

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 II

Capítulo 5

ELECTRA

1. Exposición de *hipótesis* y crítica

Kaibel (1896: 63) como también Jebb (1894: lvi) ubican la obra unos pocos años antes de la *Electra* eurípidea, cuya fecha probable es el año 413 AC. Jebb fundamenta su aserción en las características recurrentes de *Electra* afines, también, a *Filoctetes* y *Edipo en Colono* y concluye que la obra fue escrita no antes del año 420 y no después del 414 AC.

Whitman (1951: 51-55) afirma que la *Electra* eurípidea se desarrolla como respuesta a la sofoclea y que en modo alguno la precede. El crítico concluye que Sófocles compuso su obra con anterioridad al año 413 AC, fecha de la obra de Eurípides, pero probablemente no mucho antes, en suma, entre los años 418 y 414 AC. El estilo proclama un virtuosismo propio del Sófocles maduro.

Dain y Mazon (1965²: 134) consideran la obra de Sófocles anterior a la de Eurípides, pero no pueden aventurar una fecha probable, aunque se inclinan por el año 415; en cambio, Ronnet (1970: 309-332) deduce que la pieza de Eurípides fue representada con anterioridad a la de Sófocles, en el año 414, y que un año indicado sería el 411 para la composición de *Electra* y el año 410 para su representación.

Kells (1973: 1-2) opina que *Electra* es una de las obras más espinosas de Sófocles. *Coéforas* de Esquilo fue estrenada en el año 458 AC. El autor sustenta las especulaciones críticas que consideran a *Electra* de Eurípides previa a la de Sófocles, en el año 418, y menciona la opinión de Dale (1969: 227-9) quien afirma que la tragedia sofoclea fue escrita inmediatamente después de *Helena* de Eurípides, aproximadamente en el año 413 AC. March (2001: 22) adhiere a esta postura. A su vez, Kells se pregunta si los vv. 1505-7 no aluden al espíritu de la época de los treinta Tiranos, momento histórico en el cual se “simplificaron” las leyes, se suspendieron las cortes y se ejecutaron hombres, sin tribunales, hecho que estaría reflejado en la expresión espartana de Orestes

en sus intervenciones. En resumen, Kells concluye que no se conoce la fecha, ni con quiénes compitió Sófocles en el certamen. Kamerbeek (1974: 7), por su parte, se inclina por adoptar la posición sustentada por Dain y Mazon (1965²).

La obra tiene como *hipóteseis* dos notas breves hechas por dos comentaristas distintos, según opina Jebb (1894: 3). En ellas se considera que Orestes es el protagonista y que Electra lo ha entregado a la custodia del Pedagogo para resguardar la vida del niño, que corría peligro de vivir el mismo destino trágico que Agamenón. Después de veinte años de estar en el extranjero, recibiendo instrucción en Fócida, Orestes regresa a Micenas junto con Pílates, bajo el resguardo del Pedagogo, quien interviene en la obra como *προλογίζων*.

Los críticos modernos no se apartan sustancialmente del comentario de las *hipóteseis*. Kells (1973: 1 y ss.) afirma que desde el principio al fin la obra avanza con un sentido de la fatalidad que es característico en las últimas obras de Sófocles. El autor comparte la idea de que explicar el matricidio es el hecho más complicado y se plantea los temas que se refieren a Orestes, que no duda antes de proceder al asesinato de su madre; y el interés que persigue Sófocles cuando revierte el orden de las muertes, ya que Egisto ha sido muerto antes que Clitemnestra en las obras de Esquilo y Eurípides; pero, en Sófocles, el orden es inverso. El crítico destaca la ausencia de las Erinias en Sófocles, las divinidades que tradicionalmente han perseguido a Orestes en las otras dos tragedias. Las respuestas que Kells da a los planteos mencionados sostienen la llamada “teoría amoral”, que afirma que Sófocles, simplemente, no se interesó en los aspectos éticos o legales de la historia, sino su objetivo fue producir una narración brillante, extrovertida, a la manera homérica de los eventos del regreso a casa de Orestes. Según esta versión, la pieza responde a las características de un relato épico, con un epicentro en el discurso del Pedagogo (vv. 680-763) sobre la carrera de carros ficticia, en la cual Orestes se supone que ha perdido la vida. El relato también es de inspiración épica, como en *Iliada* XXIII: (vv. 287 y ss.). Esta tesis tampoco conforma plenamente a los críticos. Jebb (1894: xiv), si bien participa de ella, arguye que las Furias podrían haber aparecido como un signo visible de la polución de Orestes. Jebb sostiene que el oráculo debe ser aceptado, en tanto fue comandado por Apolo, quien prevalece en toda la obra, así como Atenea en *Áyax*.

Whitman (1951: 149-171) introduce un capítulo con el título “Resistencia trágica”, característica que abarca las tres obras últimas de Sófocles. Reconoce que el matricidio es muy difícil de explicar y, más aún, de justificar; que indudablemente faltan las Erinias, hasta la purificación final en las cortes del Areópago que ofrece Esquilo. El crítico afirma que el aspecto trágico no debe ser visto en el matricidio sino en los momentos de tensión, sobre todo a partir del discurso del Pedagogo. Whitman afirma que Orestes cumple la función de un *deus ex machina* y que Electra se refiere a él como la divinidad que está presente (v. 1306, por ejemplo). El autor concluye que la naturaleza de la resistencia, la fortaleza moral que la heroína posee, el grado de su sufrimiento y el desahogo final constituyen el propósito real que Sófocles plantea en esta obra.

Gellie (1972: 106-130) considera que el mensaje de Apolo ha sido lo suficientemente claro como para que Orestes interprete que lo correcto, ἐνδίκους (v. 37) deviene la muerte de Clitemnestra; el crítico afirma que Apolo no juega a las adivinanzas y tampoco le otorga características esquileas a la escena del reconocimiento. Agrega que Sófocles nunca mostró mucho interés en Orestes, porque la que mantiene la atención es Electra, y que la pieza muestra la capacidad de sus sentimientos, más que la carencia de ellos en el hermano. El autor sostiene que la obra permanece silenciosa acerca del matricidio y las connotaciones morales que ocasiona. Blundell (1991: 149-183) afirma que el título de su libro, *Helping friends and harming enemies*, se ajusta muy eficazmente a *Electra* como a ninguna otra obra e interpreta el drama desde la ética homérica.

La segunda teoría, a la que Kells (1973: 3) denomina “justificatoria”, sostiene que la obra, lejos de evitar el hecho moral del matricidio, lo considera una razón central y expresa su completa aprobación. Tal actitud sería una reacción ante la obra de Eurípides, cuyo Orestes le reprocha a Apolo haberlo condenado al homicidio. Sófocles intentaría la reivindicación religiosa de Apolo, lo cual ostenta una base esquilea que muestra que ambos asesinatos, los de Clitemnestra y Egisto, fueron necesarios y totalmente justificados. De acuerdo con esto, Clitemnestra es aún más villana que la Clitemnestra de las otras versiones y Orestes no vacila antes de matarla, porque no hay dudas para hacerlo, si se trata de un hijo honesto y las Erinias son omitidas por la misma razón, dado que no habría Furias cuando un crimen no demanda castigo. Pero Sófocles revierte el orden y la atención del público se distrae con la llegada de Egisto y, después de su

muerte, no hace falta incorporar la llegada de las Furias. En esta línea interpretativa se hallan autores como Kitto (1939: 131-137) quien afirma que el problema central de la obra es Δίκη, justicia, es decir, nos promueve reflexiones acerca del matricidio. El crítico advierte que debemos suponer que Sófocles sugiere otras significaciones.

Bowra (1944: 212-260) sintetiza lo siguiente: Sófocles quiere reivindicar a Orestes matando a su madre; para hacerlo, el autor presenta a Clitemnestra tan mala como es posible pero, como Orestes estuvo ausente de la casa y no conoce su carácter, el autor lo revela a través de la agobiante experiencia que Electra sobrelleva. Esto responde a la cuestión de por qué Electra es el carácter principal y por qué la obra lleva su nombre. No obstante, encontramos dos objeciones en estos enunciados: no importa cuán malvada sea Clitemnestra, porque esto no reivindica el matricidio y, en segundo lugar, es inicuo encontrar el protagonismo subordinado a otro carácter.

Waldock (1951: 169-195, especialmente 172-3) señala que Apolo puede no haber ordenado expresamente el asesinato, pero que él expresa lo suficiente para que Orestes interprete que tiene su aprobación, y advierte que Sheppard (1927: 2-9) ha sido, posiblemente, el crítico más vigoroso en la condena al joven Orestes.

Winnington-Ingram (1954-5: 20-27. 1983: 235-6) afirma que la divergencia de opiniones críticas más importante radica en la actitud de Sófocles con respecto a la venganza del matricidio. Por un lado, tenemos un Sófocles homérico, despreocupado de los escrúpulos esquileos; por otro lado, una sensibilidad esquilea a propósito de las implicancias morales de la venganza y la presunción de que las Erinias están esperando el final de la obra para comenzar la persecución de Orestes. El crítico afirma que Sófocles tuvo muy presente a la *Orestíada* cuando escribió su obra. Finaliza su estudio diciendo que ha perdido interés la aprobación o no que Sófocles pueda haber hecho del matricidio. Lo que interesó a Sófocles fue mostrar que tanto Egisto como Clitemnestra debían ser penalizados, aún a ese costo. El castigo trae, incluso, el desastre a sus agentes, por medio de la operación de las Furias, pasadas y presentes, y señala, además, que sólo las alternativas deplorables son posibles. En la última década de su vida, Sófocles alcanzó su expresión más madura contemplando las creaciones esquileas.

La tercera teoría, según la apreciación de Kells, estaría iniciada por Sheppard (1927: 2-9) y la designa con el nombre de “teoría irónica” Esta posición se basa en la ambigüedad del verso 37, en el cual Orestes interroga a Apolo acerca de la manera como

debería vengarse, pero no sobre la necesidad de hacerlo. Sheppard arguye la impía intención de Orestes y no es parte del oráculo disuadirlo de ello sino darle coraje para realizarlo, teniendo en cuenta que, rápidamente, verá su propia destrucción. Luego, en el Éxodo, Electra les pregunta a Orestes y Pílates sobre la situación y el hermano responde, en referencia al reciente asesinato, que en las moradas la situación está bien, si Apolo profetizó correctamente.

Más tarde, Egisto anuncia los males venideros para los descendientes de Pélope (v. 1498) y Orestes no concede ninguna respuesta satisfactoria que contradiga este augurio. En definitiva, Sheppard fundamenta sus argumentos en que Apolo no aprobó la venganza, que Orestes no obtuvo del dios una respuesta taxativa sino que presumió su complicidad, y que el final del joven Orestes no es más que el precio del error.

A partir de la posición de Sheppard, los críticos no han obviado sus comentarios y se expresan de diferentes maneras.

Linforth (1963) apunta el motivo que tuvo Sófocles para componer una obra señalando los eventos del día en que Orestes regresó a Micenas para vengar la muerte de su padre, porque, con toda seguridad, Sófocles no quiso imitar a Esquilo, que es insuperable. En la obra de Sófocles, la intervención de Orestes está atenuada por el predominio escénico de Electra. El joven se hace presente en los extremos del drama; Electra asume el papel de protagonista y resulta activa ante nuestros ojos. El autor enfatiza que la obra difiere de *Coéforas* en dos cuestiones: la ausencia de las Erinias y la posición moral del héroe.

Segal (1981: 249-291) confiesa que, en su apreciación de la pieza, sigue el pensamiento de Sheppard (1918 y 1927), es decir, adhiere a una visión oscura de la tragedia. El crítico sostiene que *Electra* despliega un triple foco: la restauración de la justicia en un mundo corrupto, el sufrimiento emotivo, junto con el hecho de compartir el protagonismo; y, por último, la confusión de significados, por medio de los cuales los hombres se relacionan con el otro, con el mundo natural y con los dioses, especialmente, a través del lenguaje y el ritual. Electra enfrenta una trágica elección entre los compromisos de Crisótemis y su propia fidelidad al padre y a la justicia.

Machin (1981: 199-237) afirma que los dioses están del lado de los hijos. El Coro, que ha hecho de intérprete de los dioses precedentemente, no tiene una palabra de odio para el tratamiento que se prepara contra Egisto; por el contrario, ve en ello el

coronamiento de los esfuerzos puestos por los dos jóvenes para alcanzar, después de múltiples pruebas, su libertad. Las palabras de Egisto pueden presagiar un futuro que no sea feliz, pero la eventualidad no forma parte de la pieza, que termina abruptamente, porque *Electra* modela una trama de contrastes violentos. Machin afirma que, manifiestamente, Sófocles no ha intentado que el espectador, en este estadio de la pieza, apruebe plenamente los crímenes. Belfiore (1992: 109) tampoco justifica el matricidio, porque afirma que no hay razones dadas por el oráculo para ello; y, por último, Ormand (1999: 60-78) sostiene que el οἶκος de Agamenón ha sido restaurado por Orestes, pero que no hay ninguna indicación en la obra que nos haga pensar que Electra dejará de estar fuera del palacio, hecho que subraya su aislamiento social.

Tres autoras nos merecen una consideración particular. La primera de ellas es Romilly (1961), quien se pregunta por qué se llama *Electra* la obra, si ella no participa del asesinato. En Esquilo se llama *Coéforas* porque la obra pertenece a la *Orestíada* y, en este caso, el título alude al protagonismo de Orestes. Tanto en *Electra* de Sófocles como en la obra de Eurípides, las jóvenes han cedido el paso decisivo al hermano; no obstante, las obras llevan como título el nombre femenino. La *Electra* de Sófocles está separada por un muro, mientras relata y dirige los acontecimientos; sus palabras otorgan realidad a los hechos, los sanciona. La autora afirma que el concepto de heroísmo es esencialmente guerrero, no existe un término para designar una 'héroïne' y Sófocles es el primero en haber encarnado el heroísmo en las mujeres. Esto implica que hay un desplazamiento semántico en el mismo concepto, porque confiere heroísmo a los débiles, normalmente incapaces de actuar. En la resistencia cotidiana, estos personajes encuentran un valor ineluctable, necesario. En segundo lugar, mencionamos especialmente a Lefkowitz (1981: 284-292), quien también alude a lo novedoso del protagonismo femenino, esencialmente pasivo, opuesto al heroísmo de los hombres, activo y destructor.

Desde el punto de vista de la crítica que se dedica a la *performance*, mencionamos a Hall (1999: 261-306) quien recorre la historia de las representaciones de la obra en Gran Bretaña y señala que, durante el Renacimiento y el Romanticismo, *Electra* era una manifestación artística que hablaba sobre la usurpación del trono y la posterior recuperación pero que las representaciones del siglo XX, en buena medida influidas por la ópera de Strauss, han puesto énfasis en la mente atormentada de la protagonista.

El comentario didascálico nos promueve interrogantes a propósito del protagonismo, dado el título que lleva la obra y acentuado por el hecho de que el Coro está formado por mujeres micénicas, no por hombres, quienes podrían influir en la ejecución final llevada a cabo por el hijo que regresa. Los escoliastas puntualizaron la obra en la vida y el regreso del hijo de Agamenón y no consideraron relevante el heroísmo estático, tenaz, de Electra, y la dialéctica femenina que ocupa el centro de la pieza.

2. Análisis filológico-literario de *Electra*

El Prólogo de *Electra* pone en escena a tres hombres activos, que están impacientes por consumir la venganza contra los asesinos de Agamenón. El consejo de acción resuelve el *logos* preliminar en esta instancia. Ha llegado el momento irrevocable del νόστος, el regreso ambicionado, que, por un lado, se asocia con la imagen del οἶκος, dado que Orestes regresa para recuperar el mayorazgo; a su vez, νόστος implica, al mismo tiempo, ejecutar definitivamente la venganza en el καιρός, que signa todo el accionar del joven, en tanto situación única e irrepetible.¹ Es el amanecer (v. 17) y la señalización del terreno (vv. 8 a 10) junto con los datos temporales (vv. 17-19) crean un escenario ‘virtual’ que produce una sensación de idealidad.² Los hombres llegados a Micenas *real*-izan, dan cuenta, del espacio y la mención detallada muestra el poderío y la seguridad en la empresa.

Knox afirma que *Electra* abre con un emplazamiento muy preciso de la acción.³ El Pedagogo señala desde el palacio de los Atridas, en Micenas, el perfil más saliente de la ciudad de Argos, el ágora de Apolo Licio y sobre la izquierda, el famoso templo de Hera. Tal Prólogo parecería el indicado para un drama que enfatizara el aspecto político

¹La figura equivalente al joven Orestes la encontramos en Telémaco. Se trata de la generación de los “hijos” de la guerra de Troya, junto con Neoptólemo, Eumelo y Antíloco, entre otros. Smith (1990: 341) reflexiona a propósito del significado de καιρός en *Electra*: *it may be understood connotatively in a significant and nontemporal aspect. This dimension of the meaning of καιρός underlines a fundamental irony with regard to the justice of Orestes' action.*

²Hay un oxímoron que habla de la μέλαινα εὐφρόνη (v. 19), *oscura claridad*. Nos recuerda el claroscuro dramático en todo Sófocles, por el carácter metafísico de las luces y las sombras. Por ejemplo en el Prólogo de *Áyax* y en el Prólogo de *Edipo Rey*, donde se respira incertidumbre a raíz de la peste desoladora.

³Cfr. Knox (1983: 7 y 8).

de la acción de Orestes, es decir, el abandono de la tiranía y la restauración de la libertad. Pero de hecho, nada podría estar más alejado de la verdad, pues Sófocles concentra la atención casi exclusivamente en los odios violentos de una familia condenada.⁴

Seguidamente, el discurso de Orestes resulta, por un lado, *performativo*, pues incita a la acción en el exordio al Pedagogo, compuesto por un saludo y un encomio a su tutor. Orestes expresa:

ὥσπερ γὰρ ἵππος εὐγενής, κἄν ἦ γέρων,
 ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν,
 ἀλλ' ὀρθὸν οὔς ἴστησιν, ὡσαύτως δὲ σὺ
 ἡμᾶς τ' ὀτρύνεις καύτὸς ἐν πρώτοις ἔπη. (vv. 25-8).

Pues como un caballo de buena raza, aunque sea viejo, no destruye el ánimo en esas circunstancias pasmosas, sino que mantiene erguidas las orejas, de igual forma tú mismo nos impulsas mediante la palabra en las primeras instancias.

La expresión de Orestes adelanta el tono de la trama. El concepto *δεινός* aparece en el momento en que Orestes planifica la acción e imparte directivas, justamente en el exordio, como parte de una comparación homérica, que define la conducta del Pedagogo.

En segundo lugar, el discurso deviene polifónico, dado que incorpora la voz de Apolo: (vv. 36-37). Orestes somete a la consideración del Pedagogo su plan, que incluye *δόλος* y la prontitud en la realización. El joven imagina de qué manera llevar a cabo el augurio del oráculo; no obstante, permite que el Pedagogo posea un margen para la imaginación creadora, conveniente para la verosimilitud del personaje y del relato mismo. Las palabras de Orestes son conceptuosas, lacónicas, propias de hombres

⁴Las palabras dominantes en el texto no son *πόλις*, *πολίτης* (vv. 982, 1413, y 1227), sino *πατήρ*, *μήτηρ*, *ἀδελφή*, *κασίγνητος*, *δόμος*, y *οἶκος*, que tienen una recurrencia obsesiva desde el principio hasta el final de la obra y la palabra *ελεύθερος* es empleada solamente para designar un estado subjetivo de libertad personal (vv. 970 y 1256, por ejemplo).

espartanos, tanto es así que la terminología y el pensamiento evocan un tono preeminentemente militar, Orestes se presenta como un soldado, en cuanto a su disciplina y obediencia. El exordio y el epílogo del discurso ordenan la totalidad en la estructura anular que los contiene.

La escena de los extranjeros se interrumpe con los llantos de Electra y la obra adquiere un itinerario dicotómico: por un lado se hallan los hombres, que han expuesto el plan que se consumará en el Éxodo con el ἔργον; y, por otro lado, la irrupción de Electra en el escenario impone una presencia femenina hasta la unión de los dos circuitos, en el discurso posterior (vv. 1126-1170). La acción propuesta por Orestes sirve de marco a la exposición prolongada del sufrimiento de Electra, quien irrumpe en el escenario con un θρήνος ἀπὸ σκευῆς que se divide en dos movimientos: la monodia (vv. 86-120) que cierra con una angustia inamovible que la embarga: ἀντίρροπον ἄχθος (v. 120). El canto *threnódico* manifiesta una actividad exclusivamente femenina, en la cual Electra oscila entre el sufrimiento y la marginalidad; la pena la sobrepasa permanentemente y la carga emotiva hace que ella carezca del sentido de la inmediatez temporal.⁵ Dentro del primer movimiento, Electra expresa una visión retrospectiva de los acontecimientos familiares (vv. 86-102) y, en el segundo momento (vv. 103-120), expresa una visión prospectiva.

Después de la monodia de Electra, la irrupción de las mujeres de Micenas en el escenario da comienzo a la Párodos *kommática* (vv. 121-259), otra instancia lírica. El Coro está compuesto por mujeres de Micenas; Electra encarna el grado superlativo del sufrimiento como una mujer excepcional.⁶ El Corifeo expresa lo siguiente:

⁵La invocación a elementos de la naturaleza recuerda el discurso engañador de *Áyax* (vv. 646-692) y los desvelos nocturnos recuerdan, a su vez, el discurso de Clitemnestra en *Agamenón* de Esquilo (vv. 855-913).

⁶Jones (1962: 33-47) afirma que una de las diferencias fundamentales con Esquilo radica en la conformación del Coro. En Sófocles son mujeres libres de Micenas, no viven en el palacio y son amigas de Electra; en Esquilo, son esclavas del palacio de Agamenón y están unidas a Electra por el odio que tienen en común. Errandonea (1968: 12-3) opina que son “damas acomodadas”, no jóvenes como afirma el escoliasta. Sófocles ha escrito dos obras con coros femeninos: *Traquinias* y *Electra*. El coro incentiva la voluntad de Electra para consumir la venganza. Finalmente, continúa Errandonea, ellas expresan el epifonema que es *un suspiro de alivio, descanso y paz*. Las “matronas” mantienen la coherencia del tema que exponen los hombres en el Prólogo y acompañan a Electra en el sufrimiento y, por momentos, pretenden moderarla.

Δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας,
 δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες
 μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἴτε βροτῶν
 ἦν ὁ ταῦτα πράσσω. (vv. 197-200).

Fue el engaño el que habló, el amor el que mató, cuando engendraron prodigiosamente una forma pasmosa: ya sea que fuera un dios o alguno de los mortales el que hace esto.

La coordinación εἴτε εἴτε no presenta una disyuntiva sino que enfatiza los dos aspectos del acto sanguinario.

Δεινὰν μορφάν presenta una perífrasis que alude al crimen, concebido como el resultado de δόλος y ἔρος; las mujeres no pueden asegurar si un dios o un mortal realizó tales hechos, aunque el espectador es inducido a pensar que alude a la maquinación de Egisto. Por otra parte, el canto insinúa la imagen del ἀλάστωρ y el tono de la estrofa γ trasunta una corriente esquilea.⁷

En la antístrofa γ', Electra continúa con su lamento, poniendo énfasis en las circunstancias hostiles que parecen eternas:

Δειν' ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην·
 ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά.
 Ἀλλ'—ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω
 ταύτας ἄτας,
 ὄφρα με βίος ἔχη· (vv. 221- 25).

Fui obligada a cosas pasmosas en circunstancias pasmosas; lo reconozco, el temperamento no se me oculta. Pero no mantendré

⁷Cfr. Jebb (1894: 35-6). Campbell: (1881, II: 151) afirma que Sófocles parece recordar el pasaje del *Agamenón* donde Clitemnestra personifica al Alastor de Atreo (vv. 1500-4), μορφάν presenta el agente inmediato y el acto mismo, como una personificación del horror. En suma, un exhaustivo hipotexto expresado líricamente, con una eficaz síntesis conceptual (v. 197).

*estas obnubilaciones en estas circunstancias pasmosas, mientras la vida me posea.*⁸

Las reiteraciones de δεινός exasperan la irreversibilidad de la situación y su postura indeclinable.

La protagonista solicita a las mujeres del Coro que se retiren, que la dejen sola (v. 229) y afirma que nunca cesará el sinnúmero de sus lamentos: ἀνάριθμος ᾧδε θρήνων (v. 232). El adverbio ᾧδε cierra la composición anular de la estrofa en tanto alude deícticamente al sentido de fatalidad del primer verso (v. 221).

En el Epodo (vv. 233 y ss.) el Coro enmudece y Electra cierra el canto con impetuosas y agitadas palabras a modo de composición anular, por las imágenes de la madre que actualizan los primeros versos (vv. 122 y ss.).

En el Primer Episodio, Electra describe, en su discurso (vv. 254-309), la subversión de la naturaleza de las cosas y expone la situación en el palacio, dado que debe vivir con los asesinos de su padre. Ella se queja cuando afirma ante las mujeres del Coro: ἄρχομαι, *soy gobernada* (v. 264), con lo cual manifiesta una pasividad irremediable, y profundiza el sufrimiento y la inacción. Aparece nuevamente la idea de fatalidad, de verse forzada a actuar así y, también, la frustración que significa no desarrollarse en lo personal. El término ἀνάγκη (vv. 256 y 309) se refiere a la violencia cotidiana que significa vivir con los enemigos y otorga al discurso una composición anular. Electra justifica su actitud porque reconoce que actúa en forma exagerada; no obstante, la coyuntura descrita como violencia cotidiana la obliga a mantener esa conducta.

Crisótemis ingresa en la escena (v. 328) y su postura no justifica el resentimiento; ella se amolda a las circunstancias, asume el *modus vivendi* de los asesinos, actitud que no encuentra eco en Electra que reivindica la ética más antigua, la aristocrática; se denomina a sí misma εὐγενῆς γυνή (v. 257); no obstante, la expresión

⁸Jebb (1894: 39) afirma que ὀργά alude a δυσθύμῳ ψυχῇ (v. 218) pues Electra sabe que su resentimiento es mostrado con pasión. Campbell (1881, II: 152) propone otra lectura (v. 221) con la que coinciden Dain y Mazon (1965: 146): Δεινοῖς δεινοῖς. Kells (1973: 95-6) expresa: *The dramatic importance of these and the following word has been undervalued by commentators. Electra knows that her conduct is abnormal. She has been compelled to it by her character and circumstances.*

está moderada por la perspectiva que otorga una tercera persona gramatical y expone la lealtad a las más altas tradiciones familiares, por lo tanto, para Electra, es imposible ceder en sus principios: para ella, los valores son absolutos; en cambio, Crisótemis expone un razonamiento sofisticado que consiste en no poner de manifiesto su disconformidad y adecuarse a las circunstancias.⁹ Ante esta posición existencial, Electra expresa:

Δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρός οὐ σὺ παῖς ἔφυς
κείνου λεληῆσθαι, τῆς δὲ τικτούσης μέλειν. (vv. 341-2).

*Es pasmoso que tú, siendo quien eres, te olvides de aquel padre de quien tú eres hija, y que cuides a la que te engendró.*¹⁰

El concepto *δεινόν* descubre la indignación de Electra, que reprocha a su hermana su actitud y la falta de memoria. Ella emplea el discurso indirecto de Crisótemis para rebatirle sus propios argumentos:

Ἐπειθ' ἔλοῦ γε θάτερ', ἢ φρονεῖν κακῶς,
ἢ τῶν φίλων φρονούσα μὴ μνήμην ἔχειν·
ἥτις λέγεις μὲν ἀρτίως ὥς, εἰ λάβοις
σθένος, τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξειας ἄν· (vv. 345-8).

Luego elige: o pensar mal, o, aunque pienses en los seres queridos, no tener memoria. Tú que dices justamente que, si tuvieras fuerza, mostrarías el odio a estos.

Electra entiende que a los males que padecen ambas, se suma la cobardía de su hermana y expone nuevamente, como ya lo hizo ante las mujeres del Coro, su modo de vivir que implica, también, el modo de manifestarse contra los usurpadores. La hija de Agamenón explicita su imperativo ético en la disyuntiva aparente de que si la sensatez consiste en llevar la vida regalada de Crisótemis, ella no la ambiciona:

⁹Crisótemis representa la doctrina de Trasímaco (Platón, *República* I, 338) quien define la justicia (*δικαιοσύνη*) como el interés del más fuerte. Crisótemis conduce al debate ético de los sofistas, oído en las cortes y las asambleas políticas. Cfr. Guthrie (1990: III, 101, n. 78).

¹⁰Campbell (1881: II, 159) adjunta que *τικτούσης*, el presente genérico implica más rencor, o desdén.

τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς λαχεῖν,
οὐδ' ἂν σύ, σώφρων γ' οὔσα. (vv. 364-5).

No proclamaré obtener tu honor ni tú tampoco lo harías, si fueras sensata.

Con esta conclusión, Electra acusa a Crisótemis de carecer de σωφροσύνη. A continuación, el Corifeo pide que moderen sus palabras y Crisótemis responde que Electra padecerá un nuevo mal. Este anuncio otorga al drama un nuevo movimiento: Electra expresa su interés y, nuevamente, apela una respuesta con el empleo de δεινός con carácter anafórico, pues supone las palabras de Crisótemis:

Φέρ' εἰπέ δὴ τὸ δεινόν· εἰ γὰρ τῶνδ' ἐμοὶ
μεῖζόν τι λέξεις, οὐκ ἂν ἀντείποιμ' ἔτι. (vv. 376-7).

Vamos, dí en efecto lo pasmoso; pues si me dijeras algo más que éstas, yo ya no podría responder.

Inmediatamente, Crisótemis relata las noticias que trae del palacio; revela el castigo que infligirán a Electra si no cesa en sus lamentos. La condena se parece al castigo sufrido por Antígona. En la *estichomitía* que las hermanas mantienen a continuación, Crisótemis intenta convencer a Electra de deponer su actitud agresiva, pero pronto abandona la pretensión de convencer a su hermana (v. 404) y surge el segundo tema del diálogo, las libaciones en la tumba de Agamenón, como consecuencia del sueño premonitorio que tuvo Clitemnestra durante la noche. La rama connota el poder y la reciedumbre masculina que se instaurarán en Micenas; la reina interpreta que la fortaleza representa su reinado pero, en cambio, la imagen suplanta la futura presencia del hijo en el poder, que vuelve en pos del mayorazgo. Por otra parte, el relato de Crisótemis recuerda el discurso del Mensajero en *Áyax*, dado que ambos mensajes son escuchados a través de otras personas que estaban presentes y, luego, transmitidos.¹¹ El hecho de que Electra decida cambiar los tributos en honor al padre, los objetos lujosos de Clitemnestra

¹¹A propósito del sueño de Clitemnestra, cfr. nuestro artículo (1999: 99-114). El sueño premonitorio de Clitemnestra tiene como hipotexto más evidente el sueño de Penélope. Cuando Penélope se acerca a Odiseo para formularle algunas preguntas le pide además que le aclare un sueño que tuvo acerca de los veinte gansos que comen trigo remojado en agua (*Odisea*, XIX: 535-550).

por los rústicos propios, recuerda la sentencia de Áyax: ἔχθρῶν ἄδωρα δῶρα...(v. 665). El Episodio se cierra con el consentimiento de Crisótemis, en un pacto de silencio con las mujeres del Coro. Crisótemis se retira para cumplir con las libaciones y Electra permanece en un costado del escenario.

El Coro irrumpe en el Primer Estásimo de la obra (vv. 472-515, α-α' y Epodo) y canta a Δίκη con la esperanza de que muy pronto Clitemnestra y Egisto sean castigados. Hay una doble visión de un mismo hecho, en el sentido en que ellas expresan otra interpretación del sueño y el coraje las invade (v. 479).

Las mujeres están ansiosas por la novedad. En realidad, ellas no saben que la visión premonitoria será adversa para Clitemnestra; pero cantan su deseo y, en efecto, eso se cumple. Confían en que la Justicia venga en poco tiempo más y que, finalmente, el sueño resulte auspicioso, ἄδυπνόων (v. 480). La segunda mitad de la estrofa alude a Agamenón y el hacha antigua de doble filo que lo asaltó, vergonzante (vv. 482-87).

En la antiestrofa α' el Coro anuncia la llegada de la Erinia:

Ἦξει καὶ πολὺπούς καὶ πολὺχειρ ἄ δει-
νοῖς κρυπτομένα λόχοις
χαλκόπους Ἴρινύς. (vv. 489-91).

Llegará la de muchos pies y muchas manos, la que acecha con pasmosas emboscadas, la Erinia de pies de bronce.

El poder maléfico está descripto como un monstruo cuya fuerza es excesiva, de paso irresistible.¹² Las emboscadas en las que se halla oculta son descriptas como δεινοῖς. La antiestrofa termina con un enunciado general:

Señalamos la opinión de Seale (1982: 61): *Now it is true that the dream is part of the tradition, but Sophocles -by exaggerat in its visual symbolism- adapts the material to his own ironic scheme. Thus Chrysothemis speaks of a 'vision' which Clytemnestra has 'seen', and its content, which is delivered as though it were fact, is the second coming of Agamenmon into the 'light' For the audience the return of Agamenmon has already occurred in the return of his son who thus again appears not to come completely in his own right. For Clytemnestra, of course, this frightening visual phenomenon requires explanation. Y Gardiner (1987: 147) opina lo siguiente: The dream that Chrysothemis reports generates action and argument, but no interpretation by the principals save a general sense of fear and the belief expressed by Electra that it was sent by Agamenmon.*

¹²Kells (1973: 119) considera que los epítetos significan a) que la Furia acecha con su pie, y b) χαλκός, que está armada. Los epítetos recuerdan *Edipo Rey* (v. 418) y *Edipo en Colono* (v. 84).

Ἦ τοι μαντεῖαι βροτῶν
 οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὄνει
 ῥοις οὐδ' ἐν θεσφάτοις,
 εἰ μὴ τόδε φάσμα νυ
 κτὸς εὖ κατασχῆσει. (vv. 498-500).

Efectivamente, o no hay adivinaciones de los mortales en los pasmosos sueños ni en los oráculos, si esta visión nocturna no llega a cumplirse.

El Epodo concluye el canto con una visión retrospectiva del pasado mítico; relata la muerte de Pélope, como un ejemplo de desgracias para la casa de los Atridas y el *leit motiv* está sugerido en el asalto, ἀϊκείαις, que mató a Agamenón y que anuncia la llegada de las *pasmosas* Erinias que castigarán a los culpables. Αἰκεία se reitera en los finales de verso y en el final del Estásimo (vv. 487, 511 y 515). Otra reiteración sugerente, en posición anafórica, encontramos en el adjetivo πολύπονος (vv. 505, 515); en el caso de θάρσος (vv. 479 y 495) y, en el centro del canto, δεινοῖς (vv. 490 y 499) ya sea para calificar a las emboscadas en donde se cobijan las Erinias, ya para calificar los sueños, cuyas indicaciones son tan claras como los oráculos. El mismo efecto causa el sufijo -πους (vv. 489 y 491), ambos connotan el carácter monstruoso de la Erinia y su paso certero, inapelable. A pesar de que el Coro ha cantado sobre la venganza que se avecina inexorable para Clitemnestra y Egisto, en esta instancia se asimilan los acontecimientos presentes dentro de toda la historia de la casa de Pélope, a partir de la carrera de carros en la cual Mirtilo ayuda a Tántalo en desmedro de Enomao, razón por la cual el asalto no abandona la casa.¹³

En el Segundo Episodio, Clitemnestra inaugura el ἀγὼν λόγων frente a Electra. En los ruegos en beneficio propio (vv. 644-659) la reina requiere una respuesta que vendrá más rápido de lo que ella supone, pues el Pedagogo no se hace esperar.

¹³Jones (1962: 33-47) admite que la pieza permite la comparación con los otros dos trágicos y que, más que enfatizar la culpa de una familia, tenemos una luz simple pero firme en referencia a la transgresión original de un famoso ancestro, Pélope, como la fuente de todo los problemas que han sucedido desde entonces (vv. 10-14).

Dos trazos de ‘ilusión’ se hallan en el transcurso de la obra: el primero, el sueño premonitorio de Clitemnestra que relata Crisótemis (vv. 417 a 423); a continuación, el segundo bosquejo resulta el discurso del Pedagogo (vv. 680-763). Cuando el personaje se presenta ante las mujeres y relata “la muerte” de Orestes, nos situamos en el epicentro del drama, en una clara señal del ἔργον que autorizó Apolo.¹⁴ La ilusión que narra el Pedagogo modifica la aparente realidad de Clitemnestra y no es azaroso que la ubicación del relato devenga posterior al sueño. El Pedagogo resulta la aparición escénica del mismo dios, una especie de Tiresias.¹⁵ La ficción narrativa confecciona la realidad dramática y por lo tanto vital. Su discurso parece, realmente, verosímil y está inspirado en el canto XXIII de la *Iliada*.¹⁶ Para su ejecución, resulta indispensable que la historia fingida sea persuasiva, en tanto verosímil.

Podemos decir que el Preceptor comete un yerro en cuanto a la oportunidad en que manifiesta su discurso, porque Electra se entera al mismo tiempo que Clitemnestra sobre la “muerte” de su hermano y, además, no produce alegría en la madre; no obstante, gracias a los datos que obtuvo Electra, ella se dispone a actuar y de este modo, el δόλος que expone el Pedagogo es el atractivo hacia el propio reconocimiento.

El relato comienza con un encomio de las competiciones delficas, con la correspondiente precisión del lugar de la victoria (vv. 681-2) y un ágil relato de la

¹⁴Para el análisis filológico-literario de la obra y, fundamentalmente, para la interpretación del discurso, nos basamos en el estudio de Verde Castro (1982: 45-83), quien afirma: *el discurso del Pedagogo tiene su punto de partida en el discurso de Orestes (vv. 23-76), momento en que se informa al Pedagogo la respuesta del dios Apolo a su requerimiento y, en consecuencia, Orestes planea las circunstancias de su propia “muerte”*

¹⁵Cf. Minadeo (1969: 124): *The Pedagogue, appearing as he does immediately after Clytemnestra’s prayer to Apollo, represents all but an incarnation of the god himself and, indeed, does incarnate the god’s response. We may add that, through this juxtaposition of prayer and answer, Sophocles fortifies the understanding that the conspirators are acting in absolute concord with the god.* Otra cuestión interesante puntualiza Easterling (1985: 8): *The earliest reference to anachronism seems to be in Aristotle’s Poetics (1460 a 31), where in a list of instances of improbability (ἄλογον) which should not be allowed within the action of a play we find ἐν’ Ηλέκτρα ὁ Πύθια ἀπαγγέλλοντες, which must be a rather loose way of referring to the Paedagogus’ account of the Pythian Games in the Sophoclean play. There is no mention here of anachronism as such, but the scholia on the relevant passages of Electra explicitly make the accusation, pointing out that the Pythian contest was established after Orestes’ time.*

¹⁶Parte de la exquisita ironía del discurso en *Electra* se debe, precisamente, a que está muy adherida, estrechamente modelada en la historia de Antíloco, *Iliada*; XXIII. Además la imagen de Orestes como un conductor de carros es prominente en *Coéforas* (vv. 1022 ss.) y podría haber sido usada por Sófocles en *Electra* como una unión significativa entre las dos obras. Cfr. Minadeo (1969: 118). Cfr. Machin (1988: 45-60) en *Iliada* XXIII: 536, λούσθος ἀνὴρ ὄριστος, a propósito de la carrera de carros, Antíloco llega primero y Eumelo el último. No obstante, Eumelo tiene ‘un premio especial’ Machin se pregunta si hay

intervención de Orestes y de los aprontes de los competidores que se caracteriza por la dinámica de las formas verbales con una modalidad predominantemente conformativa (vv. 681, 683, 684, 686, 687). Relata el triunfo de Orestes en justas deportivas previas y menciona la nominación, ciudadanía y filiación (v. 683). El hecho de nombrar a Agamenón trae una dosis importante de πάθος narrativo con impacto sobre Electra y sobre Clitemnestra. La ilustre prosapia, φυά, implica más responsabilidad para el hijo. Así como Agamenón es el héroe de Troya, Orestes deviene su sucedáneo en el deporte. El primer tramo narrativo centra el interés en la presentación triunfal del joven pero, a continuación, el corte adversativo es muy eficaz por medio de una γνώμη que alude a la contingencia, la probabilidad y la incertidumbre:

ὅταν δέ τις θεῶν

βλάβῃ, δύναιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἰσχύων φυγεῖν. (vv. 696-7).

Pero cuando alguno de los dioses (eventualmente) nos hiere, no se podría escapar (a la muerte), aunque se tuviese fuerza.

Orestes ha salido invicto en todas las pruebas previas, pero subyace la posibilidad de la derrota absoluta.

Como afirma Verde Castro, seguidamente el relato pasa revista a los competidores, que son diez. Entre ellos, Orestes ocupa el quinto lugar. Sófocles no menciona linajes, ni pericias excelsas, como podríamos esperar en el relato homérico (XXIII: 352-57). La exposición se reduce al encuentro entre el Ateniense y Orestes.¹⁷ Los adverbios πρὶν y ἔπειτα, el *antes* y *después*, unen las tres instancias temporales en la omnisciencia del presente, el gozne que permite la observación del cambio (vv. 723-7) y su tragicidad radical; y el vuelco, la peripecia, es exhibido en Sófocles como la consecuencia de lo coyuntural, de las συμφοραί que inciden en la existencia. Después de mencionar el desajuste en las coordenadas de espacio y tiempo (v. 725), el *naufragio*

una vara individual, independiente del rango obtenido. Orestes es también vencido y el mejor. Su presentación está inspirada en la epopeya. Sófocles nos infunde valores que separan el rango del mérito.

¹⁷Cfr. Verde Castro (1982: 72 y ss.). Orestes es el quinto, o sea, el lugar medio entre el primero y el último de los diez participantes. Tampoco tiene par, es una figura singular, como su padre. La descripción espacial se refuerza con el adjetivo previo λαμπρός (v. 685).

ecuestre (v. 730) culmina la concatenación de choques y caídas que acaban con el *καλὸν ἔργον* humano:

Γνοὺς δ' οὐξ Ἀθηνῶν δεινὸς ἠμιοστρόφος
 ἔξω παρασπᾶ κάνοκωχεύει παρεῖς
 κλύδων' ἔφιππον ἐν μέσῳ κυκώμενον.
 ῥηλαυνε δ' ἔσχατος μὲν, ὑστέρας ἔχων
 πώλους ῥ' Ὀρέστης, τῶ τέλει πίστιν φέρων· (vv. 731-5).
El auriga pasmoso de Atenas, advirtiéndolo, se hace a un lado, se detiene dejando pasar la confusa ola ecuestre que se agita en medio. Orestes avanzaba el último, conduciendo los caballos jóvenes detrás, confiando en el final;...

Orestes se aparta, frenando sus caballos, cuando ve el tumulto y permite que los carros lo superen en la mitad de la vuelta. Todos chocan o quedan inutilizados. Él, luego, reasume la carrera. La estrategia deportiva es un alarde de inteligencia, *μητις* (vv. 731-42), para enfrentar lo imprevisible.

Los espectadores del certamen lamentan el infortunio del joven brillante del comienzo. Se trata de una definición de lo heroico, en el sentido en que la exposición contacta las antípodas: el joven experimenta la suma grandeza, la cresta de la ola y, finalmente, una muerte lamentable. El colofón del discurso se corrobora en el puñado de cenizas que contiene la urna, una paradoja respecto del exordio triunfal del inicio.

El discurso del Pedagogo actúa como un reactivo para determinar dos reacciones anímicas, porque las mujeres, espectadoras comprometidas con el *ἔργον* atlético, pasan por situaciones afectivas extremas. El abismo de los temores acallados concluye para Clitemnestra junto con la carrera; en cambio, para Electra, se extinguen las esperanzas de ver redimidos sus derechos en la casa paterna. El discurso produce un vuelco en su disposición para consumir el asesinato vengativo.¹⁸

¹⁸En las primeras intervenciones líricas de *Electra*, las diátesis son pasivas, luego, con la resolución de su acción, las voces se vuelven activas. Edipo, en *Edipo Rey*, presenta la situación inversa.

Las dos mujeres padecen la experiencia intersubjetiva de la *κάθαρσις* en forma diferente. Clitemnestra cierra sus pasiones prospectivas, de temor y ansiedad constantes; Electra sofoca sus pasiones retrospectivas, como el sufrimiento y el rencor de la incomunicación, porque se pone de manifiesto el momento en que ella propone para sí la venganza como expresión del odio, es decir, su pasión absoluta en lo prospectivo.

Con relación a Orestes, el destino atlético, heroico, quedó clausurado en el presente de su historia personal, mediante el relato. El amplio margen de imaginación que dejó librado al Pedagogo hizo que arrojara sobre su vida un manto de luminosidad, para que el recuerdo del relato acaso lo acompañe en la oscuridad del futuro. La peripecia, entonces, envuelve un relato mítico, ficcional, que logra revertir la realidad de los personajes. La ficción dolosa corroe la realidad inconsistente en que viven Clitemnestra y Egisto.

El Pedagogo elige una muerte apolínea para Orestes, acorde con el mandato oracular proclamado en el *racconto* (vv. 32-37). El relato del héroe deportivo victorioso y luego muerto no deja de ser un retardo en la acción, de modo que el ardid lo salva en el designio del matricidio. El discurso otorga más profundidad y consistencia a Electra, quien resuelve su accionar en forma inminente y por el cual ella se ha desgastado y ha esperado con una constancia inigualable.

Cuando termina el relato, no hay comentarios sobre los detalles.¹⁹ El Corifeo se aflige por el fin de la estirpe y Clitemnestra expresa sentimientos que para ella son desconocidos:

Κλιτ. ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα; πότερον εὐτυχῆ λέγω
ἢ δεινὰ μέν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,
εἰ τοῖς ἑμαυτῆς τὸν βίον σῶζω κακοῖς.

Παιδ. Τί δ' ὦδ' ἄθυμεις, ὦ γύναι, τῷ νῦν λόγῳ;

Κλιτ. Δεινὸν τὸ τίκτειν ἔστιν· οὐδὲ γὰρ κακῶς
πάσχοντι μῖσος ὦν τέκη προσγίγνεται. (vv. 766 y 771).

¹⁹Blundell (1991: 7-16) afirma que los discursos de persuasión son numerosos en el drama pero, generalmente, fracasan en Sófocles, lo cual contribuye al efecto trágico de *pathos* y suspenso. El discurso del Pedagogo resulta el caso inverso, en el sentido en que su historia persuade, motivo por el cual nadie interroga ningún detalle más, porque él ya los ha añadido magníficamente y este convencimiento de que el relato no deja dudas produce las muertes reales en el Éxodo.

Clitemnestra: *¡Oh, Zeus! ¿Qué es esto? ¿Acaso debo decir palabras felices o pasmosas pero lucrativas? Si yo salvo la vida con mis propios males, esto ocurre lamentablemente.*

Pedagogo: *¿Por qué te desanimas así, mujer, por obra de mi discurso actual?*

Clitemnestra: *El dar a luz un hijo es pasmoso; pues no sobreviene odio para quien sufre por aquéllos que engendra.*²⁰

La experiencia descrita como *δεινός* permite que Clitemnestra conozca sentimientos insospechados en ella, que no forman parte de la esfera del odio.²¹ *Δεινότης* ha permitido un acceso al conocimiento por vía emotiva. En la respuesta de Clitemnestra, *δεινός* evidencia las zonas sensibles del dolor; en cambio, en el discurso del Pedagogo, el ateniense es *δεινός* porque activa su *μητις*; en consecuencia, la agudización de la perspicacia en instancias límites hace que el joven conductor se presente como *δεινός*.

La contradicción que se suscita entre el género masculino del participio *πάσχοντι* y el referente de la acción connota la masculinización, que necesariamente asumen, tanto Clitemnestra como Electra.²² La vestimenta de Electra, rústica, con atuendos empobrecidos, parece poco femenina, ante la figura de Crisótemis o las ofrendas de Clitemnestra, que ostentan lujos y arreglos.²³ En las respuestas de Clitemnestra se aprecia que la primera reacción de la reina resulta más emotiva; la

²⁰ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; un oxímoron. Como afirma Campbell (1881, II: 123-4), en *Electra*, es ella misma quien envía al pequeño Orestes junto a Estrofo, un amigo de Agamenón. Luego, se deduce que Estrofo no puede haber sido amigo de Egisto. Las primeras noticias de la pretendida muerte de Orestes vienen de Fanoteo, quien, siendo el enemigo de Estrofo, es el aliado de Egisto.

²¹Para Kamerbeek (1974: 108), el comportamiento de Clitemnestra muestra sólo hipocresía.

