

## LA COMPOSICIÓN DE *EDIPO REY* Y SUS ASPECTOS TRADICIONALES

El *Edipo Rey* de Sófocles ocupa una posición peculiar en la historia de los estudios sobre la tragedia griega; considerada a menudo como paradigma del género, como ejemplo representativo de los rasgos temáticos y formales que definen a una tragedia ateniense, e incluso a una tragedia a secas<sup>1</sup>, no ha dejado de señalarse sin embargo que su trama resulta un tanto peculiar, y que en ciertos aspectos su estructura constituye un caso único y aberrante frente a los patrones usuales en los dramas de Sófocles, y por supuesto de Esquilo y Eurípides<sup>2</sup>.

En lo que sigue intentaré justificar ese carácter hasta cierto punto único del *Edipo Rey* dentro de la propia historia de la tragedia ateniense, como resultado del uso que de la tradición ha hecho Sófocles para solucionar los problemas que le planteaba el mito que debía dramatizar de acuerdo con su propia concepción de la tragedia. Es esa imbricación de tradición de género, peculiaridad de la historia, y concepción personal del autor la que ha dado lugar a una obra a la vez aberrante y prototípica. No parece inadecuado dedicar unas páginas sobre *Edipo Rey* a un filólogo clásico que no sólo ha sentido siempre como actuales todos los aspectos mayores de la cultura griega, sino que además fue uno de los primeros maestros que me introdujeron a través del comentario de textos en la tragedia griega en general y en *Edipo Rey* en particular.

*Edipo Rey* se inicia con una situación bastante común en la tragedia griega, un grupo humano más o menos amplio espera a un personaje o unas noticias que pueden llegar en cualquier momento. El grupo se halla en un estado de gran ansiedad ya sea por la falta de noticias en sí, ya por otras circunstancias en relación con las cuales se ha buscado la esperada información.

Esta situación inicial se da en *Persas* y *Agamenón*, en *Traquinias*, en *Heracles*, *Ion*, *Troyanas* y *Orestes*. Hay diferencias importantes, sin em-

<sup>1</sup> «Urbild aller tragisch-tödlichen Konsequenz» según STAIGER, citado por A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972<sup>3</sup>, p. 226 y cf. el propio LESKY, o.c., pp. 217 y 226.

<sup>2</sup> Cf. por ejemplo G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York, 1958, pp. 30-1 y 55.

bargo, entre todas estas tragedias, y algunas de esas diferencias tienen gran trascendencia para nuestro tema.

En general la acción de la tragedia se va a originar a partir de la llegada de la noticia o el personaje esperado, pero en dos casos, *Persas* y *Troyanas*, nos encontramos con un tipo distinto de trama, caracterizada precisamente por la falta de acción. En ambas tragedias la acción fundamentalmente pertenece al pasado y lo que el poeta ofrece a su público es el espectáculo de cómo la noticia de esas acciones —o decisiones— pasadas es recibida por el grupo al que afectan, representado por el coro y por una figura que personifica, y por lo tanto encarna con mayor intensidad sentimental, la situación y la actitud del grupo; se trata naturalmente de la reina en *Persas* y Hécuba en *Troyanas*.

De la estructura de *Persas* ya me he ocupado en otras ocasiones, y me limitaré ahora a subrayar los rasgos que me parecen de mayor interés para comprender *Edipo Rey*. *Persas* es no sólo la tragedia más antigua que conservamos, sino también la que presenta una estructura más arcaica, no muy distinta de la que podemos suponer para el período del actor único. La *párodos* y la escena siguiente constituyen la entrada; en ellas conocemos la situación y los personajes, y en particular la ansiedad del coro y del personaje que le acaudilla. La segunda parte de la tragedia consiste en un largo relato; un mensajero informa pormenorizadamente al coro y su jefe —la reina persa— de las noticias que esperaban. La reacción sentimental del coro ante esas noticias se empieza a manifestar ya en esa segunda parte, y desde luego en el *stásimon* que la separa de la tercera. El resto de la tragedia contiene la reacción de la reina persa ante las noticias, que constituye la única y poca acentuada acción de la tragedia, la escena de Darío, clarificadora y reflexiva, y el estallido lírico del *kommós* final, de acuerdo con el esquema más arcaico de conclusión que existe<sup>3</sup>.

