

INSTITUTO DE ALTA CULTURA

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

ANEXO À

FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

EVPHROSYNE

REVISTA DE FILOGIA CLÁSSICA

NOVA SÉRIE.—VOLUME V

—
S E P A R A T A



LISBOA • IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA • MCMLXXII

Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*

DESDE hace algún tiempo me vengo interesando por el estudio de las unidades elementales, de forma y contenido, en el Teatro griego, así como por el de su ensamblamiento en las obras teatrales. En un libro mío que está en prensa y dos tesis doctorales dirigidas por mí y aún no publicadas, podrán encontrarse los primeros resultados de esta consideración, en gran medida nueva, del Teatro antiguo. Se trata de un análisis en unidades semejante al que se hace con la lengua común: aquí hallamos unidades superiores, literarias, que proceden de los antiguos rituales y su continuación en las celebraciones preteatrales. Tienen una forma, un contenido y una distribución, al igual que las unidades lingüísticas, y se combinan variamente para lograr las unidades superiores que son las piezas teatrales, siendo claro que los distintos géneros, los distintos poetas y, aun dentro de cada uno, las piezas individuales difieren entre sí ya por las unidades elementales que manejan, ya por las intermedias, ya simplemente por la forma en que las organizan: también, por las variaciones que introducen en cuanto a la forma y el contenido de las unidades.

Hasta este momento los trabajos, míos o dirigidos por mí, en relación con esta problemática, han tenido dos intenciones diferentes:

a) Una intención diacrónica. En mi libro en prensa *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*¹

¹ Barcelona, Planeta, 1972.

intento reconstruir la forma y el contenido de las unidades elementales más antiguas, fijar una cronología relativa en el nacimiento de otras o de sus combinaciones, en las alteraciones que experimentan, en la tipificación de los conjuntos que da origen a los distintos géneros dramáticos. Mi atención está fundamentalmente puesta en el descubrimiento de lo que hay de común, procedente de un fondo ritual antiguo, en los diversos géneros y en el mecanismo de la polarización que produjo una diferenciación entre ellos. En segundo término, atiendo también a los problemas evolutivos dentro de la Tragedia.

b) Una intención sincrónica, descriptiva. La tesis doctoral de D. Javier de Hoz, *La estructura de la Tragedia en Esquilo*, que será publicada en fecha breve, y la todavía en curso de elaboración, pero ya muy avanzada, de D. José M.^a Lucas, *La estructura de la Tragedia en Sófocles*, sin renunciar a obtener algunas consecuencias diacrónicas, hacen una descripción sistemática de la totalidad de las unidades elementales, con sus variantes, así como de sus combinaciones, en Esquilo y Sófocles; mientras que mi libro insiste mayormente en las unidades más arcaicas, conservadas especialmente bien en Esquilo y Aristófanes, aunque también a veces en Sófocles y Eurípides. Esta descripción formal es, pensamos, imprescindible para hacernos cargo de las posibilidades dramáticas a disposición de los autores griegos de teatro cuando querían conformar sus temas.

El presente ensayo apunta a la posibilidad de un tercer tratamiento o una tercera finalidad del método de análisis a que aludimos. Vamos a dar un ejemplo de una obra concreta, el *Edipo Rey*, de Sófocles, para hacer ver qué unidades elementales y con qué modificaciones de forma o contenido han sido utilizadas por Sófocles; cómo han sido combinadas. Y esto lo haremos con la atención puesta no en problemas generales de la carpintería teatral, ni siquiera de la de Sófocles, sino en el *Edipo Rey*. Pensamos, en definitiva, que una atención a los problemas de forma es importante para detectar la voluntad artística del autor de una pieza. Formulada así, la cosa no es demasiado nueva: es el método de Kitto, por ejemplo. Pero una vez que tenemos un conocimiento de lo que es antiguo y lo que es reciente en las diversas unidades y combinaciones, es claro que la innovación a estos respectos

responde claramente a una voluntad artística y nos puede dar luces sobre ella.