²²Cfr. Kells (1973: 151), quien afirma lo siguiente: *Clytaemnestra is generalising, and in generalisations the masculine takes precedence over the feminine (even when, as here, the persons referred to can only be women).*

²³Jebb (1894: 112) señala que el participio *πάσχοντι* está en dativo por formar parte de una *γνώμη*, por lo tanto prevalece el género masculino como un grado de abstracción; aunque en este caso el hecho de alumbrar es sólo femenino.

segunda, más objetiva. A continuación, en la tercera instancia de la respuesta (vv. 773 y ss.), desaparece la pena de Electra momentáneamente.²⁴

Ante la declaración inquietante de Clitemnestra, el Pedagogo sospecha que ha equivocado la táctica y expresa que han llegado a Argos en vano, pero Clitemnestra responde con sinceridad y retoma su aplomo para expresar el sosiego que le proporciona la muerte supuesta del hijo:

καί μ', ἐπεὶ τῆσδε· χθονὸς
ἐξῆλθεν, οὐκέτ' εἶδεν· ἐγκαλῶν δέ μοι
φόνους πατρῶους δεῖν' ἐπηπείλει τελεῖν·
ὥστ' οὔτε νυκτὸς ὕπνον οὔτ' ἐξ ἡμέρας
ἐμὲ στεγάζειν ἠδύν, ἀλλ' ὁ προστατῶν
χρόνος διῆγέ μ' αἰὲν ὡς θανουμένην. (vv. 777-82).

Y desde que se fue de esta tierra, jamás me vio; y, como me acusa del crimen de su padre, amenaza cumplir cosas pasmosas de modo que ni de noche ni de día el dulce sueño me protege, sino que el tiempo, en cada momento, adelantándose, pasaba para mí como si yo estuviera muerta.

Clitemnestra expresa una sinceridad que conmociona, presenta su vida como una mujer perseguida, quien no concilia el sueño por el peligro que representa el regreso de su hijo.²⁵ Es curioso que la reina se refiera a Orestes en presente histórico. Ella hace años que no ve a su hijo, pero no supera el instante de la primera amenaza, por eso actualiza el hecho con el temor que no se suaviza; en ese aspecto, Clitemnestra está como muerta, como detenida en aquel momento, pues esa amenaza ha resultado una constante

²⁴Cfr. March (2001: 189), para quien los versos que siguen a las primeras declaraciones de Clitemnestra componen una expresión de felicidad, que de ningún modo puede suponerse una peripecia, o un cambio en el carácter de Clitemnestra. Por nuestra parte, no podemos afirmar tal consideración, pues el texto no otorga pautas certeras en una obra en la cual los personajes no están presentados en estado puro.

²⁵Kamerbeek (1974: 109), a propósito del verso 777, argumenta lo siguiente: *The whole sentence breathes the exaggeration of insincerity*. También March (2001: 190) afirma que Clitemnestra miente, pues en la obra declara en reiteradas ocasiones que odia a Electra y, en consecuencia, no ama tampoco a Orestes. Desde nuestro punto de vista, Clitemnestra está invadida por el remordimiento, se aprecia en ella la angustia genuina de quien ha cometido un crimen; la felicidad en los criminales es impensable.

en su existencia.²⁶ El diálogo entre Clitemnestra, reconfortada por la tranquilidad que le produce la muerte del hijo, y Electra, profundamente afligida por las noticias, mantiene la idea de detener lo inevitable y exaspera el motivo de la espera angustiosa para ambas, tanto por el tono amenazador de Clitemnestra como por la desolación vivida por Electra. De este modo, en la mitad de la obra parecería que las expectativas de las dos mujeres han alcanzado un punto muerto y, por consiguiente, la secuencia plasma una dosis de ironía:

{ΚΛ.} Οὐκουν Ὀρέστης καὶ σὺ παύσετον τάδε;

{ΗΛ.} Πεπαύμεθ' ἡμεῖς, οὐχ ὅπως σὲ παύσομεν.

{ΚΛ.} Πολλῶν ἀν ἤκοις, ὦ ξέν', ἄξιος τυχεῖν,
εἰ τήνδ' ἔπαυσας τῆς πολυγλώσσου βοῆς. (vv. 795-8).

Clitemnestra: *¿En verdad Orestes y tú acabarán esto?*

Electra: *Nosotros estamos acabados de modo que no es posible que acabemos contigo.*

Clitemnestra: *Si acabaste el grito interminable de ésta, extranjero, podrías llegar a ser digno de obtener muchas cosas.*

El Pedagogo y Clitemnestra se retiran y, a continuación, Electra inicia la tercera escena del Segundo Episodio,²⁷ con expresiones que están teñidas de amargura e ironía. El discurso marca una gran seguridad; cada palabra resulta efectiva y todo se presenta con un aire de suceso irremediable. En estas nuevas circunstancias, Electra piensa nuevamente su vida y decide permanecer fuera del palacio, aunque muera en el proceso:

Ἄρ' ὑμῖν, ὡς ἀλγοῦσα κώδυνομένη,
δεινῶς δακρῦσαι κάπικωκῦσαι δοκεῖ
τὸν υἱὸν ἢ δύστηνος ὦδ' ὀλωλότα;
ἀλλ' ἐγγελῶσα φροῦδος. ὦ τάλαιν' ἐγώ· (vv. 804-7).

²⁶No es casual que el verbo τελέω reaparezca al final.

²⁷El Segundo Episodio consta de cuatro escenas: Electra y Clitemnestra (vv. 516-659); el Pedagogo y la "muerte" de Orestes (vv. 660-803); Electra y el Coro (vv. 804-870) y Crisótemis y Electra (vv. 871-1057).

¿Acaso os parece que la desgraciada llora y sufre pasmosamente, porque está doliéndose y lamentándose por el hijo muerto de esta manera? Sin embargo, se va riendo. ¡Oh desgraciada de mí!

La pregunta presupone una respuesta negativa. Tanto las mujeres del Coro como Electra son escépticas a propósito de los sentimientos maternos de Clitemnestra (vv. 767 y 770).²⁸ Electra se refiere a las fuertes expresiones que evidencian un aletargado sentido maternal de la reina que la hija atisbó ante la contundencia de los hechos. Las noticias del Pedagogo han despojado a la reina de sus reparos pero, inmediatamente, ese pesar se modera por la alegría de suponer que no existirá la venganza temible.

En el *kommós* con el Corifeo, después del relato del Pedagogo y del discurso de Electra que parece renunciar a sus ganas de vivir, las mujeres del Coro apelan a los ejemplos míticos para consolar a Electra en el infortunio. El Corifeo pregunta en la estrofa por los rayos de Zeus, o Helios, brillante, que todo lo ven y sanciona lo siguiente:

Δειλαία δειλαίων κυρεῖς. (v. 849).

Eres señora en infelices circunstancias,

A lo que Electra responde:

Κάγῳ τοῦδ' ἴστωρ, ὑπερίστωρ,

πανσύρτω παμμήνῳ πολλῶν

δεινῶν στυγνῶν τ' αἰῶνι. (vv. 850-2).

*Y yo sé esto, lo sé demasiado bien, en una existencia siempre llena de un torrente de muchos y pasmosos sufrimientos.*²⁹

Queda la imagen de un torrente de males que acucian, así vive Electra su vida, resistiendo a lo largo de los meses del año. El Pedagogo describía la carrera en su conjunto como una *marejada ecuestre* (v. 731). La carrera es una metáfora de la

²⁸Cfr. Kells (1973: 154).

²⁹El texto es discutido. Algunos editores reemplazan αἰῶνι por ἀχθῶν, como lo hacen Dain y Mazon (1965²: 168). Cfr. Jebb (1894: 122). Kells (1973: 158): *ἴστωρ* is a person who has expert, specialist knowledge (root *ἴδω*) of a thing: hence the word occurs particularly in early legal contexts of a 'judge' or witness': cf. *Il.* 18.501. πανσύρτω otorga idea de muchas olas.

existencia y la imagen coincide con la penosa consideración que Electra manifiesta de sí misma. Su autoestima no varía con su definición categórica del primer *kommós* (vv. 231-2).

Crisótemis ingresa por segunda vez y comenta, con alegría, la presencia de Orestes en la tumba de Agamenón, lo cual produce un momento de gran violencia patética teniendo en cuenta la tristeza de Electra, que ya está enterada de la ‘muerte’ de Orestes.

Las dos hermanas se encuentran en la *distichomitía* (vv. 871-892), éste es equivalente al efecto de los *hipórchemas* de las primeras obras. En el diálogo predominan verbos de percepción intelectual:³⁰ ἴσθι (v. 877), εἰσορᾶς (v. 878), μαθοῦσά (v. 889), φρονοῦσαν (v. 890). Luego, en su discurso, los verbos se orientan exclusivamente a la percepción visual, κατειδόμεν (v. 892), περισκοπῶ (v. 897), ὄρω (vv. 900, 904); ἐξεπίσταμαι y ἐπίσταμαι (vv. 907 y 910).³¹ Electra propone una vida con κλέος.³² Su discurso elabora aquel aspecto de la realidad que se le hace inaccesible y, a la vez, la idealización de su vida repara en alguna medida su subsistencia; en ese sentido, en el hecho de presentar un mundo sucedáneo al propio, sus palabras reflejan las palabras del Pedagogo.

La irrupción de la voz de la ciudad que refiere Electra resulta otra definición del espacio geográfico de Argos, otra modalización de la seguridad que ella siente en la realización de su ἔργον. La voz de la πόλις mitifica la realidad, porque Electra necesita sublimar o idealizar su vida, verse según los ojos de los demás, como en un juego de espejos entre ella y su hermana, por una parte, y la comunidad que las ha engendrado, las

³⁰Vernant (1993: 22 y ss.) se explica a propósito de la aprehensión de la realidad por medio de la visión: *Conocer es, pues, una forma de ver. En segundo lugar, ver y vivir son también la misma cosa[...]* para los griegos, la visión sólo es posible en el caso de que exista entre lo que es visto y el que ve una completa reciprocidad que traduzca, si no una identidad completa, por lo menos una afinidad muy próxima.

³¹A propósito del discurso de Electra y la visión que tiene de su propia realidad, nos hemos explicado en nuestro artículo (2000: 225-235).

³²Cf. Nussbaum (1972, II: 162-3): *If one denies all other sorts of preservation of individual identity after death, one sees that the only form of immortality available to men is the kinetic immortality of kléos (and kléos, as Nagy notes, is traditionally used only of the fame won for good deeds). Each generation reinterprets tradition and builds upon it, and a man's fame is immortal only insofar as it is ever-flowing, growing and changing in the minds and words of living men. To hunger after this kinetic kléos is to continue, oneself, to strive and to grow, to escape the bestial existence of the satiated many.*

alberga y que amablemente las recibirá en un futuro, como a las vencedoras que regresan, por otra (v. 976).³³

En el final, vuelve al plano del presente, de la realidad, por medio del coordinante 'ἄλλ' (v. 986). Los imperativos propios de la *peroratio*, πείσθητι, συμπόνει, σύγκραμν', παῦσον, junto con los prefijos συμ- muestran la falta de verosimilitud en la persuasión (vv. 986-89). El discurso es de estructura anular, porque apela en el exordio y la *peroratio* a que su hermana se incorpore a su visión idealizada para poder afrontar, de este modo, la realidad.

La respuesta de Crisótemis es cruda y descarnada; la joven ratifica que el discurso de Electra no fue convincente por el halo de irrealidad que entrevé y sugiere que puede ser el triste principio del desvarío de su hermana.³⁴ Crisótemis expone su sentido práctico de la existencia (vv. 1005-6) y argumenta que está en juego su raza, su estirpe y, por lo tanto, ambas deben tener excesivo cuidado en resguardar su οἶκος, aunque sea con el sufrimiento que implica la aparente resignación, por eso ruega que modere su ira (v. 1010).³⁵ Electra reflexiona:

Ἦ δεινὸν εἶ λέγουσαν ἔξαμαρτάνειν. (v. 1039).

Verdaderamente es pasmoso que yerre la que habla bien.

Electra reconoce el fundamento de las razones de la joven hermana, por eso

³³Jebb (1894: 200, n. 975): *δεξιῶσεται, properly, to give the right hand to one in welcome... then, generally, 'to greet'* Por otra parte, lo que Electra expone es lo que Edipo también lamenta que sus hijas no experimenten, en el Éxodo de *Edipo Rey* (vv. 1486 y ss.). Para el análisis de escenas especulares cfr. Taplin (1978: 122 y ss.): *Mirror reflection, echo, doublet, parallelism, correspondence, pairing-it is a basic possibility for the artist that separate different events may be seen to be also similar, it is the case that the Greek tragedians often set up pairs of scenes, ...While the similarities may rest primarily in contextual or verbal parallelism there is as often as not a visual dimension to the mirror effect; the double exposure of the stage picture reinforces the patterning.*

³⁴Horsley (1980: 299-300) afirma que el v. 1361 parece una respuesta lejana a Electra, cuando urge a su hermana a llevar a la tumba de Agamenón sus recuerdos, sus ofrendas (vv. 435 y ss.); el Coro (vv. 137 y ss.) asimismo había querido persuadir a Electra de que los muertos no se levantan. Electra acepta que su hermano no volverá vivo (v. 941), que tampoco cree en milagros, como la vuelta de Agamenón (v. 1315).

³⁵Crisótemis se comporta como Ismene en *Antígona*: τὸ γὰρ περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδενῶ. (v. 68). Electra responde a la distancia, irónicamente, a su hermana:

Καὶ δὴ τελεῖται τὰ π' ἐμοῦ· τῷ γὰρ χρόνῳ

νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν. (vv. 1464-5).

En efecto esto se ha terminado para mí. Pues con el tiempo he recuperado el juicio, de modo de estar junto a los más poderosos.

emplea la expresión εὖ λέγουσαν, que no refiere a un solo discurso de Crisótemis, sino al tono general de superioridad complaciente con la cual ella proclama sus oraciones de moralidad prudencial que coincide en sus dos apariciones en escena. Lo cierto es que Electra responde en la *estichomitía* con distancia, muy cercana a la frialdad.

En el Tercer Episodio, en el discurso de la urna, un vocativo con el adjetivo en superlativo refiere el camino que recorre una persona cuando la llevan, en el último trayecto, al descanso definitivo.

᾽Ω δεινοτάτας, οἴμοι μοι,
 πεμφθεῖς κελεύθους, φίλταθ', ὡς μ' ἀπώλεσας·
 ἀπώλεσας δῆτ', ὦ κασίγνητον κάρα. (vv. 1162-4).
¡Oh, ay de mí, ay, ay, enviado hacia los más pasmosos caminos!
¡Oh, muy amado, así me destruiste! En efecto, me mataste, oh
hermano querido!

Estas interjecciones junto con los dos versos anteriores marcan la única quiebra del discurso.³⁶ Los *caminos pasmosos* son los que recorreremos cuando abandonamos la vida, todo un circunloquio para reconocer la muerte del hermano que vuelve convertido en polvo.

El discurso del Pedagogo y la escena de la urna producen una reduplicación de motivos, a la manera habitual de Sófocles, de modo de prolongar el desenlace con el retraso de la acción.

2. Δεινός y su familia de palabras en *Electra*

El concepto δεινός se menciona dieciocho veces en la obra. Ocho veces en funciones circunstanciales, expresados en construcciones en dativo o por medio del adverbio δεινῶς.

Δεινός es utilizado en nominativo singular masculino una vez, en el centro de

³⁶En la versión de Campbell (1881, II: 212) los versos están quebrados en cada sintagma y, por lo tanto, se prolongan a lo largo de cuatro versos (vv. 1160 -1164).

la obra, adherido a ἠμιοστρόφος. El auriga es descrito como δεινός cuando pone en acto su μῆτις, única vez que aparece como sujeto, en el relato ficcional en tercera persona (v. 731).

En nominativo neutro: Δεινόν γέ κείνου λελῆσθαι (v. 341): *Es pasmoso olvidarse de aquél...* Más tarde aparece como complemento directo: Φέρ' εἰπέ δὴ τὸ δεινόν (v. 376): *Vamos, dí lo pasmoso*, referido a Crisótemis y Electra apela a que su hermana comunique las noticias del palacio. El concepto se manifiesta cuando la misma Clitemnestra se sorprende de sus propias reacciones: Δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν (v. 770): *El dar a luz es pasmoso* y cuando Electra expresa ante Crisótemis: Ἦ δεινὸν εἶ λέγουσαν ἑξαμαρτάνειν (v. 1039): *Verdaderamente es pasmoso que yerre la que habla bien*.

En consecuencia, los nominativos o acusativos neutros que aparecen en cuatro instancias, afirman enunciados generales, de tono sentencioso; Electra los pronuncia en todos los casos, salvo una vez, que lo expresa Clitemnestra (v. 770).

El concepto se presenta en un acusativo singular femenino δεινὸν μορφῶν (vv. 198-99), perífrasis que denomina el crimen de Agamenón; a continuación, un caso en acusativo plural neutro seguido de un dativo plural como régimen de ἐν: Δειν' ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην (v. 221): *He sido forzada a cosas pasmosas, en circunstancias pasmosas*. En la estrofa γ (vv. 193-212) *lo pasmoso* era el origen del asesinato; en γ' (vv. 213- 232) *lo pasmoso* subyace en el devenir cotidiano de Electra, lo forzoso de su situación personal. En el primer caso, lo pasmoso ofrece una falsa opción, en el sentido en que el coordinante εἴτε (v. 199) menciona los dos aspectos de un mismo hecho, señala la visión estereoscópica de la realidad. El crimen estuvo signado por una doble injerencia y su diátesis activa se opone a la conducta de Electra quien presenta una rotunda pasividad, a la que reconoce como un castigo.

Otros acusativos plurales aparecen más adelante: ἦ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; (v. 767): *¿O hechos pasmosos, pero con ganancia?* Clitemnestra prosigue y menciona las amenazas de Orestes: δεῖν' ἐπηπεῖλει τελεῖν; (v. 779) *...amenaza cumplir actos pasmosos*, otra perífrasis de asesinato, esta vez de matricidio. Como adjetivo en grado

superlativo, δεινότατας concuerda con κελεύθους (vv. 1162-3): *los caminos más pasmosos*, otro circunloquio que designa los caminos de la muerte, imagen que recuerda los αγρίαις ὁδοῖς de Creonte en *Antígona* y de Edipo en *Edipo Rey*. Los acusativos plurales son expresados por Clitemnestra y Electra.

Por lo tanto, dentro de las dieciocho veces en las que aparece el concepto, prácticamente la mitad son circunstancias que resultan coercitivas para Electra, muy difíciles de sobrellevar, que se le manifiestan irremediabilmente hostiles. Esta insistencia en tales coyunturas ratifica la idea de un heroísmo estático que debe resistir a pesar de todo; no obstante, modificar el curso de los hechos resulta prácticamente imposible, al menos hasta la llegada del Pedagogo. Todas estas ocasiones se contraponen con la primera aparición del concepto, expresado por Orestes, que en su discurso incorpora el concepto en medio de una comparación homérica que define la conducta del Pedagogo: ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν (v. 26): *En estas circunstancias pasmosas no destruye el ánimo*.

El concepto aparece en las pasmosas emboscadas de las Erinias: ἃ δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις (v. 489), en los sueños pasmosos ἐν δεινοῖς ὀνειροῖς (vv. 499-500), en el llanto fingido de Clitemnestra: δεινῶς δακρῦσαι (v. 805) y en un genitivo que define los muchos y pasmosos sufrimientos: δεινῶν στυγνῶν τ' ἀχθῶν (v. 852), el único genitivo plural como atributo del complemento πανσῦρτω. El Coro y Electra pronuncian estos versos que describen la situación de la protagonista.

La heroína es quien más veces pronuncia el concepto, lo hace en siete oportunidades; el Corifeo, cuatro veces; Clitemnestra tres veces; Orestes y el Pedagogo una vez. Ni Egisto ni Crisótemis y, desde luego, tampoco Pílates, pronuncian δεινός.

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

Electra es una obra que inspira ἔλεος, a pesar de los hechos sangrientos que presenciamos en el final y la conmiseración se manifiesta, principalmente, por la lejanía del conflicto que trae el recorrido existencial de Orestes, que se expone en los extremos

de la pieza. Al comienzo, Electra lamenta los sucesos desafortunados de su vida y, en el final, los reconocimientos señalan, insistentemente, el sentimiento de οἶκτος. En dos momentos del drama interviene Crisótemis, oportunidades en las que pide a Electra que reaccione y esto produce disgusto y disparidad en la valoración de los propios actos; y la comprensión, σύνεσις, que las experiencias fuertes de la obra abonan en Electra.

Se aprecia el comportamiento del concepto οἶκτος en dos instancias de la trama.

El concepto de referencia aparece cuando Electra configura el pasado de su familia que le ha ocasionado noches de insomnio (vv. 86-95). Dolorosamente, resume que su padre no murió en país extranjero, sino en su propio palacio, por obra de Clitemnestra y Egisto. La crudeza en la descripción hace irrefutable el enunciado que encierra el primer momento del canto:

κούδεις τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης
ἦ μοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ, οὕτως
ἀϊκῶς οἰκτρῶς τε θανόντος. (vv. 100-102).³⁷

Y ninguna compasión por estos (asesinatos) procede a partir de la otra mujer sino de mí, padre, porque tú fuiste ejecutado así, con ímpetu y lastimosamente.

Electra incorpora la imagen del ruiseñor que perdió los hijos (vv. 107 y ss.). Estas imágenes encuadran su presencia ante las puertas de su casa.

Las mujeres del Coro piden que se modere, porque el pasado es irreversible (vv. 137-144), pero ella acepta la validez de los excesos y responde:

Νήπιος δς τῶν οἰκτρῶς
οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται·
ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας,
ἄ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,
ῥρις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος. (vv. 145-9).

³⁷Cfr. Campbell (1881: II, 140).

Insensato el que se olvida de los padres que se han ido penosamente; pero a mí, en cuanto a mis pensamientos, me ha gratificado quien lamenta a Itis, siempre a Itis, triste, aturdida por la pena, mensajera de Zeus.

El adverbio οἰκτρῶς actúa como modalizador de una sentencia. En adelante, Electra incorpora imágenes míticas de mujeres que han sido castigadas. En el empleo de las imágenes nos retrotraemos al segundo momento del θρηῆνος ἀπὸ σκευῆς, en tanto evoca, de igual forma, el canto del ruiseñor (v. 149). Un reproche se percibe para Orestes, porque en el lamento inagotable del ruiseñor, la expresión distingue sólo a Electra ἀλλ' ἔμε (v. 147).³⁸

El Coro y Electra cantan al unísono οἶκτος (vv. 193 y ss.), evocan la muerte de Agamenón y los gritos lastimeros del pasado remoto:

Οἰκτρά μὲν νόστοις αὐδά,
οἰκτρά δ' ἐν κοίταις πατρώαις,
ὅτε οἱ παγχάλκων ἀνταία
γενύων ὠρμάθη πλαγά.
δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας, (vv. 193-6).

Lastimeros gritos en los regresos, lastimeros en las habitaciones paternas, cuando el golpe frontal de las filosas hachas todas de bronce fue infligido contra él. El engaño era el que hablaba, el amor el que mató.

El verso cierra con un "conceptismo" que resume los versos anteriores. Los coordinantes μὲν... δέ (vv. 193-4) refuerzan la repetición patética de los adjetivos οἰκτρά.

³⁸Cfr. Kaibel (1896: 94) quien afirma que el ruiseñor anuncia la primavera y por esto puede llamarse imposible, por ejemplo como en Safo, fr. 39. Esto tiene varios significados. Primeramente que Zeus ha enviado a uno de sus mensajeros, de modo de escuchar el incesante lamento de Electra y ella se tranquiliza con ese canto. Además, Itis canta de noche para ocultarse de la furia de Tereo, como Electra se oculta de Egisto.

Cuando se avizora el final de la pieza, reaparece el concepto οἶκτος. La expresión corresponde a la segunda entrada de Crisótemis (vv. 871 y ss.), quien trae las noticias que resultan opuestas al mensaje del Pedagogo; no obstante, Electra confía plenamente en él y se aflige por la hermana que relata su experiencia como un hecho:

Φεῦ, τῆς ἀνοίᾳς ὥς σ' ἐποικτίρω πάλαι. (v. 920),

¡Ay, de tu insensatez! ¡Cómo me apiado de ti, nuevamente!

El Segundo Estásimo lamenta la discusión de las hermanas que agrega nuevos pesares a la casa de Agamenón, incluyendo la supuesta muerte de Orestes, y expresa su admiración por la actitud de Electra.³⁹

El Estásimo propone reciprocidad entre las generaciones de los mortales y, como ocurre entre los pájaros, propone una familia solidaria. El canto está dedicado a la figura de Electra y los epítetos que recibe son εὐπατρίς (v. 1081), ἀγαθός (v. 1082), εὐκλειαν (v. 1083); ella ha logrado que la llamen hija σοφά y ἀρίστα (v. 1089). Las estrofas actualizan la vida en el palacio, una vez más, donde Electra vive como un ruiseñor, imagen que se relaciona con la Párodos (vv. 148 y ss.), junto con las imágenes auditivas que están unidas al adjetivo οἶκτρόν:

ᾠ χθονία βροτοῖσι Φά-

μα, κατά μοι βόασον οἶκ-

τρόν ὅπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί-

δαις, ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνειδίη· (vv. 1066-69).

¡Oh Fama de los mortales que llegas bajo tierra! Grita contra mí un lamento penoso, para los Atridas que están abajo, llevando un reproche melancólico.

La reaparición del concepto οἶκτος en la segunda etapa anticipa el desenlace definitivo de la obra. Cuando llegan las cenizas de Orestes, recién entonces, con la urna en sus manos, Electra expresa δέμας οἶκτρόν (v. 1161). Para el espectador la escena

³⁹Para Kaibel (1896: 233) es el Tercero, y, correlativamente, el Cuarto Epsodio (vv. 1098-1383).

conforma una paradoja, en el sentido de que, en verdad, no son los restos de Orestes en tanto éste no está contenido en la vasija sino fuera de ella. Las interjecciones οἶμοι μοι (vv. 1160 y 1162), junto con φεῦ φεῦ (v. 1161) además del ritmo de anapestos incluido en el discurso, connotan el estado emocional de Electra.

El reconocimiento de Electra con Orestes es semejante al de Odiseo y Penélope, porque el público no tiene ninguna duda de que el personaje que entra con la urna es el mismo Orestes y su presencia lo convierte en testigo del luto de su hermana y emplea la misma forma que Electra expresó ante Crisótemis:

᾿Ω δύσποτμ', ὡς ὀρῶν σ' ἐποικτίρω πάλαι. (v. 1199).
¡Oh desafortunada! Al verte me apiado nuevamente por ti.

Electra, a su vez, responde:

Μόνος βροτῶν νυν ἴσθ' ἐποικτίρας ποτέ. (v. 1200).
Sabe que sólo tú, entre los mortales, te apiadas alguna vez.

Después del diálogo de reconocimiento entre los hermanos, se suceden los otros reconocimientos: entre Clitemnestra y Orestes y, por último, entre Egisto y Orestes. En el primero, Clitemnestra en un verso ruega imperativamente piedad:

᾿Ω τέκνον, τέκνον,
 οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν. (vv. 1410-1).
¡Hijo, oh hijo, apiádate de la que te dio a luz!

La aliteración que producen las palabras reiteradas τέκνον, τέκνον τεκνοῦσαν actualiza las imágenes anteriores de nacimiento προφυτεύσαντες (v. 199) y τικτεῖν (v. 770). Electra responde sarcásticamente, en el sentido de que no es Orestes quien responde y, además, por medio de la reiteración de las propias palabras de su madre, negando la piedad que ella tampoco manifestó:

Ἄλλ' οὐκ ἐκ σέθεν
 ᾠκτίρεθ' οὔτος οὔθ' ὁ γεννήσας πατήρ. (vv. 1411-2).
Pero ni ese, ni el padre que lo engendró, recibieron piedad de ti.

Este verso muestra la única vez que aparece el verbo en voz pasiva, lo cual indica que Electra justifica la violencia de los actos decisivos y de los sentimientos, como un caso de justicia retributiva.⁴⁰

En las palabras hirientes de Electra que, a su vez, evidencian una sensibilidad destrozada, se cierra el circuito del concepto οἶκτος. La escena final, con la presencia de Egisto, no expresa el concepto ni tampoco los otros términos, razón por la cual este fenómeno corroboraría la propuesta de Kaibel que considera el Éxodo de la obra en la instancia final (vv. 1442 -1510).⁴¹

La presencia de Egisto resulta altamente irónica porque tanto él como Orestes y Pílates, y también Electra, insinúan referentes distintos. El espectador observa a Egisto sumergido en la confusión, porque el público tiene la visión omnisciente de los hechos; aunque desde el punto de vista de la *performance* permanece aislado de todos, ello produce una atmósfera de incertidumbre, de insatisfacción. Sófocles no pierde oportunidad de incluir una pequeña tragedia, individual, en el devenir dramático. Egisto sufre su destino aislado de todos, nadie lo acompaña, ni siquiera Clitemnestra, después de un día en el que ha estado afuera.

Egisto muere en el interior del propio palacio que presencié la muerte del rey Agamenón y se convierte en la víctima de Orestes, pero tiene la última palabra antes de entrar. Aquél no tiene futuro, pero tampoco los hijos de Agamenón, Electra y Orestes, avizoran un horizonte, porque la venganza no es una solución para los problemas. Tampoco el matricidio produce un estado de felicidad. Egisto se convence fácilmente de la manera en que los hechos devienen adversos para él y por lo tanto se doblaga:

Ἀλλ' εὔ παραινεῖς κάπιπεῖσομαι· (v. 1472).

Pero me aconsejas bien y te obedeceré.

Resulta irónico el empleo del verbo παραινέω y la aceptación de lo que en apariencia está claro. Egisto llega confiado ante la muerte, no se rebela, no grita, va

⁴⁰En esta instancia, estamos muy cerca de la concepción eurípidea del héroe, por ejemplo Huys (1993: 324-5) interpreta que más que evocar la afinidad con Antígona, hay que pensar en un carácter como Medea o Fedra, en tanto son mujeres que premeditan un plan de acción, μεχάνημα. El autor ofrece una vasta bibliografía sobre el tema de quién es el responsable de vengar a un familiar muerto, en caso de que el hijo mayor no estuviera y afirma que Electra no es un ejemplo de la sociedad del siglo V. AC.

⁴¹Cfr. Kaibel (1896: 293).

dócilmente, con una indolente seguridad que podríamos denominar ὕβρις. Su personalidad se conmueve sólo cuando reconoce el cuerpo de Clitemnestra.⁴²

El Coro se retira posteriormente y recita un breve sistema anapéstico. Orestes, el trágico vencedor, ha reconquistado la libertad; ha seguido la voluntad que lo trascendía sin dudar. En todos los acontecimientos se ha actuado como "la semilla de Atreo".⁴³

En cada encuentro, las hermanas exponen reflexiones éticas que fundamentan la razón de ser de su existencia. Crisótemis advierte sobre el castigo de los que ostentan el poder si no se adecua a la voluntad de ellos. El castigo significa vivir en una caverna, como Antígona. El breve discurso de Crisótemis ofrece un predominio de imperativos. Καλῶ φρονεῖν (v. 384) y un dejo irónico destacan el hecho de acomodarse a la situación.

Electra desafía la eventual decisión de Egisto y declara que quisiera terminar con su lenta agonía; Crisótemis le reprocha que no cuida su vida:

Ἀλλ' ἦν ἄν, εἰ σύ γ' εὖ φρονεῖν ἠπίστασο. (v. 394).

Pero podría ser, si tú hubieras aprendido a ser sensata.

Para la joven hermana, εὖ φρονεῖν significa aceptar o, mejor aún, resignarse a las órdenes. Para Electra, en cambio, el sentido que Crisótemis otorga a los términos se opone a εἰκαθεῖν, *ceder* y θωπεύειν, *adular* (v. 397), pues para Electra dichas acciones representan actos κακοί (v. 396) mientras, por el contrario, su modo de proceder está abocado a los seres queridos, lo cual implica soportar la espera en una actitud vengativa, tal como lo sugiere el participio τιμωρούμενοι (v. 399). Finalmente Crisótemis admite que el padre la perdonaría (v. 400). Electra rebate que sólo los cobardes la elogiarán y, ante una nueva insistencia, Electra afirma que acordar con Crisótemis sería tener vacío el juicio: νοῦ κενή. (v. 403).

⁴²La actitud de Egisto se opone a la conducta de las hermanas, quienes discuten sus posturas cada vez que se encuentran. Kamerbeek (1974: 189) sugiere: *the scene of Orestes and Aegisthus with Clytaemestra's corpse may be regarded as a macabre dramatic rhyme of the scene of Orestes and Electra with the urn.*

⁴³Linfirth (1963: 124) recuerda las dudas que plantea Orestes (v. 1425). El autor da por descontado que el espectador no creerá las palabras finales del Coro.

La conversación gira nuevamente hacia las libaciones que debe realizar Crisótemis ante la tumba y se despliega una nueva instancia de acción (vv. 405 y ss.).

En la primera parte de la *estichomitía* (vv. 385-404), como cierre de los discursos previos, la disyuntiva radica entre καλόν y κακόν, que polariza la concepción de la vida de ambas hermanas. A partir del *racconto* del sueño premonitorio de Clitemnestra, la actitud de las hermanas varía. Cuando Electra propone el cambio de los tributos para la tumba de Agamenón, el Corifeo, siempre moderado, pide amablemente a Crisótemis que acceda, siendo sensata: σὺ δέ, εἰ σωφρονήσεις (vv. 464-5). En verdad, muestra una manera indirecta de otorgarle la razón a Electra, a propósito de los discursos previos. Bajo este cuadro de situación, Crisótemis no duda en plegarse al plan de la hermana.

Más tarde, en la segunda aparición de Crisótemis, después del discurso del Pedagogo, la joven trae a escena una visión totalmente diferente de la realidad precaria que se imagina Electra. Crisótemis asegura que la presencia de Orestes entre ellas es inminente e innegable. En esta ocasión las hermanas reflexionan sobre αἰσχρός. En una prótasis condicional, Crisótemis afirma:

“Ὅταν γὰρ εὖ φρονῆς, τόθ’ ἠγήσῃ σὺ νῶν. (v. 1038).

Cuando tú pienses bien, entonces nos conducirás a ambas.

A Electra le parece *pasmoso* que se equivoque tanto la que habla bien, εὖ λέγουσαν, e insiste con la idea de que su hermana tiene el pensamiento vacío, ἀνοίως κενά (v. 1054), como lo ha manifestado en el encuentro anterior (v. 403). Cuando Crisótemis concluye el diálogo, cada una de las hermanas ha quedado incólume en su apreciación de los hechos; ninguna ha estimado en nada las razones de la otra. No obstante, en la conversación, el consenso, expresado en el verbo ἐπαινέω, es una constante para las hermanas (vv. 401-2; 1044; 1051 y 1057), como también es llamativo el empleo de la expresión μνήμην ἔχειν, *tener memoria* (vv. 346 y 392), dichas por Electra y Crisótemis respectivamente.

La experiencia de σύνεσις, *comprensión*, no puede expresarse sino en el canto *kommático* de la Párodos (vv. 121-250), donde encontramos la clave de la obra, porque

Electra manifiesta la constancia en el dolor y la falta de respuestas; considera su propia situación y teme que la pena la sobrepase.

En el primer verso, las mujeres definen a la hija y a la madre con sendas cualidades superlativas como *δυστανοτάτας* y como *ἀθεώτατα* respectivamente.

Cuando el Coro pide moderación en la emotividad, Electra valora las palabras de las nobles mujeres y afirma:

᾽Ω γενέθλα γενναίων,
 ἤκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον·
 οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὐ τί με
 φυγγάνει· οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
 μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον. (vv. 128-32).

*¡Oh hijas de nobles, llegáis por el abatimiento de mis problemas!
 Lo sé y también comprendo estas cosas; nada se me evade; pero
 no quiero abandonar esto: llorar a mi desgraciado padre.*

Más adelante, Electra se define:

“Ον γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,
 τάλαιν', ἀνύμφευτος, αἰὲν οἰχινῶ,
 δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
 οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
 ὦν τ' ἔπαθ' ὦν τ' ἐδάη· τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
 αἰεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
 ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι. (vv. 164 -72).

*Yo, esperándolo sin descanso, sin hijos, desgraciada, sin esposo,
 siempre vivo bañada en lágrimas con un destino infinito de
 ignominias. Pero él se olvida de las cosas que experimentó y de las
 cosas que aprendió; pues ¿Qué mensaje viene a mí que no sea*

desmentido? Pues, por un lado, él siempre lo desea, pero, por otro lado, aunque lo desee, no se decide a aparecer.

La desolación espiritual, el hecho de estar abandonada en el propio seno familiar y social, acerca a *Electra* al drama moderno.⁴⁴ La protagonista se caracteriza como ἀκάματα, ἄτεκνος y ἀνύμφευτος, *infatigable, sin hijos y sin esposo* (vv. 164-165), es decir, un vacío afectivo y generacional. Ella es el bastión de la familia en su espera a los ausentes; de este modo muestra los límites y la contradicción que la vida depara, y desde ese punto de vista está muy próxima a Antígona.⁴⁵ El Coro responde que el tiempo es un dios complaciente (v. 179).⁴⁶

Concluye la autocaracterización de *Electra* como una extranjera en su propia casa:

Ἄλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἦδη
βίωτος ἀνέλπιστος, οὐδ' ἔτ' ἀρκῶ·
ἄτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι,
ἄς φίλος οὐ τις ἀνὴρ ὑπερίσταται,
ἀλλ' ἀπερεὶ τις ἔποικος ἀναξία
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ᾧδε μὲν
ἀεικεῖ σὺν στολᾷ,
κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις. (vv. 185-92).

Pero, en cuanto a mí, la mayor parte de una vida ya ha quedado

⁴⁴Distinto es el caso de Filoctetes, que ha sido abandonado en una isla desierta, Lemnos. Easterling (1977. 1993: 65) afirma lo siguiente: *This is no doubt because the Greeks were interested in individuals as part of a community much more than in the individual's unique private experience, a difference of attitude which is sometimes hard for us to share or appreciate. Por example, in Sophocles the loneliness and isolation of the suffering hero is a major tragic theme, but his heroes are quite unlike outsiders in the modern sense, men and women who can only define themselves meaningfully in terms that cut them off from society for good.*

⁴⁵Jebb (1894: 31) interpreta que el verso 169 significa que Orestes se olvida de los mensajes de *Electra*, de que ella le ha salvado la vida cuando lo entregó al Pedagogo y del asesinato del padre y de las miserias de la hermana.

⁴⁶Kaibel (1896: 98) afirma que el tiempo encontrará caminos que modifiquen el destino de Orestes, quien es como Hades, inexorable, ἀπερίστροπος (v. 182).

*atrás sin esperanzas, y ya no resisto más: yo, la que sucumbo sin padres, a la que ningún hombre querido protege, sino que, como una residente extranjera despreciada, sirvo en la casa de mi padre, de este modo yo visto ropa inapropiada y, por otra parte, debo esperar de pie ante las mesas vacías.*⁴⁷

En esta atmósfera, el reproche de Electra es muy amargo, más que en el discurso frente a la urna (vv. 1155 y ss.), donde el tono es decididamente nostálgico. Electra rechaza el consuelo y llama la atención sobre su miseria (vv. 185-92); las mujeres del Coro ruegan, entonces, que recuerde cómo ellas se han apiadado de la hija de Agamenón en el momento de la muerte de su padre. Esto abre, una vez más, las puertas sangrientas del horror. En el Prólogo, Orestes en ningún momento menciona a las hermanas, lo cual trasunta frialdad en sus palabras; Electra, en cambio, en su primera aparición, teme y se aflige por no poder resistir más. El derrumbe de su fortaleza subyace, ante todo, en el peso de la responsabilidad que la agobia.

Crisótemis reconoce que no hay argumentos fuertes para hacer entrar en razones a Electra, porque su hermana es emotiva. El caso opuesto lo encontramos en Clitemnestra (vv. 549-50) cuando afirma que, en verdad, no tiene remordimientos.

Οἶκτος aparece once veces en la obra. Una vez en nominativo singular οἶκτος (v. 100), pone en evidencia la situación única de Electra. Luego en acusativo singular adherido a δέμας (v. 1161), *cuerpo penoso, lastimoso*. En posición anafórica, aparece en dos ocasiones οἶκτρά (vv. 193-4) en nominativos plurales, adheridos primeramente a αὐδά, los gritos del padre y luego a πλαγά, los golpes certeros. Electra misma, Agamenón y Orestes son mencionados con el concepto οἶκτος, ya sea en el canto prologal como en el discurso frente a la urna, dos momentos altamente patéticos que enmarcan el itinerario dual de la pieza. Se reitera el adjetivo en el Segundo Estásimo como βόασον οἶκτρά (vv. 1067-8), a propósito del grito lastimero que llega a Agamenón.

⁴⁷Para Kaibel (1896: 100) tanto la soltería como la falta de hijos ponen en evidencia la inutilidad de vivir, porque para un joven griego era una obligación casarse y tener hijos, tal como se expone el tema también en *Antígona* (v. 876).

En dos ocasiones, el concepto aparece como un modalizador adverbial (vv. 102 y 145). La primera vez refiere la muerte de Agamenón, junto con ἀδίκως; la segunda oportunidad modaliza una sentencia que considera necio a quien se olvida de los padres muertos, el adversativo ἀλλ' (v. 147) distingue a Electra enérgicamente de esa situación. Lo dicho sentenciosamente se corrobora con las imágenes del ruiseñor que siguen.⁴⁸

En las escenas de reconocimiento el concepto se expresa verbalmente en cuatro oportunidades ἐποικτίρω (v. 1199), ἐποικτίρας (v. 1200), οἴκτιρε (v. 1411) y ὠκτίρεθε (v. 1412).

Electra se apiada de su hermana, cuando cree que desvaría y, a su turno, también Orestes se apiada de Electra. En esos tres casos, incluida la respuesta de Electra (v. 1200), el verbo se presenta con prefijo ἐπι-; la expresión del sentimiento resulta más frontal y directa. A su vez, Clitemnestra pide clemencia y Electra se la niega, como un acto de justicia. Es la única vez que el concepto se expresa en voz pasiva.

Por un lado οἴκτος coadyuva con el sentido de intemporalidad del canto prologal y la Párodos *kommática* y en la esfera en que aparece el hermano, paradójicamente, se expresa οἴκτος, aunque Orestes muestra una actitud fría.

Cuando Crisótemis pretende que Electra abandone las ideas fijas en el pasado, para que contemple la realidad, sin las ataduras a lazos inexistentes, según su concepto de la vida, emplea el verbo εὖ φρονεῖν. El espectador ha escuchado el canto de tristeza de Electra en la Párodos y sabe que la hija de Agamenón comprende su situación, σύνεσις, y la de sus circunstancias.

En las obras de la segunda etapa de su creación dramática; Sófocles abandonó la estructura de díptico; no obstante, en *Electra*, el interés dramático focaliza a los dos

⁴⁸También Penélope se compara con un ruiseñor en *Odisea* (XIX: 518-623). El mito narrado en *Odisea* es el de la esposa de Teto, la hija de Pandareo. La versión de Procne y Tereo es algo diferente. Cfr. Apolodoro 3. 14. 8.

hermanos. De este modo, el autor muestra un itinerario dual: el de Orestes y el Pedagogo que vienen a consumar un acto de justicia y no se distraen ni reaparecen hasta que transcurren las dos terceras partes de la obra; y, por otra parte, el itinerario de Electra que comparte el Prólogo de la obra, aunque el tenor de su canto difiere diametralmente del lenguaje *performativo* de Orestes y el Pedagogo.

No bien comienza la obra, Sófocles plasma los dos circuitos de acción y mantiene el suspenso de la anécdota narrativa con la actuación de las mujeres de la casa de Agamenón, que muestran tres estilos de vida diferentes. El accionar masculino mítico envuelve el conflicto femenino. Acerca de si es correcto el asesinato, en tanto Orestes es un instrumento del dios o bien, si acaso es un hecho abyecto, en referencia a que no se explicita con nitidez el mensaje oracular del Prólogo, la crítica es dispar. Interpretamos que Sófocles no exalta el tema de la venganza, sino el desafío de resistir en la espera incierta. La pieza ostenta una fortaleza espiritual nunca antes experimentada en la tragedia griega y la heroína es una mujer que está sola.

El concepto *δεινός* aparece por primera vez en el Prólogo, en el discurso de Orestes y concluye en el discurso frente a la urna, el momento en que se unen los itinerarios. En medio de la obra, el concepto connota el dolor de la espera, la ansiedad, las circunstancias desfavorables en las que acechan las Erinias, que nunca se convierten en Euménides y, en consecuencia, dejan un final patético porque la amenaza nunca se modifica para los hijos. Las imágenes aluden, en última instancia, a movimientos, ya sea la atención de los caballos en situaciones de riesgo, como también la última expresión en ritmos anapésticos de marcha, las imágenes de caminos *pasmosos*, que designan el grado superlativo *δεινοτάτας*. Resulta paradójico que se aluda a movimientos en un drama de un estatismo exasperante.

La obra presenta la tragedia de Orestes en el discurso que adelanta el final. Las cenizas del joven luminoso son y no son una metáfora, en el sentido de que señalan la "muerte" apolínea del hijo de Agamenón y comienza la venganza que lo imposibilita para la vida heroica.

La asimilación de *δεινός* con las imágenes de nacimiento u origen, como lo son *προφυτεύσαντες* (v. 198); *τίκτειν* (v. 770); raíces *τεκ-* (vv. 1410-11), resulta

paradójica. La fusión de ambas imágenes, que recorren el texto en sus hitos importantes, causa espanto y conmiseración.

Electra reprocha a Crisótemis que olvida su origen (vv. 341-42). Para Electra, el olvido de quién se es constituye un hecho *pasmoso*, pues en ese caso la memoria sería inherente sólo a los más fuertes.

Lo que en algunos momentos producía estremecimiento era descrito como *δεινός* y, en perspectiva, se concreta la acción del hijo matando a su madre. En la Párodos: ἔρος ὁ κτείνας (v. 197) refiere al primer asesino, pero estos versos (vv. 197-200) presentan cierta ambigüedad, en tanto refieren el crimen de Agamenón y, consecuentemente, los crímenes venideros, entendiendo que el sujeto está expresado con carácter incoativo: ὁ ταῦτα πράσσω (v. 200).

Cuando Crisótemis anuncia un nuevo mal (vv. 372-74), Electra lo considera τὸ δεινόν (v. 376), pues nada puede superar su realidad presente. La explicación de Crisótemis sobre el sueño relatado de Clitemnestra incentiva a Electra de modo de organizar otras libaciones que las establecidas por la madre y hace que el Coro exprese su voluntad, con el anhelo del castigo a los asesinos. Lo *δεινός* que relató la joven hermana produjo un movimiento escénico y un aire de esperanza que finalmente se cumple. En ese sentido, lo denominado *δεινός* resultó irónico.

Las mujeres se refieren a las Erinias (vv. 489-91) como ocultas en *pasmosas emboscadas* y mencionan también δεινοῖς ὄνειροις (v. 499). El Coro requiere la efectivización de los sueños pasmosos. Su canto se oye con la perspectiva de toda la raza de Pélope.

Las señoras son escuchadas en su deseo con la llegada del Pedagogo. La única ocasión en que el concepto *δεινός* aparece como sujeto en nominativo masculino es la oportunidad en que se focaliza la acción en el agente: δεινὸς ἠμιοστρόφος (v. 731), de este modo el protagonismo del joven queda sancionado en un relato de connotaciones míticas.

La luminosidad que irradia Orestes en el discurso del Mensajero contrasta con la situación de desesperanza y exigencias de Electra. Ella manifiesta el despojo y la neutralidad de las que es víctima, dos signos del desamparo. Las palabras del Pedagogo

presentan una visión paradigmática del heroísmo que no es la postura que mantiene Electra en el escenario, donde muestra los límites y la contradicción que la vida depara.

El relato del Mensajero promueve un aspecto en Clitemnestra que parece desconocido para ella: la ausencia de odio en sus sentimientos. No hay razones para suponer que el Pedagogo pueda inquietar a Clitemnestra de modo que decida mentir. Ella siempre ha dicho la verdad, realmente, se jacta de su arrogancia.

La visión aquilea de la heroicidad tiene sus inicios en la expresión del concepto *δεινός* en el Prólogo. Por su parte, Electra retoma la vertiente del epinicio pindárico del discurso del Mensajero y la expresa en el suyo, en el anhelo de obtener la inmortalidad en el *κλέος* (vv. 947-989), como una escena especular respecto de las palabras del Pedagogo. Crisótemis descalifica, rotundamente, esa posibilidad y tampoco hay respuestas en el Éxodo; un vacío silencioso exaspera la soledad de la heroína.

El colofón del Coro parece resumir la temática de nacimiento y muerte que se presenta como aliada desde el principio de la pieza. En ese último momento, reaparece aquella imagen completando su significación del horror.

En el caso de Electra, su vida carece de ambigüedad, como lo expresa en la Párodos (*γ'*, v. 221); en cambio Orestes tiene su momento brillante, que, correlativamente, anuncia el momento de las sombras finales.

Cuando Clitemnestra se retira después de manifestarse con sinceridad acerca de lo pasmoso de ser madre, porque el relato ficcional le produjo una apertura de la realidad donde atisbó los abismos de la subjetividad, Electra expresa, en la duodécima vez que aparece el concepto: *δεινῶς δακρῦσαι κάπικωκῦσαι δοκεῖ* (v. 805), *parece que ella llora y sufre pasmosamente*, toda la expresión está supeditada al verbo *δοκέω*, el ámbito de lo aparente. Luego, Electra define su vida como un torrente de pasmosos sufrimientos (v. 852). Ante Crisótemis, Electra se sorprende del pensamiento de su hermana y considera su expresión como *pasmosa* (v. 1039), pues no justifica su resignación.

