

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



Tras el rastro de un mito:

Edipo en dos periodos clásicos

Tesis
que para obtener el grado de
Maestro en Letras Francesas
presenta

Armando Trinidad Aguilar de León

Directora de tesis: Doctora Claudia Ruiz García

México, D.F.
2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En portada: Edipo, con capa y sombrero de viajero, reflexiona el acertijo de la Esfinge coronada. Detalle de un *kylix* (26,4 cm), cerámica de figuras rojas del periodo clásico (480-470 a. C.). Museo Gregoriano Etrusco Vaticano (16541).

Reconocimientos

Agradezco a todas aquellas personas, maestros y amigos, que estuvieron involucradas en mi formación de maestría y en el proceso de elaboración de tesis. Mi más profundo reconocimiento a la Dra. Claudia Ruiz por su serena dirección y por el impulso académico; gracias infinitas a la Dra. Norma Román por su cálida atención y sus observaciones agudas. Gracias también a la Dra. Nair Anaya por el apoyo y a la Dra. Rosalba Lendo por sus comentarios...

En esta breve enumeración, quiero incluir a la Dra. Maria Eugénia Pereira de la Universidade de Aveiro por el valioso material que me envió, a la Dra. Catherine Raffi-Bérout de Rijksuniversiteit Groningen por haberme tendido la mano, a Maribel por las horas de discusión sobre los Edipos y por el *Édipo de Alfama*, a Paola por los ánimos, a Luis por los trámites iniciales...

A todas y cada una de estas personas, mi más sentida gratitud.

Tout héros historique ou légendaire possédant sa physionomie propre, intangible pour l'essentiel et modifiable pour le détail, l'ingéniosité des écrivains consistait dans l'art de doser la fidélité et l'invention, pour la plus grande satisfaction d'un public à qui ces personnages étaient familiers. C'est tout le problème des mythes et de leur utilisation littéraire, -et, naturellement, l'histoire de leur passage à travers la tragédie française n'est qu'une partie d'une histoire beaucoup plus longue, qui commence souvent avec les tragiques grecs pour se poursuivre jusqu'à Cocteau, Giraudoux ou Anouilh, sans oublier O'Neill et Brecht.

Jacques Truchet.

Emprunté à la tradition, [*le mythe d'Œdipe*] réapparaît constamment dans un autre temps et un autre espace littéraire et artistique, avec des modifications et des nouvelles significations. Il devient ainsi le reflet de chaque moment par où il passe [...]. Il n'est point détruit puisque le sens fondamental, l'unité du mythe, continuent à être conservés.

Maria Eugénia Pereira.

Tras el rastro de un mito:
Edipo en dos periodos clásicos

Preliminar

 El presente trabajo es el resultado parcial de un proyecto de investigación sobre el tratamiento dramático del mito de Edipo. El título del proyecto inicial, *Reescrituras dramáticas del mito de Edipo*, podría parecer ambiguo; sin embargo, la línea de investigación fue claramente trazada con la orientación invaluable de la Doctora Claudia Ruiz, directora del proyecto. La investigación original consta de cuatro grandes partes que agrupan un corpus diverso: I. Edipo: mito, épica y tragedia; II. Edipo en historias de amor; III. Edipo y deriva trágica; IV. Reescrituras ibéricas de Edipo. El proyecto en toda su extensión explora una docena de autores distribuidos en cuatro grupos, cada grupo corresponde a cada una de las partes enunciadas: I. Esquilo, Sófocles y Eurípides; II. Pierre Corneille, Voltaire y Pierre-François Biancolelli; III. André Gide, Jean Cocteau y Jean Anouilh; IV. Bernardo Santareno, Manuel María y Josep Arias Velasco. Un amplio corpus dramático que trasciende períodos histórico-literarios, límites geográficos y fronteras lingüísticas. El desarrollo de las partes indicadas seguiría a un marco contextual, “Mito y ocurrir literario”, y a un marco teórico, “Edipo en una encrucijada comparatista”. Dado el alcance de la investigación y tomando en cuenta los lineamientos para la elaboración de tesis de maestría de nuestro posgrado, nos hemos limitado a desarrollar las dos primeras partes del proyecto (“I. Edipo: mito, épica y tragedia” y “II. Edipo en historias de amor”), las cuales se encuentran condensadas en un solo capítulo, “Migraciones de Edipo”, que es precedido por los marcos señalados; las partes restantes serán desarrolladas en un informe posterior; dejamos así una puerta abierta para posibles estudios de doctorado.

Es de notar que la primera etapa del presente coincide con la consolidación de la tragedia como género dramático. Esto se debe a que el *Edipo rey* de Sófocles (~430 a. C.) es el punto de referencia de todo texto basado en el mito de Edipo.

Sin embargo, no podemos pasar por alto que *Edipo rey* se inscribe en una tradición mítico-literaria que precede a la obra más célebre del mayor dramaturgo de la tragedia ática. Podría parecer ocioso decirlo, pero antes de Sófocles el mito de Edipo había incursionado ya en la literatura. De hecho, al remontar tras sus huellas, ascendimos en el drama griego hasta dar con los residuos de las reescrituras más antiguas del mito; estos residuos formaron parte de una secuencia de poemas épicos conocida como el *epos* tebano (siglo VIII a. C.). La importancia de este tríptico épico es definitiva ya que la *Edipodia*, canto que abre el conjunto de epopeyas, representa el primer eslabón conocido entre el mito de Edipo y su tratamiento literario. Además, la *Tebaida*, poema que es consecuencia de la *Edipodia*, es el modelo de la acción de *Los siete contra Tebas* de Esquilo (467 a. C.), tercera parte de una tetralogía¹ que estuvo compuesta por dos tragedias antecedentes –*Layo* y *Edipo*– y un drama satírico –*Esfinge*– que cerraba el todo dramático.² Así como la *Tebaida* inspiró *Los siete contra Tebas*, esta tragedia de Esquilo será reelaborada por Eurípides en las *Fenicias* (~407 a. C). Si bien la representación de las *Fenicias* es posterior a la de *Edipo rey*, decidimos alterar el orden cronológico para seguir una cadena de influencias literarias; es por esto que en la progresión de nuestro análisis abordaremos las *Fenicias* inmediatamente después de *Los siete contra Tebas* y no después de *Edipo rey*, como marca la cronología. Por otra parte, precisemos que *Edipo rey* es una obra original: Sófocles no sigue la línea mítico-épica de los otros escritores trágicos;

1 La tetralogía era una exposición dramática en dos momentos: el mayor era una trilogía trágica que desarrollaba una problemática en torno a una casa real (Labdácida o Atrida, por ejemplo); el segundo momento era un drama satírico que cerraba de forma humorística el conjunto. Esta exposición duraba entre ocho y diez horas (Cf. García en Aristóteles, 2000: xv, nota 70).

2 Del *epos* tebano (*Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*) y de tres de las obras de la tetralogía de Esquilo (*Layo*, *Edipo* y *Esfinge*) sólo quedan fragmentos huérfanos que estuvieron insertos en un ciclo épico y en una serie dramática. Tener conocimiento del marco genérico y de algunos de los motivos que construían las obras perdidas permite situar los escombros dentro de un probable argumento que incide en un posible todo estructural, ejercicio de arqueología textual al que dedicaremos un espacio en nuestro tercer capítulo (*infra.*: 79-95).

más bien, se remite al mito heroico y procede a una serie de operaciones que revela el genio innovador del trágico de Colono³.

El segundo momento de nuestro estudio refiere a la cadena de reescrituras que se desprenden de la tragedia de Sófocles. A pesar de que el *Edipo* de Séneca es el puente latino entre el antecedente ático y las reescrituras modernas de Edipo, decidimos no profundizar en él ya que esto nos demoraba en los detalles de las versiones francesas de *Edipo rey*. La primera tragedia de esta serie es el *Œdipe* de Corneille (1659); al escribirla, el autor pretende corregir los ‘errores’ del drama de Sófocles. Corneille examina minuciosamente el *Edipo rey* desde la estética clásica y afirma que contiene una serie de incoherencias y de inverosimilitudes que afectan el desarrollo de la acción. Para adecuar el mito a un desarrollo trágico de acuerdo con el gusto de la época, Corneille complica el argumento de Edipo inventando una historia de amor en primer plano. Poco después, Voltaire revisa la pieza de Corneille y expone los fallos que atentan contra las unidades dramáticas exigidas por la doctrina clásica; Voltaire emprende entonces la escritura de su *Œdipe* (1718) con la intención de no cometer los mismos desaciertos que sus antecesores. En su versión, Voltaire da mayor importancia al personaje de Yocasta, a quien inventa un pasado ‘novelesco’ de donde surge una historia de amor inconclusa. A su vez, la versión de Voltaire llama la atención de los comediantes italianos, especializados en un público popular, ávido de historias jocosas y picantes; con el fin de agradar a este público, Pierre-François Biancolelli adapta puntualmente la tragedia de Voltaire y produce una pieza hilarante, plena de giros coloquiales y alusiones sexuales: por esto y otros tantos detalles que serán abordados a su debido tiempo, el *Œdipe travesti* (1719) da cuenta del teatro popular del momento.

3 Aclaramos que aquí no abordaremos *Edipo en Colono*, ya que esta tragedia es una extensión del relato original. Es decir, los hechos presentados en esta obra póstuma (representada en 401, cinco años después de la muerte del autor, 406 a. C.) parecen ser fruto de la imaginación creadora de Sófocles y no habrían figurado en versiones anteriores del mito. Por otra parte, en las reescrituras francesas de *Edipo rey* que analizaremos, el argumento de *Edipo en Colono* no encuentra mayor eco, a pesar del incuestionable valor literario de dicha tragedia.

Estos dos grupos de obras, que refieren a dos grandes periodos de intensa actividad dramática –la tragedia ática y la tragedia clásica–, serán nuestro objeto de estudio. Por razones de espacio, hemos decidido condensar los dos capítulos en uno sólo bajo el subtítulo “Migraciones de Edipo”; en él, las reescrituras anunciadas se encadenan inmediatamente, sin cortes en los periodos histórico-literarios. El objetivo puntual de este análisis es apreciar los procedimientos innovadores que dan variedad al tratamiento dramático del mito en cuestión.

La literatura comparada nos ofrece para esto diversos campos de acción, entre ellos nos interesan particularmente la mitocrítica, la tematología y la intertextualidad. Nos apoyamos luego en las propuestas teóricas de Gilbert Durand, cuyas reflexiones sobre imaginario y mitología son tributarias de los estudios de Carl Gustav Jung y de las aportaciones de Mircea Eliade. Por otra parte, las propuestas de Pierre Brunel orientan la mitocrítica de Durand hacia un terreno propiamente literario (que es el que aquí interesa). Cristina Naupert, a su vez, nos ayuda a precisar la ambigüedad de los términos de la tematología. Tanto la mitocrítica como esta última enfocan al mito en su dimensión literaria e intertextual. Sobre este último punto, en el desarrollo del presente es imposible prescindir de Gérard Genette, cuya teoría de los palimpsestos es fundamental en todo estudio sobre reescrituras literarias. Si bien las premisas de estos tres campos subyacen en el análisis del corpus, consideramos pertinente dedicar un capítulo, “Edipo en una encrucijada comparatista”, para definir los alcances de los estudios que nos dan soporte. Esto se debe a que dichos enfoques trazan el rumbo de una parte de la investigación literaria contemporánea y, sobre todo, sientan las bases teóricas del presente, así como de los futuros trabajos que vendrán a completar el proyecto original, antes mencionado.

Pero esto no es todo: al enfrentarnos a nuestro corpus saltó a la vista la variedad de géneros literarios que el análisis propuesto implica: mito heroico, poesía épica y tragedia ática son los marcos genéricos en los cuales se configuran las primeras manifestaciones literarias del mito de Edipo. Agreguemos a éstos la tragedia clásica, la cual se encuentra estrictamente codificada por un aparato

preceptivo que hace de esta manifestación dramática francesa una categoría particular. En concreto, las reescrituras del mito de Edipo a analizar se inscriben en diferentes géneros; ofrecemos por lo tanto un capítulo “Mito y ocurrir literario” que es una reflexión sobre la trayectoria del mito en general, inserto en el devenir genérico.

Puntualmente, tres son los capítulos del presente: “I. Mito y ocurrir literario”, que ofrece un panorama de la andadura del mito en los géneros que nos conciernen; “II. Edipo en una encrucijada comparatista”, en donde precisaremos las ramas de la literatura comparada que dan soporte a nuestro análisis ejemplificando directamente con el mito en cuestión y “III. Migraciones de Edipo”, capítulo que aborda una cadena de reescrituras del mito, desde la primera manifestación literaria conocida hasta la versión popular de los comediantes italianos. Estos tres capítulos son precedidos por una introducción, ‘Sobre Edipo’, que sitúa nuestro asunto y comenta sin profundizar algunos estudios importantes al respecto, como aquél que Aristóteles hace en su *Poética* y el tan divulgado complejo de Sigmund Freud, sin olvidar, evidentemente, la opinión de críticos y dramaturgos del periodo clásico francés.

Aclaremos por último que el reporte de nuestra investigación se circunscribe a un terreno puramente literario y busca observar el tratamiento dramático del mito de Edipo en las obras señaladas. En consecuencia no hay espacio aquí para profundizar en reflexiones que escapen a nuestra intención. Reflexiones sobre el papel ritual del mito de Edipo; sobre inocencia, culpabilidad o justicia divina; sobre predestinación y libre albedrío; sobre parricidio e incesto; sobre afectos y complejos, etc. interesan a otros campos más allá del literario. En pocas palabras, nuestra investigación se mantiene dentro de los límites de las reescrituras y de las influencias intertextuales.

Introducción: Sobre Edipo

Sobre Edipo

Le mythe d'Œdipe nous est parvenu dans des rédactions fragmentaires et tardives, qui sont toutes des transpositions littéraires, plus inspirées par un souci esthétique ou moral que par la tradition religieuse ou l'usage rituel, si tant est que de telles préoccupations aient jamais existé à son sujet.

Claude Lévi-Strauss : *Anthropologie structurale*.

Decir 'Edipo', fuera de todo contexto freudiano, remite inmediatamente a la obra maestra de Sófocles. Esto no debe hacernos olvidar que *Edipo rey* es la dramatización de un mito surgido de los confines de la antigua Hélade. Nos enfrentamos entonces a la escritura dramática de un mito griego cuyo rastro se pierde más allá del horizonte histórico. De hecho, de la forma original del mito se tienen sólo vagas ideas; la versión primaria, transmitida por la tradición oral, habría variado al suceder de las generaciones. Con todo, esa inestable narración verbal debió girar en torno al núcleo de todo relato heroico: el enfrentamiento del héroe y el monstruo. Este pasaje representativo inspiró la iconografía, como lo demuestran la cerámica de figuras rojas o negras y algunos detalles escultóricos que ilustran el encuentro de Edipo y la Esfinge. El relato del joven aventurero es pues un legado de la lejana época micénica (siglos XVIII a XII a. C.) y se prolonga en el tiempo por el hecho de haber alimentado la plástica y la literatura griegas.

El primer género literario de la Antigüedad debió ser también el primer género en el cual dicho relato adquirió variaciones significativas⁴. La mala fortuna hizo que el ciclo épico en cuestión –el *epos* tebano– se perdiera al correr del tiempo. Sin embargo, la derivación de géneros garantizó al mito de Edipo su permanencia en la literatura. Los poetas trágicos adaptaron el material mítico-épico antecedente. La réplica dramática más antigua sobre este asunto es la tetralogía a la que pertenece *Los siete contra Tebas*, única obra conservada del conjunto. Esquilo tomó el argumento de esta tragedia de “deux épopées du cycle thébain, *l'Œdipodie* et la *Thébaïde*, dont nous n'avons à peu près rien” (Chambry, 1964: 71). Eurípides

⁴ Es en su tratamiento literario por el cual los mitos trascienden el contexto religioso en donde debieron estar inscritos originalmente. Al momento de asentarse por escrito, habrían ya variado en su estadio oral; en consecuencia, los mitos en su forma épica o dramática se encuentran lejos de su narración primaria.

volverá al asunto tebano en las *Fenicias*, obra que se inspira en *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Sin embargo, el mito alcanza su máxima expresión literaria en el *Edipo rey* de Sófocles; tragedia que “transpose elle-même de façon très libre une légende thébaine bien plus ancienne” (Vernant, 1994: 1). Esta transposición implica, por supuesto, una manipulación de la materia prima. En el proceso de creación, Sófocles altera la versión del mito entonces conocida, excluyendo pasajes de tendencia épica e incluyendo episodios que convendrían a una factura trágica; por ejemplo

dans les versions premières du mythe il n'y a pas [...] la plus petite trace d'autopunition puisque Œdipe meurt paisiblement installé sur le trône de Thèbes, sans s'être le moins crevé les yeux. C'est précisément Sophocle qui, pour les besoins du genre, donne au mythe sa version proprement tragique. (*Ibid.*: 5)

Jean-Pierre Vernant se refiere, seguramente, a la versión épica del mito a la cual Homero alude en la *Ilíada* y en la *Odisea*; en una de esas breves alusiones Edipo muere siendo un rey longevo, en su honor Tebas dedica grandes juegos funerarios (*Infra.*: 86). Pero hay algo aún más importante a rescatar: en la cita se insinúa que la inspiración de Sófocles dio al antiguo mito heroico la forma trágica por todos conocida; hazaña literaria inigualable si tomamos en cuenta que en la tragedia griega el mito de Edipo era un asunto común. Al respecto, José María Lucas de Dios comenta la miríada de obras, hoy perdidas, que desarrollaron los infortunios del rey tebano: “Meleto [...] compuso una serie ligada, una *Edipodia*, [...] y sobre este tema mítico hubo toda una floración de *Edipos* sueltos” (1990: 44); esto sucedió entre los siglos V y III a. C.

Con todo, la reescritura de Sófocles marcó al público y a la literatura con tal fuerza que el mito de Edipo y *Edipo rey* se confunden en la posteridad. Ésta continúa admirando la inquietante tragedia representada por primera vez hace ya dos mil quinientos años. Resulta curioso que una obra de tal impacto haya obtenido el segundo lugar en los concursos dramáticos. En efecto, en un año alrededor de 430 a. C. el público del festival de teatro otorga el primer premio a la exposición del sobrino de Esquilo, Filocles, “un poeta dramático para nosotros de

escaso relieve [...]. Pero una cosa es innegable: su aportación dramática en esa ocasión no debió de ser de baja calidad cuando fue capaz de superar a nuestro *Edipo Rey*” (*Ibid.*: 38). La obra de Sófocles se llevó entonces la segunda mención en esa brillante institución ateniense que fueron las Grandes Dionisias.

A pesar de su segundo lugar, *Edipo rey* estaba destinado a los máximos honores. Uno de sus mayores reconocimientos vendrá casi un siglo después, con otra obra, faro en la literatura occidental: la *Poética* de Aristóteles. Recordemos que en ella, el estagirita busca demostrar la superioridad del género trágico en relación con el otro gran género de la Antigüedad, la poesía épica. Uno de los puntos de oposición es la extensión de las obras pertenecientes a cada género: “resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo; pongo por caso: si se pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como los tiene la *Iliada*” (2000: 47). Pero, más allá de esta superioridad genérica según Aristóteles (nosotros no estamos aquí para afirmar o discutir eso), lo que importa es que la *Poética* analiza el arte de la construcción trágica. Aristóteles procede entonces a un corte estructural (vélgase el adjetivo que, aunque adecuado, pudo resultar anacrónico) para detallar partes constitutivas de toda obra trágica, a saber: trama y argumento, acción, actos, peripecia y reconocimiento, verosimilitud y desenlace. Al explicar todas éstas, Aristóteles se sostiene en *Edipo rey*; veamos de ello sólo dos ejemplos, el primero refiere al efecto que la tragedia debe producir en el público: “La trama debe estar compuesta de modo que, aún sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, o compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasará a quien oyera el argumento del *Edipo*” (*Ibid.*: 20); el segundo ejemplo aborda dos momentos específicos de la técnica dramática:

peripecia es la inversión de las cosas en sentido contrario [...] como en el *Edipo* se ve, que el que vino a confortarle [...] le causó contrario efecto [...]. El *reconocimiento* [...] es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento [...]. Y bellísimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia, como es de ver en el *Edipo*. (*Ibid.*: 16).

De esta forma, Aristóteles consigna el arte de construir tragedias; éstas deben contener un argumento inquietante y el desarrollo de la acción, dar reveses que

mantengan en vilo al espectador. El hecho que Aristóteles refiera constantemente al *Edipo rey* es definitivo; para el crítico más célebre de la Antigüedad, la tragedia de Sófocles es el paradigma de la construcción trágica.

Después de Aristóteles, *Edipo rey*, tragedia de tragedias, ha sido objeto de numerosos y diversos estudios, sobre todo en aquellas épocas en que se acentúa el interés por la civilización grecolatina. En el periodo clásico francés la obra de Sófocles será minuciosamente revisada por críticos y dramaturgos cuya empresa es alcanzar la perfección trágica. Ésta obedece a un inflexible aparato crítico, la doctrina clásica, que rige la construcción dramática sobre preceptos aristotélicos. En efecto, los hombres del teatro clásico encuentran en Aristóteles una línea a seguir; sólo que ellos no toman en cuenta que la *Poética*, escrita casi un siglo después del esplendor trágico, es evidentemente posterior al fenómeno dramático ateniense, lo que implica que la labor de Aristóteles es más descriptiva que preceptiva. Por el contrario, la consolidación de la tragedia francesa depende de reflexiones teóricas paralelas a la producción dramática; esto hace que el subgénero sea rigurosamente legislado. Además, la doctrina clásica no sólo dicta reglas inflexibles para la creación contemporánea, también emite juicios severos sobre el corpus dramático grecolatino. Así, *Edipo rey*, considerado modelo trágico por Aristóteles, no sale en buen estado de la pluma de Corneille:

Je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles [le siècle de Sophocle et celui de Sénèque] pourrait sembler horrible au nôtre ; que cette éloquente et curieuse description dont la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux [...] feraient soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire ; et qu'en fin l'amour n'ayant point de part dans cette tragédie, elle était dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique. (2004: 96)

En el proceso de adaptación de las versiones grecolatinas de Edipo, Corneille se detiene en los problemas de recepción, lo que muestra que la estética clásica era un fenómeno que englobaba tanto a críticos y dramaturgos como al público aficionado.

De acuerdo con lo anterior, Corneille propone una nueva reescritura de Edipo, la cual atrajo la crítica virulenta de D'Aubignac. El abad desmantela el *Œdipe* de Corneille acto tras acto para demostrar que el conjunto carece de la principal regla dramática: la verosimilitud (cf. *Ibid.*: 112-117). Según el crítico, de ésta carece también el *Edipo rey* de Sófocles: “La fable d'*Œdipe* a presque toujours été considérée par les Anciens comme la plus convenable au théâtre [...] mais elle a été si mal inventée que le fondement n'en est pas vraisemblable” (*Ibid.*: 105). Sobre la versión de Corneille, dice: “il ne fut jamais un sujet plus horrible, une conduite plus déréglée, et une versification plus mauvaise” (*Idem*).

Los casos de Corneille y del abad D'Aubignac no son aislados; la discusión sobre los errores en la construcción trágica del *Edipo rey* desencadenó una serie de reescrituras, cada una quería mejorar la anterior y la mayoría pretendía perfeccionar el asunto tratado por Sófocles: “On avait l'impression que les pièces sur le mythe d'*Œdipe* envahissaient le monde théâtral” (Odagiri, 2001: 97). Una de esas tantas reescrituras merece una mención especial: Houdar de La Motte, buscando rivalizar con Voltaire, procede a un hecho inaudito, su *Œdipe* iba deliberadamente contra las reglas establecidas por la doctrina clásica: “M. de Lamotte veut établir des règles toutes contraires à celles qui ont guidé nos grands maîtres [...]. M. de Lamotte veut d'abord proscrire l'unité d'action, de lieu, et de temps” (Voltaire, 2007: en línea). Más aún, de La Motte reescribe el Edipo de una forma inusitada, que acentuó la indignación del mundo teatral: la osadía lo lleva a redactar en prosa su versión de Edipo. Ésta recibió tan fuertes críticas que el autor debió enmendar su ‘error’ versificando la escandalosa versión.

De lo hasta aquí expuesto resulta que en el periodo clásico *Edipo rey* y sus reescrituras ocupan la escena dramática y hacen correr las plumas de los críticos más severos. El asunto de Edipo se convierte en un espacio de discusión sobre los problemas técnicos que pretende erradicar la doctrina clásica. Esto hace que la polémica sobre Edipo sea “un moment capital de l'histoire du théâtre classique français” (Raymond y Thirouin en Corneille, 2004: 5). Notemos que esta polémica se mantiene alejada de la profundidad mítica de la tragedia. Para los eruditos del

periodo clásico lo importante es la construcción dramática en tanto que la ‘fábula’⁵ no es más que una materia que debe ser moldeada según los intereses del público.

En el siglo XX, el mito de Edipo es ampliamente conocido por la lectura de *Edipo rey* que hace Sigmund Freud. En *La interpretación de los sueños* (1900), el padre del psicoanálisis se acerca a la tragedia de Sófocles para fundamentar su teoría que atribuye al antiguo mito griego un conflicto que radica en la psique del infante y que involucra directamente sus relaciones afectivas en el núcleo familiar. Freud da entonces a dos motivos de *Edipo rey*, el parricidio y el incesto, una dimensión psíquica universal. A pesar de que la interpretación de Freud tuvo gran aceptación en el ámbito de la psicología e, incluso, en el de la crítica literaria, el complejo de Edipo tiene sus detractores, como Jean-Pierre Vernant, quien cuestiona:

en quoi une œuvre littéraire appartenant à la culture de l'Athènes du Ve siècle avant J.-C. [...] peut-elle confirmer les observations d'un médecin du début du XXe siècle sur la clientèle de malades qui hantent son cabinet ? [...] L'interprétation freudienne [...] n'a pas influencé les travaux des hellénistes. Ils ont continué leurs recherches comme si Freud n'avait rien dit. Aux prises avec les œuvres, ils ont eu sans doute le sentiment que Freud parlait « à côté », qu'il était resté en dehors des vraies questions, celles qui imposent le texte lui-même [...]. (Vernant, 1994: 1; 7)

Vernant reprocha entonces a Freud el haber interiorizado a *Edipo rey* hasta extirparlo de su contexto histórico-social. Hay que reconocer sin embargo que el acierto de Freud no se encuentra tanto en su divulgada y anacrónica interpretación del mito, sino en su exploración de los rincones oscuros de la psique. Freud rescata la fuerza del subconsciente poblado de imágenes y de figuras míticas; una de las primeras conquistas de los estudios sobre el imaginario que vendrán a complementarse con las investigaciones de Carl Jung. Subconsciente e

5 Jean-Louis Backès observa: “à l'époque classique, [...] le mot mythe avait disparu, oblitéré par ce qu'on suppose être son équivalent latin, *fabula*. [...] Quand nous parlons de mythes à propos de Racine, nous ignorons parfois qu'il ignorait le mot” (2000: 43-44)

inconsciente colectivo son desde entonces espacios recónditos irradiados por la inexplicable energía del mito que afecta a fenómenos psíquicos como “sueños, relatos visionarios, trances, posesiones, que el Siglo de las Luces nunca se hubiera atrevido a citar con decencia” ya que su interés estuvo siempre en “todos los artilugios de la razón” (Durand, 2003: 29). Así, el siglo XX desentraña la importancia del mito en la psique humana, aspecto ignorado durante el racional periodo clásico francés.

El empuje de nuevas disciplinas como la antropología hace que el mito de Edipo siga al centro de estudios diversos, ya sea como objeto por sí mismo o como ejemplo de técnicas de investigación. Esto último es lo que sucede en los trabajos de Claude Lévi-Strauss, quien se propone sacar a la luz la estructura profunda de los mitos: “il ne s’agit pas pour nous d’interpréter le mythe d’Œdipe d’une façon vraisemblable, et moins encore d’en offrir une explication acceptable pour le spécialiste. Nous voulons simplement illustrer par ce moyen [...] une certaine technique” (1974: 235). La técnica de Lévi-Strauss consiste en reducir el mito a sus unidades menores que pueden condensarse en frases simples llamadas mitemas; todas ellas son distribuidas en columnas dependiendo de un común denominador. Estos paquetes arrojan como resultado relaciones familiares contrapuestas: por una parte, Cadmos busca a su hermana Europa, Edipo se casa con su madre, Antígona entierra a su hermano Polinices; por otra, los guerreros nacidos de los dientes del dragón se matan entre sí, Edipo mata a Layo, Eteocles mata a Polinices. Además, dos de las columnas que tienen en común el elemento terrestre o ctónico se oponen también: Cadmos mata al dragón, Edipo vence a la Esfinge (ambos monstruos ctónicos); mientras que Lábdaco es cojo, Layo tiene también un defecto de dirección y Edipo significa ‘pie inflamado’, los tres personajes se definen por su forma de locomoción, por su contacto con la tierra al desplazarse. La distribución de estos enunciados es interesante; sólo habría que aclarar que Lévi-Strauss, al incluir a Cadmo y a Eteocles y Polinices, sobrepasa el mito de Edipo y enfoca más bien un conjunto de mitos que componen el ciclo tebano: desde Cadmos y la fundación de Tebas hasta la caída de la casa Labdácida, con la muerte mutua de los hermanos enemigos, Eteocles y Polinices.

Hay que notar también que ninguno de los mitemas explota la intervención de los dioses en la trayectoria del héroe, aspecto esencial del mito de Edipo, y de todo mito en general. La conclusión de Lévi-Strauss sobre su técnica de análisis es, a mi parecer, desconcertante: “Que signifierait donc le mythe d’Œdipe ainsi interprété [...] ? Il exprimerait l’impossibilité où se trouve une société qui professe de croire à l’autochtonie de l’homme [...]” (*Ibid.*: 239). En todo caso, lo importante aquí es ver cómo el antropólogo francés ilustra su técnica que puede ser aplicada a todo mito, “l’Œdipe thébain ou le Persée argien, etc” (*Ibid.*: 241).

En otro campo de estudios, Vladimir Propp, interesado en las bases históricas del cuento popular, rastrea en el folklore europeo la presencia de narraciones similares a la historia de Edipo. En su obra *Edipo a la luz del folklore* alude a diferentes relatos que se construyen sobre motivos comunes: el parricidio, el incesto y el advenimiento al trono. Propp afirma: “En el folklore la trama de Edipo es [...] conocido [sic] de todos los pueblos europeos, y también en África (zulúes) y entre los mongoles” (1982: 91). La aportación de Propp es considerable ya que el mito de Edipo vendría a ser una narración como tantas otras que forman parte del folklore de una variedad de culturas como la europea, la africana y una parte de la cultura asiática. Y aquí debemos tomar en cuenta la opinión de Mitsuka Odagiri quien declara: “un personnage dramatique tel qu’Œdipe n’existe pas dans l’histoire de la littérature japonaise” (2001: 7).

Llegados a este punto, digamos que Odagiri dedica una amplia investigación a las reescrituras del mito de Edipo en Francia. En su libro *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d’Œdipe* (2001) el investigador japonés explora un amplio corpus en torno a los Edipos clásicos y contemporáneos. El gran valor de esta investigación es que presenta una descripción del contenido de cada pieza y un análisis de asuntos como la dignidad maternal de Yocasta, parricidio y castigo, humanismo cristiano en Corneille, solidaridad humana y culto del yo en Gide, problemas metafísicos en Cocteau, etc. Disertaciones sin lugar a dudas valiosas pero que se separan un poco del terreno puramente literario. Al dar peso al análisis de tales asuntos, las relaciones intertextuales sugeridas desde el título (*Écritures palimpsestes...*) son puestas de lado; de hecho, Odagiri no analiza

el parentesco estrictamente intertextual entre las reescrituras de Edipo del corpus, como sugiere su título.