*Troyanas* se abre con un prólogo divino cuya primera parte, junto con la *párodos* epirremática, aporta la información normal en toda entrada u obertura trágica, acontecimientos previos que el público debe conocer, situación inicial, personajes, y, como en *Persas*, ansiedad del coro y su jefe —Hécuba en este caso—, a la espera de noticias que, todavía más que en la tragedia de Esquilo, decidirán su suerte futura. En cuanto a la segunda parte del prólogo, constituye una innovación de Eurípides, muy ajena a los esquemas tradicionales. Tras la obertura nos encontramos con una serie de escenas paralelas desde un punto de vista

<sup>3</sup> J. DE HOZ, *On Aeschylean Composition*, Salamanca, 1979, *passim*, en especial pp. 221 y ss., 260 y ss. y 271 y ss.

ampliamente estructural, por muy distintas que sean en forma y espíritu, a la segunda parte de *Persas*; distintos personajes, primero Taltibio el heraldo, luego Andrómaca, Taltibio de nuevo, van aportando sucesivas noticias que provocan el comentario dolorido de Hécuba y del coro. La diferencia esencial con *Persas* estriba, aparte las formas del relato, en que Eurípides integra en esta parte de su tragedia los elementos reflexivos y clarificadores que Esquilo, de acuerdo con un esquema tradicional, había reservado para la posterior escena de Darío; en *Troyanas* tales elementos están en boca de Casandra, figura especialmente apropiada por su condición de profetisa, a la que Esquilo había utilizado ya con una función similar en *Agamenón*, y de Andrómaca. La ya mencionada escena segunda del prólogo, en boca de los dioses Poseidón y Atenea, contribuye sin duda a dar todo su valor a estas intervenciones de Casandra y Andrómaca, garantizando en cierto modo la verdad de buena parte de sus argumentos. La tercera parte de *Troyanas*, el episodio en que intervienen Menelao, Helena y Hécuba, constituye el único momento en que ésta intenta una reacción no meramente lírica, tratando de persuadir a Menelao para que castigue a Helena, aunque de nuevo el elemento reflexivo vuelve a ocupar un papel importante en el *agón* de las dos mujeres. Finalmente la obra concluye dentro de un esquema tradicional, con una gran escena de duelo del tipo que podríamos llamar «de motivo presente», constituido en ese caso por el cadáver de Ascamandro y el incendio de Troya, como en *Persas* lo era Jerjes vivo, y en *Siete contra Tebas* los cadáveres de Eteocles y Polinices.

Sin detenerme más en el análisis de *Troyanas*, ya que no es éste mi objetivo actual, sí quiero insistir en que, contra lo que a menudo se dice, no se trata de una obra de estructura muy anómala. Fundamentalmente continúa una tradición bien establecida, cuyo arcaísmo queda manifiesto en *Persas*, aunque naturalmente Eurípides se haya permitido una serie de libertades y adaptaciones con el patrón primitivo.

*Persas* y *Troyanas* son dos ejemplos de un esquema compositivo bien establecido en la tradición trágica, y caracterizado como ya dije por una situación inicial de ansiosa expectativa en espera de noticias o de la llegada de un personaje. Sófocles ha utilizado ese patrón en *Traquinias*, cuyo prólogo y *párodos* están dominados por la incertidumbre de Deyanira y el coro, en espera de noticias de Heracles, y cuya acción arranca de la información traída por Licas. La longitud misma de las escenas informativas a cargo del mensajero y de Licas, que llenan todo el primer episodio, constituye otro rasgo de la composición también tradicional, también reiteradamente atestiguado, y a menudo unido al patrón caracterizado por la medrosa espera de noticias. Así ocurre en *Persas* y *Aga-*