Clitemnestra reaparece sólo al final, en el reconocimiento ante el hijo, instancia en la que debería creerse su *μεταβολή*, aunque, en efecto, las imágenes de una Clitemnestra muy perversa, que agradece la muerte del esposo y declara no sufrir arrepentimientos, son excesivamente poderosas. Pero, si el discurso del Pedagogo

modifica la conducta de Electra, que se decide a consumar la venganza, del mismo modo sería factible considerar que pudo haber evolucionado la conducta de la madre.

Sófocles nos muestra, trágicamente, los destiempos, los desencuentros, las desavenencias, pero no otorga respuestas para aquello que designamos con el nombre de *συμφορά*.

La atmósfera de irrealidad del Prólogo otorga el tenor del clima que se vivirá en el Éxodo: prontitud, frialdad, resolución, ejecución, mientras en los Episodios las mujeres discuten sus tres formas de vida.

A su vez, el sueño de Clitemnestra se concretiza con signo inverso, en la venganza de los hijos. Electra permanece durante toda la obra en el exterior del palacio, el lugar que antes ocupaban los hombres. Ellos están ausentes, porque Agamenón ha muerto; Orestes, para ella, aún está en el exterior, cumplimentando las etapas de su educación esmerada y Egisto ha ido, imprevistamente, al campo.

Las mujeres sustentan el discurrir dramático, preeminentemente agonístico, porque ellas plantean las dificultades de sobrellevar sus situaciones conflictivas, aún por resolver. Los hombres, en cambio, no tienen controversias en la realización del motivo de la venganza y van, con prontitud, a los hechos. El esfuerzo femenino se manifiesta en las cuestiones que afectan el modo de vivir, cuando la mujer sule espacios sociales y avanza en la capacidad de sus atribuciones hasta que en el final llegue el afianzamiento emotivo.

La obra no proporciona una pacificación de las emociones porque la justicia entre los hombres no se ha solucionado; la conclusión resulta tremenda y agnóstica porque no admite discusiones. Para el espectador, el espanto comienza más allá, con aquello que no se menciona y que es otra vez el decurso de la cotidianeidad, vale decir, de las condiciones normales de la vida.

El concepto *ὄϊκτος* es frecuente en los extremos de la pieza: ya sea en las partes líricas del Prólogo, en el recuerdo de la muerte de Agamenón como en la descripción de los sentimientos de Electra. El concepto reaparece próximo a la resolución del conflicto. Esta vez su manifestación se hace frecuente por medio de verbos, estamos en el momento del *ἔργον*, la acción que llevan a cabo los hijos. Clitemnestra es la única a quien se le niega *ὄϊκτος* (v. 1412). El concepto *εὖ φρονεῖν* tiene lugar cuando las

hermanas discuten dos formas de vida: la comodidad de Crisótemis frente a la resistencia que soporta Electra. Σύνεσις en Electra deviene la comprensión del estado de desprotección e inseguridad en el que vive, expresado en la Párodos.

Capítulo 6

FILOCTETES

1. Exposición de *hipótesis* y crítica

Campbell (1881, II: 364) asegura que *Filoctetes* ha sido poco representado y aún escasamente estudiado en la antigüedad, en buena medida por la escasez de *scholia* y la corrupción de los textos.

Jebb (1898²: 5) comenta que Glaucippo fue arconte durante el año 410 a 409 AC. (Ol. 92. 3), y que la obra fue estrenada en la Gran Dionisiaca a fines de marzo de 409 AC., cuando Sófocles tenía ochenta y siete años. Webster (1970: 5) considera la misma fecha y que el poeta estrena la obra sólo tres años antes de su muerte y Kamerbeek (1980: 24) está de acuerdo con esta afirmación. Dain y Mazon (1960: 2) coinciden con Jebb cuando afirman que Sófocles escribe su *Filoctetes* veintidós años después del *Filoctetes* de Eurípides, del año 431 AC. Ussher (1990: 1) coincide, como todos, en la fecha de representación y señala que el drama, más que recordar la escena de la Embajada en *Iliada IX*, se basa en las obras previas de Esquilo y Eurípides.

La pieza presenta dos *hipótesis*, una en verso y la otra en prosa. La primera de ellas menciona la expedición que abandonó a Filoctetes en Lemnos, cuando fue mordido por una víbora en el altar de Atenea, en Crisa. Luego recuerda el oráculo de Heleno, quien declaró que Ilión sería conquistada por las flechas de Heracles y por el hijo de Aquiles y que el arco pertenecía a Filoctetes. La segunda *hipótesis* menciona el traslado de Filoctetes desde Lemnos hacia Troya por obra de Neoptólemo y Odiseo, siguiendo la profecía de Heleno. La escena se desarrolla en Lemnos y el Coro es de viejos marinos que navegaron con Neoptólemo. La *hipótesis* concluye con que la pieza fue representada durante el arcontado de Glaucippo y Sófocles triunfó cuando obtuvo el primer premio.

La primera *hipótesis* enfatiza la transgresión en el altar, el oráculo de Heleno y la conquista de Troya. La segunda alude a la relación triangular constituida por los tres personajes de la obra. Ninguna de las dos *hipótesis* refiere más argumentos ni menciona

la presencia de Heracles en el final de la tragedia. Las *hipóteseis* fijan el centro de interés en el abandono y regreso, secuencias argumentales que resultan magras; en cambio, la crítica moderna ha especulado vastamente acerca de las connotaciones de la enfermedad, del comportamiento de los personajes, acerca de *πειθῶ* y el arribo de Heracles. Un aspecto que nadie ha tenido en cuenta, sin embargo, es el hecho de que *Filoctetes* es la única obra de Sófocles en la cual no hay ninguna presencia femenina, mientras en *Áyax*, la otra pieza de saga troyana, la presencia de Tecmesa otorga líneas significativas al campo de acción del héroe.

Reinhardt (1933. 1991: 253-256) opina que en Sófocles, gracias a la presencia de los tres personajes, se crea por primera vez una reciprocidad cambiante en un juego de constante movimiento circular. Para el crítico, lo esencial en *Filoctetes* es la relación con el otro, con lo absoluto, en lugar de la relación con el propio *δαίμων*. A propósito de la aparición final de Heracles, técnicamente es una copia eurípidea; no obstante, en Sófocles, no corta el nudo de la acción.

Whitman (1951: 172-189) comienza el estudio de la obra con precisas referencias a la pieza anterior de Sófocles, *Electra*. Tanto Electra como Filoctetes son dos exiliados de la sociedad. En ambos dramas el motivo del tiempo es preeminente. El triunfo de Filoctetes subyace en el hecho de que él encuentra una forma de integrarse al mundo sin comprometer su integridad heroica. Heracles tampoco trae novedades informativas. Todo ha sido dicho anteriormente por Neoptólemo: la promesa de victoria, la adquisición del arco y la reverencia a los dioses. Pensar que Heracles es un emisario externo del Olimpo significa no comprender la paradoja de la obra, porque, si verdaderamente Filoctetes debiera regresar por su propio deseo, un dios no debería imponer ese regreso. Heracles representa la visión de una pronta liberación espiritual. En verdad, no es un *deus ex machina* ordinario, en tanto no resuelve una dificultad insoluble ni tampoco otorga el desenlace apropiado a la obra. Heracles simboliza la esencia heroica *ante* la libertad de actuar al servicio de uno mismo y de los demás, resulta una epifanía de *ἀρετή*. Con este final, Lemnos se convierte también en símbolo de *τλημοσύνη*, su ser moral. Whitman interpreta que Heracles encarna el impulso divino del propio Filoctetes.

Linforth (1956: 95-156) afirma que, efectivamente, Filoctetes accede a ir a Troya pero esto no significa que su alma haya sanado, porque está demasiado habituado a su modo de vida.

Alt (1961: 141-174) expresa que Filoctetes no es persuadido por la palabra, sino por la φύσις de Neoptólemo, pues ésta crea su γνώμη, la cual es expresada tanto en la palabra como en la acción.

Schlesinger (1968: 97-156) compara el tratamiento del tema en los tres trágicos. La novedad en Sófocles es la unión de Filoctetes con las armas de Heracles y la participación de Odiseo. Neoptólemo como acompañante de Odiseo es la segunda novedad que incluye Sófocles y la tercera novedad llamativa es la isla de Lemnos deshabitada.

En la segunda parte de la obra (vv. 974 y ss.) se enfatiza el tema de la confiscación del arco. Neoptólemo se convierte inesperadamente en el poseedor del arma, pero no como una consecuencia del engaño, sino porque Filoctetes ha confiado en él. El arco parece algo así como la lámpara de los *Märchen*, porque no se necesitaría ninguna persona determinada para sostenerlo. De este modo, en la ejecución total de la trama, la mentira juega un papel incidental. Schlesinger considera la llegada de Heracles como la de un *deus ex machina*, un anunciador del verdadero deseo de los dioses (v. 1439). Presenciamos la versión definitiva del oráculo en el final (vv. 1326 y ss.), en la esperada persuasión, cuando se menciona detalladamente que Filoctetes debe ir de buen grado, ἔκων, a Troya como heredero legítimo de Heracles.

Kitto (1968: 87-137) considera que *Filoctetes* ofrece una lectura sofisticada, como una exposición de la dicotomía φύσις-νόμος (Neoptólemo-Odiseo), personaje este último cuya presencia constituye un medio, un recurso divino, pero no un instrumento. Neoptólemo manifiesta en escena la expresión de la divinidad y expresa el oráculo de Heleno en hexámetros, acorde con el mensaje. En *Electra*, los hombres llegan y exponen un plan y éste se cumple. En *Filoctetes*, se cumple el oráculo de Heleno. La voz de Odiseo ofrece una apertura en el tema, pero fracasa. Su actitud es comparable a la conducta de Creonte en *Edipo Rey*.

Taplin (1971: 25-44) reflexiona acerca de la trama. En términos bruscos, Filoctetes deja Lemnos para ir a Troya y vuelve recién en el final, en el último verso.

Antes de eso, nada sucede. Sófocles ha elaborado una obra donde confrontan dos hombres: uno acosado por el sufrimiento; el otro, joven e impresionable y, fuera de la influencia de ambos, hay otros dos: uno vicioso y mortal; el otro, heroico e inmortal. En la obra, no encontramos grandes hechos sino relaciones y comunicación. Cada uno de los personajes está en el límite de irse, en un viaje decisivo que siempre está próximo. También debemos considerar la relación de Filoctetes y su paisaje: busca refugio en él y, luego, corta con él. *Filoctetes* es una obra en cuya *performance* los objetos, particularmente el arco y la escena en general, adquieren importancia y excedentes de sentido.

Poe (1974: 1-51) intenta demostrar que Filoctetes no es un héroe de “alta tragedia”, siguiendo el pensamiento de Northrop Frye (1990¹⁰: 33-34), porque es demasiado pasivo. Filoctetes no inspira, en la audiencia, un sentido de grandeza potencial sino una piadosa simpatía. Poe considera que *Filoctetes* encarna el modo irónico, inferior al resto de los mortales en poder; a Filoctetes se lo mira en forma condescendiente, en el sentido de bondad, frustración y absurdo. Así como Edipo al principio es aclamado, κλεινός, Filoctetes está en el polo opuesto, en una caverna, maloliente y andrajoso. Él se ha convertido en una figura lastimosa, un héroe al modo eurípideo. Una paradoja sofoclea: en la obra, Filoctetes deviene tan articulado como Odiseo lacónico. La ausencia calculada de relaciones causales entre los eventos, que se encuentra en la pieza, resulta un antecedente primario del teatro del absurdo, que frecuentemente registra el tema del “sinsentido de la vida”

A propósito del *deus ex machina*, el crítico formula dos posibilidades de interpretación. Si el artilugio está para ser observado como la compleción de la acción previa, más que como un revés, el foco de la obra subyace en las maquinaciones de Odiseo y los esfuerzos de Neoptólemo para implementarlas. De este modo, el drama resulta ser una obra de intriga; pero, por otro lado, si el *deus* es la conclusión natural de la obra, significa que las acciones de los caracteres principales son dirigidas. Para Poe, la obra no es de intriga sino que el foco de interés subyace en la experiencia. La pieza es sobre Filoctetes y, en menor grado, sobre Neoptólemo. Poe considera que el *deus* no es externo al drama sino su lógica conclusión. La obra enfatiza el sufrimiento del héroe, su humillación, su falta de ayuda. Heracles confirma a Filoctetes en su puerilidad y provee una conclusión apropiada. Sin duda, para el crítico, la tragedia resulta plena de

incertidumbres metafísicas. Heracles no declara la causa trascendente de la ida a Troya pero le proporciona dos razones a Filoctetes: salud y gloria.

Rose (1976: 49-105) basa su estudio en la influencia que tuvo la sofística en el pensamiento de Sófocles, fundamentalmente en la teoría acerca del desarrollo de la sociedad humana. La etapa primitiva, desde un punto de vista antropológico, se ocupa de la batalla por sobrevivir, lo que corresponde a los años de soledad del héroe, tópico que resulta novedoso en Sófocles. La segunda etapa se ocupa de los lazos de amistad, en este caso reales o fingidos, entre Neoptólemo y Filoctetes; la tercera etapa, que ha merecido una atención crítica, se ocupa de la figura de Odiseo en tanto emerge en la relación educacional con Neoptólemo y, además, Odiseo se expone como la voz del estado ante Filoctetes. Rose sostiene que Sófocles ha estructurado el desarrollo de la trama en cada etapa de la evolución social que propone el pensamiento sofístico.

Segal (1976: 67-89) afirma que *Filoctetes* es uno de los dramas más modernos de Sófocles. La violencia primitiva y arcaica de *Traquinias* o de *Áyax* ha devenido más interna y emotiva; el conflicto entre individuo y sociedad resulta más afín a nosotros y la naturaleza humana expuesta une en sí, paradójicamente, fuerza y debilidad. Segal explica que, a través del sufrimiento, el personaje expone el problema de la esencia heroica que se impuso a sí mismo y descubre su verdadera fuerza y, correlativamente, su propia debilidad. En consecuencia, para Segal, la ferocidad de Filoctetes tiene un carácter simbólico. El arco presenta la frontera entre los dioses y los hombres y en Sófocles los dioses muestran el límite extremo donde se encuentra la grandeza o la nulidad. El regreso adquiere tres aspectos que son inherentes a la humanidad: psicológico (saneamiento); social (reconciliación) y teológico (aceptación). El heroísmo de Filoctetes es menos feroz que el de *Áyax*; Neoptólemo y Heracles bloquean la entrada de la muerte a Filoctetes; en *Áyax*, Tecmesa y los seres queridos no pueden impedirlo. Entre ambos dramas hay aproximadamente cuarenta años de diferencia.

En otro artículo, Segal (1977: 133-158) considera que los versos finales a cargo de Heracles acentúan la cualidad inmortal de la piedad. El arco y las flechas encabezan los temas importantes que se exponen en la obra, como lo son la naturaleza del heroísmo, el lenguaje y la comunicación, el carácter de la civilización humana, la cuestión sofística de la naturaleza innata frente a la educación; y el autor encuentra, también, temas de reflexión filosófica como la naturaleza de los dioses, el destino, la justicia, el sufrimiento,

el heroísmo. Si bien la piedad habla de la eternidad de dioses, la justicia entre los hombres, que deviene lo que Filoctetes más anhela, le es negado. En una obra posterior (1981), el mismo crítico retoma sus comentarios y divide su enfoque en civilización frente a salvajismo. Segal opina que los tres elementos que más han preocupado a los estudiosos son los oráculos, el arco y el *deus ex machina*, porque son los más difíciles de entender en términos modernos.

Easterling (1978: 217-228) enfoca el análisis de la obra con conceptos que acucian al hombre moderno como lo son la alienación y la comunicación; los fines y los medios. La autora advierte que necesitamos aplicar el diseño de la acción y su efecto sobre las emociones del espectador como la base de cualquier interpretación. El arco es tanto la amargura de Filoctetes, como su salvajismo y su dignidad. La isla desierta simboliza no sólo la alienación, la soledad y la vida animal del héroe sino también su pureza. Troya puede ser interpretada como un símbolo tanto de un mundo corrupto antiheroico como de una sociedad a la cual deseamos que él sea reintegrado. Para la autora, el momento más profundo de la obra es la decisión de Neoptólemo de llevar a Filoctetes a su casa, sosteniéndose ambos para no caer. La autora sugiere que el tema de la obra quizás sea el preludio del motivo φίλος-ξένος desarrollado más exhaustivamente en *Edipo en Colono*.

Para Seale (1982: 26-55), Filoctetes está descrito por el contexto escénico, de modo que todo adquiere un simbolismo muy elocuente. El Prólogo se carga de suspenso visual por la sospecha del arribo de Filoctetes. Odiseo queda marginado en el espacio y luego, también, lo será ideológicamente. Los tres modos posibles de captura consisten en fuerza, trampa y persuasión. El choque emotivo de los personajes, cada vez que se produce, invita a mirar a Neoptólemo. En él encontramos grandes crisis que lo expulsan fuera del mandato de Odiseo. Seale le otorga a la obra un fin real de *deus ex machina*. También habla de la vaguedad inicial con respecto al tema que produce incertidumbre. El progreso de la trama no es espectacular sino silencioso.

Blundell (1987: 307-329; 1988: 104-115 y 1991: 184-225) enfoca, en dos artículos y un libro, una óptica que sondea las aristas éticas de los personajes, tanto de Neoptólemo como de Filoctetes y de Odiseo, y afirma que el drama resuelve el conflicto moral que exhibe con la llegada de Heracles.

Kirkwood (1994: 425-436) afirma que la aparición de Heracles adquiere diversas connotaciones: primeramente, pone fin a la escena de ἄρετή entre Filoctetes y Neoptólemo. Luego, simboliza la reintegración de Filoctetes a la sociedad humana. El crítico interpreta que Odiseo no es tanto el sirviente de Zeus cuanto su instrumento y su papel es traer a Neoptólemo frente a Filoctetes. El modo en que Odiseo sirve a Zeus fracasa, porque no funciona la persuasión deshonesta. Cuando Neoptólemo propone el κλέος que Troya ofrece, revela el mismo espíritu de firmeza intransigente poseída por Filoctetes pero, finalmente, logra ser persuasivo. El tema importante en *Filoctetes* se presenta como el encuentro del padre y del hijo que nunca se vieron, como en *Odisea* y en *Orestes* de Eurípides.

Romilly (1995: 97-109) interpreta a *Filoctetes* como la obra que exterioriza conflictos interiores. La autora sostiene que la batalla moral se libra en dos momentos: entre una partida y un regreso. Todo se desarrolla en silencio y en ausencia. La obra presenta el triunfo del οἶκτος, piedad, no de la justicia y a esto lo proclama Heracles. En Neoptólemo vemos la influencia de la φύα de Aquiles, opuesta a la παιδεία de Odiseo, lo adquirido externamente.

Belfiore (2000: 63-80) rastrea un número de ocasiones en las que aparece el término ξενία y concluye que el concepto está expresado en actos más que en palabras. La autora considera que en *Filoctetes* ocurre una violación de ξενία, representada en Esciros, la antítesis antiheroica de Troya-justamente donde Aquiles viola los principios de la hospitalidad, tan esmerados en *Iliada*- y su alusión coadyuva para caracterizar a Neoptólemo como el hijo de un antiheroico Aquiles en Esciros, nacido como el resultado de violación de ξενία, porque Neoptólemo es hijo de Deidamía, la hija de Licomedes, quien hospedara a Aquiles. Por otra parte, resulta curioso que en *Áyax* se enfatice la condición de νόθος de Teucro, mientras que en *Filoctetes* no se alude al *status* de Neoptólemo, presumiblemente porque más tarde Aquiles desposa a Deidamía. El resultado de la historia ambigua de Neoptólemo se traduce en su comportamiento, pues juega un doble papel en tanto sus palabras pueden interpretarse como sinceras o engañosas y Sófocles no nos permite decidirlo definitivamente. No obstante, cultiva lazos de φιλία con Filoctetes a partir de la historia de las armas de Aquiles. La autora

encuentra significativo que la figura que promueve el regreso a Troya sea Heracles, un bastardo y el patrono de los bastardos en Atenas. Belfiore encuentra apropiado el final de la pieza en tanto la ambigüedad de amistad y $\xi\epsilon\nu\acute{\iota}\alpha$ tienen un papel decisivo. El arco simboliza los lazos de afecto que unen a hombres y dioses y la historia tiene un final feliz, aunque nada se dice del final de Neoptólemo.

2. Análisis filológico-literario de *Filoctetes*

Si la tragedia griega presenta y confronta la verdadera sustancia del sufrimiento humano, *Filoctetes* es una obra esencialmente trágica, aunque su desenlace confunda su mensaje entre los críticos.¹

En el Prólogo de la obra aparecen Neoptólemo y Odiseo que acaban de arribar a la isla de Lemnos en busca de Filoctetes, abandonado por el ejército Aqueo al mando de los Atridas, a causa de su herida purulenta.² Nos enteramos, por medio de Odiseo, que Filoctetes ha soportado las peores inclemencias y el castigo más cruel como es el abandono. Su devenir existencial se basa en las cuestiones más precarias como la de lograr la subsistencia cotidiana. Lo trivial, en su amarga existencia, se ha vuelto una tarea agobiante. El Prólogo es el marco que encuadra la obra a partir del cual se apodera del espectador la instancia dramática, creando ese halo de idealización. El minucioso emplazamiento espacial en la isla, como si después de diez años Odiseo se acordara de todo, incorpora paulatinamente la atención del público.

Entre la exclusión del género humano que significa el exilio y el regreso al continente, media el $\nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\varsigma$. Al mundo salvaje de Filoctetes se oponen otros dos mundos a los que se ha dado en llamar el "triángulo espacial de *Filoctetes*": el primero es el campo de batalla troyano, es decir, el universo de la ciudad, el segundo es el mundo

¹Roberts (1988: 177-196) afirma que los finales de Sófocles siempre miran hacia el futuro, queda algo pendiente que provoca al auditorio en alusiones sutiles, más que en forma directa.

²Telémaco, Orestes y Neoptólemo aparecen como "hijos" en la saga troyana, mientras Filoctetes es coetáneo de Aquiles, Patroclo y Odiseo, que son la segunda generación. Cfr. Kullman. (1988: 185). En Whitby (1996: 35) encontramos un estudio interesante acerca de la intratextualidad de *Filoctetes*. La autora compara la "Telemaquia" (*Odisea* III, vv: 75-129) con el encuentro de Neoptólemo y Filoctetes. La genealogía Laertes, Odiseo, Telémaco es equivalente a la genealogía Peleo-Aquiles-Neoptólemo. Ambas obras *can be seen as parallel texts in that each depicts the growth of a hero from youthful immaturity to a point where he has the stamina and independence to take his place alongside his elders*. Cfr. Vidal-Naquet (1995¹³: 159-184) acerca de la evolución de Neoptólemo.

del οἶκος, del universo familiar de Filoctetes y Neoptólemo. El héroe elegirá entre estos dos ámbitos.

Odiseo y Neoptólemo entran por el lado izquierdo de la acción y después de los veinte primeros versos, en que se describe el espacio, Odiseo da las instrucciones precisas para llevar a cabo el plan (vv. 54 a 134).³

El concepto *δεινός* aparece por primera vez en el diálogo *estíquico* en el que Neoptólemo muestra su disconformidad ante la utilización del engaño más que la persuasión y Odiseo niega el intento de convencerlo si no es por la violencia, βίαν (v. 103). Neoptólemo interroga:

Οὕτως ἔχει τι δεινὸν ἰσχύος θράσος; (v. 104).

¿De este modo, tiene algún pasmoso orgullo de su fuerza física?

El diálogo se encamina hacia la caracterización de Filoctetes como una personalidad a quien no se puede persuadir si no es por medio de astucias (v. 109), con respecto a quien no conviene dudar en un momento en el que prevalece la urgencia (v. 111) y que Troya será tomada por Neoptólemo con el arco de Filoctetes (v. 113). El presente verbal asegura la empresa y Neoptólemo necesita ratificar lo que ha oído por comentarios:

ΝΕ. Οὐκ ἄρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκειτ', εἴμ' ἐγώ;

ΟΔ. Οὐτ' ἄν σὺ κείνων χωρὶς οὐτ' ἐκεῖνα σοῦ.

(vv. 114-5).

Neoptólemo. *Acaso como deciais ¿No soy yo el que saqueará (Troya)?*

Odiseo *Ni tú lejos de aquellas (flechas podrías saquearla), ni aquéllas sin ti.*

³Cfr. Robinson (1969: 37) quien afirma que se impone un inusitado realismo en la escena, por ejemplo la exposición de la cueva de dos entradas, porque Sófocles está influido por la convención eurípidea, que considera que los lamentos no resultan absurdos ni de bajo nivel social. En general, la crítica entiende el Prólogo como una construcción de tipo naturalista, por los detalles en los que se detiene la descripción.

En dos ocasiones Neoptólemo introduce la pregunta de la misma forma: Οὐκ ἄρ' (vv. 106 y 114), lo cual revela confusión en el joven, que necesita clarificar lo dicho por Odiseo previamente.

La certeza de Odiseo se corrobora en el discurso de Heracles cuando insiste y continúa su designio en la imagen de los leones:

οὔτε γὰρ σὺ τοῦδ' ἄτερ σθένεις
 ἐλεῖν τὸ Τροίας πεδίον οὔθ' οὔτος σέθεν·
 ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμῳ φυλάσσετον
 οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ'. (vv. 1434-7).

Pues ni tú tienes fuerza, sin él, para tomar la llanura de Troya, ni ése sin ti; sino que, como dos leones que pacen juntos, ambos se cuidarán, ése a ti y tú a él.

La reciprocidad se ve, en forma estilizada, en la frustración de cada regreso. Visualmente, las interrupciones ofrecen a la vista una confusión de cuerpos, brazos y piernas que recuerda un efecto escultórico. No obstante, Sófocles no aclara suficientemente, por medio de Odiseo, si Filoctetes es imprescindible:

Οὐδὲ σοῦ προσχρήζομεν
 τά γ' ὄπλ' ἔχοντες ταῦτ'· ἐπεὶ πάρεστι μὲν
 Τεῦκρος παρ' ἡμῖν, τήνδ' ἐπιστήμην ἔχων, (vv. 1055-7).
*No necesitamos de ti, con estas armas; porque está presente
 Teucro junto a nosotros, con este conocimiento,*

Pero queda la incertidumbre en el público y, más que nada, en el mismo Filoctetes acerca de si su presencia resulta esencial o puede ser reemplazado, acaso, por Teucro. Sin duda, la incertidumbre favorece el tono angustioso del personaje. En sus expresiones no podemos interpretar ironías, sino, en todo caso, una cuota de cinismo, cuando anuncia a Neoptólemo que será llamado εὐσεβέστατος (v. 85), aunque no lo sea.

El tenor del Prólogo aparece explícito con la palabra σόφισμα, engaño, treta (v. 14) y su familia de palabras.⁴ Odiseo detalla el δόλος (v. 54) sin αἰδώς (v. 83). Después de la *estichomitía* de deliberación (vv. 100-121) Odiseo cierra el Prólogo. En el discurso final, sus lineamientos ya revelan acciones divergentes, al menos en cuanto al espacio:

Σὺ μὲν μένων νυν κείνον ἐνθάδ' ἐκδέχου,
ἐγὼ δ' ἄπειμι, μὴ κατοπτρευθῶ παρών, (vv. 123-24).

Pues, por un lado tú, ya que te quedas, recibe aquí a aquél; por otra parte, yo me iré, para que no sea detectado (el plan) si estoy presente.

Odiseo ha persuadido al joven (v. 22 y ss.) y anunció un plan para asistirlo, si fuera necesario, y vuelve a las naves con ruegos por la ayuda divina mediante una invocación a Hermes, el dios del engaño, Nice, la diosa de la victoria, y Atenea Polia, la diosa de los ardides, invocación apropiada para Odiseo, quien ejemplifica que las divinidades y, en consecuencia, los hombres llevarán a cabo el plan por medio de δόλος, βία y πειθώ.⁵

La enfermedad constituye la irrupción de un elemento extraño en la φύσις individual de Filoctetes.⁶ La causa de la dolencia es la víbora del altar de Crisa y puede entenderse como la imagen de la diosa Atenea. Se trata de un elemento desestabilizador, que está animizado sólo en apariencia, pues la víbora equivale a la peste, como en *Edipo Rey* y *Antígona*.⁷

Filoctetes se acerca y Neoptólemo da indicaciones a su gente:

⁴Kitto (1968: 106) afirma que la obra ofrece una lectura sofisticada, en tanto exposición de la dicotomía φύσις-νόμος, representadas en Neoptólemo y Odiseo, por ejemplo en el empleo recurrente de σόφισμα, *plan*, σοφισθῆναι, *obtener por medio de una astucia*, así debe ser el robo del arco (v. 14), σοφός-κ'ἀγαθός, si Neoptólemo triunfa será llamado así. Δόλος, aquí significa *estratagema*.

⁵Cfr. Segal (1977: 139 y ss.): *His gods are, in a sense, 'victory', 'deceit', and 'safety' It is no accident that earlier in the scene he emphatically praises both 'victory' and 'safety'*

⁶Lain Entralgo (1958: 118) confirma que la enfermedad, los estados afectivos violentos y los sueños son 'pasiones' (*páthe*) del hombre producidas por la irrupción de *daímones* en la realidad particular de quien las padece. Tal parece ser la *causa* de dichas alteraciones.

⁷Según Jebb (1898²: xl) el epíteto 'dorada' sustituye su nombre personal. La serpiente brillante es comparada con el guardián de los Erechidas. Es simultáneo el fin de los sufrimientos con las ansias de asimilarse a los griegos en Troya.

Νῦν μὲν, ἴσως γὰρ τόπον ἐσχατιᾶς
 προσιδεῖν ἐθέλεις ὄντινα κεῖται,
 δέρκου θαρσῶν· ὁπότεν δὲ μόλη
 δεινὸς ὀδίτης, τῶνδ' ἐκ μελάθρων
 πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
 πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν. (vv. 144-149).

Ahora, puesto que igualmente quieres conocer desde la parte más alejada el lugar en donde yace, clava la mirada armándote de valor; cuando se acerque el viajero pasmoso, intenta vigilar la situación presente retrocediendo siempre desde estas moradas hacia mi mano.

En la Párodos *epirremática* se describe nuevamente la cueva, desde el punto de vista lírico y la insalubridad crónica de la vida del enfermo. La soledad, la afección, el padecimiento de los dolores y el hambre devienen la definición del abandono. Neoptólemo está perplejo ante este cuadro y todo el canto es una manifestación piadosa al hombre enfermo.

Se acercan los marinos que obedecen al hijo de Aquiles. Neoptólemo ha pasado de ser un neófito inexperto a ser un joven conductor, que organiza la estrategia planificada. En la estrofa (vv. 191-200), Neoptólemo anuncia que los dioses han resuelto que Troya debe ser conquistada por las flechas de Filoctetes, pero en el momento preciso, no antes. La enfermedad ocasionada por Χρύσης ὠμόφρονος es parte de los síntomas que enviaron los dioses, pero los hombres, y con más razón Filoctetes, ven sólo este único aspecto de los hechos, por eso permanece tan fuerte el sentimiento de perplejidad y el odio hacia los jefes Atridas y al mismo Odiseo, porque en realidad no habría un justificativo para la discriminación del paciente.⁸ Quizás sea un caso más de refracción

⁸Cfr. Schlesinger (1968: 153). En manos de los hombres ha permanecido el propósito de los planes divinos, pero los hombres no aprecian la cohesión, ven solo lo evidente. Filoctetes sabe que, como heredero de Heracles, mantiene su dolor pero el lado positivo de su destino se le esconde. *Sophokles begreift die Krankheit und Aussetzung Philoktets als Mysterium. Die Götter wollen, daß Troja zerstört wird, und zum Vollzieher dieses Willens ist der Erbe des Herakles, der die Stadt zum ersten Mal eroberte, ausersehen. Deswegen besitzt er die Waffe des Heroen, das Zeichen seiner Auserwählung, und wird den höchsten Ruhm erwerben. Doch der Preis solcher Auszeichnung sind wie bei Herakles selbst und bei allen Lieblingen der*

subjetiva, a propósito de la voz oracular en las tragedias. La interpretación de la palabra divina es un acto subjetivo y el dios nada menciona sobre la reclusión salvaje del hombre que necesita, como nunca, la ayuda de los semejantes. El castigo infligido por el dios está representado por medio de la enfermedad, pero no la discriminación o bien se trata del mismo concepto, desde dos ángulos diversos. La explicación ha quedado esbozada, pues la entrada de Filoctetes introduce otras cuestiones.

El Coro prepara al joven para la hipocresía actoral, cuando dice φροντίδας νέας (v. 210) y anuncia, por último, la entrada de Filoctetes. Lo inmediato que los ocupa y se expone como tópico es la captura del hombre; pero las disquisiciones se desplazan inmediatamente a los sufrimientos. Cuando el canto finaliza, estamos preparados para el conflicto de motivos. Además de las imágenes visuales que suscita la descripción, tanto en el Prólogo como en la Párodos, hay fuertes imágenes auditivas: κτύπος φθόγγος, ἀύδᾶ, θροεῖ, βοᾶ, ἰωάν, προβοᾶ (vv. 201-219).

Hasta ahora Filoctetes ha sido descrito como poseedor de una fuerza física pasmosa, como un caminante de paso pasmoso. Tenemos una imagen auditiva de él que habla de un héroe en la ἀκμή de su vida, el esplendor guerrero de la fuerza, el dominio sobre sí, con templanza y arrogante. El impacto visual que su presencia causa, a continuación, promueve sentimientos de pena; los hombres han abandonado el temor del encuentro. En el último verso de la Párodos, después de haber cantado los pesares de los sufrimientos más indignantes, el Coro concluye, en referencia a los dolores de Filoctetes:

προβοᾶ γὰρ τι δεινόν. (v. 218).

Grita, pues, algo pasmoso.

Además de la configuración espacial que exponen los dos hombres que arriban a la isla, cuando Filoctetes llega, narra sus desventuras y nombra su realidad circundante; se produce una segunda entrega del espacio. La visión que Filoctetes tiene de sí mismo perfecciona las de Odiseo y Neoptólemo en cuanto a crudeza, ἀγριότης, dado que la

naturaleza le es decididamente hostil.⁹ Filoctetes reconoce voces griegas en su isla desierta (v. 225). Luego se presenta ante los visitantes en una tercera persona (vv. 227-28). Éste toma distancia de sí mismo e inmediatamente de la euforia inicial pasa a la sospecha (v. 229). Sabe que la esperanza de rescate sería prematura. Neoptólemo se presenta como "Ἐλληγνέξ ἔσμειν (v. 233) y, a continuación, los vocativos revelan la emoción de un fuerte patetismo (vv. 234, 236).

Se produce una breve *estichomitía* informativa, en la cual, como en los encuentros de la épica homérica, Neoptólemo declara quién es y Filoctetes recuerda incluso a su abuelo materno.¹⁰ El joven concluye:

Ἐγὼ γένος μὲν εἶμι τῆς περιρρύτου

Σκύρου· πλέω δ' ἔξ οἴκον· ἀυδῶμαι δὲ παῖξ

Αχιλλέως, Νεοπτόλεμος· οἶσθα δὴ τὸ πᾶν. (vv. 239-41).

Yo provengo de una familia de Esciros, rodeada por el mar, y navego hacia mi casa; me llamo Neoptólemo, hijo de Aquiles; sabes todo realmente.

Hay una construcción paralela y el ritmo es de disolución en la primera parte (v. 240). El verso se encabalga con el siguiente hasta la primera mitad. La cesura (v. 241) separa por un lado la stirpe de Neoptólemo, precisamente aquello que no puede ocultar es el hecho de ser el hijo de Aquiles. El segundo hemistiquio cierra la presentación y, a su vez, deja la expectativa de otorgarle sentido a τὸ πᾶν y con esta clausura elide el plan del Prólogo.¹¹ Cuando Neoptólemo retome la iniciativa, el significado del sustantivo τὸ πᾶν será aclarado más adelante (v. 915), momento en el que el hijo de Aquiles está hostigado interiormente por los reparos que le ofrece la empresa y, consecuentemente, se produce la peripecia. La segunda interpretación de τὸ πᾶν se funda en aquello que acaba

⁹La caverna de Filoctetes recuerda la caverna de Antígona en tanto la separaba del mundo de los vivos y del mundo de los muertos. Filoctetes se protege en ella, por lo tanto lo resguarda de la muerte pero, también, evidencia su estado de indefensión permanente, precariedad y esfuerzo.

¹⁰El repaso de los héroes es un tema de la épica y de la tragedia. En esta situación establece una mutua simpatía entre Filoctetes y Neoptólemo.

¹¹Cfr. Ussher (1990: 120).

de decir, que en tanto hijo de Aquiles, Filoctetes ya está advertido sobre la φύσις del joven.

La primera parte de la obra ocupa el encuentro con Neoptólemo. Cuando Filoctetes ingresa en la escena, los personajes se presentan mutuamente y el encuentro produce la recuperación paulatina del carácter del héroe solitario, que se interesa por el mundo del cual lo discriminaron y al que retornará. En la lógica de sus preguntas subyace un halo o idea de proyecto existencial. En la conversación con el joven Neoptólemo, Filoctetes se reencuentra con su lengua, de la que se ha visto privado durante diez años. La capacidad de teorizar empieza junto con la conversación, por eso toma distancia y habla con una voz que parece resultarle extraña, similar a la voz de Edipo en el Éxodo de *Edipo Rey*. Justamente la conversación despierta su actividad interna; se mueven dentro de sí la avidez de comunicación que no tuvo durante esta época. Esa colaboración consigo mismo es la actitud de un paciente que conversa con su médico y en conjunto buscan eliminar la distancia médico-enfermo para constituir una simbiosis, como afirma Gadamer.¹²

La diáda ‘tú y yo’ debe convertirse en un ‘nosotros’ cooperativo para el total restablecimiento del enfermo. Los imperativos y vocativos no hacen más que revelar la falta de equilibrio emotivo en Filoctetes.

En el primer discurso de Filoctetes (vv. 254–316), el primer núcleo narrativo (vv. 254-259) expone el *racconto* de los acontecimientos conocidos, de sus tristes diez años de dolencia y, por lo tanto, de soledad y abandono junto con la risa escandalosa de los Atridas, al abandonarlo en Lemnos.¹³ Filoctetes supone el olvido de los dioses. Están aludidos los espacios: Micenas, Esparta, Troya y, desde luego, Lemnos. En su presentación, abundan verbos de percepción intelectual como οἶσθα, εἰσορᾶς (v. 249), ἦσθου (v. 252). Luego Neoptólemo afirma:

¹²Cfr. Gadamer (1996: 150 y ss.): *La meta de la conversación debe ser restablecer en el paciente el flujo de la comunicación que se produce en la vida de experiencias y volver a poner en marcha los contactos con los demás, de los cuales queda excluido el psicótico.*

¹³La misma imagen auditiva en la Párodos de *Áyax* (vv. 140-145).

᾽Ως μηδὲν εἰδὸτ' ἴσθι μ' ὧν ἀνιστορεῖς. (v. 253).

*Sabe que nada conozco acerca de las cosas que me preguntas.*¹⁴

Neoptólemo es joven y, por lo tanto, no está comprometido con el pasado pues no ha sido testigo de los acontecimientos pero, paradójicamente, él resulta ser el portavoz de ese pasado desconocido para sí, que evoca a los héroes como Aquiles y Áyax.

El segundo núcleo (vv. 260-84) proporciona el relato de la enfermedad, cómo lo mordió la víbora y la partida de los Aqueos. Cuando Filoctetes habla de sus experiencias lo hace objetivándose, como si fuera otro: ἀγρία νόσῳ (vv. 265-6) es ἦ (v. 267) y él se designa como objeto, μ' y se define como un φωτὶ δυσμόρῳ (v. 273).¹⁵ A su vez, la enfermedad aparece personificada como en otras ocasiones (vv. 265, 267, 268, 313, etc.) y las reiteraciones emotivas dan cuenta del hondo patetismo: (vv. 276-284): Ποῖον, ποῖ'... ποῖ'; οὐχ ὅστις... οὐδ' ὅστις.

En el tercer núcleo (vv. 285-299), Filoctetes vuelve al pasado. Aflora el motivo del arco como el único medio de sustento y, para Neoptólemo, su misión en la isla se evidencia con el arma. El tercer tópico del discurso (vv. 300-16) se centra en la isla. Neoptólemo la conocerá, pues Filoctetes ofrece una cortesía sin opción a negativas. Filoctetes alude a los diez años de abandono (v. 312) y cierra el discurso con un deseo de ver recompensados sus sufrimientos.

A continuación, el Corifeo interviene para señalar el fin del discurso y marca el inicio de una *estichomitía*. Filoctetes pregunta por los amigos de antes y Neoptólemo comienza a responder con el verbo en perfecto τέθνηκεν (v. 334) y ὡς λέγουσιν (v. 335), para indicar que le han contado, pues él no lo presencié.

Los enunciados de Neoptólemo (vv. 343-390) expresan la verdad, en cuanto el hijo no conocía a su padre y también exponen la mentira en cuanto retoma la estrategia de Odiseo. El discurso produce dramatismo y veracidad con respecto a la historia

¹⁴El verbo ἀνιστορεῖς contiene el verbo ἱστορέω, que significa "ser testigo", "informarse". Más tarde, significa "narrar aquello que se ha experimentado", de ahí se deduce ἱστορήμα, "narración". La inflexión deriva del perfecto arcaico οἶδα. Cfr. Chantraine (1968: 779-80).

¹⁵Como *Antígona* (v. 775) en la tragedia homónima.

personal del joven, quien actualiza la escena en que fueron a buscarlo Fénix y Odiseo a su tierra y en cuanto a la posterior privación de sus armas (v. 358).

El joven vierte lágrimas de pena y de rabia e intercala su propio discurso directo (v. 369) y el discurso directo de Odiseo (vv. 371-73) en un presente histórico *κυρῆ* y luego prosigue la incrustación de la voz de Odiseo (vv. 379-80).³

En el caso de Neoptólemo, no importa tanto que mienta, sino que evidencie su propia disyuntiva existencial. El hijo de Aquiles intercala *Märchen* como ocurre en *Odisea*, en tanto fabula su propia historia; pero mientras la mentira queda relegada a la periferia de su discurso, manifestaciones sinceras emergen de su alma con contundencia, porque es joven y no puede ocultar sus sentimientos más espontáneos. Eso explica decisiones abruptas en el desarrollo dramático que, en verdad, estaban subyacentes. A él, tampoco le resulta fácil de sobrellevar el doble *λόγος* teniendo en cuenta su naturaleza *ἀπλότης* heredada.

Neoptólemo recupera el escenario presente y la mentira original (v. 383). Los espacios evocados en su discurso son Troya y Sigeo, donde Neoptólemo estuvo rodeado por el ejército en el funeral de Aquiles. El recuerdo otorga plasticidad dramática al relato y, por último, Esciros, tierra de Neoptólemo, donde nunca han de llevarse las armas. Estos diálogos, ricos en preguntas de Filoctetes y añoranzas de Neoptólemo, ejercitan la memoria. Las realidades evocadas afloran, pueden salir a luz nuevamente; desarrollan el lenguaje del hombre enfermo y, por lo tanto, el enriquecimiento de su mundo interior.

Para Ussher, Neoptólemo denuncia a los Atridas como los falsos amigos (vv. 313 y 361) y como corruptos (vv. 387-88).⁴

³El hombre no comprende lo que le pasa sino hasta que lo puede expresar, pues el lenguaje nos habla a nosotros, no es que nosotros hablemos el lenguaje y el discurso se convierte en la dimensión de la verdad. El lenguaje *ex-pone* al mundo, es una perspectiva del mundo y, como consecuencia, todo discurso es verdadero. Cfr. Gadamer (1991⁴: 344).

⁴El verano de 411 AC fue enfáticamente un caso en el cual *hegoúmenoi*, es decir, Peisandro y sus seguidores oligárquicos, han sido corruptos o intimidaron a una ciudad. La armada a Samos ha ilustrado el mismo proceso en el caso de su *estratós* (Tucidides VIII: 47-48). Como consecuencia, para los oídos de la audiencia ateniense, los versos del poeta pudieron haber sugerido una apología para aquellos ciudadanos que, contra su voluntad, habían sido comprometidos por sus conspiradores. Cfr. Ussher (1990: 123) y Webster (1970: 95): *Sophocles means the audience to hear this as a self-defence of Neoptolemus, as well as his defence of Odysseus to Philoctetes.*

La revolución de los 400 está referida con la mención a *διδασκάλων λόγοισι* (vv. 388). Los Atridas: *τοὺς ἐν τέλει* (v. 385) son los criminales reales.

En el diálogo de reconocimientos se amplía el horizonte espacio-temporal y se vuelve nítida la imagen de Troya. Filoctetes pregunta por aquéllos que están muertos y también por Tersites, produciendo la confusión de Neoptólemo, lo cual indica que el joven, apenas tuvo contacto con Filoctetes, asimila paulatinamente su manera de pensar:

Ἐυμαρτυρῶ σοι· καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτό γε
 ἀναξίου μὲν φωτὸς ἐξερήσομαι,
 γλώσση δὲ δεινοῦ καὶ σοφοῦ, τί νῦν κυρεῖ.
 ΝΕ. Ποίου δὲ τούτου πλήν γ' Ὀδυσσεῶς ἐρεῖς;
 (vv. 438-41).

Filoctetes: *Comparto contigo; y según esto mismo te preguntaré por un ser indigno, pasmoso y hábil con la lengua, ¿Qué obtuvo ahora?*

Neoptólemo: *¿De qué otro hablas sino de Odiseo?*

El discurso de Filoctetes (vv. 468-506) abundante en apelaciones en un lenguaje altamente expresivo, con abundante asíndeton y modos sintácticos imperativos (v. 501) invoca la emotividad del joven. Para finalizar en el mismo tono, el cierre concluye con un enunciado general que define la condición humana:

Νῦν δ', εἰς σὲ γὰρ πομπὸν τε καὐτὸν ἄγγελον
 ἦκω, σὺ σῶσον, σύ μ' ἐλέησον, εἰσορῶν
 ὡς πάντα δεινὰ κάπικινδύνως βροτοῖς
 κεῖται παθεῖν μὲν εὔ, παθεῖν δὲ θάτερα.
 Χρὴ δ' ἐκτὸς ὄντα πημάτων τὰ δειν' ὄραν,
 χῶταν τις εὔ ζῆ, τηνικαῦτα τὸν βίον
 σκοπεῖν μάλιστα μὴ διαφθαρεῖς λάθη. (vv. 500-506).

Pero ahora, pues ante ti acudo como un guía y al mismo tiempo mensajero, tú, sálvame, tú apiádate de mí, mientras contemplas que también para los mortales todas las cosas permanecen peligrosamente pasmosas: por un lado pasarla bien, pero, por otro

*lado, padecer lo opuesto. Es necesario que alguien vea las cosas pasmosas cuando está fuera de las penurias y, cada vez que alguien viva bien, observe la vida, sobre todo en ese momento, para no ser destruido subrepticamente.*¹⁸

Filoctetes especula con que los momentos fugaces de felicidad en la vida proporcionan oportunidades para la reflexión, porque en el abatimiento de la instancia opuesta es imposible meditar acerca de la conducta moral, si no se elaboró en momentos benignos. Este discurso preanuncia el que, para Taplin, es uno de los más poderosos de toda la obra de Sófocles (vv. 927-962).¹⁹ Siguen discursos de reconocimiento mutuo entre Filoctetes y Neoptólemo.

Las sucesivas interrupciones que tienen los intentos de partida incorporan personajes e incrementan expectativas, también en el público.²⁰ El Emporo introduce la novedad del vaticinio de Heleno y, con esta declaración, cumplió su objetivo en cuanto Filoctetes ya sabe que vendrá Odiseo y, en consecuencia, reacciona vivamente:

Οὐκουν τάδ', ὦ παῖ, δεινά, τὸν Λαερτίου
 ἔμ' ἐλπίσαι ποτ' ἄν λόγοισι μαλθακοῖς
 δεῖξαι νεῶς ἄγοντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις;
 οὐ:... (vv. 628-31).

¹⁸Ussher (1990: 54) propone la siguiente lectura: πάντ' ἄδηλα (v. 502), el adjetivo traducido como *inciertas*. Decimos: *para no ser corrompido en sentido moral*. Webster (1970: 102) compara (v. 502) con *Antígona* (v. 332), agregamos que el verso siguiente es epexegetico respecto de πάντα δεινά, lo cual le otorga un campo semántico semejante al que menciona el Primer Estásimo de *Antígona*.

¹⁹Taplin (1978: 113-114).