Claro está, un estudio a fondo de una obra como el *Edipo* desde este punto de partida exigiría no solo ese conocimiento de lo que es antiguo y lo que es moderno en las unidades que componen su estructura y en la combinación de las mismas, sino también el conocimiento de lo que es especialmente sofócleo o lo que es propio de la Tragedia de la época del *Edipo*, con objeto de atribuirle un significado que rebasa la pieza. Aquí no podemos hacer esto. Tampoco podemos argumentar en detalle sobre la antigüedad de los distintos elementos. Para todo ello hemos, por fuerza, de remitirnos a las obras anteriormente citadas. Hemos de excusarnos por ello. Intentamos presentar un simple ensayo en un campo muy poco trillado. Siendo como es extensa la bibliografía de Sófocles no hallamos, efectivamente, más que en medida muy limitada, estudios que tengan en cuenta estos puntos de vista. Y aquí no podemos ofrecer más que una pequeña introducción, cuyos resultados quedan pendientes de confirmación, con ayuda de los libros antes citados, por estudios más pormenorizados con intención ya propiamente literaria referida a obras individuales.

El *Edipo Rey* es la obra más compleja del Teatro griego, la más nueva por así decirlo: de ahí que en él todas las estructuras antiguas estén alteradas. Todo ha sucedido cuando la pieza comienza. El tema es un verdadero anagnorismo pero un anagnorismo no a la manera tradicional de un diálogo entre dos actores o entre corifeo y actor: es un anagnorismo sumamente complejo, cuyo resultado es que el protagonista, Edipo, se reconoce a sí mismo como el culpable al que ha maldecido como causante de la peste de Tebas. No son centrales en él los *agones*, que suelen formar el armazón de toda tragedia: piénsese en *Antígona*, con los sucesivos *agones* de Creonte contra los demás actores y el coro; o en *Ajax* o *Filoctetes*, cuyos protagonistas se enfrentan a quienes quieren persuadirles. Aquí en la medida en que hay *agones* están al servicio de la investigación que lleva a cabo Edipo y que culmina en el descubrimiento de la propia desgracia. Por mejor decir, hay un solo *agón* de actores, el que enfrenta a Creonte y Edipo en 512 ss.: pero Creonte llega simplemente a defenderse y el total está al servicio de la investigación en cuestión. Pues

el *agón* es continuado por otro de coro, en 648 ss., un notable arcaísmo, en el cual el coro convence a Edipo a que ceda y crea en la inocencia de Creonte: es decir, es un *agón* que no tiene ningún resultado, de por sí, en la acción de la pieza. Pero uno y otro *agón*, el de actores y el de coro, dan motivo a la intervención de Yocasta, a sus preguntas del por qué de la reyerta, a sus explicaciones que luego se revelan falsas y que lanzan a Edipo de nuevo a su búsqueda. Son *agones* que derivan en nuevas noticias, hacen la función de traer a la escena a un nuevo Mensajero, por así decirlo, a un conocedor del pasado, Yocasta. Como, inversamente, aquéllos que llegan para dar noticias — Tiresias, el Servidor — se niegan a darlas, la conversación con ellos degenera en *agón* hasta que al fin, vencidos, dan aquellas noticias que ellos hubieran querido reservarse. Lo agonal en el *Edipo* revela, ciertamente, el carácter del protagonista; pero, aparte de esto, su función en la pieza consiste en aumentar el conocimiento, en mover la investigación que la recorre toda ella.

En realidad en el *Edipo*, dichas estas palabras introductorias, pueden distinguirse tres elementos:

a) En su comienzo, el tema es el de la súplica realizada por un coro a su Rey con objeto de que éste logre la salvación de la ciudad. El Rey accede.

b) En su centro, se nos describe la investigación. Para ello Sófocles utiliza escenas de Mensajero y *agones* modificados con esta finalidad. Pero también las escenas de Mensajero están modificadas. Se obtiene, así, algo mucho más rico y matizado, más sorprendente, de lo que sería un simple relato de un Mensajero que trae noticias a un coro y su Rey, como, por ejemplo, en los *Siete contra Tebas*. Se obtiene la inesperada anagnórisis de que hablábamos. Y todo ello sin un antagonista, pues Creonte sólo lo es en un momento dado y de un modo totalmente lateral.

