δεινόν (v. 706).

La pregunta que formula Deyanira por los inconvenientes que le traería el saber acerca de la presencia de Yole ronda, nuevamente, la esfera del temor. En el verso 459, el adjetivo δεινόν forma parte de una contradicción o paradoja, pues el no saberlo podría afligirla. Por el hecho de saber, Deyanira pregunta τί δεινόν y la interrogación abre las expectativas a lo desconocido en grado tal, que Deyanira termina con su propia muerte. Ella reflexiona con ingenuidad, remitiendo sus palabras al sentido que Yole tendrá en la vida de Heracles y, en consecuencia, en la propia y, a su vez, la joven no es sino una más de las mujeres desposadas por Heracles. No obstante, su meditación alude, irónicamente, a un ámbito que permanece desconocido para ella. La disyuntiva queda sin respuesta por el momento, pero el temor de Licas era previsor. No obstante, también Licas se deja llevar por la confianza que le exige su ama y relata "la enfermedad" de Heracles como ταύτης ὁ δεινὸς ἵμερός ποθ' Ἡρακλῆ / διήλθε (v. 476). El momento en que Licas menciona el *deseo pasmoso* de Heracles por la joven evidencia el gusto de Sófocles por retardar los acontecimientos. Licas narrará, seguidamente, una versión más aproximada a la realidad.

La ironía se presenta en los primeros versos del discurso de Licas (vv. 472-473), cuando él se previene diciendo que su ama no piensa arrogantemente κοῦκ ἀγνώμονα e. inmediatamente después, Deyanira emplea la pócima, algo cuyos efectos no estaba en sus dominios. Licas descubre la verdad: *un pasmoso deseo traspasó a Heracles*; y a raíz de esto, Heracles destruyó Ecalia para su conquista amorosa.

El Primer Estásimo refracta las palabras de Licas con la mención de Cipris y la lucha de los contrincantes.

En la quinta oportunidad en que aparece el concepto δεινός (v. 706), Deyanira lo expresa antes de retirarse para su evasión definitiva. Nuevamente Deyanira emplea un verbo de percepción intelectual para incorporar el concepto δεινός en una proposición objetiva que manifiesta el horror ante lo activado y la mención al Centauro, además de la conclusión de que nadie más que ella habrá terminado con la vida de Heracles. Comprobamos que Licas temía en su momento, porque esperaba una reacción de Deyanira que, evidentemente, no se hizo esperar. A su vez, Deyanira teme por las reacciones que tendrá Heracles por la empresa que ella misma planeó. Deyanira comprende concienzudamente sus actos y, de este modo, pierde su ingenuidad. La Corifeo tiembla como Deyanira y responde con las mismas palabras que ella, pero en neutro plural: ἔργα δεινά (v. 723). Ellas reclaman serenidad, no adelantarse a los acontecimientos.

En el Tercer Estásimo (vv. 821-863), fluye el nervio vertebrador de la pieza y es el único espacio coral que menciona δεινός (v. 836) en grado superlativo y lo atribuye a la Equidna, *el espectro muy pasmoso de la Hidra*. El concepto δεινός refiere al ámbito de lo sobrenatural, como en el discurso de Deyanira (vv. 706-13). En esta instancia se resume lo anterior y se adelanta el final. El veneno de la Hidra atrapó al amo, como lo describe más tarde el propio Heracles. Neso incorporó a su pócima el veneno de la Hidra y, después de su muerte, es lo que finalmente mató a Heracles, quien, a su vez, mata a la Hidra, por lo tanto él es el causante de su propia destrucción. La descripción lírica de cómo el veneno va envolviendo el cuerpo de Heracles como en una nube asesina es semejante a la descripción de Heracles en el Éxodo y semejante, también, a la descripción de Deyanira, de aquella penuria designada como *pasmosa*, en el Prólogo (vv. 43 y 46), referida como una suposición intuitiva de los eventos.

Después de la Nodriza que expresa su discurso según la modalidad que el adverbio δεινῶς (v. 899) otorga a sus palabras, el Anciano, unos versos más adelante, describe el regreso de Heracles con una fuerte prohibición, como a un niño al que no debe despertarse para evitar sobresaltos, porque la enfermedad, νόσον δεινήν, se presenta espasmódica; y

νόσος no connota un sentido figurado, como sinónimo de ἴμερος, sino que denota su sentido literal.

En el Éxodo, las cosas se designan por su nombre: Heracles llega acosado por los dolores. Sus primeras intervenciones insisten en describir los síntomas más agudos de su mal y sus despojos humanos son mencionados irónicamente como ἄθλιον δέμας (v. 1079). La exhibición del héroe, en estos momentos, resulta una visión antiheroica. Él menciona el catálogo de monstruos a los que venció, entre ellos la Hidra, señalada como *el engendro de la Equidna pasmosa*. (vv. 978-980). La ironía subyace en que la Hidra finalmente terminó con él, por medio de su sangre a la que Neso había incorporado en su pócima.⁴⁷ Heracles concluye la mención del concepto δεινός en la obra. En los dos casos lo emplea en genitivo singular, ya sea para mencionar a la *Equidna pasmosa* (v. 1099) o bien, para mencionar un *discurso pasmoso* (v. 1135). El héroe alude al ámbito de lo sobrenatural en tanto, en la primera mención, se enmarca dentro del tenor de los acontecimientos previos, impregnados de monstruos y pócimas maravillosas y, en segunda instancia, alude al ámbito racional, sistematizado. Heracles intenta, sin contradicciones, interpretar su destino; no obstante, aún la palabra λόγος tiene como atributo δεινός, *pamoso* por lo sorprendente.

El Éxodo cierra anularmente la obra en cuanto Deyanira refiere πῆματτα en el Prólogo y, en el final, Heracles corrobora los pesares con la visión que ofrece de su cuerpo arruinado. Deyanira se expresa intuitivamente y Heracles se expresa racionalmente, puede concluir su vida con cierta organización y en paz con su hijo. El plano exterior, fabuloso, lleno de misterios y de monstruos que atormentan, queda concluido cuando comienza con el hijo una conversación clara y frontal, ordenada racionalmente, con aplomo emotivo.

El héroe cambia de tono una vez que oye a Hilo referir la muerte de Deyanira. Recupera la moderación racional y solicita más explicaciones; emprende decididamente su último esfuerzo que confluye con el bien morir. Luego, Yole será desposada por Hilo, quien acepta por ἀμηχανή.⁴⁸ El hijo siente conmiseración por su padre y, al fin, accede a sus ruegos. Vive su propia desgracia en soledad. En su final, Heracles augura que el hijo será su sanador y su médico de problemas (vv. 1208-9) y que deberá reconstruir la situación familiar.

⁴⁷Cfr. Grimal (1981: 243 y 266). La Hidra fue criada por Hera para terminar con Heracles.

⁴⁸Cfr. Di Benedetto (1988: 152).

A propósito de οἶκτος, Deyanira tiene una experiencia de "puesta en abismo" cuando se identifica con la sensibilidad de Yole y comprende que su propia belleza y juventud pertenecen al pasado. Actúa con las mujeres como quisiera que actuaran con ella, con generosidad y benevolencia. En su momento, Heracles grita desoladoramente por οἶκτος pero nadie puede ayudarlo. Debe vencer sus propios monstruos. Hilo se rebela ante ese cuadro y concluye con un grito amargo, en el que recrimina que su ruina parece un exceso.

En el Éxodo, Heracles es caracterizado con las mismas palabras que se han empleado para caracterizar a las dos mujeres. Deyanira menciona a Yole como λωβητὸν ἐμπόλημα, *una mercancía ultrajada* (v. 538), y Heracles se describe como λωβητὸν εἶδος (v. 1069) antes insiste con λώβαν y λωβᾶται (vv. 996 y 1034 respectivamente); la Nodrizza refiere la actitud de Deyanira como βρύχατο μὲν βώμοισι, *...daba gritos de dolor ante los altares* (v. 904); mientras Heracles se define como πάρθενος βέβρυχα κλάων (vv. 1071-72). Con anterioridad, Hilo lo describe del mismo modo antes de traerlo por barco: βρυχώμενον σπασμοῖσι, *mientras rugía con convulsiones* (v. 805).⁴⁹

Deyanira expresa οἶκτος por las mujeres y por ella misma; Heracles por su propia suerte. Él cierra el circuito de οἶκτος como anteriormente lo hizo con δεινός. El hijo resume el comportamiento de los padres como οἶκτρά, aunque para los otros los hechos acaecidos pertenezcan al ámbito de αἰσχρά. Hilo expresa el concepto οἶκτος en dos ocasiones (vv. 801 y 1271). La primera mención trae a escena la voz y la presencia de Heracles por medio de un discurso directo en el cual Heracles estipulaba la condición para el regreso a su tierra εἰ δ' οἶκτον ἴσχεις; en la segunda, Hilo resume el cuadro final incorporándose como una audiencia interna e interesándose en que las mujeres ingresen al palacio, mientras un silencio tenebroso sigue al grito del desaliento y el desamparo. Hilo une los dos planos: el doméstico y el externo salvaje. El joven encarna un nuevo proyecto de heroísmo, aquél que modera los dos aspectos: el de la naturaleza hostil y la cultura, y sus principios se basan en la piedad y la concordia.

⁴⁹El mismo verbo es empleado en *Áγας* (v. 322) y en *Edipo Rey* (v. 1265), en momentos en que Tecmesa, en la primera y el Exángelos, en la segunda, relatan el sufrimiento del héroe. En *Antígona* (v. 336) la raíz βρυχ- describe el rugido del mar.

Neso actualiza su presencia nuevamente en el Éxodo y el mundo exterior, mitológico, sobrenatural, bestial, que representa, se introduce en la esfera íntima de Deyanira y produce el colapso que traerá a Heracles a su casa. Ésta deviene una peripecia definitiva, única y radical que produce la comprensión y, en consecuencia, la humanización de Heracles, el vencedor de monstruos.

En el Éxodo, el hijo reconoce que también él es responsable de la muerte de su madre por las palabras hirientes que le dirigió. De este modo, Hilo padece su propia tragedia. La técnica de reduplicaciones y demoras que se presenta en los discursos de Mensajeros de la primera parte, se reitera, también, en la muerte espeluznante de Licas, como una prefiguración de la muerte del amo. La correspondencia temática forma parte de este ensamble que Sófocles incluye en el entramado teatral. El vellón hace vivir dos veces los acontecimientos: el v. 795 tiene su correlato con el v. 1110. Luego, la desgracia del héroe no aparece como algo inesperado sino que está fuertemente unido a la primera parte. Esta desgracia incluye también a Deyanira, pues sufre moralmente. Hilo es el personaje que liga a los padres como símbolo de su unión. El joven une los ámbitos disímiles y remotos.

La familia tiene la experiencia de *σύνεσις* por separado, en el Tercer Episodio y el Éxodo, hecho que le otorga cierta simetría y estabilidad al andamiaje teatral. El discurso del Tercer Episodio se presenta como una tragedia en miniatura para Deyanira, porque vigoriza el conflicto trágico de la muerte de Neso, luego la pelea se activa, cuando Deyanira se convierte en el agente de las fuerzas que la trascienden y que desencadenan la peripecia y la catástrofe de ambos personajes.

No se produce en la obra el encuentro tan ansiado. La acción se divide en dos partes: la primera y la más extensa, la caída de Deyanira y la segunda, más breve, más cerrada, la caída del héroe. Heracles aparece como un matador de monstruos que libera el mundo de peligros, por lo tanto otorga seguridad a los hombres, en tanto hijo de Zeus y Hera, con una fuerza física insuperable. Paradójicamente, los monstruos del Prólogo resultan los mismos que producen su muerte.

Capítulo 4

EDIPO REY

1. Exposición de hipótesis y crítica

La fecha de representación de la obra es incierta. En *Acharnienses* de Aristófanes, obra del año 425, Diceópolis grita “*Oh pólis pólis*” (v. 27) y esta expresión es interpretada como un eco del grito idéntico de Edipo (v. 629). La exhibición podría ubicarse entonces en el año 427 AC. Con estos argumentos, Masqueray (1922: 132) sitúa a *Edipo Rey* un poco después del año 430. Para Whitman (1951: 50) es factible que sea el año 429, dado que la plaga es del año 430 e *Hipólito* se representó en el 428 AC. Kamerbeek (1967: 29) asume que podría ser el 425, sin muchas seguridades. Newton (1980: 5) demuestra que Eurípides, en *Hipólito*, obra del año 428 AC., alude a Sófocles en varias escenas que analiza y, si en verdad la plaga presentada en la pieza está inspirada en el hecho histórico que comenzó en el año 430 AC. y que está atestiguada en Tucídides II-52, puede inferirse, con alguna seguridad, que la tragedia de Sófocles fue producida en el año 429 AC. Sin duda, la obra está ubicada en un punto central respecto de la totalidad del *corpus* sofocleo conservado. Knox (1986: 112-124) conjetura que la primera representación es del año 425, en la Gran Dionisiaca, porque rastrea diversas alusiones paródicas en *Caballeros* de Aristófanes, obra del año 424. En su defecto, podría datarse en el año 426 por las alusiones a la plaga que en ella se encuentran.

La primera *hipótesis* de la obra está escrita por Aristófanes de Bizancio, el mismo autor que escribió la primera *hipótesis* de *Antígona*. Las palabras claves son νόθος, στενάϊς ἀμαξιτοῖς, Σφιγγὸς δεινῆς, νόσος y refiere el viaje de Creonte en busca de una respuesta délfica a la epidemia. Luego detalla el descubrimiento, amputación y muerte de la madre. El escoliasta pone el foco de la atención en el comportamiento del héroe, en el empeño por dilucidar el origen, νόθος, lo cual trae correlativamente la cuestión del conocimiento simbolizado en la encrucijada, que luego lleva a la Esfinge. Torrance (1965: 305) concluye que el tema de “aprender” y del

“origen” es común a las obras de la primera etapa sofoclea. Desde este punto de vista individual, los críticos que se ajustaron a ese criterio ofrecen variantes. Campbell (1879, I: 113) apunta las invenciones de Sófocles: el pastor de Layo, la peste, y el hombre ebrio de Corinto. El crítico afirma que se interpreta mejor la pieza como la representación de una acción patética y de una emoción natural.