Otra investigación que es preciso mencionar es aquella de la española Monserrat Morales Peco, quien publica un apreciable trabajo titulado *Edipo en la literatura francesa* (2002). El recorrido que ofrece Morales es interesante; divide su investigación en tres grandes partes: Génesis del mito, Arqueología textual del mito literario y Evolución del mito en la literatura francesa. La investigadora revisa en un primer momento las teorías contemporáneas sobre el mito (psicología, historia de las religiones y antropología estructural). Enseguida, procede a un análisis de residuos y de obras de Grecia y Roma sobre el asunto de Edipo (arqueología textual). La parte más importante encadena una serie de ensayos como la ideología calvinista, el reflejo del jesuitismo, la moral estoica, etc.

Nuestra investigación se diferencia de las dos anteriores por el hecho de que ésta se restringe a un plano estrictamente literario. Contextualizamos las obras de nuestro corpus en las categorías genéricas involucradas y nos apoyamos luego en tres diferentes campos de la literatura comparada para enseguida proceder a un análisis de las obras en una cadena de influencias y aportaciones. No pretendemos medir nuestro trabajo con los estudios de Odagiri y de Morales; sabemos que el presente tiene tanto aciertos como desaciertos. Nuestra intención es más bien ofrecer un panorama sobre las reescrituras de Edipo bajo una perspectiva diferente a aquéllas de los últimos estudios citados.

I. El mito en el ocurrir literario

El mito en el devenir genérico

Ce n'est qu'en Grèce que le mythe a inspiré et guidé aussi bien la poésie épique, la tragédie et la comédie, que les arts plastiques [...].

Mircea Eliade, *Aspects du mythe*.

“*La littérature en général fixe le mythe*”: esta frase simple de Mircea Eliade (Eliade y Couliano, 1994: 171) encierra en su breve enunciación un complejo proceso por el cual la materia mítica debe transitar, antes de ‘fijarse’ en la producción literaria... escrita. Esta última precisión no es en lo absoluto ociosa. Recordemos que una de las características definitorias del mito es su naturaleza oral, recordemos también que la literatura oral se caracteriza por una inestabilidad de la estructura y del contenido; ambos aspectos permiten una derivación –e, incluso, una coexistencia– de versiones varias sobre un mismo relato mítico. Julia García comenta este carácter ‘proteiforme’ del mito: “El mito no es algo estable o monolítico, sino que los datos que ofrece pueden variar dependiendo de la memoria o de las intenciones del narrador” (García en Apolodoro, 2004: 17). En consecuencia, no puede haber una forma ‘fija’ del mito en la literatura oral, ya que esto iría en contra de la dinámica natural de tales fenómenos. Al ser la oralidad el espacio discursivo donde confluyen mito y literatura, las etapas de ‘fijación’ de un relato mítico dependen de las fluctuaciones propias de la segunda en su progresiva afirmación escrita. Estas fluctuaciones involucran directamente la consolidación de los géneros literarios, que también dan formas diversas a la materia de base.

Antes de aceptar la hipótesis que hace del mito el productor de los géneros literarios de la Antigüedad,⁶ reconozcamos que el relato mítico antecede toda

⁶ Es la hipótesis de Northrop Frye. Véronique Gély explica que en *Anatomy of Criticism* (1957) el teórico canadiense propone “un engendrement de la littérature par le mythe” (Gély, 2006: en línea). Más tarde, en su obra *Mythopoétique des genres* (2003), Pierre Brunel reelabora las premisas centrales de Frye en una perspectiva mitocrítica que él llama, precisamente, ‘mitopoética’: “Faire une ‘Mythopoétique des genres’, c’est utiliser la mythocritique pour voir et montrer comment les mythes fabriquent les genres littéraires [...]. C’est considérer les mythes comme à l’origine des genres” (citado en *Idem*). Finalmente, Gély discute ambas propuestas para concluir que la mitopoética no se limita al mito como productor de géneros, también se interesa en el proceso inverso: cómo los géneros o las obras inciden en el mito. Gély lo dice en estos términos: “[la mythopoétique] s’attacherait [...] à examiner [...] comment les œuvres ‘font’ les mythes et comment les mythes ‘font’ l’œuvre : non seulement de quel ‘travail’ les mythes sont les acteurs, les agents [...] mais aussi de quel ‘travail’

configuración genérica. Esto podemos afirmarlo apoyándonos en una observación de Eliade, quien, sin transgredir los límites entre religión y literatura, expone que tanto las civilizaciones de gran prestigio cultural como las comunidades menos ‘desarrolladas’ condensan su mentalidad religiosa en un corpus de mitos que puede ser considerado como un acervo literario primordial. Por una parte, “[les] Grandes Mythologies [ont] perdu leur ‘substance mythique’ et ne sont plus que des ‘littératures’” (Eliade, 1998: 15); por otra, “même dans les cultures archaïques, il arrivait qu’un mythe fût vidé de signification religieuse et devînt légende ou conte d’enfants” (*Ibid.*, 142). De acuerdo con estos dos ejemplos, podemos afirmar que hay mitología antes que literatura y que un corpus de relatos míticos es un acervo literario en potencia. Situándonos ahora en el dominio de la crítica literaria, Véronique Gély reporta que las primeras tentativas de la mitopoética sostienen que “la transformation de la mythologie en littérature [...] est inséparable de l’apparition des genres littéraires” (2006, en línea). Veamos esto más de cerca.

En la Grecia antigua, la emergencia del primer género literario, la poesía épica, coincide con una etapa en la que el mito, habiéndose separado progresivamente de su contexto religioso, presenta ya toda su potencialidad narrativa. Desde finales de la época micénica, mito y narración épica empiezan a acompañarse en la oralidad. Esta larga trayectoria secular dio un giro significativo a principios del periodo arcaico (siglos VIII-VI a.C.), cuando la poesía épica, empapada de mitología, entra en los terrenos de la escritura.⁷ De esta manera, una parte de la mitología griega trasciende la oralidad para integrarse al devenir genérico escrito. Sobre este ocurrir, Alberto Bernabé precisa: “[la épica griega] Hunde sus raíces en época micénica, en la que se origina, y se va configurando [...], con el advenimiento de la escritura, el género, nacido para la reproducción oral [...], se

ils sont le résultat, le produit” (*Idem*).

7 Es entonces cuando los mitos que conforman el ciclo troyano alcanzan su máxima expresión en los poemas homéricos. No sucede lo mismo con la materia del ciclo tebano, cuyo centro de gravedad, el mito de Edipo, debe esperar el surgimiento de la tragedia para alcanzar la posteridad literaria: “el complejo mito de Edipo, tal como lo recogerá después la tragedia ática, está ya en la épica cíclica estructurado en sus elementos fundamentales” (Santiago, 1981: 29). En concreto, el mito de Edipo se afianza al devenir genérico en la poesía épica pero es en la tragedia ática en donde vendrá a encontrar su perfección literaria, con el *Edipo rey* de Sófocles.

va transformando, [...] hasta que, en competencia con otros géneros nuevos, decae" (1999: 9). La poesía épica cede entonces el paso a géneros de posterior configuración; entre ellos, el género dramático más destacado: la tragedia ática.

Notemos que en la época en que la poesía épica se afirmaba en la literatura escrita, en la Grecia rural se llevaban a cabo rituales agrarios en honor a Dioniso. En ellos, un grupo de personas danzaba al ritmo de la flauta que acompañaba una narración poética; esta fusión de danza, música y poesía narrativa —el ditirambo— celebraba en principio las aventuras del dios, su muerte y su resurrección⁸. Es de estas ceremonias culturales de donde habrían derivado las primeras manifestaciones (siglo VII a. C) que más tarde configurarían el género trágico (siglo VI a. C.). Al sustrato religioso propio a los orígenes del género se integró la tradición mítico-épica de los ciclos tebano y troyano. Edipo, Antígona, Agamemnon, Filoctetes, Hécuba, Andrómaca... (para dar sólo unos nombres de una gran constelación de personajes que figuraban en los ciclos épicos) son protagonistas en el reparto trágico; Pierre Vidal-Naquet lo dice en estos términos:

Le poète tragique puise [...] dans l'immense répertoire des légendes héroïques qu'Homère et les auteurs des autres cycles épiques

⁸ Sobre la muerte y resurrección de Dioniso existen diferentes versiones; preferimos aquella en la que el dios es concebido por Zeus y Perséfone. La esposa de Zeus, que reacciona ante todas sus infidelidades, no pudo permanecer al margen de esta otra paternidad fuera del matrimonio; Hera convence a los titanes de atentar contra el pequeño. Zeus recupera los miembros esparcidos de Dioniso y lo deja al cuidado de Sémele, su madre mortal.

Profundizando en la anécdota, Hübner pone el acento en el carácter ctónico de las consecutivas madres de Dioniso. Por una parte, Perséfone, la Doncella, en su aspecto positivo se encontraba ligada a la fertilidad terrestre y era representada en el grano de trigo; en su aspecto nefasto, era la 'Reina de Hierro', diosa de las profundidades telúricas, de la región de Hades. Por otra parte, el nombre de la segunda madre de Dioniso, Sémele, significa simple y llanamente 'tierra'. Este carácter terrestre es también atribuido a Dioniso. Reputado protector de la agricultura y representado en un macho cabrío, era honrado en un culto ctónico, con recurrencias fálicas que simbolizaban el poder de la fecundación.

Regresando a la idea que nos trajo al pie de página, precisemos que el ditirambo, en su origen, debió desarrollar estos y otros tantos episodios dionisiacos a los que vendrían a adherirse el culto de los héroes solares; Hübner explica: "De esta manera el culto ctónico, el dionisiaco y el culto al héroe [...] pudieron haberse fundido en los coros ditirámicos y trágicos en aquella unidad a partir de la cual se desarrolló posteriormente la tragedia" (1996: 213). Pero en la configuración del género trágico se dan procesos mucho más complejos. Por una parte, los fundamentos de la tragedia se asientan sobre ceremonias de tendencia ctónica; por otra parte, los ciclos épicos que vendrán a aportar los pilares argumentales de la construcción dramática son de evidente inclinación olímpica. De esta forma, la tragedia es un sincretismo religioso entre la oscuridad ctónica y el celeste esplendor olímpico. Estos elementos se presentan en las obras a veces contiguos, a veces francamente opuestos. Esto se verá reflejado en el universo trágico, en donde el protagonista se encuentra inmerso en dicha dualidad (Cf. Esquilo, *Las Euménides*; Sófocles, *Antígona*).

avaient mises en forme et que les peintres imagiers d'Athènes ont représentés sur les vases. Les héros tragiques sont tous empruntés à ce répertoire [...]. (Vernant, 2001-II, 152-153)

Pero epopeya y tragedia, como ya lo ha demostrado Aristóteles, “se diferencian [...] por imitar con medios genéricamente diversos” (2000: 1); poesía épica y poesía trágica tienen respectivos discursos y diferentes procedimientos literarios. En consecuencia, el tránsito de la materia mítica de un género a otro produce alteraciones evidentes. La línea argumental y los campos temáticos de los mitos antecedentes se moldean de acuerdo con el devenir genérico, adaptándose a la estructura y a la estética de una u otra manifestación. Es evidente pues que en su paso de la epopeya a la tragedia, los mitos que conforman los ciclos épicos sufren una manipulación de motivos y un desplazamiento del centro de interés temático. Esta transición se encuentra relacionada no sólo con las diferentes facturas genéricas, también con los fenómenos socio-históricos que repercuten profundamente en las diferentes exposiciones literarias de un mito. Las condiciones de producción –estructura genérica y contexto socio-histórico– determinan el tratamiento temático de la materia de base.

Demos de lo anterior sólo breves ejemplos. La poesía épica emerge en el seno de una aristocracia guerrera que fortificó valores inmediatos al contexto que la caracteriza; estos valores que buscaban una integración panhelénica difieren, obviamente, de los valores cívicos propios al periodo democrático ateniense, en el cual la tragedia se vuelve una institución con la instauración de los concursos dramáticos (534 a. C.). Por estas razones contextuales, el cantar épico rescata los motivos bélicos latentes en el entorno inmediato dando a la materia mítica un enfoque militar y, por lo tanto, colectivo. La poesía épica sobrepasa entonces al mito, atemporal y anhistórico. García explica:

la epopeya tiene tres niveles temporales: la acción se sitúa en época micénica (siglos XVIII a XII a. C.); el ambiente político que se refleja es la fase penúltima de la transición de los regímenes monárquicos a lo largo de la época oscura (siglos XII a VIII); y la mentalidad es la aristocrática; es decir, contemporánea de la época de la que se conservan los primeros poemas épicos confiados a la escritura, la *Ilíada* y la *Odisea* (siglo VIII). (García en Apolodoro, 2004: 16)

Es por este contexto que los personajes épicos son guerreros que actúan impulsados por móviles monárquicos. En la tragedia ática, por el contrario,

Le même personnage [...] apparaît tantôt projeté dans un lointain passé mythique, héros d'un autre âge, chargé d'une puissance religieuse redoutable [...], tantôt parlant, pensant, vivant à l'âge même de la cité, comme un 'bourgeois' d'Athènes au milieu de ses concitoyens. (Vernant, 2001-I: 27-28)

Esta cita deja entrever que el universo trágico es un punto de intersección entre dos sistemas de valores, el primero anterior a la *pólis*; el segundo contemporáneo a la representación. El protagonista es convocado desde un lejano pasado mítico y trae consigo un modelo de comportamiento que viene a impactarse contra las reglas de la comunidad democrática que se encuentra también representada dentro del drama. La tragedia sitúa al protagonista en el centro de una colectividad, poniendo en relieve su lucha individual contra una fuerza superior que busca doblegarlo: “Le drame antique explore les mécanismes par lesquels un individu, si excellent qu’il soit, est conduit à sa perte [...] en raison d’une faute, d’une erreur comme celle que chacun peut commettre. Il met ainsi à nu le jeu de forces contradictoires [...]” (Vernant, 2001-II: 89). Dentro del universo de la representación, este choque de fuerzas incide sobre la ciudad y sus habitantes afligidos por el destino del héroe que debe ser sometido por los dioses para salvar a la comunidad.

En síntesis, mientras aires marciales exhortan a los héroes épicos, lamentos patéticos acompañan al protagonista trágico. Tanto uno como otro actúan de acuerdo con el entorno apropiado a cada género. De esta forma, se hace evidente que la epopeya y la tragedia corresponden a dos épocas históricas con respectivos regímenes políticos. Las manifestaciones genéricas están por lo tanto insertas en una macroestructura histórico-social y son, a la vez, un vehículo de los valores propios a la ideología dominante. Thalia Phyllis Feldman ve los géneros “as the perfect and beautiful vehicle for social ideas and reforms” (1970: 63). Ligada al acontecer genérico, la materia mítica absorbe los valores socio-

culturales pero conserva a la vez el recuerdo de un lejano pasado religioso que se matiza a cada nueva reescritura.

Llegados a este punto, tenemos que la afirmación de Mircea Eliade que dio pie a esta reflexión –“La littérature en général fixe le mythe”– no es del todo verdadera, ya que ni la literatura oral ni la literatura escrita producen una forma fija del mito. Más bien, el mito, que antecede a todo formato genérico, se reúne con las primeras manifestaciones literarias y trasciende de la oralidad a la escritura. En la simbiosis mito-literatura, las características esenciales del relato mítico se adaptan al acontecer genérico. Éste, al estar sujeto a fenómenos socio-históricos, recicla el relato mítico y crea, como la literatura oral, versiones varias de una misma base; versiones que dan cuenta de su específico momento de producción. Así, los relatos míticos conservan algunos de sus rasgos esenciales que vendrán a revestirse de las convenciones genéricas. La permanencia de un mito en el devenir literario se presenta luego como una carrera de relevos a través de los grandes géneros de la Antigüedad helénica; géneros y obras que ejercerán una fuerte influencia en la posterior producción literaria.

Mito y tragedia ática

Anclemos ahora nuestra reflexión en el género griego de mayores repercusiones en la literatura dramática: como ya quedó asentado, la tragedia ática es el resultado de una evolución en la que se amalgaman diversas manifestaciones religiosas, artísticas y político-sociales de la cultura helénica. Si bien los oscuros orígenes del género remontan a los rituales agrarios de la Grecia arcaica, su consolidación depende directamente del período brillante de Atenas (siglo V a. C.). Estos dos puntos de referencia, la Grecia arcaica y la Atenas democrática, dan lugar a dos líneas de investigación: los estudiosos que siguen a Aristóteles enfocan el origen y la evolución del género vinculándolo a los rituales dionisiacos⁹ y a la instauración de la democracia. Desde esta primera perspectiva,

⁹ La mayoría de los investigadores concuerdan en que el género trágico se enraíza en el ritual dionisiaco. Hartnoll describe esta manifestación cultural: canto acompañado de danzas, compuesto por un coro de cincuenta hombres que

la tragedia recorre el largo camino del culto a Dioniso hasta constituirse como género dramático propio a la *pólis* ateniense: “la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, consiguió el estado conveniente a su naturaleza, se fija.” (Aristóteles, 2000: 6). Por el contrario, otra vertiente crítica afirma que “el drama griego surge (...) armado de punta en blanco, como surgió Atenea de la cabeza de Zeus” (Macgowan, 1975: 9). Es decir, para algunos investigadores la tragedia es una manifestación espontánea “si neuve et si complète qu’il est vain de vouloir en chercher l’origine dans d’anciens rituels religieux” (Vernant en Michel, 1998: 811). Esta ‘brusca y potente eclosión’ es seguida por un rápido declive, de tal forma que la producción trágica se sitúa en un periodo bien delimitado: “La tragédie surgit en Grèce à la fin du VI^e siècle. Avant même que ne se soient écoulés cent ans, la veine tragique déjà est tarie” (Vernant, 2001-I: 21). Esta corriente, que prefiere no especular sobre el origen ritual de la tragedia, se centra en el contexto político-social de las representaciones y pone en relieve la importancia del mito en la configuración del género.

Sobre dicho contexto, demos algunos detalles: en el siglo VI, la administración de Pisístrato hace de Atenas el centro cultural del Ática. Bajo esta tiranía se instauran las Dionisias Urbanas, espacio institucional de los concursos dramáticos. Los géneros de la época –tragedia, drama satírico y comedia– se consolidan ante un público crítico y participativo. Poco después, el siglo de Pericles (siglo V) marca el punto culminante del género: la tragedia posee entonces una estructura literaria sólida y la acción en escena se presenta con mayor espectacularidad.

En este contexto, las Grandes Dionisias son una institución pública que propone valores que fortalecen la democracia ateniense. En las representaciones trágicas, los elementos escénicos –la máscara, las evoluciones del coro, el vestuario, la escenografía...– y la acción en sí tienen como fin involucrar a los ciudadanos en problemas específicos con consecuencias en la sociedad: el asalto

portan máscaras de animales y cubren su cuerpo con pieles de cabra; el coro ejecuta movimientos alrededor del altar de Dioniso. De esta forma, la tragedia (*trag-ôdia*: canto de machos cabríos), con su conjunto coral, sus máscaras y su tema mítico evolucionaría a partir del ditirambo (1998:8).

a una ciudad (*Los siete contra Tebas*, Esquilo), la vecindad de un ser impuro (*Edipo rey*, Sófocles) o la desestabilización emocional de un personaje (*Medea*, Eurípides), por ejemplo. La discusión de estos problemas se desarrolla durante y después de la representación. Al final de todas las exposiciones trágicas, el concurso concluía con el juicio de los espectadores.

Es ésa la época de los grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. El primero proyecta en escena las profundidades de los mitos arcaicos (*Las suplicantes*; *Prometeo encadenado*...); en sus obras la acción parece hasta cierto punto estática por las abundantes y patéticas participaciones del coro que contrastan con los escasos diálogos entre dos actores. Sófocles acerca el argumento trágico a terrenos humanos (*Edipo rey*; *Antígona*); en el plano escénico, dosifica las evoluciones corales e introduce un tercer actor; el diálogo y la acción obtienen en consecuencia mayor movimiento y complejidad. Finalmente, las innovaciones del último trágico de la época van más allá del número de actores en escena; Eurípides integra a la tragedia el prólogo para exponer un resumen del argumento y situar el conflicto trágico. Notemos que Eurípides penetra en la psique del personaje femenino para dejar expuestas las profundas pasiones que desencadenan un conflicto interno (*Medea*, *Andrómaca*, *Hécuba*...).

A pesar de las diferencias, las obras de esta tríada contienen un universo de características similares. Vernant dice: “L’univers tragique se situe entre deux mondes, et c’est cette double référence au mythe [...] et [...] aux valeurs nouvelles développées avec tant de rapidité par la cité [...] qui constitue une de ses originalités et le ressort même de l’action” (Vernant, 2001-I: 7). Tenemos pues que la tragedia ática reúne un sustrato mítico y el pensamiento de la Atenas democrática.

Conviene ahora hacer un par de precisiones sobre las aportaciones indispensables del mito al género trágico. Básicamente, el mito pone en juego potencias que retan las fuerzas del héroe empujándolo a una situación de conflicto. En apariencia, el héroe mítico lleva una vida como la del común de los mortales hasta que es impulsado por los dioses a cumplir con su destino. El héroe reacciona ante la provocación y emprende una búsqueda sinuosa. La adversidad y

el peligro lo acompañan hasta hacerlo admitir su lugar en el cosmos. En otras palabras, el mito está dominado por una decisión inflexible que se hace sentir a cada momento del relato: “La causalidad mítica nos remite a la acción personal de los dioses”, dice Kurt Hübner (1996:59). Hay que hacer notar que esta intervención divina se manifiesta como una irradiación que se filtra en los elementos del entramado. Esta sustancia ‘numinosa’, como la llama Hübner, se esparce en la atmósfera que rodea al personaje. En otras palabras, el héroe enfrenta fuerzas ocultas que lo acosan al extremo de una decisión vital.

El vínculo entre mito y tragedia es ahora evidente. A diferencia del relato mítico, que enfoca la fuerza y el valor del héroe, la acción trágica procede a una concentración escénica del relato amplificando el conflicto y profundizando el carácter de los personajes. Como en el mito, el conflicto trágico es el resultado de una constante irrupción de fuerzas superiores en el accidentado camino del protagonista: “Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s’articuler avec les puissances divines” (Vernant, 2001-I: 16).

Sin embargo, esta intervención divina no es gratuita; los dioses no se ensañan con los humanos a menos que éstos hayan desatado su cólera. La persecución es, pues, desencadenada por el propio personaje (o por algún ancestro) quien, por soberbia, comete una falta que altera el orden y agravia a los dioses. Es entonces cuando éstos maquinan un nefasto plan a largo plazo que puede incluso alcanzar varias generaciones: “l’histoire est écrite dans le ciel avant d’être jouée sur la terre”, dice Gouhier. La adversidad tiene una causa precisa, aunque no inmediata: “d’anciens crimes ont déchaîné la colère des dieux” (Gouhier, 1997: 39).

En este enfrentamiento desigual, el furor cósmico sólo da tregua mientras se restablece la soberbia del protagonista, quien retará una y otra vez las fuerzas de choque, cayendo, irremediablemente, “au piège de ses propres décisions” (Vernant, 2001-I: 37). El sentido de responsabilidad del héroe cobra relevancia, Vernant afirma: “Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s’opposer sans cesser pourtant d’apparaître inséparables” (*Ibid.*: 16).

En su polaridad, la tragedia ática incluye un elemento dramático que confronta al héroe con sus propios actos: “personnage collectif et anonyme incarné par un collègue officiel de citoyens” (*Ibid.*: 27), el coro desempeña un papel determinante en la representación. Este trinomio (dioses-héroe-ciudadanos) concentra un conflicto que va más allá de un duelo de voluntades para involucrar intereses del pueblo. De hecho, la función del coro es: “d’exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique” (*Idem*). Se da entonces el choque de tres fuerzas: una superior, una individual y otra colectiva. La acción trágica enfoca el sentido de responsabilidad del héroe en actos que trascienden de los dioses y que afectan su entorno social. El conflicto se resuelve favoreciendo a la comunidad.

En resumen, la tragedia ática transforma el mito en un asunto cívico expuesto ante los congregados en los concursos trágicos. En ellos los integrantes de la *pólis* toman conciencia de su realidad inmediata en donde convergen el pasado mítico y el presente democrático:

Dans le conflit tragique, le héros, le roi, le tyran apparaissent bien engagés encore dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame leur échappe: elle n’est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique. (*Ibid.*: 7)

Es así como las Grandes Dionisias condensan valores religiosos y políticos que conforman la realidad ateniense contemporánea a la gran producción trágica. Los espectadores participan de un debate estético, psicológico y social que refuerza su conciencia cívica (Aguilar en Román, 2007: 33-38).

Mito y tragedia clásica

Si el esplendor de la tragedia ática se circunscribe al llamado Siglo de Pericles, la grandeza del género irradió la posterior producción trágica. Siglos después de haber perecido el Imperio Romano, que nutre parte de sus manifestaciones dramáticas del antecedente griego, el esplendor del género vuelve a iluminar los

teatros en la producción trágica europea. Así como la tragedia ática fue producto de condicionantes socio-históricas, la tragedia clásica caracteriza un periodo histórico determinante en el pensamiento y la sensibilidad del teatro francés. Si bien el teatro clásico tiene su auge en el siglo XVII, la producción trágica desborda los límites del ‘mil seiscientos’ y se consolida a medida en que se acentúan las condiciones socioculturales propias de la monarquía absoluta. Esta vasta producción –que inicia a mediados del siglo XVI y se extiende incluso hasta las primeras décadas del siglo XIX– continúa el interés humanista del Renacimiento y mantiene, por ende, una constante revisión de valores estéticos grecolatinos: Sófocles y Eurípides, a través de la obra de Séneca, son los puntos de referencia de los dramaturgos de la época. Esta herencia grecolatina se ve matizada por un nuevo estilo, recargado y multiforme, que marca las primeras obras trágicas. Esta estética barroca cede poco a poco ante el empuje del ideal clásico, caracterizado por sobriedad y sencillez. Por su parte, el régimen político aporta un refinamiento social, mientras la religión discute fervientemente sobre la Gracia y el Libre Albedrío. Todo lo anterior se refleja directamente en la producción dramática. Veamos esto más de cerca:

Desde el siglo XVI, la tendencia del Estado francés se revela como un poder centralista que tiene su punto culminante en el reinado personal de Luis XIV (1661-1715). El régimen garantiza el bienestar de la aristocracia que, congregada entorno al monarca (primero en el Louvre y luego en Versalles), ocupa su tiempo en los placeres de sociedad. La representación dramática se convierte en una ceremonia que persigue la aprobación del rey y el placer de la aristocracia aficionada. El teatro se ve entonces favorecido: Luis XIII, los ministros Richelieu y Mazarino y, enseguida, Luis XIV lo apoyan abiertamente creando espacios teatrales¹⁰ e instituciones protectoras como la Académie Française, fundada en 1635. Otros grandes mecenas al servicio del rey también patrocinan a los dramaturgos. Éstos retribuyen con obras que enaltecen los valores convenientes a la monarquía absoluta: acción trágica que involucra las altas esferas de la política,

¹⁰ El Hôtel de Bourgogne, por ejemplo, sede de la Compañía real y el Palais-Royal, donde llegó instalarse la Compañía de Molière.

grandes personajes caídos en desgracia, héroes nobles en busca de gloria, escenas apropiadas para no herir la susceptibilidad del público...

El gusto creciente por el teatro coincide con el auge de los grandes salones parisinos.¹¹ En ellos, una brillante anfitriona da cita a la nobleza, a la alta burguesía y a la gente de letras. El gusto femenino impone, por lo tanto, un estilo delicado y galante, *la préciosité*, aplicado a 'las sutilidades de la psicología amorosa' (Bertiére y Vidal, 1993:247,259).¹² Este estilo propio de la retórica barroca repercute en el drama que recurre a diálogos rebuscados, a intrigas complejas, a acciones llenas de suspensos y peripecias en las que se entremezclan episodios de amor... Todo con el fin de agradar a las damas.

Hay más aún, el gusto por la exageración barroca se ve contenido por el método cartesiano, que inculca al espíritu francés un ideal de orden, claridad y estricta coherencia. Este rigor intelectual se sostiene en razonamientos precisos que buscan una impecable exposición de ideas. Lo anterior exige a la tragedia un encadenamiento lógico de los episodios dramáticos. Teóricos y dramaturgos discuten entonces el papel de las reglas aristotélicas teniendo en mente una estructura trágica perfecta.

Pero eso no es todo: en el seno de la Iglesia -que toma partido a favor o en contra del teatro¹³- se desarrolla una polémica entre dos doctrinas antagónicas: la jesuita y la jansenista. La controversia se centra en el dogma de la salvación. Los unos "croient au libre arbitre de l'homme et pensent que chacun dispose de la grâce suffisante pour choisir entre le bien et le mal"; los otros "affirment que Dieu dispense à son gré aux uns et pas aux autres, la grâce dite efficace indispensable au salut" (*Ibid.*: 25-29). Esta discusión impacta el universo trágico determinando el comportamiento moral de los personajes.

11 Entre ellos destacan el de la Marquesa de Rambouillet, 'el más brillante de París de 1620 a 1645', y el salón burgués de Mademoiselle Scudéry (1650-1660).

12 El estilo impuesto por los grandes salones es llevado al extremo por las pretensiones de la gente de provincia; Molière denuncia estos excesos en *Les Précieuses ridicules* (1659).

13 Mientras la Compañía de Jesús se sirve del teatro con fines didácticos, Port-Royal, centro de la doctrina jansenista, reprueba las representaciones, incluso, condenando a los comediantes a la excomunión.

Una primera aproximación a la producción clásica revela un universo similar al de la producción grecorromana. Esto se debe a que los dramaturgos franceses siguen el modelo de Sófocles, Eurípides y Séneca. La temática clásica, basada en un principio sobre los eternos asuntos helénicos, se enriquece con la dramatización de episodios históricos y de pasajes bíblicos. Todos estos temas se matizan con motivos que surgen del entorno inmediato. Así, los protagonistas, nobles figuras que se precipitan de su alto rango, se encuentran implicados en aventuras amorosas que comportan un gran interés de Estado. El diálogo, de sintaxis barroca, deja sentir las pasiones que los arrebatan. Desgarrados en un conflicto ético entre el deber y el impulso, algunos van en pos del honor y la gloria; otros enfrentan una lucha atroz contra sus propios instintos. El entramado trágico se articula con motivos que dan un movimiento sinuoso a la acción: parricidios, matricidios, incestos, crímenes sangrientos, intrigas de corte, amor extremo...

Con todo, este universo desbordante debe ser contenido en una estructura impecable y coherente. Críticos y dramaturgos trabajan con un objetivo específico: la perfección trágica. La técnica dramática rescata entonces los preceptos aristotélicos imponiendo un conjunto de reglas: 'La doctrina clásica'. Ésta exige que el conflicto sea presentado en un punto crítico: "la crise tragique est le moment où s'actualisent des menaces depuis longtemps accumulées, comme si tout un lourd passé n'avait existé que pour le provoquer. [...] Elle [la crise tragique] est aussi le moment qui ouvre tout un avenir" (Truchet, 1989: 28). Partiendo de este momento se construye la causalidad trágica, que hace que el personaje comprenda que sus actos del pasado tendrán irremediables consecuencias en un futuro próximo. El desarrollo dramático se ve amenizado por peripecias que dan un vuelco súbito a la acción, la cual, a través de diversos suspensos, se precipita hacia la aniquilación del protagonista.