c) En su fin, el *Edipo* responde al tipo de tragedia centrada en el tema del treno. Lo sorprendente es que el treno lo canta Edipo por sí mismo, en unión del coro; y que la víctima llorada es el Rey a quien se pide la salvación al comienzo y que ha aceptado buscarla en el sentido de los deseos del coro: algo totalmente nuevo, una inversión de tragedias de súplica como los *Siete*, las *Suplicantes* de Esquilo y Eurípides, los *Heraclidas* de éste.

Veamos ahora más despacio, uno a uno, estos tres puntos. Se nos revelará así cómo con elementos arcaicos y tradicionales Sófocles ha logrado un resultado totalmente nuevo.

a) La súplica

Nada más tradicional que la *párodos* del *Edipo* (151 ss.): un peán de marcha en que dominan los ritmos dactílicos, junto a algunos yámbicos y trocaicos, y que pide salvación para la ciudad. La continuación es también tradicional: sigue una resis del Rey a quien se dirige el coro (Edipo), un diálogo Rey/corifeo, una nueva resis del primero. Si hay algo notable, es que el peán se dirige a los dioses, más que a Edipo, al pedir la liberación; y que éste contesta aceptando inmediatamente, sin obligar al coro a insistir; y que el diálogo con el corifeo tiene otra función, el corifeo niega saber quién es el criminal, aconseja llamar a Tiresias, y Edipo hace saber que ya le ha llamado y se dirige a él cuando llega. En una palabra, en vez de ser una súplica con persuasión ejercida trabajosamente, como en *Siete* o *Suplicantes*, la *párodos* del *Edipo* y su continuación son utilizadas al servicio de la investigación que es el centro de la pieza.

Esto es posible mediante lo que podríamos llamar un verdadero desdoblamiento: el prólogo hace la función que originariamente correspondería a la *párodos* y el diálogo estático que la sigue. Efectivamente, el prólogo consiste en la súplica dirigida a Edipo por parte del Sacerdote y un coro mudo de suplicantes que le sigue. Edipo acepta la súplica, es más, hace saber que ya ha enviado a Creonte a consultar al oráculo. Lo mismo el prólogo con resis de un personaje secundario que el con resis del protagonista son normales: ambos derivan de la conversión en actor del exarconte de la *párodos*. Aquí ambos tipos, más un coro mudo, intervienen a la vez. Propiamente, la *párodos* y la escena siguiente podrían eliminarse. Pero ello es imposible. Lo que hace Sófocles es dejarla libre para un nuevo contenido, el de la investigación de quién es el culpable. Para él son utilizados también los *agones* y las escenas de Mensajero, como hemos anticipado y veremos más despacio.

b) La investigación de Edipo y su anagnorismo

Esto es lo verdaderamente nuevo en el *Edipo*, aquello para lo que no había precedentes en la organización de una tragedia griega. Veamos cómo ha procedido Sófocles.

La escena de Mensajero es tradicional en el Teatro griego; tiene precedentes, pensamos, en rituales precatrales, en la medida en que tenían un alto grado de mitificación y que no podían mimar todo el mito. Así, en las Oseforias de Atenas, que eran una antigua fiesta agraria que se refirió luego al mito de Teseo, el Mensajero anunciaba el desembarco de Teseo. Hay que distinguir entre las acciones que ejecuta el coro en la orquesta y las que suceden fuera: el Mensajero trae su relato, el coro reacciona ritualmente ante ellas y el actor principal reacciona también. Lo normal en estas escenas es que tengan lugar a continuación de la *párodos* o de un *estásimo*; y que en ellas el Mensajero dialogue con el coro (estructura epirremática) o con el corifeo (diálogo estíquico). El diálogo Mensajero-Protagonista suele seguir a éste, aunque también puede venir inmediatamente a continuación del coral, separado de éste solamente por unos versos del corifeo anunciando al recién llegado. El Mensajero informa de una situación o un suceso, el corifeo y el actor preguntan. Después la acción continúa, sobre la base de las nuevas circunstancias.