²⁰ Siguiendo la estructura de Taplin (1978: 46 y ss.), primero ingresa el falso mercader (vv. 539 ss.); 2) El coma epiléptico (vv. 730-821); 3) La angustia de Neoptólemo y los remordimientos por la mentira (v. 895). Acude Odiseo en persona (v. 994); 4) Intento de suicidio (vv. 999-1003-1177); amenaza de abandono (v. 1217): *no soy nada*, porque ya no hablará con nadie. El poder del oráculo (v. 1261); 5) Una vez más están en viaje hacia Grecia, no hacia Troya (vv. 1402-3); 6) Heracles nuevamente interrumpe la partida. Taplin propone que la larga serie de falsas partidas exploran todas las alternativas antes de que la salida verdadera se concrete. Ussher (1990: 3-4) plantea el movimiento escénico de este modo: a) Cuando Filoctetes debe entrar en su cueva, antes de dejar Lemnos (vv. 645 y ss.); b) Después de que Filoctetes ha dejado la cueva, el saludo a la tierra debe aún ser realizado (vv. 1408 y ss. hasta v. 1453 y ss.). Schlesinger (1968: 126 y ss.) opina que la pieza se divide en dos partes: la primera, cuando Neoptólemo anuncia οὐδέν σε κρύψω (v. 915 y ss.), momento en que el joven explicita el propósito del Prólogo y sobreviene el cambio de conducta en Filoctetes. En la segunda parte, se enfatiza el arco; Neoptólemo se convierte en su poseedor, aunque no por obra del engaño, y esto marcaría el fin de la intriga. La acción parece haber arribado a un punto muerto pero emergen otras alternativas, que demoran la partida definitiva. Los dos hombres van desde la tienda de Filoctetes hacia el fondeadero; los demás realizan el itinerario inverso.

Entonces, oh hijo, sin duda ¿No es esto pasmoso, que el hijo de Laertes tenga la esperanza de que yo me muestre en medio de los Argivos, si él me trae en su nave por medio de palabras suaves?

Apenas comienza el Segundo Episodio, cuando los dos hombres se disponen a abandonar la isla, aparecen los síntomas de los espasmos epilépticos que Filoctetes afronta y procuran el acontecimiento importante de la obra. En el primer síntoma de los espasmos, Filoctetes pide ayuda a Neoptólemo para ir a la cueva. Las interjecciones hacen más explosivas las muestras de dolor:

Ἀπόλωλα, τέκνον· βρύκομαι, τέκνον· παπαῖ,
 ἀπαπαπαπαπαῖ, παπαπαπαπαπαπαπαπαῖ. (vv. 745-6).
Estoy destruido, hijo, me consumo, hijo, ay ay
ayayayayahahahahayayayayahahahah.

La marcha hacia el fondeadero se ve interrumpida. El coma epiléptico que ataca a Filoctetes está por empezar y, para no asustar al joven, el hombre sufriente describe la enfermedad como:

Οὐδὲν δεινόν· (v. 733).
Nada pasmoso.

Una vez iniciado el progresivo curso de los síntomas, Neoptólemo y Filoctetes los definen nuevamente:

NE. Δεινόν γε τοῦπίσιγμα τοῦ νοσήματος.
 ΦΙ. Δεινὸν γὰρ οὐδὲ ῥητόν· ἀλλ' οἴκτιρέ με. (vv. 755-6).
 Neoptólemo: Al menos es *pasmoso el signo de tu enfermedad*.
 Filoctetes: *Realmente pasmoso e inefable; pero apiádate de mí.*²¹

²¹Jebb (1898²: 124) adopta la versión τοῦπίσιγμα, *To put a load on a baggage –animal*. Segal (1981: 302) coincide con que ἐπίσιγμα es una metáfora de cacería. Cfr. Long (1968: 79, n. 21): *It is used of calling hounds to the prey*.

El enfermo está acostumbrado a sobrellevar sus síntomas y tranquiliza a Neoptólemo, quien no sabe cómo actuar, porque mientras para él es un imprevisto agudo, para Filoctetes es parte de su rutina. Δεινός adherido a νόσος para Neoptólemo, connota asombro; mientras que el hombre enfermo ruega por οἶκτος ante el espanto de la úlcera, surge un ruego que admite la realidad irrecusable pero que apela a un cambio de actitud frente a ella. De este modo el cazador, Neoptólemo, resulta ‘cazado’ por los sentimientos que el estado de la salud de Filoctetes despierta en él.²² Frente a este cuadro que se aviene, Neoptólemo formula por primera vez la pregunta produciendo una inversión en las actitudes del principio, cuando el joven se preparaba para las decisiones.

Τί δῆτα δράσω; (v. 757).

¿Qué haré en verdad?

El interrogante pone de manifiesto la crisis del joven, quien ha perdido prácticamente el habla (v. 804). Llega a ser claro para la audiencia que el debate íntimo entre lo correcto e incorrecto lo golpea con fuerza.

La estrofa del interludio coral (vv. 827-32) es una plegaria por el sueño de Filoctetes y tiene los elementos propios de un Peán. Es sabido que el Peán es una forma litúrgica en el culto de Asclepio, introducido en el 420-419 en Atenas, y Sófocles los ha escrito en su honor.²³

En cuanto a su estructura, el himno es excesivamente simple. El canto forma un ὕμνος κλετικός que consta de una invocación (vv. 827-29), una plegaria (vv. 830-31)

²²Quien además en la obra emplea por primera vez un término cinegético λακεῖν (v. 110), el chillar de los animales.

²³El tema, en esta tragedia, ha sido tratado exhaustivamente en Haldane (1963: 53-56) es el himno a *Hypnos*, asociado mitológicamente con Lemnos (*Iliada* XVI, v. 230). Tenemos ejemplos literarios en *Traquinias* (vv. 207-15, 221) y en la *Párodos* de *Edipo Rey*, donde la construcción del canto sigue un modelo cultural con vocablos como ἰηίων (v. 173) y παιάν (v. 186). Se menciona el culto en alusión a sus manos sanadoras: τοῦτο μὲν παιωνίας / ἐς χεῖρας ἐλθεῖν, (vv. 1345-6). También en las palabras tempranas de Neoptólemo hay una mención a los Asclepiadas:

λόγος ἐστὶ φύσιν, θηροβολοῦντα
πτηνοῖς ἰοῖς, στυγερὸν στυγερῶς,
οὐδέ τι ν' αὐτῶ
παιῶνα κακῶν ἐπινωμῶν. (vv. 165-8).

Existe un dicho en relación con la naturaleza, al que caza con flechas envenenadas, aborrecido miserablemente, nadie le ayuda a sanarse de sus males.

y una última invocación (v. 832). La frecuente repetición “Υπν” “Υπνε, εὐαῆς <εὐαίωv, εὐαίωv, ἴθι ἴθι, junto con ritmos dactílicos y los dativos ἡμῖν y μοι (vv. 828 y 832), le otorgan a la plegaria un tono litúrgico genuino. La palabra αἴγλαν recuerda a la diosa Egle, la luz del sol, como miembro del círculo de Asclepio. Coadyuvan con estas evocaciones míticas las imágenes lumínicas, frecuentes en los himnos en honor a los dioses de la salud.²⁴

Más adelante, luego de la plegaria del sueño, cuando Filoctetes se recupera del ataque epiléptico y experimenta un renacer, paulatinamente el enfermo recupera su identidad a medida que puede expresarse. El sueño que produjo la situación límite de la enfermedad renovó a Filoctetes y el joven aprecia los cambios, pues ya hay un conocimiento profundo en ambos. Hay un nuevo encuentro, un recomenzar, que afecta a todos los personajes.²⁵

El diálogo actualiza el escenario troyano con gran dramatismo; paulatinamente el pasado se vuelve nítido, cuando Neoptólemo transparenta la realidad evocada y adquiere la capacidad de discernimiento en el relato de los hechos pretéritos, de este modo le otorga coherencia a sus decisiones, en suma, se comporta como un hombre adulto. En el momento en que Neoptólemo se pregunta ὦ Ζεῦ, τί δράσω; (v. 908), en la peripecia de la obra, el joven hijo de Aquiles evidencia expresiones de perplejidad, surgidas por el asombroso cariz que han adquirido los acontecimientos hasta ese momento, pero, fundamentalmente, por el descubrimiento que realiza de sí mismo.

A continuación, Neoptólemo se expresa en hexámetros dactílicos, propios de la profecía apolínea (vv. 839-42), que recuerdan la proximidad al culto de Asclepio y, a su vez, reflejan un grado de estabilidad anímica, no alcanzada hasta ahora, que contrasta con el intento de conspiración del Coro, su hipocresía actoral (v. 210) y la situación escénica conjunta. Los dos hombres sufren. Neoptólemo confiesa la mentira (vv. 895 y ss.) y confronta con la sinceridad de Filoctetes (vv. 923-26), quien comienza con una imprecación a Odiseo, por el ardid que Neoptólemo acaba de confesar:

²⁴Cfr. Ussher (1990: 139): *since Aegla is the daughter of Asclepius...* Parodia en *Plutos* de Aristófanes (vv. 633-40). Cfr. Burton (1980: 241-2), para quien la luz invocada es la que trae bienestar.

²⁵Gadamer (1996: 110) afirma: *El misterio del sueño me parece una de las experiencias fundamentales en las que se pone de manifiesto la autointerpretación del ser humano como parte de la naturaleza y como determinación de un recomenzar.*

ῚΩ πῦρ σὺ καὶ πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας
 δεινῆς τέχνημ' ἔχθιστον, οἷά μ' εἰργάσω,
 οἷ' ἠπάτηκας· (vv. 927-29).

¡Oh fuego y tú, terror absoluto y obra maestra, la más odiada, de la villanía pasmosa, cómo me encerraste, cómo me has engañado!

El discurso refleja el estado de angustia de Filoctetes ante un posible abandono de Neoptólemo. Los vocativos metafóricos que tienen su referente inequívoco en el pronombre σὺ simbolizan la crueldad.²⁶ Cuando Filoctetes pregunta por qué calla (vv. 804-5), Neoptólemo responde ἀλγῶ (v. 806) luego, dirá ἄχθομαι (v. 970) al dolor de la decencia suma la opresión mental. En esta situación, podemos decir que el joven aparece como el que más sufre. En el discurso de Filoctetes no se hacen diferencias morales entre Odiseo y el joven.²⁷ Filoctetes formula tres convocatorias: a Odiseo (v. 927) sin ahorrar palabras de desprecio; al paisaje (vv. 936 y ss.) y a la cueva que le brindó protección (v. 952). La angustia desesperada no puede ser más patéticamente expresada por Filoctetes que por las transiciones desde la imprecación a las súplicas y desde éstas al semi-soliloquio en el cual él imagina su futuro (vv. 952 y ss.).

En el diálogo lírico (vv. 1081-1168), Filoctetes se vuelve al paisaje y sus habitantes salvajes con la misma actitud y la ironía radica en que aquello que le permitió el sustento pronto se alimentará con él.²⁸ Los verbos en aspectos perfectivos revelan el sufrimiento durante un tiempo prolongado de acción ἠπάτηκας, ἀπεστέρηκας (vv. 929 y 931). Jebb sostiene que mientras Filoctetes apela, Neoptólemo está de pie con su cara desviada para esconder su impresión (v. 934-5) aún manteniendo el arco y Filoctetes

²⁶ Hay aliteraciones en π, que hacen a las expresiones más desdeñosas (vv. 927-29), y asonancia (v. 954). Cfr. Webster (1970: 126) y Ussher (1990: 142). Kamerbeek (1980: 133) comenta a propósito del vocativo: *Neoptolemus is called πῦρ because of its destructive force; πῦρ as destructive force is to be perceived in epic phrases...*

²⁷ Campbell (1881, II: 440) señala: πᾶν δεῖμα es distributivo, o intensivo, atributivo o predicativo. Como distributivo, Campbell interpreta *terror of every kind*. Como intensivo, *entire or utter terror*. La segunda posibilidad es menos probable. Long (1968: 38 y ss.) expone que los sustantivos neutros abstractos, como πᾶν δεῖμα, cuando se refieren a personas expresan disgusto. Recordamos que Neoptólemo se oponía a la descripción de Odiseo (vv. 79-80) en su réplica (vv. 88-89), cuando éste había advertido la endebles moral de Odiseo y su pusilanimidad.

²⁸ Cfr. Taplin (1971: 35). Campbell (1881, II: 439-40) afirma que en esta apasionada explosión Filoctetes reprocha a Neoptólemo, luego apela a sus sentimientos de honor y compasión y, finalmente, le suplica.

se vuelve hacia las compañías de su soledad.²⁹ Las disoluciones métricas en las expresiones de Filoctetes, frecuentes, también, en el discurso siguiente (vv. 1004-1044) dejan ver la inestabilidad emotiva del personaje. Filoctetes vuelve por un momento sobre sí mismo (v. 949), pero no encuentra asidero y hace un esfuerzo más por ganarse el corazón de Neoptólemo; en primer lugar, la apelación obtiene el silencio por toda respuesta (v. 950). Se dirige entonces a su cueva, después del modo desiderativo final:

Ὅλοιο-μήπω, (v. 961).

Ojalá mueras, aunque no todavía.

Luego ingresa Odiseo y el joven permanece en un prolongado y profundo mutismo, debido a la mentira y a la emoción genuina que denota su perplejidad.³⁰ El momento resulta decididamente deliberativo para él, en cuanto el silencio es una instancia del discurso y la actitud pensativa predispone a la reflexión, atendiendo hacia el futuro.

El trato cordial ha cesado para Neoptólemo con el imperativo que inaugura el discurso: ὦ σκέτλιε (v. 930). Filoctetes reprocha con ferocidad la mentira elaborada y por tanto condena esa postura; pero, no obstante, él ansía un cambio en la opinión del joven y lo manifiesta reiteradas veces (vv. 923-24, 950, 961-62, 967-68, 971-3). Filoctetes pide clemencia y, a continuación, Neoptólemo habla para sí mismo confesando sus propios sentimientos:

Ἐμοὶ μὲν οἴκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι...

Οἴμοι, τί δράσω; μή ποτ' ὄφελον λιπεῖν
τὴν Σκῦρον· οὕτω τοῖς παροῦσιν ἄχθομαι.

(vv. 965-6; 969-70).

Por mi parte, una pena pasmosa por este hombre me embarga, no ahora, por primera vez, sino también desde antes...

¡Ay de mí! ¿Qué haré? Ojalá jamás hubiera abandonado Esciros; de este modo me angustio por las circunstancias presentes.

²⁹La actitud del joven recuerda a la joven y rebelde Antígona (vv. 441-2).

³⁰El joven mantiene una actitud que tiene rasgos en común con Tecmesa en *Άγας*.

Cuando Neoptólemo se formula la pregunta aporética: Οἷμοι, τί δράσω; (v. 969), termina su crisis en el sentido en que debe, de una vez por todas, decidirse. Se quiebra su entereza ante el cuadro de desolación que presume para Filoctetes, quien ha vencido definitivamente, por su bondad. De ahora en más, después de los sucesivos interrogantes (v. 974), las preguntas marcan un punto de inflexión entre los silencios y los gritos aterradores que claman piedad. Neoptólemo emerge con una nueva disposición ante Filoctetes; comienza la segunda parte de la obra. La irrupción de Odiseo en escena predispone al joven a mostrar su temperamento.

Odiseo se presenta ante Filoctetes como el ejecutor de las órdenes de Zeus (v. 990) y afirma que los dioses avalan su conducta: θεοὶ ξυνίστορες (v. 1293).

Odiseo, como ‘intermediario’ o ‘ministro’ de los dioses, debe cumplir los deseos encomendados manifiestos en la profecía de Heleno, es decir, la concurrencia del arco de Filoctetes a la llanura troyana en compañía de Neoptólemo, para conquistar la ciudad sin importarle los medios para llegar al fin.³¹ Neoptólemo anuncia que quiere enmendar el error de haber seguido las indicaciones de Odiseo, en el sentido en que éste antepone los fines a los hombres y ese es el tema de su astucia política inhumana.

Para Odiseo, δεινόν implica que Neoptólemo cambie de actitud, que le importen los medios para lograr el fin, que abandone definitivamente el plan del Prólogo y que regrese a Esciros y no a Troya:

ΟΔ. Δεινόν γε φωνεῖς· ἡ δ' ἄμαρτία τίς ἦν;

ΝΕ. Ἦν σοὶ πιθόμενος τῷ τε σύμπαντι στρατῷ...

(vv. 1225-6).

Odiseo. *Pronuncias algo pasmoso; pero ¿Cuál era el error?*

Neoptólemo. *Aqué al que, persuadido por ti y por todo el ejército...*

Neoptólemo revela, paradójicamente, el oráculo de Heleno en forma paulatina, de modo de persuadir a Filoctetes y lo enuncia en su última declaración (vv. 1324-42). El

³¹Cfr. Hinds (1967: 169-180).

joven en este momento abandona sus apetencias de gloria y dispone la navegación a Esciros, admitiendo la voluntad de Filoctetes. El efecto de postergación del regreso produce ansiedad y para Filoctetes no son dos cuestiones separadas el hecho de que Troya sea la gloria y, a su turno, la curación.

La *estichomitía* recuerda el diálogo del Prólogo (vv. 100-122) pero esta vez Neoptólemo propone la resolución del conflicto. Filoctetes también teme, como Odiseo en su momento, lo que Neoptólemo pueda decidir:

᾿Ω δεινὸν αἶνον αἰνέσας, τί φῆς ποτε; (v. 1380).

¡Oh, pasmoso consejo acabas de darme! ¿Qué dices entonces?

Webster sugiere que Filoctetes emplea αἶνον en alusión a que ya se ha visto sometido a otra ficción narrativa previa de Neoptólemo y sospecha una nueva recreación, por eso, quizás, él teme tentarse y aceptar convertirse en herramienta de los Atridas, pues supone que la profecía de Heleno puede ser, al menos, ficcional, imaginaria:³²

Καὶ ταῦτα λέξας οὐ καταισχύνη θεούς; (v. 1382).

Y después de decir estas cosas ¿No te avergüenzas ante los dioses?

En el final, la φύσις propia de su γένος triunfa entre las falsas opciones y Neoptólemo responde inequívoco ante Filoctetes:

Σοί που, φίλος γ' ὦν, χῶ λόγος τοιόσδε μου. (v. 1385).

Tú me tienes aquí como amigo y tal es mi palabra.

El ἔργον de Filoctetes es Troya, su futuro, donde lo aguarda justamente Asclepio para curarlo en la presencia de sus hijos, como le anuncia Neoptólemo:³³

³²Cfr. Webster (1970: 154) quien opina que *Philoctetes has suffered from one fiction from Neoptolemus and suspects another*. En cambio Ussher (1990: 159) opina que αἶνον, en esta oportunidad, es *advise*, no *a tale, a fiction*. Disentimos con este último enfoque.

³³A propósito de esto, cfr. Kirkwood (1958: 80): *Neoptolemus' version of the cure is more naturalistic and less miraculous, since the Asclepiadae are the traditional physicians of the Greek host; Heracles' promise to send the god of healing himself is in keeping with the exalted tone of the entire epiphany and emphasizes the divine interest in Philoctetes' destiny*.

πρὶν ἂν τὰ Τροίας πεδί' ἔκων αὐτὸς μόλης,
καὶ τοῖν παρ' ἡμῖν ἐντυχῶν Ἀσκληπίδαιν
νόσου μαλαχθῆς τῆσδε, καὶ τὰ πέργαμα
ξὺν τοῖσδε τόξοις ξὺν τ' ἔμοι πέρσας φανῆς. (vv. 1332-5).
*Hasta que vayas a la llanura Troyana tú mismo y por tu propia
voluntad, y cuando te encuentres fortuitamente junto con nosotros,
serás relevado de esta enfermedad por los hijos de Asclepio y,
después de destruir la ciudadela, con estas flechas y conmigo, te
mostrarás.*

Filoctetes rechaza todo argumento y presenta la iniciativa de ir a su casa (vv. 1402-3). Una vez más, Neoptólemo y Filoctetes están en viaje, un viaje real sin engaños hacia Grecia, no hacia Troya; pero, nuevamente, su paso es interrumpido antes de que dejen la escena. Ésta es la última vez que se frustra su salida.

Después del momento de la deliberación, recién entonces aparece Heracles (v. 1393), quien trae noticias y fuerzas decisivas a la obra y resuelve la partida de Filoctetes.³⁴ Por su relación de amistad con Filoctetes, el dios es el único que puede persuadirlo. La epifanía tiene diversas connotaciones. Por un lado, culmina la escena de ἄρετή entre Filoctetes y Neoptólemo y, además, garantiza la reintegración del héroe en la sociedad. El dios refracta la profundidad de la dimensión humana; fortalece el propio relato de la existencia de Filoctetes y le da una fuerza inusitada a la obra. El ritmo anapéstico facilita el tiempo a Heracles para ubicarse y a Filoctetes y Neoptólemo, para darse vuelta y oírlo. Heracles trae luz y el paisaje cambia; convence a Filoctetes usando su propio código, es decir, aparece el tópicos de πόνος (v. 1419) y νόσος (v. 1424) e,

³⁴Otra aparición de un dios en Sófocles se registra en *Áyax*, donde se ve a Atenea como *prologizousa*. Cfr. Gill (1980: 100-1): *Neoptolemus' friendship was a necessary, but not, however, a sufficient condition, of Philoctetes' rehabilitation. Another kind of friendship was needed.. As a god, Heracles is also in a position to make plain to Philoctetes something that has not always been obvious to him: that it is the divine wish both to cure and to compensate Philoctetes for the pains he has suffered. [] The deus ex machina, then, does not have the function of wrenching human will into conformity with an impersonal divine plan (or of forcing the organic development of the plot into the alien mould of the myth). It is the final revelation of the underlying theme of the play, the truth finally recognized by Neoptolemus (though so long obscured by Odysseus) that the gods respect openness not manipulation, and the procedures of friendship (persuasion and consent) not of compulsion, and regard such procedures as a precondition of heroic achievement*

inmediatamente, Filoctetes comprende su situación; ha interpretado la razón de ser de su propio sufrimiento. El lenguaje le ha permitido superar su peor mal, que era el de la soledad y, finalmente, llevará a cabo la acción que tiene como designio. Heracles cierra el tono sentencioso del discurso cuando afirma:

οὐ γὰρ ἠΰσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς, (v. 1443).

Pues la piedad no muere con los mortales.

La memoria de las buenas acciones sobrevive. Filoctetes formaliza su promesa ante Heracles:

οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις. (v. 1447).³⁵

No desobedeceré tus indicaciones.

Sólo su palabra lo persuade, volverá ἔκων, por su propia voluntad, siendo él mismo la causa de su regreso, porque la motivación profunda nace de él.

El sustrato del Éxodo está constituido por valores inamovibles como los que representa Filoctetes, así como en Troya los representa Aquiles, aún muerto. Vivir de acuerdo con ellos conlleva al aislamiento; pero tampoco se puede vivir sin ellos.

La condición que imponía la profecía de Heleno, dosificada en distintos momentos de la obra, es que Filoctetes debe volver ἔκων, por decisión propia. Por lo tanto la ἀρχή, la iniciativa del movimiento, debe estar en él, es decir, debe ejercitar la βούλευσις- deliberación- para que pueda ser persuadido y acepte el traslado.³⁶

³⁵Hoppin (1981. 1990: 137-160) afirma que los elementos de persuasión, en *Filoctetes*, son el falso λόγος y el arco de Heracles. El primero fracasa: Heracles pronuncia no un λόγος sino un μύθος, que persuade finalmente a Filoctetes para pelear en Troya. A partir del momento en que Neoptólemo devuelve el arco, sólo se pronuncian discursos verdaderos. Jouanna (2001-2: 381) plantea la disyuntiva entre el λόγος empleado por Neoptólemo y el μύθος de Heracles. El primero ineficaz; el segundo, la palabra autorizada, la palabra divina. Nosotros disentimos con la consideración del *ineffective logoi of Neoptolemus*, como afirma Podlecki (1966: 244 y ss.), citado por Jouanna. Reivindicamos el poder de αἴνος en el joven. Kirkwood (1994: 435) afirma lo siguiente: *οὐκ ἀπιθήσω is not strictly the same as πείσομαι, but the preceding expression of Philoctetes' great joy at the message Heracles has brought seems to remove his willingness to go to Troy from the realm of forced acceptance.*

³⁶Vernant (1995¹³: 49, 54 y ss.) interpreta *bouleusis*, cálculo razonado, como *áiresis*, elección. *Hakon*, opuesto a *hékon*, no es el fruto de una reflexión desinteresada sobre las condiciones subjetivas que hacen del individuo la causa responsable de sus actos. Con el nombre de *hékon*, de pleno grado, está implícita la idea de intención, *prónoia*, como *hékon*, *prónoia* es un conocimiento, una intelección hecha por adelantado, una premeditación.

Regresar ἐκούσιος implica recuperar la dignidad humana, lo propio de quienes son capaces de un βούλευμα, después de diez años de discriminación social, manifestada por las condiciones adversas de su manutención: ya sea ante la hostilidad del paisaje y por el tiempo durante el cual sobrevivió en forma primitiva. La tragedia no hace sino enfocar cómo se procede en la tarea de persuasión, violentada por ἀνάγκη, para que finalmente se realice el regreso voluntario. No obstante, las connotaciones de la obra no se apoyan tanto en el convencimiento, πειθῶ, sino en los sentimientos fuertemente encontrados y los arrebatos coléricos de los personajes. En el caso de Neoptólemo, el joven no sabe cómo controlar las emociones propias y las ajenas, por eso su confusión y la angustia mental lo mantienen circunspecto.

Resulta un tanto superficial pensar que porque la enfermedad sea de origen divino no haya que preguntarse por qué ocurre.³⁷ Al final se explica y se ve la transparente justicia divina y cuando ésta se hace manifiesta, desaparecen los padecimientos y los síntomas, al tiempo que también el paisaje cambia, porque el héroe, antes enfermo, mira el espacio ya no para sobrevivir, sino con desinterés, en sentido kantiano. Hay una elección previa, *proairesis* que permite el desenlace. Como en *Áyax*, la deliberación pone en movimiento intelectual a la audiencia, porque ésta participa de una ponderación acerca del futuro. Filoctetes no hace concesiones, pero la aceptación del mensaje de Heracles es un paso previo para el perdón de sus enemigos, lo cual inaugura una nueva época en el pensamiento griego.³⁸

El Éxodo es la respuesta que Sófocles confiere al Prólogo, pues el autor no admite ningún atisbo de relatividad de valores y manifiesta que la manipulación no conduce a ningún fin, que hay un fondo en el problema que no es una improvisación, sino que está escrito que el hombre armonice con las leyes del universo y, por ende, debe comprenderlo. Troya resulta ser el cristal con el que se contempla a sí misma la sociedad

Los compuestos de la familia *boul-* expresan las modalidades de la intención: *boulesis*, deseo, *boulomai*, querer, deliberar, etc. El hombre es 'padre' de sus actos cuando ellos encuentran en él su principio, *arché*, su causa eficiente, *aitía*. Nussbaum (1986: 283) afirma a propósito de Aristóteles: *an action is responsible if and only if it is the voluntary action of a creature capable of effective deliberation, or prohairesis*.

³⁷Linforth (1956: 107-8) afirma: *when no cause is discernible for the sufferings of the innocent, they are attributed to the will of the Gods. But there is no depth of religious insight in this. Things are as they are because the gods should have them so, but why the gods should wish to keep Philoctetes out of the fight, and why they should bring this about at the cost of so much suffering, are questions not only not answered, but not even raised*.

³⁸Romilly (1995: 96-109).

ateniense del año 409 AC, donde se torna evidente el deterioro cívico; no obstante, es alentador que justamente Neoptólemo y Filoctetes, un joven casto y un hombre maduro unidos por *φιλία*, juntos, sean los conquistadores.³⁹

2. Δεινός y su familia de palabras en *Filoctetes*

El concepto *δεινός* se pronuncia catorce veces en la obra. Dos veces en nominativo singular masculino, siete veces en acusativo singular, en genitivo femenino singular una vez y en genitivo singular masculino, otra vez. Neoptólemo lo pronuncia cuatro veces: dos en la *Párodos*, una en el Segundo Episodio y una en el Tercero. El Coro lo pronuncia una vez en la *Párodos* y Odiseo una vez en el *Éxodo*, en relación con las palabras de Neoptólemo. Filoctetes lo expresa ocho veces.

En orden decreciente, el concepto es expresado por Filoctetes ocho veces distribuidas en el Primero, Segundo y Tercer Episodios y *Éxodo*. Neoptólemo lo menciona cuatro veces, dos en el Prólogo; en el Segundo y Tercer Episodios. El Corifeo, una vez en la *Párodos* y Odiseo, en el *Éxodo*, una vez. En ningún caso lo pronuncia el *Émporos*, ni tampoco Heracles.

En las dos primeras oportunidades en que Neoptólemo pronuncia el concepto (vv. 104 y 147), el adjetivo caracteriza a Filoctetes. Al comienzo, la interrogación sobre la complejión íntegra de Filoctetes queda contestada con el hecho de que Odiseo descarta la persuasión como medio de llevarlo a Troya. En la *Párodos*, ya Neoptólemo observa al héroe y lo define como un *viajero pasmoso*. Las descripciones que acabamos de mencionar refieren el héroe en el apogeo de su vida, como conocemos a los héroes homéricos y, más tarde, el héroe en su ocaso, una vez que arriba a escena. El Corifeo acompaña al joven jefe en la segunda apreciación. En la primera caracterización, Neoptólemo define a Filoctetes basado en aquello que le han referido, según los cánones épicos. Neoptólemo piensa que encontrará un héroe de esa naturaleza; no obstante, Odiseo ya supone con fundamento, por su experiencia en el abandono, el estado del hombre enfermo. Sófocles exhibe a Filoctetes en su lado oscuro, como ocurre en el caso

³⁹Para el tema de *φιλία* ver Blundell (1991: 214-25). Segal (1976: 76 y ss.) afirma que *φιλία* es un término que deviene cada vez más importante hacia el final en la obra.

de *Áyax*, a quien el autor muestra en el quebranto esencial, ínsitamente humano y, luego, por extrapolación, se infiere su grandeza.

En el Primer Episodio, sólo Filoctetes menciona *δεινός*. La primera oportunidad alude a Tersites y su prepotencia dialéctica. Neoptólemo lo confunde con Odiseo. En la segunda ocasión (vv. 502 y 504) el tono axiomático que alcanza se asemeja al Primer Estásimo de *Antígona*. Sus palabras sentencian que permanecer exentos de penurias permite ver las *cosas pasmosas* de la existencia. La serenidad ayuda a ponderar la dimensión de los propios actos y sus consecuencias. Finalmente, en la séptima ocasión en que aparece, el adjetivo alude al accionar de Odiseo. Filoctetes reconoce que Odiseo pretende llevarlo otra vez a Troya. El enunciado es un sintagma nominal y la epexégesis está expresada en una proposición que distancia el desembarco aleatorio de Filoctetes en medio de los Argivos.

En el Segundo Episodio, *δεινόν* define la enfermedad, *νόσος*, en tres momentos previos a los espasmos (vv. 733, 755-6). La afección podría definir a Filoctetes, en tanto hombre doliente, como también a Neoptólemo, en tanto adolescente que necesita probar el lenguaje y verse superado como adulto. El Tercer Episodio contiene dos veces el concepto *δεινός*: como atributo de *τέχνημα*, en relación con Neoptólemo, cuando se lo define como *πάν δειγμα*, como si fuera Odiseo.

Neoptólemo expresa la emotividad que Filoctetes requería de él, cuando manifiesta *ὄϊκτος δεινός* (v. 965), a pesar de que Filoctetes lo ha tratado tan mal al principio del Episodio. Entre la apelación de Filoctetes y la respuesta comprometida emotivamente de Neoptólemo han transcurrido aproximadamente doscientos versos. Esto marca un *tempo* dramático lento, moroso, que crea atmósfera de tormento.

En los Episodios Primero y Tercero, se caracterizan personajes. En el Primero, se pregunta por aquéllos que ya no están; en el Tercer Episodio, Filoctetes reprocha a Neoptólemo su comportamiento, implícitamente comprometido con la ética odiseica.

En el Éxodo, Odiseo y Filoctetes pronuncian *δεινός* en sendas oportunidades en relación con Neoptólemo. El adjetivo está adherido a imágenes auditivas, ya sea *φωνεῖς* (v. 1225) como *αἶνον αἰνέσας* (v. 1380). El motivo al que se le atribuye *δεινός* radica en la conversación. La capacidad discursiva que ha adquirido el joven en

el devenir dramático produce algo *δεινόν*; los dos hombres temen o se asombran ante la dimensión pasmosa de lo dicho. En esta instancia de su formación, Neoptólemo se parece al joven Telémaco. En el drama de Sófocles, los dos maestros se sorprenden del aprendizaje y del despliegue de personalidad que dirime Neoptólemo, quien ya no escucha los consejos de Odiseo, ni las súplicas imperativas de Filoctetes, sino que actúa a conciencia; resuelve el dilema de ir a casa, de ayudar al hombre discriminado para que se sienta aceptado socialmente y pretende, a su vez, establecer las diferencias importantes frente a Odiseo.

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

El concepto *δεινός* predispone la expresión de la emotividad y junto con *οἴκτος*, ambos recorren el texto, porque el asombro que produce *δεινός* promueve la distancia necesaria que sobreviene inmediatamente después del temor; abre la perspectiva de la pena y, en consecuencia, la contemplación del otro.

La Párodos *epirremática* (vv. 135-218) refracta líricamente la caracterización que el espectador adquiere de Filoctetes.⁴⁰ En β y β' (vv. 169-190) y también en el único Estásimo regular de la obra (vv. 676-705) se concentra el vocabulario del sufrimiento que resume las penurias de Filoctetes. No obstante, en el segundo canto no se menciona ninguno de los conceptos que nos atañen.

No bien comienza la estrofa β los viejos marinos se apiadan de Filoctetes y luego, en el desarrollo estrófico, ellos explican por qué sienten tanta conmiseración:

Οἰκτίρω νιν ἔγωγ', ὅπως
μή του κηδομένου βροτῶν,
μηδὲ ξύντροφον ὄμμ' ἔχων,
δύστανος, μόνος αἰεὶ,

⁴⁰Gardiner (1987: 14) afirma que es la única oportunidad en la que un Coro ingresa silencioso y con antelación a su injerencia. La autora señala la ambigua caracterización de los marinos pues llaman a Neoptólemo *παῖ*, *τέκνον* y ellos son llamados *συμπλέοντων*, no son precisamente veteranos, sino marinos que navegan con el joven.

νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,
 ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ
 χρείας ἴσταμένῳ· πῶς ποτε, πῶς
 δύσμορος ἀντέχει;
 ὦ παλάμαι θνητῶν,
 ὦ δύστανά γένη βροτῶν
 οἷς μὴ μέτριος αἰών. (vv. 169-179).

Yo, al menos, me apiado por él, porque ninguno de los mortales se preocupa, y porque no tiene una mirada que cuide de él, desgraciado, solo siempre; por un lado padece una enfermedad brutal y por otro, está profundamente perplejo ante toda la instalación de necesidades. ¿Cómo, cómo entonces resiste, desafortunado?

¡Oh artes de los mortales, oh raza desgraciada de los hombres para quienes la existencia no es mesurada!

Para Ussher, *Filoctetes* ejemplifica, justamente, la desmesura existencial, pues en su dolor no hay ningún tipo de sobriedad. El solo hecho de ser el poseedor del arco de Heracles indica el desborde.⁴¹

Más adelante el Corifeo lo manifestará directamente: (v. 318). En la antistrofa β' los marinos prosiguen con la descripción familiar de *Filoctetes*:

Οὔτος πρωτογόνων ἰσως
 οἴκων οὐδενὸς ὕστερος,
 πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ
 κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων,
 στικτῶν ἢ λασίῳ μετὰ

⁴¹Ussher (1990: 118). En su edición adopta la lectura θεῶν y no θνητῶν. Jebb (1898²: 38) propone la siguiente interpretación: αἰών: *not 'life' merely (as Ant. 583), but 'fortune in life', as Tr. 34... metrios: such as to exceed the ordinary lot, -in prosperity, and afterwards in misery. The more highly placed a man is, the greater may be his fall.*

θηρῶν, ἐν τ' ὀδύναϊς ὁμοῦ
 λιμῶ τ' οἰκτρὸς ἀνήκεστα μερι-
 μνήματ' ἔχων βοᾶ·
 ἅ δ' ἀθυρόστομος
 ἀχῶ τηλεφανῆς πικρᾶς
 οἰμωγᾶς ὑπο χεῖται. (vv. 180-190).

Ese hombre, igual a los que pertenecen a casas de alta alcurnia, inferior a nadie, yace desafortunado en todas las cosas, aislado de los demás, junto con las fieras de pelaje manchado o de vellones, grita con ansiedad cosas desesperantes, apenado por igual por los dolores del cuerpo y por el hambre. El eco, de boca abierta, que aparece a la distancia es sacudido por sus amargos lamentos.

En β y β' aparecen οἰκτίρω, como verbo, y οἰκτρὸς, como predicativo referido a Filoctetes. Las estrofas describen el sufrimiento, que apunta a la soledad y al infortunio; se reiteran palabras con raíz -μορ (v. 175, 182), prefijos δυσ- (vv. 172, 176) y α privativa (vv. 181, 186 y 188). El eco se conmueve por la pena que produce semejante visión. B' comienza con el pronombre demostrativo οὗτος, el mismo que emplea Atenea en el Prólogo de *Áyax* (v. 71) antes de la exhibición del héroe totalmente enajenado. Filoctetes también encarna un ejemplo pero no de una enajenación mental repentina, sino de la exposición del desamparo prolongado, y, por lo tanto, discriminado, segregado de toda relación humana.

A poco de llegar a escena y de reconocer en los hombres los ropajes griegos, Filoctetes quiere escucharlos; pide que no teman su aspecto salvaje sino que se apiaden. La descripción que realiza sobre su persona coincide con la que acaba de mencionar el Coro en la Párodos:

ἀλλ' οἰκτίσαντες ἄνδρα δύστηνον, μόνον,
 ἔρημον ᾧδε κάφιλον, κακούμενον
 φωνήσατ', εἶπερ ὡς φίλοι προσήκετε. (vv. 227-29).

No obstante, después de sentir pena por un hombre desgraciado, solo, yermo y así, sin un amigo, malogrado, habladle, si verdaderamente vinisteis como amigos.

En su extenso discurso (vv. 254-316), Filoctetes insiste en la descripción de sus males. Por momentos habla como si fuera otro; intenta objetivar su enfermedad y la personifica (vv. 265, 268, 279, 313). Menciona el motivo del arco como sustento (vv. 285-89), la descripción de la isla desierta y su rigor (vv. 300-313), testigo silencioso del accionar perverso de los Atridas y Odiseo. Alguna vez, su soledad fue interrumpida fugazmente por quienes accidentalmente pisaron el suelo isleño y aquéllos han respondido con caridad en el momento, pero nadie se ocupa de su regreso:

Οὐτοί μ', ὅταν μὀλωσιν, ὦ τέκνον, λόγοις
ἐλεοῦσι μὲν, καί πού τι καὶ βορᾶς μέρος
προσέδοσαν οἰκτίραντες, ἢ τινα στολήν· (vv. 307-9).

Esos, cada vez que arriban, hijo, se apenan de mí con palabras y me entregan no sólo un trozo de alimento, sino también alguna prenda, mientras se lamentan.

En efecto, el regreso al hogar nunca se produce y Filoctetes agrega que ha pasado diez años en ese puerto junto con bestias y una enfermedad devoradora. Como recompensa a su sufrimiento, el hombre enfermo desea que aquéllos que lo abandonaron, algún día sufran como él. El Corifeo interviene y manifiesta personalmente lo que ya habían expresado en la Párodos:

Ἔοικα κάγῶ τοῖς ἀφιγμένοις ἴσα
ξένοις ἐποικτίρειν σε, Ποίαντος τέκνον. (vv. 317-8).

Y yo, como parece, igual a los extranjeros que llegaron, te compadezco, hijo de Peante.

En esta ocasión, el Corifeo tampoco menciona si llevarán a Filoctetes de regreso a su hogar.

Neoptólemo, bruscamente, parece retirarse del plan convenido con Odiseo y de todo intento de sacarlo de la isla (vv. 453-65). En el discurso siguiente, aprovechando el viaje de Neoptólemo, Filoctetes suplica el regreso y el Coro, en la antístrofa, ruega que Neoptólemo se apiade de él:

Οἴκτιρ', ἀναξ· πολλῶν ἔλε-

ξεν δυσοίστων πόνων

ἄθλ', ὅσσα μηδεὶς τῶν ἐμῶν τύχοι φίλων. (vv. 507-9).

Apiádate, señor; (aquél) nos contó los conflictos de muchos pesares insufribles, tantos cuantos nadie de mis amigos podría encontrar por azar

El Corifeo es vehemente en su súplica y sugiere que Neoptólermo convierta el odio a los Atridas en buenos sentimientos hacia el hombre enfermo; pero, en verdad, ellos todavía no han abandonado el plan del joven jefe. Concluye el canto con la posibilidad real de llevarlo con ellos en las naves y evitar, de este modo, la implacable retribución de los dioses, ya que Filoctetes, en su discurso, había rogado al Zeus de los suplicantes (v. 484).

El joven define sus sentimientos como *pena pasmosa*:

Ἐμοὶ μὲν οἴκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις

τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι. (v. 965).

Por mi parte, una pena pasmosa por este hombre me afecta, no ahora por primera vez, sino también desde antes.

Lo pasmoso parecería que radicara en salirse de lo convenido, arrepentirse, actuar humanitariamente, sin preocuparse si el regreso afecta la suerte de la armada griega. Pero los sentimientos del joven lo conducen hacia el “deber ser”, cuando duda acerca de qué camino elegir:

Οἶμοι, τί δράσω;

Τί δρῶμεν, ἄνδρες; (vv. 969, 974).

¡Ay de mí! ¿Qué haré?

¿Qué haremos, hombres?

Filoctetes emplea el verbo οἰκτίρω en dos oportunidades (vv. 1042 y 1071), en el último caso con el prefijo ἐπι- y en una entonación interrogativa. En el discurso en el que manifiesta todo su enojo a Neoptólemo concluye con una invocación a la tierra paterna y a los dioses que todo lo ven:

Ἀλλ', ὦ πατρώα γῆ θεοί τ' ἐπόψιοι,
 τείσασθε, τείσασθ' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτέ
 ξύμπαντας αἰτούς, εἴ τι κάμ' οἰκτίρετε·
 ὡς ζῶ μὲν οἰκτρῶς, εἰ δ' ἴδοιμ' ὀλωλότας
 τούτους, δοκοῖμ' ἄν τῆς νόσου πεφευγέναι. (vv. 1040-44).

Pero ¡Oh tierra patria y dioses que todo lo ven! Vengadm, vengadme en algún momento, pero pronto de ellos en su totalidad, si os apiadáis en algo de mí, porque vivo miserablemente; si los viera muertos, creería que he huido de la enfermedad.

La última vez que Filoctetes menciona el verbo οἰκτίρω se dirige al Corifeo:

Ἦ καὶ πρὸς ὑμῶν ὦδ' ἐρηῆμος, ὦ ξένοι,
 λειφθήσομαι δὴ κοῦκ ἐποικτιρεῖτέ με; (vv. 1070-1).
¿Acaso también, extranjeros, ante vosotros, tan desolado, seré abandonado en efecto, y no os apiadaréis de mí?

La pregunta supone una respuesta negativa. El Coro argumenta que ellos obedecen al joven, quien también responde aludiendo a la reacción concebible en Odiseo:

Ἀκούσομαι μὲν ὡς ἔφυν οἴκτου πλέως
 πρὸς τοῦδ' ὅμως δὲ μείνατ', εἰ τούτῳ δοκεῖ,
 χρόνον τοσοῦτον εἰς ὅσον τά τ' ἐκ νεῶς
 στείλωσι ναῦται καὶ θεοῖς εὐξώμεθα. (vv. 1074-7).

Por una parte escucharé que soy por naturaleza alguien pleno de compasión ante éste; por otra parte, igualmente, quédense, si a éste le parece, hasta tanto tiempo cuanto los marinos aparejen la jarcia de la nave y hayamos rogado a los dioses.

En el *kommós* (vv. 1081-1217), los hombres de Neoptólemo esperan que Filoctetes pueda convencerse de partir junto con ellos hacia Troya, una vez despojado del arco.⁴² Todo el canto del hombre enfermo es una despedida de su ámbito y ruega que se abrevie su paso al Hades. Los temas forman una reiteración de los tópicos tratados hasta ahora (especialmente vv. 952-960). Las expresiones de dolor son agudas.

El Coro intenta volver más razonable a Neoptólemo (v. 1079, por ejemplo) y trata de acercarse al punto de vista de Filoctetes, incluso físicamente:

Πρὸς θεῶν, εἴ τι σέβῃ ξένον, πέλασσον,
 εὐνοίᾳ πάσα πελάταν·
 ἀλλὰ γνῶθ', εὖ γνῶθ', ὅτι σὸν
 κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν·
 οἰκτρὰ γὰρ βόσκειν, ἀδαῆς δ'
 ἔχειν μυρίον ἄχθος ὃ ξυνοικεῖ. (vv. 1163-68).

*Por los dioses, si veneras algo al extranjero, acércate, (él) se acercó con toda la buena intención; pero sabe bien que evitar esta muerte se relaciona contigo. Pues es digno de compasión alimentarse con la propia sangre y aprender a soportar la angustia incontable que habita con él.*⁴³

Después del *kommós* Odiseo y Neoptólemo regresan y el joven devuelve el arco, no sin antes manifestarle a Filoctetes su situación real. El joven expresa con decisión y

⁴²Cfr. Webster (1970: 135). En el extenso *kommós* (vv. 1081-1217) que consta de dos pares de estrofas y antistrofas y un extenso epodo (a partir del v. 1195) Filoctetes grita su miseria, su odio a los griegos y su deseo de suicidarse.

⁴³Webster (1970:140) afirma que la enfermedad está personificada en el adjetivo οἰκτρὰ.

sin otras consideraciones la verdad, en forma cruda. En su discurso (vv. 1314-47) niega el sentido de οἶκτος a las personalidades como Filoctetes:

ὄσοι δ' ἔκουσίοισιν ἔγκεινται βλάβαις,
ὥσπερ σύ, τούτοις οὔτε συγγνώμην ἔχειν
δίκαιόν ἐστιν οὔτ' ἐποικτίρειν τινά. (vv. 1318-20).

Pero cuantos se ven envueltos en perjuicios voluntarios, como tú, a éstos no es justo ofrecerles perdón ni tenerles ninguna compasión.

El joven esgrime los mismos argumentos que expuso el Coro (vv. 1095-1100) y, a continuación, le relata el oráculo de Heleno (vv. 1327-35) que ya ha sido expuesto por él mismo con anterioridad (vv. 191-200). En sus palabras, Neoptólemo menciona la caída inminente de Troya y, finalmente, pide a Filoctetes que ceda.

En esta instancia, nadie explica a Filoctetes la actitud de los Atridas en el incidente del abandono; ninguno dilucida por qué lo discriminaron, si en verdad en el abandono radica el mayor castigo y la enfermedad deviene sólo el aspecto concreto.

La acción ha llegado a un punto en el que Neoptólemo accede a llevarlo a Esciros y la llegada de Heracles objetiva los pesares de Filoctetes, de modo que el hombre enfermo pueda interpretar las palabras del dios y del mismo Neoptólemo.

Acerca del concepto εὖ φρονεῖν, no se presenta en la obra, es más, las oportunidades en que se expresa el verbo φρονεῖν son contadas y tanto Neoptólemo como en dos ocasiones el Coro lo mencionan en la segunda mitad de la tragedia (vv. 815, 818, 1078, 1098, 1130, 1259, 1325).

En *Filoctetes*, la σύνεσις surge como la conciencia de sí y de las circunstancias. El relato finalmente coherente de los hechos que produce cada uno de los personajes, cuando interpretan qué les sucedió y cómo actuar en el futuro, se manifiesta en la σύνεσις, entendida como "inteligencia práctica", instancia en que los personajes comprenden la cohesión profunda de los hechos.⁴⁴ En el caso de Neoptólemo, el proceso

⁴⁴Cfr. Guthrie (1990, III: 74) para quien "inteligencia práctica" sería la traducción eurípidea de σύνεσις, que entendemos se aplica en *Filoctetes*.

que externamente se manifiesta como la peripecia de su designio otorga comprensión, *σύνεσις*; en *Filoctetes*, ocurre cuando el héroe advierte que los relatos de Neoptólemo, que ocuparon la mayor parte de la primera parte de la obra, pueden considerarse *ἄλινον*, y contempla con asombro cómo esa ficcionalización de la historia ha cautivado la realidad de modo de producir la torsión necesaria en la dirección de los actos.

El joven comienza su misión contemplando al enfermo y éste finaliza admirando al joven, ya adulto, con toda su capacidad de elegir y poder de decisión.

Neoptólemo incluyó el género de pseudo-biografía que menciona Nagy porque de hecho el joven no estuvo en Troya; para él, la guerra ha sido una historia novelada.⁴⁵

El *racconto* de la guerra se convierte en un relato dialógico sucinto, que se tiñe de zonas falsas y zonas verdaderas. El *ἄλινος* está despojado de toda forma narrativa porque se ha presentado como una ilustración encarnada en Neoptólemo. Ese hallazgo que advierte Filoctetes es designado como *δεινόν*; a su vez, la ejemplaridad del *ἄλινος* abre expectativas en su vida.