Todo esto debe acontecer en un solo espacio, generalmente una habitación de un palacio (unidad de lugar), en donde en un tiempo mínimo (unidad de tiempo) se desenvuelva una intriga desprovista de episodios secundarios (unidad de acción). Además de imponer las reglas anteriores, la doctrina clásica excluye la mezcla de géneros (unidad de tono) y prohíbe disgustar la vista del público con escenas

desagradables (regla del decoro). El todo estructural se rige por una sólida ilusión dramática: la coherencia trágica, que no acepta contradicciones (la '*vraisemblance*'): "l'une des plus importantes et des plus générales de la doctrine classique" (Croquette en Michel, 1998: 843-844).

Recordemos que el ideal clásico comprende una vasta producción que inicia hacia la mitad del siglo XVI y se prolonga incluso hasta los primeros años del siglo XIX: "Le genre littéraire "tragédie classique" a été cultivé pendant plus de deux siècles et demi – du milieu du XVI^e siècle à l'aube du romantisme – et il a donné lieu à un nombre de pièces avoisinant probablement le millier". (Truchet, 1989 :7). A medida en que la producción trágica se incrementa, las obras se acercan cada vez más a la perfección prescrita. Así, las primeras tentativas del género -Jodelle, Garnier, Hardy- carecen de verdadera acción dramática pero están plenas de arrebatos líricos expresados por el coro; éste desaparecerá en obras posteriores, aunque animará, en el siglo XVIII, el *Œdipe* de Voltaire. Por su parte, el particular estilo de Corneille, fuertemente influenciado por la estética barroca, se caracteriza por un desarrollo trágico 'novelesco' en donde se entretajan multiplicidad de incidentes y peripecias, que mantienen en vilo el ánimo del público. A su vez, Racine encuentra el exacto equilibrio entre rigor formal y fuerza trágica: "On a cherché à tâtons la tragédie pendant cinquante ans avant Racine; Racine en dix ans l'a mise au point; et puis, pendant cent cinquante ans, elle n'a pour ainsi dire plus bougé" (Bénichou en Michel, 1998: 629). En efecto, después de que Racine hubo alcanzado la perfección trágica, la producción clásica se prolonga, incluso, hasta los primeros treinta años del siglo XIX. Bénichou concluye: "Au moment où la tragédie classique a cessé d'exister, entre 1825 et 1830, elle était morte sans doute depuis longtemps" (*Ibid.*: 628).

En síntesis, la producción dramática del extenso periodo clásico recibe vertientes que hacen que la tragedia francesa tome su propio cauce, separándose de la fuente original (la tragedia ática): el interés por la producción grecolatina, que permite la reescritura de obras maestras de la Antigüedad; la aristocracia y sus juegos sociales, que hacen de la representación un espectáculo principalmente

cortesano; el ideal cartesiano de orden, claridad y medida, que regula el desarrollo coherente de la acción dramática; y, finalmente, el intrincado asunto discutido por jesuitas y jansenistas, que repercute inmediatamente en el conflicto trágico con sus ideas de predestinación y libre albedrío. La articulación de estos elementos configura un universo dramático adecuado a la ideología del momento, para la cual la perfección trágica es el resultado de una serie de restricciones que imponen al dramaturgo una rigurosa labor estructural (Aguilar, 2007: 57-62).

El conflicto trágico

En el recorrido anterior, hemos visto cómo el mito se integra al devenir genérico y cómo la tragedia ática marca a la tragedia francesa. Ambas dependen, sin embargo, de sus propios contextos socio-históricos, que dan variedad al tratamiento de los mitos. De esta forma a cada nueva manifestación literaria, la esencia del mito se encuentra con nuevos elementos que varían de acuerdo con el contexto de producción; en el centro de estas variantes se puede detectar el núcleo genérico de la tragedia –sea ésta ática o francesa. Dicho núcleo genérico expone al ser humano en una constante fricción con energías apenas imaginables. Es precisamente esta fricción el epicentro de la acción dramática en *Edipo rey* y sus diversas reescrituras. Alrededor de esta invariable genérica, cada dramaturgo teje la intriga con motivos y temas contemporáneos y da un nuevo carácter a los personajes del mito.

En general, tanto en *Edipo rey* como en las versiones que de ella se desprenden, el conflicto trágico concentra las pulsiones individuales del protagonista frente a una energía que lo trasciende. Henri Gouhier afirma: “Il y a tragédie par la présence d’une transcendance, celle que soit cette transcendance” (1997: 35). Siguiendo a Gouhier, la trascendencia es un elemento clave en el conflicto que define como tal a la tragedia. En *Edipo rey*, esta trascendencia es la manifestación de una fuerza invisible que, surgiendo del ‘más allá’ –“Le mot ‘transcendance’ désigne cet au-delà” (*Ibid.*: 35)–, irrumpe en la

conciencia del protagonista. Los personajes trágicos como Edipo están entonces debatiéndose en un vendaval que los impulsa “hacia sus feroces desastres, atenaceados por verdades más intensas que el conocimiento” (Steiner, 2001: 12). A pesar de que la trascendencia es un elemento indispensable para el desarrollo trágico, debe tenerse en cuenta que el protagonista no es víctima pasiva de esta fuerza implacable. La esencia del conflicto radica en la tenaz oposición del héroe que busca escapar del torrente destructor; alejándose de Corinto, Edipo pretende burlar el oráculo. Es entonces cuando el libre albedrío viene a articularse al engranaje trágico; Gouhier apunta: “Il n’y a donc pas de tragédie sans liberté, puisque le rayonnement tragique [...] tient à sa transcendance et que cette transcendance transcende une liberté” (Gouhier, 1997: 49).

Está claro ahora que la articulación trascendencia/libertad es el motor de la maquinaria trágica, de hecho, esta tensión abarca la mayor parte de la acción de Sófocles: Edipo es acosado, arrinconado, hasta que su voluntad se ve subyugada y termina reconociéndose impotente ante su avasallador adversario; “[il] est enfin pris comme un rat”, es la imagen que sobre el protagonista trágico prefiere Gouhier (*Ibid.*: 48) y también Roland Barthes.

Este engranaje –fuerza trascendente y libertad individual– es el detonador del conflicto inherente a la tragedia. Sin embargo, dado que el núcleo de ésta congrega a su alrededor una constelación de elementos que varían según los valores vigentes en una época determinada, el conflicto trágico se presenta siempre diferente de acuerdo con la ética y la estética del contexto histórico literario. Vernant dice: “le contexte ne se situe pas à côté des œuvres, en marge de la tragédie ; il n’est pas tant juxtaposé au texte que sous-jacent à lui. Plus encore qu’un contexte, il constitue un sous-texte” (2001-I: 23). Este ‘subtexto’ da cuenta de las condiciones socio-culturales que animan el conflicto trágico. Así, las diferentes reescrituras de Edipo del periodo clásico integran a la célebre historia de Sófocles elementos diversos que actualizan de forma histórico-social el argumento mítico que continúa, sin embargo, irradiando su incontenible fuerza perturbadora (Aguilar, 2007: 57-62).

II. Edipo en una encrucijada comparatista

El mito en la literatura comparada

A Literatura comparada é uma forma de abordagem dos textos literários, portanto uma atividade crítica de signos carregados de historicidade e de outros sentidos que apontam para os mais variados ramos do conhecimento.

Luiz Roberto Velloso Cairo, *História da literatura, Literatura Comparada...*

Si l'on en croit [un] ancien manuel [...], le comparatiste est « comme chez lui » parmi les mythes. Pour ma part, je serais tenté de penser qu'il ne sort guère de cette demeure grandiose.

Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours.*

Mucho se ha dicho sobre la literatura latina y la evidente influencia que sobre ella ejercieron la épica y el drama griegos; el Renacimiento, por su parte, se definió por su extremo interés en la cultura greco-romana; poco más tarde, la *Querelle des Anciens et des Modernes* fue una polémica sobre la superioridad o inferioridad de la producción clásica francesa con respecto a la producción grecolatina; para dar un último ejemplo, los románticos encontraron en la Edad Media alimento a su desbordada fantasía... A pesar de esta incuestionable cadena de influencias literarias entre periodos socio-históricos, la literatura comparada resulta ser una disciplina crítica que toma conciencia de sus intereses y alcances en fecha relativamente reciente; el fenómeno literario apenas ejemplificado antecede pues a la configuración de la crítica comparatista, ésta, en tanto disciplina académica de variadas propuestas teóricas y metodológicas.

Una de las primeras publicaciones que se inclina hacia el comparatismo literario es *De l'Allemagne* de Madame de Staël (*Cf.* Velloso en Pimentel, 1997: 35). En esta obra, publicada en 1813, la autora analiza el temperamento de los poetas nórdicos en relación con aquel de los poetas meridionales; Madame de Staël también diserta sobre una doble herencia literaria y cultural que traza estéticas opuestas. He aquí un fragmento de la obra citada que permite apreciar la línea de las primeras tentativas comparatistas:

Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. [...]

On a comparé [...] dans divers ouvrages allemands la poésie antique à la sculpture, et la poésie romantique à la peinture [...].

La nation française, la plus cultivée des nations latines, penche vers la poésie classique, imitée des Grecs et des Romains. La nation anglaise, la plus illustre des nations germaniques, aime la poésie romantique et chevaleresque [...]. Je n'examinerai point ici lequel de ces deux genres de poésie mérite la préférence ; il suffit de montrer que la diversité des goûts [...] dérive non seulement de causes accidentelles, mais aussi des sources primitives de l'imagination et de la pensée. (Staël, 1871: 61-62)

En un primer momento, Madame de Staël delimita dos manifestaciones estéticas que derivan de diferentes contextos geográfico-culturales y que impactan la producción literaria. En seguida, la comparación traza paralelos entre poesía y artes plásticas. Por último, el análisis se concretiza en la oposición entre dos tradiciones literarias nacionales. La intención de Madame de Staël es clara: su oposición pretende exponer las condicionantes que dan carácter a la inspiración clásica francesa y al movimiento romántico de raíces anglo-sajonas. Tenemos entonces que el incipiente comparatismo del primer cuarto del siglo XIX se sitúa ya en una perspectiva que permite trascender fronteras espaciales, temporales e, incluso, estéticas, con el objetivo de profundizar en las causas de un fenómeno literario determinado.

Recordemos ahora que a principios de ese siglo, el romanticismo incide en el conjunto europeo de una forma generalizada; el fenómeno toma, sin embargo, giros particulares en cada literatura nacional.¹⁴ Esto agudiza la percepción de las diversas identidades literarias del continente. En Francia, la conciencia de esta vecindad cultural se acentúa al grado de que en la Universidad de la Sorbona se fundan cátedras de literatura extranjera¹⁵; en ellas se “trataban temas muy vastos

14 Los temas románticos fueron comunes en las literaturas europeas; un ejemplo concreto lo encontramos en el tema de lo sobrenatural en dos cuentos ibéricos como *A Dama Pé-de-Cabra* (1843) del portugués Alexandre Herculano y *Ojos verdes* (1860) del español Gustavo Adolfo Becquer, en estas leyendas la seducción de un hombre por un extraño espíritu femenino es tratada de forma similar y tiene un lugar especial en la construcción narrativa. Por el contrario, en el seno del romanticismo inglés la explotación del tema de lo sobrenatural exacerba el terror en una atmósfera oscura, dando origen a una manifestación primariamente inglesa llamada ‘novela gótica’.

15 Estas cátedras dan fruto en publicaciones como *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* (1846) de Abel-François Villemain. De hecho, en un primer momento, la literatura comparada se situó en el terreno de la historia literaria internacional; poco a poco, la disciplina fue ampliando su área de acción hasta integrar teorías, metodologías y estudios diversos, como los que abordaremos en las tres siguientes secciones: mitocrítica, tematología e intertextualidad.

basándose en las cuatro grandes literaturas vecinas, la alemana, la inglesa, la italiana y la española” (Brunel, 1994: 3). Hacia el cambio de siglo, el interés por los estudios comparatistas –cátedras diversas en instituciones varias, propuestas teóricas y metodológicas, tesis e investigaciones, etc.– desemboca en formaciones universitarias. El quehacer literario se intensifica; revistas de temática comparatista y sociedades de literatura comparada surgen al avanzar el siglo XX como testimonio del creciente interés por explorar al amplio horizonte de “las relaciones literarias internacionales” (*ibid.*: 4).

Para entonces, el área de la literatura comparada se estará extendiendo con la integración de una serie de estudios germanos reunidos bajo la rúbrica *Stoffgeschichte*¹⁶, cuya traducción aproximada sería ‘historia de la materia’. A grandes rasgos, el término en alemán refiere a análisis que indagan sobre el material que antecede a la elaboración de una obra dada; es decir, estos análisis determinan los elementos varios que se entretajan dando forma literaria a un texto. Tal práctica se confirma, se replantea y se teoriza más allá de las fronteras germanas; los críticos franceses la llaman entonces *thématologie*, denominación adoptada en el ámbito de la crítica internacional. En este contexto, Cristina Naupert precisa que la tematología rastrea “‘temas’ [...] de especial frecuencia [...] y relevancia [...] cultural que conectan textos a través de las fronteras lingüísticas” (2001: 76). Este estudio de temas diversos en diferentes tradiciones literarias incluye, en un principio, temas y personajes míticos. Sin embargo, los mitos vendrán a ser la especialidad de otra parcela de la literatura comparada delimitada en Francia, “la mythocritique, puisque tel est son nom, vint allonger la liste des néologismes après 1970” (Brunel, 1992: 10). Situándose dentro de la mitocrítica, Marielle Macé afirma: “le mythe intéresse la littérature comparée [...] parce qu’il brise les frontières linguistiques, temporelles et même disciplinaires” (2004: en línea). Estos estudios observan la configuración de los mitos, relacionan las diferentes manifestaciones de sus temas y detectan la presencia de un mito subyacente en el tejido de una obra literaria.

¹⁶ Los primeros estudios de esta índole se dan en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX; su importancia hace que la *Stoffgeschichte* se prolongue en la primera mitad del siglo XX, integrándose paulatinamente, bajo nuevos planteamientos, a la crítica internacional con el nombre de tematología.

Puntualizando, tema y mito son el centro de interés de la tematología y de la mitocrítica, ramas comparatistas que proponen un análisis de la universalidad del acervo literario; ambas privilegian un enfoque transtemporal y una perspectiva supranacional en el análisis de un corpus determinado. Ahora, es de notar que tanto la tematología como la mitocrítica se desenvuelven en ese vasto territorio llamado intertextualidad. Este fenómeno literario, conceptualizado por Julia Kristeva a finales de los años sesenta, consiste en un diálogo de múltiples textos; este enfoque permite apreciar parentescos, evidentes o no, entre diferentes manifestaciones literarias. Sobre esta base intertextual, la tematología y la mitocrítica se sirven de respectivos conceptos teóricos, como veremos a continuación.

Mitocrítica: polémica y alcances

Es evidente que el campo de acción de la mitocrítica abarca las diferentes manifestaciones del mito; no obstante, una polémica sobre el alcance de estos estudios ha polarizado las investigaciones alrededor de dos puntos de irradiación: la escuela de Grenoble, cuyo principal difusor es el filósofo Gilbert Durand, y la escuela de París, representada por el comparatista Pierre Brunel.¹⁷ La primera de ellas aborda el mito como un fenómeno de naturaleza antropológica de amplias repercusiones socio-históricas; la segunda, por el contrario, ve en él un material intertextual que nutre, de forma implícita o explícita, la producción literaria. Lejos de participar en esta polémica, en el presente apartado delinearemos las directrices de estas dos escuelas poniendo énfasis en el tratamiento de su objeto de estudio: el mito.

17 En *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Gilbert Durand afirma: "En Francia, el lugar incontestable de estos estudios de mitocrítica es sin duda la Escuela de Grenoble, cuyo Centro de Investigación sobre lo Imaginario [CRI] fue fundado en 1966" (2003: 166). La mitocrítica de Grenoble está entonces íntimamente ligada a los estudios sobre el imaginario. Por el contrario, la mitocrítica de la Escuela de París se inscribe en el marco del Centro de Investigaciones en Literatura Comparada (CRLC), fundado por Brunel en 1981.

Gilbert Durand concibe la mitocrítica como integrante de un amplio movimiento en el que intervienen diversas ciencias que sondan la vastedad de la ‘galaxia del imaginario’, éste último es definido por él mismo como un “réservoir anthropologique de toutes les re-présentations possibles” (1990: 2). Estos contenidos de carácter antropológico,¹⁸ que gravitan en las profundidades de la mente, se proyectan en el mito haciendo de él un ‘sistema dinámico’ de significaciones, cuyo tránsito comunica el espacio recóndito de oscuras pulsiones ancestrales y la inmediata conciencia racional.

Notemos que estas nociones durandianas hacen eco inmediato a algunos de los planteamientos de Carl Jung. De hecho, el psicólogo suizo antecede al filósofo francés en la exploración de las capas ‘inferiores’ de la psique (espacio del imaginario del *sapiens sapiens*, diría Durand); Jung afirma: “el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos” (1970: 13). El término científico de esta ‘alma’ es *inconsciente colectivo*:

He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir [...] tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos (*Ibid.*: 10).

Luego, tanto Jung como Durand defienden la estricta trascendencia entre el imaginario y el mito; éste, al ser una manifestación del inconsciente y al tener un carácter colectivo, involucra al ser humano universal.

Tomemos en cuenta, ahora, que esta universalidad del mito se debe a que él responde a preguntas inherentes al ser humano y a su lugar en el cosmos. Estas interrogantes, ontológicas y existenciales, se agrupan bajo el término técnico de ‘mitologema’. Simone Vierende¹⁹ dice que frente a un mitologema “Nous avons en

18 Durand utiliza la palabra ‘antropología’ en su sentido más amplio e incluyente, definiendo el concepto como el “conjunto de las ciencias que estudia la especie *homo sapiens*” (1994: 43). En este conjunto se encuentra la etnología, la historia de las religiones, la sociología, la psicología etc.; todas ellas, tributarias de los estudios sobre el imaginario, rasgo característico de la Escuela de Grenoble.

19 La ‘antropología de las profundidades’ o ‘la filosofía del imaginario’ animan fuertemente la Escuela de Grenoble; algunos integrantes de la misma tienen como objetivo desentrañar el sustrato mítico que alimenta la producción literaria aplicando los principios de la antropología y la filosofía defendidas por Durand. Es el caso de Simone Vierende, cuyas investigaciones privilegian los textos literarios; así lo atestiguan los títulos de algunos de sus estudios: *Jules Verne et le roman initiatique*; *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*; *Rite, roman, initiation, etc.*

effet affaire à une des grandes questions qui se posent à l'être humain. Mais, suivant les époques, suivant aussi celui qui dit ou écrit le mythe, les réponses vont être extrêmement diverses" (1993: 47). Es decir, los mitologemas –que interrogan, generalmente, sobre la identidad, la conducta y la función del hombre en sociedad– se manifiestan en los diferentes estadios socio-culturales; la respuesta a ellos es un relato, el mito en sí, que aborda de una forma 'alógica' estas sempiternas preocupaciones humanas (Cf. Durand, 1994). No pasemos por alto que Vierendeel, después de afirmar la perennidad del mitologema, alude inmediatamente a otra cualidad del mito: su actualización en el devenir histórico-cultural. Tenemos entonces que 'mitologema' y 'relato mítico' remiten a dos cualidades inherentes al mito: al primer término refiere a cuestionamientos sobre la naturaleza humana; mientras el segundo es una respuesta al primero, respuesta en forma narrativa que varía según el contexto de enunciación.

Con todo, el significado profundo del mito escapa a la conciencia inmediata. Esto se debe a que los componentes significativos del relato, surgidos directamente del inconsciente, impactan esta misma capa 'inferior' de la psique, más sensible a los elementos catalogados como absurdos por la lógica racional. Es decir, en estas partes constitutivas del relato mítico, llamadas motivos míticos o mitemas, se concentra el carácter irracional que marca el conjunto de la narración. Vierendeel precisa:

[le mythe] comporte, dans son déroulement, des éléments non naturels, magiques, absurdes au regard de la logique et du vécu quotidien. Ces éléments, que les ethnologues appellent "mythèmes", peuvent être aussi bien des événements que des décors, des personnages (humains, divins, animaux, végétaux ou des mixtes de tout cela) dont la signification doit être recherchée dans leur valeur symbolique [...]. (Vierendeel, 1993: 44)

Vemos entonces que estos componentes de fuerte carga psíquica (mitologema y mitemas) dan al relato mítico una dimensión simbólica, configurada en tiempos inmemoriales, cuando la magia y la religión (relación indisoluble en las comunidades llamadas 'primitivas') explicaban los acontecimientos inmediatos de la forma que les es propia, ajena al pensamiento racional.

De ahí la importancia para la Escuela de Grenoble del concepto jungiano de 'arquetipo'.²⁰ Tal concepto, de acuerdo con Jolande Jacobi, es difícil de definir, ya que el arquetipo posee una cualidad empírica que lo hace escapar a toda comprobación científica (Cf. 1983: 37-38). Lo que se puede decir con certeza es que el arquetipo corresponde a sedimentos "del hombre arcaico que continúa viviendo en nosotros" (*Idem*). Estos sedimentos regulan el comportamiento humano y (como ha sido ya asentado) surgen del inconsciente como manifestaciones psíquicas que quedan plasmadas en el mito: "(una) expresión muy conocida de los arquetipos es el *mito* y la *leyenda*" (Jung, 1970: 11). En ellos, los arquetipos pueden proyectarse bajo la forma de personajes, de situaciones concretas, de imágenes incoherentes, que contienen en sí un sentido profundamente psíquico y humanamente universal. Agreguemos que estas proyecciones son matizadas por la naturaleza bipolar del arquetipo; es decir, un mismo arquetipo puede presentarse en su aspecto positivo o negativo (Cf. *Ibid.*, 52); lo que da variedad a los mitemas y al conjunto mítico en general. Jacobi explica:

Todo arquetipo es capaz de desarrollo y de diferenciación infinitos; [...] en último término, [*ellos*] quedan reducidos a las posibilidades de vivencias básicas típicas o [...] quizás tan sólo a la unidad de dos contrarios fundamentales, tales como claro-oscuro, cielo-tierra, etc., sobre los cuales se basa la creación misma (Jacobi, 1983: 57).

Un arquetipo es pues un 'modelo primigenio', una impresión psicológica ancestral, que puede reflejar esquemas fundamentales observados en: 1) la naturaleza –la trayectoria solar, sería un arquetipo de movimiento–; 2) la interacción social – la lucha de generaciones, arquetipo de transformación–; 3) el comportamiento individual –el héroe mítico, el viejo sabio, la madre protectora, por ejemplo, responden a perfiles arquetípicos. La interacción de un conjunto de arquetipos con diversos elementos simbólicos resulta ser la base sobre la que se edifica un mito.

20 Para profundizar en la importancia de los arquetipos para la filosofía del imaginario, remítase a una de las obras clave de Durand: *Estructuras antropológicas del imaginario*; cuyo subtítulo en español es revelador: *Introducción a la arquetipología general* (FCE, 2004).

Así, la escuela de Grenoble aporta reflexiones teóricas y funcionales que son aplicadas, primeramente, a los textos literarios para revelar “las profundidades míticas de todo relato humano” (Durand, 2003: 33). En efecto, para Durand, el mito es un intertexto en toda producción literaria: “El parentesco de todo texto literario –oral o escrito– con el mito me parece [...] evidente, y legitima toda tentativa de mitocrítica (*Ibid.*, 161). Durand ilustra este principio en su estudio de la obra de Stendhal. Partiendo de motivos míticos diseminados, Durand detecta la presencia de Herácles oculta en la construcción psicológica de los personajes stendhalianos:

Doble nacimiento, predicción del destino heroico, estatuto patentado de perdonavidas de monstruos, doblaje por medio de un compañero o compañera, peligro siempre presente de la “omphalización”²¹; sin duda aquí tenemos cinco rasgos (mitemas) que son comunes al nieto de Alcides y a la mayoría de los héroes standhalianos. (*Ibid.*, 160-161)

Pero Durand, más allá de los estudios literarios, propone trascender el texto para rastrear la presencia y las manifestaciones de un mito en el conjunto de productos artísticos de una sociedad. La mitocrítica desemboca entonces en un mitoanálisis: “toda mitocrítica reposa sobre capas semánticas más implicantes que las líneas del texto propuesto. Toda mitocrítica implica un mitoanálisis” (*Ibid.*: 163). Este último concepto se aplica entonces al estudio del mito rector de un momento histórico preciso: “Un mito [...] tiene un impacto variable dentro de una sociedad o una cultura dadas, sobre las diferentes estratificaciones sociales o sobre los diferentes roles sobre los que se ejerce” (*Ibid.*: 141). Los mitos se suceden a través de las épocas históricas, animando, desde el fondo del imaginario, el devenir de la cultura y de la sociedad. Para desentrañar el mito rector de un periodo dado, Durand propone una ‘mitodología’ que busca identificar “los ‘residuos’ que señalan la perennidad de un mito y las ‘derivaciones’ sociohistóricas que despliegan todas sus riquezas” (*Ibid.*: 176). Como hemos visto, Durand se

21 La “omphalización” hace referencia a un episodio del mito de Heracles en el cual el personaje es esclavizado y seducido por Ónfale, reina de Lidia; el héroe olvida sus deberes heroicos por las labores femeninas: “Heracles había desechado su piel de león y su corona de álamo [...] y llevaba en cambio collares de joyas, brazaletes de oro, un turbante femenino, un mantón púrpura y un ceñidor meonio. [...] pasaba el tiempo rodeado de lascivas muchachas jonias, cardando lana [...] o hilando; y dicen que temblaba [...] cuando su ama le reprendía” (Graves, 2002: 222).

aleja de la crítica literaria y pretende la consolidación de una nueva ciencia: la “ciencia del mito” (Cf. *Ibid.*: 38).

La perspectiva de la Escuela de París presenta divergencias con respecto a la amplitud de los estudios de la Escuela de Grenoble. De entrada, Pierre Brunel deja de lado la dimensión antropológica de la mitocrítica y rechaza abiertamente las inclinaciones socio-históricas del mitoanálisis; Brunel es contundente: “pour moi mythanalyse et mythocritique doivent se mettre au service du texte littéraire quand il contient, explicites ou implicites, des occurrences mythiques” (1992: 38-39). Estas ‘ocurrencias’ que irradian del fondo de la obra hacen del mito subyacente un intertexto que afecta, discreta pero esencialmente, el texto literario; la mitocrítica debe determinar hasta qué punto el mito implícito domina el conjunto de la obra: “Un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui, la mythocritique s’intéressera surtout à l’analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte” (*Ibid.*: 67). Así, este enfoque exclusivamente comparatista circunscribe los estudios mitocríticos al dominio de la literatura: “La mythocritique, [...] fidèle à la vocation de la littérature comparée [...], est plutôt à la recherche des modèles pregnants, d’images obsédantes venues, sinon du fond de l’humanité, du moins du fond de la culture” (Brunel, 1995: 80).

Veamos ahora cómo Brunel aplica su método al análisis de la obra más célebre de Calderón de la Barca, “une pièce riche en affleurements mythiques” (*Ibid.*: 78); el comparatista afirma la presencia de motivos edípicos en *La vida es sueño*; he aquí un fragmento de sus resultados:

Même s’il n’est pas parfaitement explicite, le mythe d’Œdipe sous-tend toute l’intrigue de la *comedia*. Un rêve, tenant lieu d’oracle, a annoncé à la mère, Clorilène, que la naissance de Sigismond serait fatale à ses parents. Et comme Œdipe fut exposé sur le mont Cithéron, Sigismond est abandonné par son père Basyle au décor sauvage d’une montagne où la prison semble n’être qu’un rocher parmi d’autres rochers.

A partir de là, les deux fables diffèrent, et l’Œdipe se retourne même en un anti-Oedipe. Sigismond a coûté la vie à sa mère, non à son père. Ou plutôt la mort de la mère est un point d’arrivée dans *Œdipe-roi*, un point de départ dans *La Vie est un songe*. Sigismond humilie son père, mais pour se prosterner à son tour devant lui. Basyle ne disparaît pas comme Laïos. Alors que le mythe d’Œdipe manifestait la puissance implacable du destin,

La Vie est un songe ne fait s'accomplir les présages que pour leur opposer la force, ou plutôt la lumière nouvelle d'un anti-destin. (Idem)

Es posible que este pequeño análisis de Brunel sobre la emergencia de Edipo en *La vida es sueño* no se encuentre muy lejos del análisis antes expuesto de Durand –quien ve en los héroes de Stendhal marcas irrefutables de la ‘personalidad’ de Heracles. En efecto, ambos investigadores proceden ante un corpus literario de forma similar: escudriñan un texto, detectan indicios reveladores de un mito subyacente y reflexionan sobre las repercusiones de estos mitemas en el conjunto de la obra.

En estos ejemplos podemos notar que la diferencia entre Durand y Brunel no radica tanto en el método como en la concepción de la disciplina y el enfoque de la materia prima, el mito. Mientras Durand rescata su naturaleza psico-antropológica, Brunel privilegia su carácter literario: “Le mythe raconte. Le mythe est un récit” (1988: 8). Brunel defiende esta función del mito basándose en una distinción entre el ‘mito’*, que refiere a una manifestación religiosa y ritual, y el ‘mito literario’²². Éste último se desprende del primero y emprende luego una trayectoria literaria; el mito en su manifestación original es, indiscutiblemente, un mito literario en potencia. He aquí la opinión de Mircea Eliade: “Les mythes grecs ‘classiques’ représentent déjà le triomphe de l’œuvre littéraire sur la croyance religieuse” (*ibid.*: 196).

Pero, ¿cómo se da este proceso que Eliade llama ‘demitización’? La transformación de un mito etno-religioso en un ‘mito literario’ se debe a que aquél trasciende su territorio original y su contexto inicial –en los cuales una comunidad le atribuye “une connaissance’ d’ordre ésotérique [...] accompagnée d’une puissance magico-religieuse” (*ibid.*: 28) – y se inserta en una época y/o en una geografía que le son ajenas. En este nuevo contexto, el mito pierde su esencia sacra, manteniendo su cualidad narrativa; el mito es entonces visto como un relato

* Los entrecomillados son míos.

22 Philippe Sellier y André Siganos distinguen entre ‘mito literario’ y ‘mito literarizado’. El primero no tiene un antecedente etno-religioso sino que su promoción de ‘mito’ surge directamente del tratamiento literario; tal es el caso de Inés de Castro, de Fausto, de Don Juan, de Don Quijote... El segundo, al contrario, es un avatar literario de un mito en el sentido antropológico. Con todo, Pierre Brunel no hace tal diferencia en su *Dictionnaire des mythes littéraires*, donde integra mitos que refieren a ambas categorías (Cf. Herrera, 2006: 65).

sobre dioses y héroes. Así, el contexto de recepción es de importancia definitiva, ya que el grado de implicación de los receptores pone en relieve la esencia mística del mito o bien sus cualidades literarias. Brunel pondera estas últimas y sentencia: “le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et [...] il est déjà, qu’on le veuille ou non, littéraire” (*Ibid.*: 11)²³.