*menón*, que se atienen a un patrón característico de Esquilo en el que, tras la obertura, encontramos lo que he llamado *anaptyxis*, una larga secuencia narrativa, presente también en *Siete contra Tebas* y en *Prometeo*<sup>4</sup>. En todas estas tragedias, como en *Traquinias* y en *Troyanas*, la secuencia informativa da paso a una o varias escenas de acción, y es aquí donde se manifiesta una diferencia fundamental dentro de ese grupo de tragedias, a la que ya aludí antes al decir que lo que caracteriza a *Persas* y *Troyanas* es la falta de acción. Expresándose con más rigor habría que hablar no de falta de acción, sino de acción reducida, acción que no llega a provocar ningún giro radical en la situación de los personajes trágicos, que no se encamina a la *metábasis* aristotélica. En *Agamenón*, en *Siete contra Tebas*, en *Prometeo*, tras la narración los personajes ponen en marcha planes o adoptan decisiones que constituyen el núcleo mismo de la tragedia; en *Persas* y *Troyanas* no es así, y ello por una razón fundamental, porque ese núcleo trágico, esa *metábasis*, pertenece al pasado, y la tragedia ofrece a los espectadores no su realización, sino el espectáculo de su conocimiento por los afectados, la reacción lírica de éstos, y la construcción reflexiva y esclarecedora a que dan lugar esos hechos.

Aparentemente algunas de las características estructurales del *Edipo Rey* podrían explicarse porque se trata de una historia en que, como en *Persas* y *Troyanas*, los sucesos fundamentales ya han ocurrido cuando se inicia la tragedia, y no queda sino revelarlos. Pero esta manera de ver el problema no sería sino un ejemplo de «falacia documental» más o menos sofisticado. Ni en *Persas* ni en *Edipo Rey* se narran historias definitivamente dadas, cuyos límites y perspectiva se impusiesen como necesidades a Esquilo y Sófocles. Es perfectamente posible imaginar una versión de *Persas* cuyo lugar dramático fuese Atenas, o el campamento persa cerca de Platea, y cuyo tiempo se iniciase antes de Salamina, o entre esta batalla y la definitiva retirada persa. La forma de presentar la tragedia fue elección de Esquilo porque resultaba adecuada para sus fines dramáticos, aunque probablemente en esos años, apenas concluido el primer cuarto del siglo, el patrón de tragedia que se inicia después de su propia *metábasis* y es fundamentalmente narrativa resultaba bastante común. Por el contrario, en *Troyanas* Eurípides resucitó para sus propios fines un modelo dramático que estaba decididamente abandonado, y lo mismo cabe decir de Sófocles en *Edipo Rey*, como veremos luego con mayor detalle.

Pero antes de analizar esta tragedia todavía hay otro aspecto de la evolución del género al que quiero referirme. El amplio desarrollo de

4 O.c., pp. 221 y ss.

una parte central narrativa no es exclusivo de las tragedias que se inician con posterioridad a la *metábasis*, como *Persas*, aunque en éstas sea imprescindible, sino que como ya vimos se da también en otros tipos de tragedia, a veces construidas a partir de una obertura en espera de noticias, como *Agamenón*, a veces a partir de una obertura en que el conflicto ya está presente, como en *Siete contra Tebas*. Lo importante es que este esquema narrativo, frecuente en Esquilo y utilizado también en *Prometeo*, obra que sea o no del primer trágico está sin duda muy próxima a su estilo en muchos aspectos, debió ser sentido desde antes de mediados de siglo como un patrón decididamente arcaizante y superado, al que debían preferirse sin vacilación nuevas fórmulas, como la tragedia de intriga que ya utilizaba Esquilo en *Coéforos*, una obra en buena medida paralela a *Agamenón* pero que sustituye las escenas narrativas de ésta por la anagnórisis y la elaboración del plan que llevarán a cabo Electra y Orestes<sup>5</sup>.

Cuando Sófocles se plantea la composición de *Edipo Rey* se encuentra por lo tanto con diversas posibilidades heredadas, y también con prejuicios contemporáneos que tienden a excluir algunas de esas posibilidades. Sus propias tendencias personales no operaron en el vacío, sino en un ambiente permeado por tradiciones y por nuevas corrientes, y *Edipo Rey* fue el resultado de esa suma de condiciones. Sófocles eligió narrar su historia iniciándola en un momento en que realmente ya estaba acabada, con lo que se atenía a un modelo muy primitivo, el de *Persas* y posiblemente otras tragedias tempranas desconocidas para nosotros; pero ni el estilo personal de Sófocles, su propia concepción de la tragedia, ni el estilo y la concepción más generales de su tiempo, se avenían o podían admitir un aspecto básico de la tragedia tipo *Persas*, la gran serie narrativa en que un mensajero relata por menudo una sucesión de acontecimientos pasados ante una audiencia dramática a la que esos acontecimientos afectan en carne viva pero que no puede hacer otra cosa que lamentarlos líricamente, reducida a la pasividad del sentimiento. El mismo Eurípides, cuando en *Troyanas* redescubrió la fórmula de *Persas* porque ésta le servía para sus fines en una tragedia en que ante todo le interesaba mostrar el sufrimiento impotente que producen las guerras, redujo drásticamente los elementos narrativos, reduciéndolos a meras noticias más que auténticos relatos. Pero tampoco podía ser ésta la fórmula de la tragedia de Edipo, un carácter inconciliable con el sufrimiento pasivo de Hécuba y el coro de troyanas.