Si *ἄλινον* contiene *ψεύδεα* y cosas verdaderas, *λόγος* no puede entenderse como falso discurso, pero es cierto que a partir de la enfermedad se extinguen los *ἄλιννοι* y se afirman los discursos de reconocimiento mutuo, por ejemplo cuando sobreviene la enfermedad, y cuando el *Émporos* actualiza el plan de Odiseo, constituyen instancias que perfilan la personalidad del joven. Filoctetes también es un Odiseo a su manera, su aventura no es trashumante sino sedentaria, estática, siempre esperando un regreso inexistente hasta que sorpresivamente se produce. Su inferencia trae como conclusión que murieron los valientes y honorables y los abyectos sobrevivieron. Filoctetes compone el conjunto en el final, cuando Neoptólemo se ha despojado de su función de relator del pasado, para formular la proyección al futuro de ambos. *Ἄλινον ἀινέσσας*, en el verso 1380, avala esta afirmación.

El concepto *οἴκτος* aparece catorce veces en la obra, cinco de ellas es manifestado por el Coro; entre ellas, dos corresponden a la *Párodos*, expresadas por medio de un verbo en primera persona de presente indicativo y el adjetivo como predicativo en nominativo singular. En la tercera oportunidad, el concepto se presenta

⁴⁵Cfr. Nagy (1990: 148, 255).

una vez en el Primer Episodio (v. 318) con el verbo en infinitivo y, luego, una en el Segundo Estásimo (v. 507) en segunda persona de imperativo presente, cuando ruega a Neoptólemo un poco de piedad ante el cuadro de penurias que irradia Filoctetes. Por último, en el *kommós* (v. 1167), el adjetivo aparece en neutro plural como una personificación de la enfermedad.

Filoctetes lo expresa seis veces: dos de ellas en el Primer Episodio, en forma muy semejante, por medio de sendos participios en nominativo plural; una tercera vez el concepto *ὄϊκτος* se presenta en el modo imperativo antes del espasmo de la enfermedad (v. 756); luego, en una segunda persona del plural como predicado de una prótasis condicional, momento en que Filoctetes pide a los dioses la venganza como una expresión de compasión. Seguidamente, el adverbio *ὄϊκτρῶς* (v. 1043) connota el modo de sobrevivir. El hombre enfermo insiste en que los extranjeros se apiaden de él en una proposición interrogativa directa (v. 1071). El verbo es negado pero, a su vez, la respuesta exige una actitud afirmativa. Hasta entonces, Filoctetes no ha escuchado una respuesta ni de los dioses (v. 1042) ni de los hombres (v. 1071). Este silencio tan elocuente trasunta una soledad abisal, porque su lugar en el mundo no está ni con dioses ni con hombres, sino alejado de todo contexto cultural.

Neoptólemo expresa el concepto en dos ocasiones en el Tercer Episodio: en nominativo singular (v. 965) junto a *δεινός*; en genitivo *ὄϊκτου πλέως* (v. 1074) y una vez en el Éxodo, la única ocasión que niega realmente el verbo *οὐτ' ἐποικτίρειν* (v. 1320).

El concepto parece más frecuente en los extremos: el impacto emotivo del principio, manifestado por todos los hombres del Coro y al final, en la instancia en que nadie cede y Filoctetes insiste. Las reiteraciones emotivas denotan el ritmo lento, de no avanzar en el regreso, de espera incierta, de fatigas innecesarias, de incomprensión. Las desavenencias parecen no finalizar hasta la llegada del dios. Ni el Émporos, ni Odiseo ni Heracles mencionan *ὄϊκτος*. Predominan nueve formas verbales, cuatro adjetivos (dos manifestados por el Corifeo y dos por Neoptólemo) y un adverbio incluido por Filoctetes que modaliza su existencia. La preponderancia de formas verbales, y con más razón los infinitivos, coadyuva con el sentido de abstracción o irrealidad que impera en la obra.

En la obra no aparece el concepto εὖ φρονεῖν y σύνεσις se manifiesta cuando Filoctetes advierte que la fuerza del αἴνον lo adhirió a la historia de los héroes troyanos una vez más.

En el Prólogo, la referencia ambigua a los espacios producida por los deícticos, confirma el aire de irrealidad que se percibe en la obra, justamente el hecho de que un hombre esté solo en una isla desierta, durante diez años. En la isla de Lemnos, Troya es evocada como un escenario ajeno al que deben incorporarse tanto Filoctetes como Neoptólemo, mientras la isla resulta un lugar apropiado para la meditación.

Las sucesivas interrupciones frustran las expectativas del regreso hasta su ulterior realización. Primeramente, el falso Mercader (v. 539) detiene la marcha hacia el fondeadero, donde está la nave, de este modo demora los preparativos de la partida. Neoptólemo y Filoctetes reemergen (v. 730) pero, ahora, son demorados por una nueva e imprevista compulsión. El coma epiléptico se extiende en forma excesiva (vv. 730 hasta el 821). Neoptólemo rechaza las sugerencias del Coro de abandonar al enfermo. En cuanto Filoctetes despierta, ayudado por el joven retoma la idea de partir pero, una vez más, ambos se detienen (v. 895). Neoptólemo sufre una angustia tan grave como el dolor físico de Filoctetes y el joven siente que está agobiado en sus propias trampas. Se necesita la presencia de Odiseo para reforzar la partida a Troya (v. 994). Luego, Filoctetes intenta el suicidio, pues antes de colaborar con los enemigos prefiere dejar su vida en Lemnos, pero es detenido (vv. 999-1003). Neoptólemo y el Corifeo amenazan con dejarlo nuevamente solo (v. 1177); él los llama con vehemencia, luego se dirige hacia la cueva, donde esperará la muerte (v. 1217). Filoctetes es convocado una vez más (v. 1261) y se pone en actividad el *encicléma*. Neoptólemo trae el poder persuasivo del oráculo de Heleno y de la promesa de su curación; pero la contrariedad y el odio de Filoctetes hacen que aún no sea posible la comprensión de los hechos (vv. 1316-96).

A su vez, Filoctetes ha dirimido su odio en pos de un único amigo. Sófocles nos manifiesta, una vez más, que la verdad se origina entre los hombres, que no se impone externamente, sino que debe buscarse en el proceso de la comunicación dialógica.

La tensión dramática se delimita entre una llegada y una partida. En el transcurso hay sucesivas interrupciones del viaje. Estas frustraciones confeccionan un perfil de Troya en la mente de Filoctetes y en la del público con más nitidez. El efecto de frustración produce ansiedad por irse de una vez y para siempre a la llanura Troyana, de este modo se aclara paulatinamente el oráculo de Heleno. Troya es la gloria y por lo tanto la curación, los dos objetivos no pueden escindirse. Cuando Filoctetes recupera la gloria, simultáneamente sana su herida física, porque ha sanado su herida espiritual. Se trata de una concepción psicósomática. Neoptólemo revela, paradójicamente, el oráculo de Heleno, y los hexámetros refieren la voz oracular, pues él deviene el verdadero instrumento de los dioses. El planteo sofisticado de Odiseo en el Prólogo no puede tener éxito en tanto aquello no resulta ser lo profetizado.

Filoctetes ha sobrevivido marginado, ajeno a todos. Los síntomas de la enfermedad, cuya consideración es psico-somática, y el valor curativo de la palabra que se despliega paulatinamente son aspectos que resultan de una modernidad asombrosa, ya que el estudio de una conducta humana que se debate entre la enfermedad y el aislamiento propone un drama moderno. Este hombre no ve la cohesión de las cosas sino sólo lo aparente y esto resulta aún incomprensible. Tampoco la obra se funda en una cuestión 'clínica' de modo de otorgar 'veracidad' a la trama. En *Filoctetes*, hay una causalidad divina para la enfermedad, que es la mordedura de la víbora, y una causalidad humana, que es el hecho de resistirse a su integración social. Su imperativo ético exige de sí la comprensión y, en consecuencia, la aceptación de la finalidad y el sentido de tanto sufrimiento, resolución que aparece diáfananamente en el final. La fortaleza ante la adversidad produce admiración.

Para él, lo cotidiano se ha vuelto, durante diez años, una tarea heroica. Filoctetes estuvo detenido en una isla solo; Heracles padeció una suerte inversa, estuvo condenado a recorrer el mundo para realizar los trabajos. Filoctetes se ha vuelto ἀγριότης, salvaje, segregado de la sociedad; Heracles se ha civilizado en alguna medida, ya que su atuendo muestra expresiones salvajes, como la piel de leopardo y otras, por el contrario,

civilizadas, como la maza. Heracles trae luz y el paisaje cambia e, inmediatamente, Filoctetes ve claro. Heracles legitima la profecía de Heleno.

Sófocles plantea disyuntivas en esta obra como la heroicidad entendida al modo de Odiseo o al modo de Aquiles. En el final, la respuesta es que, si bien Aquiles está muerto, sobrevive intacto su pensamiento ante las acechanzas de Odiseo. Filoctetes encarna el héroe de la *ἀπλότης*; da cuenta de la sinceridad Aquilea, de la franqueza, de los nobles sentimientos; su personalidad desdibuja la pose hipócrita de Neoptólemo, quien sucumbe ante el corazón abierto de Filoctetes. Sófocles propone una activa meditación sobre el ideal de héroe.

Tanto en el Prólogo como en la Párodos, *δεινός* describe a Filoctetes, ya sea cuando era un hombre fuerte, como ahora, extremadamente debilitado. Sófocles nos muestra una apreciación del héroe, con sus luces y sus sombras, en forma sucesiva pero que, en verdad, resulta simultánea, porque el héroe une en sí mismo los dos aspectos. Él se acerca a los demás, recorre el camino inverso al que hace Edipo, en *Edipo Rey*, en donde los demás acuden al rey. Ésta resulta ser una visión del héroe en perspectiva. La visión en el espacio varía el punto de vista y el interés de los hombres se desplaza desde la captura con fines utilitarios, inminente de Filoctetes, a los sentimientos dolorosos que aquél expresa y que despierta una nueva compasión en el joven y los marinos.

Los gritos de Filoctetes son definidos como *δεινόν*, en tres ocasiones. Filoctetes habla sobre sí mismo y deviene una refracción más de su propia coyuntura. El dolor se apodera de los sentidos por medio de las imágenes auditivas.

Paulatinamente, la conversación suaviza las heridas del pasado. La ironía se produce cuando Neoptólemo se afianza en su personalidad tanto como Filoctetes en la propia. Esta reciprocidad da sus frutos en el final de la obra. La conversación no contiene un único aspecto, sino que todos se conmueven y alteran la premeditación de sus estrategias. Éste es el momento en que Neoptólemo elabora la memoria colectiva, gracias a las preguntas de Filoctetes, y él mismo elabora su propio pasado con el *racconto* de los diez años del exilio de la civilización. Ante la pregunta de Filoctetes por los jefes Aqueos (v. 253), Neoptólemo manifiesta la verdad; relata lo que le han referido con antelación. El joven refiere lo narrado por otros, produce una mezcla de hechos verdaderos y hechos falsos con respecto a los jefes del ejército. Con respecto a su

historia personal, Neoptólemo expresa la verdad sin atenuantes, cuando surge el tema de las armas y la injusticia que, para él, representó la decisión. El relato impulsa la búsqueda de un pasado coherente que alivie el presente con su proyección hacia el futuro. El *doble logos* de Neoptólemo es comprendido más tarde por Filoctetes (v. 1380). En los momentos de mayor angustia, el joven intercala discursos directos que hacen más vivo el atropello de Odiseo (vv. 371-73; 379-80). Tanto el joven como el hombre maduro expresan sufrimientos.

En la cuarta aparición de *δεινός*, el adjetivo forma parte de una expresión que permite apreciar la sensatez de Filoctetes. Después que el joven y Filoctetes hablaron sobre sus vidas, el carácter universal de la experiencia se expresa adecuadamente en un enunciado *gnómico* que manifiesta un hombre que se ha recuperado a sí mismo. El tono de las palabras de Filoctetes resulta disonante con respecto al acento angustiante de sus intervenciones previas.

La quinta mención de *δεινός* manifiesta como *pasmoso* el hecho de que Odiseo crea que puede dar esperanzas de llevar a Filoctetes ante los Argivos. La ambigüedad del adjetivo se ve reforzada con el verbo *ἐλπίζω*, porque el resultado de la acción no es previsible, en tanto hay un componente de lo falaz, de lo incierto. El propósito de Odiseo, expresado en la asamblea, ha sido relatado por el Émporos.

En la sexta y séptima oportunidades, el adjetivo describe la enfermedad como *δεινόν*. El padecimiento invierte los papeles que tenía planeados Neoptólemo. El sueño de Filoctetes funciona como el punto de inflexión en el que los personajes ya se conocen mutuamente y la interrupción señala un nuevo comienzo, auténtico, sincero. La experiencia límite de estar al borde de la muerte o de la vida produce manifestaciones frontales, decisivas. *Δεινός* delinea la caracterización de Filoctetes hasta la enfermedad. La segunda parte comienza cuando Neoptólemo termina de preguntarse qué harán él y sus compañeros marinos (v. 974), precisamente, cuando el adjetivo *δεινός* se refiere a Neoptólemo. Se anticipa el punto que divide a la obra en dos partes; en la segunda mitad de la obra, las maldiciones van dirigidas hacia Neoptólemo (vv. 927-29) en el grado superlativo del odio y de la villanía *pasmosa*. Filoctetes conoce la verdad abruptamente, mientras en la primera parte todo ocurre gradualmente.

El mismo Neoptólemo expresa su experiencia como *οἴκτος δεινός*, como un sentimiento que lo anega desde hace tiempo. El enunciado connota un cambio en la personalidad: no teme las represalias de los Jefes, ni teme al error, sino que se toma su tiempo para la osadía de sus propias decisiones. Ante este cambio del joven, Odiseo expresa su opinión y, para él, *δεινός* representa el habla intrépida del joven. Por su parte, la actitud de Filoctetes ante Neoptólemo es, repentinamente, semejante a la de Odiseo, y manifiesta sorprendido *δεινόν ἄλινον*. En el Éxodo, Filoctetes advierte que el cambio de actitud se ha debido al relato ficcional sobre la guerra, con el cual el joven cree que no está comprometido. La Párodos lo ve al propio Filoctetes como un caso a observar antes de advertir que la tarea de persuasión era parte de un plan. Filoctetes pide *οἴκτος* y el Corifeo lo acompaña en esos reclamos. Para el Corifeo, sentir *οἴκτος* implica abandonar el plan impuesto, es decir, la actitud corporativa de Odiseo. Neoptólemo no se apiadará si Filoctetes no cambia de actitud; pero el joven tampoco aclara cómo fue el procedimiento previo, engañoso, empleado por él mismo. En esa instancia, la acción comienza a despejarse para Filoctetes y cuando expresa *δεινόν ἄλινον ἀινέσας*; manifiesta, de algún modo, la experiencia de la *σύνεσις*.

Se mueven sentimientos polarizados, extremos, que van desde el regocijo del encuentro con los griegos hasta la irritación de una sensibilidad exacerbada por tanto sufrimiento. También es un hecho que la *κάθαρσις* exagerada en su momento, con posterioridad produce actos moderados, porque permite el discernimiento con eficacia. Lo comprobamos en el encuentro con Odiseo (v. 976 y ss.), donde Filoctetes se comporta como un hombre razonador, tranquilo, como si hubiera presenciado la conversación entre Neoptólemo y Odiseo, en el Prólogo.

Neoptólemo soporta la peripecia de la obra, como Creonte en *Antígona*. Filoctetes necesita de Heracles para cambiar de actitud; en cambio, Neoptólemo resuelve la situación entre los hombres. Al final, Filoctetes aprecia la cohesión interna del plan propuesto en el Prólogo, aunque el resultado no fue exactamente como lo planteó Odiseo.

Heracles otorga visos de verosimilitud a la escena y predispone para un futuro entre los hombres. Un recurso como el *deus ex machina* podría considerarse fantasioso,

pero Filoctetes se detiene a escuchar la voz que lo aproxima a los demás y a sí mismo, de este modo derrota su propia terquedad y aislamiento. Heracles destruye el marco y la obra adquiere un movimiento centrífugo. El espectador puede llegar a contemplar su propia realidad.

Capítulo 7

EDIPO EN COLONO

1. Exposición de *hipótesis* y crítica

La obra está precedida por cuatro *hipótesis*, todas ellas anónimas, salvo la última, cuyo autor es Salustio.

La segunda *hipótesis* ubica a la obra en el arcontado de Micón, en el tercer año de la Olimpiada 93, fecha después de la cual, dicen, Sófocles murió. La tragedia fue representada, *post-mortem*, por el nieto de Sófocles, hijo de Aristón. Jebb (1899: 4) concuerda con el escoliasta del segundo argumento que sitúa el estreno en el año 402 AC. Dain y Mazon (1960: 69) la ubican en el 401 AC y afirman que el nieto, hijo de Aristón, un hijo bastardo de Sófocles, se encargó de montar el espectáculo y no parece que hubiera retocado la obra. Kamerbeek (1984: 3) opina que la obra concluye la saga tebana de la familia de los Labdácidas y el crítico coincide con que esta pieza es una derivación de *Edipo Rey*, escrita más o menos veinte años después. Edmunds (1996: 87-8) encuentra afinidad entre *Bacantes* (vv. 1078-90) y *Edipo en Colono* (vv. 1621-29), lo cual sugiere que Sófocles estuvo trabajando en la tragedia hasta el año 406 AC. y que las desavenencias y reconciliaciones en la obra trasuntan el clima que se respiraba en aquella Atenas convulsionada, en la época de la revolución de los 400.

El primer escoliasta, como también Salustio, relacionan a *Edipo en Colono* con *Edipo Rey*, porque las acciones del protagonista se conocen desde la creación anterior. Este cotejo ha sido recurrente en los críticos modernos y, con posterioridad, la obra resulta una vertiente de intertextualidad con otros autores y dentro del propio *corpus* sofocleo. Kitto (1939: 381-393) afirma que *Edipo en Colono* presenta un compendio de las ideas de Sófocles acerca de la tragedia y de la política y supone que ha sido escrita antes que *Edipo Rey*, a la que reconoce como dramáticamente perfecta. Kitto considera que en *Edipo en Colono* tenemos el mismo Edipo que puede ver, arruinada, su vida en perspectiva y la lejanía del oráculo, hacia el personaje, le otorga impersonalidad al

mensaje. Bowra (1944: 307-355) coincide con esta postura. El autor considera que la obra es una secuela del primer Edipo. Asimismo refiere las críticas a propósito de la composición dramática, por la secuencia de los Episodios que parecen faltos de unidad; pero que ilustran la capacidad del carácter tanto para el amor como para el odio, para la gratitud y también para la venganza.

Linforth (1951: 75-191) asevera que la última obra no es sólo un drama religioso y que, si bien muestra el final de la leyenda de Edipo, no por eso debe tenerse en cuenta la relación entre ambas piezas. El autor apunta que el drama es acerca de la saga tebana, cuya *πρόξις* es el rechazo de Edipo a todas las imposiciones, ya sea de Creonte o, bien, de Polinices, y la protección de Teseo y la compañía fiel de las hijas es la anécdota narrativa. La densidad intratextual que Edipo actualiza en el desarrollo episódico ocurre primero con Creonte; es el momento en que habla sobre lo ocurrido en *Edipo Rey*; luego, con Polinices, Edipo ilumina los acontecimientos de *Los Siete contra Tebas*, como también los sucesos previos a *Antígona* y, por último, la actualización del antiguo oráculo. El autor no menciona, curiosamente, el reconocimiento del Coro en la *Πάρδος κομμática*.

Whitman (1951: 197-198) interpreta que el último Edipo ha experimentado justamente la más profunda vergüenza porque él ha visto la profecía completa. El final silencioso de Edipo marca la diferencia fundamental entre la definición de heroísmo en *Edipo en Colono* y las obras tebanas previas. Para el autor, *Edipo en Colono* es una historia acerca de la batalla de aquello que significa Edipo; el protagonista conquista sus propios sentidos herméticos, como el oráculo. En *Edipo Rey*, los silencios pertenecen a los dioses; en *Edipo en Colono*, los dioses hablan al héroe con su propia voz y en primera persona (vv. 1627-28).

Seidensticker (1972: 255-273) establece cinco secuencias entre *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, correlativas entre sí. La estructura de la primera obra es la siguiente: el Rey; Edipo-Tiresias; Edipo-Creonte; Edipo y el interrogatorio (origen-parricidio-incesto); por último, Edipo: el mendigo ciego. En *Edipo en Colono*, las secuencias se desarrollan a partir de la última hacia la primera. La escena quinta entre Edipo y Polinices es equivalente a Edipo y Tiresias en *Edipo Rey*. En la escena final de la última obra, Edipo se presenta como el poderoso héroe visionario, equivalente al rey Edipo en el apogeo de su vida.

Buxton (1984: 29-31) afirma que uno de los temas centrales del drama lo conecta con las composiciones más tempranas, aquéllas en las cuales una figura solitaria ostenta infatigablemente la fortaleza de sus propósitos frente a la adversidad. El autor lo asimila, también, a *Filoctetes* y, en modos diferentes, a *Áyax*.

Bushnell (1988: 86-107) opina que si bien la obra no deja de ser una secuela de *Edipo Rey*, en las obras anteriores, la voz del profeta se alzaba en contra de los intereses del héroe; pero, en la última tragedia, Edipo mismo resulta ser el profeta heroico. Para la autora, el encuentro entre Antígona y Polinices es una “tragedia sofoclea en miniatura” Después del discurso de Edipo, Antígona actúa como μάντις, un Polidamante para Polinices. En este caso, el hermano malogra el consejo de la joven, *Ilíada* XII: 61-79 y 199-250)

Di Benedetto (1988: 217 ss.) encuentra en la obra una teorización sobre la infelicidad del hombre y sobre el modelo odiseico, en relación con el tópico del νόστος y la búsqueda del padre, junto con la insistencia significativa en el motivo del vivir al día (vv. 3-4). El autor compara la última presentación de Sófocles con la propuesta euripidea en *Fenicias*, por mostrar a Antígona como lazarillo del padre ciego.

Segal (1993: 68) sostiene que Edipo todavía es más paradójico que miserable, es un mendigo ciego que puede defender una ciudad de las armadas poderosas. Los términos son casi exactamente el reverso de aquéllos de *Edipo Rey*. No obstante, la obra reelabora el modelo desde la perspectiva del final. Mientras *Edipo Rey* traza el proceso de un pasado oculto que ha sido descubierto; el último drama empieza con un héroe, quien mantiene los secretos de los principios de su vida y de su final; tiene un conocimiento privilegiado de su contacto con la divinidad y está totalmente consciente de su poder efectivo en el futuro. Segal repasa la intratextualidad de la saga tebana y encuentra ecos de las dos obras anteriores en el último Edipo, porque ella mira hacia aquéllas, aunque estéticamente sean independientes.

Siguiendo con el escoliasta de la primera *hipótesis*, el estudioso describe el tenor de la obra desde otro punto de vista, cuando afirma que es el drama de las cosas admirables, línea 13, τὸ δὲ δράμα τῶν θαυμαστῶν. Reinhardt (1933. 1991: 259-299.) coincide con este punto de vista cuando afirma que *Edipo en Colono* trata sobre la *heroización* y la metamorfosis del personaje, que la obra profetiza la transformación y el

milagro del paso al otro mundo. El autor afirma que ése es el objetivo y el sentido final de toda la acción.

Burian (1974. 1990: 77-96) considera que las convenciones de un drama de suplicantes ofrecen a Sófocles no sólo un modelo de acción sino, también, un repertorio de papeles, incidentes y estructuras formales posibles de ser adaptadas en este nuevo contexto. Edipo será suplicante, perseguido por su enemigo Creonte y, luego, necesita un salvador, Teseo. Hay una escena en la cual el suplicante se encomienda él mismo a su salvador, un *ἀγών* entre suplicante y enemigo, que termina con violencia; un *ἀγών* entre enemigo y salvador, que finaliza con la expulsión del enemigo; una secuencia de batalla, que termina en la salvación del suplicante. Todos estos elementos constan en *Edipo en Colono*, pero ninguno en su forma “típica” En la escena con Polinices, hay afinidades entre Polinices y la escena de súplicas del propio Edipo. Incluso en los argumentos que conducen al reconocimiento del padre, antes de que el hijo aparezca. Esta actitud, ante la llegada de Polinices, ofrece un paralelo con la actitud del Coro cuando los ancianos descubren su identidad. El autor prosigue: las escenas finales de la obra transforman la *σωτηρία* esperada, propia de dramas de suplicante, la *σωτηρία* misteriosa del héroe, concedida por la muerte de Edipo. Burian (1974. 1990: 77-96) sostiene que el tema de la obra no es la muerte de Edipo y la veneración como un héroe, sino el hecho de que haya vuelto y se convierta en un héroe delante de nuestros ojos. Es decir que *Edipo en Colono* es un drama de confrontación y lucha, no un espectáculo sagrado. De este modo, la lid de Edipo para alcanzar su muerte y transformación de acuerdo con su oráculo, la escena de la acción, es largamente representada en la sección media, “irrelevante”, de la obra.

Jouanna (1995: 38-58) propone que, cuando un tercer actor entra en escena, están establecidos tres motivos fundamentales del acontecer dramático que empalman entre sí y, en consecuencia, marcan un punto donde los itinerarios convergen. Ellos son el espacio para el reposo, el espacio sagrado y el espacio de la *πόλις*. Antígona abre la dimensión de lo sagrado. Le corresponde.

Por último, en la tercera *hipótesis*, el escoliasta ha detallado el espacio donde se desarrolla la obra y, en este marco de situación, el comportamiento de Teseo queda señalado meritoriamente. Un dato sorprendente es la última frase de Salustio, en la cuarta

hipótesis, donde afirma que la economía dramática, en su totalidad, es inefable, como en ninguna otra obra. La intervención de Teseo como el responsable de dar hospitalidad a Edipo y como el garante de la reciprocidad que atestigua Colono y, correlativamente, la consideración de los espacios, sus implicancias y significación, tuvo críticas diversas. Mencionamos opiniones críticas que subrayaron este aspecto de la obra. Von Wartenburg (1866. 1991: 89-130.) afirma que Sófocles dramatiza la evolución de la perspectiva moral de la comunidad ateniense, que es la obra de la conciencia de sí y de la conciencia de Dios. En esta creación, el mensaje es que si los atenienses no comprenden lo que significa Edipo, entonces no participarán de lo que él emana. Teseo tiene su visión interior cuando atestigua la desaparición física de aquello que representa el sufrimiento y a la vez el consuelo y la pieza muestra la ascesis espiritual y física del anciano. El autor agrega que la composición dramática se desarrolla como un diálogo platónico, en un proceso lento, dialéctico.

Méautis (1940) afirma que *Edipo en Colono* es el testamento de la Atenas del siglo V y enfoca la obra como un culto al héroe. A pesar de que no sabemos si la historia de Sófocles acerca de la *heroización* de Edipo es de su propia invención, hay alguna evidencia histórica para indicar que un culto a Edipo existió en Ática. Kirkwood (1958: 151) asevera que Edipo comienza a mostrar su estatura real bajo la influencia de Teseo, y la dualidad *φιλία-ἐχθρά* se manifiesta a medida que los personajes se presentan. Gellie (1972: 159-183) explica la pieza como un movimiento ascendente y progresivo hacia la *heroización* de Edipo, sin cambios de dirección que podamos denominar *peripecia*. En los planes de Sófocles la obra necesita un conflicto de Tebas frente a Atenas, y de Tebas frente a Argos, conflicto que sirve para diferentes propósitos.

Linforth (1951: 94) advierte atinadamente que excepto en la apertura escénica de la obra, no hay indicios de la localización del espacio en el resto de los Episodios. La indeterminación espacial que predomina parece propicia para que los espacios virtuales se “hagan visibles” por medio de la evocación y el recuerdo.

Segal (1981: 362-408) declara que en la primera mitad resultan *performativos* los movimientos de Edipo, que cambian desde la situación de *ἄπολις* o *ἀπόπολις* (vv. 208, 1357), a ser *ἔμπολις* (v. 637); y afirma que *Edipo en Colono* es la obra que más habla sobre el lugar, que apela al color local; sin embargo, es la que más vaguedad

espacial deja. Buxton (1982: 132-145) establece que, en la estructura profunda, subyace la siguiente idea: Sófocles, en *Edipo en Colono*, dramatiza el cuadro de una ciudad que usa βίαια para fines positivos en una emergencia pero, preferentemente, ella opera por medio de la ley, la razón y la persuasión. De esta forma, la Atenas de Teseo resulta un modelo admirable de metrópolis. Aún en el final del siglo V, Sófocles todavía afirma, por medio del drama, la fe en el propio ideal ateniense.

Vidal Naquet (1986. 1995¹³: 175-211) ve en el drama una tragedia de pasaje y afirma que, en el detalle de la puesta en escena, la tragedia refleja las fronteras, aquéllas que separan a los hombres y aquéllas que les permiten reunirse. Los límites producen dicotomías como lo sagrado frente a lo profano; el adentro y el afuera; la ciudad y el ostracismo, y la ciudad enfrentada al horizonte de lo salvaje, lo bárbaro.

Zeitlin (1986: 130-167) destaca la relación de los significados que adquieren los espacios cívicos. Slatkin (1986: 210-221) opina que Sófocles dramatiza la evolución de la perspectiva moral comunitaria de Atenas, el cambio y la ampliación de sus valores. El tema de la honradez, que representa Edipo, no es sólo individual ni social, sino que ofrece una dialéctica entre el individuo y la sociedad, por eso considera que la acción es simple y exhibe reciprocidad.

Bushnell (1988: 86-107) interpreta que el Teseo de *Edipo en Colono* presenta una fantasía compositiva, de gran liderazgo y defensa de los principios de los estados democráticos, un modelo de rey. Como jefe de Atenas, Teseo es la respuesta clara de Sófocles a los tiranos, quienes gobernaron en las primeras obras tebanas. Teseo es un protector de νόμοι, las resguarda tanto en el gobierno como en el lenguaje.

La segunda mitad de la obra, no obstante, confirma el poder del lenguaje, el lado oscuro y mágico de la palabra humana.

Easterling (1997: 20-37) puntualiza los requisitos que lleva a cabo Sófocles para la *heroización* de Edipo. Para ello, la presencia de los ciudadanos en el marco institucional propio, junto con el vocabulario pertinente y los espacios consagrados a la divinidad en la πόλις, le otorgan preeminencia a la comunidad cívica que alberga a Edipo como su protección eterna.

Por último, Burian (1997: 188) concluye que *Edipo en Colono* es una obra que expresa patriotismo, como *Heraclidas* de Eurípides y *Suplicantes* de Esquilo y lo mismo

que *Heracles* de Eurípides; todas juntas forman un *corpus* diferenciado dentro de las tragedias.

Finalmente, Belfiore (2000: 151-2) enuncia que el tema de la obra es ξενία, y su afirmación se corrobora con las frecuentes referencias a las súplicas que presenta.

2. Análisis filológico-literario de *Edipo en Colono*

Edipo en Colono constituye la despedida de Sófocles de su ciudad y de la Hélade, y con esta obra cierra el esplendor de la tragedia ática. El friso social que se despliega en escena hace que la tragedia tenga una estructura equivalente a *Edipo Rey* y el movimiento de los personajes produce un *crescendo* en el que el punto culminante es la llegada y posterior partida de Polinices. Todos los personajes convergen en Edipo anciano y él mismo confluye en el sitio donde será acogido por las Euménides. El altar y sus alrededores resultan el punto de inflexión dramática. La decodificación del espacio ocupa el Prólogo, representado por Edipo, junto con Antígona, y luego, también, con el inminente encuentro con los extranjeros, cuya actitud hostil, primera, se convierte muy pronto en amabilidad.

Para Antígona, es inalienable el valor de los lazos familiares y de la amistad. y se convierte, después del arduo peregrinaje, en símbolo del amor filial. Ella pone freno a la ley del Talión, hecho que recuerda el mensaje de Odiseo en *Áyax*. Una actitud semejante muestra Teseo, en cuanto ambos proponen una nueva forma de vida. La última composición de Sófocles, en su conjunto, recuerda al *Áyax*, donde, en la segunda parte de la obra, con el tema de los funerales, no se habla de otra cosa sino del consenso social que adquiere la figura del héroe. Ambos dramas exponen el proceso por el cual el héroe logra "su visión interior."

En la pieza hay dos circuitos de acción. El tema subordinado es introducido por Ismene, cuando anuncia el mensaje oracular (vv. 387-90), que convierte a Edipo en el salvador de la tierra y termina con el regreso de las hermanas, es decir, el tema *menor* empieza y termina con el movimiento escénico de las hijas; luego el tema principal es el desplazamiento de Edipo, su llegada y el retiro a la zona donde lo acogerán las Euménides. De este modo, la intervención agonal de Polinices, posterior al arribo de las hermanas, queda aislada del cotexto y forma un *unicum*. Los dos circuitos de acción que

muestra la obra están esbozados, a modo de proemio, en los primeros trece versos que expresa Edipo en el Prólogo.¹

Tanto el padre en el Prólogo como el hijo en el Cuarto Episodio son suplicantes. Luego Antígona suplica a Polinices, pero ninguno de ellos escucha. Se da una situación paradójica, porque Edipo de suplicante, en los primeros momentos, devino motivo de súplica en el desarrollo de la tragedia.

Edipo en Colono nos ubica en el día previo a la batalla entre los hermanos por el reino de Tebas, es decir, nos vuelve al panorama nocturno que, señalado por el argumento, también contemplamos en el Prólogo de *Antígona*.

La entrada del Coro, preparada en el Prólogo, está lejos de la cadencia anapéstica de marcha de *Áyax*, y del torrente lírico de las *Párodoi* de *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo Rey*. Se procesa como una escena de búsqueda de un sacrílego, que evoca la acción de Odiseo en el Prólogo de *Áyax*; pero, en este caso, sin la presencia tutelar de Atenea. Con frases entrecortadas por la perplejidad que la situación provoca y que se suspende con la súbita aparición de Edipo, surgido en el bosque, como la de un δαίμων, su primer efecto es la apreciación de lo *tremendum*, que junto con la fascinación, constituyen la experiencia de lo sagrado.

En la *Párodos kómmitica* (vv. 117 a 253), el Corifeo expresa el adjetivo δεινός con verbos de percepción visual y auditiva:

δεινός μὲν ὄραϊν, δεινός δὲ κλύειν. (v. 141).

No sólo pasmoso de ver, sino también pasmoso de escuchar.

Los ancianos comentan el estado lastimoso de Edipo, el *racconto* del exilio resulta todavía inenarrable, pues ni ellos ni Edipo pueden expresarse en el trímetro yámbico. La manifestación intuitiva del Corifeo imprime el tenor de lo sagrado, de lo portentoso.²

¹Cfr. Linforth (1951: 180-1), quien organiza la composición de la obra como un movimiento de sonata. Para el autor, el tema principal es anunciado al principio y consiste en dos frases: primero, la promesa de que los problemas de Edipo terminarán en Colono y, segundo, la predicción de que él morirá con consecuencias beneficiosas para Atenas. Easterling (1999: 95-107) considera que el proemio tiene su actualización en el Cuarto Episodio, en el encuentro con Polinices.

²Lardinois (1992: 313-327) encuentra paralelismos entre *Euménides* de Esquilo (v. 34) y la obra de Sófocles. El autor intenta clarificar el debate acerca del trasfondo histórico y político de ambas obras y

A diferencia de las obras tebanas anteriores, en *Edipo en Colono* no hay adivinos; pero tanto Ismene, como su padre, son los encargados de dar a conocer los mensajes oraculares, que los acompañan en sus últimos momentos. Edipo sabe que su cadáver absorberá los males de la ciudad, según ha declarado el oráculo. Dentro de la producción sofoclea, no hemos vuelto a ver a Ismene desde los primeros versos de *Antígona* y esa voz de moderación, que había quedado silenciada, reaparece con un brío desconocido. Ismene es la encargada de comunicar el oráculo que nos introduce en la otra exploración dialógica entre los hombres que pretenden ostentar el poder: Creonte y Polinices. En relación con los hermanos por los cuales acaba de preguntar Edipo, Ismene manifiesta:

Εἶσ' οὐπὲρ εἰσι· δεινὰ τὰν κείνοις τὰνῶν. (v. 336).

Ellos están donde están; pero cosas pasmosas entre aquéllos son las de ahora.

El diálogo entre el padre y su hija, de la que Edipo estuvo separado durante los años del destierro, pone al tanto de la situación de los hombres de la familia y, en el final de su discurso, Ismene afirma en esta oportunidad:

Ταῦτ' οὐκ ἀριθμὸς ἐστίν, ᾧ πάτερ, λόγων,
ἀλλ' ἔργα δεινὰ· (vv. 382-3).

No son estas cosas, padre, un número de palabras, sino hechos pasmosos.

Este enunciado otorga la oportunidad a Ismene de explayarse acerca de los oráculos que conoce, y se expresa, en un tono axiomático:

{ISM}. Σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ

θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν.

{OI.} Τίς δ' ἂν τοιοῦδ' ὑπ' ἀνδρὸς εὔ πράξειεν ἄν;

{IS.} Ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη.

expresa que intentan fortalecer las instituciones locales y, al mismo tiempo, reclaman que Atenas se constituya en patrimonio de toda Grecia.

{OI.} Ὅτ' οὐκέτ' εἰμί, τηλικαῦτ' ἄρ' εἶμ' ἀνὴρ;

{IS.} Νῦν γὰρ θεοὶ σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ὤλλυσαν.

(vv. 389-4).

Ismene: *(Los oráculos dicen) que tú serás buscado por los hombres de allá, vivo o muerto, en favor de su prosperidad.*

Edipo: *¿Quién podría aprovecharse de tal hombre?*

Ismene: *Dicen que el poder de aquéllos radica en ti.*³

Edipo: *¿Cuando ya nada soy, soy en efecto un hombre de tal importancia?*

Ismene: *Pues ahora los dioses te elevan, pero antes te destruyeron.*

Ismene pone fin a las alternativas de la vida de Edipo (v. 394).⁴ Estamos en el día señalado, como en todas las obras de Sófocles, con la declaración del oráculo se agota el devenir temporal de Edipo y, por tanto, de sus alternativas.

El *kommós* (vv. 510-550) entre el Corifeo y Edipo divide el Primer Episodio en dos partes. Se justifica su presencia porque resulta la única forma discursiva por medio de la cual puede ser expresado tanto dolor. El Corifeo alienta el diálogo.

Δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη

κακόν, ᾧ ξεῖν', ἐπεγείρειν·

ὅμως δ' ἔραμαί πυθέσθαι. (vv. 510-12).

Por un lado, extranjero, es pasmoso excitar un mal que ya descansa desde antaño; por otro lado, igualmente, deseo saber.

La primera palabra que se canta es *δεινόν*, que resulta apropiada cuando se reitera el tema del pasado de Edipo y de las desgracias involuntarias que padeció, como

³En *Filoctetes* ocurre la situación equivalente con el motivo del arco.

⁴Edipo asimila la importancia de estas palabras en las instancias finales (v. 1508).

el incesto (vv. 534 y ss.) y el parricidio (vv. 541 y ss.), descritos ambos como νόσος.⁵ El canto termina con una explicación de los hechos cometidos sin premeditación (v. 548), ἄνους y, en consecuencia, Edipo se considera καθαρός (v. 548).

Teseo da acogida al huésped suplicante con la dignidad que merece su persona en el Primer Episodio. Su llegada pone en escena al gobernante φιλαλήθης, que llama a las cosas por su nombre, correcto en la palabra y obra, el que decide en el término justo.⁶ Teseo compadece la situación de Edipo y refiere su aspecto doliente, incitándolo a que hable:

Δίδασκε· δεινὴν γάρ τιν' ἄν πράξιν τύχοις
λέξας ὁποίας ἔξαφισταίμην ἔγω· (vv. 560-1).
*Explícate; pues podrías mencionar casualmente algún hecho
pasmoso al que yo podría apartarme.*⁷

Siguiendo la *rhexis* (vv. 562-68), Teseo se refiere a su propia situación de extranjero en el pasado, comprende la experiencia de modo tal que es solidario con quienes se encuentran en la misma circunstancia.⁸

En el diálogo estíquico, Edipo expresa:

Πέπονθα, Θησεῦ, δεινὰ πρὸς κακοῖς κακά. (v. 595).
He sufrido, Teseo, males pasmosos tras males.

a lo que Teseo pregunta si se refiere a las tristezas vividas por los padres; pero Edipo puntualiza la referencia en el problema suscitado por los hijos, que lo introduce en la nueva y última disyuntiva que la vida le depara.

Edipo se manifiesta en un discurso que trasunta reminiscencias con el discurso engañador de *Áyax* (vv. 646-692), por las reflexiones sobre la alternancia de los ciclos de

⁵Edipo ya había mencionado su pasado en el primer *kommós* (vv. 220 y ss.). Nuevamente, la emotividad del encuentro y la imposibilidad del relato acerca de sí mismo producen la expresión en metros líricos.

⁶Según lo define Aristóteles en *EN* 1127b 4.

⁷Cfr. Kamerbeek (1984: 93), quien afirma que el significado atribuido a *práxis* es “*actio, res quatenus patrat*”, es decir, *acto* y no *fortuna*, como lo interpreta Jebb (1899: 96).

⁸Teseo alude a su estadía en Trecene, donde pasó su juventud, junto a Piteo, que era su abuelo materno. Cfr. Grimal. (1981: 505-6).

la naturaleza y de los hombres (vv. 607 a 628). Edipo sabe que su cadáver absorberá los males que aquejan a la concordia (v. 621):

εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεὺς χῶ Διὸς Φοῖβος σαφής. (v. 623).

Si Zeus es aún Zeus, y si Apolo, el hijo de Zeus, es veraz.

Con la quiebra que propone el coordinante ἄλλ' (v. 624), Edipo retoma el punto de su súplica y el sentido de reciprocidad que todos obtendrán con su permanencia en la región. Edipo lo sabe por el conocimiento que le proporcionaron los dioses (v. 628).

La integridad del anciano está resguardada porque en la tierra de Teseo impera la razón:

Κείνοις δ' ἴσως κεί δεῖν' ἐπερρώσθη λέγειν

τῆς σῆς ἀγωγῆς, οἶδ' ἐγώ, φανήσεται

μακρὸν τὸ δεῦρο πέλαγος οὐδὲ πλώσιμον. (vv. 661-3).

Pero de igual manera, aunque ellos tuvieron coraje para decir cosas pasmosas de tu expulsión, yo sé, aparecerá en este sitio un mar extenso y no navegable.

El Primer Episodio prepara para la contienda que inaugura Creonte y continúa Polinices. Se presenta el problema que ha suscitado la expresión del oráculo que dio a conocer la hija. Lo que sigue, en el centro de la obra, es el despliegue escénico de esta situación relatada por Ismene. En ese sentido, las primeras intervenciones forman discursos metateatrales; delinean lo que sucederá, incluso explicitan el resultado de la acción subsiguiente.⁹ Resulta interesante apreciar los argumentos que se esgrimen en un contexto en donde todos saben la verdad, pero los que llegan a escena, en nombre de esa verdad, mienten y traicionan. No obstante, sus expectativas están realmente acotadas por la seguridad social que ofrece Teseo.

Teseo cierra el Episodio y sus palabras introducen el tema del Primer Estásimo que los ancianos cantan a continuación (vv. 668-719). Ellos elogian la gloria de Atenas, la seguridad y la estabilidad social, ἀσφάλεια, de este modo exponen metafóricamente la actuación cívica de Teseo. Los ancianos encomian a Colono en α y α' Al azafrán y el

narciso de la zona les siguen el olivo ático y los caballos, los regalos de sendos dioses, mencionados en β y β'.

El Primer Estásimo y el Segundo encierran en forma de tenaza la escena de engaño de Creonte, quien se acerca en nombre de Tebas, para arrebatarse la paz social prometida. El Estásimo tiene como finalidad darle la bienvenida a Edipo y anuncia, por extrapolación, la llegada de Creonte.¹⁰ El canto coral cierra el circuito de codificación de los espacios a partir del cual empieza el ámbito de las escenas agonales, en las cuales Edipo realiza una apología de su vida. Concluye el tono amable y llevadero de la primera parte para ingresar en la esfera de la violencia, el engaño y la ausencia de persuasión. El nuevo tenor que adquiere la obra se advierte en el vocativo ξένε (v. 668), que inicia el Primer Estásimo.

Creonte y su séquito (vv. 720-886) han sido anunciados con anterioridad por Ismene (vv. 367 y ss.) y, posteriormente, también, por Antígona (vv. 722-3). Edipo ya está advertido e interpreta esas palabras con el referente real. Creonte se saca la máscara de su hipócrita amabilidad y, una vez fracasado el intento de persuasión, ejerce la violencia para llevarse a las hijas y capturar a Edipo. El ἄγων (vv. 728 a 821) no presenta ni introducción ni conclusión; es abrupto en forma y contenido.¹¹ En el final, el Coro tratará de oponerse al rapto de la joven, intervención que provoca la escena de batalla e indirectamente el segundo ἄγων contra Teseo. La escena entre Creonte y Edipo en el Segundo Episodio (vv. 728 y ss.), es una escena de engaño, que no afecta el designio de Edipo y sólo se equivoca el personaje que engaña, pues los demás están advertidos, ya que con anterioridad, ha sido comunicado el oráculo que anuncia que Edipo será decisivo para la prosperidad de Colono. En el encuentro, hay una penosa evidencia, esto es, el trasfondo de los hechos y la desmesura de la hipocresía de Creonte. Se trata, en efecto, de una escena de denuncia, mientras que, en el Cuarto Episodio,

⁹Cfr. Edmunds (1996: 39-83, principalmente 74).

¹⁰El canto expone líricamente el concepto de ἀσφάλεια opuesto a σφάλλω. Bajo esa connotación, el público contrasta las respectivas actitudes del Coro y de Creonte.

¹¹Cfr. Duchemin (1968: 140 y ss.). La autora afirma que *Edipo en Colono* es la obra más interesante desde el punto de vista del ἄγων y tiene la particularidad de que los dos primeros ἄγωνες forman una unidad. De este modo la intervención de Teseo extrapola la conducta de Creonte. Por último, desde el punto de vista de la composición, la obra ofrece una equivalencia con *Orestes* de Eurípides en cuanto, en lo medular, se debaten las cuestiones urticantes de la actualidad, mientras en la periferia permanece el tratamiento mítico de la saga. Esta estructura está presentada también en *Electra* de Sófocles.

Polinices crea una escena de decisiones y divergencias.¹² En el caso de Creonte, la mentira lo caracteriza. Sabe que si se comporta como un hombre honrado, puede suscitar confianza. Además él habla para que Edipo actúe como aliado, con la seguridad de que el parentesco resulta coercitivo. No obstante, su relación con Edipo, su responsabilidad frente al anciano y la persuasión para que Edipo quiera volver a Tebas, ponen en ejercicio la memoria de los coreutas, quienes dan cuenta de la dimensión de la gravedad de las palabras de Creonte. La memoria ha salvado a los ancianos de una amenaza inminente, en tanto el pasado desmiente la circunstancia presente que expone Creonte, cuya presencia pretende producir inestabilidad civil. Por lo tanto, su hipocresía no es un artificio de oratoria, sino que es una expresión directa de su complejidad.¹³

En el primer núcleo narrativo (vv. 728 a 739), Creonte pide que tengan confianza en él, en su propia edad y aparente debilidad. Anuncia que no viene para hacer algo no deliberado; sino que llega en nombre de la autoridad pública y de su propia responsabilidad en la misión. Edipo es tratado como un coetáneo (v. 735).

Creonte alude a la circunstancia de que fue convocado por todos los ciudadanos, no por un único hombre (vv. 737-9). No obstante, se sabe que es enviado por Eteocles, de este modo se marca la oposición entre γένος y πόλις. La actitud de hombre público es opuesta a la del Éxodo de *Edipo Rey*, donde no se toleraba la intromisión de la ciudad en el conflicto familiar. En *Edipo en Colono*, Creonte señala el carácter público de su embajada, porque quiere hacer valer para sí el γένος, que le da autoridad εἰς πλεῖστον πόλειως (v. 739), *hacia la mayoría de la ciudad*.

En el segundo núcleo narrativo (vv. 740 y ss.), un vocativo abre el ruego a Edipo, y se une al llamado popular el modo imperativo ἴκοῦ (v. 741) como un reclamo directo. Se presenta la oposición λεῶς-ἐγώ. A continuación, Creonte describe el estado

¹²Es la única vez, en el drama de Sófocles, en la que el engaño caracteriza a un personaje. En otras oportunidades, en las cuales la mentira influía decididamente, como por ejemplo en *Filoctetes*, Neoptólemo; el Pedagogo en *Electra*; Licas en *Traquinias*, el personaje se mantenía al margen del engaño, en todo caso el joven Neoptólemo tiene su crisis más importante a causa de la contradicción con la mentira planificada. A propósito de las escenas de engaño hemos seguido a Parlavantza Friedrich (1969: 66 y ss.). Sobre "Creonte en la saga tebana de Sófocles" cfr. nuestro estudio (2001/2).