Dejemos en este punto las bases teóricas de la mitocrítica y enfoquemos la mitología griega para avanzar hacia el mito que aquí interesa. En general, una buena parte del imaginario griego se revela en una amplia mitología cuyas manifestaciones específicas, los mitos, son en principio documentos religiosos. Sin embargo, al correr del tiempo y conforme a la transformación de la sociedad, este conjunto de mitos –originariamente vinculados al culto y al ritual– deviene un corpus de relatos cuyas variantes se integrarán progresivamente a la producción literaria. De esta forma, los mitos heroicos -a los cuales pertenece el mito de Edipo-, nutren la poesía épica que explota concretamente episodios legendarios. En el caso del *epos* tebano, el mito de Edipo se adapta a un contexto aristocrático y militar. Es, de hecho, hasta la emergencia del género trágico, complejo fenómeno religioso y social, que Edipo se convertirá en una figura de primer orden.²⁴ A partir de entonces la forma dramática de este mito es un punto de referencia inevitable en la producción literaria occidental.

Ahora, la permanencia del mito Edipo a través de los diferentes periodos histórico-literarios radicaría en que éste, desde su desconocida forma arcaica, que se pierde más allá de los confines de la Grecia micénica, plantea preguntas

23 El mito literario conserva, a pesar de su desacralización, características simbólicas y representaciones arquetípicas de su estadio original. Sobre el estudio de estas últimas, Brunel propone un análisis prudente: la mitocrítica no debe convertirse en una arquetipocrítica (1992: 74). A pesar de las zonas de intersección, ésta se diferencia de la mitocrítica por el interés específico en las representaciones arquetípicas; pongamos como ejemplo la hipótesis de Joseph Campbell sobre el Monomito: todos los mitos heroicos de todas las culturas están fundados sobre un mismo esquema de interacción de motivos; Campbell en *El héroe de las mil caras* se sirve de una diversidad de relatos para afirmar: “siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante” (2005: 11). El Monomito sería luego un patrón narrativo arquetípico de los mitos heroicos. Más recientemente, la arquetipocrítica puede verse en trabajos como los de Núria Bou: “Retrat nocturn de la *femme fatale*” (2001: en línea) o *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood* (Proa, 2004).

24 Aceptemos que esta afirmación no es del todo correcta. Es cierto que la posteridad literaria del mito de Edipo se debe al *Edipo rey* de Sófocles. Sin embargo, antes de su forma dramática, este mismo mito fue material de un tríptico épico: *Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*, (el *epos* tebano); de estos poemas sólo quedan mínimos fragmentos (*Infra.*: 79-87).

esenciales que conciernen directamente al hombre en su identidad, en sus funciones y en sus deberes para con la sociedad: ¿quién soy?, ¿qué he hecho?, ¿por qué?, ¿cuál es mi función social?, ¿qué debo hacer para cumplirla? Estas y otras tantas interrogantes (mitologemas) son el motor que pone en marcha tanto el relato heroico de Edipo como sus posteriores reescrituras.

Por otra parte, la historia de Edipo contiene una serie de episodios que, indiscutiblemente, impactan la psique del receptor. Estos mitemas –el enfrentamiento de Edipo y la Esfinge, por ejemplo– ponen en juego extrañas representaciones arquetípicas que se manifiestan en un universo simbólico y comunican con capas inferiores del inconsciente. A nivel temático, el mito de Edipo contiene aspectos delicados, como lo son el parricidio y el incesto. Pero para abordar la temática, es mejor entrar en el terreno de la tematología.

Tematología: conceptos en torno al tema

Dado que el objeto de estudio de la tematología es el ‘tema’ en su diversidad lingüística y cultural, es pertinente esclarecer el término en cuestión. En el contexto de esta disciplina, ‘tema’ comparte créditos con ‘*Stoff*’, ‘argumento’ y ‘motivo’. Estas tres últimas nociones del análisis temático se delimitan con relación al concepto central –‘tema’– y dependen de él jerárquicamente. El hecho de que la tematología haya despertado el interés de investigadores de diversas tradiciones críticas (como la alemana, la francesa y la española, por ejemplo) hace de esta terminología una babel de contradicciones; Naupert afirma: “En el enrevesado mundo terminológico de la tematología no es extraño que nos encontremos incluso con inversiones completas de las relaciones conceptuales” (2001: 91). Para una mejor comprensión de estos conceptos, consideramos necesario precisar enseguida las implicaciones de cada uno de los términos citados.

Primeramente, el vocablo extranjero *Stoff*²⁵ hace referencia a un ‘tejido’ que antecede a la configuración de la obra propiamente dicha. Es decir, el *Stoff*, o tejido, es aquella sustancia que nutre cualquier producto literario y que puede originarse en un contexto mitológico, religioso o histórico (Cf. *Ibid.*: 82). En nuestro caso, el mito de Edipo, como mito literarizado, integraría en su configuración diferentes materiales antecedentes imposibles de determinar, ya que éstos se pierden en los confines de la cultura helénica; agreguemos a esto que “la tradición oral desfigura los hechos progresivamente” (García en Apolodoro, 2004: 13). Lo anterior imposibilita la identificación exacta de los antecedentes del relato mítico; no obstante, existen explicaciones alegóricas, justificaciones antropológico-historicistas e interpretaciones psicológicas que especulan sobre este material de base.

Las primeras, las explicaciones alegóricas, hacen de todo mito una representación de fenómenos naturales (Cf. Hübner, 1996: 42; 81). Desde esta perspectiva, Edipo recién nacido expuesto en el monte Citerón –uno de los episodios iniciales del relato– “sería la imagen del sol que, en el momento de elevarse, parece reposar sobre la montaña” (Pérez-Rioja, 1997: 185). Edipo simbolizaría entonces a un antiguo numen solar que, en un periodo natural, sucede a su padre y se une a la Madre Tierra, completando el ciclo con su muerte (Cf. Morales, 2002: 19).

Para otros especialistas, el mito depende de acontecimientos histórico-sociales; Robert Graves afirma: “Buena parte del mito griego es historia político-religiosa” (2004: 20). Así, la materia preliteraria del mito de Edipo podría ser un suceso de carácter histórico que remontaría a la etapa final de la civilización micénica (siglos XIII-XII a. C.). El investigador inglés se basa en material icónico –que no explicita– para deducir que Edipo, príncipe de Corinto, habría subido al trono después de una ceremonia en honor a

²⁵ Como ya se ha mencionado, los primeros estudios de la disciplina que más tarde será llamada “tematología” surgen en el contexto germano; es de la *Stoffgeschichte* que la tematología recupera el complejo concepto de *Stoff*, traducido indiferentemente como tela, tejido, sustancia, sustrato, materia, material preliterario, argumento, etc. (Naupert, 2001: 78).

la diosa Luna alada de Tebas, cuyo cuerpo compuesto representa las dos partes del año tebano –el león en la parte creciente y la serpiente en la parte menguante- y a quien el nuevo rey ofrece sus oraciones antes de casarse con su sacerdotisa, la Reina. (*Idem*)

La cita precedente explicaría, evidentemente, el célebre episodio de Edipo y la Esfinge. Además, Graves ve en el desarrollo de este mito una transformación del régimen matriarcal a una sucesión patrilineal; el experto abunda:

[Edipo] anunció que en adelante el reinado pasaría de padres a hijos varones, siguiendo la línea masculina, que es una costumbre corintia [...]. Pero cuando trató de cambiar estas costumbres, Yocasta se suicidó en señal de protesta y Tebas fue víctima de una plaga. Por consejo de un oráculo los tebanos negaron entonces a Edipo la paletilla sagrada y le desterraron. Murió en un intento fallido de reconquistar su trono mediante la guerra (*Ibid.*: 15-16).

Para dar validez a su interpretación, Graves asevera: “el enfoque histórico y antropológico es el único razonable” (*Ibid.*: 25).

A estas hipótesis (que ven al origen del mito fenómenos naturales o acontecimientos históricos) se oponen las propuestas de la psicología. Para ésta “el mito hunde sus raíces en lo más profundo del alma humana” (Hubner, 1996: 55); el héroe mítico, como representante de la humanidad, “tiene un superconsciente, un ego y un subconsciente” (Bachelard en Diel, 1998: 8). Los personajes míticos se convierten entonces en materia de análisis: los trabajos de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Paul Diel son puntos de referencia en este enfoque. Freud, analizando el *Edipo rey* de Sófocles, concluye que esta tragedia refleja un conflicto afectivo (el rechazo del padre y el apego a la madre) que repercute en la vida psíquica de un individuo (Cf. 2003: 107-112). Por otra parte, para Diel, Edipo representa un ego marcado por “una deformación psíquica”, propia al individuo que adolece de nerviosismo; mientras que “La Esfinge, mitad mujer y mitad león, simboliza [...] el desenfreno y la dominación perversa” (Cf. 1998: 133-152; 138).²⁶ Estas interpretaciones, a pesar de sus diferencias, se apoyan sobre el mismo fundamento: el mito de Edipo tiene su origen en conflictos

²⁶ En lo que respecta a Jung, hemos dedicado en la sección “Mitocrítica” un espacio para presentar su teoría sobre el mito y los arquetipos (*Supra.*: 55).

enraizados en la psique y refleja diferentes grados de la salud mental del individuo.

Todas estas hipótesis (y otras tantas que aquí no abordaremos) giran alrededor de la sustancia preliteraria que alimenta al relato mítico. Con todo, este *Stoff* es inasible ya que, como se ha dicho anteriormente, el mito de Edipo en su configuración oral remonta a una época carente de registros escritos que permitan un análisis objetivo del material de base. Horst Kurnitzky lo dice en esta frase: “La huella del mito se pierde en la oscuridad de la prehistoria no transmitida” (1992: 9). En consecuencia, toda hipótesis sobre la materia antecedente al relato cae irremediabilmente en la especulación y refleja más del contexto en el que una u otra interpretación surge que del pasado oscuro del mito. Reconozcamos, sin embargo, como lo hace Gaston Bachelard, que: “No existe una sola de estas interpretaciones que [...] no haya aportado a las ciencias humanas el benéfico de generosos progresos” (Bachelard en Diel, 1998: 6).

Si bien es cierto que el *Stoff* del mito de Edipo es de imposible precisión, el argumento del relato es de fácil acceso. Aclaremos brevemente que “argumento” es una de las tantas traducciones de *Stoff*; para evitar confusiones entre los dos conceptos, nos apegamos a Glòria Bordons y Anna Díaz-Plaja quienes afirman que el argumento “*va unit a noms i esdeveniments, és a dir a la trama concreta*” (1998: 62, en línea). En otras palabras, si el *Stoff* es el fundamento de una obra, el argumento, por el contrario, refiere a la superficie de ésta, y encadena de forma sucinta y cronológica los episodios del relato. De acuerdo con lo anterior, he aquí el argumento del mito de Edipo: “Layo, rey de Tebas, buscando escapar a un oráculo de Apolo que le vaticinaba la muerte a manos de su hijo, encarga a un sirviente que exponga a su unigénito en el monte Citerón. El pequeño escapa a la muerte por la intervención de un pastor que lo entrega a Pólipo y Merope²⁷, reyes de Corinto. Aquí, Edipo llega a la juventud. En una celebración, un ebrio le echa en cara el no pertenecer a la casa real de Corinto. El joven se dirige entonces hacia Delfos para consultar al oráculo sobre su origen; Apolo, en cambio, le revela un futuro aterrador: Edipo no deberá volver a la casa paterna, pues, en ese caso,

27 En otras versiones del mito, Merope es llamada Peribea, como Yocasta es llamada Epicasta.

será el asesino de su padre y se unirá con su madre. Evitando Corinto, su supuesta patria, Edipo se encuentra en una encrucijada con un hombre poderoso. El orgullo de ambos los hace disputarse el paso de forma violenta; Edipo mata al desconocido. Enseguida, se acerca a Tebas, asolada por un monstruo, la Esfinge. El aventurero triunfa en el célebre enfrentamiento con la bestia, el pueblo tebano le ofrece en consecuencia el trono de la ciudad y la reina viuda, Epicasta. Después de algunos años de pacífico reinado, Edipo debe tomar conciencia de sus actos: los oráculos se han cumplido, Edipo ha asesinado a su padre y ha yacido con su madre” (Cf. Apolodoro, 2004: III, 5, 145-147). A partir de este reconocimiento, las fuentes antiguas difieren sobre los episodios finales del mito, sin embargo, las líneas aquí presentadas sintetizan los momentos representativos del argumento; en él, se insinúan los temas que estructuran el conjunto del relato.

Llegamos entonces al punto central de los estudios tematólogicos, al eje rector de esta terminología; Bordons y Díaz-Plaja definen:

el tema és l'element que estructura sensiblement l'obra, allò que congrega i estructura les successives parts d'un text [i a més] permet relacionar diverses literatures [...], diversos nivells [...] i diversos autors al llarg de la història (1998: 62, en línea)

Explicuemos: el tema, elemento estructurante de la obra, remite a “situaciones fundamentales de la existencia” (Cf. Naupert, 2001: 92), a inquietudes, deseos y temores inherentes a la naturaleza humana; al tener un carácter universal, el tema se manifiesta en diversas obras sin importar fronteras lingüísticas y geográficas, trascendiendo incluso las épocas histórico-literarias. A esta permanencia transtemporal agreguemos la maleabilidad, que permite que un tema se asocie con elementos contextuales –valores éticos y estéticos de un determinado periodo cultural– que lo modifican y lo adaptan al momento histórico. Notemos también que una obra puede estar estructurada por varios temas, que si bien se desprenden de un tema central, mantienen con éste una estrecha relación de interdependencia. Un análisis tematólogico persigue entonces analizar un conjunto de obras para identificar su parentesco temático, haciendo notar las diferencias en el tratamiento del tema o de los temas estructurantes.

Aplicando lo antes expuesto al mito de Edipo, éste alimentó una parte de la producción épica griega (siglos XII-VIII a. C.) y de los concursos dramáticos (siglo V a. C.) se prolongó hasta la Roma imperial (siglo I d. C.) para finalmente trascender a las literaturas modernas (siglos XVI-XX). En Francia, particularmente, “las reapariciones de Edipo [...] coinciden con el incesante resurgir de la tragedia, como si el destino literario del mito estuviera estrechamente ligado al destino de este género dramático” (Morales, 2002: 14). Con todo, sería erróneo pensar que Edipo, como personaje heroico, es por sí mismo un tema, Naupert asegura: “Edipo por sí sólo no es un ‘tema’, necesita estar inmerso en la situación conflictiva frente a Layo y a Yocasta, necesita estar frente a la Esfinge, frente al oráculo de Delfos, etc.” (2001: 89)

El asunto es, entonces, ¿qué tema o temas desarrolla el mito de Edipo? ‘El parricidio y el incesto’ sería una respuesta parcial y apresurada; para resolver la interrogante de forma más amplia es necesario resaltar episodios significativos del relato. Éstos nos llevarán a la identificación de los diversos campos temáticos que estructuran el mito de Edipo y, en consecuencia, sus reescrituras dramáticas. Entramos entonces a otro concepto básico de la tematología: el motivo. Naupert destaca de éste su capacidad de producir ‘movimiento’ (*Ibid.*: 97); mientras Miguel Márquez afirma que el motivo: “debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese corpus” (2002: 255, en línea). De acuerdo con estas dos autoridades, los motivos son indicadores temáticos que determinan el desarrollo y la coherencia de un tema, estableciendo a la vez una relación entre obras diversas.

Ahora, la recurrencia de motivos en diferentes mitos griegos revela un parentesco temático inmediato. No es, por lo tanto, un azar que los mitos heroicos compartan episodios como el enfrentamiento de un joven aventurero con un terrible monstruo y su posterior matrimonio con una princesa; motivo central, el primero, de la trayectoria de un héroe solar, objetivo final, el segundo, de un recorrido iniciático; Campbell dice al respecto:

La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas

iniciadoras [...]. Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, una y otra vez. (2005: 104).

En la base del mito de Edipo encontramos, entonces, dos temas entrelazados en el desarrollo de todo mito heroico: la trayectoria del héroe solar, que culmina con el héroe en el trono de una ciudad que él ha liberado de un monstruo insaciable: “El héroe ‘salva’ al mundo, lo renueva, inaugura una nueva etapa que equivale a veces a una organización del universo” (Eliade, 2005: 149); y el recorrido iniciático, que llega a su fin cuando el joven ha superado diversas pruebas y obtiene en consecuencia el derecho al matrimonio: “La última aventura [...] se representa comúnmente como un matrimonio místico” (Campbell, 2005: 104). Pero, a diferencia de mitos como el de Perseo y el de Belerofonte, en el mito de Edipo el héroe enfrenta un conflicto interno y esencial: la búsqueda de su propia identidad. Es tras sus orígenes que Edipo sale de Corinto hacia Delfos; es por ignorar sus verdaderos lazos familiares que el malhadado se aleja de Pólibo y Merope para cumplir, sin saberlo, con el oráculo de Apolo. Así, del tema de la identidad se desprenden inevitablemente los dos motivos obvios del mito de Edipo: el parricidio y el incesto. En este complejo temático, subrayemos la importancia del motivo del oráculo, elemento que desencadena el desarrollo de los diversos temas. Así, la multiplicidad temática depende directamente del destino, tema rector de la producción trágica ática y de la posterior producción clásica francesa.

En concreto, el mito de Edipo, de oscuros antecedentes micénicos, pone en juego cuatro campos temáticos: la trayectoria del héroe solar, el recorrido iniciático, la búsqueda de la identidad y el destino.²⁸ Estos temas, con respectivos desarrollos, vienen a anudarse en los dos motivos más célebres del mito de Edipo: el parricidio y el incesto. Este complejo temático migrará a partir del *Edipo rey* de

²⁸ Aclaramos que los temas aquí expuestos no pretenden cubrir la totalidad de los campos temáticos del mito de Edipo. Esto se debe a que la identificación de un tema depende directamente de la perspicacia y de la perspectiva del investigador. Por ejemplo, René Girard en *Le Bouc émissaire*, afirma que el mito de Edipo “*contient tous les stéréotypes persécuteurs et il ne contient rien d'autre*” (2005: 38). El antropólogo ve en éste, y en todos los mitos, el tema de la violencia: “*tous les mythes doivent s'enraciner dans des violences réelles, contre des victimes réelles*” (*Ibid.*, 39). La tesis de Girard no es más que un ejemplo entre tantas otras respetables posturas sobre la temática del mito de Edipo.

Sófocles a las literaturas en lenguas modernas, pasando antes a la literatura latina con el *Edipo* de Séneca.

Recordemos que a pesar de su permanencia los temas no son inmutables, sino que se adaptan a diferentes contextos de producción. Salvo significativas alteraciones, todas las reescrituras de Edipo repiten el mismo esquema argumentativo (aquello que se conserva generalmente invariable es el argumento del relato). Estas ‘significativas alteraciones’ así como las adaptaciones temáticas interesan directamente a los estudios intertextuales; es, por lo tanto el momento de abordar las bases de la tercera teoría comparatista que da soporte a nuestra investigación: la intertextualidad.

Intertextualidad: architexto e hipertexto

Al igual que la mitocrítica y la tematología, las bases teóricas de la intertextualidad contienen puntos que debemos aclarar para evitar posibles confusiones. El concepto que ahora interesa es un fenómeno dinámico esencial de la literatura que se revela cuando un lector detecta en un texto huellas superficiales o profundas de textos precedentes; esto se debe a que “nul texte ne peut s’écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d’un héritage et de la tradition” (Feuillebois-Pierunek, 2001: en línea). Esta relación entre textos –intertextualidad– fue definida por Julia Kristeva a finales de mil novecientos sesenta como un complejo dialogismo que involucra la totalidad de la producción literaria.

Es, sin embargo, a principios de la década de los ochenta que el fenómeno alcanza una teorización más detallada con los estudios de Gerard Genette, quien da cuenta de la diversidad de relaciones textuales con una abundante terminología. De hecho, Genette designa este amplio fenómeno con el término de ‘transtextualidad’, definido como: “tout ce qui [...] met [*un texte*] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1992: 7). Este concepto hace evidentes y jerarquiza los matices incluidos en la noción de Kristeva. Así, en la teoría de Genette, la transtextualidad refiere a todo dialogismo textual, mientras el

término original, 'intertextualidad', pierde amplitud, restringiéndose a sólo un diálogo específico entre dos o más textos que se presenta en forma de cita, plagio o alusión (*Ibid.*, 8). Jerarquicamente, entonces, la transtextualidad es el concepto mayor y abarca cinco categorías entre las que destacamos la architextualidad y la hipertextualidad²⁹. Ambos conceptos refieren a una relación literaria entre diversas obras. En el primer caso podemos insertar un corpus determinado en un amplio panorama genérico mientras el segundo concepto permite establecer relaciones individuales entre dos o varios textos más allá de toda frontera de género. Estos son los detalles:

Aunque no se restringe a ella, la architextualidad depende fundamentalmente de la tipología genérica.³⁰ Ésta analiza los componentes estructurales, los contenidos temáticos y los procedimientos discursivos propios de cada género y subgénero literarios. Demos sólo dos casos sobre la problemática que compete a la intersección entre estos dos campos de la teoría literaria:

Primeramente, el mito, al igual que el cuento, es una manifestación del imaginario popular –el folklore, en términos de Propp. Sin embargo, entre una y otra manifestación hay diferencias determinantes en lo que concierne a su función social: el mito tiene una función originalmente religiosa; el cuento popular, una función principalmente formativa. Vladimir Propp denuncia que estas diferencias hacían que los folkloristas de principios del siglo XX excluyeran a los mitos de sus estudios sobre los cuentos tradicionales (2000: 20). Propp, preocupado por establecer las directrices de un tipo específico de cuento popular, demuestra en *Morfología del cuento* (1928) que los relatos maravillosos se construyen sobre un

29 Siguiendo el orden de Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, las relaciones transtextuales se categorizan en intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Tres de ellas (intertextualidad, architextualidad e hipertextualidad) están definidas en el presente apartado. En lo concerniente a la paratextualidad, ésta refiere a todos aquellos elementos de fuerte carga semántica que se sitúan en los umbrales del texto (título, epígrafe, notas, etc.). Finalmente, la metatextualidad es una relación propiamente crítica entre un texto y otro que se desprende del primero en forma de comentario o análisis. Genette ejemplifica la relación metatextual recordando que algunos pasajes de la *Poética* se aproximan a *Edipo rey* para comentar sus características relevantes (cf. Genette, 1992: 7-16).

30 El género no es la única clasificación posible, también se puede reunir un corpus architextual tomando en cuenta el tipo de discurso (descriptivo, prescriptivo, argumentativo...), el modo de enunciación (narrativo o dramático), la temática (libros de caballería o cuento filosófico), el destinatario (literatura infantil o literatura feminista), etc.

esquema constante de personajes y funciones narrativas. Los elementos que dan formato genérico al cuento maravilloso quedan entonces consignados. Propp observa, además, que algunos relatos míticos no pueden ser distinguidos estructuralmente de este tipo de cuento popular: “El relato maravilloso y el mito [...] pueden [...] coincidir tan perfectamente que tales mitos se llaman con frecuencia cuentos” (2000: *Loc. cit.*). Así, dejando al lado su carácter religioso, el mito puede ser incorporado al conjunto de cuentos populares como una categoría genérica de menor jerarquía, hermanada al cuento maravilloso. Sin entrar en detalles, un cuento medieval como el de Blanca Nieves comparte motivos con el mito de Edipo: el espejo de la madrastra cumple un papel oracular al anunciar a la reina cruel la inminente belleza de la niña; la pequeña es condenada a una muerte en el bosque; el encargado del asesinato se apiada de la criatura y la abandona a su suerte; llegado el momento, la responsable de la exposición deberá pagar por el intento de infanticidio; a la heroína le será restituido su rango real y contraerá matrimonio. El parentesco temático entre el mito del rey tebano y la princesa medieval es indiscutible.

El segundo caso es el del estudioso inglés Geoffrey Stephen Kirk. Haciendo eco a los estudios del formalista ruso, Kirk aborda los mitos heroicos como cuentos populares y explora su unidad temática. Expone luego que estos mitos “son sorprendentemente restringidos [...] en el alcance del tema narrativo” (2002: 206). De esto resulta que el subgénero ‘mito heroico’ puede ser fácilmente tipificado tomando en cuenta la recurrencia de motivos y su temática básica (*Ibid.*, 207). A pesar de sus especificidades, los mitos de Heracles, Teseo, Perseo, Belerofonte y Edipo presentan el mismo esquema narrativo, en el cual el motivo central del subgénero heroico se multiplica de forma variable: los varios triunfos de Heracles y los otros tantos de Teseo, Perseo que enfrenta a Medusa y luego un dragón, Belerofonte vencedor de Quimera, Edipo y la Esfinge.

Cabe aclarar que ni Propp ni Kirk limitan sus estudios a la tipología genérica como fin mismo. De hecho, el primero busca asentar el cuento maravilloso en su realidad socio-histórica, como puede comprobarse en *Raíces históricas del cuento* (1946); el segundo persigue penetrar en la sustancia íntima del mito para revelar su esencia, como sugiere, desde el título, *La naturaleza de los mitos griegos*

(1974). Con todo, ambos investigadores manipulan el corpus narrativo desde un enfoque architextual³¹ que les permite categorizar el material de base en diferentes “tipos” de cuento. Al establecer una relación entre sus textos de análisis, Propp y Kirk trazan límites genéricos dentro de los cuales se desarrollan respectivas investigaciones.

Dejemos aquí el asunto de la architextualidad para abordar ahora la hipertextualidad. Esta refiere a la relación de estricta dependencia literaria entre dos textos como mínimo. En palabras de Genette la hipertextualidad implica: “toute relation unissant un texte B [*hypertexte*] à un texte antérieur A [*hypotexte*] sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1992: 13). Genette insiste en que la hipertextualidad es una relación *proprement littéraire* ya que el hipertexto es una obra de ficción que deriva de un antecedente narrativo o dramático. Ahora, entre el hipotexto y el hipertexto hay un proceso de transformación en el que intervienen diversos procedimientos que conforman la estructura final del ‘texto B’. Una de las transposiciones hipertextuales más drásticas es la dramatización (transformación de un texto narrativo a un texto dramático), que tiene especial relevancia por encontrarse “aux sources mêmes de notre théâtre, dans la tragédie grecque, qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique” (*Ibid.*, 396).

Tal es el caso de *Edipo rey* de Sófocles que deriva del relato mítico por una transformación del modo narrativo al modo dramático. Esta transformación del mito a la tragedia exige una reconstitución de la organización original del hipotexto. Éste, al ser un mito, goza de la flexibilidad espacio-temporal propia de la narración. Por una parte, la instancia narrativa permite seguir de cerca la trayectoria del héroe, las vicisitudes de Edipo se inscriben en un espacio contiguo y en un tiempo lineal, las secuencias narrativas presentan, en general, hechos

31 Notemos que en la época de Propp el término architextual no ha sido aún acuñado. Sin embargo, para determinar la estructura del cuento maravilloso, Propp debió hacer un análisis de temas y motivos –“El motivo sólo puede ser estudiado dentro del sistema del tema, los temas sólo pueden ser estudiados en su recíproca conexión” (2000:10)–; análisis que desembocó en una categorización genérica y, por lo tanto, architextual. De hecho, es evidente que tanto la tematología como la mitocrítica y la transtextualidad de Genette están fundadas en el estudio formal de un corpus dado. Estas tres disciplinas comparatistas son entonces heredadas del modelo de análisis estructural.

consecutivos: el recién nacido arrojado al Monte Citerón, la infancia de Edipo en la casa real de Corinto, el joven en busca de su identidad, la encrucijada fatal y, finalmente, el desgraciado advenimiento al trono de Tebas. El hilo narrativo, además de inscribirse en este eje espacio-temporal, se enriquece con momentos de intensidad dramática: diálogos relevantes entre los personajes animan momentos de la narración. Por el contrario, el drama de Sófocles, circunscrito a lo que implica la representación, toma al protagonista en su madurez, en un momento clave de la historia, y lo expone ante un público sin la mediación del narrador. Dicha exposición amplifica el punto de extrema tensión; los motivos míticos son redistribuidos entorno a esta crisis trágica: *Edipo rey* inicia con el pueblo de Tebas que suplica al rey Edipo le salve de la peste, ésta es consecuencia de un crimen no resuelto; por designios divinos, el rey se compromete a encontrar al asesino que infecta a la ciudad. En el desarrollo de esta acción se intercalan episodios relatados que refuerzan la causalidad trágica, al espacio escénico llegan entonces referencias a acontecimientos pasados, presentes y futuros, cuya función es dar perspectiva a la acción en escena. Esto permite que el espacio se expanda más allá de los límites visuales y se produzca un movimiento temporal y causal. El drama recupera de esta forma algunos de los privilegios de la narración.

Abordar someramente la dramatización del mito de Edipo nos ha hecho avanzar algunos de los aspectos significativos del entramado de *Edipo rey*. Las versiones subsecuentes, al tener como modelo la tragedia de Sófocles, resultan ser producto de una transformación dentro del mismo modo dramático. Esta relación inmediata hace de la obra de Sófocles el hipotexto de las posteriores escrituras, cuyo esquema de acción y de interacción de personajes mantienen relación directa con *Edipo rey*. A pesar de esta 'fidelidad', los autores operan una gran variedad de procedimientos hipertextuales, como la integración de motivos (motivación)³², que actualizan la temática de base, como sucede en el *Edipo* de Séneca (siglo I d.C.).

³² De acuerdo con Genette, la motivación consiste en introducir un motivo o episodio "là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en indiquait aucun" (1992: 457).

En efecto, el mayor dramaturgo de la Roma Imperial retoma la materia dramática de Edipo para hacer de ella una tragedia fuertemente impregnada del pensamiento estoico. Éste exige del individuo un dominio de sí mismo en pos del bienestar interior y la felicidad. El hombre responsable en pos del ideal estoico debe mantener una firme actitud frente a las fuerzas que pueden desviarlo de su objetivo: el equilibrio anímico para alcanzar la impasibilidad espiritual. El Edipo de Séneca, por el contrario, es un héroe desestabilizado emocionalmente por las fuerzas que se le oponen. El protagonista, incapaz de contener sus impulsos³³, se encuentra irremediabilmente condenado al fracaso, ya que el ideal estoico está fuera de su alcance. Agreguemos a esto que la doctrina estoica concibe un equilibrio absoluto entre el hombre y el universo; así, la falta del héroe, que en la tragedia de Sófocles afecta a todo Tebas, se potencia en Séneca alterando el orden universal, que sufre las repercusiones del conflicto que perturba el ánimo del héroe: “Il mondo intero, concepito stoicamente come unità fisica e morale, e per questo partecipe (...) della battaglia che si combatte nell’animo umano, viene sconvolto dalla lotta tra bene e male” (Cipriano, 1978: en línea). En pocas palabras, Séneca construye su tragedia incluyendo motivos estoicos que dan un giro contextual a la materia edípica (Cf. Aguilar, 2007: 40-41).

Pero la motivación es una transformación hipertextual hasta cierto punto discreta si la comparamos con la modificación que opera el teatro clásico francés. En su interés de contener la fuerza trágica en una estricta forma dramática de cinco actos, los dramaturgos clásicos proceden a completar la materia mítica con la adición masiva de episodios que distorsionan significativamente los hipotextos grecolatinos³⁴. Esta motivación masiva, que Genette llama 'extensión', es

Le principal investissement [*du*] théâtre classique français, [*puisque*] des auteurs du XVII^e et du XVIII^e ont voulu adapter à la scène « moderne » des tragédies grecques dont le sujet leur semblait certes admirable, mais insuffisamment « chargé de matière » pour occuper la scène pendant les cinq actes de rigueur. Le cas le plus typique est

33 Séneca 'hereda' el comportamiento de los personajes de Eurípides, impulsados por fuerzas nefastas que surgen de las entrañas del protagonista.