<sup>5</sup> J. DE HOZ, «Algunas observaciones tipológicas sobre la tragedia griega», *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, editado por J. A. Fernández Delgado, Cáceres, 1982, pp. 49-64, en concreto 57-8.

Sófocles tenía que inventar por lo tanto un patrón nuevo que le permitiese utilizar parcialmente el esquema de *Persas*, sin someterse a lo que en ese esquema resultaba incompatible con su propio modo de construir el drama y con su época. Pero en realidad había inventado ya ese patrón nuevo, al menos en sus líneas esenciales, y no tenía que hacer sino desarrollarlo. He dicho ya que *Traquinias* tiene en común con *Persas*, *Agamenón* y *Edipo Rey*, la situación inicial; añadiré que con *Agamenón* sus coincidencias no se reducen a eso, en realidad *Traquinias* pertenece todavía a un tipo de tragedia propio de Esquilo al que ya me he referido, aquel en que a la entrada, sea ésta del género expectativa de noticias o de otro, sigue un largo desarrollo narrativo, que provoca o conduce a una acción y, a través de ésta, a la *metábasis* del drama. Deyanira espera noticias de Heracles, esas noticias llegan en sucesivas escenas y por boca de sucesivos personajes, y en respuesta a esas noticias la heroína toma su decisión y actúa, envía a Heracles la túnica impregnada de la sangre de Neso, provocando con ello la muerte de aquél y su propio suicidio. Lo que aquí nos interesa es cómo se van produciendo esas noticias; primero son datos poco precisos, rumores transmitidos por Hilo, que adquieren su significado real sólo cuando Deyanira los pone en relación con oráculos que el propio Heracles había dejado (61-93); interviene luego un mensajero que, en el marco formal de una introducción de mensajería, da noticias escuetas pero precisas (180-204); la escena es sorprendente porque no desemboca, como sería de esperar, en un discurso de mensajero, sino que se limita a anunciar la llegada del auténtico ἄγγελος, Licas, el heraldo de Heracles, con cuya entrada vuelve a producirse una nueva introducción de mensajería (229-47) que esta vez sí tiene su lógico desarrollo narrativo (248-90). En este punto pensaríamos, juzgando sobre los esquemas de la tragedia de Esquilo, que hemos alcanzado el final de la secuencia narrativa o que, de no ser así, un nuevo mensajero, conocedor de sucesos que desconocía el primero, hará su entrada para añadir un relato al relato, pero en realidad lo que ocurre es que el anónimo introductor de Licas, en un diálogo con Deyanira (335-82), revela a ésta que Licas la ha mentado, provocando así una larga escena a tres voces (393-496) en la que Deyanira arranca la verdad al heraldo en parte presionándole con ayuda del mensajero, en parte con engaño. A partir del momento en que Deyanira conoce toda la verdad pone en marcha su propia iniciativa, y la tragedia se encamina a su cumplimiento <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> La importancia estructural y temática de la adquisición de conocimiento en *Traquinias* ha sido puesta de manifiesto recientemente por PAT E. EASTERLING en su *SOPHOCLES, Trachiniae*, Cambridge, 1982, p. 3.