Para Jebb (1887: xviii) las ideas profundas de la pieza son las siguientes: el poder irresistible del destino, el carácter sagrado de los lazos primarios naturales y el error inconsciente contra estas premisas. El punto culminante de la tragedia es el descubrimiento. Jebb señala cuestiones inverosímiles en la tragedia: por ejemplo el hecho de que Edipo no supiera nada acerca del oráculo de Layo. En cuanto a la crítica con tendencia filosófica, Aristóteles fue su primer crítico en *Poética*. Destacó a *Edipo Rey* como la obra maestra debido, fundamentalmente, al desarrollo de la trama y a cuestiones formales, como el reconocimiento y la peripecia (libros XI, 1452 a 20-35; XIII 1453 a 11-35; XVI 1455 a 12-30).

Reinhardt (1933. 1991: 147-8) enfoca la tragedia como el paso entre la apariencia de la realidad y la verdadera naturaleza de las cosas: la tragedia se ocupa del develamiento del verdadero ser.

Kitto (1939: 143, 146) entiende que el drama de Edipo muestra que no hay nada caótico en la vida de los hombres, aún cuando las posibilidades sean incalculables. El dilema trágico para Edipo se presenta en el discernimiento de la justicia de los hechos, que son crueles, quizás más de lo necesario.

Schlesinger (1950: 23) encuentra el teatro de Sófocles afín a la filosofía de Parménides y afirma que, en las obras del autor trágico, la existencia humana habla de sí misma, sin pretensión de llegar a ningún adoctrinamiento. Es por ello que el arte de Sófocles tiene carácter ontológico y, particularmente en *Edipo Rey*, Sófocles muestra la visión esencial del ser humano y en una esfera de actividad circunscripta en el complejo universo de sus limitaciones. En esta línea de interpretación, el tema del conocimiento es primordial.

Kauffman (1969: 125) sostiene que el *Edipo* sofocleo es un paradigma del hombre alienado respecto de la naturaleza, de sí mismo y de la sociedad. Su intento trágico es buscar lazos de unión con otros seres humanos.

Desde el punto de vista literario, Whitman (1951: 124-5 y 145) afirma que la obra es un ejemplo de resistencia, en tanto resistir el propio conocimiento es la forma más difícil y solitaria del heroísmo, ya que en esas circunstancias emergen la nobleza y el pensamiento en tanto rectores del espíritu humano.

Knox (1957: 3-52) reflexiona si *Edipo Rey* es una tragedia del destino. Si fuera sólo eso estarían muy limitadas las iniciativas. Su característica principal es ser una obra “del hecho consumado”, del *fait accompli*. La trama no demanda un cambio del carácter sino la adquisición de la identidad. Kirkwood (1958: 127 y ss.) estudia el desarrollo del carácter en acción y observa las ironías, como aquello que dice el personaje, sin contemplar la significación, con frecuencia contrastante, que le otorga la audiencia. La ironía, para Kirkwood, es más que nada una cualidad del *Edipo Rey*.

Gellie (1972: 79) comenta que el autor ha obtenido el segundo premio en el certamen; este resultado se debe, quizás, a que la obra es excesivamente logocéntrica. El tema no es sobre un asesino incestuoso, continúa Gellie, sino acerca del descubrimiento de un asesino y de un incestuoso. Su estructura e imagería sugieren que el fondo está diciendo algo sobre la naturaleza del conocimiento y la apreciación del autor es muy cercana a la posición de Reinhardt cuando medita el acceso al conocimiento como un proceso fragmentario, en el mundo de las apariencias.

Winnington-Ingram (1980: 176 y ss.) interpreta la obra como un drama de carácter; coincide con Knox (1957: 184) en la consideración de “tragedias de destino” Sus reflexiones se detienen en el Segundo Estásimo, en el cual los ancianos piden que los oráculos se cumplan, como una forma de ver la acción en su totalidad y de corroborar que aquello que los hombres no ven existe de tal modo que tiene una injerencia decisiva en sus vidas. Winnington-Ingram afirma que en el punto de contacto entre el Segundo Episodio y el Segundo Estásimo subyace el escepticismo de Yocasta.

Dawe (1982: 22) puntualiza que, en la obra, no hay sorpresas; el regicidio, parricidio, suicidio, unido a la pestilencia y el incesto, juntos, determinan la caída de la casa de Agenor. En el final del Tercer Episodio, Edipo sabe todas las secuencias. Estrictamente, sólo falta el Pastor que las confirme.

Entre los críticos post-estructuralistas, Segal (1981: 241) considera que el gran éxito de la obra es la resolución del enigma; en ninguna obra se trata con tanta profundidad el lenguaje como en *Edipo Rey*. Pero el *λόγος* no es una adquisición

gloriosa, sino algo *pasmoso*, *δεινόν*, en un sentido más oscuro. Edipo debe decodificar el significado de su nombre, es decir, de su vida, por eso ésta es la tragedia del héroe hermenéutico, el héroe de la interpretación de sí. Más tarde, en su libro sobre *Edipo Rey* (1993: 33-35), Segal comenta la crítica de la obra, pero sólo la que se ha centrado en el aspecto individual del héroe, ya sea desde el punto de vista humano o desde el punto de vista que enfatiza la acción divina. El autor omite los estudios que encuentran, en la pieza, un espejo de la sociedad de la época.

Vernant (1983: 189-209) insiste en la construcción enigmática de la obra y estudia sus paradojas y la resolución del exilio con el castigo del ostracismo. La naturaleza enigmática del hombre se pone en evidencia en las interrogaciones que él mismo se formula y denotan que él mismo se encuentra sin estabilidad de ninguna naturaleza.

A propósito de la crítica de corte psicoanalítica, Segal (1998: 177) discute la posición de Vernant (1995¹³: 76-98) y sustenta su apreciación diciendo que si bien el método freudiano es del siglo XX, no significa que no pueda aplicarse en los textos el análisis psicoanalítico; ya que considera que el psicoanálisis es un aspecto de la hermenéutica, que dilucida los textos de nuestra propia vida.

La segunda y tercera *hipótesis* consideran la obra en vistas a la proyección social del héroe, por lo tanto adquiere relieve el contexto.

Aristóteles en *Poética* 1452a 25 y 33 llama *Edipo* a la obra, nunca *τύραννος*. Knox (1957: 54) explica que Edipo es un extranjero, un “outsider” El autor sigue a Tucídides en I, 13 y también a Aristóteles en *Política* 1285a 3 en sus consideraciones. Layo no fue *τύραννος*, porque tuvo el poder heredado (en el v. 103 se lo denomina *ἡγημῶν*). En el Tercer Episodio, Edipo lo llama *τύραννος* cuando cree que él mismo lo mató. Cabe preguntarse si en esa instancia Edipo ya se considera tebano. El paso por el cual se convierte de *τύραννος* en rey implica una ironía, el revés de la trama.

Knox (1983: 1-28, fundamentalmente 17) caracteriza a Edipo como el estadista paradigmático; la exclusión final de la ciudad de la cual él fue su salvador es la última paradoja. En un análisis posterior, Knox (1986: 96-7) afirma que el título de la tragedia es la gran ironía de la obra. Edipo es rey y no lo sabe; pero se construye como un *τύραννος*. Edipo es el paradigma para todos los hombres, en un momento del siglo

quinto en el que empieza a tener auge la idea del auto-control y de forjarse el propio destino.

Zeitlin (1986: 101-141) reflexiona sobre la significación de Tebas como *topos* literario.

Schwartz (1987: 183-209) sostiene que están imbricados el actor y el ciudadano y reflexiona sobre el sentido de la participación, en cuanto *tragedia* y *πόλις* son conceptos complementarios.

Bushnell (1988: 67-85) señala el empeño de Edipo en comunicarse con los ciudadanos y que, en tanto rey, Edipo no soporta que haya un silencio encubridor, si es imperioso que él se manifieste.

Por otra parte, para la interpretación de la palabra *τύραννος* se han intentado algunas traducciones eficaces, porque atribuirle el significado de *Rey* es alterar la atmósfera de sus implicancias. Pope (1991: 152-170) es el autor que ha especulado sobre los desplazamientos semánticos del vocablo.

Para Rodríguez Adrados (1999: 67) Edipo es un microcosmos de Atenas y, por lo tanto, representa al pueblo ateniense en sus capacidades, debilidades, virtudes y defectos. El autor atribuye, en suma, el empleo de “violencia y sexo” para lograr el poder. Edipo representa a Atenas, la *πόλις τύραννος*, en todo su dinamismo político, su inteligencia, su voluntad de poder y su acción es presentada en términos del proceso legal, un aspecto de la organización social civilizada de la cual Atenas fue un ejemplo. Así como Atenas fue conquistadora absoluta y centro del universo intelectual del siglo, Edipo es presentado como conquistador absoluto.

Ahl (1991: 235) afirma que Sófocles escribió *Edipo Rey* cuando Cleón estaba en el pináculo de su carrera política y el personaje de Creonte representaría esas similitudes.

2. Análisis filológico-literario de *Edipo Rey*

El Prólogo de *Edipo Rey* nos muestra el momento de plenitud espiritual y física del protagonista, la *ἀκμή*, como él mismo dice:

ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,

ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος. (vv. 7-8).

Yo mismo he llegado así para escuchar a los demás, yo, el que es llamado por todos famoso Edipo.

Pero también crea un halo de incertidumbre, dado por el claroscuro dramático que, escenográficamente, evidencia el poderío y la decadencia ateniense, época de desconcierto político, tratada históricamente en los libros de Tucídides. Hay una sensación muy fuerte de perplejidad, incredulidad, desazón, el lado oscuro del florecimiento humano, designado con la palabra νόσος:

...εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι

νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες ὡς ἐγὼ

οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ. (vv. 59-61).

...Pues yo sé bien que todos vosotros sufrís y, aunque estáis enfermos como yo, no hay ninguno de vosotros que esté enfermo del mismo modo que yo.

La peste es el reverso de una situación equivalente a la que se da en el Prólogo de *Áyax*. En ambos casos se pone de manifiesto la falta de cohesión que padecen los hombres, en cuanto ellos aprecian los síntomas pero no los descifran como signos. En el Prólogo, la peste no hace sino renovar un momento decisivo de la vida de Edipo como es la situación de destreza que había encontrado cuando llegó a Tebas que devino un síntoma que indica una fuerte interrupción en el decurso de la cotidianeidad, para que Edipo indague sobre sí mismo. Para esto, Edipo necesita desandar espacios y tiempos míticos y la curación de la 'peste no es sino la curación por medio de la palabra que clarifica las experiencias.¹ La Párodos se comporta como la refracción lírica de la peste descrita por el Sacerdote en el Prólogo y sendos grupos sociales forman una unidad de sentido que enfatiza la fuerza de la súplica.

En el Primer Episodio, llega Tiresias a escena y, muy a su pesar, debate espacios políticos y espacios religiosos. A causa de la situación forzada que se produce, le

¹Seale (1982: 215 y 255) comenta que el texto no especifica si Edipo acaba de entrar o es sólo una entrada convencional. Los suplicantes se acercan como a un dios y no aclaran cuál es el altar de Apolo.

presenta a Edipo una visión frontal y omnisciente de su personalidad, que luego él reconstruirá paulatinamente, en forma fragmentaria.²

Tiresias inaugura el concepto central de nuestra investigación, en el instante mismo de su ingreso en la escena. Su llegada se abre con una verdad *gnómic*a que alude a la fragilidad de la sabiduría:

Φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἐνθα μὴ τέλη
 λύη φρονοῦντι· ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ
 εἰδὼς διώλεσ'· οὐ γὰρ ἄν δεῦρ' ἰκόμην. (vv. 316-18).
*¡Ay, ay! Qué pasmoso es pensar, porque no libera allí ningún fin
 para el que piensa. Pues yo, aunque sabía esto bien, lo olvidé: de
 otro modo, pues, no habría venido aquí.*

Tiresias describe su propia situación; pero en el devenir dramático su máxima se aplicará progresivamente a Edipo. En el discurso, mientras Tiresias se mantiene en calma, menciona la maldición a Edipo:

Καί σ' ἀμφιπλήξῃ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς
 ἐλᾶ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά. (vv. 417-8).
*La maldición de pies terribles de doble filo no sólo de tu madre
 sino también de tu padre te arroja entonces de esta tierra.*

Todas las imágenes que aluden a los pies remiten a las connotaciones del nombre de Edipo. El Coro los insinúa (vv. 468, 479) cuando sugiere el rumbo del asesinato con alusiones metafóricas.³

Tiresias en su última dosis de verdad, afirma lo siguiente:

οὗτός ἐστιν ἐνθάδε,
 ξένος λόγῳ μέτοικος, εἶτα δ' ἐγγενῆς
 φανήσεται Θηβαῖος, οὐδ' ἡσθήσεται

²Kamerbeek (1967: 85) afirma que Tiresias siempre supo lo que dice ahora. Eso explica que no hubiera hablado cuando empezó la pestilencia o en el casamiento de Yocasta y Edipo.

³Cfr. Knox (1957: 182); Gould (1987: 213) *The opposition in language between Oedipus and Teiresias (human/divine; secular/sacred; political/apolitical) could not be more sharply drawn.*

τῆ ξυμφορᾶ· τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος
καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἐπι
σκήπτρῳ προδεικνύς γαῖαν ἐμπορεύσεται.
Φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνῶν
ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, κάξ ἦς ἔφυ
γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς
ὁμοσπόρος τε καὶ φονεὺς. (vv. 451-462).

Ese (hombre) está aquí, un extranjero de palabra, pero residente; se revelará más tarde que él es tebano de nacimiento y, en esta circunstancia, no se complacerá; ciego, pues, privado de su vista, mendicante, en lugar de rico, él se irá hacia una tierra extranjera guiándose con su bastón. Se mostrará él mismo a sus propios hijos como hermano y padre; hijo y esposo de la mujer de donde él ha nacido, y de la misma sangre y asesino de su padre.⁴

En consonancia con la llegada de Tiresias, el Primer Estásimo reitera el concepto *δεινός*:

δειναὶ δ' ἅμ' ἔπονται
Κῆρες ἀναπλάκῃτοι. (vv. 471-2).

Y las pamosas divinidades al mismo tiempo lo siguen infalibles.

La imagería empleada es una comparación homérica, por la amenaza que significa el rumbo errático de la bestia salvaje, finalmente acorralada, acosada por el asesinato y perseguida por las furias terroríficas, las *δειναὶ Κῆρες* (vv. 471-2),⁵ cuyo referente es el asesino de Layo. La ironía del canto reside en que suponen que el asesino

⁴Knox (1980: 327) afirma que la noticia de que el asesino de Layo está en Tebas, ya ha sido dicho dos veces, él mismo se había descrito como un inmigrante extranjero (v. 220).