Todo este panorama se conserva a veces en lo formal y otras también a este respecto ha sido alterado; en cuanto al contenido, se transforma siempre. Es fácil ver en ello una voluntad poética que está en conexión íntima con el sentido profundo del *Edipo*. Que la aceptación de la súplica por Edipo, habiendo como hay un misterio que desentrañar, derive en la intervención de un oráculo traído por Creonte o de Tiresias o de otros Mensajeros más, es en cierto modo normal. Pero, el resultado esperado era que se descubriera un culpable, que éste fuera castigado y la ciudad liberada. No deja de suceder esto, pero el culpable es Edipo, el mismo liberador. Para que esto suceda todos los esquemas tienen que alterarse. Pues los Mensajeros no dan esa noticia directamente; bastaría uno, además. Y todo sería simple y cualquier cosa menos trágico y heroico. Sófocles va a tratar a los Mensajeros, pues, en una forma antitradicional. Van a servir,

contra su voluntad, a una investigación muy diferente. Súplica y *agón* van a servir también a lo mismo. Los mismos elementos — a veces transformados formalmente — tendrán funciones diferentes. Y el total de la obra será, con elementos viejos, algo muy nuevo.

Las escenas de Mensajero propiamente dichas son las que están a cargo del Mensajero de Corinto (924 ss.) y del Servidor (1123 ss.): siguen a dos estásimos y conservan una semejanza formal con los tipos antiguos. Pero hacen igual función la intervención de Creonte en el prólogo (diálogo Creonte/Edipo, 87 ss.) y la de Tiresias (diálogo Tiresias/Edipo, 316 ss.). Además, como ya hemos adelantado, se utiliza una situación agonal de enfrentamiento entre Edipo y Creonte, primero, y Edipo, Creonte y el coro, después, para la prosecución de la pesquisa; Yocasta, que llega para apaciguar la querrela según un esquema que es tradicional, se convierte en una nueva fuente de información y lo mismo Edipo, en el diálogo con ella. Y la súplica de la *párodos*, lo hemos dicho también, desemboca en un diálogo corifeo/Edipo que es un intercambio de informaciones. Así, elementos diversos han confluído en la misma dirección.

De las dos intervenciones de Mensajero que siguen a un estásimo, la verdaderamente tradicional es la del Mensajero de Corinto: llega no llamado por nadie a traer noticias de fuera. Tras el estásimo hay resis de Yocasta, que manifiesta su terror ante la angustia de Edipo; llega el Mensajero, que es recibido por el corifeo; sigue un diálogo Mensajero/Yocasta. Hasta aquí el esquema formal es tradicional y también el contenido: la noticia de la muerte de Pólipo. Pero a partir de este momento todo cambia. Ahora dialogan el Mensajero y Edipo, hecho salir del palacio (tras breve diálogo Yocasta/Edipo, con presentación de la situación): y el diálogo deriva en una interrogación del Mensajero por Edipo, con la confesión de aquél de haberse recibido en tiempos a Edipo como un niño recién nacido en el palacio de Layo. La forma y el contenido están ahora alterados: el resultado del mensaje es el contrario del que se esperaba. Y el diálogo siguiente entre Edipo y Yocasta altera de nuevo la situación: ella ha comprendido, intenta en vano detener la investigación,

sale desesperada de la orquesta en busca del suicidio. El mecanismo de la búsqueda del culpable se ha puesto de nuevo en marcha en forma sorprendente, inesperada.