Hay, pues, un momento en que Deyanira, antes de actuar, ha adquirido la información necesaria, y a la vez que ella, en otro plano, la ha adquirido también el público. Hay un momento similar para Clitemnestra y el público del *Agamenón*, o para Eteocleos y el público de *Siete contra Tebas*, pero lo que los espectadores han contemplado en estas tragedias ha sido una serie de bien definidos discursos narrativos, un mensajero que se adelanta y describe sucesivamente lo que ocurre en cada una de las siete puertas de Tebas, o un coro que canta la historia del sacrificio de Ifigenia, y Clitemnestra que describe con precisión de logógrafo la ruta de las señales de fuego, y el mensajero que precede a Agamenón y narra con el detalle y la viveza de la experiencia personal lo que la guerra de Troya ha sido para quienes en ella han participado. El placer del público no es muy distinto del que encontraría en los relatos de los aedos. En *Traquinias* las cosas son distintas; el público ha observado cómo una noticia no tiene sentido completo para el que la transmite, y sólo lo que previamente sabía quien la recibe le da su cabal contenido, es decir, ha visto cómo unos datos informes se convierten en noticia. Y ha visto también frente a la moral épica del narrador esquilero, que todo lo sabe y que lo dice todo —y que por supuesto debe ser creído—, que existe un narrador que utiliza su saber en vez de limitarse a transmitirlo, que dice unas cosas en un lugar y otras en otro, que miente, y con el que es preciso entablar un forcejeo para llegar a descubrir la verdad. Todo esto no es sino una manifestación más de la forma en que Sófocles concibe la tragedia, paralela a sus prólogos dialogados frente a las *rheseis* de Esquilo y Eurípides por ejemplo, y una expresión de preocupaciones dominantes en su teatro, el tema de la verdad y de sus ambigüedades, del conocimiento y sus límites, y de la influencia del conocimiento sobre la acción, que alcanzará toda su importancia en la obra cuando Deyanira empiece a dudar de lo que creía saber sobre el filtro del centauro <sup>7</sup>.

Si nos planteamos ahora la estructura de los cuatro primeros episodios de *Edipo Rey* como obra de un poeta que ha elegido narrar la historia cuando ya se ha cumplido, es decir, mostrar su revelación, que por temperamento y ambiente no podía aceptar el patrón narrativo de *Persas*, y que había compuesto ya años antes *Traquinias* <sup>8</sup>, las cosas resultan relativamente claras.

El primer episodio de *Edipo Rey* se inicia con una escena entre Edipo y el coro (216-296) en la que dominan el tema de la necesidad de co-

<sup>7</sup> Verso 663 y ss.

<sup>8</sup> Por razones de espacio expreso de una forma tan apodíctica mi justificable posición en un tema tan complejo como el de la cronología de *Traquinias*.

nocer al asesino de Layo y la voluntad con que el rey se enfrenta al problema; información positiva no se menciona todavía ninguna, sólo rumores, pero se alude a Tiresias como posible conocedor de la verdad, anunciando así su entrada en la segunda escena. A partir de ésta tenemos una secuencia de entradas de diversos personajes, la mayor parte de los cuales va a ir añadiendo datos, que se irán sumando hasta llegar a la completa revelación del pasado, unos voluntariamente, pero sin comprender el alcance de lo que conocen, otros en contra de su voluntad, forzados por Edipo. Tiresias corresponde a esta última clase, como el pastor tebano, y como éste ocupa uno de los extremos de la secuencia; su escena (297-462) representa una originalidad de Sófocles, aunque tiene precedentes en Esquilo, concretamente en la Casandra del *Agamenón*, ya que se trata del profeta cuya verídica revelación no es aceptada cuando por dos veces la proclama (350-67 y 447-62); la originalidad de Sófocles estriba en haber incorporado este motivo a la secuencia de desvelamiento del pasado, trasladándola desde su lugar natural en los preliminares de la *metábasis*, y en haber dado a la escena un contenido agonal. Lo primero se justifica por razones diversas; no se trata de que de creer a Tiresias la obra se precipitaría a su conclusión antes de tiempo, ya que Sófocles podría haber prescindido del adivino, por muy arraigado que estuviese en la tradición del mito tebano, o haber postpuesto su aparición; si con él se inicia la secuencia que estamos considerando, y por lo tanto no puede ser creído, ello se debe a deliberada elección del poeta, que así logra multiplicar la ironía que domina toda la obra, hacer un comentario indirecto sobre uno de los temas mayores de la tragedia, el del conocimiento, que se nos aparece así, no como simple dato objetivo que se nos impone, sino como una posesión subjetiva ante la que se puede reaccionar beligerantemente, como una posesión que necesita en parte ser poseída ya por quien la recibe para hacerse efectiva, y por último encerrar la *anaptyxis* en un marco en el que comienzo y final son idénticos, y lo que entre tanto se ha transformado es el propio Edipo. Pero he hablado de reacción beligerante, y es que otro resultado que consigue el poeta al colocar a Tiresias al comienzo de la *anaptyxis*, es introducir desde el principio ese carácter agonal que va a ser dominante en ella y que tiene una doble consecuencia, convertirla en una lucha por el conocimiento, similar pero mucho más ardua y reiterada que la que tiene que sostener Deyanira, y manifestar aspectos del personaje Edipo que son necesarios para la lectura de la obra.