⁵Estas divinidades son préstamos de las epopeyas homéricas, pero Sófocles las menciona como metáforas de calamidades, desgracias o destino. Cfr. Dawe (1982: 140).

quizá huye del oráculo pero, en realidad, está en escena, erguido delante de ellos. El término se repite enfáticamente referido a Tiresias (v. 483); no es casual que justamente δεινῶά inicie la primera palabra que usa el Coro cuando niega creer que el responsable aludido por Tiresias sea, efectivamente, Edipo:

Δεινῶά μὲν οὖν, δεινῶά ταρασ-
σει σοφὸς οἰωνοθέτας, (vv. 483-4).

*El sabio intérprete de los augures me confunde en relación a cosas pasmosas, en efecto pasmosas.*⁶

El adjetivo δεινός delinea la referencia al ámbito de lo sobrenatural, en una refracción episódica acerca de la inquietud que suscitaron las palabras de Tiresias. El adivino acaba de denunciar a Edipo y el Coro se pregunta por dos temas: primero quién puede ser el asesino (α-α') en referencia a los versos 216 y 315 y, segundo, no cree que haya sido Edipo (β-β') en referencia a los versos 316- 462. Los ancianos manifiestan su debilidad (vv. 487-8).

Han perdido la dimensión del contexto témporo-espacial por el abatimiento que los subtrae (vv. 491-3). La imagen del toro montaraz alude al asesino en α' y, en la estrofa β, la imagen de las palomas habla de su indefensión; los ancianos no saben cómo actuar. En el primer par de estrofas se pone de manifiesto un aspecto irracional de Edipo pero, en el final, los ancianos no pueden dejar de reconocer que, después de la experiencia de la esfinge, Edipo goza de la confianza de la ciudad, permanece ἀδύπολις (v. 510).

Después del canto, en el que domina la pasión y lo irracional, la llegada de Creonte, en el Segundo Episodio, instaura un tono de corte judicial en la obra. El motivo de su regreso a escena es rebatir las ofensas que le ha causado Edipo; su entrada es similar a la llegada de Edipo en el Prólogo (v. 7).

En el Primer Episodio, la acción fue concisa y contundente; en el Segundo Episodio, inusualmente extendido, el ritmo de la controversia otorga un tono *stacatto* a la

⁶Jebb (1887: 74) interpreta que el adverbio οὖν otorga un aire concesivo al enunciado.

acción y la llegada largamente esperada de Yocasta desencadena nuevos rumbos en los acontecimientos.

En el Prólogo, Creonte se había mostrado optimista pero, desde entonces, su ánimo se ha oscurecido bastante, teniendo en cuenta el mensaje de Tiresias y las acusaciones de Edipo, de las que quiere defenderse. La *deíxis* enfrenta a Creonte con el resto de los ciudadanos.⁷ En tanto Creonte relata la cotidianeidad en el poder, produce una *diégesis* mimética; le otorga iconicidad a la descripción, dada en buena medida por la modalidad ficcional de la representación artística. Actúa como mensajero de sí, en sus referencias mediatas, *re-presenta* la acción.

Las expresiones que contienen el adjetivo *δεινός* envuelven el *ἄγων λόγων* (vv. 512-633) en el que predomina el pedido de reflexión.

Creonte saluda a los ciudadanos de la ciudad, diciendo que se ha enterado de las *δείν' ἔπη*, las *pasmosas acusaciones* que el rey Edipo profirió en su contra y que, haciéndoles frente, acude a defenderse porque el rumor que el rey ha esparcido es intolerable:

Ἀνδρες πολῖται, δειν' ἔπη πεπυσμένος
κατηγορεῖν μου τὸν τύραννον Οἰδίπουν,
πάρειμ' ἀτλητῶν. (vv. 512-5).

Ciudadanos, después de haber oído las pasmosas acusaciones que nuestro rey Edipo ha alegado, estoy presente porque no las tolero.

Hay un detalle interesante. Creonte no menciona las acusaciones explícitas de Tiresias contra Edipo (vv. 524-5) sino que emplea un discurso indirecto con optativos. De este modo, él no dice que Tiresias mintió, sino que es su opinión y así se distancia del discurso referido por el adivino.⁸ Edipo responde:

Λέγειν σὺ δεινός, μαθάνειν δ' ἐγὼ κακός

⁷Ahl (1991: 95 y ss.) señala: *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.*; y con relación al nombre propio del personaje, el crítico afirma (116) *does not simply refer to any ruler but, most frequently in Homer, to the one who holds supreme power.... That Sophocles' contemporaries would be aware of the governing power in Creonte's name is evident...*

⁸Así lo interpreta Bollack (1990, II: 105).

σοῦ δυσμενῆ γὰρ καὶ βαρύν σ' ἠῦρηκ' ἔμοι. (vv. 545-6).

*Tú eres pasmoso para hablar, pero yo soy malo para aprender de ti; pues te encontré malintencionado y violento conmigo.*⁹

A Edipo le cuesta descifrar la retórica política de Creonte,¹⁰ y explicita las causas por medio de una expresión familiar; la posición del pronombre personal enfatiza la procedencia del mensaje. Luego, ante Yocasta, Creonte se queja:

Ὅμαιμε, δεινά μ' Οἰδίπους, ὁ σὸς πόσις

δρᾶσαι δικαιοῖ δυοῖν ἀποκρίνας κακοῖν,

ἢ γῆς ἀπῶσαι πατρίδος, ἢ κτεῖναι λαβῶν. (vv. 639-41).

¡Oh, hermana! Tu esposo Edipo cree que tiene razón para hacerme cosas pasmosas, después de discernir entre dos males: o echarme de la tierra patria o matarme, después de apresarme.

El público sabe que no hay indeterminación en el castigo. El participio dice las opciones posibles para el castigo de Creonte: el exilio o la muerte.¹¹ Indefectiblemente, Edipo ha elegido, con lo cual ha mostrado una voluntad homicida. En el Éxodo, cuando Creonte asume el reinado de Tebas, es imposible que condene a Edipo a la muerte. En primer lugar, por una cuestión de verosimilitud dramática pero, también, porque es necesario ver a Edipo resistiendo esa situación.¹²

Tanto Creonte como Edipo han usado el término *δεινός* con un tenor político; en adelante, Edipo lo emplea en un sentido religioso, propenso al sentimiento de temor por lo imprevisible del curso del emplazamiento, por intuir el golpe divino contra las iniciativas irreprochables, sin aparente justificativo. Esta situación decide a Kirkwood a considerar que *Edipo Rey* y *Traquinias* son las únicas obras que dan lugar a la noción de

⁹Resulta paradójico el contratiempo, después de haber interpretado a la Esfinge. Más tarde, el colmo de la situación cierra cuando Edipo expresa a propósito del arribo de Creonte:

ἄριστος ἔλθων πρὸς κάκιστον ἄνδρ' ἐμέ. (v. 1433).

Porque viene un hombre excelente ante mí, el más miserable.

¹⁰Dawe (1982: 148) traduce como *Bad at taking instruction from you*.

¹¹Cfr. Bollack (1990, II: 390).

¹²Gellie (1972: 101) afirma: *Just as only Oedipus could have found the truth, so only he can live with it and cope with it. Here is another reason why the death of Oedipus is unthinkable for the play. This man solved the Sphinx-riddle and won; he solved the Oedipus-riddle and lost. We must be shown that, winning or losing, he can endure the truth.*

dioses crueles.¹³ Por su parte Whitman las interpreta con un sentido de lo irracional y de una malignidad ineludible.¹⁴

Yocasta relata el oráculo que le fue declarado, una vez, a Layo:

χρησμός γὰρ ἦλθε Λαίῳ ποτ', οὐκ ἔρω
 Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,
 ὡς αὐτὸν ἤξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν
 ὅστις γένοιτ' ἔμοῦ τε κακείνου πάρα.
 Καὶ τὸν μὲν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ
 λησταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς: (vv. 711-16).

Pues un oráculo llegó a Layo entonces, no diré de Apolo mismo, sino de sus servidores: que le sobrevendrá el destino de morir a manos de un hijo, que nació de mí y de aquél. Y, en cuanto a éste, según el relato, que unos ladrones extranjeros lo matan entonces en el cruce de tres caminos.

La lejanía del mensaje se observa en el sustantivo φάτις, que le otorga otro horizonte a lo dicho; en ningún momento Yocasta asume el oráculo como verdadero o como factible en el pasado inmediato, por lo tanto resulta paradójico que los reyes relaten los hechos como lejanos cuando, en verdad, son inminentes.

El cruce fatal descrito (vv. 729-734) representa una escena teñida de muerte; evocada por Yocasta, por primera vez: ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς (v. 716), cuando comienza la peripecia. Yocasta reconstruye la topografía (vv. 733-4).

La reina esquematiza porque fundamentalmente relata hechos pretéritos; mientras en la obra se dan los pormenores detallados del asesinato. En el Éxodo, cuando ya ha experimentado el reconocimiento, Edipo retoma mentalmente la dirección en la que la muerte lo atrapó sin regreso. El tiempo mítico de la pieza, su prehistoria, es lo que separa la muerte de Layo del principio de la acción dramática. Cuando Edipo comienza

¹³Cfr. Kirkwood (1958: 275).

¹⁴Cfr. Whitman (1951: 106).

su interrogatorio, rechaza considerar el pasado de Creonte, la vida de Layo y sus actos. Luego toma conciencia.¹⁵

Yocasta relata lo siguiente:

Κάνταῦθ' Ἐπόλλων οὔτ' ἐκεῖνον ἤνυσεν
 φονέα γενέσθαι πατρός, οὔτε Λαίιον,
 τὸ δεινὸν οὐφοβεῖτο, πρὸς παιδὸς παθεῖν. (vv. 720-2).

*Y en estas circunstancias Apolo tampoco cumplió (el oráculo). ni que
 aquél llegara a ser el asesino de su padre ni que Layo sufriera en manos
 de mi hijo lo pasmoso que temía.*

Con la mejor intención de disipar dudas, Yocasta hace surgir, ante la mirada pensativa de Edipo, el cruce de los caminos. Edipo recompone, progresivamente, las circunstancias que rodearon aquel encuentro. Pregunta por el espacio, el tiempo y la compañía, averigua la manera en que se desplazaba Layo. Sin embargo, cuando arriba el Pastor, Edipo no pregunta por el número de acompañantes de Layo, sino si él, realmente, entregó al recién nacido. Esta circunstancia puede ser considerada una inconsistencia argumental. No obstante, dichas “inconsistencias” hablan de un autor muy talentoso.

Edipo teme y por el estado de *katáplexis* que lo paraliza, se expresa en un verso de construcción nominal, con dos sintagmas sinonímicos que ponen de manifiesto su agitación interior, como consecuencia de las palabras de Yocasta:

ψυχῆς πλάνημα κάνακίνησις φρενῶν. (v. 727).

Una agitación de mi alma y un movimiento de mis pensamientos.

Luego, Edipo siente las maldiciones *pasmosas* que se ha arrojado a sí mismo, como lo manifiesta

Οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἑμαυτὸν εἰς ἀράς
 δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι. (vv. 744-5).

¹⁵Cfr. Bollack (1990, II: 348): *Le passé de la pièce, sa préhistoire, efficiente et durable, est ici celui qui sépare la mort de Laïos du début de l'action dramatique. Le passé de Créon -la vie de Laïos, et ses actes- est d'avant encore. Il refuse de le considérer.*

¡Ay de mí, desgraciado! Me parece que yo no sabía que me arrojaba a mí mismo justamente hacia maldiciones pasmosas.

Y, ante la curiosidad de Yocasta, Edipo explicita aún más:

Δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ. (v. 747).

Me preocupa pasmosamente que el adivino sea el que ve.

El adverbio δεινῶς modaliza la contingencia con el temor que inspira el mensaje divino. Luego, Edipo repite las palabras de Tiresias (vv. 412-4).

καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προῦφάνη λέγων,
ὡς μητρὶ μὲν χρεῖη με μειχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄρᾱν,

φονεὺς δ' ἑσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός. (vv. 790-93).

Prediciendo (Apolo) cosas manifiestas no sólo pasmosas sino también desgraciadas: que es necesario que yo me una a mi madre, y que exhibiré una raza intolerable de ver ante los hombres, y que yo seré el asesino del padre que me engendró.

Edipo actualiza el mensaje del Agorero, desde el punto de vista de los dichos del hombre ebrio, que se le acercó en Corinto. Encontramos, nuevamente, el uso de optativos oblicuos, es decir, el discurso indirecto de Apolo está refractado subjetivamente en una tercera instancia. La extensión del discurso y los circunloquios para llegar a la verdad tiñen de angustia la situación.¹⁶

En la segunda mitad de la obra, a partir del Tercer Episodio, los acontecimientos se precipitan por sí mismos, en un curso de acción incontrolable. En el caso de Edipo, el

¹⁶Gregory (1995: 141-146) manifiesta que la comparación con la conducta de Creonte en *Antígona* se debe a la inmediatez con que cambia de actitud. Los dos tiemblan de pavor, pensando que pueda haber coincidencias impensables para ellos; pero en *Edipo*, por medio de su discurso que detalla el encuentro en el cruce de caminos, se infiere que era un recuerdo muy nítido y muy presente.

término *δεινός* alude a esa realidad metafísica, a lo prodigioso. Los dioses aparecen en esos intersticios de ingenuidad que dejan entrever los hombres; de este modo ellos anuncian la claridad meridiana que vivencia Edipo en el Éxodo.

En este momento dramático, el Mensajero de Corinto se introduce en la escena y pregunta por el palacio de Edipo, a lo que el Corifeo le señala a Yocasta con una expresión en la que indicamos la ironía formal, que tiene lugar en el segundo verso referido, dado que la cesura divide los nominativos en el primer hemistiquio respecto de los genitivos del segundo término:¹⁷

Στέγαι μὲν αἶδε, καὶ τὸς ἔνδον, ὧ ξένε·

γυνὴ δὲ μήτηρ ἦδε τῶν κείνου τέκνων. (vv. 927-28).

Éste es el palacio, y él está adentro, extranjero; ésta es la mujer, madre de sus hijos.

A propósito de las novedades que trae el Mensajero de Corinto, Edipo se expresa nuevamente con un sintagma nominal que expresa el temor de que se cumpla el vaticinio. El concepto se manifiesta por esta única vez en el Episodio:

Θεήλατον μάντευμα δεινόν, ὧ ξένε. (v. 992).¹⁸

Un oráculo pasmoso enviado por los dioses, extranjero.