34 Los dramaturgos franceses entran en contacto con la tragedia ática por el intermediario de Séneca. La tragedia clásica es entonces una reescritura de Sófocles y Eurípides bajo la influencia del dramaturgo hispano.

certainement celui d'*Œdipe Roi*, qui [...] a reçu des extensions de toutes sortes à fin de remplissage (Genette, 1992: 364-365).

La distorsión más notoria en el *Œdipe* de Pierre Corneille (1659) está ligada a la inclusión de dos personajes venidos de otros mitos. El primero, Dirce, es hija de Layo y Yocasta, por lo tanto, hermana menor de Edipo, que él cree su hijastra. La bella princesa mantiene una relación con Teseo, rey de Atenas, segundo personaje ajeno al *Edipo rey*. El episodio de amor entre la princesa y Teseo se entrelaza con la intriga original de Sófocles. La acción avanza a través de galanteos, suspensos y peripecias típicos del estilo barroco corneliano. Esta fusión produce cambios temáticos profundos al poner al descubierto motivos políticos secundarios en la trama original; Edipo y Teseo de Corneille se enfrentan en sus intereses políticos, como Edipo y Creonte de Sófocles discuten sobre una supuesta conspiración.

El caso de Voltaire es similar: el dramaturgo trágico más célebre del siglo XVIII toma como antecedentes el *Edipo rey* y la versión de Corneille. “Mécontent [...] de l’addition cornélienne, il en invente une autre qui lui paraît évidemment bien meilleure, mais qui consiste encore à importer ou annexer un héros extérieur à Thèbes” (*Ibid.*: 366). La trama de este nuevo *Œdipe* (1718) contiene una truncada historia de amor que vendrá a complicar la búsqueda del asesino de Layo. He aquí brevemente la complejidad de la doble intriga: el pueblo tebano, enterado de los antiguos amores entre Yocasta y Filoctetes, inculpa a este último de la muerte de Layo. Durante tres actos, la acción se centra en la responsabilidad del extranjero en dicho asesinato. Al comprobarse la inocencia del antiguo amante de Yocasta, la tragedia toma el giro conocido: los indicios apuntan hacia el rey Edipo, quien acusa al sumo sacerdote de conspiración en su contra, justo como el Edipo de Sófocles acusa a Tiresias de apoyar una intriga de Creonte.

El gran éxito de esta obra llamó fuertemente la atención de los comediantes italianos; Pierre-François Biancolelli vendrá a dar un giro especial al mito de Edipo al transformar la acción de Voltaire en una parodia con una evidente influencia de la *commedia dell’arte*: el *Œdipe travesti*. Esta reescritura lúdica invierte el sistema de valores de la acción voltariana y traslada a los personajes del mito a un espacio

geográfico y a un medio social diferentes³⁵: Layo, Yocasta y Edipo son reemplazados por Pierrot, Trivelin y Colombina mientras las coordenadas espaciales originales, Tebas, el monte Citerón, Corinto, etc., son sustituidas por referentes inmediatos a los espectadores, París, Montmartre, Borgoña, etc. El *Œdipe travesti* transpone entonces el universo trágico en un universo opuesto; en él, el ingenio verbal y la exagerada expresión corporal tienen como fin provocar amplias carcajadas en un público popular que difiere al de las representaciones trágicas.

Hasta aquí hemos visto cómo cada una de las reescrituras dramáticas del mito de Edipo es el resultado de operaciones hipertextuales que varían desde la inclusión de un “simple” motivo (motivación) o la adición masiva de episodios (extensión). Ahora, la versión de Biancolelli va más allá, ya que en su labor de adaptación, el parodista procede a una inversión completa del universo trágico (transposición semántica y transdiegetización). Los detalles teóricos de Gérard Genette son para nosotros de primer orden porque nos permiten apreciar el trabajo de cada escritor que actualiza la trama del antiguo mito griego.

En suma, la mitocrítica, la tematología y la intertextualidad delimitan respectivos campos de estudio sobre una misma base comparatista. En líneas generales cada una de ellas se interesa en problemáticas literarias específicas (el mito, el tema y las diversas conexiones textuales). A pesar de la nitidez de sus lineamientos teóricos, las fronteras entre estas disciplinas son difusas. La mitocrítica y la tematología se yerguen sobre el fenómeno intertextual y comparten inquietudes. Por una parte, identificar motivos de mitos como el de Heracles o el de Edipo, latentes en el perfil de los personajes de Stendhal o en la estructura dramática de *La vida es sueño*, como lo hacen Durand y Brunel, implica aceptar una dependencia de sesgos hipertextuales entre dichos relatos y los textos mencionados (*Supra.*: 56-58). Por otra parte, para establecer el parentesco entre el cuento maravilloso y el mito heroico, Propp se apoya en constantes temáticas que permiten una clasificación de los dos tipos de narraciones. La tipológica

³⁵ Esta inversión de valores y este traslado de los personajes a un nuevo espacio geográfico y social son llamados por Genette “transposición semántica” y “transdiegetización” (1992: 417-421).

consignada por Propp es el marco dentro del cual Kirk explora un conjunto de textos del mismo formato heroico con el objetivo de determinar los temas y los motivos comunes. Ambos estudios, de evidente inclinación tematológica, revelan un ejercicio architextual (*Supra.*: 68-70). Además de esta dependencia de parte de la mitocrítica y de la tematología con respecto a la intertextualidad, los núcleos teóricos de ambas se acercan a tal grado que mito y tema poseen puntos de intersección: los dos tienen un carácter universal; el primero responde a cuestionamientos sobre la naturaleza humana, el segundo plantea una problemática fundamental de la existencia; ambos se matizan de acuerdo con el contexto de producción, es decir, un mismo mito y un mismo tema pueden presentar variantes dependiendo de la situación socio-histórica en la cual se desarrollan.

En resumen, aunque los tres campos poseen sus propios lineamientos teóricos, la práctica comparatista no se restringe a los límites indicados; esto se debe a que entre mitocrítica, tematología e intertextualidad existe una relación de dependencia y de contigüidad. Los respectivos campos de acción se encuentran superpuestos y presentan zonas de intersección. Es por esta razón que en el capítulo inmediato el análisis de las reescrituras de Edipo se hará desde una perspectiva interdisciplinaria. Sin delimitaciones categóricas, en las páginas que continúan, los matices del término “motivo” (mitema, motivo mítico o motivo como episodio, que es la acepción más frecuente en Genette) se funden en el simple término *motivo*; será el contexto en el que el término se encuentre el que sugerirá el enfoque disciplinario. En consecuencia, las delgadas fronteras entre mitocrítica, tematología e intertextualidad no se harán explícitas, ya que buscamos privilegiar un conjunto de herramientas teóricas comparatistas para ‘tallar’ en nuestro corpus diferentes facetas, como los cortes de un cristal.

Para terminar con este capítulo, aclaramos que la aplicación de estas herramientas comparatistas nos permiten trabajar con invariantes míticas (el parricidio, por ejemplo) y temáticas (la posesión del poder sería una de ellas), a cada nueva versión de Edipo, las invariantes se mezclan con variantes contextuales que surgen del entorno religioso o histórico-social (*Supra.*: 45). Veremos a su debido tiempo cómo una reescritura del mito contiene elementos

que refieren ya sea a rituales griegos o a episodios cristianos, o bien, a formas de gobierno como la tiranía en Grecia o la monarquía en Francia. En pocas palabras, en las reescrituras de Edipo se entretajan invariantes míticas y temáticas y variantes contextuales.

Demos paso ahora al tercer capítulo de nuestro trabajo que enfoca las reescrituras del mito de Edipo en la tragedia ática y en la tragedia clásica francesa.

III. Migraciones de Edipo

Edipo, el rey épico (el *epos* tebano)

Zeus Crónida suscitó otra divina raza de héroes [...]. Pero la guerra lamentable y la refriega terrible los destruyeron a todos, a unos en la tierra Cadmeida, delante de Tebas, la de siete puertas, en tanto combatían por los rebaños de Edipo; a los otros, cuando en sus naves fueron a Troya [...], los envolvió allí la sombra de la muerte.

Hesiodo, *Los trabajos y los días*.

Como quedó asentado anteriormente (*Supra.*: 12; 19), el *epos* tebano es un ciclo épico compuesto por tres poemas –*Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*– cuyas líneas argumentales retoman el mito de Edipo y agregan a él el posterior aniquilamiento del linaje de Lábdaco³⁶. La importancia del ciclo tebano es definitiva, ya que éste marca las coordenadas mítico-épicas que ejercerán una fuerte influencia sobre una parte de la producción trágica griega (sobre Esquilo y Eurípides, principalmente). Es por esto que este apartado gira en torno a la reescritura épica del mito. Recordemos que de las tres epopeyas en cuestión sólo quedan mínimas alusiones que permiten apenas vislumbrar la superficie argumental de cada obra. Presentamos enseguida una posible reconstitución del argumento y de la temática de dichos poemas apoyándonos en el marco genérico de la poesía épica y en posibles hechos históricos que determinaron la configuración del *epos* tebano.

De acuerdo con algunos investigadores, en su estadio oral, la poesía épica habría integrado el mito de Edipo a acontecimientos históricos de la ciudad-estado de Tebas; es decir, materia mítico-literaria y materia histórico-literaria se funden en un ciclo épico cuyos episodios se desarrollan principalmente en la ciudad de las siete puertas. Por una parte, la superficie argumental del mito de Edipo, relato de un joven héroe que obtiene por sus hazañas princesa y corona, responde a las características de una categoría específica de la vasta mitología griega: el mito heroico, que mantiene un parentesco estrecho con el cuento popular. En efecto, las grandes líneas argumentales del mito heroico ponen en juego a un

³⁶ Lábdaco, personaje que da nombre al linaje al cual Edipo pertenece, fue un rey tebano que combatió el culto a Dioniso; en consecuencia, el dios maldice su progenie. Lábdaco muere desmembrado por las ménades tal y como muere Penteo en las *Bacantes* de Eurípides. Notemos, sin embargo que el caso de Lábdaco no tiene mayor repercusión en la literatura, ninguna de las reescrituras del mito de Edipo conservadas señalan a Lábdaco como responsable de los males de Edipo. Es más bien Layo quien atrae el desfavor de los dioses contra su descendencia al cometer una falta contra su anfitrión Pélope (*Infra.*, 88-89).

aventurero vencedor de monstruos que alcanza la estabilidad con un trono al lado de una bella mujer. Estos relatos míticos son considerados cuentos populares por algunos especialistas como Martin Nilsson, quien afirma:

I am persuaded that the origin of Oedipus is to be found [...] in folk-tales. [...] I venture to think that in its essential parts it was already created in the Mycenaean age and attached to Thebes. The reasons for its localization at Thebes [...] was that Thebes in this age was a famous town. (1970: 45).

Por otra parte, hacia el final de la época micénica, Tebas habría sido el escenario de una cruenta batalla cuyo “fondo histórico es más que probable” (Santiago, 1981: 20). El asalto a la ciudad beocia tuvo lugar poco antes de la destrucción de Troya (siglo XII a. C.), núcleo de la *Ilíada*. Al igual que el sitio troyano, el enfrentamiento militar entre Argos y Tebas impactó a la poesía épica. Dada la anterioridad de este ataque, la materia tebana habría pasado a la literatura oral antes de que lo hiciera el ciclo troyano. Sin embargo, por la misma naturaleza de la literatura oral, no hay vestigio alguno que pueda sostener esta hipótesis. En todo caso, ambos ciclos se asentaron por escrito hacia el siglo VIII a. C.

Pero lo más relevante de lo anterior expuesto es que en la tradición oral, relato mítico y asalto histórico se fusionaron para configurar las epopeyas del ciclo tebano: “La fusión [...] se llevaría a cabo mediante el conocido método de las genealogías.” (*Ibid.*, 22-23). Aedos y rapsodas, difusores de los poemas épicos, debieron encontrar un encadenamiento causal entre las aventuras de Edipo y el conflicto bélico; se estableció de esta forma una relación consanguínea entre el héroe del mito y los dirigentes de la guerra. En el ciclo épico se amarran entonces “[el] asalto de la fortaleza micénica de Tebas por los argivos [...] y el [mito] de un legendario rey de Tebas, Edipo” (*Idem*). Así, el ciclo tebano da coherencia a dos manifestaciones (la primera, mítico-literaria; la segunda, histórico-literaria) que quedaron soldadas en tres epopeyas: *Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*. Este tríptico épico, posiblemente anterior a los poemas homéricos³⁷, representa el registro literario más antiguo sobre el mito de Edipo.

37 Algunos investigadores aseguran que el ciclo tebano pertenece a la épica post-homérica. Tal vez el registro escrito lo sea. Sin

Edipodia, *Tebaida* y *Epígonos* expondrían, respectivamente, el retorno de Edipo a la casa paterna, en Tebas; el asedio argivo a la ciudad de las siete puertas; y un segundo asalto a la misma, emprendido por los hijos de los guerreros caídos en la primera expedición.³⁸ Dadas las deplorables condiciones en las que las obras del ciclo tebano han llegado hasta nosotros, la reconstitución de los hechos responde, como previene Alberto Bernabé (1999: 39), a conjeturas que se sostienen sobre algunas pocas líneas conservadas y sobre testimonios indirectos de mitógrafos de la Antigüedad. Los párrafos a continuación presentan algunas hipótesis que buscan trazar las líneas generales de esta secuencia épica.

Atribuido a Cinetón de Esparta, el canto a Edipo, *Edipodia*, se encuentra al origen de las dos secuelas bélicas, *Tebaida* y *Epígonos*. El núcleo temático común a los tres poemas es la violenta sucesión del poder: Edipo obtiene la corona de Layo después de haberlo asesinado; Polinices reclama, sin éxito, a Eteocles el trono de la ciudad; Laodamante termina por arrebatarse el cetro a Tersandro. Sobre esta sucesión, Ettore Cigano apunta: “il ciclo tebano copriva l’arco cronologico di tre generazioni della dinastia dei Labdacidi: Edipo, i suoi figli Eteocle e Polinice, e i figli di costoro, Laodamante e Tersandro” (2006: 55). La constante temática del ciclo tebano enfoca entonces a los descendientes de Lábdaco en sus luchas por el poder de Tebas. La sucesión resulta de un parricidio, aparentemente incidental, y de dos contiendas fraticidas. A pesar de las recurrencias, notemos que el asunto de Edipo y Layo difiere sensiblemente de las subsecuentes batallas entre los hermanos enemigos.

Al parecer, la historia de Edipo en su forma épica conservaría motivos comunes a todo relato heroico. Para empezar, el motivo del oráculo pudo haber determinado el desarrollo del poema (Cf. Morales, 2002: 61); el episodio en el que el viandante asesina a su desconocido padre estaría entonces marcado por la causalidad del mito. En esta atmósfera mítico-épica, el aventurero debió medir sus fuerzas con seres sobrenaturales. De hecho, la reconstrucción de

embargo, tomando en cuenta que el episodio histórico que sustenta este ciclo es anterior a la guerra de Troya, suponemos una anterioridad oral del *epos* tebano con relación al ciclo troyano.

38 *Epígonos* vendría a ser una prolongación sin fundamento histórico del conflicto Argos-Tebas. Esta extensión de la *Tebaida* se debe a un posible interés de ligar la guerra de Tebas a la guerra de Troya: “gli *Epigoni* sembrano secondari rispetto alla *Tebaida* o derivati da essa nella struttura e nella trattazione di alcuni evidenti motivi paralleli al fine di collegare tra loro le vicende tebane e quelle troiane in un’ideale catena narrativa: molti degli *Epigoni* [...] erano probabilmente annoverati tra i pretendenti di Elena [...] e alcuni di essi salparono in seguito per Troia alla guida del contingente argivo” (Cigano, 2006: 58).

un escolio a las *Fenicias* de Eurípides insinúa la importancia de la Esfinge, devoradora de hombres:

Los que escribieron la *Edipodia* –ningún otro habla de este modo acerca de la Esfinge– dicen:

Pero además (la Esfinge devoró) al más hermoso y deseable de todos, al hijo amado del irreprochable Creonte, al divino Hemón. (citado en Bernabé, 1999: 56)

A partir del escolio podríamos aventurarnos a decir que uno de los motivos sobresalientes en la *Edipodia* fue el célebre encuentro del héroe con la Esfinge³⁹; Montserrat Morales avanza al respecto: “En su origen, el combate con la Esfinge sería más bien un combate de fuerza y no intelectual” (2002:53). Esta hipótesis se fundamenta en un testimonio plástico: un vaso de figuras rojas, actualmente en el Museo de Boston, ‘escenifica’ el enfrentamiento de Edipo y la Esfinge. A diferencia de otras iconografías sobre el mismo motivo, ésta llama particularmente la atención por la naturaleza del encuentro y el movimiento sugerido por la posición de los personajes; estos son los detalles que las figuras rojas representan: situada en una plataforma irregular, “quizá la colina Ficia” (*idem*), una Esfinge, sin alas, avanza una de sus garras anteriores hacia Edipo; ante la amenaza, el héroe, desnudo, plantado frente a ella, parece preparar un golpe con su mazo, levantando hacia atrás la diestra, como para tomar impulso (Cf. ilustración en Kurnitzky, 1992: 23). Es evidente que la escena no evoca un enfrentamiento intelectual ni la resolución de un enigma, como sucede en otras representaciones pictóricas; sino una lucha física. La lucha cuerpo a cuerpo entre el héroe y el monstruo es un motivo recurrente en el conjunto de relatos heroicos: “En su origen Edipo se alinea más bien en la serie de héroes protectores, vencedores por su fuerza física [...] de toda clase de monstruos, esto es, de héroes como son, en Grecia, Heracles y Teseo” (Bernabé, 1999: 43).

No olvidemos, sin embargo, que la *Edipodia* es una epopeya y, como tal, privilegia los

³⁹ Morales remite a una narración de Pisandro en la cual la Esfinge sería enviada por Hera contra los tebanos para castigar una antigua falta de Layo que ofendía a la diosa del matrimonio: “Hera, diosa tutelar del matrimonio, envió a los tebanos la Esfinge por no haber castigado el amor ilícito de Layo, su unión homosexual con Crisipo [...]” (2002: 52). Además, Morales sugiere que en la *Edipodia* Edipo debió luchar también contra la zorra de Teumeso, otra bestia que asolaba los alrededores de Tebas (cf. *Ibid.*, 53). Una pequeña alusión a esta zorra se encuentra en un resto de los *Epígonos*, pero el fragmento no menciona el enfrentamiento de Edipo con esta otra bestia. (cf. Bernabé, 1999: 77-78).

combates desmesurados. Así lo sugieren los títulos de otras obras del género: *Titanomaquia* y *Gigantomaquia*⁴⁰; incluso, la *Batracomiomaquia* (*Guerra de las ranas y los ratones*), derivación paródica del género (Cf. Genette, 1992: 22), pone en relieve la perspectiva bélica de la epopeya. Pensamos entonces que en la *Edipodia* el enfrentamiento entre Edipo y la Esfinge fue un combate de fuerza y debió ser narrado con toda la grandilocuencia del género. Sea esta lucha como haya sido, Edipo vence a la Esfinge y obtiene, por su matrimonio con la reina viuda, el trono de Tebas. Su advenimiento al poder no habría implicado una contienda entre pares, un abundante derramamiento de sangre humana (excepto la de las víctimas de la Esfinge), como sucede en los episodios de las dos obras que se desprenden de este ‘canto a Edipo’.

En contraste con las hazañas de Edipo, héroe solitario, en *Tebaida* y *Epígonos*, Polinices, primeramente, y, después, su hijo Laodamante buscan aliados en Argos para emprender sucesivas campañas contra Eteocles y Tersandro, padre e hijo, reyes consecutivos de Tebas. Estas secuelas explotarían episodios determinantes del género. El encadenamiento épico tiene su justificación en dos maldiciones que el rey Edipo lanza contra sus hijos:

[...]
*¡Que no se distribuyeran el patrimonio en amigable
hermandad, sino que por siempre entre ambos hubiera
guerras y combates!* (Ateneo, 465e cit. en Bernabé, 1999: 67)
[...]
*que ambos bajaran a lo profundo del Hades por obra de las
manos del otro.*⁴¹ (escolio a *Edipo Rey* cit. en *Ibid.*, 68)

40 En torno a la *Gigantomaquia* existe una polémica, ¿el título refiere a una epopeya independiente o a una digresión épica que forma parte de la *Titanomaquia*? (Cf. Bernabé, 1999: 21-23) ¿Habría sido tal vez una parodia al género épico?, ¿o al dramático? (Cf. Genette, 1992: 21). No hay testimonios contundentes para resolver estas interrogantes.

41 Sobre las ofensas a Edipo, los fragmentos, aquí citados parcialmente, refieren que Polinices trae al rey una copa dorada que había pertenecido a Layo. La copa hizo a Edipo recordar con dolor el asesinato de su padre; Edipo juró entonces que Eteocles y Polinices se dividirían el patrimonio con la espada. La segunda maldición es el resultado de una falta a su rango real. Era costumbre en la Grecia arcaica que en ocasión a un sacrificio, el rey recibiera la espaldilla de la víctima; por el contrario, sus hijos hicieron llegar a Edipo un muslo. Él los maldice luego con la muerte mutua (Cf. Bernabé, 1999: 66-68). Rosa-Araceli Santiago observa que Edipo, después de tantos males, poco podía ofenderse por recibir una pieza de la víctima en lugar de otra; la razón de su cólera, afirma Santiago, fue que la tajada hacía una alusión sexual que le recordó “la unión incestuosa con su madre” (1981: 24). Santiago lleva más allá su reflexión al sugerir que estos actos pudieron ser una maquinación de los príncipes para desestabilizar ‘psicológicamente y moralmente’ al rey presentándole indicios encubiertos de sus crímenes; los hijos de Edipo “intentarían probablemente arrebatar el mando [a su padre] minando su equilibrio psicológico con el recuerdo de cómo [él] ha llegado al trono de Tebas.” (*Ibid.*, 25).

Después de la muerte del rey, se desarrollará el fatídico suceso por él invocado: Polinices y Eteocles se disputan el poder; en el primer asalto a Tebas, los hermanos terminan matándose; las huestes argivas son derrotadas y el trono pasa al único descendiente de Eteocles. La segunda campaña, llevada a cabo una década más tarde, resultará en victoria para el ejército de Argos; el hijo de Polinices por fin sube al poder, sobre el cadáver de su primo Tersandro. Dejemos ahí el argumento de los dos poemas (Cf. Bernabé, 1999: 60-65; 72-76) para enfocar aspectos temáticos significativos.

Al respecto, Cigano afirma que los consecutivos ataques a la ciudad de Tebas y el largo sitio a Troya comparten un desarrollo temático idéntico: “assedio e conquista di una città nemica da parte di un esercito di alleati” (2006: 75). En la progresión de estos dos conflictos, Cigano hace notar la cólera como el motivo que mueve la acción: tanto Edipo como Aquiles, enfurecidos por respectiva ofensa a su figura y rango, lanzan una maldición y un juramento que repercutirán en los enfrentamientos bélicos:

l'ira risalta come un tipico motivo epico [...], anzi come uno dei motivi preminenti nel genere dell'epica eroica: sia in Edipo che in Achille l'ira origina dalla percezione di avere subito un torto, un'offesa al proprio rango e immagine sociale; di conseguenza, essa diventa il nucleo generatore (*l'aition*) dal quale scaturisce un intero epos –la *Tebaida* e *l'Illiade* – incentrato sulla guerra intorno a due diverse città. (*Ibid.*, 74)

Además del parentesco temático, la *Tebaida* y la *Ilíada* pudieron haber tenido una estructura narrativa similar, como plantean Bernabé (1999: 60-61) y Morales (2002: 56). Después de la invocación a las musas,⁴² ambos poemas sitúan el conflicto *in media res* para enseguida narrar la causa de la guerra. Sobre el tercer poema del ciclo tebano, que ‘imita y continúa la *Tebaida*’, Alberto Bernabé, al igual que Cigano, ve “una comparación entre la campaña de los Epígonos y la Guerra de Troya” (1999: 73). Es a causa de estas similitudes con *La Ilíada* (agregando a ellas el tratamiento estilístico que aquí no abordamos) que la *Tebaida* y los *Epígonos* fueron considerados como poemas homéricos⁴³. Sin embargo, “se trata de una costumbre bien conocida de los autores antiguos atribuir a Homero toda épica arcaica”, dice

⁴² Tal invocación es una convención genérica, el proemio en los tres poemas es entonces similar; *Tebaida*: “Canta, diosa, a la muy árida Argos, de donde los soberanos...” (Bernabé, 1999: 66); *La Ilíada*: “Canta, ¡oh diosa, la cólera del Périda Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos [...]” (Homero, 1979: 1); *Epígonos*: “Y, ahora, musa, comencemos por los varones más jóvenes...” (Bernabé: 77).

⁴³ Arctino de Mileto y Antímaco de Teos fueron dos poetas a los que también se atribuyen estas obras.

Bernabé (*Ibid.*, 59).

Hasta aquí las cercanías entre los poemas épicos; regresemos ahora a la primera epopeya del ciclo tebano para resaltar algunos motivos que dan cuenta de un estadio pre-trágico del mito de Edipo. A diferencia de la versión de Sófocles, la *Edipodia* refería que luego del suicidio de Yocasta, Edipo, atribulado, se mantendría en el trono de Tebas. A este hecho, el canto XI de la *Odisea* hace una alusión: “Edipo [...] siguió reinando sobre los cadmeos en la agradable Tebas [...]: mas ella [Epicasta], abrumada por el dolor, fuese a la morada de Hades, de sólidas puertas, atando un lazo al elevado techo” (Homero, 1990: 114). Tiempo después, el rey contraería un segundo matrimonio, esta vez con Eurigania, con quien habría tenido sus cuatro hijos⁴⁴; esto especula Pausanias a partir de un fragmento del poema homérico:

No creo que llegara a tener hijos de ella (Yocasta), a juzgar por el testimonio de Homero, que dice en la *Odisea*: “Vi también a la madre de Edipo, a la hermosa Epicasta, que cometió una gran falta por las ignorancias de su mente, al casarse con su propio hijo. Él tras haber dado muerte y despojado a su padre, la desposó. Pero inmediatamente los dioses lo hicieron notorio entre los hombres.” ¿Cómo, pues, lo habrían hecho notorio inmediatamente si efectivamente hubiera tenido Edipo cuatro hijos de Epicasta? Por tanto, fue de Eurigania, la hija de Hiperfante, de quien nacieron. Lo manifiesta también el autor del poema épico que llaman la *Edipodia*. (citado en Bernabé, 1999: 56)

Este testimonio de Pausanias y el pasaje de la *Odisea* que lo soporta presentan aspectos del mito de Edipo desconcertantes si nos apegamos a la tradición sofocleana. En efecto, en la *Edipodia*, no hay procreación en el incesto, no hay ceguera ni exilio de Edipo. Lo que revela que en la epopeya ni los motivos ni los campos temáticos que dan fuerza trágica a las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides no han sido aún explotados (*Infra.*: 88-123).

Estos detalles tienen sin duda una razón genérica y contextual. En la *Edipodia* se pone más atención en los episodios bélicos para producir en el público el impacto que busca la poesía épica; mientras el horror de los hijos nacidos del incesto se inscribe más bien en los procedimientos trágicos que sacuden al espectador. El hecho de que en la epopeya Edipo haya tenido hijos después de la muerte de Yocasta responde a una situación de contexto. En

44 En la versión de Sófocles, la pareja real se entera del parricidio y del incesto mucho tiempo después de haber procreado ya cuatro hijos. El golpe de la noticia hace que Yocasta se suicide ahorcándose y Edipo se saque los ojos y se exilie.

una sociedad organizada por una monarquía hereditaria la continuidad del linaje real es de primer orden. El matrimonio de Edipo con Eurigania garantiza la permanencia Labdácida en el poder de Tebas con “figli legittimi non contaminati dall’incesto dell’eroe con la moglie-madre, Giocasta” (Cigano, 2006: 66). Es cierto que los hijos varones de este matrimonio fueron maldecidos por Edipo, pero es cierto también que tras la victoria de los Epígonos, Laodamante –hijo de Polinices, por lo tanto descendiente directo de Edipo– sube al poder de Tebas; la corona tebana pertenece aún a la estirpe Labdácida.

Respecto a la mutilación de Edipo existen también razones contextuales para argumentar en contra, como lo hace Cigano. De acuerdo con él, la ceguera de Edipo es imposible en el poema épico que promueve valores guerreros y exige de un rey la defensa armada de su ciudad. A falta de fuentes originales, una vez más la autoridad de Homero es un recurso argumentativo: “Omero ignora [...] l’autoaccecamento di Edipo; si aggiunga a questo che, qualora fosse stato cieco, difficilmente Edipo avrebbe potuto continuare a regnare su Tebe [...], nell’epoca eroica in cui dovere primario di un re era mostrare la propria *ajrethv*⁴⁵ in battaglia” (*Ibid.*: 61). Por lo tanto, en la *Edipodia*, Edipo debió continuar en el trono de Tebas sin haberse mutilado.

La causa de esta permanencia la encuentra Cigano en la administración de la justicia. En la época de la *Edipodia*, la justicia exigía del victimario una indemnización a la familia del occiso; de lo contrario, los familiares de éste procedían a una venganza personal, razón por la cual el homicida optaba por el exilio. En nuestro caso, “l’unico parente di sangue [...] legittimato a vendicare Laio era suo figlio Edipo, il quale risulta in seguito esserne l’uccisore; in assenza di altri parenti che potessero vendicare Laio, Edipo non può [...] temere la vendetta di qualcuno” (*Ibid.*: 64-65).

Así, Edipo muere rey en Tebas. Las circunstancias de su muerte son imprecisas. Algunos investigadores, basándose en elementos filológicos, sugieren que pudo haber tenido una muerte heroica en el campo de batalla (Santiago, 1981: 21). En todo caso, los juegos fúnebres –a los cuales Homero alude en el canto XXIII de la *Iliada* (1979: 379) – dan cuenta de los honores que merece un héroe épico.

⁴⁵ El concepto del término griego *ajrethv* refiere a un comportamiento ético en la vida cotidiana así como a una rectitud y una destreza guerrera.

En síntesis, el mito de Edipo incursiona primeramente en los terrenos de la literatura oral que recoge el relato heroico y el episodio histórico del asalto a Tebas fusionándolos en una secuencia épica de tres poemas cuyo testimonio escrito se convirtió en migajas al correr del tiempo. Sin embargo, enfocando la tipología genérica y el marco contextual, hemos podido avanzar la posible línea temática-estructural de las epopeyas del ciclo tebano. Nuestra reconstitución se fundamenta en “un principe d’architextualité : tout texte placé dans un corpus en reçoit des déterminations sémantiques, et modifie potentiellement le sens de chacun de textes qui le composent” (Rastier, 2001: en línea). Nos apoyamos entonces en diversos estudios que acercan los fragmentos del *epos* tebano a otras manifestaciones mítico-épicas – “deux passages de textes différents, si brefs soient-ils [...], sélectionnent réciproquement, dès qu’ils sont mis côte à côte, des éléments de significations” (*Idem*)– para observar la filiación genérica; es decir, estos estudios ponen los fragmentos en “un réseau complexe de parentés effectives (par imitation ou continuation), de similitudes thématiques, des contrastes formels [...], bref, [dans] une interaction trans-opérale [...]” (Genette, 2002: 50). Esto nos permitió determinar, por una parte, que la *Edipodia* mantiene el motivo crucial del mito heroico: el encuentro del héroe con el monstruo; el enfrentamiento de Edipo y la Esfinge debió exponerse de acuerdo con la magnificencia inherente a la poesía épica. Tomando en cuenta algunas generalidades del contexto histórico-social, expusimos la pertinencia de detalles como la permanencia de Edipo en el poder y su segundo matrimonio con Eurigania, madre de sus hijos. Discutimos también el porqué el rey de Tebas no pudo terminar ciego y exiliado, como lo presentan las posteriores versiones trágicas. Hicimos notar que el ‘canto a Edipo’ tiene un punto de intersección con las epopeyas subsecuentes, ya que las tres se centran en el tema de la sucesión del poder. Por otra parte, las últimas dos piezas del tríptico tebano se acercan por su estructura al poema épico por excelencia: la *Iliada*. De hecho, tanto la *Tebaida* y los *Epígonos* como el poema homérico se desarrollan en un marco bélico; la acción apunta luego hacia la derrota y destrucción de la ciudad enemiga. Por último, insistimos que la maldición que Edipo lanza a su descendencia es el motor causal de la secuencia tebana. Inserto en este conjunto, el relato mítico del héroe aventurero es abordado desde una perspectiva panorámica; perspectiva que recupera Esquilo en una tetralogía. Pero con ella, entramos ya en el dominio del drama.