Esta última función es la que domina en la primera escena del segundo episodio, entre Creonte y Edipo (517-630), única, junto con la que la sigue, que rompe la secuencia de la *anaptyxis* porque no proporciona



ninguna información nueva. La escena segunda (634-677) es meramente transicional; en ella interviene Yocasta, que continuará en escena tras la salida de Creonte, y que proporciona una solución a medias al conflicto de la escena anterior; en ese sentido y por la presencia de Creonte mira hacia atrás; por introducir a Yocasta, y por contener un pequeño amebio en responsión con el contenido en la escena siguiente, mira hacia ésta. La tercera escena (678-862) continúa el desarrollo de la *anaptyxis*, aunque de nuevo de forma original; la narradora es ahora Yocasta, pero inadvertidamente, al intentar justificar con un ejemplo una opinión general sobre el valor de los oráculos. De nuevo encontramos el motivo, típico de Sófocles, del narrador que sólo conoce a medias el valor de la información que transmite, y del personaje —Edipo en este caso— que al escuchar una noticia —la muerte de Layo en una encrucijada— la relaciona con sus propios conocimientos previos —haber matado a un hombre, en una fecha concreta, en una encrucijada de Fócide— y se encuentra repentinamente con más conocimientos que el personaje heredero del antiguo narrador omnisciente de Esquilo, hasta el punto de que es ahora él el que debe a su vez convertirse en narrador (771-833). En todo caso subsisten todavía dudas suficientes respecto a la muerte de Layo, por no hablar de los restantes «crímenes» de Edipo, como para que la *anaptyxis* tenga que seguir su curso.

El tercer episodio se abre con una breve escena (911-23) en que Yocasta, siguiendo una tradición de la tragedia primitiva, hace su entrada con ofrendas para un dios, Apolo en este caso; el patrón aparecía ya en *Persas* 598-622. La escena siguiente se inicia también con un patrón tradicional, el de la introducción de mensajería, pero no se desarrolla como sería de esperar, ya que la entrada de Edipo (950) interrumpe la secuencia; en la nueva escena a tres bandas (950-1072) tampoco se produce la esperada *rhexis* narrativa porque tras los preliminares volvemos a encontrarnos una vez más con el conocido motivo de Sófocles: el mensajero trae la noticia de la muerte de Pólipo, el rey de Corinto, y espera una doble reacción por parte de Edipo, que ha perdido a su padre y que hereda un trono; Edipo sin embargo ve en la noticia algo distinto, una prueba de la falsedad de los oráculos puesto que a él se le había vaticinado que mataría a su padre; cuando el mensajero lo advierte introduce otra noticia distinta, Edipo no es hijo de Pólipo y su esposa puesto que él mismo le recibió de manos de un pastor en el Citerón; en este caso el efecto en Edipo es el esperado, pero Yocasta, que posee información de la que carecen tanto Edipo como el mensajero, ha llegado ya al final de la *anaptyxis* en lo que a ella se refiere, y abandona la escena, sin una aclaración, para suicidarse.