¹³Para Campbell (1879, I: 353) los tópicos del discurso de Creonte son los siguientes: 1º quiere lograr confianza diciendo que es viejo y, por lo tanto, de la misma edad que Edipo; 2º alude al estado de Edipo, que necesita protección; 3º quiere persuadir, no agredir o invadir; 4º habla sobre la autoridad pública y la responsabilidad de su misión y 5º habla sobre sus motivos personales y privados para llevar a cabo el plan encomendado.

lastimoso en el que se encuentra Edipo y, junto con él, la vida de pobreza y desamparo de Antígona en los caminos (vv. 747-752). En el tercero y último núcleo (vv. 753 y ss.), Creonte ruega a Edipo, que a su vez necesita protección en el hogar, que regrese a Tebas, a la casa paterna (vv. 757-8),¹⁴ y Edipo responde a continuación:

Ἦ πάντα τολμῶν κάπὸ παντὸς ἄν φέρων
 λόγου δικαίου μηχάνημα ποικίλον,
 τί ταῦτα πειρᾶ κάμὲ δεύτερον θέλεις
 ἐλεῖν ἐν οἷς μάλιστ' ἄν ἀλγοίην ἀλούς; (vv. 761-64).

¡Oh tío, que te atreves a todo y que llevarías una maquinación sutil a partir de todo alegato justo! ¿Por qué intentas esto y aún quieres atraparme una segunda vez en los hechos en los que yo más sufriría después de ser capturado?

Edipo alude al primer control que ejerció Creonte sobre él en los últimos versos de *Edipo Rey*.¹⁵ El anciano, en su respuesta, desenmascara el carácter de Creonte y contrapone sendas actitudes en una antítesis (v. 762), e insiste con la misma idea:

...σκληρὰ μαλθακῶς λέγων (v. 774).

...Porque dices con suavidad cosas severas.

y aún:

λόγῳ μὲν ἔσθλά, τοῖσι δ' ἔργοισιν κακά. (v. 782).

Por una parte excelentes de la palabra, pero malos en los hechos.

Edipo afirma que el discurso de Creonte suena generoso, pero en realidad es perverso, difícil. Luego, el anciano cambia de destinatario, se dirigirá al Coro (v. 783).

Edipo concluye que el propósito del pedido de Creonte es confinarlo a él en la frontera (vv. 785-6) y menciona el ἀλλάστωρ que siempre permanecerá en contra de

¹⁴Blundell (1991: 232-238) señala que Creonte, en esta tragedia, resulta similar a Odiseo en *Filoctetes*. Ambos se escudan en que obedecen órdenes. Uno, en el rapto de las hijas; el otro, en el abandono posible con el que amenaza. La autora afirma que la crueldad de Creonte se pone de manifiesto en cuanto empieza a hablar: inmediatamente secuestra a las hijas, no hay un signo más violento de intolerancia y autoritarismo, con el agravante de que a todo lo que dice le da aires paternalistas.

¹⁵Las reminiscencias del Éxodo de *Edipo Rey* subyacen en la comparación entre πρόσθεν (v. 765), *el antes*; y νῦν τ' ἀὔθις (v. 772), *el ahora*.

ellos y que, a los hijos, les espera la muerte por toda herencia. Ratifica su conocimiento de las profecías, de modo que no está sorprendido, a lo sumo decepcionado.

En la *estichomitía*, Edipo resume su posición:

Γλώσση σὺ δεινός· ἄνδρα δ' οὐδέν' οἶδ' ἐγὼ
δίκαιον ὅστις ἐξ ἅπαντος εὖ λέγει. (vv. 806-7).

*Tú eres pasmoso en la lengua; pero yo sé que ningún hombre
justo, quien quiera que sea, habla bien en todas las causas.*¹⁶

La violencia comienza de inmediato (v. 814) y Edipo apela a los extranjeros para que lo ayuden (vv. 822-3).

La *antilabé* indica un momento de gran tragicidad, ocasionado por el rapto de las hijas. Más tarde, el Coro expresa la misma idea que expresara Edipo cuando reitera:

Δεινὸν λέγεις. (v. 861).

Dices algo pasmoso.

El enunciado destaca una clara simpatía con el protagonista, pues para el Corifeo, *δεινὸν*, *lo pasmoso* es llevarse a este hombre, es decir a Edipo.

Luego, Edipo expresa: ᾠ φθέγμ' ἀναιδές, (v. 863), *¡Oh palabra vergonzante!*, como un sucedáneo de *δεινὸν λέγεις*. Más adelante, Edipo resume los hechos violentos:

πέπονθα δεινὰ τοῦδ' ὑπ' ἀνδρὸς ἀρτίως. (v. 892).

He sufrido cosas pasmosas por este hombre, recientemente.

Teseo dispone el rescate de las hijas y su discurso (vv. 897-936) es una proclama política, que describe y ratifica los principios que rigen su gobierno. Cuando Creonte regresa, es recibido por el Corifeo, otra vez, con indignación y con verdadero reproche. Creonte alega que vino para salvar a los hombres de Colono, para que no albergaran a un ser incestuoso y parricida. Sabe que las leyes de Ares (Areópago)

¹⁶Edipo reitera su apreciación de *Edipo Rey* (v. 545) y hace resonar con el enunciado οἶδ' ἐγὼ, la etimología de su nombre, como lo hace también en el verso 113.

prohíben ese hecho, en la ciudad. Creonte revela su brutalidad, aunque quiera tamizarla con cierta sutileza en los versos siguientes:

Καὶ ταῦτ' ἄν οὐκ ἔπρασσον, εἰ μὴ μοι πικρὰς
αὐτῶ τ' ἄρας ἤρατο καὶ τῶμῶ γένει· (vv. 951-2).

*Yo no habría hecho esto, si él no hubiera proferido maldiciones
amargas contra mí y mi propia familia.*

Teseo dijo, en su momento, que la violencia de Creonte ultrajaba sus ojos (v. 931). Creonte le responde (v. 954) que no existe ninguna vejez del θυμός, salvo el morir. Es decir, ratifica que solamente muerto cesa su ira. En el final, Creonte confirma que se opondrá a la decisión de Teseo.

Edipo, en su respuesta, trata a Creonte de λῆμ' ἀναιδές (v. 960), *blasfemia de la humanidad*. El anciano alude a la no intencionalidad de las acciones pretéritas, como respuesta a las acusaciones de Creonte. Teseo cierra el Episodio con el envío de sus tropas para rescatar a las hijas de Edipo de las fuerzas tebanas.

El Segundo Estásimo (vv. 1044-1095) cierra la escena de Creonte y presenta un tono nostálgico, porque los ancianos lamentan no poder participar activamente de la lucha.¹⁷

El efecto visual de la mezcla de ancianos y violencia resulta impactante, mientras las imágenes auditivas transmiten el griterío de la tropa (vv. 1057-58). Luego, en α' (vv. 1059-60), se puntualiza el correr de los caballos, tumulto en el que se encuentran las hermanas. Las imágenes de movimiento continúan:

Αλώσεται· δεινὸς ὁ προσχωρῶν Ἄρης,
δεινὰ δὲ Θησειδᾶν ἄκμά.
Πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός,

¹⁷Cfr. Gardiner (1987: 114) quien afirma: *That battle, however, is presented dramatically by the old men of the chorus, in an ode that suggests the chorus regret they cannot join in the fray themselves (1044, 1081-1084).*

πᾶσα δ' ὀρμᾶται κατὰ
 ἄμπυκτῆρι' <ἀντιπάλων>
 ἄμβασις, οἱ τᾶν ἰππίαν
 τιμῶσιν Ἐθέαναν
 καὶ τὸν πόντιον γαιάοχον
 Ἐρέας φίλον υἱόν. (vv. 1065-1073).

Será atrapado. Pasmoso es Ares, que se aproxima, pero pasmosa, también, la pujanza de los hombres de Teseo. Pues todo el freno destella como un relámpago y se lanza a rienda suelta, toda la cabalgata de los jinetes que honran a Atenea Hípea y al hijo querido de Rea, el que protege el mar y ciñe la tierra.

Las imágenes bélicas están descriptas como *δεινός* (vv. 1067 hasta el final de *δ'*).¹⁸ Los ancianos proclaman la confianza en la juventud honesta.¹⁹ Atenea y Poseidón se unen en invocaciones (vv. 1070-73), como en el Primer Estásimo. El Coro anticipa las actividades de la juventud: los ancianos previenen las acciones, pero con vuelo libre de la imaginación. Ellos manifiestan su reacción ante el rapto.

En la estrofa β cambia el foco y el Coro dirige su interés a las hermanas:

Ἐρδουσ' ἢ μέλλουσιν; ὥς
 προμνᾶται τί μοι
 γνώμα τάχ' ἀνσώσειν
 τᾶν δεινὰ τλασᾶν, δεινὰ δ' εὐ
 ρουσαῖν πρὸς ἀύθαίμων πάθη.
 Τελεῖ, τελεῖ Ζεὺς τι κατ' ἄμαρ (vv.1074-79).

¹⁸Campbell (1879, I: 378) afirma que *θησειδᾶν* es un patronímico usado como un anacronismo para referirse a la juventud de Atenas, con una alusión al liderazgo de Teseo. El Coro marca una contraposición con respecto a los jóvenes que trae Polinices: unos son de la tierra, otros son mercenarios.

¹⁹Kamerbeek (1984: 152) advierte que en los versos 1066 y 1067 citados *supra*, hay dos coordinantes: el primero *δὲ* (v. 1066), adversativo; luego el coordinante causal *γάρ* (v. 1067), sugieren el suspenso y la excitación del Coro. Este efecto es tensado por las dos oraciones nominales breves y paralelas (vv. 1065-66), las que, como *ἄλώσεται*, suenan como exclamaciones.

¿Están en acción o esperan? Porque mi pensamiento me anticipa algo: que pronto salvarán a las que resistieron cosas pasmosas y encontraron sufrimientos pasmosos a manos de los de la misma sangre. Zeus lo finiquitará, finiquitará durante este día.

Los ancianos se preguntan si los hombres habrán llegado a las manos; si estarán a punto de hacerlo. El adjetivo δεινός en α' (vv. 1065-66) implica la defensa del territorio, la lucha por la invasión extranjera. Alude a un hecho comunitario; en cambio en β (v. 1077) alude al sufrimiento de las mujeres como algo personal, individual, aunque las causas de ese sufrimiento sea la privación de la libertad, por medio de la violencia foránea, en unívoca alusión a Creonte, pese a que ellas son de su misma sangre. La expresión τᾶν δεινὰ τλασᾶν (v. 1077) resulta un eco y paralelo de la expresión δεινὰ τολμᾶν (v. 915) de *Antígona*, de modo que el Estásimo cierra el recorrido de las piezas tebanas, en relación con el comportamiento de Creonte; prevé la actuación de los jóvenes, tanto la conducta de las hijas, en sus momentos de desesperación, como también el pedido de Polinices frente a Edipo. Los versos en los que aparece el adjetivo δεινός están formados por construcciones carentes de conjunciones, en estructuras paralelas, que le otorgan más fuerza a la reiteración.

La frecuencia de optativos: Εἶην (v. 1044) y κύρσοιμι (v. 1083), junto con los enunciados personales: οἶμαι (v. 1054), μοι (v. 1075) y μάντις εἶμ' (v. 1080), y el ruego conclusivo en toda la última antístrofa (vv. 1085-95), sugieren un tono emotivo y pujante que recorre todo el Estásimo.²⁰ Los dos últimos versos de β (vv. 1083-4) señalan la conciencia de metateatralidad que tienen los ancianos, porque ellos instauran el escenario invisible por medio de la sinécdoque τοῦμόν ὄμμα (v. 1084) que manifiesta el deseo de ver los acontecimientos como testigos.

El Primer Estásimo resulta ser una descripción de lo salvaje como prístino, la naturaleza idílica: la imagen auditiva perdurable es el canto del ruiseñor; el Segundo

²⁰Burton (1980: 281-2) afirma que este Estásimo podría formar parte de aquellos denominados como "lírica de escape", en la cual el Coro expresa el deseo de evadirse de la situación intolerable sobre el escenario. En este caso, el Coro desea escapar hacia la escena donde ocurren las acciones violentas y lo enfatiza, en este canto, en dos oportunidades (vv. 1044 y v. 1083). Por eso expresa su anhelo en términos visionarios.

Estásimo evoca la invasión del hombre, la violencia: el sonido que lo define es el rechinar de los bronce y establece, además, los límites entre la civilización y lo agreste, lo salvaje y, por añadidura, la dicotomía entre lo idílico y lo pervertido. El referente del canto se apoya en el momento en el cual Creonte alude a ἄγραν (v. 950), su *cacería*.

Por sus características, la función del Segundo Estáximo (vv. 1044-1095), en buena medida, resulta ser el sucedáneo de un discurso de Mensajero, porque amplía los espacios actanciales, tal como ocurre en el discurso de Mensajero de *Antígona* y, además, avizora lo que pasará frente a Polinices (v. 1079).

Señala que el día de hoy es el último, un dato que no se ha tenido en cuenta hasta ahora pero que, inmediatamente después, se pondrá en juego frente al hijo.

Consideramos que el Segundo Estáximo deviene el epicentro de la obra por su imaginaria, que alude a los *Estásima* anteriores, y por el lenguaje secundario con el que refiere lo que sucede más allá de la escena, con el recurso de las situaciones alternativas que denotan que, efectivamente, los ancianos no están presentes en el lugar de los hechos. El adjetivo δεινός aparece en la parte central del Estáximo, en la antístrofa α' y en la estrofa β; mientras que el comienzo y el final coral ofrecen el marco para las invocaciones a las augustas diosas: πόντιαι σεμνά (v. 1050), *señoras augustas*, hecho que nos recuerda la situación del Prólogo; y los ruegos por la victoria a Zeus, a Atenea, su augusta hija, a Apolo cazador y a (Artemisa), su hermana acompañante de los ciervos de pies ligeros, muy manchados, es el aspecto religioso de las súplicas (vv. 1085-1095). La composición del Estáximo muestra los extremos que irradian hechos θαυμαστά, mientras que el centro activa δεινότης, el ámbito de lo humano.

Después del rapto de las hijas que efectuó Creonte, ellas vuelven junto a Edipo, en virtud de la garantía cívica que representa Teseo. Antígona toma la palabra y comienza, en el Tercero Episodio, la preparación para la llegada de Polinices (vv. 1181-1203) y para que este acontecimiento llegue a buen fin, la hija predilecta aspira a que Edipo deje de lado su espíritu vengativo (v. 1191).

De este modo, la presencia del hermano adquiere vigencia desde el Episodio anterior, por la técnica de ensamble que utiliza Sófocles.²¹

El Tercer Estásimo (vv. 1211-1248) está formado por una tríada. En α los ancianos reflexionan sobre la medida de la vida, su declinación y el fin igualitario *ἰσοτέλεστος* (v. 1220).²² En los versos siguientes, los adjetivos *ἀνυμέναιος ἄλυρος ἄχορος* (vv. 1221-2), *sin cantos de himeneo, sin lira, sin danza*, marcan los hitos de la vida de los que se ve privada la juventud y constituyen la epexégesis de los versos anteriores (vv. 1218-9).

La conclusión deja entrever que la muerte siempre se presenta muy anticipada. La antístrofa empieza con una *γνώμη* que afirma que no nacer es lo mejor pero, si esto es irreversible, volver al origen, rápidamente, es preferible. La juventud es tiempo de ligeras *ἀφροσύνας* (v. 1230) *irreflexiones* y, con ellas, nadie ahorra ningún mal de los males que enumera:

φθόνος, στάσεις, ἔρις, μάχαι καὶ φόνοι· (vv. 1234-5).²³

Muerte, revueltas, ira, luchas y asesinatos.

El infortunio mayor deviene *γῆρας ἀφιλον* (v. 1237), *la vejez enemistada*, cuando concurren males tras males.²⁴ La idea del descanso de la muerte es apropiada al tema y anuncia el final del héroe.

El Epodo resume las circunstancias de la vida de Edipo, y hay un tono de consuelo en el Corifeo, quien se siente comprendido en las desgracias del anciano extranjero.²⁵ El Epodo concluye con la imaginería de las tormentas borrascosas que azotan de todos lados, mediante recursos como la aliteración con consonantes explosivas

²¹Contrariamente a la opinión de que la entrada de Polinices no tiene preparativos efectivos y es, ante todo, un solitario, como considera Parlavantza Friedrich (1969: 70). A propósito del discurso de Polinices, cfr. nuestro artículo: (2002: 53-69).

²²Cfr. Burton (1980: 285), para quien el término resume el concepto de *τέλος θανάτοιο*.

²³Según Kamerbeck (1984: 174) la enumeración es atractiva porque empieza con sustantivos abstractos en singular y concluye con sustantivos concretos en plural, como *μάχαι* y *φόνοι*.

²⁴En los versos siguientes, los adjetivos señalan, nuevamente, privaciones de la existencia, como el *leit motiv* de la vida: *ἀκρατὲς ἀπροσόμελον γῆρας ἀφιλον* (vv. 1236-37).

²⁵En el Epodo *ἔν ᾧ* (v. 1239) se refiere a todo el enunciado precedente, la vejez y sus males. Para Linforth (1951: 156) el Estásimo inspira simpatía por Edipo, en cambio Winington-Ingram (1980: 252) afirma que introduce la ira de Edipo, que se negará a acompañar al hijo y acentúa el tema de la venganza.

(vv. 1241 a 1244), que connotan el choque, los golpes de la vida que nunca abandonan a los hombres y, luego, consonantes suaves, que transmiten el vaivén de las corrientes, junto con la reiteración αὐτὸς δ' en tres versos (vv. 1246 a 1248). La imagen del hombre abatido por el destino está representada por δειναὶ κυματοαγεῖς (v. 1243), *rompientes de olas pasmosas*. El abatimiento proviene de las cuatro regiones del universo y representan a Edipo como un hombre que es el blanco de una amenaza cósmica.²⁶

El Tercer Estásimo expresa, en un lenguaje metafórico, los avatares de Edipo en el desarrollo dramático del Tercer Episodio y se proyecta a todos los humanos. Las fronteras de donde provienen las agresiones anuncian el Episodio siguiente, el ataque de los extranjeros, incluso extranjeros en Argos. El Tercer Estásimo se ha deslizado desde un tono general, que comprende a toda la humanidad, hasta un enfoque particular, en el cual los ancianos emplean en el Epodo la expresión ἐγὼ μόνος (v. 1239), sienten un consuelo relativo en las desgracias de los demás y definen a la vejez como la etapa de la vida exenta de φιλία, porque vive excluida o discriminada en su voluntad social. Esta situación se corrobora en el ἄγών con Polinices (vv. 1249-1396).²⁷ Desde el perfil del Estásimo, los vaivenes del mar aluden también a la imagen tradicional del Estado, y los ataques que soporta para su subsistencia. La palabra δεινός adquiere un campo semántico social, como en el Estásimo precedente.

Cuando Creonte ingresa en la escena, en el Segundo Episodio, lo hace acompañado por dos acólitos, pero se muestra con un poder relativo, en parte, porque sus compañeros son hombres silenciosos que no representan intereses genuinos. Los planteos de la estrategia de Creonte se basan en no atemorizar a Edipo, por una parte, como lo había manifestado anteriormente (v. 1206) y, también, en causar lástima. El planteo de Polinices no difiere demasiado y resulta paradójico que él, presentándose absolutamente solo e indefenso, en apariencia, sea resguardado por una fuerza muy importante de hombres, todos henchidos de θυμός.²⁸

²⁶Cfr. Kamerbeek (1984: 175) quien subraya que los últimos versos aluden a las montañas semíticas del norte de Escitia.

²⁷Cfr. Duchemin (1968: 69).

²⁸Su propio nombre contiene un sentido de pluralidad Πολυ-νεΐκης. *el de muchas querellas, o el pendenciero*. Cfr. Winnington-Ingram (1954: 16-24): *However that may be, thumós- apassionate anger- is*

Polinices se aproxima llorando, como lo anuncia Antígona (vv. 1250- 51). El joven formula la pregunta aporética Οἷμοι, τί δράσω; (v. 1254), *¡Ay de mí! ¿Qué haré?* Como todos los personajes que han llegado antes que él al encuentro con Edipo, Polinices describe, en forma realista, las consecuencias que ha tenido el exilio en Edipo y ve a su padre como un anciano andrajoso, un extranjero en tierra ajena (v. 1256). El hijo observa los cabellos despeinados del padre (v. 1261) y, en consonancia con este aspecto de abandono, la deficiente alimentación.²⁹ Polinices afirma que reconoce demasiado tarde su responsabilidad (v. 1264); de este modo se pone de manifiesto, una vez más, el tratamiento temporal en Sófocles, siempre desavenido con respecto a las voluntades humanas y, en el verso siguiente, el joven beligerante inaugura la *πειθῶ* (vv. 1264-6).³⁰

El punto culminante del reconocimiento de sus faltas ocurre cuando el guerrero entiende que no haberse preocupado de la manutención de su padre es haber llegado a ser el peor, el hijo más ignominioso (v. 1265).³¹ La pregunta por la razón del silencio del padre crea una pausa ansiosa, y aquél ruega que Edipo le responda (v. 1271). Luego, Polinices cambia de interlocutor (v. 1275) e increpa a sus dos hermanas de modo que Antígona lo invita a que se exprese porque así promoverá la respuesta de su padre, ya sea por medio de la palabra placentera, o bien, por la conmisericordia que ambas hermanas producen (vv. 1280-83).

Polinices inicia un discurso (vv. 1284-1345), que se ajusta a tres núcleos narrativos: el primero, como introducción (vv. 1284-90), expresa el deseo de conversar con su padre y sus hermanas y también relata que el rey de la región hizo que Polinices mismo con sus tropas erigieran un ara para llegar al encuentro con el anciano (vv. 1285-

certainly a fit characteristic for one who is about to become a "hero"; and the whole coursed of the play up to the final imprecation is marked by a crescendo of thumós in Oedipus. This passion is grounded, not in considerations of abstract justice, but in human motives and resentments. For it is one of the apparent contradictions which start, is yet drawn with realistic human psychology.

²⁹Easterling (1967: 6) señala: *The style of this passage brilliantly suggests a tone of uneasiness in the speaker; not, I think, hypocrisy, but a kind of awkward frigidity. Sophocles could write with profound tenderness when he chose, and if his intention had been to make Polynices' horror at his father's degradation heartrendingly pathetic he would surely not have written vv. 1258-63 as he did. Some of the detail in this passage is quite offensive, in particular the highly mannered and artificial description of the filth of Oedipus.* Ismene describió a Edipo con su aspecto de abandono (vv. 325 y ss.), pero entonces el detalle físico no significó una degradación indigna de su persona.

³⁰La persuasión comienza con el pronombre relativo en crasis con el pronombre personal ἄγῶ παυώλης, *yo absolutamente destructivo*, que tiene como antecedente todo el contexto previo que representa Edipo.

³¹Es, a la vez, una confesión y una aseveración, según afirma Jebb (1899: 199). En este momento de su propio drama, está más cerca de un personaje eurípideo, como Orestes, que de ser un héroe sofocleo.

7). En el segundo momento diegético (vv. 1291-1307), el joven explica al padre el motivo de su llegada: Eteocles lo ha expulsado de Tebas y le atribuye la causa, ἄϊτιον a la Erinia de Edipo (v. 1298). En el *racconto* de su expulsión de la tierra paterna, el relato presenta una fuerte intertextualidad. Polinices se ve impedido de ejercer el derecho de mayorazgo por la presencia de Eteocles en el gobierno, quien no le expuso razones de ninguna naturaleza para la prosecución de su reinado, ni venció con las armas y en campo abierto, sino que convenció a la ciudad (v. 1298). Con esta somera reseña, Polinices se muestra como víctima de la demagogia ejercida por su hermano.³²

El relato se remonta al pasado mediato (v. 1301) y el coordinante γὰρ introduce la explicación en la cual habla de sus bodas para conseguir las tropas aliadas de Adrasto y, de este modo, cubrir con siete guerreros las puertas tebanas contra su hermano. El núcleo narrativo termina con la primera disyuntiva de su existencia, expulsar de la tierra a los que produjeron su despojo o morir injustamente (vv. 1305-6). Luego cambia la óptica del relato:

Εἶεν· τί δῆτα νῦν ἀφιγμένος κυρῶ; (v. 1308).

Bien ¿Por qué en verdad ahora decido venir?

La alusión a cada uno de los guerreros, como una epexégesis de lo anterior, establece un segundo momento (hasta el v. 1312), que parecería innecesario en la estilización de la escena bélica que Polinices nos relata y que, para el espectador, resulta metateatral, en tanto describe lo que sucede a continuación del encuentro con Edipo.³³ El catálogo de los jóvenes aliados (vv. 1313-1325) es introducido por el pronombre οἶος y, a modo de epexégesis de los versos 1309-10 y funciona como un ahondamiento insistente de todo el núcleo narrativo previo, más conciso. Mientras la vida de Polinices, en Argos, permanece en un pasado lejano, en la instancia central del relato, las tropas

³²Cuando dice ἀνθ' ὧν μ' Ἔτεοκλῆς (v. 1295), da una idea plástica de su posición y marca la distancia que los separa.

³³Polinices insiste, en dos oportunidades, con el prefijo ἑπτα (v. 1311). La lista concuerda en nombres, aunque no en el orden, con *Los Siete contra Tebas* de Esquilo (vv. 377-672). También en *Fenicias* (vv. 1104-1188) aparece esta analogía, salvo que Eteocles (Eteoclo) es omitido y Adrasto es el único sobreviviente y es sustituido. Cfr. Kamerbeek (1984: 183).

están apenas distanciadas por la fortaleza de la ciudad.³⁴ La enumeración de los jefes se realiza a modo de un priamel sin estridencias, de manera tal que la concisión crea tensión dramática, porque, además, Polinices se expresa como el vencedor de la lucha. La aretalogía es una descripción diseñada para un destinatario ciego, de modo que se pueda justificar por qué no hay alusión a los escudos, ni ningún otro σῆμα plástico. Polinices elige los datos esencialmente temporales, por ejemplo, el abolengo de cada uno de los guerreros y su procedencia. No hay detalles superfluos y la sinceridad del próximo accionar recuerda el Prólogo de *Antígona*, en el cual la protagonista predispone la acción y el ánimo del espectador. Para Jebb, el propósito dramático del cuadro es dignificar la lucha y tensar, concentrar, el terror de la maldición del padre que cae, no sólo sobre el hijo sino, también, sobre los aliados, como se lamenta más adelante (v. 1400).³⁵

Los tres primeros guerreros están descriptos por medio de construcciones nominales; el segundo grupo de los otros tres, con verbos conjugados y la descripción más extensa es la de Partenoqueo, seguramente por la alusión metafórica que guarda con Edipo.³⁶ La enumeración en polisíndeton de los nombres de los militares crea un *crescendo* en la tensión dramática. Su mención escueta despierta el recuerdo del contrincante del otro lado de la puerta, por la precisión intertextual que encontramos en Esquilo.

Por último, fuera de los dos grupos mencionados, ocupa su lugar el propio Polinices. Su figura resulta singular y simbólica por su posición en la séptima puerta. En alguna medida, Anfiarao es, también, un personaje singular, pero antitético frente a su joven conductor. El nombre Anfiarao significa “el que ve en derredor” En *Los Siete contra Tebas* le reprocha a su jefe que él, Polinices, derramará sangre de su madre en el encuentro, lo cual implica que le ha preguntado filosóficamente, a su jefe, por la necesidad de lo cruento. De este modo, dentro de las huestes del invasor, ya se vislumbra

³⁴Tanto es así, que Edipo se expresa como si viera la falange al mando de Polinices cuando dice ὄδε λόχοι (v. 1371).

³⁵Cfr. Jebb (1899: 205).

³⁶En *Los siete contra Tebas* Partenoqueo es arcadio, por tanto es extranjero en Argos, como Eteoclo y Tideo, μέτοικος, hijo tardío y fidedigno, γόνος πιστός (v. 1320-2) de Atalanta. En su escudo tiene una esfinge. Por un lado, se alude a la virginidad de su madre y por otro, metafóricamente, a Edipo en tanto salvador de Tebas. Se trata de la antigua amenaza que regresa a Tebas. Todo un enigma, como el nombre mismo del guerrero. Bajo el signo de las palabras enigmáticas se unen las tres instancias temporales: pasado, presente y futuro. Cfr. Zeitlin (1982: 98-114).

una quiebra esencial en su falange.³⁷ Las palabras del hijo de Edipo adquieren sentido metafórico, cuando expresa:

ἐγὼ δὲ σός, κεί μὴ σός, ἀλλὰ τοῦ κακοῦ
 πότμου φυτευθεῖς, σός γέ τοι καλούμενος,
 ἄγω τὸν Ἄργους ἄφοβον ἐς Θήβας στρατόν.

(vv.1323-25).

Yo soy tuyo, aunque no tuyo sino engendrado por un destino maldito; aunque me llames tu hijo, traigo hacia Tebas el temerario ejército Argivo.

La contradicción denota devoción al padre y, a la vez, recriminación; efectivamente Polinices siente que hay un escaso vínculo filial, dado que, en verdad, no hay padre si no hay un diálogo fluido que se genere sobre un sustrato cultural afín. En la relación padre-hijo, tal requisito no se cumple.³⁸

Sófocles concluye la aretalogía del ejército argivo con un verso impactante que resume, por medio del sustantivo colectivo y su atributo, la descripción previa.

Además del sentido literal de la frase, es evidente el sentido que connota la dimensión moral del caudillo, porque, por un lado, constituye la amenaza concreta al padre y, resulta el engaño que los llevará hacia el encuentro definitivo con la muerte; porque no les comunica a los guerreros la decisión de Edipo. Esta afirmación (v. 1325) ofrece, por tanto, concisión y ambigüedad. Por primera vez, en el alegato de Polinices, el plano de la súplica y el plano de la amenaza se confunden y esto enlaza, hacia el final, con la tercera parte del discurso:

ὄν, εἰ σὺ τήμῃ ξυμπαραστήση φρενί,
 βραχεῖ σὺν ὄγκῳ καὶ χρόνῳ διασκεδῶ.
 Ὡστ' ἐν δόμοισι τοῖσι σοῖς στήσω σ' ἄγων,
 στήσω δ' ἑμαυτόν, κείνον ἐκβαλὼν βίᾳ.

³⁷Cfr. Zeitlin (1982: 114-135).

³⁸A lo que Edipo responde en su discurso en los versos 1362-1369, donde niega rotundamente, a sus hijos, su paternidad. La relación amor-odio es uno de los elementos esenciales de la pieza, y con el discurso del hijo y la respuesta del padre, el poeta obtiene un efecto de terror sacro, siguiendo las apreciaciones de

Καὶ ταῦτα σοῦ μὲν ξυνθέλοντος ἔστι μοι
 κομπεῖν, ἄνευ σοῦ δ' οὐδὲ σωθῆναι σθένω. (vv. 1340-45).
*Al que, si tú secundas mi deseo, con breve esfuerzo y tiempo
 dispersaré a los vientos. De modo que, en tu propio palacio te
 instalaré, una vez que te lleve y me instalaré yo mismo después de
 arrojarlo por la fuerza. Y puedo jactarme de esto, si tú quieres;
 pero yo, sin ti, ni tengo fuerzas para salvarme.*

Polinices sabe, finalmente, al modo de Anfiarao, cuál será el destino de todos, pero lleva a cabo una conducción demagógica, en la perseverancia de la mentira.³⁹ A pesar de que las tropas están formadas por los compañeros de Polinices, inmediatamente, resultan víctimas de su engaño, tanto como él mismo es una víctima de la demagogia de Eteocles. La descripción tiene un ritmo *staccato*, dado por la coordinación en polisíndeton, con el coordinante δ'. La estructura de los versos es anular porque presenta su apertura con Anfiarao, que todo lo ve, y concluye con Polinices, quien sabe la procedencia o el origen de los demás guerreros; pero, paradójicamente, pone en cuestión su propia filiación. El ingrediente patético en el discurso juega un papel decisivo y si bien no resuelve nada a propósito del desarrollo de la trama, demora el desenlace.⁴⁰

Todos los guerreros evocados son hijos, salvo Polinices. En las dos ternas que componen la descripción hay hombres μέτοικοι, que actúan como αὐτόκτονοι. Todos son ingenuos, porque actúan ignorando que se enfrentan con la muerte y no con la victoria, a excepción de Anfiarao y el mismo Polinices. Todos son jóvenes, en una obra donde Edipo, el Coro, los Extranjeros, y Creonte son ancianos. Teseo es el hombre maduro y sobre él recae todo el peso de la responsabilidad social.

El tercer núcleo del discurso expone la actitud de ruego, con aliteración de consonantes explosivas (v. 1327). Cuando Polinices pide ceder, modera el vocabulario

Méautis (1940: 50). Edmunds (1996: 166 y ss.) afirma el carácter autobiográfico, en Sófocles, que tiene el encuentro entre Edipo y Polinices.

³⁹Se corrobora su comportamiento en el diálogo con Antígona (vv.1399-1445), principalmente los versos 1426-1432-3. No se comprende la persistencia de Polinices, si ya le ha sido anticipada la derrota sin eufemismos. En el último verso (v. 1345), el verbo σωθῆναι lleva implícito el sentido de retornar vivo o, simplemente, vivir.

⁴⁰Como tampoco resuelve nada la presencia de Hemón en el Tercer Episodio de *Antígona*.

con el uso de consonantes sonoras o suaves (vv. 1328-9). Ambos versos están yuxtapuestos, de modo que enfatizan la oscilación de una conducta antitética. Polinices ruega deponer esta pesada ira: τῶδ' ἀνδρῖ. Él no dice “depon el enojo contra tu hijo”, sino que implora a favor de un tercero. La lejanía de su propia objetivación corrobora la ausencia de φιλία o de otro vínculo, al menos aleatorio, entre ellos. Es el momento en que se reafirma su postura y manifiesta que usará la violencia para acceder al poder. Polinices sabe que, sin Edipo, está condenado a morir.⁴¹

Polinices quiere compararse con sus tropas a una situación equivalente a la de Edipo y su hija, porque él y sus compañeros también han sido expulsados pero pretenden convertirse en protectores. Las súplicas del hijo constituyen la epexégesis de los dos versos anteriores (vv. 1336-7):

αἰτῶ πιθέσθαι καὶ παρειαθεῖν, ἐπεὶ
 πτωχοὶ μὲν ἡμεῖς καὶ ξένοι, ξένος δὲ σύ·
 αἰτῶ πιθέσθαι καὶ παρειαθεῖν, ἐπεὶ
 πτωχοὶ μὲν ἡμεῖς καὶ ξένοι, ξένος δὲ σύ·
 ἄλλους δὲ θωπεύοντες οἰκοῦμεν σύ τε
 κἀγώ, τὸν αὐτὸν δαίμον' ἐξειληχότες. (vv. 1334-39).

Te ruego que te convenzas y que cedas, porque, por un lado, nosotros somos mendigos y extranjeros, pero, por otro lado, tú eres extranjero: tú y también yo vivimos nuestra vida halagando a los demás, compartiendo el mismo destino.

Y, en oposición a la vida del padre y de Polinices, la vida arrogante de Eteocles es descripta:

Ὁ δ' ἐν δόμοις τύραννος, ᾧ τάλας ἐγώ,
 κοινῇ καθ' ἡμῶν ἐγγελῶν ἀβρύνεται· (vv. 1338-41).

⁴¹Según Easterling (1967: 4), *Ismene tells Oedipus of the new oracle; one of the things he is most interested to know is whether the sons have heard of it: if so, they have again failed in their duty to their father by not interpreting it as a good reason for bringing him back to Thebes. He now deliberates himself of a much more detailed attack on his sons for their past behaviour (a justification to the audience of Oedipus' attitude to his sons, as Linforth points out), and he sums up with a contrast between them and his daughters.*

*Pero éste ¡oh desgraciado de mí! se pavonea como un rey en casa,
burlándose de muestras desgracias comunes.*

La forma verbal *στήσω* (vv. 1342-43), reiterada en la primera persona del futuro, connota la voluntad violenta para acceder al poder. Polinices se muestra como aliado, aunque siempre ha estado enfrentado al padre, hecho que se constata con el uso del mismo verbo en los versos previos (vv. 1286 y 1303), que son taxativos en acciones puntuales de hostilidad, empleados en el sentido de apropiarse de la tierra. La contradicción sugerida subyace en el hecho de que Polinices llevará a su padre para dominarlo, no para ayudarlo. En ambos casos, el sentido de estar de pie del verbo *ίστημι*, y no de rodillas, como requeriría una súplica, resulta claro; pero, en verdad, tampoco el verbo sugiere imágenes de un movimiento invasor, atropellado, sino concede a sus palabras un tono *obstinato*. En ese tenor resulta claro que Polinices no nombrará rey a Edipo, en la comunidad aparente de intereses.⁴²

Más tarde, Edipo no deja de señalar esa actitud esquiva. El sentido de rivalidad que sugiere el verbo *ίστημι* en estas oportunidades es opuesto a la acepción que Polinices le otorga ante Antígona, cuando expresa:

θεοῖς ἀρῶμαι μή ποτ' ἀντῆσαι κακῶν·

ἀνάξιαί γὰρ πᾶσιν ἔστε δυστυχεῖν. (vv. 1445-6).

*Ruego a los dioses que Uds. (por las hermanas) no se enfrenten
nunca contra las adversidades, pues a la vista de todos son
indignas de padecer esos infortunios.*⁴³

⁴²Easterling (1967: 8) señala que, en su discurso, Edipo le reprocha a Polinices que cuando ocupó el trono, lo echó de Tebas (vv. 1354-56). Por otra parte, Easterling (1999: 95-107) afirma que hay tres rasgos que definen el estilo de Sófocles, ellos son, por un lado, la tensión de opuestos o contradicciones, en segundo lugar la oscilación entre el sentido literal y el sentido metafórico y, por último, la concentración junto con el uso de repeticiones. Hemos comprobado que el discurso de Polinices es el ejemplo de estas características, hecho que lo convierte en el punto culminante de las escenas agónicas, que constituyen el núcleo de la obra. Otras reiteraciones presentan el verbo *λέξαι* (vv. 1288, 1291) y *εἰκαθεῖν* (vv. 1328-1334).

⁴³Polinices dice *πᾶσί* (v. 1446), como si los guerreros estuvieran junto con él y compartieran su afirmación. En el diálogo con su hermana, el hombre muestra que es un individuo cuya propia naturaleza lo conduce a su perdición inevitable, que el destino que lo asalta tan duramente no es a causa del resentimiento del padre. Cfr. Torrance (1965: 286).

El discurso termina con una fuerza patética importante; pero, como afirma Easterling, Polinices no ha dado ninguna indicación de estar motivado por un esmero genuino ante su padre o por un deber filial apropiado.⁴⁴ Siempre predomina la idea de deseo de poder, como bien sabe Edipo (v. 1354).

La obsesión de los hermanos es una metonimia de la τυραννίς. El discurso de Polinices ostenta, también, la oposición entre lo imperfectivo y lo perfectivo, es decir, muestra el contraste entre los eventos simples, decisivos y finales; en oposición al estado perpetuo que afronta Edipo hasta el presente.⁴⁵ No obstante, Edipo le recrimina a su hijo que Ares le ha infundido un odio pavoroso:

καλῶ δὲ τάσδε δαίμονας, καλῶ δ' Ἄρη
τὸν σφῶν τὸ δεινὸν μῖσος ἔμβεβληκότα. (vv. 1391-2).

*No sólo invoco a estos poderes divinos (del Tártaro), sino también
invoco a Ares, el que ha imbuido en vosotros este odio pasmoso.*

El participio en perfecto ἔμβεβληκότα refleja la perduración del sentimiento pasmoso, tanto en Polinices como en Eteocles. Es posible que, en Edipo, perdure la mención al ἄφοβον στρατόν (v. 1325), con que amenazó Polinices. El anciano calificó anteriormente la intención de Creonte con el mismo adjetivo: δεινὸν λέγεις (v. 861).

El discurso que enfrenta al hijo con el padre deviene el punto culminante de la obra por la elaboración estilística que expone y por la premeditación que su perversidad ostenta. En consecuencia, se produce el rotundo rechazo posterior de Edipo, hecho que se agrava por los lazos consanguíneos que, muy a su pesar, ambos poseen. Vemos que la tríada de los nombres: βία, δόλος y πειθῶ fracasa. El discurso cierra el circuito interno de la obra compuesto por las escenas agonales, iniciadas por Ismene cuando declara el mensaje oracular, mientras que el circuito externo retoma su curso después de tantos

⁴⁴Cfr. Easterling (1967: 3 y 4).

⁴⁵Hutchinson (1999: 47-72) manifiesta que la oposición ha sido poco explotada en el drama. *Edipo en Colono* está construida alrededor de una experiencia *imperfectiva*, que conduce hasta el presente, pero la llegada de Polinices es de un *tempo* opuesto, más cercano al *tempo* de *Edipo Rey*, porque es la obra del último día.

debates enardecidos. Son escenas de disonancia, atemperadas por la presencia de Teseo.⁴⁶

Seguidamente, el Corifeo interviene para que Edipo responda la apelación de Polinices. La respuesta de Edipo (vv. 1348 a 1396) expresa rotundamente su resentimiento porque él nunca hubiera escuchado a su hijo de no haber sido por la intervención conciliadora de Teseo. Con anterioridad, Polinices ya había mencionado esta mediación (vv. 1285-6). El discurso de Edipo se divide en tres núcleos narrativos.

Después de la introducción (vv. 1348-51), la reprimenda abre el primer núcleo (vv. 1352-71), que describe a modo de *racconto* la actuación del hijo. La visión del padre le produce lágrimas al joven porque ambos están en la misma condición y el anciano le señala la conducta contradictoria, en un fuerte tono de recriminación, en cuanto le reprocha que antes lo echó pero, ahora, pretende una alianza (vv. 1362-64).

En lo sucesivo, el anciano Edipo rechaza oír a Polinices porque, mientras viva, recordará que él es su asesino, en tanto omitió los deberes filiales (v. 1361). En estos versos hay un fuerte sentido de culpa que cae sobre Polinices, señalado con expresiones como ἐκ σέθεν δ' ἀλώμενος y σὺ anafóricos, junto con el pronombre σοῦ (v. 1361), que forma parte de un genitivo régimen del participio perfecto μεμνημένος y, por último, el verso 1383), que introduce el tercer núcleo narrativo.

Edipo establece una polarización entre los hijos e hijas (vv. 1365-6). Ellas sufren como hombres porque comparten sus pesares. El núcleo termina con una antítesis. Edipo no reconoce a los dos hermanos como hijos.

En el primer núcleo, Edipo señala la diferencia entre "el antes" y "el ahora" respecto del comportamiento de Polinices. Las contradicciones en su conducta ratifican que Polinices conoce el oráculo que comunicó Ismene, que las desgracias de Edipo se deben en buena medida a la impiedad de sus dos hijos, lo cual constituye una ὀρθωσις del mito con respecto a *Edipo Rey* y también a *Antígona*. En forma semejante a la mención de Polinices (v. 1329), Edipo se expresa en tercera persona τὸν αὐτὸς αὐτοῦ

⁴⁶Reinhardt (1991: 278) afirma que *Teseo es para Sófocles la encarnación de lo humano en su forma más elevada que jamás se atrevió a crear: su Teseo, el Teseo de su Atenas, es la gran seguridad, el sosiego y la calidez, por encima de cualquier vacilación o contrariedad de aquél que ha sido escogido por las fuerzas del destino*. El autor advierte, además, que no debe interpretarse la figura de Teseo como un héroe patriótico, al modo eurípideo, porque está fuera de toda contingencia.

πατέρα; (v. 1356). Los versos 1362-a 1368, que inician su razón con el coordinante γάρ, son la epexégesis de los versos anteriores (vv. 1360-1).

En el segundo núcleo narrativo (v. 1370), τοιγάρ introduce la causa que explica la desgracia de Polinices y, luego, con el mismo coordinante (v. 1380), Edipo especifica aún más por qué el δαίμων lo persigue con la vista.⁴⁷ Edipo se expresa como μάντις en el momento crucial del discurso (vv. 1272-74); maldice a Polinices cuando le vaticina que caerán los hermanos antes que Tebas, e invoca a las hijas para que acudan como sus aliadas (vv. 1375-6). Luego, el discurso toma un tono sentencioso cuando Edipo declara que es digno honrar al padre y es indigno defenestrarlo, más aún si es ciego (v. 1377).

Las ἀράς invocadas son los espíritus vengativos, las Erinias. Cuando Edipo reclama ἑξατιμάζητον (v. 1378), acusa a los hermanos de frivolidad. Las hijas actuaron de otra manera (v. 1379), hecho puesto de manifiesto con anterioridad (vv. 1367-8).

La decisión trágica del ataque está rodeada por dos tipos de realidad: por un lado, el ἦθος de cada uno y, por el otro, el δαίμων, el poder divino. Así lo sugiere Edipo en su respuesta (v. 1370).

En el tercer y último núcleo (vv. 1383-1396), Edipo exaspera las maldiciones al peor hijo y las prohibiciones explicitan su castigo:

Σὺ δ' ἔρρ' ἀπόπτυστός τε κάπάτωρ ἔμοῦ,
κακῶν κάκιστε, τάσδε συλλαβῶν Ἄρας,
ἄς σοι καλοῦμαι, μήτε γῆς ἐμφυλίου
δόρει κρατῆσαι μήτε νοστήσαι ποτε
τὸ κοῖλον Ἄργος, ἀλλὰ συγγενεῖ χερσὶ
θανεῖν κτανεῖν θ' ὑφ' οὔπερ ἐξελέλασαι.
Τοιαῦτ' ἀρῶμαι... (vv. 1383-89).

Pero tú, vete lejos de tu padre, el peor de entre los aborrecidos, llevando estas maldiciones a las que yo invoco para ti: que no

⁴⁷La reiteración τὸ σὸν θάκημα καὶ τοὺς σοὺς θρόνους (v. 1380), como anterioremente (v. 1354), concede visos de rencor.

*domines nunca con tu lanza en tu tierra natal, ni vuelvas nunca a la colina de Argos, sino que por la mano de tu hermano mueras y mates por quien te ha expulsado. Así te maldigo...*⁴⁸

A continuación siguen las invocaciones: el Tártaro, asociado a las divinidades, es decir, a las Erinias y a Ares, ya citado anteriormente (v. 1392). No hay templanza porque la vida de los hermanos está plena de odio y, para un padre, esa predisposición no es tolerable. Edipo extiende su maldición a todos los hombres de Polinices y, en el final, utiliza un tono sarcástico porque adelanta las palabras que proclamará el jefe ante las tropas, poniendo en evidencia la demagogia que ha de emplear:⁴⁹

Καὶ ταῦτ' ἀκούσας στεῖχε, κάξάγγελλ' ἰὼν
καὶ πᾶσι Καδμείοισι τοῖς σαντοῦ θ' ἅμα
πιστοῖσι συμμάχοισιν, οὐνεκ' Οἰδίπους
τοιαῦτ' ἔνειμε παισὶ τοῖς αὐτοῦ γέρα. (vv. 1393-96).

Y después de escuchar estas cosas vete, y comunica, cuando vayas, a todos los Cadmeos y al mismo tiempo también a tus aliados leales, por qué razón Edipo distribuyó tales prerrogativas a todos sus hijos.

El distanciamiento en el trato hace más patética la escena. Se respira clima de venganza aunque Antígona, con anterioridad, ha intentado morigerarlo. El anciano Edipo tiene una fuerza interior que asombra, incorruptible, no puede ser persuadido, porque para ello se necesitaría un momento de deliberación, que no existe en la intención de Polinices. No hay un sustrato común para iniciar el diálogo. En ese sentido, se recuerda el encuentro agonal entre Creonte y Antígona en el segundo Episodio de *Antígona*.

En los dos últimos núcleos discursivos (vv. 1372-1382; 1383-1396), encontramos una especial utilización del verbo *καλῶ* (v. 1376), la voz media

⁴⁸En la expresión *συγγενεῖ χερσὶ* (v. 1387), el oxímoron resulta muy crudo: *ser muerto por una mano querida y matar*

⁴⁹A propósito del término *γῆρας* Jebb (1899: 216) afirma que es una palabra que alude a las prerrogativas reales, por lo tanto, en este contexto tiene una significación irónica. Todavía resuena: *γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα* (v. 1237).

intensifica la naturaleza personal del acto; ἀνακαλοῦμαι tiene la fuerza de expresar: *las llamo desde lo más profundo*. Edipo insiste en la invocación a las Erinias con el verbo en la misma diátesis: ἄς σοι καλοῦμαι (v. 1385), *a las cuales te invoco*, pero unos versos más adelante, las invocaciones a la esfera de la muerte están referidas más objetivamente, en primera persona singular en modo sintáctico real: καλῶ (vv. 1389, 1391). La fuerza está dada por la reiteración, concentración y simetría. Subyace la idea de que alguien invoca y es efectivamente escuchado. Edipo señala implícitamente sus diferencias con Polinices, rechazado sin piedad y sin dudas de ninguna naturaleza. Con la invocación al Tártaro (v. 1389), aparece el valor metafísico de las sombras. La imaginería de la oscuridad cierra el tema del odio y la venganza, que pone de manifiesto las miserias humanas y caracteriza a los jóvenes como henchidos de odio y destrucción.