La experiencia del terror, φόβον, es la puerta de acceso a las zonas más oscuras de la interioridad de Edipo, porque inicia su propio recorrido por medio, justamente, del temor. La Esfinge fue un adelanto metafórico de lo que sería el último día de su vida en Tebas. En el corazón de la obra trasunta la imagen de aquel encuentro, por lo tanto aquello que parece adyacente en el tratamiento sofocleo resulta medular, si nos atenemos al tiempo cronológico de los hechos.

¹⁷Cfr. Lida de Malkiel (1983: 163).

¹⁸Decimos que *δεινός* aparece por única vez en el Episodio en esta oportunidad (v. 992), aunque Jebb (1887: 137) presenta la siguiente lectura: *Δεινόν γ' ὄνειδος σπαργάνων ἀνειλόμην* (v. 1035), lo compara con *Filoctetes* (v. 1225), también con *Electra* (v. 341), *Áyax* (v. 1127). Kamerbeek (1967: 200) supone que Pearson ha optado por una versión errónea que deriva de *Medea* (v. 514) de Eurípides. Estas palabras están usadas allí con un estilo acorde al de Sófocles. Lloyd-Jones y Wilson (1990b: 103) defienden la lección de Pearson.

La culminación del reconocimiento y de la obra se halla en el Cuarto Episodio, puntualmente, en el momento en que el Pastor de Layo se expresa:

Οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν. (v. 1169).
¡Ay de mí! Estoy ante lo mismo pasmoso de pronunciar

El enunciado cierra el circuito de las conjeturas que inaugura Tiresias. A su modo, el antiguo servidor de Layo también resulta omnisciente en el conflicto.

A continuación, en el Éxodo estallan las expresiones de δεινότης. El Εξάγγελος relata los acontecimientos que tuvieron lugar en el palacio. En su primera parte, el Mensajero puntualiza la muerte de Yocasta y explica las causas por medio de un oxímoron que asimila toda la historia familiar:

γοᾶτο δ' εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλοῦς
 ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι. (vv. 1249-0).
*Se lamenta por el lecho nupcial, donde la desgraciada (se unió)
 doblemente a un esposo hijo de su esposo y engendró hijos de los
 hijos.*

Inmediatamente, el Mensajero cuenta que no pudo observar la muerte de la reina porque sus ojos siguieron la presencia de Edipo en la habitación. A pesar de haber sido testigo, no sabe. Es el único personaje que manifiesta su desconocimiento.¹⁹

Se presenta, nuevamente con un oxímoron, la transcripción del discurso indirecto de Edipo:

Φοιτᾶ γὰρ ἡμᾶς ἔγχος ἑξαιτῶν πορεῖν,
 γυναῖκά τ' οὐ γυναῖκα, μητρώαν δ' ὅπου
 κίχαι διπλῆν ἄρουραν οὐ τε καὶ τέκνων. (vv. 1255-7).

¹⁹Edipo había manifestado sus dudas de conocimiento (vv. 744-45), pero nunca en una forma tan contundente como el Mensajero.

Pues va y viene demandándonos facilitarle una espada, y (preguntando) dónde estaba su esposa que ya no es esposa, la tierra materna de él y también de sus hijos.

El Ἐξάγγελος le atribuye a alguno de los δαίμονες la guía hacia la habitación porque ninguno de los hombres lo hizo. Con fuertes imágenes auditivas aparece el concepto δεινόν:

Δεινὸν δ' αὐσας, ὡς ὑψηγοῦ τινος
 πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων
 ἔκλινε κοῖλα κλῆθρα κάμπιπτει στέγη.
 οὐ δὴ κρεμαστήν τὴν γυναῖκ' ἐσειδομεν,
 πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην· ὁ δὲ,
 ὅπως ὄρᾱ νιν, δεινὰ βρυχηθεῖς τάλας,
 χαλᾶ κρεμαστήν ἀρτάνην· ἐπεὶ δὲ γῆ
 ἔκειτο τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τάνθενδ' ὄρᾱν. (vv. 1260-7).

Después de gritar algo pasmoso, como si alguien lo guiara se precipitó hacia las puertas de dobles hojas, y desde los fondos dobló la cavidad y la cerradura y entró en la casa. En efecto, allí vimos a su esposa ahorcada, pendiente de cuerdas oscilantes; éste, como la ve, gimiendo pasmosamente suelta la cuerda suspendida; y puesto que yacía en tierra, desdichada, esto era allí pasmoso de ver.

Los adjetivos ocupan el centro del relato: uno de ellos es un neutro singular, y los otros dos son neutros plurales. La neutralidad les otorga un carácter generalizador, abstracto y las dos imágenes acústicas señalan el cada vez más grave tono de Edipo. A continuación, el Mensajero reanuda el relato y describe la ceguera (vv. 1271-74); de este modo actualiza una vez más las palabras de Tiresias (vv. 412-4).

El discurso termina en un tono sentencioso, con el cual se compara la felicidad de antes con la situación actual desdichada (vv. 1282 y 1283-85, respectivamente).

La fuerza final del discurso acentúa emotividad con un sintagma nominal, asíndeton y encabalgamiento:

στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν

ὅσ' ἔστι πάντων ὄνοματ', οὐδέν ἐστ' ἄπόν. (vv. 1284-5).

Lamento, obnubilación, muerte, vergüenza, cuantos nombres hay de todas las desgracias, ninguno está ausente.

El Éxodo constata por medio del Εξάγγελος que la experiencia intransferible ha acaecido en el ámbito más privado. Produce una tensión psíquica en el Coro y en Edipo, que se manifestó en un *kommós* hasta poder expresarse coherentemente, en forma ordenada. Edipo aparece seguido por el Coro, otra vez frente al público, como en el Prólogo, rodeado de una manifestación de los ancianos. La función de los Coreutas no es elegir, sino reaccionar y reflejar. Viven agitados por el desasosiego de la incertidumbre.²⁰

En el Éxodo, el Corifeo acompaña a Edipo ante Creonte, que ahora es el rey y tiene el poder de tomar decisiones. Y el flamante monarca aparece por tercera y última vez en la obra.

Creonte tiene urgencia de terminar con ese espectáculo; quiere que Edipo se introduzca en el palacio, de espaldas a la población. En el *kommós* del Éxodo se comparte un espectáculo que supera cualquier expectativa humana y que impulsa a revivir algunos momentos cruciales en la vida de Edipo, quien finalmente ha superado el espanto, mientras los ancianos se encuentran excedidos en la capacidad humana de asimilarlo.²¹

᾿Ω δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,

᾿ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ

προσέκυρσ' ἤδη· (vv. 1297-9).

¡Oh, sentimiento pasmoso de ver para los hombres!

¡Oh, el más pasmoso de todos cuantos yo haya alcanzado jamás!

²⁰Cfr. Buxton (1984: 22-24).

²¹Taplin (1978: 88) afirma que antes de que Edipo pueda hablar, hay una pausa en la cual el Coro describe esta visión espeluznante que se aproxima.

La experiencia les resulta inaudita e imposible de contemplar:

Ἐς δεινὸν, οὐδ' ἀκουστόν, οὐδ' ἐπόψιμον. (v. 1312).

(Marchas) hacia un hecho pasmoso, ni oído, ni visto.

El Coro se expresa con alusiones neutras singulares que forman un sintagma nominal con negación en polisíndeton y, en clara disonancia con Edipo, el lamento de los ancianos recupera el trímetro yámbico. Todo converge en un tono axiomático, *gnómico*, de cuestión definitivamente resuelta, de fatalidad que provee el trasfondo del horror. El Corifeo se pregunta:

᾽Ω δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς

ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων; (vv. 1327-8).

¡Oh tú, después de realizar acciones pasmosas! ¿Cómo te atreviste a semejante cosa, a apagar las órbitas de tus ojos? ¿Cuál de los daímones te impulsó?

Tácitamente, el Coro entiende que fue Edipo mismo el responsable de sus actos y la pregunta que formula sugiere una explicación. La distancia existente entre las iniciativas humanas y los designios divinos se ha hecho presente.²² En la interrogación de los Coreutas, se trasunta la misma idea que en el discurso del Mensajero (v. 1258).

Edipo responde que Apolo actuaba en relación directa con su sufrimiento (v. 1329), pero con anterioridad era Zeus la causa de su situación (v. 738). Y aún le atribuía a τύχη su paternidad (v. 1080). Con anterioridad, Tiresias le decía a Edipo que su propia τύχη era su destrucción, es decir, que su capacidad de decisión no depende de otros sino de sí mismo.

Αὕτη γε μέντοι σ' ἡ τύχη διώλεσεν. (v. 442).

Ciertamente la propia fortuna te destruyó.

Pero el contexto es errático aún, porque el Adivino también otorgó a Apolo la causa de los sufrimientos:

²²Cfr. Webster (1936: 35).

Ἀπόλλων ᾧ τάδ' ἐκπράξει μέλει. (v. 377).

...*Apolo, a quien le importa llevar a cabo estas cosas.*

En suma, al término de la obra, Edipo acepta que las razones de su vida confluyeron en el nombre de Apolo (vv. 1329-30).²³

Peradotto propone que en *Edipo Rey*, aquello que denominamos la "realidad real", el plano trascendente de los dioses, motivado en su injerencia espectacular por la peste apolínea, no es otro nombre que la legalidad del propio relato de los hechos, cuando el crítico afirma que la voz de Apolo es la voz del autor, como imagen de distanciamiento narratológico.²⁴ Cuando Edipo se encuentra con la dialéctica de los personajes en escena llega al conocimiento de sí, como con el encuentro con la Esfinge, quien exigía un nombre a Edipo. La Esfinge había desafiado al viajero con una reflexión, y reflejarse es una especie de suplantación continua. Esto fue el preludio de lo que sobrevendría.

Rodríguez Adrados afirma que Edipo es hijo de la fortuna, que junto a la veta racionalista, existe en el siglo V aquella que subrayó la condición trágica del hombre, sometido al azar y a vicisitudes que no sabe explicarse. Su paradigma es Edipo en la obra de Sófocles.²⁵ Kitto, en cambio, opina lo contrario: aquello que denominamos τύχη es la ley que el hombre no contempla en su totalidad.²⁶

Edipo ruega, en el aplomo de los trímetros yámbicos:

²³Jebb (1887: 174, n. 1329) sostiene que todo surge motivado por Apolo, no por las Furias, como en Esquilo. Por lo tanto hay una visión distinta. Apolo es la actividad racional; mientras que las Furias representan la irracionalidad, el dejar hacer de la pasividad, lo que sobreviene independientemente de nuestra voluntad.

²⁴Peradotto (1992: 10-11) afirma. *Prophecy is not conceivable apart from narrative. It derives from narrative, from the representation of causal continuity in time. It is, I believe, less accurate to say that a narrative represents a prophecy than to say that prophecy represents that narrative, and does so by pre-presenting it, the frame paradoxically embedded in what it frames. Prophecy derives from the narrator's foreknowledge (in reality, his afterknowledge) of his own products, from a process of retrogressive composition....* Griffith (1993: 112-13) afirma que la justicia, Dike, de Apolo es la propia acción: Que Edipo encuentre que ha matado a su padre y duerma con su madre no es una mera coincidencia, sino un lógico hecho determinado. Lo que determina, por carecer de un nombre mejor, es la justicia de Apolo. El espectáculo que Sófocles nos brinda es que Edipo marcha solo en la cinta de Moebius, de modo de retornar a su punto de origen y descubrir quién es. Las dos caras de la cinta devienen una única, no es una coincidencia, sino el resultado de una ley matemática.

²⁵Cfr. Rodríguez Adrados (1999: 177 y 188).

²⁶Cfr. Kitto (1968³: 185). Por otra parte Schlesinger (1968: 153) habla de la cohesión que el hombre busca empeñosamente en sus palabras y en sus actos.

ἀλλ' ἔα με ναίειν ὄρεσιν, ἔνθα κλήζεται
 οὐμὸς Κιθαιρῶν οὔτος, ὃν μήτηρ τέ μοι
 πατήρ τ' ἔθεσθην ζῶντε κύριον τάφου,
 ἔν' ἔξ ἐκείνων οἳ μ' ἀπωλλύτην, θάνω.
 Καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα, μήτε μ' ἄν νόσον
 μήτ' ἄλλο πέρσαι μηδέν· οὐ γὰρ ἄν ποτε
 θνήσκων ἐσώθην, μὴ 'πί τῷ δεινῷ κακῷ. (vv. 1451-57).

Pero permítete habitar en las montañas, donde ése es llamado mi Citerón, al que mi madre y mi padre dispusieron, mientras vivían, como tumba legítima para mí, para que yo muriera en manos de aquéllos que me destruyeron. No obstante, yo sé realmente lo siguiente: que ni una enfermedad ni ninguna otra cosa me destruiría; pues yo nunca hubiera sido salvado, cuando moría, si no fuera para esta pasmosa desgracia.

Según la opinión de Bollack, habría que explicarlo intertextualmente, diciendo que alude a la desaparición maravillosa evocada en *Edipo en Colono* (vv. 1656-1665).²⁷ Interpretamos que Edipo reconoce y manifiesta que fue salvado para vivir en una *circunstancia pasmosa*. Esta coyuntura forma parte del *racconto* de su vida hasta el momento presente. Para nosotros, es, ante todo, un enunciado retrospectivo que se explica dentro de la obra misma. Además, el artículo τῷ, en la expresión τῷ δεινῷ κακῷ (v. 1457), equivale a un demostrativo y, en consecuencia, le otorga un sentido anafórico al enunciado.

²⁷Bollack (1990, III: 993-94) afirma que, con la expresión δεινῷ κακῷ, Sófocles menciona una forma excepcional de la muerte. El crítico interpreta que el verso alude a una desaparición extraordinaria, una muerte distinta a las muertes conocidas, pero ni los epítetos δεινῷ ni κακῷ parecen apropiados para evocar este evento sobrenatural. Para Dawe (1982: 240): *Fate has some stranger end in store for him: what end that was Sophocles describes in Oedipus at Colonus*. Cfr. Knox (1957: 193): *There is, at most, a sense that Oedipus has a special destiny, an invulnerability to ordinary calamities, but this special destiny Oedipus can only refer to as a 'dreadful evil' (deinôi kakôi, 1457).*

Edipo ha experimentado la oscuridad y cerrazón que producen las redes de las circunstancias en las que se mueve la vida humana. Él presiente el desastre, una vez que hubo disfrutado de la prosperidad.

En esta ocasión, el Corifeo no responde y, en su lugar, Creonte les advierte que no viene para burlarse ni para injuriar a Edipo, como hizo Edipo frente a él, con anterioridad:

Οὐθ' ὡς γελαστής, Οἰδίπους, ἐλήλυθα,
 οὐθ' ὡς ὄνειδιῶν τι τῶν πάρος κακῶν. (vv. 1422-23).
No llego, Edipo, ni como burlador, ni para reprocharte alguna de las ignominias anteriores.