En 1123 llega el Servidor, hecho llamar por Edipo de resultas de las noticias del Mensajero de Corinto. Tras el estásimo — alegría del coro que, en su mal entendimiento, cree que todo va a aclararse satisfactoriamente —, dialogan el corifeo y Edipo, que ven llegar al Servidor. Este dialoga con Edipo. La escena no puede ser más tradicional en su forma, salvo en un punto: las intervenciones del Mensajero de Corinto, que en un momento sustituye a Edipo en su interrogatorio del Servidor, tratando de arrancarle la verdad. Y es que, bajo la forma de una escena de Mensajero, tenemos algo totalmente distinto. Es una investigación, un interrogatorio acompañado de amenazas. El Servidor confiesa, forzado, la verdad: el niño que él entregó al Mensajero antiguo pastor de los reyes de Corinto, es Edipo. O sea, hay mensaje, pero obtenido, al final, por la fuerza. El ritmo se ha precipitado: el Mensajero de Corinto es el mismo que recibió al niño Edipo, el Servidor que lo entregó es el mismo que acompañaba a Layo en su muerte. Las dos escenas de Mensajero acaban con el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo: con la revelación de la verdad, que ella comprende antes. Pero siempre hay una vía indirecta: del diálogo con los Mensajeros se desprende algo muy distinto de lo que quería el uno decir y que hace imposible el silencio del otro. Un esquema tradicional se ha empleado con finalidades enteramente nuevas: lograr esa inversión de los papeles, ese anagnorismo sorprendente.

Esto sucede en el momento culminante del drama: las dos escenas se siguen, sólo las separa el comentario del coro, que todavía no ha comprendido, como Edipo. La segunda culmina la primera.

En los comienzos de la obra Sófocles usa, al contrario, el procedimiento de ir haciendo crecer lentamente la tensión. Los diálogos Edipo/Creonte y Edipo/Tiresias son fragmentos desgajados de escenas típicas de Mensajero. No aparecen después del estásimo sino, el primero, tras el diálogo Edipo/Sacerdote, en el prólogo; el segundo, tras el diálogo Edipo/corifeo, tras la

párodos. No interviene el corifeo más que secundariamente. Creonte y Tiresias, de otra parte, no son propiamente Mensajeros, sino personajes que Edipo ha hecho intervenir en la búsqueda: igual que el Servidor. En realidad las dos escenas forman parte de la gran investigación de Edipo; revelan fuerzas que superan a las de los hombres implicados. Creonte trae una nueva del oráculo que, en vez de resolver la situación, propone un nuevo enigma: saber quién es el culpable. Ocurre, pues, lo mismo que en el caso del Mensajero de Corinto. Tiresias no quiere hablar, pero es forzado a ello por Edipo: igual que en el caso del Servidor. Y revela que el culpable es Edipo; aunque es todavía demasiado pronto para que éste lo comprenda. La escena sigue al diálogo Edipo/corifeo tras la *párodos*, que ha tomado un contenido, de investigación de la verdad, distinto del que esperaríamos tras una súplica. Formalmente, el diálogo Edipo/Tiresias revela bien su ambigüedad entre escena de Mensajero y *agón*, esta contaminación de los esquemas que persigue Sófocles, quien se vale del *agón* para hacer hablar a personajes reacios. Hay primero un diálogo estíquico, luego dos resis enfrentadas con intermedio del corifeo, luego otro nuevo diálogo estíquico. Lo que comienza como escena de Mensajero se convierte en *agón* y éste, a su vez, en escena de Mensajero. Pero de un Mensajero extraño, que primero calla y luego dice aquello que menos podría esperarse.

El diálogo con Creonte en el prólogo y los diálogos con el corifeo y Tiresias tras la *párodos* han puesto, pues, en marcha la investigación de Edipo, alejando la tragedia cada vez más del tema de la súplica; y todo culminará en los diálogos con el Mensajero de Corinto y el Servidor, más tradicionales formalmente, que dasatarán el lazo. Pero hay un elemento intermedio que lleva de uno a otro punto.

Es el que se abre con el primer estásimo y que ocupa dos actos, pues en él se comprende un *agón* coral que ocupa el lugar en que esperaríamos el segundo estásimo. Este *agón* coral es, ya lo hemos dicho, un gran arcaísmo; como lo es el *kommós* en que, en 1296 ss., Edipo llora sus desgracias con el coro. También la *párodos*, ya lo hemos dicho. Los estásimos, en cambio, tienen

poco contenido ritual: son simples comentarios o manifestación de esperanzas o temores por parte del coro. Pero estudiemos la serie de escenas que llenan el hueco entre el comienzo y el fin de la investigación.