El diálogo entre los hermanos que tiene lugar a continuación ilustra el cariño y el acercamiento a Antígona. Ella pregunta a Polinices por qué persevera en la guerra si su derrota ya le ha sido anticipada y, si cree, acaso, que hay alguna alternativa para escapar. En su respuesta, Polinices muestra su dimensión moral porque traiciona también a los aliados. En esta adversidad, Antígona aconseja regresar. Polinices anuncia: Αἰσχρὸν τὸ φεύγειν (v. 1422), *huir es vergonzoso*. Diez versos más adelante ratifica que su camino es marchar hacia las Erinias y las maldiciones paternas.

Seguidamente comienza el *kommós* (vv. 1447-1499). El Coro abunda en palabras del campo semántico del temor: δεῖμα, φόβον, δέδια (vv. 1465, 69).

La métrica con predominio de sílabas breves en la estrofa y antistrofa le otorga al canto un carácter interjetivo.

Edipo reconoce, por medio de una imagen que recuerda la balanza de Zeus, que ha llegado el momento decisivo de su vida en compañía de Teseo: Ῥοπή βίου μοι· (v. 1508), *el punto de inclinación de mi vida*. Él mismo toma la iniciativa en esta nueva situación, cuando dice Ἐγὼ διδάξω (v. 1518) y ἐγὼ γὰρ ἡγεμῶν (v. 1542). De este modo, Edipo continúa el ritual de purificación iniciado por Ismene e interrumpido por Creonte. En el Éxodo, el Mensajero relata el itinerario de Edipo (vv. 1590-1655). Las hermanas han quedado bajo la protección provisoria de Teseo, pero el público sabe muy bien cuál será la suerte de Antígona frente a Creonte, en uso de las atribuciones como

gobernante de Tebas. Lo descrito por el Mensajero retoma el itinerario de Edipo que llega a la villa de Colono como suplicante y finaliza su vida otorgando protección a la zona donde sus restos descansan.

Una vez concluida la despedida de las hijas (vv. 1629 y ss.), comienza la última instancia (v. 1645), en la que sobreviene el final, la contemplación del espectáculo, que relata el mensajero como parte de un público interno.

El Ἄγγελος transmite la experiencia de Edipo que enceguecía a Teseo, quien se arrodilló para elevar una plegaria. El Mensajero narra:

Τοσαῦτα φωνήσαντος εἰσηκούσαμεν
 ξύμπαντες· ἀστακτὶ δὲ σὺν ταῖς παρθένοις
 στένοντες ὠμαρτοῦμεν· ὡς δ' ἀπήλθομεν,
 χρόνῳ βραχεῖ στραφέντες, ἔξαπείδομεν
 τὸν ἄνδρα τὸν μὲν οὐδαμοῦ παρόντ' ἔτι,
 ἄνακτα δ' αὐτὸν ὀμμάτων ἐπίσκιον
 χεῖρ' ἀντέχοντα κρατός, ὡς δεινοῦ τινος
 φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν. (vv. 1645-52).

Tantas cosas escuchamos todos nosotros que decía; bañado en lágrimas, mientras nos lamentábamos con las hijas, las acompañábamos; cuando regresamos, en un breve tiempo después de volver sobre nuestros pasos, observamos desde lejos, por una parte, que este hombre ya no estaba de ningún modo presente; por otro lado, que nuestro rey mantenía la mano ante la cabeza, dando sombra a los ojos, como si algún terror pasmoso hubiera aparecido, insoportable de ver.

El Mensajero afirma que, no obstante, nadie sabe cómo murió, en verdad, Edipo

(v. 1656). En todo su discurso hay una esmerada objetividad para transmitir la experiencia del hecho infame.⁵⁰

El discurso presenta una composición anular con el empleo del predicativo θαυμαστός (v. 1665), que nos remite al momento en que el Mensajero anunciaba κ'άποθαυμάσαι (v. 1585).

3. Δεινός y su familia de palabras en *Edipo en Colono*

En la Párodos, el Coro caracteriza a Edipo por medio de la expresión. δεινὸς μὲν ὄραϊν, δεινὸς δὲ κλύειν (v. 141). *Por un lado pasmoso de ver, por otro lado pasmoso de escuchar.*

Ismene pronuncia el concepto δεινός en el Primer Episodio, en dos momentos que funcionan como introducción y epílogo al relato de la στάσις que proyectan los hermanos: δεινὰ δ' ἐν κείνοις τὰ νῦν y luego ἔργα δεινὰ (vv. 336 y 383), *cosas pasmosas ocurren entre ellos y hechos pasmosos*, respectivamente. En ambos casos el concepto se presenta en nominativo plural neutro. Luego el Coro, en el *kommós*, lo pronuncia en acusativo singular: Δεινὸν κακόν (v. 510); Teseo, δεινὴν πρῶξις (v. 560), en acusativo singular femenino; Edipo, δεινὰ κακά, en acusativo plural (v. 595) y Teseo, δεινὸν λέγειν (v. 661), también en acusativo plural, de este modo, el Episodio presenta seis apariciones del concepto δεινός.

En el Segundo Episodio (vv. 720-1043), Edipo lo pronuncia en dos oportunidades (vv. 806 y 892), la primera en nominativo singular, Γλώσση σὺ δεινός como respuesta a Creonte; en la segunda, πέποιθα δεινὰ, en acusativo plural. El verbo πέποιθα reiterado (vv. 892 y 896) promueve el discurso de Teseo donde expone su

⁵⁰El Mensajero concluye con un enunciado contradictorio que parece la exégesis de lo que no puede explicar con palabras:

θαυμαστός. Εἰ δὲ μὴ δοκῶ φρονῶν λέγειν,
οὐκ ἂν παρείμην οἴσι μὴ δοκῶ φρονεῖν. (vv. 1665-6).
Admirable. Además, si no parezco razonar cuando pienso, no me acercaría a quienes no parezco razonar.

doctrina política, en las antípodas de Creonte en el Tercer Episodio de *Antígona*. La brusquedad de Creonte en la escena corrobora la oposición de actitudes de Teseo frente al atropello pretencioso del tebano.

El Corifeo pronuncia el concepto δεινός una vez: δεινὸν λέγεις (v. 861), en acusativo singular en relación a las palabras de Creonte y en consonancia con la respuesta dada por Edipo (v. 806).

El concepto no se pronuncia en el Primer Estásimo; en cambio, en el Segundo Estásimo, se menciona en cuatro oportunidades δεινός ὁ προσχωρῶν Ἄρης, δεινὰ δὲ Θησειδᾶν ἄκμᾳ y, por último: τὰν δεινὰ τλᾶσαν, δεινὰ δ' πάθη (vv. 1065-66 y 1077); α' trasunta la reacción de los ancianos ante el rapto extranjero; las imágenes bélicas exponen la antítesis entre la actitud beligerante de los vecinos frente a la juventud que sigue a Teseo. Δεινός se manifiesta unido a Ἄρης en nominativo singular y luego en nominativo femenino singular, adherido a ἄκμᾳ.

En β (vv. 1074-1084) δεινός se refiere a las hermanas, el concepto es expresado en las dos ocasiones en acusativo plural neutro y luego adherido a las πάθη, producidas por los familiares.

El Tercer Estásimo canta tristemente sobre la declinación de la vida y la descripción de la vejez. El concepto δεινός se encuentra en nominativo plural femenino para describir las situaciones borrascosas de la vida, que se mencionan como δειναὶ κυματοαγεῖς (v. 1243), *rompientes de olas pasmosas*.

En el Cuarto Episodio, Edipo expresa el concepto en respuesta al discurso de Polinices: τὸ δεινὸν μῖσος (v. 1392), adherido a μῖσος, *odio*, con un sentido anafórico que remite a la actuación del hijo que se acaba de presenciar. Por último, el Mensajero relata lo inefable incorporando el concepto: ὡς δεινοῦ τινοῦ φόβου φανέντος (v. 1651), *como si un terror pasmoso hubiera aparecido*, en genitivo singular adherido a φόβος, con una construcción absoluta para referir la experiencia de Teseo en la instancia final de Edipo. Δεινός califica el terror sacro que inspiran los hechos θαυμαστά referidos por el Mensajero.

Los personajes lo pronuncian en once oportunidades (cuatro veces Edipo, dos el Corifeo, dos Ismene, y dos Teseo). El Mensajero cierra el circuito del concepto. En los *Estásima* se pronuncia siete veces. Por lo tanto hay dieciocho manifestaciones del concepto *δεινός*. Los personajes que debaten, Creonte y Polinices nunca mencionan el concepto *δεινός*. Tampoco Antígona y los extranjeros.

Edipo responde de la misma manera tanto a Creonte como a Polinices, no los diferencia sino que profundiza su apreciación después de la intervención del hijo. La brevedad contundente con que responde Edipo a los extranjeros violentos, hipócritas e interesados contradice las extensas exposiciones de los adversarios y pone en evidencia una personalidad incorruptible.

El concepto *δεινός* no se pronuncia en el Prólogo, ni en el Primer *Estásimo*, ni en el Tercer Episodio, tampoco en el *kommós* del Cuarto Episodio, ni en el Cuarto *Estásimo*.

La recurrencia de las expresiones referidas a *δεινότης* en los *Estásima* se manifiesta con más amplitud e imaginaria que en los Episodios.

El concepto aparece en casos directos, salvo el último en genitivo singular que, en una construcción de genitivo absoluto, se comporta como sujeto para definir el terror de Teseo ante lo pasmoso.

Hay ocho nominativos, cuatro acusativos singulares y cinco acusativos plurales. En la *Párodos* aparecen dos nominativos referidos a Edipo; en alusión a Creonte, un nominativo singular masculino (v. 720) y, en correspondencia con esto, en el Segundo *Estásimo*, se menciona un nominativo singular masculino referido a Ares. En el mismo *Estásimo* se presenta una mención en nominativo singular femenino referido a *ἄκμή*, en alusión a las fuerzas de Teseo. El tercer nominativo ocurre en femenino plural, como metáfora de los avatares de la vida (v. 1243), que describe la condición existencial de Edipo pero también, al mismo tiempo, alcanza connotaciones socio-políticas, en cuanto representan las agresiones que sufre el Estado; en ese sentido, la imagen alude al arribo exabrupto de Creonte y adelanta la presencia de Polinices. De modo que se encuentra un nominativo para Creonte, personal y uno para Teseo, en sentido colectivo, comunitario. El Tercer *Estásimo* incluye a Edipo y la comunidad.

Los nominativos en neutro plural (vv. 336 y 383) son pronunciados por Ismene para relatar la *στάσις* en Tebas al principio y al final de sus discursos. Luego el Coro (v. 510) alude al mal que aqueja a Edipo. Un acusativo singular en el *kommós* (v. 861) pronuncia el Corifeo en referencia a Creonte y luego, en el Cuarto Episodio (v. 1392), Edipo alude a los hijos en el odio pasmoso. Por tanto, dos acusativos refieren a Edipo, y los otros dos a Creonte y Polinices. Teseo pronuncia un acusativo singular femenino en relación a la *πρώξις* de Edipo. En acusativos plurales, Edipo expresa sus experiencias (vv. 595 y 892) y Teseo refiere las amenazas que ha padecido Edipo (v. 661); además, en el último caso (v. 1077), el Coro refiere los sufrimientos de las hijas.

4. Conceptos que presentan solidaridad semántica con *δεινός*: *οἶκτος*, *εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις* en *Edipo en Colono*

El concepto *δεινός* describe aquellas zonas inescrutables de las experiencias, por lo tanto produce la apertura a las emociones que expresan los conceptos solidarios como *οἶκτος*, *εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις*. Cuando empieza la obra, el padre y su hija deben pedir *οἶκτος* ante los habitantes de Colono:

οἰκτίρατ' ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον

εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τό γ' ἀρχαῖον δέμας. (vv. 109-10).

Compadeced a este espectro miserable de un hombre, Edipo; pues en efecto, de ningún modo, existe este cuerpo anciano.

La antítesis entre *εἶδωλον* y *δέμας* enfatiza el contraste entre el presente y el pasado del anciano. Edipo aprecia su estado como una sombra de lo que fue e, incluso, en su desesperanza, niega su propia existencia (v. 393).

En la *Párodos kommática* Antígona insiste en que se apiaden de ellos.

ὦ ξένοι, οἰκτίραθ', ἄ

πατρὸς ὑπὲρ τοῦ μόνου ἄντομαι,

ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα

ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὡς τις ἀφ' αἵματος
 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
 αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖ γὰρ ὡς θεῶ
 κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε
 τὰν ἀδόκητον χάριν. (vv. 242-249).

¡Oh, extranjeros, compadecedme, la que implora por el padre abandonado, que imploro mirando vuestros ojos, con ojos que no son de ciego, como una de vuestra misma sangre, imploro. ¡Que el desventurado alcance piedad! En vuestras manos estamos, infelices, como en las de un dios ¡Pero, vamos, concedednos esta gracia inesperada!

Por medio de la súplica, Antígona apela a la piedad de los ancianos como si fueran de la misma sangre, lo cual connota una ironía con respecto a la conducta que luego sigue Edipo frente a Polinices, ante quien no convalida su consanguineidad, por cuanto está decepcionado del hijo. En la súplica presente, Antígona insiste en la compasión con el concepto αἰδώς, que también, en su momento, reclama Polinices pero, a él no se le considera. Por último, la hija pide χάριν porque los ancianos están vistos como θεοί.⁵¹ Finalmente, el *kommós* se cierra con la aceptación piadosa de compadecerse que expresan los ancianos del Coro:

Ἀλλ' ἴσθι, τέκνον Οἰδίπου, σέ τ' ἐξ ἴσου
 οἰκτίρομεν καὶ τόνδε συμφορᾶς χάριν·
 τὰ δ' ἐκ θεῶν τρέμοντες οὐ σθένομεν ἂν
 φωνεῖν πέρα τῶν πρὸς σέ νῦν εἰρημένων. (vv. 254-257).

Pero sabed, hija de Edipo, que os compadecemos tanto a ti como a éste por vuestra desgracia. Pero, puesto que tememos a los dioses, no podríamos decirte otra cosa que lo que ahora fue dicho.

⁵¹Recuerda las palabras de Tecmesa en *Áyax* (v. 522).

En el primer Episodio, cuando Ismene da a conocer las noticias sobre los hermanos, cierra su discurso con la descripción de los hechos espeluznantes y concluye:

Ταῦτ' οὐκ ἀριθμός ἐστιν, ὦ πάτερ, λόγων,
ἀλλ' ἔργα δεινά· τοὺς δὲ σοὺς ὅποι θεοὶ
πόνους κατοικτιοῦσιν οὐκ ἔχω μαθεῖν. (vv. 382-384).

*Esto no es un número de palabras, padre, sino hechos pasmosos.
Además, no puedo saber en qué momento los dioses sentirán
compasión por tus fatigas.*

Los avatares de los hijos por el trono incorporan nuevos pesares al padre; e Ismene apela a la imaginación del anciano para que tome conciencia de la situación actual, concreta.

La conclusión a la que arriba Ismene resulta de mencionar los avatares políticos que han llevado a los hermanos a la disputa del trono de Tebas. Ellos, antes, concedieron que Creonte era el gobernante que evitaría el derramamiento de sangre en la ciudad; pero, después, la apetencia de poder hizo que Polinices estableciera alianzas con extranjeros para apoderarse del trono de Tebas. La inestabilidad política afecta la paz de Edipo, como lo afirma Ismene. Más adelante, el Corifeo expresa:

Ἐπάξιός μὲν, Οἰδίπους, κατοικτίσαι,
αὐτός τε παῖδές θ' αἰδ'· ἐπεὶ δὲ τῆσδε γῆς
σωτήρα σαυτὸν τῶδ' ἐπεμβάλλεις λόγῳ,
παραινέσαι σοὶ βούλομαι τὰ σύμφορα. (vv. 461-464).

*Edipo, por un lado eres digno de ser compadecido, tú y estas hijas;
por otro lado, puesto que te ofreces a ti mismo en tu alegato como
salvador de esta tierra, quiero aconsejarte en relación a lo
conveniente.*

El consejo del Corifeo se ocupa de los sacrificios a las Euménides, por el hecho de haber hollado el recinto. El Corifeo explica, a continuación, los ritos e Ismene se encarga de cumplirlos. La devoción promueve el *kommós* en el que Edipo expresa los

sentimientos de su vida: aflora el tema de las desgracias involuntarias (v. 522), del incesto (v. 534), y del parricidio ἄνους, sin entendimiento (vv. 542-44).

Teseo es el representante supremo de la civilidad ateniense. Recibe a Edipo con una profunda conmiseración, impresionado por el aspecto horripilante que trae el extranjero, evita que Edipo se explaye en su pasado, porque es evidente el deterioro del anciano y el rey lo conoce, su historia no le es ajena:

Σκευή τε γάρ σε καὶ τὸ δύστηνον κάρρα
 δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ' ὅς εἴ, καὶ σ' οἰκτίσας
 θέλω 'περέσθαι, δύσμορ' Οἰδίπου, τίνα
 πόλεως ἐπέστης προστροπήν ἐμοῦ τ' ἔχων. (vv. 555-558).
*Pues no sólo tu vestimenta y tu rostro desgraciado nos evidencian
 que tú eres el que eres, sino también, después de apiadarme de ti,
 quiero interrogar, desdichado Edipo, qué petición estableces con
 la ciudad y conmigo.*

Reinhardt afirma que Teseo es, para Sófocles, la encarnación de lo humano en su forma más elevada que jamás se atrevió a crear: *su* Teseo, el Teseo de *su* Atenas, es la gran seguridad, el sosiego y la calidez, por encima de cualquier vacilación o contrariedad de aquél que ha sido escogido por las fuerzas del destino.⁵² Un sentido de conmiseración equivalente encontramos, también, en Odiseo de *Áyax*, en Deyanira de *Traquinias* ante la presencia de Yole, y en Neoptólemo y los marinos en *Filoctetes*. Las actitudes de Teseo como hombre justo son refractadas líricamente por el canto del Coro en honor a Atenas y Poseidón (vv. 668 a 727), es decir, el Primer y Segundo Estásimo de la obra enmarcan la extensa escena de Creonte. Edipo apelará a la imagen del tiempo como la alternancia que padecen la naturaleza y los hombres (vv. 607 -629), como la causa de la inestabilidad de la vida.⁵³ La mutabilidad a la cual se refiere pone sobre aviso acerca de las escenas violentas que se avizoran, antes de su partida final. Como Edipo, Teseo es un personaje

⁵²Cfr. Reinhardt (1991: 278). El autor advierte, además, que no debe interpretarse la figura de Teseo como un héroe patriótico, al modo eurípideo. Está fuera de toda contingencia. Lesky (1952: 186) sostiene que no hay otro rey como Teseo en el drama antiguo.

⁵³Cfr. Romilly (1968: 135). Sófocles insiste en que el tiempo descubre la verdad, y que cura las enfermedades aunque *Áyax* propone lo contrario, por ejemplo en el v. 582.

que ha sufrido demasiado, como él mismo afirma (vv. 563-64). Luego (v. 698), insiste en conocer aquellos males que ha sufrido Edipo, que sobrepasan la medida humana.

El concepto οἶκτος no se pronuncia en la escena agonal ante Creonte, pero con la llegada de Polinices Antígona incentiva al hermano para que retome el diálogo. Cuando Polinices se encuentra ante un silencio imperturbable de su padre, ella lo anima para que continúe, porque la voz humana hace posible aquello que parece inalcanzable. Ella cree en el poder conativo del habla, porque el discurso produce modificaciones en la conducta. Toda una ironía respecto de los hechos que se consumarán con posterioridad, dado que Antígona defiende el uso de la palabra ante un guerrero que está a punto de invadir Tebas, para la usurpación del poder. Gracias a la intervención de su hija, Edipo escucha el discurso del hijo; no obstante, todo intento persuasivo de complicidad queda descartado rotundamente. Antígona expresa:

Λέγ', ὦ ταλαίπωρ', αὐτὸς ὦν χρεῖα πάρει·
τὰ πολλὰ γάρ τοι ῥήματ' ἢ τέρψαντά τι,
ἢ δυσχεράναντ' ἢ κατοικτίσαντά πως
παρέσχε φωνὴν τοῖς ἀφωνήτοις τινά. (vv. 1280-83).

Dí, desgraciado, tú mismo por qué estás presente; pues las palabras excesivas, ya sea que encanten o bien que de algún modo expresen disgusto o piedad, permiten un discurso articulado a los que carecen de voz.

La última aparición del concepto οἶκτος se encuentra en el discurso del Mensajero (vv. 1586-1666) y por única vez aparece negado, después del discurso directo de Edipo en que ruega a Teseo la protección para sus hijas:

κάπει προσῆλθεν, εἶπεν· ὦ φίλον κάρα,
δός μοι χερὸς σῆς πίστιν ἀρχαίαν τέκνοις,
ὕμεις τε, παῖδες, τῷδε· καὶ καταίνεσον
μήποτε προδώσειν τάσδ' ἐκῶν, τελεῖν δ' ὄσ' ἂν
μέλλης φρονῶν εὖ ξυμφέρωντ' αὐταῖς ἀεί.
' Ο δ', ὡς ἀνὴρ γενναῖος, οὐκ οἶκτου μέτα

κατήνεσεν τὰδ' ὄρκιος δρᾶσειν ξένω. (vv. 1631-37).

Y cuando se acercó, dijo: "¡Oh amigo querido! Dame la confianza antigua de tu mano para mis hijas, y vosotras, hijas, a éste; y prométeme nunca abandonarlas por propia voluntad y cumplir cuanto puedas, pensando bien siempre el beneficio para ellas." Éste, como hombre noble, sin súplicas lastimeras, prometió, como si fuera un juramento, realizar estas cosas a su huésped.

El Mensajero (v. 1636) cierra el recorrido del concepto cuando relata que Edipo pide su última voluntad a Teseo, expresa οὐκ οἴκτου μέτα, *sin súplicas lastimeras*, es decir, que Teseo controle sus sentimientos en presencia de las hijas afligidas. Jebb afirma que es una manera sincera de evitarle al rey el llanto en público, porque Edipo lo ve propenso a la emoción y, en consecuencia, quiere evitarlo.⁵⁴

En el Segundo Episodio, Teseo se apiada de Edipo y el diálogo con él es reiterado por el discurso de Antígona. En alguna medida, forman escenas de repetición, propias del estilo de Sófocles. Además, los argumentos de Antígona se fundamentan en los principios de solidaridad. Ella insiste con el mismo tono imperativo οἴκτύρατε (vv. 243 y 1282). En su momento pide οἴκτος para el padre pero, ahora, emplea el término para suplicar por el hermano.⁵⁵

La última mención del concepto se produce en el discurso del Mensajero en el Éxodo. Linforth (1951: 176-177) divide el discurso en seis momentos que marcan los acontecimientos relatados. El primero (vv. 1579 al 1597) describe el lugar donde se ha dirigido Edipo.⁵⁶ El segundo momento describe la ceremonia del baño lustral con la ayuda de las hijas, con solemnidad ritual (vv. 1598 a 1603). El tercer momento (vv. 1604-1620) está marcado por el trueno que oyen en el lugar, como un signo de Zeus χθόνιος, en esta instancia aparece el discurso directo de Edipo cuando se despide de las hijas (vv. 1611-1615). Después del llanto de los tres, a la manera homérica, un verso intersticial (v. 1620) introduce en el cuarto momento (vv. 1628 y ss.). Esta instancia está

⁵⁴Jebb (1899: 252-3).

⁵⁵Antígona tampoco pide χάρις al padre, como rogaba Tecmesa en *Áyax* (v. 522).

⁵⁶Para Linforth (1951: 176), no hay una descripción certera.

teñida de terror por la voz del dios. En el nudo del discurso (momentos tres y cuatro) estamos en el plano de las cosas θαυμαστά que el escoliasta mencionaba. Se oye la voz del dios que requiere la presencia de Edipo (v. 1627) y, con otro verso intersticial, nos propone el anteúltimo momento, en el que se oye nuevamente la voz de Edipo que entrega sus hijas a Teseo (vv. 1631-1644) y que ruega que lo acompañe sólo él en su experiencia definitiva para que sólo él pueda verlo. Edipo ruega que nunca traicione a sus hijas voluntariamente y realice cuanto pueda hacer en beneficio de ellas, siempre siendo prudente (v. 1635). Luego este hombre noble, sin οἶκτος, prometió, bajo juramento, llevar a cabo estas promesas en honor al extranjero. El resto, el descanso definitivo en la beatitud de espíritu presenta un final armonizador. Era imposible concebir una obra que finalizara en forma tan disonante como en las diatribas.

La única manifestación de εὖ φρονεῖν (v. 1635) ocurre en el discurso del Mensajero, en el mismo párrafo donde se encuentra οἶκτος y, en este caso, el concepto expresa la conducta habitual de Teseo, modalizado por el adverbio ἄεὶ, ante el cuidado de las hijas de Edipo. Teseo está presentado como el gobernante φρόνιμος, y en él lo emotivo armoniza con la razón o, bien, imparte justicia sin dejarse llevar por las pasiones.⁵⁷

Toda la obra expone la mirada interior, σύνεσις planteada como una actividad en el espectador, quien debe estar alerta ante la defensa de Edipo frente a los ataques de Creonte y Polinices; por tanto sugiere, con vehemencia, que el público reaccione frente a los peligros y amenazas.

Se insiste en "hacer visible" el espacio exterior, como ocurre marcadamente en el Prólogo, como una advertencia al público para vigilar su propio territorio. El Coro en el Segundo Estásimo expone los límites físicos y metafísicos. El protagonista adquiere σύνεσις en el encuentro inicial, cuando advierte que ha llegado su momento definitivo y por eso realiza el examen de su vida (vv. 510-550), luego ratifica su disposición en el Éxodo (v. 1508), mientras el público lo hace propio en el transcurso del desarrollo dramático.

⁵⁷Cfr. Aristóteles *EN* 1107a 1 y ss.

El concepto *ὄϊκτος* aparece ocho veces, y principalmente en los extremos de la obra, es decir, en el Prólogo (v. 109), cuando Edipo pide clemencia para él como suplicante ante los ancianos de Tebas y en la Párodos *kommátika* (vv. 242 y 255), uno expresado por Antígona y el otro por el Corifeo. En el Primer Episodio también hay tres manifestaciones del concepto *ὄϊκτος*. Ismene comienza cuando expresa que no vislumbra el fin de las penurias (v. 384), el Corifeo acepta que el padre y la hija son dignos de recibir compasión y Teseo, por último, también se manifiesta compasivo (v. 556).

En el centro de la obra, en el circuito agonal de enfrentamientos, el concepto está ausente. Antígona lo retoma (v. 1282), cuando anima a Polinices a expresarse. Finalmente el Mensajero lo expresa cuando relata los sentimientos de Teseo ante el pedido de Edipo (v. 1636).

El concepto *ὄϊκτος* se manifiesta por medio de verbos, salvo en la última ocasión, que se expone como un término de un complemento circunstancial en genitivo singular. En cuatro ocasiones (vv. 109, 242, 255 y 556) se expresa el verbo *ὀϊκτίρω*; en otras tres (vv. 384, 461 y 1282) se expresa *κατοικτίρω*. Edipo y Antígona expresan dos modos sintácticos imperativos, a lo que el Corifeo responde en un modo sintáctico real. Ismene responde con un tiempo futuro de modo indicativo, el Coro con un infinitivo régimen de *ἐπ'ἀξίως* (v. 461), Teseo con un participio en nominativo (v. 556), también Antígona con un participio en nominativo plural (v. 1282), a propósito de las palabras que deberá expresar Polinices. Finalmente, el Mensajero como una modalidad en la conducta de Teseo ante el prodigio que presencié (v. 1636).

Teseo compendia el significado del concepto *εὖ φρονεῖν*. La conducta cívica del rey de Colono queda consagrada como un ejemplo. A su vez, se apela a la *σύνεσις* del público, como un alerta ante las amenazas externas a las que está sujeta Atenas. De este modo, la obra trasciende sus propias fronteras.

En la estructura profunda, *Edipo en Colono* deviene un drama acerca de la saga tebana. El protagonista connota la saga por su sola presencia; luego con Creonte habla sobre *Edipo Rey*, con Polinices se actualiza el conflicto de *Los siete contra Tebas* y, en tercer lugar, Antígona y Polinices remiten a *Antígona*, tanto como Edipo también lo hace; por último, la actualización del antiguo oráculo en manos de Ismene produce un resarcimiento del personaje, una revalorización merecida. Por otra parte, la estructura superficial desarrolla el rechazo de Edipo a todas las imposiciones de Creonte, de Polinices y el acogimiento de Teseo y la compañía fiel de las hijas.

La trama bifurca sus circuitos de acción. El tema subordinado es introducido por Ismene, cuando anuncia el mensaje oracular (vv. 387-90), que convierte a Edipo en el salvador de la tierra y termina con el regreso de las hermanas, es decir, el tema menor empieza y termina con el movimiento escénico de las hijas; luego, el tema principal se apoya en el movimiento de Edipo, su llegada y el retiro a la zona donde lo acogerán las Euménides. El itinerario dual de acción está señalado por los conceptos δεινός y οἶκτος, el primero recorre casi todo el texto; el segundo es periférico, acorde con el tema del suplicante. El discurso de Mensajero une los dos planos, junto con los conceptos εὖ φρονεῖν y σύνεσις.

El interés dramático de Sófocles, en *Edipo en Colono*, refleja un interés social en dejar un mensaje directo a su público. El protagonista realiza su exégesis, el relato de sí mismo como hombre y como personaje literario en cuanto Edipo pronuncia su pasado como un ciego redimido que se convierte, por momentos, en el portavoz del poeta.

En la obra, todos se tratan como extranjeros. Después comprobamos que los ancianos de Colono, a quienes Edipo encuentra, resultan ser los habitantes de siempre, pero luego, desaparecen de la escena. Lo mismo ocurre con la peste en *Edipo Rey*. Así como la peste produjo un reactivo por medio del cual se movilizó el proceso trágico, en esta obra los extranjeros ven el prodigio en Edipo como una gracia concedida por el autor. El suceso promueve las expectativas requeridas por la trama y, por otro lado, forman una escena de reduplicación de motivos con respecto a los ancianos del Coro; además, permanecen como una audiencia interna dentro de la propia obra. A ellos, a los representantes antiguos de la ciudad, Sófocles dirige el mensaje desesperado de advertencia y, también, su último saludo de amor.

El Coro se expresa en cada oportunidad, en franca compañía con el protagonista. Ellos emplean el concepto δεινός cuando ven a Edipo por primera vez, después del exilio, lo δεινόν es el efecto de la voluntad de los dioses y los ancianos ven a Edipo como un portento, son los primeros momentos, principalmente en la Párodos.

El Coro menciona al principio el aspecto de Edipo como δεινὸς μὲν ὄρα̃ν, δεινὸς δὲ κλύειν. (v. 141), *no sólo pasmoso de ver, sino también pasmoso de escuchar*, pero la mano del dios que lo toca no se hace esperar. Los ancianos ven en él un prodigio. El Coro trasunta el espasmo que la visión del anciano provoca. Inmediatamente comprenden que Edipo encarna un milagro, quizás ese prodigio se trate de un hombre que ha recuperado su identidad en los caminos agrestes, las vueltas inescrutables que arrojan los dioses a los hombres para interpretarlos.

En el Prólogo, Edipo menciona a las diosas de mirada pasmosa: ὦ πότνιοι δεινώπεις (v. 84), en una súplica para permanecer en el lugar. Las Erinias del principio son las Euménides en el final, como en la *Orestíada*. En *Edipo Rey*, las maldiciones δεινόπους (v. 418), aluden a los pies de Edipo; en *Edipo en Colono*, las diosas δεινώπεις aluden a su ceguera vidente. El adjetivo no ocurre en ninguna otra obra de Sófocles.

Ante la posible agresión, Edipo y Antígona ruegan οἴκτος (vv. 109 y 242). El Corifeo manifiesta su compasión; en las escenas iniciales de reconocimiento del espacio y de los personajes, el concepto οἴκτος se presenta profusamente.

También Teseo habla sobre las dificultades que encontrarán quienes quieran llevárselo, tendrán que atravesar un ancho mar (vv. 662-3). La imagen deviene el límite de las fronteras morales, sobre todo. Teseo tiene la compañía de los extranjeros que encuentran a Edipo. Tanto Edipo como Teseo están respaldados por sendos grupos humanos, que conforman una escena de reduplicación de motivos, un poco particular respecto de las obras anteriores.

Edipo menciona el concepto δεινός (v. 806), cuando concluye el discurso de Creonte, y el Corifeo ratifica esa impresión (v. 861). Δεινός λέγειν trasunta escepticismo, perplejidad por la iniciativa falsa y de poco sustento, arrojada al vacío de la incorruptibilidad de Edipo. Eso confirma que Edipo responde de la misma manera ante

los extranjeros, a quienes no diferencia, sino que profundiza su apreciación después de la exposición de Polinices (v. 1392). Los personajes que debaten, Creonte y Polinices, nunca mencionan el concepto. En el Segundo Estásimo, Sófocles no explica cómo se produce el rescate de las hijas, el autor lo evita y el espectador nunca se entera. Sófocles pone el énfasis en los espectadores internos del drama, es decir, en Edipo y en el Coro y suponemos, también, que en el grupo de extranjeros, porque esperan con angustia y desazón y están atemorizados. Sófocles se destaca como el autor de los espacios de indeterminación literaria. El Coro sigue los acontecimientos violentos con pasión y el canto presenta la clave de la obra en un lenguaje cifrado; y, además, el concepto *δεινός* se reitera, en el canto, en cuatro oportunidades. Los ancianos relatan los movimientos masivos, mientras en los Episodios centrales los personajes están individualizados.

La imagen de Poseidón alude a las fronteras resguardadas y Atenea es invocada, a su vez, como *ἱππίων* (v. 1070). Las imágenes míticas del final estrófico corroboran las imágenes de Ares y de Teseo, más concretas. Ares equivale a Poseidón y Teseo a Atenea. Las imágenes reiteran los conceptos vertidos por Teseo a propósito del mar (vv. 662-663). En la estrofa β, *δεινός* se refiere a las hermanas. Mientras la mención masculina de *δεινός* en la antistrofa α' refiere el valor de los hombres y la guerra; la mención femenina alude a la resistencia como *δεινὰ τλασῶν* (v. 1077) y a los sufrimientos como *δεινὰ πάτη* (v. 1078), exacerbados por las personas de la misma sangre. Uno alude al heroísmo masculino, guerrero, activo, juvenil e impetuoso, como los caballos de Poseidón. La segunda mención alude al heroísmo femenino que se mide por la perseverancia, la resistencia y el hecho de soportar traiciones de los familiares, representadas en Creonte. Heroicidad silenciosa, que no se inspira en el rechinar de los bronce, sino en los aspectos emotivos del arrojo, en una magnánima sobriedad y el valor para la tenacidad.

El concepto describe la experiencia de conocer las fronteras culturales que amenazan a Atenas. En los Episodios, en el espacio fuertemente argumentativo de los *ἀγῶνες*, la amenaza se describe bajo el aspecto violento, hipócrita e interesado de los representantes de esas fuerzas antagónicas. En el Segundo Estásimo, la imagería expone generosamente un conjunto social que llega hacia los espacios salvajes, hostiles,

y regresa con las jóvenes hijas de Edipo. La expedición se recupera en su identidad después de haber experimentado los límites físicos y metafísicos. Lamentablemente, el público recuerda el final de la casa de los Labdácidas.

Las imágenes de las aguas como fronteras, como si Colono fuera una isla rodeada de realidades adversas, se resume en las palabras de Edipo frente a Creonte y frente a Polinices.

En *Edipo Rey* el Coro de ancianos agradecía la paz social a Edipo, gracias a él habían recuperado el sueño. En *Edipo en Colono* la mezcla de ancianos en medio de la violencia produce imágenes impactantes en lo auditivo y luego en lo visual.

Antes del encuentro con Polinices (vv. 1211-48), el Coro, en el Tercer Estásimo, canta a la vejez y sus padecimientos, de los cuales el más importante radica en el hecho de estar exentos de φιλία, porque la ancianidad vive excluida o discriminada.⁵⁸ Esta situación se corrobora en el encuentro con Polinices. La triste conclusión a la que llegan los ancianos se sintetiza en la aseveración de que lo mejor es no haber nacido o, en su defecto, desaparecer lo antes posible (vv. 1224-1227). El Estásimo recorre el estado general de la vejez hasta la situación particular; termina con ἔγω μόνος (v. 1239) y describe las tormentas de la vida, los mares borrascosos como δειναὶ κυματοαγεῖς (v. 1243). Presentan la imagen del Estado agredido por los golpes pertinaces de los extranjeros.

El discurso del Mensajero en el Éxodo resume los circuitos del drama con el empleo de los conceptos οἴκτος y εὖ φρονεῖν e, inmediatamente, δεινός (v. 1651). Los primeros describen la conducta entre los hombres de bien; el último describe lo inefable, las experiencias que superan la inteligibilidad humana y que se designan como un prodigio que Teseo acaba de presenciar como el hombre elegido para eso. El discurso, en esta instancia, refiere los hechos θαυμαστά que menciona el escoliasta.

Sólo a Teseo se le otorga el concepto εὖ φρονεῖν y para la comunidad el pedido de σύνεσις. En el centro, los personajes discurren entre lo pasmoso y la compasión. La σύνθεσις τῶν πραγμάτων produce el efecto catártico que promueve

⁵⁸El γέρας ἀφίλον (v. 1235) recuerda las palabras de Edipo (v. 1396).

los sentimientos que recorren la gama de la sorpresa, la perplejidad hasta que, finalmente, el distanciamiento estético promueve οἶκτος, εὖ φρονεῖν y σύνεσις.

La recurrencia de las expresiones de δεινότης en los *Estásima* se manifiesta con más amplitud e imagería que en los Episodios.

Edipo explica literariamente su vida, es decir, se explaya sobre el conflicto presentado en *Edipo Rey* y exhibe distintos planos de ficción literaria. Asimismo se hace ostensible la metateatralidad en el discurso de Polinices, en el Coro que relata el rapto de las hermanas, en el discurso del Mensajero que relata la desaparición física del padre. La metateatralidad se manifiesta, también, en el discurso final de Teseo, cuando amenaza a Creonte; en esa instancia, las palabras del rey adquieren visos de metahistoricidad.

En *Antígona*, el Estásimo Primero hablaba del hombre como dominador del mar; aquí las olas invocadas sobrevienen distintas, representan al hombre golpeado y abatido en su devenir existencial, además de la connotación individual que refiere a Edipo y su vida.

Sófocles exhibe las cosas θαυμαστά como afirma la *hipótesis* y, también, los comportamientos aberrantes, pues en lo medular se debaten cuestiones cruentas, políticas y belicosas. En *Edipo en Colono* se manifiesta el sentido de la reciprocidad, ya sea en el altruismo de las hijas y el trato generoso de Edipo, en la bondad de Teseo y la aceptación de que permanezca en Colono junto con el sentido beneficioso que obtendrá la ciudad con su influencia.

Tanto el padre como el hijo son suplicantes, sucesivamente. Luego Antígona le suplica a Polinices y nadie es escuchado. En ese sentido se da una situación paradójica, porque Edipo de suplicante en los primeros momentos, devino motivo de súplica en el desarrollo. El *Edipo en Colono* de Sófocles nos ubica en el día previo a la batalla entre los hermanos, es decir, nos vuelve al panorama que, con posterioridad, contemplamos en *Antígona*. Sófocles reitera en su última composición sus primeros mensajes teatrales conservados.

Edipo en Colono representa una búsqueda del padre. En el encuentro entre padre e hijo se pone de manifiesto una crisis del lenguaje como la de Creonte y Hemón relatada por el Mensajero en *Antígona*. En la última obra, el padre se niega a hablarle al hijo; en el caso de Hemón sólo exhalaba signos desarticulados. También había traspasado

los límites de la humanidad, se había animalizado en su expresión. En esta coyuntura, el silencio de Edipo crea un clima esquileo que puede representar la falta de vínculo filial. En *Edipo Rey*, el personaje debe reconocer su espacio y tiempo. Ahora, en *Edipo en Colono*, esa tarea para sí es una tarea social, mancomunada y solidaria. El reconocimiento de los límites espacio-temporales y de los papeles sociales deviene el reconocimiento de la propia historia, como en *Electra*.

Edipo se defiende de la mentira y de la traición como en una apología socrática, en clara defensa de la honorabilidad de su vida para llegar al final que le han declarado los dioses. Edipo sostiene con apasionada convicción su inocencia (v. 980). La obra discurre fuertemente argumentativa y despliega, en el desarrollo, una densidad intratextual compleja.

Edipo está de regreso en los caminos de la vida, pero hay dos cuestiones que no les perdona a los hijos: el abandono y la traición y, a su vez, el anciano señala la diferencia de conducta moral que las hijas ostentan, cuyo mérito es su resistencia, el poder silencioso de la tenacidad. Justamente una de las polaridades más fuertes de la obra es el tratamiento de Edipo dispensado a sus cuatro hijos: mientras los varones son réprobos, traidores, y se han desvinculado de sus obligaciones filiales; las hijas, en cambio, son ejemplo del amor filial. Cuando Edipo fue hijo, mostró a toda la comunidad que él no abandonaba su causa.

CONCLUSIONES

A partir del comentario que ofrecen las *hipóteseis* de las obras de Sófocles, comprobamos que los intérpretes antiguos señalaron lineamientos que nunca fueron desplazados del centro de las discusiones literarias.

En las tragedias conservadas de Sófocles, la concepción del ser humano como δεινότης se pone en evidencia no sólo por la aparición y significado de la familia de palabras del concepto, sino también por la solidaridad semántica establecida por οἷκτος, la compasión como actitud frente a las circunstancias y padecimientos ajenos; εὐφρονεῖν, a modo de antídoto natural del "ser pasmoso" y σύνεσις, la comprensión necesaria para que cada héroe o heroína trágicos se comprendan, cuando se producen los espacios discursivos en que hablan de sí mismos.

El análisis que hemos realizado de las tragedias conservadas no sólo aporta un rastreo semántico, sino que involucra una interpretación literaria de los personajes trágicos diseñados por Sófocles y de las singulares situaciones dramáticas que ellos presentan y que se han convertido en paradigmas de cotidianas situaciones humanas.

La interpretación de δεινότης como "pasmoso" inscribe al héroe sofocleo en una órbita humana connatural, que lo presenta como ser bifronte, capaz de provocar admiración y temor al mismo tiempo, porque sus acciones y su temperamento se dirigen a una misma dirección de conflicto y resolución trágicas inacabados.

Desde este punto de vista, cada personaje trágico de Sófocles es "pasmoso" y "pasmosas" son sus acciones. El autor trágico los somete a la aparente inconsistencia de la dualidad, que adquiere sentido en el mero hecho de ser consciente de ello.

Esta característica de interpretación de las tragedias ofrece un nuevo ángulo de observación que recrea la dimensión de obra y personajes.

A partir de las definiciones expuestas, se infiere que el ser humano, en Sófocles, es, casi inevitablemente, lo que llamaríamos un "ismo", en tanto el hombre transforma,

en valor absoluto, sus circunstancias y se rebela contra el hecho de haber llegado a la realidad conclusa. No se trata de una actitud irreverente o irreligiosa de la existencia; precisamente, para Sófocles, la religiosidad consiste en la aceptación por parte del hombre de su propia fragilidad; y el fruto al que tiende se llama *φρόνησις*, la sabiduría que en el fondo no es más que la inteligencia de la verdadera condición del ser humano y del poder inescrutable de la divinidad. La existencia humana siempre transcurre trágica, aún para los mejores hombres o, más precisamente para ellos, porque no se alcanza la sabiduría si no es a través de la catástrofe. El conflicto se desencadena por factores ajenos y herméticos para la mente, por eso el fundamento de la poesía dramática es hacer las vidas inteligibles. El deseo del artista de crear en la obra de arte una expresión perfecta de lo que puede ser el hombre por su naturaleza, o sea, su esfuerzo por dar materialidad a una manifestación espiritual, produce una figura humana única e irrepetible.

En *Áyax*, el concepto *δεινός* define la experiencia que se aprecia en el Prólogo y otorga coherencia estética a la trama, en tanto compone el hilo vertebrador de la obra, pues se enlaza, en el Primer Episodio, con la temprana interpretación del Prólogo dada por Tecmesa y, en consecuencia, su espanto ante el súbito cambio en la vida de *Áyax*; luego, en el *kommós* del Primer Episodio, *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. El "discurso engañoso" muestra la nitidez en la apreciación de las tinieblas y, en el recuerdo, Odiseo es visto y aceptado (v. 677).

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.

En el Cuarto Episodio, nuevamente Tecmesa propone 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 ingresa a la escena y cierra la exégesis que se elabora del Prólogo.

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.

Señalamos el carácter metateatral de la obra por cuanto la tragedia no es sino la explicitación del lenguaje connotativo del Prólogo, a cuyo contenido *Áyax* accede por medio de *σύνεσις*, comprensión.

En *Antígona*, en medio de los ingresos del Guardián, los ancianos del Coro cantan el Primer Estásimo. El *Φύλαξ* menciona el tema que quedó pendiente y esbozado por Antígona en el Prólogo; las palabras del Guardián expresan el asombro de no descifrar la significación de la ceniza esparcida sobre el cadáver de los insurgentes; poco después, él mismo regresa a escena con un nuevo motivo de asombro: dar a conocer al transgresor del edicto.

La violencia ideológica que ejerce Creonte en el Segundo Episodio (vv. 407-8), con sus palabras *δεινός*, es arrasada por la violencia de las fuerzas irracionales que irrumpen en el plano de las apariencias, a partir del Tercer Episodio. Creonte termina herido por la fuerza arrolladora que emana de los propios actos.

En relación con los *Estásima*, el Primero y el Cuarto expresan el concepto *δεινός* y cierran su circuito. Los dos Coros aluden tanto a Antígona como a 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. En el primero, el hombre está presentado como un ser dotado de razón, capaz de elegir y superarse; en el segundo, una fuerza del destino, de predestinación, conduce al hombre a la inactividad. Las iniciativas humanas que parecen no tener fin tienen su reverso en quienes no pueden evitar la fatalidad. A su vez, la *Párodos* y el Quinto Estásimo trasuntan un tono *hiporchemático*, cantan y anhelan victorias cuando el espectador percibe la divergencia de los actos humanos con respecto a la voluntad divina.

En *Traquinias*, *δεινός* recorre todos los Episodios dramáticos, desde el Prólogo hasta el Éxodo. 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, mata 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, asimilada a 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.

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.

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 recapitula el comportamiento de los padres como *οἰκτρό*; Hilo une los dos planos: el doméstico y el externo salvaje. El joven encarna un nuevo proyecto de heroicidad, 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.

En *Edipo Rey*, al ingresar en la escena, Tiresias expone su controversia intelectual con el adjetivo *δεινός*, que describe al adivino en su condición humana, aunque al final del encuentro con Edipo se retira poseído de un éxtasis divino. La ambigüedad que representa constituye la característica singular de los personajes sofocleos. Con su presencia, Tiresias plantea la apertura hacia el reconocimiento de Edipo; luego, con la aseveración del Pastor, se alcanza el punto culminante del proceso. En el Cuarto Episodio, el Pastor de Layo confirma las palabras de Tiresias y por lo tanto, también, las palabras del hombre de Corinto e indirectamente las palabras del propio Creonte. El concepto de *δεινότης* estalla en el Éxodo porque deviene el reverso de la ironía trágica.

Edipo lamenta los sufrimientos de los suplicantes que sufren tanto como él. *Οἶκτος* aparece cuando Edipo se siente distante del problema; luego, el tiempo manifestado en acciones le muestra, paulatinamente, que él estaba más cerca del sufrimiento que los demás.

La trabazón agonal en la primera parte da lugar al discurso coherente, la elaboración meditada y aceptada del propio ser. La tarea de Edipo es hacerse "otro",

decididamente, como modo de apreciarse objetivamente. En suma, la trama propone un modo no cartesiano de deliberación.

En *Electra*, el accionar masculino mítico envuelve el conflicto femenino. Interpretamos que Sófocles no exalta el tema de la venganza, sino el desafío de resistir en la espera incierta. La pieza ostenta una fortaleza espiritual nunca antes experimentada en la tragedia griega y la heroína representa a una mujer que permanece desolada frente a las adversidades.

El concepto *δεινός* se manifiesta por primera vez en el Prólogo, en el discurso de Orestes, y concluye en el discurso frente a la urna, el momento en que se unen los itinerarios. En medio de la tragedia, el concepto connota el dolor de la espera, la ansiedad, las circunstancias desfavorables en las que acechan las Erinias, que concluyen un final patético porque la amenaza nunca se modifica para los hijos.

El protagonismo del joven queda sancionado en un relato de connotaciones míticas, en la única ocasión en que el concepto *δεινός* se expresa como sujeto en nominativo masculino: *δεινὸς ἠλιοστρόφος* (v. 731). La trama presenta el instante concluyente de Orestes en el discurso que adelanta el final. Las cenizas del joven luminoso constituyen y resuelven una metáfora, en el sentido en que señalan la "muerte" apolínea del hijo de Agamenón y comienza, en esa instancia, la venganza que lo imposibilita para la vida heroica.

El relato del Mensajero promueve un aspecto en Clitemnestra que parece desconocido para ella: la ausencia de odio en sus sentimientos. No hay razones para suponer que el Pedagogo pueda inquietar a Clitemnestra de modo que decida mentir. Ella siempre ha dicho la verdad, realmente se jacta de su arrogancia.