De la imprecación a Layo a la maldición de Edipo (Esquilo)

*O Kères Erynies, orgueilleuses destructrices
des familles, qui avez ainsi perdu de fond en
comble la race d'Œdipe, que vais-je devenir ?*
Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*.

Ganadora del máximo reconocimiento en las Grandes Dionisias de 467 a. C., la tetralogía de Esquilo estuvo compuesta por una trilogía trágica: *Layo*, *Edipo* y *Los siete contra Tebas*; y un drama satírico, la *Esfinge*; de ellos sólo se conserva la última tragedia y minucias de los otros componentes del conjunto. A pesar de la pérdida, los títulos sugieren que Esquilo habría expuesto una panorámica de la desgracia Labdácida. A diferencia del antecedente épico cuyo punto de partida, *Edipodia*, narraría las vicisitudes de Edipo, la serie esquileana asciende un eslabón en la cadena causal; al iniciar su tetralogía con *Layo*, Esquilo debió llamar la atención hacia la falta original que provocó la intervención de los dioses en el destino Labdácida. Dicha falta remonta a la juventud del primer descendiente de Lábdaco, Layo, cuyos actos marcarán al protagonista de la segunda tragedia, *Edipo*; en ésta, el rey anunciará, a su vez, los desastres últimos de la casa tebana que tendrán lugar en *Los siete contra Tebas*. En la reescritura dramática de la *Tebaida*, Esquilo hace de Eteocles y Polinices los descendientes últimos de la casa de Lábdaco; el autor extirpa de esta forma la secuela de los *Epígonos*. Esta panorámica de calamidades tendría como colofón *La Esfinge*, que retomaría con cierto sarcasmo el desarrollo trágico. Ya que carecemos de las fuentes primarias que permitan la reconstitución de las obras perdidas, recurrimos, como en el análisis del *epos* tebano, a material segundo para generalizar sobre el posible contenido de estas obras.

Este pudo haber sido el argumento y la temática de *Layo*, tragedia que abre la serie de Esquilo: El primer acontecimiento en la vida del protagonista está determinado –como sucede en el *epos* tebano– por el tema de la posesión del poder. El heredero del trono de Lábdaco es expulsado de Tebas por un usurpador. Pélope, rey de Pisa, lo hospeda en su palacio. Ahí, se dan las circunstancias por las cuales el protagonista se hará acreedor de un destino funesto. Layo mantiene una relación cercana con Crisipo, hijo del anfitrión. Enamorado del joven, el

refugiado falta a las leyes de la hospitalidad, ofendiendo así a los dioses⁴⁶. El bello Crisipo muere en circunstancias discutibles⁴⁷. Pélope, convencido de que su hijo se ha suicidado por haber sufrido la violencia de su huésped, lanza contra el presunto agresor una maldición, “le *genos* des Labdacides ne doit plus se perpétuer” (Vidal-Naquet, 2001-II: 51). Esta imprecación involucra directamente la acción divina. Por lo tanto, Layo –después de recuperar su trono y de haberse casado con Yocasta– recibe la amenaza de Apolo quien le prohíbe tener descendencia; en caso contrario, perecerá a manos de su hijo y atraerá desgracias sobre la ciudad. El devenir trágico depende ahora de las acciones de Layo, cuya libertad está coartada. Sobre este episodio, el coro de *Los siete contra Tebas* rememora

Je pense en effet à la faute ancienne, sitôt punie, mais dont l'effet dure jusqu'à la troisième génération, à la faute de Laïos sourd à la voix d'Apollon, qui, par trois fois, dans son siège fatidique de Phytô, nombril du monde, avait déclaré qu'il devait mourir sans enfants, s'il voulait sauver la ville.

Mais, cédant à un désir insensé, il engendra sa propre mort, *Œdipe* le parricide [...]. (Eschyle, 1964 : 89)

Es posible que el coro recuerde dos faltas de Layo: la ‘faute ancienne’, la violencia a Crisipo, que trae sobre Layo la imprecación de Pélope, aquella que condenó la descendencia del rey de Tebas, y una segunda falta, la desobediencia a la orden de Apolo, ya que Layo no pudo evitar procrear. Tratando de evitar la fuerza del destino, el insensato expone a la criatura en el monte Citerón.

Detengámonos un momento en esta exposición, ya que al respecto existen notables divergencias entre la tragedia de Esquilo y la versión de Sófocles. En *Edipo rey* se narra que

46 El rapto de Crisipo, causa primaria de los conflictos Labdácidas, tiene coincidencias con el episodio que desencadena la Guerra de Troya: Paris Alejandro, hijo de los reyes de Ilión, hace un viaje a Esparta y es hospedado en el palacio de Menelao. Conoce ahí a Helena – mujer que Afrodita le había prometido. Faltando a las estrictas leyes de la hospitalidad y del matrimonio, Paris rapta a la esposa de su anfitrión. Esto provoca el asedio armado a la ciudad de Troya.

47 Vidal-Naquet se apega a la versión que dice que Crisipo, avergonzado por la violación de Layo, se suicida con la espada del agresor. Existe otra versión en la cual el joven corresponde al amor del huésped de su padre. Es Hipodamía, esposa de Pélope, por quien éste obtuvo el trono de Pisa, quien daría muerte a Crisipo con la espada de Layo. En otra versión, el amante de Layo moría en mano de sus medios hermanos, Atreo y Tiestes, hijos de Hipodamía. El móvil del asesinato en estas dos versiones fue también un asunto de sucesión. Tomando en cuenta que la posesión sangrienta del poder es un tema recurrente en la mitología griega, me inclino por estas dos versiones y no por aquélla en la que Crisipo se suicida. En cualquier caso, Pélope es convencido de la responsabilidad de su huésped en la muerte de su hijo.

el recién nacido es arrojado a la montaña con los pies perforados como una pieza de caza, lo que justifica su nombre, Edipo: pies hinchados. En el caso del *Layo*, un escolio a *Las ranas* de Aristófanes comenta con un humor discreto:

Eschilo nel *Laio* diceva per “uccidere” “*mettere nella pentola*” [...], perché si usava esporre i neonati sulla montagna o in luogo deserto dentro de una pentola di coccio. (citado en Magris: 27)

La cita tiene una doble referencia, en un sentido inmediato confirma que el motivo de la exposición figuraba en la tragedia de Esquilo; por otra parte, este motivo, posee una carga mítico-religiosa sugerida en el escolio. Este refiere que la exposición fue una práctica griega hasta cierto punto usual (*perché si usava esporre*) que consistía en poner al neonato no deseado en un recipiente de barro (*la pentola de coccio*) abandonándolo a la tierra.⁴⁸ La madre tierra procuraba para la vida al niño expósito o, bien, lo recibía en su seno: “A los niños abandonados no se los mata, sino que, entre los griegos [...] se los deja sobre la tierra. La tierra madre se ocupará de ellos; decidirá si deben morir o sobrevivir” (Eliade, 2005: 229). En el mito de Edipo, esta exposición se inserta indiscutiblemente en el devenir trágico: “Un niño ‘expósito’, abandonado al capricho de los elementos [...] es siempre como un desafío lanzado a la faz del destino” (*Idem*). Así, Layo, al ordenar que Edipo fuera arrojado a la montaña, estaría entregando a su hijo al curso de la fatalidad.

La primera parte del oráculo llegó a cumplirse años después, cuando el sobreviviente de la exposición se topa con Layo en la fatal encrucijada. El motivo del parricidio (que en la épica pudo estar ligado a la sucesión del poder), se afirma en la tragedia como un motivo derivado de un tema mayor: el destino. El encuentro marcado (quizá el episodio final de la tragedia, que dejaría en suspenso el segundo oráculo de Apolo, aquél que anuncia la destrucción de la ciudad) debió ser narrado en el *Layo* de una forma extremadamente violenta; esto podríamos

⁴⁸ Edipo no es el único infante expósito de la mitología griega, tampoco la exposición en la tierra es la única opción. Paris Alejandro, hijo de los reyes de Troya, es arrojado al monte Ida, a causa de un oráculo de su hermana Casandra, quien vaticinaba que si el recién nacido era procurado, causaría la ruina de Troya. Perseo, por su parte, es echado a las aguas para que en ellas encontrara la muerte. Este motivo no está lejos del episodio de Moisés entregado a la corriente en la tradición judeo-cristiana. En todos estos casos: “el niño abandonado se convierte frecuentemente en héroe, rey o santo.” (Eliade, 2005: 229).

deducirlo por una alusión a dicho pasaje contenida en el *Etymologicum Magnum*⁴⁹, que define una extraña connotación de ‘primicia’:

Si dice *apàrgmata* (*letteralm.* “*primizie*”) quando (degli assassini) bevevano il sangue (della persona uccisa) e poi lo sputavano. Così racconta Eschilo nel *Laio*. (citado en Magris: 27)

Aunque la definición no indica directamente que Edipo haya bebido y enseguida escupido la sangre de su padre, ‘occiso’, consideramos tal posibilidad, ya que el estilo esquileano es muy puntal en este tipo de atrocidades. En *Agamemnon*, por ejemplo, Clitemnestra detalla brutalmente la forma en la que ella asesinó a su esposo:

j’ajoute un troisième coup, offrande votive à Zeus souterrain, sauveur des morts. C’est ainsi qu’il [Agamemnon] vomit son âme en tombant. Son sang jaillit vivement sous l’épée tranchante et il m’a éclaboussée des noires gouttes de cette rosée sanglante, aussi douce à mon cœur que la rosée envoyée par Zeus l’est pour le grain qui germe dans le bouton. (Eschyle, 1964: 165).

Aunque la desgracia de los Atridas corresponde a la *Orestíada* esta cita puede darnos una idea sobre la forma en que pudo haber sido detallado el asesinato de Layo; como personaje esquileano, Edipo, dejándose llevar por la ira, debió ser también un asesino brutal. Notemos en el fragmento cómo en el lenguaje trágico de Esquilo se unen brutalidad y poesía. La antítesis radica primeramente en los matices que adquiere el personaje; en Clitemnestra se reúnen el dolor de una madre⁵⁰ y la dulce-violenta venganza de la esposa armada. Incluso, en el discurso de la asesina se oponen el calor de la negra sangre derramada y la frescura transparente del rocío; el Zeus subterráneo de los muertos –Hades– y el Zeus olímpico, que fecunda la tierra para dar vida en flor a la semilla.

Enfoquemos brevemente este último detalle: tanto en este fragmento de *Agamemnon*

49 El *Etymologicum Magnum Graecum* es una enciclopedia gramatical impresa en Venecia hacia finales del siglo XV.

50 Ifigenia, hija de Agamemnon y Clitemnestra, fue sacrificada por su padre en su ruta hacia Troya. Los detalles del sacrificio los presenta Eurípides en *Ifigenia en Aulide*, tragedia en donde la joven es salvada en el altar de sacrificios por Artemisa, quien la convierte en una sangrienta sacerdotisa en su templo de Tauride (Vid. Eurípides, *Ifigenia en Tauride*).

como en el esolio a Aristófanes sobre la exposición de Edipo (*Supra.*: 90) se insinúa la importancia en Esquilo del elemento terrestre. La tierra cumple también funciones antitéticas, pero complementarias: recibe en su seno subterráneo el alma y el cuerpo de los muertos, pero es también de la tierra de donde nace la flor y el sustento primario animal y humano.

Esta observación nos conduce de forma indirecta a la segunda tragedia de la serie Labdácida: *Edipo*. De hecho, la única referencia al *Edipo* esquileano, incluida en la recopilación de Aldo Magris pone en relieve el aspecto secreto de Deméter. Permítasenos la digresión para traer a la memoria los campos de acción de esta diosa y después integrar en una cita la referencia aludida; de esta forma, se notará la pertinencia de Deméter en el *Edipo* de Esquilo:

Deméter, perteneciente a la generación olímpica, recupera entre sus atributos la característica positiva de las diosas arcaicas de la tierra (Gea y Rea). Como ellas, Deméter incide directamente en el cultivo. Es por esta razón que en la iconografía griega la diosa podía figurar portando en cada mano espigas de trigo, símbolo de la fertilidad. Su hija Perséfone, representada en el grano verde, fue raptada por Hades. La madre reemplaza sus espigas por dos antorchas⁵¹ y, cubierta con un manto negro, parte en busca de su hija por los rincones de la antigua Hélade, amenazando a los olímpicos con la esterilidad de la tierra y la consecuente mortandad humana hasta la aparición de la plagiada.

Es, por fin, en Eleusis –pueblo natal de Esquilo– en donde la madre desesperada encuentra hospitalidad e información sobre el rapto de la Doncella. En agradecimiento, Deméter instala en la región un culto estrictamente secreto en el cual se entonaba un himno que contenía el episodio final del rapto de Perséfone, quien pasa un periodo del año en el mundo subterráneo y el resto del tiempo en la superficie, al lado de su madre. En las ceremonias eleusinas este suceso simbolizaría el ciclo de la vida vegetal, inmersa en una muerte y un renacimiento constante. Los iniciados a los misterios de Eleusis aspirarían

⁵¹ Demeter, al portar antorchas en lugar de espigas, se atribuye una representación de otra diosa preolímpica: Hécate, divinidad oscura de la tierra que precede la germinación. En su aspecto nefasto, Hécate presagia la muerte (cf. Chevalier, 1982: 495-496). Su influencia negativa se hacía sentir en las encrucijadas. Kurt Hübner pone la influencia de Hécate en contexto con el mito de Edipo: "[Las encrucijadas] pertenecen al reino de Hécate [...]. En ellas [la diosa] desplegaba su esencia inquietante y nocturna [...]. Allí se podía uno equivocarse y tomar el camino falso, dando comienzo a la desgracia, tal como le aconteció a Edipo" (1996: 161).

también a este ciclo eterno⁵², determinado por la fecundidad de la tierra. Al estar ésta personificada en Deméter, el ritual imitaba la fecundidad humana; el falo ‘inseminador’, tenía entonces un rol importante: “le Phallus faisait, à Éleusis, partie des objets mystérieux” (Dulaure, 2002: 5). En estos rituales orgiásticos “tous les hommes [...] distingués par leurs talents, par leurs vertus, s’honoraient d’être initiés” (*Idem*).

Se dice que Esquilo, nativo de Eleusis, debió iniciarse también en estos misterios celosamente guardados y que en algunas de sus obras, incluida el *Edipo* en cuestión, ventiló información relacionada con estas ceremonias. Según la cita a continuación, el público, molesto ante las alusiones a los Misterios Eleusinos, estuvo a punto de linchar a Esquilo en escena; la cita no precisa si este incidente ocurrió durante la representación de *Edipo*:

Pare che Eschilo nell'*Edipo* e in altre tragedie abbia detto qualcosa di inerente ai Misteri (eleusini). Infatti in tutti questi drammi, parlando di Demetra, deve aver toccato qualche particolare molto delicato delle cose più riservate agli iniziati. A proposito di Eschilo narra Eràclide Pòntico⁵³ nel I libro del trattato *Su Omero* [...] che egli rischiò di essere linciato sul palcoscenico, in quanto a qualcuno del pubblico sembrò che facesse allusioni ai Misteri. (citado en Magris: 28)

Dos preguntas se imponen ahora: ¿por qué esta recurrencia entre Edipo y la tierra madre?, ¿cuál es finalmente la relación entre Edipo y Deméter, la tierra fértil? Sobre la emergencia del mito de Deméter en el *Edipo* de Esquilo, Magris anota brevemente: “La testimonianza conferma il legame originario della figura di Edipo con l'ambito mitico-rituale” (*Idem.*, nota 43). Este ámbito mítico-ritual es mencionado por Montserrat Morales en su análisis sobre los lejanos e inciertos orígenes del mito de Edipo:

Según el origen ctónico, Edipo procedería de una especie de demón anual ‘que cada año mata a su padre, como el año nuevo triunfa sobre el viejo, y se casa con su madre, la diosa de la tierra, sufriendo posteriormente padecimientos y muerte’, o de un ‘dios de la vegetación’, que nacía y moría obedeciendo a un ritmo estacional [...]. (2002: 21)

⁵² “Les mystères d’Éleusis sont une institution secrète qui doit assurer une sorte d’immortalité à tous les [initiés]” (Eliade y Couliano, 1994: 169).

⁵³ Eráclide Póntico, filósofo griego del siglo IV a. C., probable discípulo de Aristóteles o de Platón, y crítico de Homero.

Aclaremos que el tránsito entre el antecedente ritual –en el que Edipo es un sucesor cíclico y fecundador de la tierra– y la narración mítica –que lo presenta como parricida e incestuoso– es un eslabón perdido. No obstante, algunas reminiscencias a esta posible relación simbólica se mantendrían en forma discreta en el relato heroico. La presencia de Deméter en la obra de Esquilo podría tener relación tanto con el antiguo origen mítico-ritual de Edipo fecundador⁵⁴ y el conocimiento del autor sobre los Misterios Eleusinos. Pero, sobre todo, la presencia de la tierra en la obra de Esquilo alude a un estadio primario de la religión helénica; estadio en el cual “la tierra, madre de todo, goza de la máxima veneración” (Hübner, 1996: 198).

Retomemos la reconstitución de *Edipo*; el coro de *Los siete contra Tebas* proporciona información breve pero relevante. Los cambios temáticos más notables entre *Edipo* y la *Edipodia* apuntan hacia cuatro motivos: la Esfinge, la procreación, la mutilación y la permanencia del personaje en el poder. Primeramente, Esquilo debió presentar al protagonista como el gran salvador del pueblo tebano; al igual que en la *Edipodia*, el héroe es reconocido vencedor de la Esfinge: “Quel homme obtint jamais à la fois des dieux [...] et des citoyens [...] autant d’admiration, autant de respect qu’en obtint Œdipe, lorsqu’il eut délivré le pays du monstre qui ravissait ses habitants ?” (Eschyle, 1964: 89) El episodio de Edipo y la Esfinge permanece entonces en la tragedia; si bien el motivo del enfrentamiento ha perdido el enfoque bélico de la *Edipodia*. Es notable que las fuentes no mencionen aún el detalle del enigma, que marcará un punto de referencia en el *Edipo rey* y en tantas representaciones iconográficas. La segunda diferencia, esta vez radical, es la ausencia de Eurigania, quien en la versión épica es segunda esposa del rey y madre de sus hijos (*Supra.*: 84-85). Esta desmotivación permite a Esquilo destacar el incesto⁵⁵: Edipo no sólo mantuvo relaciones con Yocasta, tuvo con ella cuatro hijos; el incesto alcanza entonces el horror de la procreación. El coro hace evidente el peso temático al mencionar el incesto incluso antes del parricidio:

54 Martin Nilsson contradice la hipótesis de que Edipo habría sido un dios de la vegetación venido a menos: “Oedipus is, however, no old vegetation god but simply a *Märchen*-hero, a folk-tale personage who, by vanquishing the Sphinx won hand of the queen and the kingdom, although this simple and common motif was complicated by the addition of great many others.” (Nilsson en Norton Critical Edition, 1970: 45).

55 Este procedimiento hipertextual que consiste en quitar un motivo (desmotivación) para introducir o dejar al descubierto otro motivo es llamado por Genette “transmotivación” (Cf. 1992: 462-466).

Mais quand il connut, le malheureux, quel déplorable hymen il avait fait, il ne put supporter sa douleur et, dans le délire de son âme, il acheva un double malheur : de sa main parricide, il se sépara de ses yeux [...]. (Eschyle, 1964: 90)

El final de esta cita revela otra motivación de Esquilo: la mutilación de Edipo, discutible en la épica tebana (*Supra.*: 86), viene a integrarse al desarrollo trágico. El Edipo épico, después del suicidio de Yocasta, no habría procedido a la automutilación como lo hace el Edipo esquileano. Evidentemente, la ceguera repercute en la permanencia del rey en el trono de Tebas. Los hijos se distribuyen el poder acordando reinar alternadamente. Eteocles sube entonces al trono, pero pasado su periodo de gobierno, se niega a ceder la corona a Polinices, quien se levanta contra el tirano apoyado por el ejército argivo. Como en la *Tebaida* épica, las imprecaciones de Edipo son el motor de la acción de *Los siete contra Tebas*, última pieza de la trilogía, que reitera la maldición como causa de la guerra: “O race aveuglée par le ciel et détestée par les dieux! O lamentable race d’Œdipe, ma race! hélas! C’est aujourd’hui qui s’accomplissent les imprécations d’un père.” (Eschyle, 1964: 87).

Al pasar al contenido de *Los siete contra Tebas* estamos pisando terreno sólido, ya que esta tragedia pudo resistir el paso del tiempo y llegó íntegra hasta nosotros. Esto nos permite apreciar con seguridad los elementos que conforman el tratamiento dramático de esta adaptación de la *Tebaida* épica. Por una parte, Esquilo, infante de Maratón (490 a. C.) y combatiente en Salamina (480 a. C.) y Platea (479 a. C.), tuvo una experiencia vivencial inmediata con la guerra: “la grande expérience de la vie de Eschyle avait bien été la guerre” (De Romilly en Albin, 1998: 313); lo que se ve reflejado en los detalles del asalto a Tebas. Por otra parte, la técnica escénica de Esquilo es admirada por “la grandeur des effets dramatiques”⁵⁶ (Chambry en Eschyle, 1964: 8); esto nos permite suponer un despliegue de efectos sonoros que reforzarían el fragor de la guerra descrito por el coro: “Les pleines de mon pays sont remplies du bruit des sabots qui s’approche, vole et gronde comme un torrent invincible [...]. Les cris passent par dessus les murs [...]. J’entends des cliquetis de milliers de

⁵⁶ Para dar un ejemplo del aprovechamiento de los recursos escénicos en Esquilo, Macgowan y Melnitz afirman que en la representación de la *Orestíada* (458 a. C.) “el héroe esquiliano Agamenón hacía su entrada en carro.” (1975: 36). Por otra parte, “El teatro griego del siglo V [...] no era tan austero que proscribiera el espectáculo y los recursos escénicos. [...] Se utilizó alguna clase de decorado pintado [...]” (*Idem*); así como varios artificios entre los que sobresale una ‘máquina’ que permitía la entrada de algún dios por los aires (*deus ex machina*).

lances” (*Ibid.*: 75). Aclaremos que el espacio físico de la representación es el ágora de Tebas; el espectador sólo vería a los actores portando la máscara trágica, la túnica y los coturnos y una posible escenografía del centro de la ciudad.

Entrando al desarrollo de la obra, una primera oposición entre la versión dramática y su hipotexto épico salta a la vista: la epopeya abordaba el combate desde la perspectiva del ejército argivo, exaltando el valor de los guerreros, como lo hace suponer lo que se conserva del proemio a la *Tebaida*: “Canta, diosa, a la muy árida Argos, de donde los soberanos...” (Bernabé, 1999: 66); por el contrario, *Los siete contra Tebas* focaliza el conflicto desde la perspectiva tebana. La ciudad asaltada hace escuchar su voz a través del coro compuesto por jóvenes aterradas ante el ataque inminente. Este proceder de Esquilo integra la colectividad al devenir trágico de los Labdácidas: “O Zeus, ô Terre, ô dieux de Thèbes et toi, Malediction, puissante Erinys d’un père, ne courbez jamais sous le joug de l’esclavage un pays libre, une ville fondée par Cadmos.” (Eschyle, 1964: 74-75). Más tarde, escuchamos al coro aludir una vez más a la mítica fundación de Tebas⁵⁷: “En quel pays [...] irez-vous habiter, si vous abandonnez aux ennemis ce pays au sol profond et l’eau de Dirke, la plus nourissante des sources [...] ?” (*Ibid.*, 79). La ciudad misma es una entidad con un pasado mítico al cual el coro y los personajes hacen constantes referencias. Se da entonces una relación de contigüidad: *pólis* y poblado se presentan como una unidad indisoluble. La ciudad y los habitantes se encuentran ligados a símbolos identitarios: el agua de Dirke que nutre la tierra cadmea, las siete puertas de la muralla y un remoto linaje que inicia con Cadmo y Harmonía, hija de Ares y de Afrodita cipria: “Et toi, Cypris, la première mère de notre race,⁵⁸ défends-

57 Pierre Vidal-Naquet precisa: “il y a un mythe [...] qui court tout au long [...] de la pièce tout entière : ce mythe est celui des Spartes, des guerriers semés et récoltés par Cadmos avec les dents du dragon” (Vernant, 2001-II: 144-145). Pongamos la precisión en contexto recordando en unas líneas la mítica fundación de Tebas: Cadmo, príncipe fenicio, en busca de su hermana Europa, raptada por Zeus, llega a un paraje en Beocia en donde funda Cadmea, nombre original de Tebas. Para esto, el héroe debe vencer un terrible dragón de Ares, que guardaba un manantial llamado Dirce (*Dirkè*). Por instrucciones divinas, Cadmo siembra los dientes de la bestia; de la tierra surge de inmediato un grupo de guerreros, los espartas, que se entregan a una lucha fratricida. Cadmo y los sobrevivientes de los ‘hombres plantados’ son los antepasados de las estirpes tebanas. Llama la atención que el episodio fundacional de Cadmea dependa de un enfrentamiento armado; por otra parte, Cadmo, primer rey de Tebas, contrae nupcias con Harmonía, hija de Ares y Afrodita. Así, Tebas, desde su fundación, está relacionada con los enfrentamientos bélicos y el destino de la ciudad parece estar marcado por el dios de la guerra, aunque en el desarrollo de *Los siete contra Tebas* intervienen otros dioses, Zeus principalmente.

58 ‘Cipria’ es otro apelativo para Afrodita, por el hecho de que la diosa nació en la isla de Chipre. El coro la reconoce como madre de los cadmeos ya que su hija Harmonía fue esposa de Cadmo.

nous; car nous sommes nées de ton sang” (*Ibid.*, 76). Dada la importancia de la ciudad, el héroe trágico tiene una responsabilidad para con el pueblo y la tierra mítica que lo acobia. De hecho, la tragedia abre con esta expresión de Eteocles que alude a la fundación de Tebas y a su deber como dirigente: “Peuple de Cadmos, il faut dire ce que les circonstances exigent, lorsqu’on tient le gouvernail de la cité” (Eschyle, 1964: 73).

En la primera parte de la tragedia, el protagonista demuestra impaciencia ante los lamentos del coro amedrentado por el estruendo del bronce: “O cher Apollon! J’entends à nos portes le cliquetis des boucliers d’airain” (*Ibid.*, 76). Precisamente, el episodio central de la tragedia es una larga descripción de los escudos que portan los guerreros de la ofensiva bajo las órdenes de Polinices. Estas écfrasis, más allá de ser un simple reporte del mensajero, revelan la complejidad del entramado trágico al poner en juego fuerzas superiores que participan en el enfrentamiento bélico. El conflicto se lleva a cabo en dos niveles diegéticos: uno inmediato, el entorno humano, y otro simbólico, correspondiente a las fuerzas míticas representadas en los escudos (Cf. Vernant y Vidal-Naquet, 2001-II: 115-147). Entre ellas figura la bestia que diezmó la ciudad, “la gloire et le malheur d’Œdipe” (*Ibid.*, 137), la feroz Esfinge; el mensajero, interlocutor de Eteocles, describe el escudo:

un emblème outrageant pour notre ville, la Sphinx mangeuse de chair crue, dont le corps ciselé en relief et attaché par des clous jette un éclat resplendissant. Elle tient sous elle un Cadméen [...]. (Eschyle, 1964: 84).

De esta forma, las figuras en el bronce mantienen un discurso bélico que busca intimidar la defensiva tebana. La aparición emblemática de la Esfinge en las líneas argivas activa inmediatamente el motivo central de la *Edipodia*, en donde el combate entre Edipo y la Esfinge se desarrolla en un contexto bélico; sin enigma que resolver, Edipo vence por la fuerza al monstruo voraz. Así, el destino del guerrero escudado en la Esfinge es caer ante la defensiva tebana que se reconoce como raza de Edipo (Cf. Morales, 2002: 64). Para insistir en el carácter simbólico de la batalla demos sólo un ejemplo más: el escudo de otro de los asaltantes porta como emblema un monstruo infrahumano hijo menor de Gea que representa las fuerzas del caos primitivo contra el orden olímpico; Tifón, “qui vomit de sa bouche

enflammée une fumée noire”⁵⁹ (Eschyle, 1964: 83). Según Vidal-Naquet, la aparición de este monstruo “appelle quasi automatiquement la venue de Zeus” (2001-II; 134) que figura en un escudo tebano. Es de notar que el único emblema del ejército defensor descrito representa al dios supremo, Zeus entronizado, que favorecerá las falanges cadmeas (*ibid.*, 84).

Pero la intervención divina en el conflicto tebano no es unívoca. Si bien el ejército cadmeo cuenta con el apoyo olímpico, la estirpe Labdácida está destinada a la extinción. En el universo mítico en donde se desarrolla la tragedia, las imprecaciones del padre se encuentran simbolizadas en un numen inclemente, con forma de mujer y extensiones de serpiente: “la déesse qui perd les maisons, qui ressemble, si peu aux dieux, l’infailible prophétesse des malheurs, l’Erinys invoquée par un père” (Eschyle, 1964: 89). La Erinia es entonces un ser espantoso que se encarga de vengar los crímenes contra la sangre⁶⁰. Ella hará cumplir la maldición de Edipo hasta las últimas consecuencias. La acción de *Los siete contra Tebas* avanza entonces en dos sentidos paralelos: el triunfo de los tebanos sobre los argivos y el cumplimiento del sangriento fratricidio.

Al respecto, Eteocles, hábil estratega, dirigente responsable, de ánimo estable, sufrirá un cambio drástico al enterarse que Polinices es el guerrero de la séptima puerta. El rey pierde sus cabales y se precipita a la nefasta puerta siete para cumplir el destino marcado. Sobre esta brusca mutación, Vidal-Naquet observa:

Deux personnages se succèdent dans la pièce d’Eschyle : Étéocle *le second*, héros de la Thébaidé [*sic*], [...] est celui qui apparaît en premier sur la scène. Mais il cède la place [...] à Étéocle *le premier*, personnage de l’*Œdipodie*, fils maudit de l’époux de Jocaste. (Vernant y Vidal-Naquet, 2001-II: 118).

Eteocles, es llamado “le plus cher des hommes, fils d’Œdipe” (Eschyle, 1964: 87) cuando el

59 Tifón, “el monstruo más grande que jamás haya existido”, fue contrincante de los dioses olímpicos; incluso Zeus sufrió su persecución, pero terminó derrotándolo (Graves, 2004: 175-179). Además, este ser primordial, hijo de Gea y Tártaro (cuyos dominios se encuentran incluso más allá del Hades), era hermano de Equidna, de rostro femenino y cuerpo de serpiente. Tifón engendró con ellas a otros seres monstruosos como el León de Nemea, la Esfinge y la Quimera, derrotados por los héroes solares como Heracles, Edipo y Belerofonte.