Sus palabras se dirigen fundamentalmente al Corifeo, cuando ordena que lleven a Edipo al palacio para no agredir la visión de los ciudadanos. Creonte se preocupa de la desaparición inminente de su cuñado, no de la purificación de la ciudad.²⁸ Su obsesión, de momento, se manifiesta en evacuar el oprobio de la ciudad que él gobierna (vv. 1424-28). Reanuda la diferencia entre *γένος* y *πόλις*, tema que había sido considerado en el encuentro anterior, cuando estaban en cuestión las dos dinastías en el gobierno de Tebas.²⁹ Creonte, en el Éxodo, devino rey y actúa como Edipo en el Prólogo, cuando lo habían enviado ante el oráculo de Delfos. El novel gobernante rechaza la demanda del exilio de Edipo y aduce una cuestión política, pues el saneamiento social supera las instancias religiosas.

En Edipo, el lenguaje es emotivo por su propia disposición, en su actitud ante la vida; en cambio, en Creonte, el lenguaje de las órdenes se expresa bajo el amparo de lo impersonal, se escuda en la impropiedad, lo vemos cuando expresa respectivamente:

²⁸El nuevo gobernante se atiene deliberadamente al momento actual, quizás, con una dosis de resignación más que de responsabilidad, para asumir el cargo de soberano, como deja entrever (v. 1422) cuando afirma *πάρος κακῶν*.

²⁹Para Taplin (1983: 172-4) la salida de escena de Edipo no es como él lo pensaba o deseaba. No utiliza el *εἴσοδος* y comienza y termina en el palacio. Se le niega un final sencillo que podría haber significado un volver a empezar para Edipo.

Ἔδρασ' ἄν, εὖ τοῦτ' ἴσθ' ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ
 πρώτιστ' ἔχρηζον ἔκμαθεῖν τί πρακτέον.

ἄμεινον ἔκμαθεῖν τί δραστέον. (vv. 1438-9 y 1443).³⁰

*Lo habría hecho, sabe bien esto, si primeramente no hubiera
 necesitado saber del dios qué debe hacerse.*

...Es preferible saber qué debe hacerse.

En estos versos, Creonte se decide a estudiar el caso de Edipo como una atribución específica de la autoridad real, que él ostenta como heredero del γένος y como dirigente de la πόλις. Esta disposición despótica trasunta su autoritarismo característico. En el ámbito restringido de la facticidad, Creonte se escuda ante el compromiso y, a su vez, esconde su forma autoritaria en esa expresión que apenas oculta su fin premeditado, en tanto incorpora la voz de Edipo, de modo que Creonte se apodera de la subjetividad del nuevo súbdito. De este modo, Creonte se muestra tal cual es, inseguro y autoritario.

La nueva consulta al oráculo se expide sobre el futuro de Edipo. Si la tragedia termina con la necesidad de una nueva consulta oracular, como en el Prólogo, significa que Creonte no está seguro de su interpretación primera y, aunque la tragedia ha pasado sin afectarlo, dada su incapacidad de atisbar otras injerencias que las propias, sospecha íntimamente que sus conclusiones pueden estar erradas.³¹

En su momento, Edipo se detiene frente a la Esfinge, reconoce que no sabe; mientras en Creonte no hay dudas de conocimiento. La consulta, tanto al principio de la obra como en el final, otorga un aspecto singularmente irónico al personaje de Creonte dentro de la economía dramática. Se trata de un personaje que no tiene sobresaltos porque actúa como dueño de su mediocridad.³²

³⁰Di Benedetto (1988: 93) explica que la necesidad de aprender en Creonte no alude a un nivel racionalista sino al aprehender la voluntad de los dioses. Nada dice acerca del adjetivo verbal que enajena la voz de Edipo, aunque Creonte no lo logre, pues Edipo estaba decidido de antemano. La forma impersonal πρακτέον (v. 1439) es un ἄπαξ en Sófocles. Cfr. Ellendt (1958²: 651).

³¹Cfr. Schlesinger (1950: 120-1).

³²Aristóteles en *Poética* 1448a 1-5 designa a estos hombres como φαῦλοι.

Luego, Creonte ordena, brutalmente, las nuevas disposiciones y se convierte en árbitro de la contienda, dueño de la palabra y también adversario:

Αλις ἔν' ἐξήκεις δακρύων· ἀλλ' ἴθι στέγης ἔσω.

(vv. 1515).

Bastante has llorado; pero entra en el palacio.

Πάντα μὴ βούλου κρατεῖν·

καὶ γὰρ ἀκράτησας οὐ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο.

(vv. 1522-3).

No quieras vencer en todo; ya que después de haber vencido (esta situación) no acompañó tu vida.

Algunos críticos consideran que el v. 1522 es el σφραγίς de la obra.³³ Edipo se separa del grupo familiar y de padre dispensador, en lo sucesivo, se convertirá en mendicante.

En el Éxodo confluye diáfananamente, con una armonía colosal, el mensaje de los dioses, dado fragmentariamente a lo largo de la obra. El valor metafísico de las luces y las sombras de potente fuerza "eidética" en el Prólogo corrobora la dialéctica del acaecer dramático en el epifonema final:

᾿Ω πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὄδε,
 ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ,
 οὗ τίς οὐ ζήλω πολιτῶν ἦν τύχαις ἐπιβλέπων,
 εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν,
 ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
 ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
 τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδέν' ἀλγαινὸν παθῶν. (vv.
 1524-30).

¡Contemplad, habitantes de la patria Tebas! Este es Edipo, el que

³³Cfr. Bollack (1990, III: 1038 ss.).

descifró los enigmas famosos y era el hombre más poderoso, cuya suerte ninguno de los ciudadanos dejaba de mirar con envidia, ¡A qué ola de pasmosa coyuntura ha caído! De modo que, el que es mortal, atisbando aquel día final, no es feliz en nada antes de que traspase el término de su vida sin sufrir ningún dolor.

El colofón personaliza la contemplación de las miserias humanas, y señala que el hombre más poderoso, más envidiado, también sucumbe en una coyuntura *pasmosa*, sorpresiva, inesperada, *δεινός*. Ratifica una vez más que el poderío de Edipo no dependía de ninguna otra persona sino de sí mismo, como anunciara Tiresias. El final resume el plan de la trama pensada por el autor y señala que, definitivamente, se ha cumplido. *Δεινῆς συμφορᾶς* (v. 1527) deviene el punto de confluencia que ha sobrevenido en el último día.

Bollack opina que los versos finales son espurios, tal vez de una época más tardía.³⁴ Lamentablemente, si esto es así, no sabemos cómo Sófocles terminó *Edipo Rey* y llegamos a la conclusión de que la voz de Creonte tiene la última palabra y la estructura de *ἀντιλαβή* muestra el tono de excitación y alarma con el que se retiran los personajes.³⁵

Creonte, en verdad, no interviene en las últimas resoluciones antes de la partida. Eso justifica que no se dirija a Edipo cuando ordena a los ancianos que lo lleven al palacio. Si bien antes Edipo era un virtuoso para designar y solventar problemas, ahora comienza el motivo del "no encontrarse en la vida"

3. *Δεινός* y su familia de palabras en *Edipo Rey*

El concepto que nos ocupa aparece en veintitrés oportunidades en la obra. En la primera parte, doce veces; en la segunda, once. Tiresias inaugura la palabra en el Primer Episodio y une *δεινός* a *φρονεῖν*. Después menciona *δεινόπους ἄρα* (v. 418), *la*

³⁴Bollack (1990, IV: 1038 y ss.).

³⁵Kamerbeek (1967: 270) comparte la idea de que el colofón sea una interpolación posterior. En cambio, Lloyd-Jones y Wilson (1990b: 113-14) no lo aseguran.

maldición de pies terribles. Luego el Coro lo expresa dos veces en el Primer Estásimo, canta a Κῆρες y a la confusión que producen los augurios en relación a δεινῶ, el plano sobrenatural. En el Segundo Episodio, Creonte lo pronuncia una vez, cuando refuta las δειν' ἔπη de Edipo, en el adjetivo empleado en acusativo plural neutro (v. 512) y luego, ante Yocasta, una vez más (v. 639). Creonte se amolda a las circunstancias, quizás, con una dosis de resignación, más que de responsabilidad, para asumir el cargo de soberano, como deja entrever cuando afirma πάρος κακῶν (v. 1422). En el mismo Episodio, Edipo lo emplea frente a Creonte: λέγειν σὺ δεινός (v. 545) y ante Yocasta en tres momentos: εἰς ἄρας δεινῶς (v. 745) recuerda las palabras de Tiresias cuando refería a las δεινόπους ἄρα (v. 418) como *las maldiciones de pies terribles*; luego, como adverbio, el concepto ostenta la sensibilidad ante la situación: δεινῶς ἄθυμῶ (v. 747); y en último término, δεινὰ καὶ δύστηνα, en el momento del semi-reconocimiento (v. 790). Yocasta lo menciona cuando recuerda el vaticinio de Apolo en relación a la muerte de Layo: τὸ δεινὸν σύφοβειτο (v. 722).

En la segunda parte de la obra, de las once instancias en que se expresa el vocablo, nueve corresponden al Éxodo.

En el Tercer Episodio (v. 992), única vez que se expresa el concepto, Edipo se refiere a δεινὸν como atributo de μάντευμα, junto a θεήλατον, *un oráculo enviado por los dioses, pasmoso*. Anteriormente, en el Segundo Episodio, Edipo se refiere a las ἄρας δεινῶς (v. 745), *maldiciones pasmosas* que tienen su correlato con la voz del adivino (v. 418).

En el Cuarto Episodio, el Pastor de Layo exclama οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν (v. 1169), *¡Ay de mí! Estoy ante lo mismo pasmoso de pronunciar*. El anciano expresa el concepto por única vez y es consciente de que no quiere hablar, pero debe hacerlo; además resulta el punto culminante del reconocimiento. La expresión resulta equivalente al momento en que Edipo responde a Creonte λέγειν σὺ δεινός (v. 545) en el Segundo Episodio. En su oportunidad, Creonte se extralimita en su sentido de la practicidad en el gobierno y de las normas de conveniencia, habla por demás, corrobora sus opiniones como testigo de los hechos, como familiar y como político. La

situación inversa ocurre en el caso del Pastor: el hombre quisiera callar y quisiera, además, no haber sido testigo. De este modo el Segundo y el Cuarto Episodios tienen situaciones inversamente equivalentes.

En el Éxodo, el ' Εξάγγελος manifiesta el concepto en tres momentos de su discurso: δεινὸν δ' αὐσας (v. 1260); δεινὰ τάλας (v. 1265) y δεινὰ ὄρα̃ν (v. 1267).

El único personaje que expresa el concepto para sí, y en grado superlativo resulta ser el Corifeo, quien menciona el adjetivo en cuatro oportunidades: δεινὸν ἰδεῖν... δεινότατον πάθος (vv. 1297-8). Sus palabras muestran un índice de συμπάθεια con el protagonista. Más tarde, el Corifeo expresa 'Ες δεινὸν οὐδ' ἀκουστὸν οὐδ' ἐπόψιμον (v. 1312) junto con ὦ δεινὰ δράσας (v. 1327) y los enunciados refieren al vaciamiento de las cuencas de los ojos. Edipo responde μὴ 'πί τῷ δεινῷ κακῷ (v. 1457), que su finalidad era experimentar esa *pasmosa calamidad*.

Por último, el Corifeo expresa el concepto en el epífonema final: κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς (v. 1527), como atributo de συμφορᾶς. El Corifeo va detrás de las circunstancias; no alcanza a visualizar las causas de los hechos, aunque él tenga motivos, por su edad, para razonarlas en virtud de su experiencia; pero los ancianos están librados a lo emotivo, acompañan a Edipo hasta donde pueden.

El concepto no se pronuncia en el Prólogo ni en la Párodos, tampoco en el Segundo Estásimo ni en el Tercero, que funciona como *hipórchēma*, ni en el Cuarto Estásimo. Por única vez en todos los cantos, el concepto se menciona en el Primer Estásimo. Luego se pronuncia, al menos una vez, en todos los Episodios. En la primera parte de la obra, todos los personajes pronuncian δεινός.

En la segunda parte, pronuncian δεινός dos veces Edipo, una el Pastor, tres el Exángelos en el Éxodo y cinco el Corifeo en ritmos *kommáticos*. Ni el Mensajero de Corinto ni Creonte mencionan δεινός.

Estadísticamente resumimos: δεινός aparece con más densidad en el Segundo Episodio y en el Éxodo, lo cual establece un paralelismo que sustenta la estructura de díptico de la obra. Tiresias y Yocasta expresan τὸ δεινόν con un sentido anafórico,

sobre la muerte de Layo (vv. 417 y 721 respectivamente). En toda la obra se presentan cinco nominativos (vv. 316, 417, 471, 545 y 992), que aluden al pensamiento, la maldición, las divinidades persecutorias, y el oráculo. También Creonte es llamado *δεινός*. Hay diez acusativos plurales (vv. 483, reiterado, 512, 639, 745, 790, 1260, 1265, 1267 y 1327); y tres acusativos en singular (vv. 721, 1297 y 1298, este último en grado superlativo), que aluden al vaticinio o a las maldiciones de la profecía, incluso en el Éxodo refieren la concreción de aquellas maldiciones. Predominan claramente los casos directos que suman dieciocho. Se presentan cuatro adverbios o construcciones adverbiales (vv. 747, 1169, 1312 y 1457), que connotan el momento en que se visualiza gradualmente la resolución del enigma, y la inminencia causa temor; por último, un genitivo femenino en el colofón, que alude a la turbulencia de la circunstancia, la definición de la condición humana. Las referencias a la realidad sobrenatural de los hombres aproxima la obra a *Traquinias*; la mención, con relativa insistencia, en las circunstancias en las que los personajes se ven sumidos anuncia la situación de *Electra*. El concepto nos clarifica, una vez más, que *Edipo Rey* se yergue en la plenitud de la creación sofoclea.

4. Conceptos que presentan solidaridad semántica con *δεινός*: *οἴκτος*, *εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις* en *Edipo Rey*

La experiencia *δεινός* ofrece la visualización de los propios límites; el sentimiento de *οἴκτος* aflora cuando se comprende aquello que les ha ocurrido a los demás y luego se intelectualiza la experiencia en la intencionalidad del *εὖ φρονεῖν*. La comprensión de lo que a mí me pasa es *σύνεσις*, la visión interior.