La luminosidad que irradia Orestes en el discurso del Mensajero contrasta con la situación de desesperanza y exigencias de Electra. Ella manifiesta los signos del desamparo que padece.

El concepto *οἶκτος* es frecuente en los extremos de la pieza: ya sea en las partes líricas del Prólogo, en el recuerdo de la muerte de Agamenón como en la descripción de los sentimientos de Electra. El concepto reaparece próximo a la resolución del conflicto. Clitemnestra resulta ser la única a quien se le niega *οἶκτος* (v. 1412). El concepto *εὖ φρονεῖν* tiene lugar cuando Electra y Crisótemis discuten dos formas de

vida: la comodidad de una frente a la resistencia que soporta la otra. Σύνεσις en Electra deviene la comprensión del estado de marginalidad en el que vive, expresado en la Párodos.

La obra no proporciona una pacificación de las emociones porque la justicia entre los hombres no se ha solucionado; la conclusión resulta tremenda y agnóstica porque no admite discusiones.

En *Filoctetes*, la tensión dramática se delimita entre una llegada y una partida. En el transcurso hay sucesivas interrupciones del viaje. Esta morosidad confecciona un perfil de Troya en la mente de Filoctetes y en la del público con más nitidez. El efecto de frustración produce ansiedad.

Tanto en el Prólogo como en la Párodos, δεινός describe a Filoctetes, ya sea cuando era un hombre fuerte, como ahora, extremadamente debilitado. El sueño de Filoctetes funciona como el punto de inflexión, pues la dificultad señala un nuevo comienzo, auténtico, sincero. La experiencia límite produce manifestaciones frontales, decisivas. Δεινός delinea la caracterización de Filoctetes hasta la enfermedad.

La segunda parte comienza cuando Neoptólemo termina de preguntarse qué harán él y sus compañeros marinos (v. 974) y el adjetivo δεινός produce un vuelco en su referencia al joven, quien expresa su experiencia como οἴκτος δεινός (v. 965), como un sentimiento que lo anega desde hace tiempo. El enunciado connota un cambio en la personalidad: Neoptólemo no teme las represalias de los Jefes, ni teme al error, sino que se toma su tiempo para la osadía de sus propias decisiones. Ante este cambio, Odiseo expresa su opinión y, para él, δεινός representa el habla intrépida del joven. Por su parte, la actitud de Filoctetes ante Neoptólemo es, repentinamente, semejante a la de Odiseo, y manifiesta sorprendido δεινόν ἄϊνον (v. 1380). Filoctetes advierte que el cambio de actitud se ha debido al relato ficcional sobre la guerra.

Neoptólemo soporta la peripecia de la obra, como Creonte en *Antígona*. Filoctetes necesita de Heracles para cambiar de actitud; en cambio, Neoptólemo resuelve la situación entre los hombres. Al final, Filoctetes aprecia la cohesión interna del plan propuesto en el Prólogo, aunque el resultado no fue exactamente como lo planteó Odiseo.

La obra muestra la recuperación del *λόγος* de Filoctetes; presenta la persuasión de Heracles por medio de *μῦθος* y el joven incorpora *αἴλιον δεινόν* como un modo de adherir a Filoctetes a la realidad por medio de un grado de ficcionalización. Neoptólemo de ningún modo expresa un *λόγος* inoperante; su éxito reside en *αἴλιον*, como Filoctetes señala extrañado.

La última tragedia, *Edipo en Colono*, resulta ser una obra de exhaustiva metateatralidad, como *Áyax*. La trama bifurca sus circuitos de acción. El itinerario dual está señalado por los conceptos *δεινός* y *οἴκτος*. El primero recorre casi todo el texto; el segundo es periférico, acorde con el tema del suplicante. El discurso del Mensajero une los dos planos, junto con los conceptos *εὖ φρονεῖν* y *σύνεσις*.

El interés dramático de Sófocles, en *Edipo en Colono*, refleja un interés antropológico en dejar un mensaje directo a su público. El protagonista realiza su exégesis, el relato de sí mismo como hombre y como personaje literario en cuanto Edipo enuncia su pasado como un ciego redimido que se convierte, por momentos, en el portavoz del poeta.

El Coro se expresa, en cada oportunidad, en franca compañía con el protagonista. Ellos emplean el concepto *δεινός* cuando descubren a Edipo por primera vez, después del exilio; "lo *δεινόν*" es el efecto de la voluntad de los dioses y los ancianos ven a Edipo como un portento; son los primeros momentos, principalmente en la *Párodos*.

En el Segundo Estásimo, el Coro sigue los acontecimientos violentos con pasión y el canto presenta la clave de la obra en un lenguaje cifrado. Los ancianos relatan los movimientos masivos, mientras en los Episodios centrales, los personajes se afirman individualizados.

Δεινός alude al heroísmo masculino, guerrero, activo, juvenil e impetuoso, como los caballos de Poseidón y también alude al heroísmo femenino que se mide por la perseverancia, la resistencia y el hecho de soportar traiciones de los familiares, representadas en Creonte. Heroicidad silenciosa, que no se inspira en el rechinar de los bronce, sino en los aspectos emotivos del arrojo, en una magnánima sobriedad y el valor

para la tenacidad. La recurrencia de las expresiones de δεινότης en los *Estásima* se manifiesta con más amplitud e imaginaria que en los Episodios.

A Teseo se le dedica el concepto εὖ φρονεῖν y, para la comunidad, el pedido de σύνεσις. En el centro, los personajes discurren entre lo pasmoso y la compasión.

En las tres obras de saga tebana, el espacio de la ciudad emerge protagónico desde el transcurso histórico y se aprecia el juego de espejos entre el individuo y la sociedad. En todas las tragedias conservadas de Sófocles, predomina el concepto δεινός en nominativo, salvo en *Edipo Rey*. En *Electra*, el concepto predomina en complementos circunstanciales. En estos casos, se observa un fuerte sentido de fatalidad, un oxímoron, pues lo contingente se manifiesta como necesario o inapelable, más aún cuando las coreutas mencionan cifradamente los crímenes por medio de las emboscadas (vv. 489-90) o los sueños (vv. 499-500).

En *Filoctetes* y en *Edipo en Colono* no se mencionan las circunstancias *pasmosas*; en *Áyax* sólo las circunstancias de Tecmesa son aludidas por el Corifeo para definir la situación. En *Antígona*, la coyuntura *pasmosa* se menciona una vez en el Quinto Episodio, en relación a Creonte; en *Traquinias*, una vez para describir la muerte de Deyanira. *Edipo Rey* y *Electra* son obras de plenitud del autor, en las cuales se expone el derrotero de un héroe monolítico; en ambas obras, las coyunturas en las que los héroes dramáticos están inmersos y que modifican sus decisiones y sus actos, resultan prominentes. En el caso de Edipo, prevalecen, además, las menciones a lo sobrenatural, en ese sentido, la obra es semejante a *Traquinias*; pero, en el empleo profuso de complementos circunstanciales, anuncia a *Electra*, obra que inaugura la segunda etapa dramática sofoclea.

Los casos superlativos del concepto δεινός aparecen en *Traquinias*, en el Tercer Estásimo, como atributo de la Hidra monstruosa, causa primera de las muertes; en *Edipo Rey*, el Corifeo se queja del sufrimiento *muy pasmoso* que ha acabado con un Edipo para presentarnos el otro, el despojado de sus atributos; por último, *Electra* menciona *los caminos muy pasmosos* que han conducido a Orestes hasta ella, en la urna. Los tres superlativos de δεινός están ligados a muertes.

El único grado comparativo del concepto δεινός se encuentra en el Primer Estásimo de *Antígona* y define al hombre en sus aspiraciones y sus logros. Probablemente el grado de la ponderación del adjetivo sea el más apropiado para describir la vida humana, como una eterna superación. El grado absoluto, superlativo, queda cerrado, perfecto; mientras el grado comparativo posibilita las aperturas de la dinámica humana.

En general, tiende a asimilarse a *Antígona* con *Electra*; pero, en las expresiones de ambas, la presencia o ausencia del concepto οἶκτος es fundamental para afirmar las diferencias. *Áyax* presenta la misma frecuencia del concepto δεινός que *Filoctetes*, pero en la primera obra es muy escaso el margen de οἶκτος y los personajes ruegan y exigen εὖ φρονεῖν en cuatro ocasiones; en cambio, en *Filoctetes*, no hay amigos o afectos que lo reclamen, ninguno estima su autoridad moral como para plantear el imperativo de la deliberación.

Konstan (2000: 126) afirma que Aristóteles en *Retórica* 2.8.2 parece bosquejar una noción de identificación, según la cual la piedad surge cuando uno es capaz de ponerse en el lugar del otro, por lo tanto, donde hay identidad, no queda espacio para la identificación. De este modo, si el sentido de οἶκτος implica una actitud de semejanza con el otro, se infiere que todos han pasado por la experiencia de la alteridad, salvo Creonte en *Antígona*, quien pierde su propia consonancia o similitud, cuando se considera *una nada* en el Éxodo (v. 1325) y, en consecuencia, no se aviene con nadie; se manifiesta como un caso perdido por su insensibilidad. Esta actitud lo convierte en el personaje más cruel de las tragedias sofocleas.

En general, el concepto οἶκτος aparece en los extremos de las obras y eso marca el *tempo* dramático: en el centro predomina la acción; en los extremos hay un margen para el distanciamiento estético y, en consecuencia, la identificación. Por el contrario, εὖ φρονεῖν prevalece en los debates medulares, salvo en *Edipo en Colono* donde tanto οἶκτος como εὖ φρονεῖν se mencionan una sola vez, en el final y concedidos a Teseo. El *Edipo* definitivo es un homenaje a la civilidad ateniense y, por consiguiente, al teatro, como lo interpretan Segal (1981: 406) y más tarde Easterling (1993: 200), quien le atribuye a *Edipo en Colono* un carácter reflexivo, característico de

las obras de ficción. Así como en *Áyax*, Odiseo presencia el Prólogo; en *Edipo en Colono* hay un espectador paradigmático que asiste al milagro y se llama Teseo. El público medita el comportamiento del hombre frente a la deidad en todas las obras estudiadas; pero, mientras en *Áyax* Atenea es presentada como una voz de animadversión sin límites; en la última obra, el dios acude a Teseo como un manto brillante de generosidad.

Μίμησις es un proceso cognitivo que completa su circuito en la κάθαρσις, un estado de clarificación integral. Aristóteles en *Poética*, 1454a 16-36; 1462b 12-14, defiende con fervor la presencia de la poesía dramática en la ciudad, dado que compromete al hombre común íntegramente, porque no presupone un saber teórico, ya que este concepto implica lejanía, sino que muestra otro modo de vida, sucedáneo del nuestro y, en ningún caso, comprendido como un proceder adverso. La μίμησις actualiza perfiles, formas, de las πόλεις humanas, que se asientan en la recepción. La tragedia espeja situaciones y conflictos que suscita el πράττειν y nos dice, al mismo tiempo, que al hombre le es dado esperar no sólo sufrimientos sino, también, la experiencia de la felicidad. Por otra parte, la búsqueda de las causas ya es πράττειν. En todas las tragedias de Sófocles, los personajes están en un cruce de caminos, que resulta ser la confluencia del minuto trágico y de la elección, προαίρεσις.

El héroe no debe ser una reconstrucción histórica, sino debe ser, como afirma Aristóteles en *Poética* 1448a 1-5, un hombre como tantos, por consiguiente tampoco le es propia la posesión de un carácter superlativo, sólo se presenta un poco mejor que los demás o acaso un poco peor, de modo que produce sentimientos de terror y compasión en la experiencia intersubjetiva de la κάθαρσις y a ese mundo desconocido y terrorífico que abre la κάθαρσις se le otorga una dimensión ajena a nosotros.

Vemos reflejada la capacidad de desarrollo del hombre en el uso de los comparativos que hace Aristóteles en *Poética* 1448a 19, cuando afirma que el ser humano tiende hacia la excelsitud, es decir, hacia lo considerado socialmente como τὸ βέλτιον. Por su propia naturaleza, entonces, se eleva del término medio y esto mismo lo expone al error, ἀμάρτημα, que se diferencia sustancialmente de la κακία o maldad.

En el mundo de Parménides, la δόξα es la apariencia, la ilusión. Así, desde este punto de vista, en Sófocles se produce la ironía trágica porque los héroes querían hacer lo

mejor y resulta lo peor. No es culpa moral, sino un error de inteligencia, un desajuste de metas, un accidente. Queda la sensación de que los sucesos tienen ese cariz dramático porque son así. La meta intelectual es μάθος. En Esquilo lo es por medio del sufrimiento; en Sófocles, por medio del error. El dolor absoluto en semejantes situaciones encapsula a los personajes, que no representan tipos humanos, sino individuos, y esto favorece la intimidad que produce la tragedia en el lector, en cuanto se asume la verdad que había en la situación de verosimilitud expuesta, después del distanciamiento estético que actúa como un laboratorio experimental, un reactivo que despeja el dogmatismo cotidiano.

Sófocles coloca en el centro de su universo al ser humano como tal y lo presenta con todas sus relaciones. El hombre sufre vértigo, cae en un estado de angustia y las circunstancias lo arrastran. Cuando se da cuenta de lo que le pasó, su suerte ha cambiado definitivamente, estamos ante la peripecia y la catástrofe, en términos de la *Poética* de Aristóteles. Sobreviene la preocupación y la angustia. De este modo, la angustia sofoclea es el reverso del poder inescrutable que representan los dioses, con el agravante de que, en Sófocles, los héroes están expuestos en espacios y tiempos en los que se distorsiona el sentido de sus vidas.

El autor trágico trata de captar todo lo específicamente humano. Otros creadores sostienen un problema político o ético y el conflicto trágico gira alrededor de esa matriz. Sófocles no interpreta la naturaleza humana como mero raciocinio, sino expuesta en una contingencia. El ser humano, en la obra de Sófocles, está expresado en acciones y colisiona entre la perfección del ser parmenideano y sus propias falencias. Sófocles muestra el momento trágico en el que se produce una acción y posteriormente el personaje toma conciencia lúcida y racional, σύνεσις, de un hecho pasado. Queda en evidencia que hubo un resabio de inconciencia en esa acción.

La ficción implica al mismo tiempo distancia e intimidad. La distancia está enmarcada por los sentimientos de pavor y de conmiseración, φόβος καὶ ἔλεος, que despiertan los personajes. La intimidad sobreviene cuando una vez concluida la función dramática, o, en su defecto, su lectura silenciosa, se realiza la σύνθεσις τῶν πραγμάτων, volviendo a la visión aristotélica de la trama, y se asume, dignamente, la

crueledad de lo verosímil; Sófocles expone conceptos absolutos para poner en evidencia radicalmente lo esencial. Esta actitud produce una gran perplejidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. EDICIONES: textos, comentarios y *léxica*

- Araujo, M. y Marías, J. (eds.) (1985⁴) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid.
- Benavente Barreda, M. (1999) *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid.
- Bollack, J. (ed.) (1990) *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille.
- Brown, A. L. (ed.) (1987) *Sophocles: Antigone*, Warminster.
- Burnet, J. (ed.) (1903) *Platonis opera. Respublica*. Vol. 4. Oxford: 327-621.
- Campbell, L. (ed.) (1879 y 1881) *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 1 y 2, Oxford.
- Chantraine (1968) *Dictionnaire Étimologique de la Langue Grecque*, Paris.
- Dain, A. y Mazon, P. (ed.) (1955. 1977²) *Sophocle*. T. I, Paris.
- Dain, A. y Mazon, P. (ed.) (1958. 1965²) *Sophocle*. T. II, Paris.
- Dain, A. y Mazon, P. (ed.) (1960) *Sophocle*. T. III, Paris.
- Dawe, R. D. (1973) *Studies on the text of Sophocles*, T. I y II., Leiden.
- Dawe, R. D. (ed.) (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.
- Easterling, P. E. (ed.) (1982) *Traquiniae*, Cambridge.
- Ellendt, F. (1872. 1958²) *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim.
- Fernández Galiano, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.
- Garvie, A. F. (ed.) (1998) *Sophocles. Ajax*, Warminster.
- Grimal, P. (1981) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- Jebb, R. (ed.) (1896) *Sophocles. Ajax*. Amsterdam.
- Jebb, R. (ed.) (1900) *Sophocles. Antigone*, Amsterdam.
- Jebb, R. (ed.) (1892) *Sophocles. Traquiniae*, Amsterdam
- Jebb, R. (ed.) (1887) *Sophocles. Oedipus Rex*, Amsterdam.

- Jebb, R. (ed.) (1894) *Sophocles. Electra*, Amsterdam.
- Jebb, R. (ed.) (1890) *Sophocles. Philoctetes*, Amsterdam.
- Jebb, R. (ed.) (1899) *Sophocles, Oedipus Coloneus*, Amsterdam.
- Jones, H. S. and Powell, J. E. (eds.) (1942²) *Thucydidis Historiae*, 2 vols., Oxford.
- Kaibel, G. (ed.) (1896) *Sophokles. Elektra*, Stuttgart.
- Kamerbeek, J. C. (1953) *The plays of Sophocles. Part I. The Ajax*. Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1978) *The plays of Sophocles. Part II. The Antigone*. Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1959) *The Plays of Sophocles. Part III. The Trachiniae*. Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1967) *The Plays of Sophocles. Part IV The Oidipus Rex*. Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1974) *The Plays of Sophocles. Part V The Electra*,
Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1980) *The Plays of Sophocles. Part VI. The Philoctetes*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1984) *The Plays of Sophocles, Part VII. The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- Kells, J. H. (ed.) (1973) *Sophocles. Electra*. Cambridge.
- Lanza-Fort (1991) *Sofocle. Problemi Di Tradizione Indiretta*, Padova.
- Legrand, Ph.-É. (ed.) (1939) *Herodotus. Historiae*, Paris.
- Liddell-Scott (1968⁹) *A Greek English Lexicon*, Oxford.
- Lloyd-Jones, H. Wilson N. G. (eds.) (1990a) *Sophoclis. Fabulae*, Oxford.
- Lloyd-Jones, H. Wilson N. G. (1990b) *Sophoclea. Studies on the Texts of Sophocles*, Oxford.
- Long, A. (1968) *Language and Thought in Sophocles*, London.
- Lucas, D. W. (ed.) (1978²) *Aristotle. Poetics*, Oxford.
- March, J. (ed.) (2001) *Electra*, Warminster.
- Masqueray, P. (ed.) (1922) *Sophocle*, Paris.
- Moorhouse, A. C. (1982) *The Syntax of Sophocles*, Leiden.
- Müller, G. (1967) *Sophokles. Antigone*, Heidelberg.
- Murray, G. (ed.) (1902) *Euripidis. Fabulae*. T. I, Oxford.
- Murray, G. (ed.) (1904) *Euripidis. Fabulae*. T. II, Oxford.
- Murray, G. (ed.) (1909) *Euripidis. Fabulae*. T. III, Oxford.
- Oppermann, H. (ed.) (1928) *Aristotelis 'Αθηναίων Πολιτεία*, Leipzig.
- Page, D. (ed.) (1972) *Aeschlyli. Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.

- Pearson, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford.
- Ross, W. D. (ed.) (1957) *Aristotelis Politica*, Oxford.
- Stanford, W. B. (ed.) (1963) *Sophocles: Ajax*. Bristol.
- Stephanus, E. (1954²), *TLG*, Graz.
- Turolla, E. (ed.) (1950³) *Sofocle. Antigone*, Verona.
- Ussher, R. G. (ed.) (1990) *Sophocles. Philoctetes*, Warminster.
- Wagner, R. (ed.) (1894) *Pseudo Apollodorus Mythografus Bibliotheca (subnomine Apolodori)*, Leiden.
- Webster, T. B. L. (ed.) (1970) *Sophoclis. Philoctetes*, Cambridge.

2. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ahl, F. (1991) *Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction*, Ithaca and London.
- Alexanderson, B. (1966) "On Sophocles' *Electra*", en *C&M*. Vol. XXVII: 79-98.
- Alt, K. (1961) "Schicksal und φύσις im *Philoktet* des Sophokles", en *Hermes* 89: 141-174.
- Arnott, P. D. (1991) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London.
- Bain, D. (1993) *Actors and Audience: a Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- Belfiore, E. S. (1992) *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton.
- Belfiore, E. S. (2000) *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York-Oxford.
- Benavente Barreda, M. (1999) *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid.
- Bergson, L. (1986) "Der 'Ajas' des Sophokles als 'Trilogie'", en *Hermes* 114: 36-50.
- Bers, V. (1981) "The Perjured Chorus in Sophocles' *Philoctetes*", en *Hermes*: 500-504.
- Biggs, P. (1966) "The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*", en *CPh*, Vol LXI, N° 4: 223-235.
- Blake Tyrrel, W. and Bennett, L. J. (1998) *Recapturing Sophocles' Antigone*, Chicago.
- Blundell, M. W. (1987) "The Moral Character of Odysseus in *Philoctetes*", en *GR&BS*, Vol. 28, N° 3: 307-329.

- Blundell, M. W. (1988) "The *phusis* of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*", en Mc Auslan-Walcot (ed) (1993) *Greek tragedy*, Oxford: 104-115.
- Blundell, M. W (1991) *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge.
- Bodéüs, R. (1984) "L'Habile et le Juste de *Antigone* de Sophocles au Protagoras de Platon", en *Mnemosyne*, Vol XXXVII: 271-290.
- Bollack, J. (1988) "L'Oedipe, destine d'une famille", en *Metis*, VIII: 159-177.
- Bowra, C. M. (1944) *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
- Bradshaw, A. T.von S. (1962) "The Watchman Scenes in the *Antigone*", en *CQ*, Vol XII, N° 2: 200-211.
- Burian, P. (1974) "Suppliant and Saviour: *Oedipus at Colonus*", en Bloom, H. (ed) (1990) *Modern Critical Views. Sophocles*, New York: 77-96.
- Burian, P. (1997) "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot", en Easterling, P. E. (ed) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: 178-210.
- Burton (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- Bushnell, R. W (1988) *Propheying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca.
- Butaye, D. (1980) "Sagesse et Bonheur dans les Tragédies de Sophocle", en *LEC*, T. XLVIII: 289-308.
- Butcher, S. H. (1951⁴) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York.
- Buxton, R. G. A. (1980) "Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth", en *JHS*: 22-37.
- Buxton, R. G. A. (1982) *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge.
- Buxton, R. G. A. (1984) *Sophocles*, Oxford.
- Carlisky Pozzi, D. (1999) *Crisis y remedio en el mito y el teatro: Las Traquinias*, La Plata.
- Conacher, D. J. (1997) "Sophocles' *Trachiniae*: Some Observaciones", en *AJP*, 118: 21-34.
- Crane, G. (1990) "Ajax, the Unexpected, and the Deception Speech", en The University of Chicago: 89-101.
- Dale, A. M. (1969) *Collected Papers*, Cambridge, citado por Kells, J. H. (1973) *Sohocles. Electra*, Cambridge: 2.

- Davis, M. (1986) "Politics and Madness", en Euben, P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, Los Ángeles, London:142-161.
- De Falco, F. (1943) *L'Aiace di Sofocle*. Napoli.
- Di Benedetto, V (1988) *Sofocle*, Firenze.
- Diller, H. (1950) "Gottliches und menschliches Wissen bei Sophokles", en Diller, H., Schadewaldt, W., Lesky, A. (1961) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt: 1-27.
- Douterelo, E. (1997) "El léxico y el tema del amor en *Las Traquinias* de Sófocles", en *CFC*: 195-206.
- Duchemin, J. (1968) *L'ΑΓΩΝ dans La Tragédie Grecque*, Paris.
- Easterling, P. E. (1967) "Oedipus and Polynices", en *PCPS*: 1-13.
- Easterling, P. E. (1973) "Repetition in Sophocles", *Hermes* 101, Heft 1: 14-34.
- Easterling, P. E. (1977) "Character in Sophocles", en Mc Auslan & Walcot, P. (eds.) (1993) *Greek Tragedy*, Oxford: 58-65.
- Easterling, P. E. (1978) "Philoctetes and Modern Criticism", en *ICS*: 27-39.
- Easterling, P. E. (1985) "Anachronism in Greek Tragedy", en *JHS*: 105: 1-10.
- Easterling, P. E. (1990) "Sófocles", en Easterling, P. E. Knox, B. M. W. (eds) *Historia de la literatura clásica*, T. I. (Primera edición en inglés: Cambridge 1985). Madrid: 327-349.
- Easterling, P. E. (1993) "*Oedipe À Colone*: Personnages et 'Réception'", en Machin, A. et Pernée, L. (eds.) *Sophocle. Le texte, les personnages*, Provence: 191-200.
- Easterling, P. E. (1997) "Constructing the Heroic", en Pelling, C. (ed) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: 21-37.
- Easterling, P. E. (1999) "Plain Words in Sophocles", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited*, Oxford: 95-108.
- Edmunds, L. (1994) "Tragedia, drama satírico y folclore" en *Revista de Occidente*, Nº 158-159, Madrid: 43-58.
- Edmunds, L. (1996) *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Boston.

- Errandonea, I. (1958) *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de las siete tragedias y la personalidad de sus coros*, Madrid.
- Errandonea, I. (1968) *El Coro de la Electra de Sófocles*, La Plata.
- Euben, P. (1987) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley.
- Finkelberg, M. (1995) "Sophocles Tr. 634-639 and Herodotus" en *Mnemosyne*, Vol. XLVIII: 146-152.
- Fowler, R. L. (1999) "Three Places of the *Trachiniae*", en Griffin J. (ed.) *Sophocles Revisited*, Oxford: 161-175.
- Frye, N. (1990¹⁰) *The Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey.
- Friedländer, P. (1934) "Polla ta deina", en *Hermes* 69: 54-63.
- Furley, D. J. (1956) "The Early History of the Concept of Soul" en *JCS*, N° 3: 1-18.
- Gadamer, H. (1991⁴) *Verdad y Método*. (Primera edición en alemán: Tübingen 1975), Salamanca.
- Gadamer, H. G. (1996) *El estado oculto de la salud*. (Primera edición en alemán: Frankfurt am Main 1993), España.
- Gardiner, C. (1987) *The Sophoclean Chorus. A study of Character and Function*, Iowa.
- Gellie, G. H. (1964) "Motivation in Sophocles", en *I.C.S, Bulletin* N° 11: 1-14.
- Gellie, G. H. (1972) *Sophocles. A Reading*, Melbourne.
- Gill, Ch. (1980) "Bow, Oracle, and Epiphany in Sophocles' *Philoctetes*", en Mc Auslan, I. & Walcot, P. (eds) (1993) *Greek Tragedy*, Oxford: 95-103.
- Goheen, R. (1951) *The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton.
- Goldhill, S. (1990) "The Great Dionysia and Civic Ideology", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 97-129.
- González de Tobia, A. M. (1993) "La función dramática del *Stásimon* primero de *Antígona* de Sófocles", en *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*: 69-74.
- González de Tobia, A. M. y Verde Castro, C. V (1995) "Significaciones y Perspectivas del Humanismo: Humanismo y Humanidades", en *Synthesis*, Vol. 2: 107-133.

- González de Tobia, A. M. (2001) "La Párodos de *Áyax*: el otro *Áyax*", en *Synthesis*, Vol. 10: en prensa.
- Gould, J. (1987) "The Language of Oedipus", en Bloom, H. (ed.) (1990) *Modern Critical Views. Sophocles*, New York: 207-222.
- Gregory, J. (1995) "The encounter at the crossroads in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", en *JHS*, Vol CXV: 141-146.
- Griffin, J. (1999) "Sophocles and the Democratic City", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 73-94.
- Griffith, R. D. (1993) "Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' *Oedipus the King*", en *Phoenix*, Vol. 47: 95-114.
- Guthrie, W. K. C. (1990) *Historia de la Filosofía Griega. Vol. III. Siglo V Ilustración*, Madrid. (1969 *A History of Greek Philosophy. Vol. III. The Fifth Century Enlightenment*, Cambridge.).
- Haldane, J. A. (1963) "A Paean in the *Philoctetes*", en *CQ.*: 53-56.
- Hall, E. (1999) "Sophocles' *Electra* in Britain", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 261-306.
- Halleran, M. R. (1986) "Lichas' Lies and Sophoclean Innovation", en *GR&BS*, vol 27, Nº 3: 239-247.
- Hegel, G. W. F. (1908²) *Estética*. T. I y II, Madrid.
- Heiden, B. (1988) "Lichas' Rhetoric of Justice in Sophocles' *Trachiniae*", en *Hermes* 116, Heft 2: 13-23.
- Held, G. (1983) "Antigone's dual motivation for the double burial", *Hermes*-111-Heft 2: 190-201.
- Hernández Muñoz, F. G. (1996) "Le conflit tragique entre Créon et Antigone et son reflet dans la langue de Sophocle", en *LEC* 64: 151-162.
- Hester, D.A. (1971) "Sophocles the Unphilosophical", *Mnemosyne*, vol. XXIV: 11-59.
- Hinds, A. E. (1967) "The prophecy of Helenus in Sophocles' *Philoctetes*", en *CQ.*: 169-180.
- Holt (1989) "The End of *The Trachiniai* and The Fate of Heracles", en *JHS*: 69-80.
- Hoppin, M. C. (1981) "What happens in *Philoctetes*?", en Bloom, H. (ed) (1990) *Modern Critical Views. Sophocles*, New York: 137-160.

- Horsley, G. H. R. (1980) "Sophokles, *Elektra*, 1361" *CJ.*: 299-300.
- Hutchinson, G. O. (1999) "Sophocles and Time", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 47-72.
- Huys, M. (1993) "Sophocle, *Électre* vv. 674-1057: Le revirement d'une héroïne Sophocléenne aux traits Euripidéens", en *Mnemosyne*, Vol. XLVI: 307-343.
- Jaeger, W. (1962²) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. (Primera edición en alemán: 1933), México.
- Jens, W. (1952) "*Antigone-Interpretationen*", en Diller, H. (ed.) (1967) *Sophokles*, Darmstadt: 295-310.
- Jones, J. (1962) *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- Jouanna, J. (1977) "La métaphore de la chasse dans le prologue de l' *Ajax* de Sophocles (En particulier dans les vers 19 et 33)", en *Bulletin de L'Association Guillaume Budé* (2): 169-186.
- Jouanna, J. (1995) "Espaces sacrés, Rites et Oracles dans *L'Oedipe à Colone* de Sophocle", en *REG*, T.108: 38-58.
- Jouanna, J. (2001-2) "La Double Fin du *Philoctète* de Sophocle: Rythme et Spectacle" en *REG*, Tome 114: 359-382.
- Kaufmann, W. (1969) *Tragedy and Philosophy*, Princeton.
- Kirkwood, G. M. (1958) *A Study of Sophoclean Drama*. New York.
- Kirkwood, G. M. (1994) "Persuasion and allusion in Sophocles' *Philoctetes*", en *Hermes* 122, Heft 4: 425-436.
- Kitto, H. D. F. (1939). *Greek Tragedy*, London.
- Kitto, H. D. F. (1966) *Poiesis: Structure and Thought*, Berkeley.
- Kitto, H. D. F. (1968³) *Form and Meaning in Drama*. London.
- Knox, B. M. W. (1957) *Oedipus at Thebes*, Yale.
- Knox, B. M. W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley.
- Knox, B. M. W. (1980) "Sophocles, *Oedipus Tyrannos* 446: Exit Oedipus?" En *GR&BS*, Vol 21, N° 4: 321-332.

- Knox, B. M. W. (1983) "Sophocles and the *Polis*", en Romilly, J. (ed.) *Entretiens, T. XXIX. Sophocle*, Ginebra: 1-37.
- Knox, B. M. W. (1986) *Word and Action*, Baltimore.
- Konstan, D. (2000) "Las emociones trágicas", en González de Tobia, A. M. (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata: 125-143.
- Kullmann, W. (1988). "'Oral Tradition/ Oral History' und die frühgriechische Epik", en *Colloquium Rauricum. Band 1. Vergangenheit in Mündlicher Überlieferung*. Stuttgart.
- Lain Entralgo, P. (1958) *La curación por la palabra en la Antigüedad Clásica*, Madrid.
- Lardinois, A. (1992) "Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*", en: *GRBS*, Vol 33, N° 4: 313-327.
- Leclerc, M. C. (1994) "La résistible ascension du progrès humain chez Eschyle et Sophocle", en *REG*, T. CVII: 68-84.
- Lefkowitz, M. (1981) "L' héroïsme de la femme", en *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, 3: 284-92.
- Leighton, S. (1982) "Aristotle and the Emotions", en: *Phronesis*. Vol XXVII, N° 2: 144-173.
- Lesky, A. (1951) "Sophokles und das Humane", en Diller, H., Schadewaldt, W., Lesky, A. (1963) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt: 60-86.
- Lesky, A. (1964) *Die Tragische Dichtung Des Hellenen. Zweite Auflage mit Nachträgen*, Göttingen: 99-147.
- Lesky, A. (1973⁴) *La Tragedia Griega*. (Primera edición en alemán: Stuttgart 1966), Barcelona.
- Lewis, R. G. (1988) "An Alternative Date for Sophocles' *Antigone*", en *GR&BS*, Vol 29, N° 1: 35-50.
- Lewis, R. G. (1989) "The Procedural Basis of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", en *GRBS*, Vol. 30, N° 1: 41-66.
- Lida de Malkiel, M. R. (1983) *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona.
- Linfirth, I. (1951) *Religion and Drama in "Oedipus at Colonus"*, Berkeley and Los Angeles.

- Linforth, I. (1952) *The pyre on Mount Oeta in Sophocles' 'Trachiniae'*, Berkeley and Los Angeles.
- Linforth, I. (1954) *Three Scenes in Sophocles' Ajax*, Berkeley and Los Angeles.
- Linforth, I. (1956) *Philoctetes the play and the man*, Berkeley and Los Angeles.
- Linforth, I. (1963) *Electra's Day in The Tragedy of Sophocles*, Berkeley and Los Angeles.
- Lucas de Dios, J. M. (1982) *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid.
- Machin, A. (1981) *Cohérence et Continuité dans la tragédie de Sophocle*, Québec.
- Machin, A. (1988) "Oreste ou l'Echec Glorieux: Sophocles, *Electra*, (741-745)", en *Pallas*. Tome XXXIV: 45-60.
- Machin, A. (1990) "Jocaste dans le temps tragique", en *Pallas*, Tome XXXVI: 7-17.
- Maddalena, A. (1963³) *Sofocle*, Torino.
- McDevitt, A. S. (1982) "Sophocles *Trachiniae* 526-530", en *Hermes* 110, Heft 2: 245-247.
- McCall, M. (1972). "*The Trachiniae*: Structure, Focus, and Heracles", en Bloom, H. (ed.) (1990) *Sophocles*, New York: 59-75.
- Massa Positano, L. (1946) *L'Unità dell'Aiace di Sofocle*, Napoli.
- McDonald, M. (1994) "Elektra's *Kleos Aphthiton*: Sophokles into *opera*", en Jong, I. F. & Sullivan, J. P. (eds.) *Modern Critical Theory & Classical Literature*, Leiden.
- Méautis, G. (1940) *L'Oedipe a Colone et le Culte des Héros*, Neuchatel.
- Minadeo, R. (1969) "Plot, Theme and Meaning in Sophocles' *Electra*", en *C&M*. Vol XXVIII, Fasc 1-2: 115-142.
- Moret, J. M. (1984) *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de Mythologie Iconographique*, Rome. T. I y II.
- Murnaghan, S. (1986) "*Antigone* 904-920 and the institution of marriage", en *AJPh*, Vol 107, N° 2: 192-207.
- Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer*, Baltimore and London.
- Neuburg, M. (1990) "How like a woman: Antigone's 'Inconsistency'", *CQ* 40 (i): 54-76.
- Newton, R. M. (1980) "*Hippolytus* and the Dating of *Oedipus Tyrannus*", en *GR&BS*, N° 1: 5-22.
- Nussbaum, M. (1972) "ΨΥΧΗ in Heraclitus", II, en *Phronesis*. Vol XVII, N° 2: 153-170.

- Nussbaum, M. (1986) *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge.
- Nussbaum, M. (1992) *Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on fear and pity*, Oxford.
- Ober, J. & Strauss, B. (1990) "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 237-270.
- Ormand, K. (1993) "Trachiniaiæ 1055ff.: More Wedding Imagery", en *Mnemosyne* 67: 224-27.
- Ormand, K. (1999) *Marriage in Sophoclean Tragedy. Exchange and the Maiden*, Austin.
- Oudemans, Th. C. W. y Lardinois, A. P. M. H. (1987) *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden.
- Pagliariò, A. (1956) *Nuovi Saggi di Critica Semantica*, Messina.
- Poe, J. P. (1974) "Heroism and divin justice in Sophocles' *Philoctetes*", en *Mnemosyne*: 1-51.
- Poe, J. P. (1987) *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*, Frankfurt am Main.
- Poe, J. P. (1993) "The Determination of Episodes in Greek Tragedy", en *AJP* 114, Nº 3: 343-396.
- Parlavantza-Friedrich, U. (1969) *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlin.
- Parker, R. (1999) "Through a Glass Darkly: Sophocles and the Divine", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 11-30.
- Peradotto, J. (1992) "Disauthorizing Prophecy: The Ideological Mapping of *Oedipus Tyrannus*", en *Transactions of the American Philological Association* 122: 1-15.
- Podlecki, A. J. (1966) "The Power of the Word in Sophocles", en *GRBS* 7: 244 y ss., citado en Jouanna, J. (2001-2) "La Double Fin du *Philoctète* de Sophocle: Rythme et Spectacle" en *REG*, Tome 114: 359-382.
- Podlecki, A. J. (1986) "Polis and Monarch in Early Attic Tragedy", en Euben, P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: 76-100.

- Pontani, F. M. (1949) "Lettura del 1° Stasimo delle *Trachinie*", en *Dioniso*, Vol XII: 233-242.
- Pope, M. (1991) "Addressing Oedipus", en *G&R*, N° 2: 152-170.
- Pratt, N.(1949) "Sophoclean 'Orthodoxy' in the *Philoctetes*", en *AJPh*: 273-289.
- Propp, V (1984⁴) *Edipo alla luce del Folclore*, Torino.
- Pucci, P. (1994) "Gods' intervention and epiphany in Sophocles", en *AJPh*: 15-46.
- Reinhardt, K. (1933. 1991) *Sófocles*, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1990) *Soi Même comme un Autre*, Paris.
- Roberts, D. (1988) "Sophoclean Endings: Another Story", en *Arethusa* Vol. 21: 177-196.
- Robinson, D. B. (1969) "Topics in Sophocles' *Philoctetes*", en *CQ*, Vol. LXIII: 34-56.
- Rodríguez Adrados, F. (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid.
- Romero Brest, J. (1966) *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires.
- Romilly, J. (1961) *L' Evolution du pathétique d' Eschyle a Euripide*, Paris.
- Romilly, J. (1968) *Time in Greek Tragedy*, Paris.
- Romilly, J. (1995) *La Tragédie Grecque au fil des ans*, Paris.
- Ronnet, G. (1967) "Sur le Premier Stasimon D' *Antigone*", en *REG*, LXXX: 101-105.
- Ronnet, G. (1970) "Réflexions sur la Date des Deux *Électre*", en *REG*, T. LXXXIII: 309-332.
- Rose, P. (1976) "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists", en *HSPH*: 49-105.
- Ryzman, M. (1991) "Deianeira's moral behaviour in the context of the natural laws in Sophocles' *Trachiniae*", en *Hermes* 119, Heft 4: 385-398.
- Saravia de Grossi, M. I. (1992) "El oráculo como recurso dramático en la producción primera de Sófocles" Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Humanidades UNLP; 1992. Trabajo inédito.
- Saravia de Grossi, M. I. (1994) "Dos discursos deliberativos en *Áyax* de Sófocles", en *Praesentia*, N° 1: 309-318 y en *Synthesis*, Vol 1: 63-73.
- Saravia de Grossi, M. (1997a) "La con-ficción de la realidad: el discurso del mensajero en *Antígona* de Sófocles", en *Synthesis*, Vol. 4: 85-97.

- Saravia de Grossi, M. I. (1997b) "El discurso engañoso o de la decepción en *Áyax*, vv. 646-692", en González de Tobia, A. M. y Suárez Pepe, L. E. (eds.) *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Vol. II: 255-61.
- Saravia de Grossi, M. I. (1999) "*Electra* de Sófocles, una interpretación", en *Synthesis*, Vol. 6: 99-114.
- Saravia de Grossi, M. I. (2000) "Planos ficcionales en *Electra* de Sófocles", en Grammatico, G; Arbea A. y Ponce de León, X. (eds.) *Silencio, palabra y acción*, Santiago: 225-235.
- Saravia de Grossi, M. I. (2001/2) "Creonte en la saga tebana de Sófocles", *Praesentia*, N° 4. <http://vereda.saber.ula.ve/sol/htm>.
- Saravia de Grossi, M. I. (2002) "El discurso de Polinices (vv. 1284-1345) en *Edipo en Colono* de Sófocles", en *Synthesis* N° 9: 53-69.
- Schlesinger, E. (1950) *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata.
- Schlesinger, E. (1936-7) "*Deinotes*", en *Philologus*, 91: 59-66.
- Schlesinger, E. (1968) "Die Intrige im Aufbau von Sophokles' *Philoktet*", en *Rheinisches Museum für Philologie*, Heft 2, Frankfurt am Main: 97-156.
- Schlesinger, E. (1970) "Sophokles *Ajax*, pathetische Tragödie", en *Poetica*: 359-387.
- Schlesinger, E. (1977) *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires.
- Seaford, R. (1986) "Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' 'Women of Trachis'", en *Hermes*: 51-59.
- Seaford, R. (1990) "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy", en *JHS* cx: 76-90.
- Seaford, R. (1994a) "Sophokles and the Mysteries", en *Hermes*: 275-288.
- Seaford, R. (1994b) *Reciprocity and Ritual*, Oxford.
- Seale (1982) *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London.
- Segal, Ch. (1964) "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*", en *Arion* 3, N° 2: 46-66.
- Segal, Ch. (1971) "Eroismo tragico nelle 'Trachinie' di Sofocle", en *Dioniso*, Vol XLV: 99-111.
- Segal, Ch. (1976) "Divino e Umano nel Filottete di Sofocle" *QUCC*. 23: 67-89.
- Segal, Ch (1977) "Philoctetes and the imperishable piety", en *Hermes*, 105: 133-158.

- Segal, Ch. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard.
- Segal, Ch. (1993) *Oedipus Tyrannus*, New York.
- Segal, Ch. (1998a) *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard.
- Segal, Ch. (1998b) "Frontières, étrangers et éphèbes dans la tragédie grecque: réflexions sur l'oeuvre de Pierre Vidal-Naquet", en *Pierre Vidal-Naquet, un historien dans la cité*: 87-109.
- Segal, Ch. (1999) "Introduction: Retrospection on Classical Literary Criticism", en Falkner, T. Felson, N. Konstan, D. *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue*, Lanham: 1-15.
- Segal, Ch. (2001) "To look upon the Light for the Last Time: Clousure and Character in Sophocles", en González de Tobia, A. M. (ed.) *Los Griegos: Otros y Nosotros*, La Plata: 103-120.
- Seidensticker, B. (1972) "Beziehungen Zwischen den Beiden Oidipusdramen des Sophokles", en *Hermes* 100: 255-274.
- Seidensticker, B. (1983) "Die Wahl des Todes", en Romilly, J. *Entretiens sur L' Antiquité Classique. Sophocle*. T. XXIX. Genève: 105-153.
- Sheppard, J. T. (1918) "The tragedy of Electra, according to Sophocles", en: *CQ*. Vol XII: 80-88.
- Sheppard, J. T. (1927) "*Electra* Again", en *CR*. 41: 163-165.
- Sheppard, J. T. (1947) *The wisdom of Sophocles*, London.
- Silk, M. S. (1993) "Heracles and Greek tragedy", en McAusland, I. & Walcot, P (eds) *Greek Tragedy*, Oxford: 116-137.
- Sicherl, M. (1970) "Die Tragik des Aias", en *Hermes* 98: 14-37.
- Slatkin, L. (1986) "*Oedipus at Colonus*: Exile and Integration", en Euben, P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: 210-221.
- Smith, C. S. (1990) "The Meanings of *καίρῳ* in Sophocles' *Electra*", en: *C.J.* Vol. 85, N° 4: 341-343.
- Solmsem, F. (1985) "The meaning of Sophocles *Trachiniai* 588-93", en *AJP*, Vol 106: 490-496.

- Sorum, C. (1978) "Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*", en *GRBS*, Vol 19: 59-73.
- Stanford, W. B. (1968²) *The Ulises ' Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford.
- Stanford, W. B. (1978) "Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*", en *GR&BS* N° 2: 189-197.
- Stanford, W. B. (1983) *Greek Tragedy and the emotions. An Introductory Study*, London.
- Steiner, G. (1991²) *Antígonas*. (Primera edición en inglés: New York 1984), Barcelona.
- Stumbo, B. (1956) "Il *Filottete* di Sofocle", en *Dioniso*: 89-110.
- Schwartz, J. D. (1987) "Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*", en Euben, P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: 183-209.
- Schwinge, E. R. (1962) *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, Göttingen.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989) "Sophocles, *Antigone* 904-20: A Reading", en *AION*: 19-35.
- Svenbro, J. ("The 'Interior' Voice. On the Invention of Silent Reading", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 366-384.
- Taplin, O. (1971). "Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*", en *GRBS*. N° 1: 25-44.
- Taplin, O. (1978) *Greek Tragedy in Action*, London.
- Taplin, O. (1983) "Sophocles in his Theatre", en Romilly, J. *Entretiens sur L' Antiquité Classique. Sophocle*. T. XXIX. Genève: 155-183.
- Théâtre, Chr. et Delatte, L. (1991) "Sophocles, Eschyle, Protagoras et les Autres", en *LEC*, N° 2: 109-121.
- Torrance, R. (1965) "Sophocles: Some Bearings", en *HSCP*, Vol 69: 269-327.
- Turolla, E. (1934) *Saggio sulla poesia di Sofocle*, Bari.
- Turolla, E. (1950³) *Sofocle. Antigone*, Verona.
- Tyrrell, B. and Bennett, L. (1998) *Recapturing Sophocles' Antigone*, Boston.
- Untesteiner, M. (1935) *Sofocle*, Firenze.
- Van der Valk, M. (1967) "Remarques sur Sophocle, *Trachiniennes*: 497-530, en *REG*, LXXX: 113-129.
- Vara, J. (1996) *La técnica dramática de Sófocles*, Extremadura.

- Verde Castro, C. (1982) "La 'muerte' de Orestes en la *Electra* de Sófocles", en *Argos*, Año VI, N° 6: 45-83.
- Vernant, J. (1983) *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*. (Primera edición en francés: Paris, 1973). Barcelona.
- Vernant, J. (1988) "Ambiguity and reversal: on the enigmatic structure of *Oedipus Rex*", en Segal, E. (ed) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: 189-209.
- Vernant, J. P. (1993) *El Hombre Griego*. (Primera edición en italiano: Roma- Bari 1991). Madrid.
- Vernant, J. P. (1995¹³) "'Oedipe' sans complexe", en Vernant J. P. et Vidal-Naquet, P. (eds) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris: 75-98.
- Vidal-Naquet, P. (1995¹³) "Oedipe entre deux cités. Essai sur *l'Oedipe à Colone*", en Vernant J. P. et Vidal-Naquet, P. (eds) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris: 175-211.
- Vidal-Naquet, P. (1995¹³) "Le *Philoctète* de Sophocle et l'éphébie", en Vernant J. P. et Vidal-Naquet, P. (eds) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris: 159-184.
- Von Wartenburg, I. (1866) "La catarsi di Aristotele e *l'Edipo a Colono* di Sofocle", en Donadio, F. (ed) (1991) *Da Eraclito a Sofocle e Altri Scritti Filosofici*, Napoli: 91-130.
- Waldock, A. J. A. (1951) *Sophocles the dramatist*, Cambridge.
- Warren, J. Lane, A. (1986) "Politics of *Antigone*", en Euben J. P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: 162-182.
- Webster, T. B. L. (1936) *An Introduction to Sophocles*, Oxford.
- West, S. "Sophocles' *Antigone* and Herodotus Book Three", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 109-136.
- Whitby, M. (1996) "Telemachus transformed? The origins of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*", en *Greece & Rome*, Vol XLIII, N° 1: 31-42.
- Whitehorne, J. (1983) "The Background to Polyneices' Disinterment and Reburial", en Mc Auslan-Walcot (ed.) (1993) *Greek tragedy*, Oxford: 66-80.
- Whitman, C. (1951) *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge. Massachusetts.

- Willamowitz-Moellendorf (1917) *Die Dramatische Technik des Sophokles*, Berlin.
- Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton.
- Winnington Ingram, R. P. (1954) "A Religious Function of Greek Tragedy: A Study in the *Oedipus Coloneus* and the *Oresteia*", en *JHS* 74: 16-24.
- Winnington Ingram, R. P. (1980) *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge.
- Winnington Ingram, R. P. (1983) "Sophocles and Women", en *Entretiens sur L'Antiquité Classique. Sophocle*. T. XXIX. Genève: 233-257.
- Zeitlin, F. (1982) *Under the sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma.
- Zeitlin, F. (1986) "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", en Euben, P. (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: 101-141.
- Zeitlin, F. (1990) "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 63-96.