60 Las Erinias, divinidades preolímpicas, eran representadas generalmente como tres diosas espeluznantes, que los romanos llamaron Furias. En las *Coéforas* estas diosas son invocadas por Clitemnestra al momento de morir a manos de Orestes. La persecución del matricida no tiene tregua. Es con la intervención de Apolo y Atenea que ‘las rabiosas perras de la venganza’ muestran su aspecto positivo bajo el nombre de Euménides, que da título a la tragedia que cierra la trilogía esquiléana.

coro trata de disuadir a su gobernante de defender la séptima puerta. El rey replica: “Puisqu’un dieu précipite les événements, qu’elle aille au gré du vent vers les flots du Cocyte où le destin la pousse, toute la race de Laïos, odieuse à Phoibos” (*Ibid.*, 88). Como estaba previsto por el destino, Eteocles y Polinices se dan mutua muerte.

Puesto que en el desarrollo trágico se entretienen dos intrigas, al final de *Los siete contra Tebas* un mensajero dirigiéndose al coro hace mención del doble desenlace: “On peut à la fois s’en réjouir et en pleurer ; car si la ville triomphe, ses rois [...] se sont partagé avec le fer [...] tout leur héritage [...] précipités [par] les vœux malheureux de leur père.” (*Ibid.*, 90-91) Las últimas palabras del mensajero establecen un lazo directo con la tragedia antecedente, *Edipo*, en donde debió darse la maldición paterna. El tríptico esquilano debió ser un conjunto sólidamente cohesionado, ya que en un pasaje inmediato a la cita anterior, el mismo mensajero remite a la primera obra de la trilogía, *Layo*, haciendo patente la participación de Apolo “Pour accomplir sur la race d’Œdipe le châtement de la faute ancienne de Laïos” (*Ibid.*, 90).

Este debió ser el final de la trilogía. Sin embargo, la tercera tragedia, tal y como ha llegado hasta nosotros, contiene un episodio último que rompe completamente con la doble unidad temática de *Los siete contra Tebas* (la guerra entre dos ciudades y el destino adverso a una familia). Por otra parte, la entrada a escena de Antígona e Ismene anuncia un conflicto posterior; los últimos versos enfocan a las dos hijas de Edipo y Yocasta compartiéndose las ceremonias luctuosas de sus hermanos. Ismene acompañará a Eteocles a su sepultura, mientras Antígona decide transgredir la orden de Creonte de dejar el cadáver de Polinices sin honras fúnebres⁶¹. Según algunos críticos, estos inesperados versos son producto de una manipulación posterior, “de un poeta desconocido de finales del s. V, basándose sin duda en el éxito de la *Antígona* de Sófocles” (Santiago, 1981: 19, nota 1).

Sobre la *Esfinge*, drama satírico que cerraba la trilogía de Esquilo, poco se sabe; poco o casi nada: “Manda la cagna Sfinge, sovrana di giorni infausti” (citado en Magris: 28). Este

⁶¹ No hay indicios en la *Tebaida* épica de la participación de las hermanas en los funerales de Eteocles y Polinices. No se sabe siquiera si ellas figuraban ya como personajes incidentales. En todo caso, este final apócrifo marca la integración de Antígona en la tradición dramática. Este personaje, protagonista en la obra homónima de Sófocles (441 a. C.), tiene también una larga carrera literaria. Caso contrario al de Ismene, que será opacada por la fortaleza rebelde de su hermana.

verso resulta interesante por la unión antitética de los apelativos. Primeramente, la ‘perra Esfinge’ refiere a la ferocidad y bajeza del terrible monstruo; enseguida, ‘soberana de los días infaustos’ da a esta misma bestia de rostro de mujer un carácter trascendente y divino. Sin embargo, la brevedad del verso no permite rescatar característica alguna del tratamiento del mito en el drama satírico, que es por definición “un mélange de faits dramatiques et des personnages fantastiques, avec son chœur de satyres qui gambadent comme des boucs et parlent comme des hommes: ‘tragédie en la belle humeur’.” (Gouhier, 1997: 191). José María Lucas, cuyo campo de estudio es la tragedia griega perdida, reconoce: “habría sido un buen testimonio para comprobar cómo se conseguía pasar del tono serio al jocososobre un mismo tema” (1990: 44).

En resumen, Esquilo, inspirándose en el *epos* tebano, dosifica el caso Labdácida en una panorámica de tres momentos de fuerte cohesión causal. Cada uno de ellos remite a los otros momentos del conjunto; la última obra de esta construcción, *Los siete contra Tebas*, única conservada en su integridad, ofrece breves alusiones a episodios antecedentes que permiten vislumbrar en forma retrospectiva episodios contundentes de la exposición tripartita. En ella, pueden identificarse las bases de la arquitectura trágica: la falta de Layo determina las desdichas de Edipo, quien, a su vez, acarrea sobre su descendencia un destino infausto. Cuando los personajes han invocado la fatalidad, el Destino no hará más que cumplir los actos conjurados. Pero el destino del héroe no es un asunto individual, los males que se ciernen sobre el personaje afectarán inevitablemente a la ciudad, que se expresa en la voz del coro. Esto produce en *Los siete contra Tebas* una doble línea de acción: la ejecución del fratricidio y el triunfo del ejército tebano contra la ofensiva de Argos; “La ville est sauvée; mais les deux rois frères (sont morts, tués par leurs propres mains)” (Eschyle, 1964: 90). Estos dos grandes temas están enmarcados por elementos esenciales del estilo esquilleano; ‘el más religioso de los poetas trágicos’ crea un universo trágico poblado de dioses diversos. La carga mítico-religiosa es evidente y refleja la jerarquía divina en sus diferentes perspectivas pero siempre presentada en bloques consecutivos y complementarios: los dioses primitivos y los dioses olímpicos, los dioses protectores y los dioses aciagos, los dioses ctónicos y los dioses celestes; Hübner comenta esta “tensión [...] entre los dioses olímpicos predominantes en [la] época clásica [...] y las potencias ctónicas primordiales del pasado remoto, que [...] habían

retornado con una impetuosidad elemental” (1996: 197) para concluir: “Este es el terreno mítico en el que brota lo trágico para Esquilo” (*Idem*). En los pequeños fragmentos conservados de *Layo* y *Edipo* emerge el simbolismo terrestre a través de las funciones antitéticas de la tierra y la explícita inclusión de Deméter y Perséfone. En *Los siete contra Tebas*, el enfrentamiento bélico tiene lugar en dos niveles contiguos del universo trágico: la lucha entre argivos y tebanos y el enfrentamiento entre las fuerzas destructoras que retan el orden olímpico. Dos deidades inciden directamente en la duplicidad de la acción: Zeus, protector de la *polis* y la Erinia (representada generalmente como una triple diosa funesta, como sucede en la *Orestíada*) encargada de efectuar la caída de la casa Labdácida. Las antítesis esquileanas se reflejan también en el personaje central de la última tragedia: Eteocles perderá su lucidez para entregarse enfurecido a la espada de Polinices, quien actúa impulsado por la misma Furia. Este juego de contrarios se presenta incluso en los orígenes de la ciudad ya que el héroe fundador de Tebas contrae nupcias con Harmonía, hija de Ares y Afrodita. A través de estos contrastes, la acción avanza hacia un final que reúne el triunfo tebano y el destino fraticida. Este último tema será condensado por Eurípides en una sola tragedia, las *Fenicias*, en la cual la dialéctica esquileana dará paso a un tratamiento patético que aportará cambios temáticos significativos, como veremos a continuación.

El llanto de Yocasta y de Edipo (Eurípides)

Ô malheureuse Iokastè ! Quelle fin de ta vie et de tes noces tu as subie à cause de l'énigme de la Sphinx !
Euripide, *Phoinissiennes*.

En la cadena de reescrituras sobre las desgracias de Edipo y el consecuente aniquilamiento Labdácida, la obra *Fenicias*⁶² (~407 a. C.) de Eurípides se opone a la exposición de Esquilo por la estructura y el particular tratamiento temático que 'el más joven de los grandes poetas trágicos' da a la materia de base. A nivel estructural, Eurípides condensa en una sola obra la secuencia tripartita que Esquilo retoma del *epos* tebano. En general, la tragedia está enmarcada por el mito de Edipo: el prólogo presenta de forma sucinta la fundación de Tebas y el linaje de Lábdaco con especial atención al destino del hijo de Layo; en el epílogo, el mismo personaje se despide antes de partir en exilio: "Ô citoyens de l'illustre patrie, voyez ! Je suis cet Oidipous qui devinai l'illustre Énigme, qui étais un très grand homme, et qui, seul, réprimai la tyrannie de la Sphinx sanguinaire ! Maintenant, couvert d'ignominie et misérable, je suis chassé du pays" (Eurípides en Caillies, 2000: en línea)⁶³. El desarrollo de las *Fenicias* conserva de su antecedente la línea causal: la maldición paterna⁶⁴. La obra reproduce el último episodio de la trilogía esquileana centrándose en la inevitable batalla entre los vástagos malditos. El enfrentamiento en Eurípides recuerda inmediatamente

62 El título remite al coro formado por un grupo de vírgenes que parte de Tiro (actual costa del Líbano) rumbo a Delfos para dedicarse al sacerdocio de Apolo; al pasar por Tebas, las fenicias se ven involucradas en el episodio trágico. La procedencia del coro no es casual; las mujeres, en sus plegarias para que la ciudad sea salva, recuerdan el origen también fenicio de Cadmos, héroe fundador de Tebas.

63 La versión de Eurípides que cito en este apartado proviene de *Mythorama*; sitio web a cargo de Vincent Caillies. Ya que este texto electrónico no tiene páginas numeradas, no considero necesario poner al final de cada cita la referencia "(Idem)", pues todas remitirían a (Eurípides en Caillies, 2000: en línea). Una segunda aclaración: la traducción del griego al francés es de Leconte de Lisle. El poeta parnasiano tuvo un vivo interés por la literatura griega y tradujo al francés epopeyas como *Illiade*, *Odyssée* y *Batrakhomyomakhie*, así como la obra de los principales trágicos. Se dice que sus traducciones son arcaizantes y de elegancia discreta. Algunas de ellas son de fácil acceso en línea.

64 Recordemos que en el *epos* tebano las imprecaciones de Edipo son consecuencia de una maquinación de parte de sus hijos que consistía en una especie de tortura psicológica y moral (*supra.*: 83, not. 41). Esquilo sigue esta versión agregando un detalle de suma importancia: la automutilación de Edipo. Eurípides registra una versión diferente pero retoma el motivo de la ceguera: Edipo se ciega y sus hijos lo encierran arrebatándole de esta forma el poder. Es entonces cuando Edipo los maldice con la muerte mutua. Ellos, tratando de evitar la maldición, deciden reinar alternadamente en Tebas, pero, pasado el tiempo acordado, Eteocles no quiere ceder el poder a su hermano menor, quien obtiene el apoyo de Argos y sus aliados para el asalto a Tebas.

la atmósfera de *Los siete contra Tebas*: “autour de la Ville, l'épaisse nuée des boucliers est pleine d'éclairs, image de la sanglante mêlée qu'Arès doit bientôt porter aux enfants d'Oidipous, désastre envoyé par les Érinyes”.

Con todo, las *Fenicias* se aleja de la tragedia de Esquilo en muchos detalles notables; entre ellos nos interesa particularmente el tema que Eurípides desprende de la línea de acción del hipotexto. Mientras en Esquilo la batalla se desarrolla en dos terrenos contiguos (el humano y el divino) poniendo en relieve el temor de los ciudadanos ante la posible devastación, Eurípides saca a flote la problemática profunda de los sentimientos individuales; el inminente peligro sobre la ciudad de Cadmos es entonces acotado para destacar un asunto íntimo. Es éste, precisamente, el giro temático más significativo: Eurípides enfoca la fatalidad que se cierne sobre los Labdácidas desde el núcleo familiar.

De entrada, Yocasta (que muere colgada por su propia mano en las versiones épica, esquileana y sofocleana) sigue aún con vida en las *Fenicias*. Eurípides hace de ella un personaje determinante para el desarrollo de su acción. Esta valorización⁶⁵ es trabajada con maestría: el papel de Yocasta da vigor patético a la tragedia al encarnar el más puro sentimiento maternal;⁶⁶ incluso, ella ve en Edipo no a su segundo esposo, asesino de Layo, sino a su primogénito, golpeado por el destino:

mon fils Oidipous comprit l'énigme de la Sphinx, [...] il reçut en récompense le sceptre de cette terre. Et le malheureux, sans le savoir, épousa sa mère qui, sans le savoir, coucha avec son fils. Et j'ai conçu de mon fils deux enfants mâles, Étéoklès et l'illustre Force de Polyneikès, et deux filles [Antigonè et Ismènè].

Es por este afecto maternal que la anciana de paso titubeante –“je me traîne ici d'un pied tremblant de vieillesse”– intercede entre Polinices y Eteocles para evitar el combate fratricida; el coro la exhorta a actuar a favor de sus instintos: “Ton devoir, mère Iokastè, est de parler de

⁶⁵ ‘Técnicamente’, la valorización es un procedimiento hipertextual que Genette define: “La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer [...] un rôle plus important [...] dans le système des valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte.” (1992: 483). La valorización secundaria implica “toute promotion d'un personnage jusque-là maintenu au second plan” (*Ibid.*, 484), como sucede con Yocasta en las *Fenicias*.

⁶⁶ De hecho, Eurípides tiene una especial inclinación por personajes femeninos de los cuales él explota todo el potencial trágico al exponer sus más íntimos móviles, como sucede en *Medea*, *Hécuba* y *Andrómaca*, entre otras tragedias.

façon que tu réconcilies tes fils.” El diálogo entre los contrincantes no aportará cambio alguno en el destino marcado por la maldición paterna. Los antagonistas, obcecados, se darán muerte mutua. Nótese cómo Eurípides plasma los últimos momentos de los guerreros frente al dolor de la anciana y de la joven Antígona:

Étéoklès, exhalant de sa poitrine un souffle lamentable, entendit sa mère, et, lui tendant sa main débile, ne put parler, mais lui témoigna son amour par ses yeux en larmes. Et Polyneikès, respirant encore, regarda sa sœur et sa vieille mère et dit ceci : - Je meurs, mère, mais j'ai pitié de toi, de ma sœur et de mon frère mort, car je l'ai aimé [...]. Mère, abaisse mes paupières avec ta main ! - [...] Et tous deux [Étéoklès et Polyneikès] exhalèrent en même temps leur malheureuse vie. Et la mère, voyant cette calamité, vaincue par la douleur, arracha l'épée du cadavre et accomplit une action horrible, car elle s'enfonça le fer à travers la gorge et tomba entre les deux chers morts en les serrant l'un et l'autre dans ses bras.

La técnica dramática de Eurípides es reiterativa. Un suceso es relatado por varios personajes. Así, el episodio del fratricidio es construido por diversos reportes. En el fragmento anterior, la percepción del mensajero recae sobre la muda agonía de Eteocles y las postreras palabras de Polinices. Por el contrario, el reporte de Antígona sigue de cerca las reacciones de su madre desquiciada, quien con su llanto desgarrador sale al campo ensangrentado para “présenter en suppliante ses mamelles à ses fils. Mais, à la porte d'Elektra, [...] elle [les] trouva [...] gisant dans le sangs [sic] de leurs blessures [...]. Ayant arraché l'épée de l'un des cadavres, elle l'enfonça dans son corps et tomba sur [eux].”

La redundancia en Eurípides no se limita al relato de sucesos; la misma temática se proyecta desde diferentes ángulos resaltando siempre la desesperación de los genitores ante los designios de los dioses: Edipo “aveuglé, au fond de sa demeure, [...] se jette sur l'épée pour se tuer de sa propre main, court au toit pour se pendre au lacet, déplorant les imprécations jetées contre ses enfants”. El desdoblamiento temático puede apreciarse también en el caso de Creonte, quien recibe de Tiresias un oráculo insoportable:

Sache donc [...] ce qu'il faut [...] pour sauver la ville des Kadméiens : Il te faut égorger ton fils Ménoikeus [...] dans l'antre où le Dragon, né de la terre, veillait sur les eaux de Dirké, et qu'il donne son sang en libation à la terre, à

cause de l'antique colère d'Arès contre Kadmos, en expiation du meurtre du Dragon né de la terre.⁶⁷ En faisant cela, vous aurez Arès pour allié. [...] Choisissez entre ces deux sorts, l'un ou l'autre, de sauver ton fils ou la Ville.

Esta disyuntiva pudo haber puesto al padre de la víctima designada en la difícil situación de todo personaje trágico, en conflicto entre su deber para con el pueblo y sus deseos primarios. Sin embargo, Creonte escapa al conflicto trágico anteponiendo su paternidad a su ciudadanía: “jamais je n'en viendrai à ce point de malheur de sacrifier mon fils à la Cité. La nature de tous les hommes est d'aimer leurs enfants, et aucun d'eux ne donnerait son propre fils à tuer.” El hijo de Creonte señalado por el oráculo toma, por el contrario, una actitud heroica al sacrificarse él mismo en el lugar indicado: “j'irai, et [...] dans l'antre noir du Dragon, je me tuerai de ma propre main, et je délivrerai cette terre.”⁶⁸ Este sacrificio representa una peripecia determinante para la acción. La ciudad de Tebas se libera de la destrucción de la guerra y la atención se centra en el combate fratricida, cuyas consecuencias han sido ya abordadas.

Después del clímax (el suicidio de la madre sobre el cadáver de sus hijos), Edipo aparece en escena vacilante: “Pourquoi, ô vierge, par tes plaintes lamentables, portant hors de mon lit et des chambres obscures mon pied d'aveugle, m'attires-tu à la lumière, moi, vain simulacre d'air, ombre souterraine, songe fugitif ?” El episodio es por demás patético⁶⁹: guiado por Antígona, el miserable busca a tientas los cadáveres de su madre-esposa y de sus hijos-hermanos y llora sobre ellos: “Ô mère ! ô très malheureuse épouse ! [...] Ô chers cadavres, malheureux fils d'un malheureux père !” Estos lamentos integran a Edipo a la temática central de las *Fenicias* y dan al personaje mítico una dimensión humana y sobre todo paternal, matiz

67 Este pasaje revela una mayor amplitud de la perspectiva trágica: el epos tebano haría de la maldición de Edipo la causa inmediata del asalto a Tebas; Esquilo retrocede una generación y señala a Layo como el causante de los infortunios Labdácidas; Eurípides, a su vez, remonta hasta la fundación de Tebas y hace de Cadmos el responsable ancestral de los males que pesan sobre la ciudad. Esto es lo que expone el oráculo de Tiresias: Cadmos al haber matado al dragón de Ares ofendió profundamente al dios de la guerra, que exige el sacrificio de un joven virgen para calmar su cólera; Tebas se salvará así de la destrucción. Por el contrario, la maldición de Edipo es indeleble; sus hijos deben enfrentarse a muerte. Eurípides separa entonces el asunto cívico (la guerra) y el asunto familiar (el fratricidio), amarrados en *Los siete contra Tebas*.

68 Una quinta muerte se perfila después del clímax de la obra. Antígona, promete asesinar a su prometido Hemón (otro hijo de Creonte) en su noche de bodas, si el nuevo tirano no le permite sepultar a su hermano Polinices; “Cette nuit fera de moi une des Danaïdes. [...] Et je mourrai avec lui, afin que tu en saches davantage.” Ante la amenaza, Creonte salva a su hijo exiliando a la princesa: “Va ! Tu ne tueras pas mon fils. Quitte cette terre.”

69 Sobre este efecto explotado constantemente por Eurípides, Chambry apunta : “le pathétique est d'autant plus touchant qu'il vient des sentiments purement humains” (Chambry en Eschyle, 1964: 72).

opaco en otras reescrituras trágicas.

En síntesis, Eurípides reescribe en las *Fenicias* el asunto de *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Desde su particular punto de vista, la batalla fratricida toma otra dimensión. Aprovechando los lazos familiares, Eurípides pone énfasis en las reacciones de los padres ante la pérdida de los hijos. Este es el motivo central de un campo temático que se multiplica involucrando, por una parte, a personajes como Yocasta, Creonte y el mismo Edipo; por otra parte, a Eteocles, Polinices y Meneceo. Observemos que ninguno de estos personajes sufre un conflicto auténticamente trágico; ninguno de ellos se ve en la decisión crucial entre sus afectos íntimos y sus deberes para con el pueblo. Eteocles y Polinices se enfrentan por el poder sin mayor reflexión sobre las consecuencias de la guerra sobre la ciudad; Meneceo cumple con el oráculo sin hesitación alguna. Los padres, al igual que sus hijos, se inclinan hacia una decisión inmediata, sin sopesar en su ánimo cualquier otra opción. En lugar de debatirse contra la fatalidad, los personajes de las *Fenicias* se entregan a su destino sin intensificar el conflicto trágico. De esta forma, el desarrollo de Eurípides toma hasta cierto punto tintes melodramáticos.⁷⁰ De hecho, la fuerza de la obra se encuentra en la exacerbación de los sentimientos y el constante patetismo de las situaciones que desplazan a un segundo plano la lucha del personaje contra las potencias divinas. Estas son las últimas palabras de Edipo, en ellas podemos notar que el personaje de Eurípides no se debate contra el destino, sino que lo acepta con resignación: “Mais pourquoi gémir et pleurer en vain ? Il faut qu'un mortel subisse la destinée envoyée par les Dieux.”

Para terminar con las *Fenicias*, comentemos que al final de la obra la acción dramática se bifurca. Eurípides roza los versos apócrifos que cierran *Los siete contra Tebas*: Creonte sube al poder y prohíbe sepultura al cadáver de Polinices. Antígona resiste al principio; pero cede ante el edicto del nuevo tirano que condena a ella y a su padre al exilio. De esta forma, Eurípides apunta hacia dos de las más célebres obras de Sófocles: *Antígona* (442 a. C.) y *Edipo en Colono* (~406 a. C.).⁷¹

⁷⁰ Las obras melodramáticas tienen su más lejano antecedente en las obras de Eurípides, ya que éstas ponen en juego un sentimiento exaltado con altas dosis de patetismo, como lo explica Yoalli Malpica en “Elementos melodramáticos en las tragedias de Eurípides” (2007: 151-155).

⁷¹ Cabe señalar que además de las *Fenicias*, Eurípides escribió otras tragedias sobre la materia tebana, entre ellas un *Edipo* (410) del que sólo quedan una media docena de ambiguos fragmentos. Entre ellos quiero destacar un par de versos: “(La Sfinje) sedea piegando la

El tirano inquisidor (Sófocles)

*je reprendrai l'affaire à son début et l'éclaircirai, moi.
J'y emploierai tous les moyens, tant je brûle de le saisir, l'auteur de ce
meurtre, l'assassin du fils de Labdacos, [...].
[...] si le dieu m'assiste, on me verra sans doute triompher – ou périr.*
Sophocle, *Œdipe roi*.

Existe entre el tratamiento del mito de Edipo en las obras hasta aquí abordadas y el *Edipo rey* (~430) evidentes puntos de divergencia. De entrada, tanto Esquilo como Eurípides exponen el destino del héroe en una causalidad heredada del *epos* tebano que anuda el relato heroico y el asalto posiblemente histórico a la ciudad micénica; es por eso que en *Los siete contra Tebas* y en las *Fenicias* la historia de Edipo enmarca la irremediable ruina de la casa Labdácida, cuyo conflicto pone en peligro al conjunto de la población. Por el contrario, en *Edipo rey*, el argumento del mito recupera la autonomía de la que gozaba antes de la fusión operada por la poesía épica: Sófocles, en lugar de desdoblar la cadena causal involucrando varias generaciones, condensa en una sola pieza el tremendo destino del héroe; la obra presenta a los espectadores un momento concreto de los infortunios de Edipo, concreto e independiente del destino de su descendencia maldita.

En efecto, Sófocles se aleja de la materia épica-trágica para acercarse directamente al relato mítico; establece de esta forma una continuidad entre la secuencia narrativa del mito de Edipo y la acción trágica de *Edipo rey*. El drama de Sófocles es, luego, una amplificación⁷² del episodio último del relato, aquél en el que el héroe reconoce haber cumplido, a su pesar, con el siniestro destino anunciado. En la dramatización de tal episodio, Sófocles procede a la inclusión de motivos –como la peste– y a la valorización de personajes –como Tiresias–; estos y otros tantos procedimientos hipertextuales potencian de forma trágica la fuerza del mito.

Dado el parentesco inmediato entre *Edipo rey* y el mito de Edipo, conviene observar brevemente dos aspectos determinantes del mito heroico. El primero refiere a la intervención de los dioses en el camino del héroe; el segundo determina el carácter de éste en su desempeño como matador de monstruos. Enseguida, acercaremos dos relatos

sua coda sotto i leoni piedi” (citado en Magris: 29). La plasticidad de la imagen complacería a cualquier poeta parnasiano.

⁷² Sobre este procedimiento hipertextual, Genette aclara: “L’amplification est une des ressources fondamentales du théâtre classique, et particulièrement de la tragédie, depuis Eschyle, jusqu’à (au moins) la fin du XVIIIe siècle ” (1992: 375).

representativos para precisar los motivos que revelan el carácter solar del personaje mítico. Después de precisar estos aspectos, analizaremos los principales motivos del drama de Sófocles, a saber: el héroe trágico, el monstruo, la enfermedad y el anciano adivino. La asociación de estos cuatro motivos deja al descubierto al destino como tema rector de la obra.

Para empezar, recordemos que el mito heroico desarrolla la historia de un héroe impulsado por una energía superior que lo lleva a las más peligrosas hazañas; la fuerza numinosa (*Supra.*: 39) ayuda al personaje mítico a cumplir con su trayectoria heroica, para bien, como en el caso de Perseo, o para mal, como sucede con Edipo. Detallemos el motivo principal de estos dos ejemplos: tanto Perseo como Edipo⁷³ resultan victoriosos en su enfrentamiento con seres que siembran el temor entre la población; esta proeza los hace acreedores de un reino y una mujer: Perseo, después de sus nupcias con Andrómeda, mata accidentalmente al rey Acrisio (su abuelo) y accede al trono de Argos; Edipo ‘tropieza’ primero con Layo para después subir al trono de Tebas y consumir el segundo vaticinio del oráculo. En su trayectoria, Edipo avanza inevitablemente hacia el parricidio y el incesto encubiertos en el advenimiento al poder y en la consolidación del matrimonio. Desde esta perspectiva, el mito de Edipo es el relato de la ascensión al poder de un héroe solar malhadado; solar, porque Edipo se inscribe en la multiplicidad de héroes griegos que luchan contra monstruos oscuros; malhadado, porque Edipo es heredero de una falta que atrae sobre él el desfavor de los dioses. El relato concluiría con el triunfo del héroe que obtiene matrimonio y poder de forma infausta. En el desarrollo del relato mítico, este fato queda acotado ante el empuje de los motivos del cuento popular (Propp, 1982: 95). Uno de estos motivos se ha insertado de forma perenne en el arte plástico: en la mayoría de las representaciones iconográficas de Edipo se puede apreciar al héroe en su enfrentamiento con la Esfinge. Esta iconografía enfatiza el motivo central del mito que da carácter solar al personaje. Gilbert Durand, en su estudio sobre los héroes solares, puntualiza: “En el héroe solar, más que su sumisión a un destino, lo que más cuenta son las hazañas” (2004: 165). Por su parte, Vladimir Propp insiste en este hecho:

⁷³ El nacimiento de los dos héroes es precedido por un oráculo que advierte al rey (Acrisio de Argos; Layo de Tebas) su muerte a manos de un descendiente varón, esto determina la exposición de los recién nacidos (Perseo es lanzado al Egeo; Edipo, abandonado en el Citerón). Los personajes expulsados de la casa paterna volverán, sin pretenderlo, a su tierra natal para ser coronados. Notemos que en el mito de Perseo el héroe no es advertido del regicidio; mientras en el mito de Edipo, el joven recibe en Delfos una doble amenaza: parricidio e incesto.

“*Edipo* es en su origen una trama regia, y [...] termina con la exaltación al trono” (1982: 96-97); sólo hasta el final del hilo narrativo el hado del héroe cobra relevancia; el reconocimiento de sus actos marcados por los dioses “ocurre de forma bastante sencilla y se resume en dos o tres líneas” (*Ibid.*, 133).

Contrariamente al relato mítico –que pone en relieve el desempeño heroico de Edipo–, Sófocles valoriza el detalle del destino y lo convierte en el epicentro de su *Edipo rey*. El desarrollo trágico, pleno de analepsis que refieren a la trayectoria del héroe aventurero, hace que el protagonista termine derrumbándose ante su sino abrumador. Esta inversión trae como consecuencia una manipulación del orden del relato. Sófocles toma al personaje al final de su recorrido heroico, después de las hazañas que le han permitido alcanzar los máximos reconocimientos de todo héroe solar griego⁷⁴. De hecho, uno de los principales procedimientos de Sófocles consiste en enfocar a Edipo no como un joven viandante en su pretendida evasión del oráculo, sino como un adulto con el mayor cargo entre los ciudadanos de Tebas. Es desde este elevado rango de donde Edipo se precipitará al correr de la acción trágica. Una de las diferencias evidentes entre el relato mítico y la obra dramática radica entonces en que el héroe aventurero avanza hacia el trono de Tebas, mientras el personaje trágico se precipita de su alta jerarquía; en ambos casos Edipo es impulsado por una inevitable y apenas perceptible fuerza numinosa.

Entrando en detalles, *Edipo rey* presenta al protagonista como jefe político, como gobernante de la *pólis*; de esta forma, Sófocles confiere a Edipo una obligación para con la colectividad. Al respecto, es pertinente precisar el rango que ocupa Edipo como dirigente de Tebas, ya que el título en español (y en otras lenguas romances), calcado del título latino *Oedipus Rex*, hace perder a la tragedia de Sófocles significado contextual al anunciar a Edipo como un rey. A grandes rasgos, en la antigua Grecia, un rey (*basileus*) es alguien que hereda

⁷⁴ En la Edad Media, el arquetipo del héroe solar es representado por el caballero al servicio del ideal cristiano. “la cristiandad hereda [el] arquetipo del héroe combatiente. Los dos prototipos cristianos [...] son un arcángel y un príncipe mítico: San Miguel y San Jorge, en cuyo nombre serán armados los caballeros de la Edad Media.” (Durand, 2006: 168). Mientras el héroe griego lucha contra monstruos preolímpicos, el héroe medieval se enfrenta contra el Mal personificado en la figura de Lucifer o simbolizado en la bestialidad del dragón. En general, las condiciones socio-históricas del Medievo impiden que el caballero alcance los máximos reconocimientos del héroe pagano: el trono y la princesa. El héroe medieval, lejano a todo impulso edípico, no asesina al rey para obtener el trono, incluso si caballeros como Lanzarote o Tristán se enamoran perdidamente de una princesa que llegará a ser esposa del soberano, como sucede con Ginebra e Isolda. A pesar de tener una encomienda heroica similar a la del viandante pagano, el caballero no recibe a cambio de sus hazañas corona y dama.

legítimamente un trono; “Em Corinto, [Édipo] é considerado filho do soberano. Candidato natural ao trono” (Serra, 2005: 553); pero Edipo no sube al poder de Corinto, sino al trono de Tebas. Por las condiciones de este advenimiento –su victoria sobre la Esfinge lo eleva al poder de Tebas por proclamación popular–, el protagonista de Sófocles no es un rey, como pregonan los títulos en lenguas romances; Edipo, como bien lo explicita el título original, *Oidípous Túrannus* (al cual se mantiene fiel el título en inglés: *Oedipus Tyrannus*)⁷⁵, es un tirano: “tirano de Tebas, ese super-cidadão dos cadmeus reina enquanto não se pode dizer tebano por nascimento” (*Idem*). Agreguemos a esto, que en Grecia el concepto de tiranía no sólo implicaba el advenimiento al poder de un extraño al linaje real con el soporte popular, el tirano era, generalmente, un benefactor de las clases menos favorecidas y protector de la *pólis* en su totalidad.⁷⁶ La pertinencia de este comentario radica en que dentro del universo trágico, Edipo no sólo es un héroe mítico, también es un dirigente que condensa en sí una serie de comportamientos políticos –tiránicos y no monárquicos– entre los cuales Sófocles destaca su advenimiento al trono con el soporte popular y su deber para con el pueblo.