El cuarto episodio, muy breve, está constituido por una sola escena a tres bandas (110-85); el noticiero es ahora el viejo servidor de Layo que presenci6 su muerte a manos de Edipo, y que entreg6 a 6ste, ni6o, a su compa6ero corintio presente tambi6n en la escena; tiene, pues, toda la informaci6n, y est6 m6s cerca que ning6n otro personaje en la tragedia del omnisciente narrador de Esquilo. Sin embargo, no quiere narrar; el marco de la *anaptyxis*, formado por esta escena y la de Tiresias, se hace evidente en los paralelismos que entre ambas existen. T6cnicamente la escena se presenta como una *stichomythia*, es decir, en el polo opuesto de la *rhexis* que corresponde a la transmisi6n de informaci6n pura y no conflictiva; el poeta subraya una vez m6s que el conocimiento para Edipo no es algo dado sino conquistado con violencia. De nuevo es obligado recordar a Deyanira y Licas, pero el juego de fuerzas entre ellos era muy distinto al que encontramos en *Edipo Rey*; coinciden la escena a tres bandas, el h6roe que desea saber, el oficioso extranjero que puede, desde su parcial conocimiento, descubrir mentiras del servidor que por saber m6s desea callar, y este mismo, con sus dilaciones, pero el servidor de Layo es un anciano que carece de la seguridad de Licas, y en Edipo culmina ahora la imagen de tenacidad e incluso violencia que, a diferencia de las vacilaciones, la timidez y la ansiedad de Deyanira, S6focles ha construido a lo largo de la obra. Como resumen de la escena no cabe sino repetir una vez m6s la obligada cita de los vv. 1169-70:

Θε. οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμι τῷ δεινῷ λέγειν  
 Οι. κάγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὁμῶς ἀκουστέον

Las escenas finales, con todo su extraordinario inter6s como construcci6n teatral apta a la vez para el patetismo y la clarificaci6n, no nos detendr6n ahora. Son una adaptaci6n original de respuestas ya tradicionales a los problemas que plantea el final de toda tragedia griega, dado que la tradici6n del g6nero excluye el concluir la pieza a la vez que la historia presentada, y exige siempre una escena o escenas finales de explicaci6n y comentario<sup>9</sup>.

El n6cleo del problema que he intentado abordar, la relaci6n entre las exigencias espec6ficas de la forma en que S6focles concibi6 la historia de Edipo y las posibilidades que le ofrecia la tradici6n, se halla en los episodios en que se produce la revelaci6n del pasado. El an6lisis que de ellos he hecho quiere poner de manifiesto c6mo S6focles, siguiendo un camino que habia iniciado ya en *Traquinias*, ha transformado la narraci6n de un mensajero omnisciente, 6pico, en una investigaci6n de la

<sup>9</sup> G. KREMER, «Die Struktur des Trag6dienschlusses», *Die Bauformen der griechischen Trag6die*, editado por W. Jens, M6nchen, 1971, pp. 117-41.

verdad en que se enfrentan la voluntad de conocer, la ignorancia que impide comprender el sentido real de las noticias, la interesada ocultación de datos, y en la que se progresa en parte por inesperadas iluminaciones que surgen al entrar en contacto dos verdades a medias que mutuamente se completan, en parte por la mera voluntad e incluso violencia ejercidas por Edipo sobre los posibles informantes.

Para cualquiera familiarizado con algunos de los trabajos básicos de la excesivamente rica bibliografía sobre *Edipo Rey*<sup>10</sup>, no puede pasar desapercibido que la estructura que Sófocles ha creado transformando la tradición se corresponde, como un reverso con su anverso, con ideas básicas que han servido y sirven para dar un sentido a la obra; la libre voluntad de Edipo a lo largo de su vida y en la ocasión culminante que describe la tragedia, en que ha insistido Dodds<sup>11</sup>, el tema de la apariencia y la realidad, del descubrimiento de la realidad tras la apariencia, especialmente significativo para Reinhardt<sup>12</sup>, o el peso de la polución sobre un hombre extraordinario que Hester aduce para explicar a la vez la ofuscación y la nobleza e inteligencia con que Edipo realiza su investigación<sup>13</sup>, por citar sólo una pequeña muestra, son ideas que se realizan dramáticamente a través de la composición del *Edipo Rey* tal como he intentado describirla.

Javier de HOZ

*Universidad de Salamanca*

<sup>10</sup> Una panorámica aceptable en D. A. HESTER, «Oedipus and Jonah», *Proceed. of the Cambr. Philol. Soc.* 23, 1977, pp. 32-61.

<sup>11</sup> E. R. DODDS, «On misunderstanding the Oedipus Rex», *G&R* 13, 1966, pp. 37-49, reimpresso en varias ocasiones.

<sup>12</sup> K. REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt am Main, 1947<sup>3</sup>, p. 107 y ss.

<sup>13</sup> D. A. HESTER, *o.c.*