Se trata, como hemos anticipado, de un *agón* complejo, manejado por Sófocles con finalidades no agonales, sino de hacer marchar la investigación de Edipo. Como una escena de Mensajero es transformada en agonal precisamente para que deje en la escena la información requerida, aquí se parte de un *agón*. Es un mecanismo psicológico que Sófocles explota.

En 513 Creonte llega para defenderse de las acusaciones de Edipo, quien había dicho a Tiresias que Creonte era el urdidor de un complot contra él. Entra en un *agón* justificativo con Edipo para ver quién tiene razón: *agón* anormal en el teatro, *agón* que no tiene por qué afectar al destino del héroe de la pieza. Y que sin embargo le afecta. Siempre hallamos la misma inversión de los puntos de partida.

Formalmente, la escena es en cierta medida tradicional: está-simo, diálogo Creonte/corifeo, diálogo Creonte/Edipo. Pero lo normal es que en estos *agones* se llegue rápidamente al enfrentamiento de dos resis y luego se siga en ritmo más vivo y violento en diálogo estíquico. Aquí no es así. El primer diálogo estíquico se alarga porque, una vez más, Edipo utiliza a quien dialoga con él como fuente de información: tiende a convertirse el *agón* en escena de Mensajero. En un momento, en 583 ss., hay una resis justificativa de Creonte, seguida de dos versos conciliadores del corifeo y esperamos otra resis de Edipo con otros dos versos del corifeo. Pero nuestra espera es defraudada. Lo que llega es un breve enfrentamiento estíquico de los dos y la intervención conciliadora de Yocasta. Es que no es el desarrollo de un *agón* regular lo que a Sófocles interesa, sino que su mira se centra en la investigación de Edipo. Y ésta va a progresar con ayuda de Yocasta: Creonte es un instrumento, ya no tiene utilidad. La intervención en un *agón* de un tercer personaje, que lo arbitra o intenta una conciliación, es normal: es el papel de la misma Yocasta en las *Fenicias* de Eurípides; piénsese, también en Aristófanes, en los papeles de Demo y Dioniso

en *Caballeros* y *Ranas*, respectivamente. Pero esto es lo formal: Sófocles va a utilizar a Yocasta como a todos los demás, como una nueva pieza en la investigación.

Decíamos que el *agón* Edipo/Creonte es continuado por un *agón* coral. Esto tiene la ventaja de que no hay estásimo que interrumpa antes de la escena Edipo/Yocasta que se avecina y que explota el *agón* precedente. Es, pues, un fin funcional el que ha hecho que Sófocles conserve aquí un arcaísmo como es un *agón* de coro. Su forma es arcaica en cuanto se trata de dos estructuras epirremáticas dobles, entrelazadas. Las estrofas *a* y *b* (la primera de ellas cantada por el coro y Edipo, la segunda por el coro) van seguidas de trímetros del corifeo, Edipo y Creonte: la súplica del coro y corifeo hacen ceder a Edipo. Parece, pues, resuelto el *agón* Edipo/Creonte, a cuyo servicio ha colocado Sófocles este nuevo *agón*, subordinándolo al primero — lo que constituye evidentemente una innovación. Pero quedan las antístrofas *a'* y *b'* y los trímetros que las suceden. Aquí Yocasta sustituye a Creonte y de la persuasión ejercida sobre Edipo se pasa a su interrogación por Yocasta. El diálogo Yocasta/Edipo tras la antístrofa *b'* se prolonga así largamente, con rotura de la forma tradicional. Y del *agón* deriva un diálogo en que Yocasta tranquiliza a Edipo con noticias que ella cree favorables sobre la supuesta muerte del niño que ella tuvo de Layo y sobre la muerte del propio Layo. Solo para despertar mayor inquietud en Edipo y hacerle relatar su vida, la escena en la encrucijada. Así, un *agón* que parecía aplacado, terminado, da origen a la presentación de nuevos datos en la búsqueda. Yocasta, que pone fin al enfrentamiento, se convierte en Mensajero del pasado, de lo que ella cree que son buenas noticias; sólo para convertir a Edipo en un nuevo Mensajero y para hacer que sea llamado el testigo de la muerte de Layo.