Los conceptos vinculados a *δεινός* permiten una contextualización más aproximada de su sentido. Ellos aluden a la emotividad o bien a la reflexión.

En el Prólogo, los suplicantes ponen en conocimiento de Edipo y el público la situación presente en Tebas. Se acentúa la esfera del terror y Edipo se conmueve por la aflicción de su pueblo:

Ἀλλ', ὦ γεραῖέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς
 πρὸ τῶνδε φωνεῖν· τίτι τρόπῳ καθέστατε,
 δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν
 ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλητος γὰρ ἄν
 εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν. (vv. 9-13).

*Pero, anciano, cuenta, porque eres la persona indicada para hablar ante estos. ¿En qué forma os habéis presentado ante mí: porque estáis temerosos o porque tenéis un deseo? Porque yo quisiera socorrerlos en todo; pues sería un insensible si no me apiadara, (ocupando) tal sitio.*³⁶

El rey es solidario y sensible ante el reclamo social, ante los suplicantes:

ὦ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι
 προσήλθεθ' ἰμείροντες· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
 νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες ὡς ἐγὼ
 οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ. (vv. 58-61).

¡Oh, hijos dignos de compasión! Llegasteis a mí porque queréis (decir)me cosas conocidas y no desconocidas; pues yo sé bien que todos vosotros sufrís y, aunque estáis enfermos como yo, no hay ninguno de vosotros que esté enfermo del mismo modo que yo.

Visualmente, Edipo está enfrentado con todos los presentes y el mismo rey lo señala cuando afirma νοσοῦντες ὡς ἐγὼ (v. 60), *vosotros estáis enfermos como yo*, hecho que resulta paradójico, en tanto se incluye quien está afectado en primer lugar.

³⁶La construcción μὴ οὐ con participio es más rara que con infinitivo, y usada sólo por Sófocles, de entre los clásicos, en tres oportunidades. Está basado en un uso condicional de μὴ, con οὐ adherido a él cuando la oración principal es negativa. Cfr. Moorhouse (1982: 333).

En el dilatado Segundo Episodio, los ánimos han quedado alterados; los personajes expresan su inseguridad en el canto *kommático* y Edipo pone de manifiesto sus sentimientos cuando se apiada por el Corifeo y, a su vez, ratifica el odio que le inspira el hermano de Yocasta:

‘Ο δ’ οὖν ἴτω, κεί χρή με παντελῶς θανεῖν
 ἢ γῆς ἄτιμον τῆσδ’ ἀπωσθῆναι βία·
 τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ’, ἐποικτίρω στόμα
 ἐλεινόν· οὗτος δ’ ἐνθ’ ἂν ἦ στυγῆσεται. (vv. 669-672).

Que éste se vaya, en efecto, aunque sea absolutamente necesario que yo muera o que sea expulsado, deshonrado, de esta tierra, con violencia; pues por tu boca digna de pena, no por la de éste, me apiado; ése, donde sea, será detestado.

El sentido de οἶκτος resulta una expresión coyuntural en esta instancia de los acontecimientos, pues, en realidad, el término se expresa con fuerza a partir de la llegada del pastor de Layo, quien siente auténtico terror, tanto por el momento presente en el que peligra su integridad, como por la idea de mencionar los hechos presenciados en el pretérito; precisamente el Episodio concluye con las palabras del Pastor, seguidas por el reconocimiento de Edipo. A la pregunta de por qué él abandonó al niño en manos del anciano de Corinto, el Pastor explica sus razones humanitarias:

Κατοικτίσας, ᾧ δέσποθ’, ὡς ἄλλην χθόνα
 δοκῶν ἀποίσειν, αὐτὸς ἐνθεν ἦν· ὁ δὲ
 κάκ’ εἰς μέγιστ’ ἔσωσεν· εἰ γὰρ οὗτος εἶ
 ὄν φησιν οὗτος, ἴσθι δύσποτμος γεγώς. (vv. 1178-81).

Porque me apiadé, amo, ya que creía que lo llevaría a otra tierra, de donde él era; pero éste lo salvó para los males mayores; pues si ése eres tú, al que éste menciona, sabe que has llegado a ser desdichado.

El Pastor no ejecutó la orden de matarlo sino que lo entregó a otro y pasó al infante lejos de la esfera de aplicación del oráculo por medio del pastor corintio, quien hizo que naciera una vez más. La identificación no resulta apartada de la predicción, realmente Edipo es el niño del oráculo. El Pastor apenas desarrolla la historia; ya está todo dicho.³⁷ La visión del antiguo servidor de Layo resulta ser el espejo de los hechos y revela a Edipo su identidad.³⁸

El Ἐξάγγελος anuncia el regreso del nuevo Edipo y concluye:

....τὸ γὰρ νόσημα μείζον ἢ φέρειν.

Δείξει δὲ καὶ σοί· κληῖθρα γὰρ πυλῶν τάδε

διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα

τοιούτου οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι. (vv. 1293-6).

...Pues la enfermedad es mayor de lo que puede sobrellevar Pero también te mostrará a ti: pues estos cerrojos de las puertas se abren: verás pronto tal espectáculo que, incluso al odiado, apiadarías.

El verbo ἐποικτίσαι (v. 1296) resume el recorrido de las ironías trágicas que habían sido iniciadas en el Prólogo (v. 13). De este modo se ve el contraste entre el τύραννος del Prólogo y el hombre vencido del momento final.³⁹

³⁷Edipo pregunta al Pastor: Ἦ δούλος, ἢ κείνου τις ἐγγενῆς γεγώς; (v. 1168).

¿Acaso era esclavo, o alguien que llegó a ser de la familia de aquél?

y el Pastor ratifica a Edipo: Ἴσθι δύσποτμος γεγώς. (v. 1181).

Sabe que has llegado a ser desdichado.

Ni el Pastor, ni Edipo, emplean el verbo φύω, *ser por naturaleza*, sino que las circunstancias los llevaron a esas situaciones; pero, en cambio, Edipo, en un clima altercado de *antilabé*, le recrimina a Creonte:

ἀλλ' ἔφυς κακός (v. 626).

Pero tú naciste malvado.

Cfr. Webster (1936: 46-48).

³⁸Cfr. Propp (1984⁴: 128): *Proprio in esso consiste la tragedia: in una presa di coscienza. Tutti gli altri momenti passano in secondo piano: sono necessari nella costruzione dell'intraccio, ma non se ne parla che in modo retrospettivo e breve, e servono solo in quanto focalizzano tutta l'azione in funzione dell'ultimo, terribile momento, di cui costituiscono una fase preliminare.*

³⁹Knox (1957: 204) comenta el uso de otros verbos, con resultados semejantes, por ejemplo: al principio él no pregunta nada: οὐκ αἰτητόν (v. 384), otros preguntan por él, por ejemplo αἰτεῖς (v. 216); luego en el final, él pregunta por una espada para matarse: ἐξαιπῶν (v. 1255) y por el destierro, Creonte contesta con una pregunta: αἰτεῖς (v. 1518). Él ordena a Tiresias marcharse (v. 445) y, en el Éxodo, Creonte se lo ordena a él.

En el Éxodo, Edipo pide dos veces οἴκτον (v. 1472 y v. 1508) y resulta paradójico que sea al “hijo de Meneceo” a quien suplique. Cuando Edipo oye el llanto de las hijas, se pregunta:

...καί μ' ἐποικτίρας Κρέων
 ἔπεμψέ μοι τὰ φίλτατ' ἐγγόνοιιν ἐμοῖιν;
 λέγω τι; (vv. 1473-5).
 ...¿Creonte me envió, después de compadecerse de mí, lo más
 querido, a mis dos hijas? ¿Es cierto?

Edipo insiste, una vez más, con su ruego, por el futuro que sus herederas sobrellevarán, socialmente.

Ἀλλ' οἴκτισόν σφας, ὦδε τηλικάσδ' ὄρωιν
 πάντων ἐρήμους, πλὴν ὅσον τὸ σὸν μέρος. (vv. 1508-9).
 Pero apiádate de ellas, viéndolas de tal edad, así, despojadas de
 todas las cosas, excepto todo lo que a ti te corresponde.

En cuanto al concepto εὖ φρονεῖν, Segal advierte que contrariamente a lo que sucede en *Antígona*, donde los últimos 350 versos enfatizan φρονεῖν, en *Edipo Rey*, los primeros cuatrocientos versos muestran el predominio de φρονεῖν, hasta que finalmente Yocasta cierra el tema (v. 1066).⁴⁰ Como ocurre también en *Antígona*, el adivino solicita con insistencia una actitud reflexiva para deliberar.

Creonte entabla el segundo y último ἀγῶν λόγων que hay en la obra. El primero había sido con Tiresias, en el Primer Episodio. No es casual que sendas diatribas dialécticas se lleven a cabo en la primera mitad de la obra pues en ellas se exhibe el contexto inmediato.⁴¹ Tiresias produce una colisión en el pensamiento de Edipo, porque él es el que definitivamente pone en conflicto las dos realidades. El mensaje profético despierta, en Edipo, sospechas de una conspiración. Ante esa desconfianza, Creonte tiene la posibilidad de refutar las acusaciones que vierte Edipo; se siente agredido en su

⁴⁰Cfr. Segal (1998: 49).

⁴¹Cfr. Segal (1993: 72).

persona. El hecho de destrabar los planos de diversa jurisdicción, lo personal y lo comunitario, confronta a los personajes. El segundo y último encuentro agonal de la obra es irregular, porque Edipo permanece en una posición lateral; su propio temperamento y su furor hacen que no pueda manifestarse racionalmente y esto produce, como consecuencia, que sea el discurso de Creonte, precisamente el discurso de refutación, el epicentro de la escena.

En el debate, Edipo elige restringir la libertad de su adversario oponiendo el derecho del γένος al derecho de la justicia, que Creonte se apresura en reconocer (v. 543) para no sentirse obstaculizado. Edipo afirma a continuación:

Εἴ τοι νομίζεις ἄνδρα συγγενῆ κακῶς
δρῶν οὐχ ὑφέξειν τὴν δίκην, οὐκ εὖ φρονεῖς. (vv. 551-2).
*Si en verdad consideras que un hombre de la familia que actúa
perversamente no comparecerá ante la justicia, tú te equivocas.*

Es la primera vez que se menciona el concepto; más tarde, en la *estichomitía*, Edipo responde, nuevamente, a Creonte:

Τοσόνδε γ' οἶσθα καὶ λέγοις ἂν εὖ φρονῶν. (v. 570).
Sabes tanto y podrías decirlo si pensaras bien.

Para Dawe εὖ φρονῶν es el lenguaje de la amenaza y lo interpreta como *si tuvieras sentido*. Lloyd Jones y Wilson traducen la expresión *como si fueras leal*.⁴² Para algunos, la reiteración del verbo οἶδα resulta monótona, pero Bollack entiende que orienta el texto hacia el interrogatorio (vv. 568-9, 570, 571, 74).⁴³ Se observa el encono en el debate, en razón de los adverbios que se refieren a φρονεῖν: ὀρθῶς, εὖ, εὔ, καλῶς (vv. 550, 552, 570, 600).⁴⁴

⁴²Cfr. Lloyd-Jones and Wilson (1990b: 93).

⁴³Cfr. Bollack (1990, II: 352). El verbo de percepción intelectual μαυθάνω también es reiterado y, en la última oportunidad, con prefijo (vv. 575 y 576).

⁴⁴Cfr. Dawe (1982: 149), para quien las repeticiones son sarcásticas (por ejemplo vv. 549, 551) en el uso del verbo νομίζεις y en οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς (vv. 550, 552) respectivamente y, por último (v. 600), equivalente al anterior (v. 552).

Creonte está en actitud de acusador; Edipo elucubra en razón de la cualidad de la exposición de su adversario. Esa es la diferencia entre οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς (v. 550), que califica una conducta de suficiencia, de desatino en Creonte; y οὐκ εὔφρονεῖς (v. 552), en la réplica, cuando Edipo elige demostrar el vicio de una estratagema que denuncia la ilusión de una protección familiar.

Por último, Edipo decide la sentencia pretendida para Creonte (v. 623): quiere que muera, pero que no huya; y Creonte responde (v. 624) que Edipo ha puesto de manifiesto su envidia: τὸ φθονεῖν.

El altercado entre los dos alcanza su punto culminante en la precipitación que ocasiona la *antilabé* (vv. 626-29). Creonte se comporta arrogante:

Οὐ γὰρ φρονοῦντά σ' εὔβλέπω. (v. 626).

*Pues veo que no piensas bien.*⁴⁵

A continuación, la lectura de Bollack es Τὸ γοῦν ἐμόν, *yo pienso, en efecto, en mis cuestiones.*⁴⁶ La frase es el complemento del verbo elidido φρονεῖν y, por la respuesta misma que traduce su aislamiento, implícitamente otorga la razón a su interlocutor; a su vez, en una respuesta paralela, Creonte reclama que es necesario ocuparse de sus cosas del mismo modo que se ocupa de las propias.

Ἀλλ' ἐξ ἴσου δεῖ κάμῳ. (v. 627).

Pero del mismo modo es necesario que yo (me ocupe) de las mías.

Con la salida de Creonte, la función pública de Edipo queda concluida. En adelante se enreda en sus cuestiones personales. El conflicto entre los dos órdenes, la ley de la familia y el orden de la ciudad, es administrado por el rey. En el Éxodo, cuando Creonte separe a Edipo de sus hijas, le reprochará, en nombre de la justicia cívica, que su alma de soberano lo traiciona (v. 1522).

⁴⁵Kamerbeek (1967: 136) lo asimila a ἄγλα (v. 371), es decir, el adverbio modifica al verbo, porque el estado emotivo del personaje es semejante al de Edipo en estos momentos. Bollack atribuye el prefijo al verbo e interpreta *Veo bien, claramente, que tú perdiste el juicio*. En ese caso la negación οὐ es más rotunda. No obstante, casi todos los críticos se lo atribuyen al participio, así la negación debilitaría la acción participial, cuyo significado sería *veo que no piensas bien, aunque, levemente*.

⁴⁶Cfr. Bollack (1990, II: 379).

Finalmente, Yocasta, quien tiene la experiencia del espanto antes de retirarse, concluye el tema:

Καὶ μὴν φρονουῶσά γ' εὖ τὰ λῶστικά σοι λέγω. (v. 1066).

Y, en efecto, te digo lo mejor porque pienso bien.