Todo está ahora invertido y el trastrueque de la forma responde a un trastrueque del fondo. Los que querían callar, hablan; los que creían dar buenas noticias, las dan malas o inconclusivas, empujando a continuar la búsqueda; los que se enfrentan defendiéndose, hacen avanzar la investigación. Esta marcha, por así decirlo, sola; o, mejor, es Edipo quien la impulsa, pero

también ella avanzará de por sí cuando llegue a continuación, no llamado por nadie, el Mensajero de Corinto. Y ahora ya rápida, saltando etapas. Para concluir en el anagnorismo de Edipo. Escenas arcaicas usadas con finalidades específicas, trastrueques formales y de contenido de otras, combinaciones ambiguas de esquemas originalmente independientes, han llevado a él en una forma matizada y dramática, de resultado sorprendente, que provoca la inversión de todo el planteamiento de la Tragedia que a juzgar por su comienzo se esperaría. Bien lejos de la escena de Mensajero tradicional, que no hace más que traer una noticia que servirá para mover la acción, o del anagnorismo tradicional en que un personaje reconoce a otro. Pero es que la acción ha sido sustituida por una investigación nunca vista antes en el Teatro. De ahí que, si el peso está puesto en los derivados de las antiguas escenas de Mensajero, ello no podía ser sin una transformación profunda de las mismas y de la combinación con ellas de otras de significado originalmente diferente.

c) El final de la pieza

Tras un comienzo tradicional, aunque con determinadas modificaciones; y una continuación compleja, que presta nuevo sentido a los elementos arcaicos que conserva e introduce otros completamente alterados, el final de la pieza es otra vez tradicional. Lo es el estásimo trenético 1186 ss.; la nueva escena de Mensajero en 1223 ss., en que éste da noticia del acto de Edipo, que se ha cegado dentro del palacio, en un diálogo con el corifeo; el *kommós* cantado por Edipo y el coro, con intervenciones epirremáticas del corifeo y continuado con una resis de Edipo y una contestación del corifeo; el diálogo que sigue a continuación entre Edipo, que es ahora el antagonista vencido, y el nuevo protagonista, cabeza del coro, que es Creonte; y los tetrámetros finales del corifeo. Si hay algo innovado formalmente aquí es que el diálogo lírico Edipo/coro no es precedido de estásimos cantados solamente por el coro, como suele suceder en Esquilo; innovación menor.

Lo esencial, lo característico de Sófocles al llegar a esta parte de la pieza es que, con recursos, como se ve, estrictamente tra-

dicionales, y precisamente por este hecho, destaca mucho más lo que de nuevo tiene la obra. Y lo nuevo es que el Rey caído y llorado es precisamente aquel a quien al comienzo de la obra se hacía la súplica y que ha resultado ser el verdadero culpable; y que el actor que llora con el coro no lo hace por otro segundo actor, es Edipo que llora por sí mismo. Dentro de esquemas tradicionales, la parte del actor, de los actores mejor dicho si tomamos también en consideración a Creonte, está a cargo de aquellos actores que menos se esperaba a juzgar por el comienzo de la obra. Por tanto todo el final choca violentamente con el comienzo: se hacen contraste recíprocamente, se unen de una manera inesperada, con lo cual la constante paradoja de los Mensajeros y los *agones*, que resultan en algo completamente distinto de los puntos de partida, culmina. Puede verse hasta qué punto simples hechos de distribución cambian el sentido de unos elementos dados; cómo se juega precisamente con el contraste entre el sentido esperado y el nuevo dado por la nueva distribución o innovado sin más en una forma que era tradicional. Al lado de esto está, naturalmente, la alteración de las formas y contenidos tradicionales, su acumulación a veces, su desplazamiento de los lugares en que son esperados.