Es evidente que Yocasta ha tenido la experiencia de la *σύνεσις*, ella ha asimilado que la plaga pública es, fundamentalmente, una cuestión del *οἶκος*. El pensamiento de la reina ha recorrido la perspectiva generacional frontalmente; en cambio, Edipo resiste una deliberación prolongada.⁴⁷ La madre insiste en su actitud protectora. En el verso citado, Bollack refiere a λέγω el adverbio εὖ pero, según nuestra consideración, es preferible con el participio, como ha optado la mayor parte de los intérpretes que han elegido εὖ φρονεῖν, *te hablo con buenas intenciones hacia ti*.⁴⁸ Yocasta se expresa de manera rotunda, porque habla con conocimiento de causa. Su salida es semejante a la de Deyanira, Hemón y Eurídice.

El orden inusual y la estructura del verso emergen deliberados, porque Sófocles podría haber escrito τὰ λῶστικά antes que φρονουῶσά γ' Con esta disposición, el adverbio εὖ obtiene el centro del verso y, en consecuencia, su división en dos hemistiquios le otorga el lugar privilegiado. Se aprecia el orden intencional de la sintaxis. Dos versos más adelante, Yocasta reitera las palabras de Tiresias (vv. 413-14).

Resulta llamativo que la iconografía haya tomado el encuentro con la esfinge, en las puertas de Tebas, como el punto culminante del mito. Prácticamente es la única escena que ha quedado plasmada en la cerámica. En esta instancia, Edipo ya ha matado a

⁴⁷Cfr. Furley (1956: 1-18), quien considera que Yocasta pide que Edipo se abstenga, porque ella ha comprendido la acción pretérita y reconoce que Edipo lo hará inexorablemente.

⁴⁸Cfr. Bollack (1990, III: 684). Campbell (1879, I: 223): *With clear knowledge*. Kamerbeek (1967: 205) lo traduce como *loyal <to you>*, y afirma que el verso no puede ser considerado como un caso de cesura media, hay una pentemímera mitigada por estar elidida; y el monosílabo εὖ es enfatizado por su posición. Ciertamente la estructura parece realmente una transición hacia el siguiente (v. 1067), en que Edipo repite τὰ λῶστικά con otro valor semántico, es decir, interpretando que su origen sería vergonzoso, en el sentido de pertenecer acaso a una familia de esclavos. Agrega que frases así las encontramos en *Áyax* (vv. 371, 1330) y *Electra* (vv. 394, 1038). Llamativo es el uso del adverbio después de su verbo correspondiente y la división del verso en dos partes iguales, por ejemplo también en *Áyax* (v. 1252) y *Antígona* (v. 723). Dawe (1982: 203) resume las diversas posiciones: *both good sense and loyalty to Oedipus are comprised in this phrase. Εὐφρων regularly means 'loyal'*

Layo; y entre la secuencia del crimen y el ingreso en Atenas, está el hallazgo inapelable para todo viajero.

En Sófocles el enigma ocupa un papel marginal, porque dramáticamente el tema está centrado en la muerte de Layo y el incesto de Edipo con Yocasta. La Esfinge es contemplación; el asesinato, acción violenta y dinámica. Las dos cuestiones anuncian el *tempo* en el cual se desarrolla la obra.⁴⁹

La experiencia preliminar de la esfinge, que augura en buena parte la tarea de Edipo, debe ser considerada afín a la familia de palabras del verbo σφίγγω, que significa angostar, estrangular, como sugiere Segal.⁵⁰ La situación produce una gran angustia, así como también en el Cuarto Estásimo se tiene conciencia de la inestabilidad de la sabiduría (vv. 1186-88).

Ante la esfinge, Edipo se encontró frente a una acción puntual; mientras en la obra, la trama narrativa produce una acción incoativa, más trabajosa, comprometida socialmente. El desciframiento del enigma fue un acto solitario, improvisado, ocasional; Knox lo llama aficionado.⁵¹ Acepta que, sin entrenamiento profesional, ve la cosa esencial que los expertos no ven, por ejemplo, en el caso de Tiresias. El coro lo enfatiza (v. 1200). En los límites de la ciudad, Edipo tiene esperanza y ansias de realización. La soledad del personaje refuerza la impresión de atemporalidad, que coadyuva en buena medida con la universalidad de la experiencia, así como el Prólogo de *Áyax* producía un efecto semejante. Edipo tiene conciencia de aprender, ha tenido la experiencia de sí mismo. Todo connota σύνεσις, la toma de conciencia de sí y la responsabilidad por la vida de los demás. En su vida errática, expulsado por ahora voluntariamente del foco de la civilización, vivencia anticipadamente lo que sucederá en el futuro dramático.

Edipo le recrimina a Tiresias no haber podido derrotar a la esfinge. Le reprocha que habla con enigmas por la concisión, pero él olvida que por haberlos descifrado, los enigmas lo condujeron al trono de Tebas (v. 440).⁵² Los demás personajes no descifran ni

⁴⁹Cfr. Vernant (1988: 194): *If such is indeed the meaning of the tragedy, as Hellenists agree, we will recognize that Oedipus Rex is not only centered on the theme of the riddle, but that in its presentation, its development, its denouement, the play itself is constructed as a riddle.*

⁵⁰Cfr. Segal (1993: 72).

⁵¹Cfr. Knox (1957: 136): *He has no master from whom he learned, he is self-taught.*

⁵²La plaga es una invención sofoclea, que debe ser explicada intertextualmente. Edipo descifra signos, no señales, porque los signos conducen a un mundo civilizado; en cambio las señales destruyen la sintaxis;

contestan, porque la voz que pregunta no los ha alcanzado. La madurez metafísica del personaje es única. La esfinge asimismo se presenta concisa en el momento de pedir una respuesta: ἄνθρωπος, pero Edipo necesita todo el despliegue dramático para tener en cuenta que ese hombre es justamente él. Hasta que el Pastor no se identifica, nadie lo reconocía como antiguo testigo del asesinato y tampoco Edipo se reconocía en el enunciado de Tiresias, que le señalaba que había matado a un hombre al que nunca había visto antes, ni había conocido.⁵³ Resulta muy curioso que Edipo tampoco haya conversado anteriormente con Yocasta su problema físico de los pies, lo cual implica otra forma de mostrar un conocimiento intermitente, en el sentido que reconocerá el cruce de caminos pero no su lastimadura. Además, parecería que no le dolieran los pies al modo en que a Filoctetes lo lastima su úlcera. Estos son espacios silenciados por el autor; por otra parte, la actividad política de Edipo le resta tiempo para indagar sobre sí.

El Cuarto Estásimo no ofrece ningún comentario, ninguna justificación, porque ninguna es posible. Sófocles nos dice que porque las cosas son así, tienen ese cariz dramático. El Coro reflexiona acerca de la fragilidad de la vida y su inestabilidad (vv. 1192-3). Los ancianos se rebelan, como Hilo en *Traquinias*. Aquí resulta más profundo porque la vejez de los personajes trae indefensión y están decepcionados; parecen afirmar que no hay esfuerzos posibles que lleguen a un buen fin, que todo es bastante injusto.

La familia de palabras del concepto οἶκτος se pronuncia siete veces, cuatro en la primera parte, tres veces en la segunda. Encontramos tres participios (vv. 13, 1178 y 1473), un adjetivo (v. 58), un presente indicativo en primera persona singular (v. 671), un optativo (v. 1296), un imperativo (v. 1508). Cinco veces las dice Edipo, una el Pastor, y por último el segundo Mensajero. Edipo emplea, frente a los ancianos del Coro, la misma forma verbal que Odiseo frente a Áyax: ἐποικτίρω (v. 671); como también el segundo Mensajero (v. 1296), pero en este caso el enunciado alcanza un carácter sentencioso cuando relata las experiencias personales de los reyes.

Edipo se apiada frente a los ancianos de la primera parte y, frente a Creonte, pide conmiseración para sus hijas, en la segunda parte.

son las expresiones de los animales; con ellos se altera el curso del pensamiento, el fluir temporal. Cfr. Pagliaro (1956: 142).

⁵³Cfr. Bowra (1944: 200).

En el Prólogo y el Segundo Episodio, Edipo se apiada de los ancianos suplicantes y de los ancianos del Coro; en la segunda parte de la obra, el Pastor expresa que él tuvo piedad por el niño, en consecuencia, observamos que cambia el enfoque. En la primera mitad de la obra Edipo se apiada; en la segunda parte, el Pastor se apiada de él y, a su vez, Edipo ruega piedad a Creonte por sus hijas (su orgullo le impide la súplica personal), en dos oportunidades: ante Creonte, con un participio y decididamente en modo imperativo.

El concepto εὖ φρονεῖν aparece cuatro veces: tres veces en el ἄγων frente a Creonte (vv. 552, 570, 626) y, por último, cuando Yocasta exhorta a Edipo εὖ φρονεῖν (v. 1066), cuando se despide abruptamente y habla como una madre.

Frente a la Esfinge, en una acción puntual, Edipo obtiene conciencia de sí, σύνεσις y el discurrir dramático permite la recuperación de su visión interior, la comprensión como un modo de vida.

A modo de conclusión, puede afirmarse que el concepto que nos ocupa, δεινότης, coadyuva con las interpretaciones que sostienen que *Edipo Rey* es una obra de díptico.

Tiresias inaugura el tema cuando une δεινός a φρονεῖν, a propósito de la perplejidad que causan las conductas humanas, inclusive las propias. Tiresias, como introducción a su discurso, menciona el asombro ante su propia actitud. En medio del mensaje de los dioses, el adivino incorpora el pasado de Edipo que lo expulsó de la tierra δεινοπούς ἄρᾳ (v. 418). El Primer Estásimo menciona el concepto δεινός en relación con δειναὶ Κῆρες (vv. 471-2). El Estásimo refracta líricamente el Episodio porque se refiere a la maldición que recayó sobre Edipo y la interpretación del adivino sobre ese hecho que corresponde a la historia del rey. El Coro se siente confundido, desestabilizado, sin esperanzas para desenredar la madeja de los acontecimientos. En este

sentido el Coro adelanta los estados anímicos por los que atravesará Edipo en el Episodio siguiente.

En el Segundo Episodio, Creonte y Edipo mencionan el concepto δεινός en el ἀγών (v. 512), rebatiendo las acusaciones de Edipo como δεινὸν ἔπη y, luego, frente a Yocasta, a propósito de la conducta que Edipo ha tenido con él δεινὰ δρᾶσαι (v. 639). En su momento, Edipo responde a Creonte λέγειν σὺ δεινός (v. 545). En el encuentro agonal, el concepto mantiene una semántica en relación con la política, porque Edipo piensa que tanto Tiresias como Creonte buscan el usufructo del poder; pero, cuando comienza la parte narrativa del Episodio, Yocasta expresa que .en verdad Apolo no cumplió el oráculo pues Layo no sufrió en manos de su hijo lo pasmoso que él temía (v. 722). En el semi-reconocimiento de este Segundo Episodio, en el diálogo con la reina, Edipo menciona la ignorancia de los caminos que recorría (vv. 744-45) y se siente arrojado hacia las ἄραξ δεινῶς, *las maldiciones pasmosas*. La voz de Tiresias se actualiza diáfaramente, como lo manifiesta el mismo Edipo, un poco más adelante (v. 747). El adverbio δεινῶς connota la inseguridad del rey con respecto a los hechos ocurridos en la encrucijada y, por último, Edipo reitera las palabras del hombre ebrio de Corinto, que coinciden con las palabras de Tiresias (vv. 412-14).

La palabra δεινός aparece con proliferación en el Segundo Episodio y en el Éxodo, vale decir, el cierre de cada una de las partes que componen la estructura de díptico. De este modo sí, efectivamente, consideramos el drama como una composición que se bifurca, el Tercer Episodio se convierte en un segundo Prólogo. Además, es el momento en que Edipo vuelve a entrar en el escenario, como indica el Corifeo. El hecho de que Edipo ingrese nuevamente en escena establece un argumento fuerte para separar la obra en dos secciones, producidas por el giro en la investigación.⁵⁴ Por otra parte, podemos establecer cierta paradoja en los ingresos escénicos: en el Prólogo, Edipo abre la escena con el saludo a los Suplicantes como τέκνα; Yocasta inaugura el Tercer

⁵⁴A propósito de las salidas de escena, la crítica en general sostiene que Edipo sale silencioso junto con Tiresias (v. 462). Tiresias habla último, por lo tanto el dominio de la escena se sustenta en sus palabras. Son las primeras sombras que caen sobre Edipo. Pero Knox (1980: 331) considera que Edipo sale de escena un poco antes (v. 447) y eso explica que Edipo vuelva a entrar, agresivo (v. 532).

Episodio y saluda a *χώραξ ἄνακτες*, un trato frío y distante, más que cordial o afectivo.

La única vez que se encuentra el concepto *δεινόν* (v. 992) en el Episodio refiere nuevamente al pasado de Edipo en base a las palabras del hombre ebrio y de Tiresias (v. 412).

El Mensajero de Corinto que interviene en el Tercer Episodio resulta equivalente a la procesión que se lleva a cabo en el Prólogo. Ambos, tanto el Sacerdote como el Mensajero, aprecian al Rey entrañablemente. El último de ellos, más de lo que supone el mismo Edipo. Por otra parte, el Pastor de Layo es una invención sofoclea, a propósito de lo cual Jebb opina que es el modo de preparar la convergencia del final.⁵⁵ El efecto escénico del arribo del antiguo servidor de Layo es equivalente a la intervención de Tiresias, en el Primer Episodio.

En el Cuarto Episodio el Pastor de Layo pronuncia el concepto por única vez. Confirma las palabras de Tiresias y por lo tanto, también, las palabras del hombre de Corinto. Para el Pastor, la coyuntura en la que se encuentra lo ha llevado a la quintaesencia de lo *pasmoso*; él está inmerso en una aporía en la cual no quiere hablar por respeto a su antiguo amo, no obstante debe hacerlo, porque sabe lo que sucedió en la encrucijada y el rey amenaza matarlo. Para el viejo pastor de Layo el momento deviene la encrucijada de su vida: se reúnen el sentido gnoseológico del problema; el sentido ético, en tanto debe decir aquello que presenció; y, por último, un sentido metafísico, en tanto se pregunta qué puede esperar. Desde otro punto de vista, podríamos decir que el Pastor mantiene una actitud *bouléutica* por no querer decirlo, una actitud *deóntica*, pues debe decirlo y, por último, una actitud *doxástica*, su propia disyuntiva.