Con unos esquemas muy primarios y centrándose en la conservación de algunos arcaísmos (la escena de súplica, el *kommós* y lo que sigue, el *agón* coral, la escena de Mensajero tras coral), más la introducción de innovaciones como son los estásimos no rituales y las escenas de Mensajero y *agón* alteradas, multiplicadas además, Sófocles ha dado forma a un contenido complejo y difícil, por excelencia trágico. Su problema era dar amplitud dramática a una acción prácticamente intracoral, sin antagonista: Creonte lo es sólo episódicamente. Por mejor decir, Edipo es protagonista y antagonista al tiempo y hace falta una nueva *anagnórisis* que lo revele. Entre una súplica y un conjunto trenético que es cualquier cosa menos esperado a partir de la misma, la acción es sustituida por una investigación que aprovecha los esquemas de la escena tradicional de Mensajero, pero trastrocándolos y fundiéndolos con elementos agonales. Una acción compleja, una verdadera trama en que domina el *suspense* y la

paradoja, surge así. El lector no experimentado piensa que Sófocles trabaja libremente, relacionando a sus personajes y al coro según considera oportuno a partir de un infinito de posibilidades. Por el contrario, trabaja sobre escenas-tipo. Pero puede combinarlas variamente, desplazarlas, alterar su forma o contenido o distribución. Y lo mismo cuando las conserva que cuando las violenta ello es en búsqueda de determinados efectos. Precisamente el choque con el hábito de los espectadores cuando altera esos esquemas es lo que les hace cobrar relieve y eficacia. Y lo mismo cuando los aplica de modo diferente del habitual o cuando los aplica, en parte, del modo habitual, pues entonces cuenta con el efecto de subrayado de los paralelos que el público conoce.

Una obra de teatro griega está aún, y ésta puede ser la conclusión, sumamente formalizada, pero el poeta conserva amplias posibilidades dentro de los esquemas que ha de seguir. Se trata de un lenguaje sutil de unidades y de relaciones entre ellas, que le permite acceder al sentimiento del público, actuar variamente sobre él. No parte desde cero. Quien no comprenda esto no podrá fácilmente llegar al contenido de una obra teatral griega a través de la forma y la distribución de las unidades jerarquizadas de que se compone.

El poeta conserva una libertad en el manejo de esas unidades y en esa libertad halla sus máximas posibilidades expresivas. Es lo mismo que ocurre, en otro nivel, con las unidades del lenguaje que llamamos palabras o elementos gramaticales, que permiten en sus combinaciones la abertura que es el estilo, la creación de contenidos individuales. Aquí estamos en otro nivel, pero esencialmente dentro de lo mismo: la unidad de Literatura y lengua se confirma una vez más. Sófocles tiende a la acción abierta, a la intriga libremente llevada de acuerdo con los caracteres de sus personajes y con el azar. Pero parte de unos condicionamientos que, lejos de ser para él un obstáculo, son la mayor ayuda en su libertad. Súplica, escenas de Mensajero y parte trenética producen así algo nuevo realmente. Hay súplica del coro al Rey pidiendo la liberación, hay derrota del antagonista que es salvadora para la ciudad, hay mensajes que condicionan la acción. Pero ahora esa derrota es dolor porque es

la de Edipo; esos mensajes cobran nuevo sentido; sin haber un antagonista y un *agón* independientes ni una escena de anagnórisis independientes, los hay mucho más dramáticos y poderosos. Y surge así esa creación entre arcaica y nueva que es el *Edipo Rey*, esa culminación del genio dramático de los griegos.

RESUMEN

El autor estudia los elementos estructuralmente arcaicos en el *Edipo Rey*, para ver cómo han sido modificados por el poeta con objeto de presentar dramáticamente su tema. Son tradicionales, al menos en sus líneas generales, la escena de súplica al comienzo, el treno final, un *agón* de coro, varias escenas de Mensajero. Pero *agones* y escenas de Mensajero se convierten en fuentes de información en sentido inesperado, que hacen pasar, en definitiva, de la súplica a un Rey al treno entonado por ese Rey por sí mismo. Todo al servicio de un anagnorismo radicalmente nuevo, que descubre en el protagonista al verdadero antagonista de la obra.

Madrid.

Francisco R. Adrados