En su entrada, Tiresias ciñe su oportuna controversia en un plano intelectual, de conciencia y subconciencia, en tanto su mente disipó la dificultad que ahora se hace inminente. El Pastor reúne los aspectos que forman los distintos planos del sujeto: el intelectual, el volitivo y el emotivo. Con Tiresias se abre el recorrido hacia el

⁵⁵Cfr. Jebb (1887: xviii, xxjy) como también la plaga es una invención sofoclea, inspirada posiblemente en el canto A de la *Iliada*, más que en la peste que asoló Atenas en el 429 AC. La plaga se presenta como un síntoma que exige ser revelado y en la mitad de la obra desaparece como tema de preocupación de todos. Una *órtosis* del mito elaborada por Sófocles resulta ser el encuentro con el hombre de Corinto, que estaba ebrio en el banquete.

reconocimiento de Edipo; con la aseveración del Pastor se alcanza el punto culminante del proceso. Con respecto a Creonte, el Pastor conserva una actitud opuesta.

En el Éxodo, el Mensajero relata el desencuentro entre Yocasta y Edipo como *δεινός* (vv. 1260-65 y 1267). En los primeros casos, *δεινόν* describe los gritos de Edipo con imágenes auditivas *αὔσαα* y *βρυχηθεῖς*, el verbo que designa el rugido del mar; finalmente, el Mensajero brinda su apreciación del cuadro como *δεινὰ ὄρα*.

La aparición de Edipo en el Éxodo hace que el Corifeo exprese su impresión (vv. 1297-98) como el *sufrimiento más pasmoso*; el grado superlativo del concepto connota la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo; luego, el anciano responde a Edipo (v. 1312), cuando éste pregunta hacia dónde se dirige (v. 1309). El Corifeo afirma que Edipo atravesó el umbral del dolor y pregunta por la herida en los ojos (v. 1327). Edipo responde que fue condenado a esa experiencia *δεινός*, que nada podría haberlo salvado (v. 1457). En el colofón, el Corifeo resume la obra por medio del concepto (v. 1527) y menciona la sujeción de la vida humana a las circunstancias fortuitas. La marejada de la vida levanta hasta la cresta de la ola, y, alternativamente sumerge. En la primera parte de la pieza, Edipo deviene el personaje que más pronuncia el concepto, en cuatro ocasiones; en la segunda parte, el Corifeo lo expresa igual cantidad de veces y Edipo sólo una.

Así como en la primera parte de la pieza Edipo tiene la iniciativa de sus actos y, en cambio, en la segunda parte, los hechos se precipitan independientemente de sus decisiones, del mismo modo, en la primera parte Edipo se compadece de los Suplicantes y del Coro; pero, en la segunda parte, el Pastor relata que él se apiadó del niño. Luego el Mensajero, en el Éxodo, lo presenta como un motivo de compasión y, finalmente, el mismo Edipo pide *οἶκτος* para sus hijas, ante Creonte. El concepto *εὖ φρονεῖν* acentúa la rivalidad de Creonte y Edipo, pero Yocasta concluye con el concepto, antes de retirarse, por tanto el verbo predomina en el centro de la obra, mientras *οἶκτος*, en los extremos. *Σύνεσις* deviene una experiencia que Edipo incorporó con naturalidad en su llegada a Tebas y que, paradójicamente, debe recuperar en el trasfondo dramático.

Los primeros encuentros se producen con los personajes más cercanos; refieren el presente y el pasado inmediato. En la segunda parte, los encuentros se dan con los personajes de tiempos más remotos; por medio de la evocación se amplía el horizonte del

escenario. En todas las situaciones, ya sea en el aspecto político, desarrollado en la primera parte, como en el tenor familiar, ampliado en la segunda, crean angustia, incertidumbre, pérdida del control, inseguridad social y temor. A estas situaciones se refiere también el Coro (vv. 1319-20; 1327-8). Parece que los ancianos absorben el drama con más perspectiva. En la primera parte de la obra, se mira hacia el futuro; en la segunda parte, hay quiebras temporales para retroceder en el tiempo dramático y visualizar una reconstrucción en la evocación de la muerte de Layo.

Edipo se formula a sí mismo un único interrogante que hay en la obra, frente a Creonte, en el ámbito de la palabra:

Οἶμοι, τί δῆτα λέξομεν πρὸς τόνδ' ἔπος; (v. 1419).

Ay de mí, en verdad ¿Qué palabra diremos ante este hombre?

Esta situación trágica le atribuye a Creonte el papel de antagonista, dado que la intervención escénica del hermano de Yocasta agudiza el proceso de Edipo, en cuanto se extrapolan las incompatibilidades de los personajes.⁵⁶ Más tarde, la propia perplejidad promueve nuevas interrogaciones:

Τί φημί; (v. 1471). λέγω τι; (v. 1475).⁵⁷

¿Qué afirmo? ¿Digo algo (cierto)?

Dado que la disyuntiva no fue una cuestión meramente formal, protocolar, ante la nueva llegada de Creonte, la pregunta unifica la responsabilidad de su actuación, que

⁵⁶Segal (2001: 106) atribuye el papel del antagonista a Yocasta, con lo cual disintimos.

⁵⁷Edipo exclama: ὦ Ζεῦ, τί μου δράσαι βεβούλευσαι πέρι; (v. 738): *Oh Zeus, ¿Qué has querido hacer de mí?* Atribuye a Zeus su responsabilidad, no dice, como otros personajes trágicos, Τί δράσω; Segal (1993: 22) señala que es la única invocación directa a Zeus en el diálogo, y que marca un punto de inflexión en el modo y acción de la obra. Empieza la sospecha de un poder divino, misterioso. En todos los cantos corales hay invocaciones o menciones a Zeus, salvo en el *hipórchema*. A propósito de la composición de la obra, Machin (1981: 398) sostiene que la dualidad de personajes y de catástrofes son usadas aquí de un modo novedoso y sutil. Lejos de servir para una construcción doble de la tragedia, son fundados en el sentido de una forma única. La doble catástrofe no crea, como en las otras piezas, un verdadero desplazamiento del interés, pues la desgracia de Yocasta no nos distrae de aquella de Edipo, que permanece como la verdadera y única cuestión de la tragedia. Machin entiende así que *Edipo Rey* es una obra de acción simple, y que el personaje antagonista es Yocasta. Machin (1990: 7-18) considera que en Yocasta, Sófocles ha simbolizado la esposa-madre, y que es un personaje admirable, en este aspecto disiente con Reinhardt (1991: 176), quien le endilga ligereza a su decisión. Para Kirkwood (1958: 54 y 55) la obra es la más simple y la más perfecta. *This simple structure, with its concentration on the single figure of Oedipus, we may call a linear dramatic style in contrast to the parallel or (in Antigone) intersecting form of the diptych plays.*

con anterioridad se le había otorgado a Zeus, Apolo y Τύχη. Ingenuamente, con una nueva pregunta, Edipo ha fijado el punto de observación o la matriz de las causas. En verdad, Edipo ya no debería sentirse “hijo de la Fortuna”, o que Apolo o Zeus lo sacuden.

Para Edipo, el *racconto* es el principio de un hombre renovado que por medio del lenguaje define su historia. Las palabras adquieren significaciones ignoradas hasta ese momento por medio del sortilegio del orden sintagmático del lenguaje.

El Éxodo absorbe la experiencia que había sido descripta como δεινός; Edipo lamenta los sufrimientos de los suplicantes que sufren tanto como él. Οἶκτος aparece cuando Edipo toma distancia, luego los hechos le muestran paulatinamente que él estaba más cerca del sufrimiento que los demás. Εὖ φρονεῖν se pide para la reflexión, que se moderen los odios y rencores frente a Creonte. El concepto de δεινότης estalla en el Éxodo porque deviene el reverso de la ironía trágica, los personajes ya han resuelto, en la medida de sus posibilidades, el reconocimiento y de este modo ha quedado el hombre puro, desnudo y todos han atisbado el más allá de cada uno.

El discurso final de Tiresias, en el primer Episodio, es una representación más del acertijo de la Esfinge. La Esfinge propone una metáfora del hombre, que en la obra se desarrolla en forma más compleja y paulatina. Edipo no está en condiciones de aceptar la verdad porque carece de contexto, de sustrato histórico o de expectativas existenciales. No es casual que sea justamente el antiguo servidor de Layo, en el Cuarto Episodio, quien lo expone como hijo abandonado, donde se emplee el verbo ιστορέω (vv. 1144-1165-, 1150, 1156). Esta instancia es breve, es el momento del punto final.⁵⁸

El Pastor confirma lo dicho por Tiresias en el Primer Episodio y por Yocasta en el Segundo Episodio y aclara el tema del nacimiento de Edipo mencionado por el Mensajero de Corinto en el Tercer Episodio, cuya entrada resulta la única que no es anunciada y sorprende a todos.⁵⁹

⁵⁸Arnott (1991: 151) habla de la manipulación del tiempo escénico en cuanto se presenta como sucesivo lo que es simultáneo. Bain (1993: 86-7) ordena los eventos en el mito y su alusión en la obra, de este modo la resolución del enigma lo ubica en primer término, el acontecimiento se menciona a partir del v. 35 pero el foco pone de relieve otros objetivos.

⁵⁹Lo mismo ocurre con la llegada de Tiresias en *Antígona*. La entrada del adivino es abrupta, no está señalada por el Corifeo y el impacto de su *performance* es drástico.

La obra no hace sino concretar esa verdad que expone Tiresias. El acercamiento de todos los personajes creará un sujeto ficcional que ha de corregir la verdadera identidad. Es un juego imaginativo que perfecciona el ser real, verdadero. La modificación que producen los relatos, asimilados paulatinamente como en un mosaico social, exigen un ejercicio de la razón y los sentimientos que ocupan una gama muy amplia en su escala. Se recorren todos los estadios de la imaginación y del valor. El rechazo a la profecía de Tiresias es una conducta esperada en tanto es el viaje, la propuesta hacia uno mismo. Edipo había mirado a su sociedad con ojos benefactores. Ahora, imprevistamente, cambia la dirección de la luz hacia sus tinieblas borrascosas. El golpe de visión es lo que afecta la comprensión y se expresa externamente en el *ἀγών* dialéctico.⁶⁰ Desde la trabazón agonal en la primera parte, pasamos al discurso coherente, la elaboración meditada y aceptada de uno mismo. La tarea de Edipo es hacerse otro, decididamente, como modo de apreciarse objetivamente.⁶¹ Como no hay mito sin exégesis, Edipo se convierte en alegoría de sí mismo como procedimiento para desentrañar la opacidad, la contingencia cultural, la dependencia en relación con un desciframiento problemático, es decir, darle claridad a su reflexión sobre el enigma de su vida.

Para Edipo, su facultad heroica es su moral, el “deber hacer”, pero cuando el resultado de esa acción conlleva un quebranto esencial, sobreviene la perplejidad ante la existencia. A esta perplejidad se llega por medio del temor. La perplejidad implica que no contemplamos todo sino una parte. Nuestra retina se posa con más detenimiento sobre aquello que tiene más luz, y lo oscuro, como el mensaje de Tiresias, parece vacío de contenido. De pronto la visión en ciento ochenta grados, o la contemplación con profundidad, produce vértigo, y el vértigo es la diferencia entre lo que veíamos hasta entonces y la totalidad del cuadro. Para esto, Edipo no hubiera avanzado en su

⁶⁰Cfr. Duchemin (1968: 60-1) explica que con Creonte el *ἀγών* es irregular, pues Edipo queda marginado por su propio temperamento ofuscado que le impide discutir.

⁶¹Cfr. Kaufmann (1968: 125): *The popular notion that alienation is a distinctively modern phenomenon is untenable; Sophocles' Oedipus is a paradigm of alienation from nature, from himself, and from society....All of his tragedies are studies in alienation, though by no means all of Aeschylus' are. Ajax and Antigone, Deianeira, Electra, and Philoctetes all move from extreme solitude into complete extrangement, and the poignancy of many of Sophocles' most moving scenes is due in part to the heroes' final, unavailing efforts to establish some bond to another human being.*

introspección sin retroceder en el tiempo que lo condujo a Tebas y que una vez lo había expulsado también de Tebas. Δεινότης promueve esta actitud.⁶²

La inseguridad esencial de *Edipo Rey* es el reverso del ἔγω οἶδα, que expresan casi todos los personajes, salvo el Exángelos que dice que no sabe, a pesar de haber estado presente, en el momento previo a la muerte de Yocasta.

Seguimos a Gill cuando sostiene que el sujeto cartesiano tiene un centrado y unitario yo, como fuente de la autoconciencia y de la voluntad.⁶³ Este modelo está basado en ideas falsas sobre la unidad psicológica del sujeto y la extensión, que en el nivel consciente tiene la vida humana, psicológicamente considerada. En suma, la trama propone un modo no cartesiano de deliberación en cuanto Edipo no está enfrentado al mundo, como podría parecer la imagen inicial, sino que está afectado por el discurrir temporal. Los personajes secundarios ejercen una eficacia coyuntural, son corrosivos de la δόξα, en cuanto modelan una personalidad ignorada y oculta hasta su contorno preciso del final y *realizan* una personalidad que al propio interesado le resulta distante, inapropiada, ajena.⁶⁴ Tanto es así que, en el Éxodo, la voz de Edipo sale como si efectivamente fuera otro. El Sacerdote del Prólogo lo interroga en tanto gobernante; Yocasta como esposo porque su presencia imprime un tenor familiar en el segundo Episodio; el Mensajero de Corinto como hijo adoptivo; las hijas como padre mendicante, después de haber sido padre dispensador; el Coro como el artífice de su sosiego y, por último, Creonte lo vincula con la vida política y familiar. Todos ellos le hablan en relación con un aspecto de su desempeño social, en tanto ἀνὴρ; en cambio Tiresias, quien posee la visión omnisciente del caso, le habla en tanto ἄνθρωπος, en toda su complejidad, como también lo hizo la Esfinge.

⁶²El conocimiento a través del viaje a las fronteras de uno mismo produce un uso llamativo de oxímoron, antítesis y las ironías trágicas, pero no son sólo recursos técnicos, sino el corazón de su percepción, porque el autor quiere explorar el vacío existente entre el conocimiento parcial y todo el conocimiento y examinar los límites severos del conocimiento humano. Cfr. Buxton (1984: 18 y ss.)

⁶³Cfr. Gill (1995: 7-19).

⁶⁴Uso el verbo como lo emplea Romero Brest (1966: 30): *El análisis ontológico me lleva a subrayar que si el contemplador real-iza el 'ser' existiendo en 'lo imaginario' es porque se abre a las 'realidades' e 'irrealidades' sin trabas religiosas, ideológicas, sentimentales, morales...destruyendo esas falsas unidades para lograr la legítima unidad que lo vuelve a él mismo existente, es decir, ' tiempo'*