Luego, en su interacción con los gobernados, Edipo, tirano de Tebas, se dirige al coro en un tono primeramente paternal: “je suis venu à vous moi-même, mes enfants” (Sophocle, 1992: 185); a su vez, el pueblo tebano debe a su dirigente reconocimiento. Por su victoria sobre la Esfinge, Edipo es visto como el ciudadano más próximo a los dioses:

nous t'estimons le premier de tous les mortels dans les incidents de notre existence et les conjonctures créées par les dieux. Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible chanteuse. Tu n'avais rien appris pourtant de la bouche d'aucun de nous, tu n'avais reçu aucune leçon : c'est par l'aide d'un dieu – chacun le dit, chacun le pense – que tu as su relever notre fortune. (*Ibid.*, 186)

⁷⁵ Existe también la traducción *Oedipus the King*.

⁷⁶ Abordando detalles históricos, la tiranía fue una forma de gobierno que antecede al periodo democrático ateniense. Entre los siglos VII y VI a. C. diferentes ciudades griegas fueron administradas por tiranos que llegaban al poder de forma violenta con el apoyo del pueblo; los tiranos rompían de esta forma con la sucesión tradicional de la monarquía. Ya al frente de la *pólis*, emprendían programas diversos para el beneficio común. El mejor ejemplo es el caso de Pisístrato, quien sube definitivamente al poder de Atenas en 539 a. C. y propone reformas agrarias, obras públicas (el Altar de los Doce Dioses, punto central de las comunicaciones viales del Ática) e instaura festivales religiosos como las Panateneas (566 a. C.) –que reunían deportes varios y certámenes de música y poesía– y las Grandes Dionisias (534 a. C.). Después de su muerte (527 a. C.), su hijo Hipias sube al poder en calidad de tirano; éste es expulsado del trono a causa de un atentado por parte de una pareja de jóvenes que más tarde fueron celebrados como los Tiranícidas, héroes de la Atenas democrática. En resumen, tirano y tiranía representan para la Atenas del siglo V a. C. (y para el público de los concursos trágicos) un pasado relativamente reciente y un modelo político a rechazar en el seno de una sociedad democrática (cf. Domínguez Monedero, 2006: 56-65).

Notemos cómo la cita precedente contiene una discreta alusión a la energía numinosa: un dios, hasta este momento anónimo, guía a Edipo a través de los acontecimientos que le han valido el trono de Tebas. A cada paso hacia su destino, el héroe recibe la influencia de algún numen. Ésta se traduce en emociones que impulsan al personaje a la realización de acciones. Kurt Hübner explicita que la ‘psique’ del héroe mítico –y, por ende, aquella del protagonista trágico– es “escenario y lugar de influencia numinosa” (1996: 113). De lo anterior resulta que “Sentimientos de poder, felicidad, pasión, un repentino deseo y voluntad, prudencia y ofuscación [...], todo esto puede ser atribuido de alguna manera a la presencia de un dios o ser numinoso” (*Idem*). Es indiscutible entonces que una energía fatídica penetra en el ánimo de Edipo, infundiéndole valor y astucia en su enfrentamiento con la Esfinge.

Ahora, la presencia de este monstruo devastador en los alrededores de Tebas es en sí un acontecimiento numinoso que revela la voluntad divina en la trayectoria de Edipo. En diferentes versiones del mito, la Esfinge es un mensajero de los dioses. Eurípides atribuye su sangrienta tarea a las órdenes de Hades: “la Sphinx [...], deuil de cette terre, [...] elle que le souterrain Aidès envoya vers nos murs, et qui, de ses quadruples serres, enlevait la race de Kadmos dans la lumière inaccessible de l'Aithèr !” (Euripide, 2000: en línea); Apolodoro, en su *Biblioteca mitológica* (siglo II a. C.), señala a Hera como responsable de la presencia de la carnícera en Tebas, “que tenía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y alas de pájaro” (2004: 146). En *Edipo rey*, el apetito voraz de la Esfinge obliga al rey Layo a dejar su ciudad para consultar el oráculo de Delfos; es entonces cuando tiene lugar el episodio del cruce de caminos donde muere a manos del joven Edipo. El parricidio ‘incidental’ revela un mecanismo trágico en el cual los actos se articulan de forma sincronizada. En su función numinosa, la Esfinge no se limita a sitiar la ciudad y sembrar el terror entre sus habitantes, más allá de esto, el monstruo está relacionado con el destino de Edipo “en cuanto prepara [su] matrimonio y a [su] exaltación [...] al trono” (Propp, 1982: 128). La Esfinge es luego la gran prueba del héroe mítico y el peor suceso para el protagonista trágico, ya que el triunfo sobre este monstruo lo llevará al poder y... al incesto.

Si bien el encuentro de Edipo y la Esfinge es un motivo que debió estar ya presente en un estadio preliterario del mito, este ser híbrido tiene en la obra de Sófocles una característica de

la cual carece en las representaciones precedentes. Recordemos que en la *Edipodia* la única alusión a la Esfinge conservada comenta su voracidad (*Supra.*: 81-82); en la *Teogonía*, un par de líneas se refieren a ella como la ruina de los descendientes de Cadmo (Hesíodo, 2004: 9)⁷⁷; en *Los siete contra Tebas*, la Esfinge *mangeuse de chair crue* figura en el brillante escudo de un guerrero (*Supra.*: 97). En estas tres representaciones anteriores al *Edipo rey*, las referencias a la Esfinge son directas y ponen en relieve su apetito de carne humana. Por el contrario, en *Edipo rey*, la Esfinge como ser sanguinario se matiza y alcanza su representación literaria más estética. Las breves alusiones al primer azote de Tebas destacan su bestialidad femenina y su lenguaje enigmático; las perífrasis y los epítetos (“Horrible/ignoble chanteuse”, “Sphinx aux chants perfides”) aluden al misterioso acertijo y a la peligrosa fascinación de la enunciadora.⁷⁸ El monstruo adquiere un carácter intelectual al sostener con sus contrincantes un duelo verbal. Sólo después del fracaso del interlocutor la *devineresse aux serres aigües* devora a su adversario. Edipo, sin embargo, logra descifrar el misterioso enigma: “j’arrive, moi, Œdipe, ignorant de tout, et c’est moi, moi seul, qui lui ferme la bouche, sans rien connaître des présages, par ma seule présence d’esprit” (Sophocle, 1992: 198). Esta victoria representa el fin de un episodio de temor y caos en Tebas. Edipo aporta a la ciudad orden y estabilidad, conduciéndose como gobernante responsable, su relación con Yocasta fructifica, la familia en el poder es amada y respetada...

Sólo que todo orden es susceptible de sufrir un ataque exterior que amenace con transformarlo en caos (Cf. Eliade, 1999: 47). Sófocles pone entonces a su tirano en una situación extrema: una nefasta oleada de enfermedad sumerge a la ciudad en plegarias de desesperación: “Thèbes, prise dans la houle, n’est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier.” (Sophocle, 1992: 186). La muerte es incontenible y el número de muertos, incontable:

77 En la *Teogonía* –que data, como la *Edipodia*, del siglo VIII a. C.–, Hesíodo presenta la descendencia de Equidna, ninfa de cuerpo de serpiente y de espléndidos ojos negros: el can Cerbero, la Hidra de Lerna, la Quimera, la Esfinge y el León de Nemea son sólo algunos de los hijos de esta serpiente ctónica, “alimentada de carnes crudas en los antros de la tierra divina” (2004: 9). Notemos que de estos engendros, Cerbero, la Hidra y el León fueron vencidos por Heracles, prototipo del héroe solar, mientras Belerofonte trae la muerte a Quimera y Edipo, a la Esfinge.

78 En las *Fenicias*, Eurípides acentúa la sensualidad y el discurso enigmático del monstruo con perífrasis y expresiones como “vierge oiseau”, “vierge rusée”, “l’énigme de la cruelle Sphinx prophétique”, “Ailée, enfantement de la terre et de la souterraine Ekhidna, [...] vierge à demi, bête terrible, aux ailes furieuses et aux ongles déchirant la chair !”, etc. (cf. Eurípide, 2000: en línea)

Tout [le] peuple est en proie du fléau [...]. L'un après l'autre, on peut voir les Thébains, pareils à des oiseaux ailés, plus prompts que la flamme indomptable, se précipiter sur la rive où règne le dieu du Couchant. Et la cité se meurt en ces morts sans nombre. [...] Si la nuit a laissé quelque chose à faire, c'est le jour qui vient terminer sa tâche. (*Ibid.*, 190-191)

A pesar de la recurrencia de imágenes 'acuáticas', la peste se manifiesta como una llama que alcanza a todo ser viviente y deja a su paso una sofocante esterilidad: "La mort frappe [Thèbes] dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe [...] dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. [...] Les fruits de ce noble terroir ne croissent plus à la lumière, et d'heureuses naissances ne couronnent plus le travail qui arrache des cris aux femmes." (*Ibid.* 186; 191). Los que aún sobreviven a esta implacable pandemia son como sombras despiadadas que huyen de sus familiares infectados para acercarse suplicantes al pie de los altares: "Nulle pitié va [aux fils de la Cité] gisant sur le sol: ils portent la mort à leur tour, personne ne gémit sur eux" (*Idem*). Esta situación extrema es una de las principales innovaciones de Sófocles; a partir del *Edipo rey* la peste es un motivo presente en las posteriores reescrituras de Edipo.⁷⁹

Pero, ¿en dónde encontró Sófocles inspiración tan macabra? Al respecto, se perfilan dos hipótesis. Una de ellas pone a 'La peste y la cólera', Canto I de la *Ilíada*, como posible fuente. La causa de la mortandad en el campamento aqueo se encuentra en una imprecación de Crises que ofrece a Agamemnon un rescate por su hija cautiva. Ante la negativa, el anciano sacerdote pide justicia dirigiéndose a Apolo: "¡Paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas!" (Homero, 1979: 2). La peste entre los asaltantes de Troya resulta entonces del brazo de Apolo; 'el que hiere de lejos' lanza sus saetas contra los griegos: "Al principio el dios disparaba contra los mulos y los ágiles perros; mas luego dirigió sus amargas saetas a los hombres, y ardían piras de cadáveres, muchas y continuas." (*Idem*) La descripción de esta peste no se detiene en menor detalle; Homero se limita a presentar a Apolo como causante de la mortandad: "morían los hombres con creciente frecuencia, y las flechas del dios volaban por todas partes en el vasto campamento de los aqueos." (*Ibid.*: 11). La otra hipótesis va más allá

⁷⁹ La peste como motivo literario anima diversas obras; como ejemplo tenemos *The Mask of the Red Death* (1842) de Edgar Allan Poe, "Le Théâtre et la peste" de Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*, 1938) y, por supuesto, *La Peste* (1947) de Albert Camus.

del terreno literario para suponer la inspiración de Sófocles en un atroz suceso histórico: Corría el año 430, las principales ciudades griegas, Atenas y Esparta, sostenían una lucha intestina por la hegemonía (431-404 a. C.). El territorio heleno se encontraba dividido en dos grandes alianzas –la Liga de Delos y la Liga del Peloponeso– que apoyaban a cada una de las ciudades antagónicas. Nadie sospechaba que un navío proveniente de Egipto traería a los atenienses un peligro mayor que el asedio de Esparta y sus aliados. La peste desembarca en la ciudad arrasando en tres ataques consecutivos (430, 429, 427-426 a. C.) con la tercera parte de la población.⁸⁰ Tucídides detalla los hechos en la primera obra considerada de rigor histórico, *La Guerra del Peloponeso*:

Au commencement de la campagne, l'ennemi entra dans le pays [...] et s'y étant campé, commença à faire le dégât ; mais la contagion en fit un bien plus grand dans Athènes, [...] on n'a jamais rien vu de semblable, ni qui ait emporté tant de gens. [...] la maladie était sans remède ; ni vœux ni prières ne contribuaient à la guérison [...] la plupart mouraient au septième jour ou au neuvième de l'ardeur qui les brûlait, [...] plusieurs corps étant abandonnés, les oiseaux de proie ni les bêtes sauvages n'en mangeaient point, et s'ils en mangeaient, ils en mouraient, [...] on mourait avec médecin et sans médecin, et il n'y avait point de remède spécifique, parce que ce qui servait aux uns nuisait aux autres. Nul corps n'avait la force d'y résister [...]. Mais ce qu'il y avait de plus fâcheux, c'était d'un côté le désespoir qui s'emparait quelquefois de ceux qui en étaient atteints et faisait qu'ils s'abandonnaient eux-mêmes, et qu'ils ne voulaient rien faire pour leur guérison ; et de l'autre, la contagion qui gagnait ceux qui s'en approchaient, de sorte qu'on mourait sans secours comme des bêtes, [...] on perdit à la fin l'usage de pleurer les morts. [...] Dans cette triste conjoncture, où Athènes voyait ses citoyens périr au-dedans, et ses ennemis triompher au-dehors et ravager son pays, on rapportait de vieux oracles [...] la maladie qui avait commencé justement à la venue des ennemis ne ravagea que peu ou point le Péloponnèse, mais elle fut, comme j'ai dit, très violente à Athènes, [...]. (Thucydide, 1671: en línea)

La peste descrita por Sófocles en su *Edipo rey* y los detalles del acontecimiento histórico registrado por Tucídides tienen puntos de intersección; ambas obras refieren a una ardiente infección que se propaga entre la población consumiéndola de forma implacable.⁸¹ Por el

⁸⁰ Entre los ciudadanos alcanzados por el mal se encuentra el gran Pericles, muerto en 429.

⁸¹ En caso de que la pandemia histórica sea el punto de referencia del motivo de Sófocles acarrea un problema de datación de la tragedia. Se supone como fecha de representación de *Edipo rey* un año alrededor de 430, fecha en la que Atenas recibió el primer ataque de la enfermedad. Si Sófocles presentó su obra por esta fecha, la peste con la que abre su *Edipo rey* habría sido una referencia muy dolorosa para los espectadores contemporáneos. ¿Sófocles se habría atrevido a llevar a escena una Tebas diezmada por la peste reflejando así el terrible mal de Atenas? ¿No habría sido esto un atentado emocional contra el enlutado público ateniense? ¿Es, quizá, por esto que *Edipo rey* no alcanzó la victoria en las Grandes Dionisias, conformándose Sófocles con una segunda mención? Estas preguntas no tienen respuesta.

contrario, la peste de Homero y el mal que ataca Tebas se muestran completamente distantes en su tratamiento literario. Notemos, sin embargo, que detrás de las diferencias evidentes, la plaga del Canto I de la *Iliada* y la pestilencia en *Edipo rey* comparten un elemento de particular importancia: en los dos casos la calamidad se revela como producto de una aplastante fuerza numinosa.⁸² Si en Homero, Apolo es el dios que origina infinidad de muertes; en Sófocles, la peste es personificada en un espantoso numen incendiario que recorre la ciudad ávido de cadáveres: “Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la Peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos” (Sophocle, 1992 : 186). Pierre Brunel observa que las traducciones francesas de *Edipo rey* ‘feminizan abusivamente’ el enunciado griego *purphoros theos* (dios portador de fuego) para hacerlo coincidir genéricamente con ‘la peste’⁸³ (1998: 41). En una lectura atenta, la feminización del sustantivo masculino podría producir incertidumbre ya que esta ‘diosa flamígera’ es más tarde asimilada a Ares: “Arès le Brutal renonce cette fois au bouclier de bronze. Il vient, enveloppé d’une immense clameur, nous assaillir, nous consumer” (Sophocle, 1992: 191). Lo que es indiscutible es que la peste en Tebas es presentada como consecuencia de la acción de un numen. La *pólis* bajo la administración de Edipo recibe un golpe difícil de resistir: el orden natural se trastorna, los sentimientos humanos se degradan ante el temor del contagio, la ciudad arde en fiebre y en piras funerarias. Tebas infestada es luego un espacio en el cual la energía numinosa se manifiesta en toda su fuerza despiadada. La ciudad es una suerte de antesala del Hades; la peste ensancha el pasadizo entre el terreno humano y el reino de las sombras; el inframundo se nutre de innumerables muertes.

Henrique Cairus duda de la datación oficial de la tragedia: “uma referência a um desastre desta monta causaria repugnância caso não se entepusesse uma certa distância temporal de seu referente. Assim, a tragédia deve ter sido apresentada por volta de 420 a. C.” (1999: 71, nota 110).

82 Ya Hesíodo en *Los trabajos y los días* (siglo VIII a. C.) relaciona a los ataques de peste con la cólera divina: “con frecuencia es castigada toda una ciudad a causa del crimen de un solo hombre. [...] El Cronión, desde lo alto del Urano, envía una gran calamidad: el hambre y la peste a la vez, y perecen los pueblos. Las mujeres no paren ya, y decrecen las familias, por voluntad de Zeus olímpico” (2004: 44).

83 Esta feminización de *purphoros theos* que denuncia Brunel en los textos en francés no ocurre en la traducción al español de Ángel Garibay ni en aquella de Margarita Muñoz. La versión del primero dice: “Un numen que arde en fuego contra la ciudad pugna. La destruye, la anonada. Es la tremenda peste” (Sófocles, 1991: 127); la segunda traduce: “Ha invadido la ciudad el dios que la enciende en fiebre: la destructora peste” (Sófocles, 2004: 84).

Todo lo hasta aquí expuesto reconstruye el punto de partida de la obra de Sófocles. Los primeros momentos del drama hacen evidente el carácter sacro constante en el desarrollo de la acción. Y es que ante tal manifestación de la cólera divina el pueblo tebano busca comunicar con el mundo olímpico protector; para que los dioses escuchen sus plegarias los ciudadanos proceden a fórmulas rituales. De hecho, la obra abre con un grupo de ciudadanos, ancianos y niños, que, portando ramas de olivo, se postra en la plaza pública en actitud suplicante; en el corazón de Tebas, la escenografía integra diversos elementos arquitectónicos como el altar a Artemisa, el templo de Apolo y el palacio de Edipo. Paralelamente, en otras partes de la ciudad (fuera de escena) el resto de la población se aproxima implorando a los altares, los lamentos son acompañados de himnos y el incienso acentúa la atmósfera fúnebre, “La ville est pleine tout ensemble et de vapeurs d'encens et de péans mêlés de plaintes.” (*Ibid.*, 191).

En este entorno, el sacerdote de Zeus, portavoz de la embajada de niños y ancianos en la plaza central, suplica a Edipo su intervención en los terribles sucesos. El dirigente es solicitado en su calidad de héroe mítico, vencedor de la Esfinge, responsable y salvador de la *pólis*:

cette fois encore, puissant Œdipe aimé de tous ici, à tes pieds, nous t'implorons. Découvre pour nous un secours. Que la voix d'un dieu te l'enseigne ou qu'un mortel t'en instruisse, n'importe ! [...] redresse notre ville, ô toi, le meilleur des humains ! [...] ce pays aujourd'hui t'appelle son sauveur, pour l'ardeur à le servir que tu lui montras naguère [...] Redresse cette ville, définitivement. C'est sous d'heureux auspices que tu nous apportas autrefois le salut: ce que tu fus, sois-le encore. (*Ibid.*, 186)

La peste se presenta a Edipo como otra gran prueba heroica a vencer. Un Edipo paternal promete a su pueblo poner fin a la calamidad. El tirano ya ha enviado un emisario al oráculo de Delfos. Creón entra a escena con la respuesta de Apolo: un ser infecto mancilla la ciudad al habitar en ella; este ser corrupto no es otro que el asesino del antiguo rey. La peste es entonces resultado de la indignación de los dioses a causa del regicidio impune. Para detener el segundo atentado contra Tebas, Edipo debe desenmascarar y expulsar de la ciudad al criminal; sólo entonces cesará la peste. Así, el héroe es convocado por el pueblo y por los dioses a la resolución de un segundo enigma: la muerte de Layo. Al afrontar su deber como

responsable de Tebas, Edipo plantea un paralelo entre él y el rey asesinado; Sófocles impregna estas palabras de ironía trágica:

Je me vois à cette heure en possession du pouvoir que [Laïos] eut avant moi, en possession de son lit, de la femme qu'il avait déjà rendue mère; des enfants communs seraient aujourd'hui notre lot commun, si le malheur n'avait frappé sa race ; mais il a fallu que le sort vînt s'abattre sur sa tête ! c'est moi dès lors qui lutterai pour lui, comme s'il eût été mon père. (*Ibid.*: 193)

Esta ironía trágica, dosificada en el diálogo, produce una constante tensión en el público; en este caso, los espectadores saben que Edipo en realidad es hijo de Layo y que, al comprometerse a encontrar al asesino, el tirano descubrirá la insoportable verdad. Pero esclarecer la muerte de Layo se presenta a Edipo como un enigma de mayor complejidad que el acertijo de la Esfinge. El Edipo paternal de los primeros versos se transforma en un inquisidor inflexible. Una investigación de corte policíaco tiene entonces lugar. El crimen, el asesinato de Layo, y el castigo, la expulsión del asesino, se encuentran en los extremos de esta pesquisa; entre los dos puntos, los falsos indicios no parecen revelar algo coherente.

Es entonces cuando entra en escena Tiresias, el adivino más célebre de la mitología griega.⁸⁴ Después del tratamiento especial que Sófocles da a la Esfinge (ligada al pasado heroico de Edipo) y de la inclusión de la imparable peste (que exige del tirano protector el cumplimiento de su deber), la integración en *Edipo rey* de un personaje de la talla de Tiresias pudo haber sido, para los espectadores de la época, un procedimiento dramático innovador. Sobre la presencia del adivino en la tragedia de Sófocles, Hanna M. Roisman comenta: “Sophocles’ inclusion of Teiresias in *Oedipus the King* is intriguing because, as far as we know, Teiresias did not figure in the original myth. Other than Sophocles’ play, very few extant Greek texts tie Teiresias to the story of Oedipus [...]. At most, he is tied only to subsequent events in the house of Labdacus” (2003: 1). En efecto, si Tiresias figuraba o no en las primeras versiones del mito de Edipo, es algo que no puede comprobarse; al respecto, no hay huella alguna en la iconografía ni en la temprana literatura escrita. Los escuálidos vestigios de la

⁸⁴ Tiresias es una figura mítica memorable; es de hecho, el adivino más célebre de la literatura griega; después de él, en orden de importancia, encontramos a Casandra, de la casa de Príamo y prisionera de Agamemnon, a Calcante, que acompaña al ejército aqueo al asalto de Troya, y, quizá, a Fineo, vidente ciego que ayuda a Jasón y los Argonautas a llegar a la Cólquida, donde Jasón encontrará a Medea.

Edipodia y de la *Tebaida* nada dicen sobre él; sólo un testimonio indirecto a los *Epígonos* alude a la captura de Manto, hija de Tiresias, por los guerreros argivos. Alberto Bernabé piensa que “el longevo adivino [...] probablemente desempeñaba un papel importante en el poema, y cuya muerte [...] quizá se narraba en él” (1999: 75; 78). Si bien Bernabé avanza hipótesis sobre la importancia de Tiresias en el desarrollo del segundo ataque a la ciudad de Tebas, Esquilo, que en *Los siete contra Tebas* enfoca el primer asalto, se conforma con una breve mención a un adivino ciego y anónimo, (que seguramente es Tiresias): “aujourd’hui le devin a parlé: ce pâtre des oiseaux, qui [...] observe par l’oreille et par l’esprit les augures fatidiques avec une science infaillible” (1964 : 73-74). Se puede deducir que antes de *Edipo rey* el personaje de Tiresias no juega un papel importante en el mito de Edipo y que fue Sófocles quien dio en su tragedia una gran promoción a este personaje que habría tenido una participación ínfima en Esquilo. Eurípides en las *Fenicias*⁸⁵ incluye en el reparto al adivino cuyos vaticinios sobre cómo salvar la ciudad de la embestida argiva provoca el valeroso suicidio de Meneceo (*Supra.*: 104-105).

Pero la figura de Tiresias goza de gran prestigio mítico y, a pesar de estar ligado a Tebas, su historia tiene cierta autonomía. Por ejemplo, el episodio de la ceguera de Tiresias no tiene relación ninguna con Tebas ni con Edipo. Mitógrafos como Calímaco (siglo IV a. C.), Apolodoro (siglo II a. C.) y Ovidio (siglo I d. C.) presentan versiones sobre las causas de ésta; una de ellas refiere que fue Atenea quien cegó al joven inoportuno⁸⁶. Este episodio (así como aquél en el que Tiresias cambia de sexo) es para nosotros secundario; nos permite sin embargo observar que en la tradición mitológica Tiresias no se desenvuelve forzosamente dentro del ciclo tebano. Otro punto a rescatar del episodio aludido es que la pérdida de la visión física da a Tiresias acceso a una realidad superior, el vidente ciego percibe los

85 Recordemos que las *Fenicias* (~410) es posterior a *Edipo rey* (~430). En el presente trabajo hemos consignado la obra de Eurípides antes de la tragedia de Sófocles porque las *Fenicias* sigue la línea bélica de *Los siete contra Tebas*, de la cual Eurípides se inspira (*Supra.*: 102-106).

86 En “El baño de Pallas” (siglo IV a. C.), Calímaco cuenta que el joven Tiresias ve por accidente a la diosa Atenea completamente desnuda, bañándose en un arrollo; el castigo por violar la intimidad de la diosa virgen es la ceguera. Ovidio, en sus *Metamorfosis* (siglo I d. C.) presenta otra versión: Zeus y Hera discuten sobre el placer de cada sexo; Tiresias, que habría experimentado el placer de ambos sexos a causa de dos metamorfosis (de hombre a mujer y viceversa), es llamado por la pareja olímpica para dar testimonio. La respuesta de Tiresias no complace a Hera, la diosa “condenó [...] a su juez a que sus ojos tuvieran una eterna noche” (2006: 52-53). Apolodoro reúne estas dos versiones en su *Biblioteca mitológica* (III 6, 7).

acontecimientos terrenales en toda su trascendencia divina. En el anciano confluyen la fragilidad de un cuerpo humano que da tras pies al desplazarse y la sabiduría incomprensible de una visión extraterrena.

La integración del anciano al reparto de *Edipo rey* permite a Sófocles una magistral explotación dramática. El contexto es el siguiente: en la prueba impuesta por Delfos (esclarecer el asesinato del antiguo rey), Edipo tiene pistas falsas, la línea de investigación a esas alturas hace suponer el asalto de Layo por un grupo de bandoleros; Tiresias, en su calidad de adivino, puede aportar información valiosa para la resolución de este segundo enigma; el adivino es convocado; frente a él, Edipo se muestra respetuoso de su jerarquía y le exhorta:

Toi qui scrutes tout, ô Tirésias, aussi bien ce qui s'enseigne que ce qui demeure interdit aux lèvres humaines, aussi bien ce qui est du ciel que ce qui marche sur la terre, tu as beau être aveugle, tu n'en sais pas moins de quel fléau Thèbes est la proie. Nous ne voyons que toi, seigneur, qui puisses contre lui nous protéger et nous sauver. Phœbos, en effet – si tu n'as rien su par mes envoyés –, Phœbos consulté nous a conseillés ainsi: un seul moyen nous est offert pour nous délivrer du fléau ; c'est de trouver les assassins de Laïos, pour les faire ensuite périr ou les exiler du pays. Ne nous refuse donc ni les avis qu'inspirent les oiseaux, ni aucune démarche de la science prophétique, et sauve-toi, toi et ton pays, sauve-moi aussi, sauve-nous de toute souillure que peut nous infliger le mort. Notre vie est entre tes mains. (Sophocle, 1992: 195)

Con todo, el anciano se niega a la petición de Edipo. Éste insiste, su súplica deja ver que el tirano se siente parte de la comunidad: “Non, par les dieux! [...] ne te détourne pas de nous. Nous sommes tous ici à tes pieds, suppliants” (*Ibid.*: 195-196). Tiresias se mantiene firme. Se da entonces una fricción sobre el escenario, pasaje central de la tragedia. De esta forma, la inclusión de Tiresias aporta un nuevo movimiento a la trama, ya que como dice Roisman: Sófocles “traces the course by which Oedipus discovers what everyone in the outer audience knows, [this] is potentially soporific” (2003: 4). La discusión entre el tirano y el adivino reaviva el interés por la extrema tensión escénica. Edipo llega incluso a acusar al viejo sabio: “Sache donc qu'à mes yeux c'est toi qui a tramé le crime” (Sophocle, 1992 : 196); Tiresias replica: “c'est toi, c'est toi, le criminel qui souille ce pays ! [...] c'est toi l'assassin cherché” (*Ibid.*, 197). Edipo explica esta acusación pública como una campaña de desprestigio, como un ardid entre el anciano y Creón, tercer hombre más importante de Tebas, después de los antagonistas: “Est-ce Créon ou toi qui inventas l'histoire?” (*Ibid.*,198). Pero Edipo está errado, cree que el

asunto en el que se encuentra involucrado es un problema inmediato por el poder, está lejos de imaginar que la hora de la verdad está próxima, que la fuerza del destino, aquél que pretendió burlar, lo hará pronto doblegarse: “Bientôt, comme un doublé fouet, la malecdiction d’un père et d’une mère, qui approche terrible, va te chasser d’ici” (*Ibid.*, 199).

Pero en el enfrentamiento no sólo se anuncian los antiguos vaticinios de Apolo, Edipo, ignorante, agregará nuevos males a los ya dispuestos por los dioses. Los insultos del hombre iracundo contra el divino Tiresias se volverán irremediabilmente hacia el enunciador; los dioses retribuirán a Edipo cada ofensa contra el anciano; el agorero sentencia:

Tu vois le jour : tu ne verras bientôt plus que la nuit. [...] Tu n’entrevois pas davantage le flot de désastres nouveaux qui va te ravalier au rang de tes enfants ! [...] Jamais homme avant toi n’aura plus durement été broyé du sort. [...] l’homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laïos assassiné, cet homme est ici même. On le croit un étranger, un étranger fixé dans le pays : il se révélera un Thébain authentique [...]. Il y voyait : de ce jour il sera aveugle [...]. Et, du même coup, il se révélera père et frère à la fois des fils qui l’entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu’assassin de son propre père ! (*Ibid.*, 199-200)

Edipo no podría haber tenido mejor antagonista que Tiresias; el uno es un hombre de política, en contacto con el pueblo; el otro, un ser excepcional, en contacto con los dioses. Pero Sófocles matiza a su protagonista dándole diferentes facetas: Edipo es a la vez el héroe vencedor de la Esfinge, el tirano paternal y responsable de su ciudad, el líder obediente a la disposición de los dioses, el inquisidor obstinado, el necio iracundo que no ve la verdad, el hombre marcado por el destino... Tiresias, por el contrario, es ‘simplemente’ el detentor de los designios divinos. El juego escénico expone entonces, más que una fricción entre el regidor y el vidente, el conflicto entre el protagonista y esa fuerza que lo acorrala, que lo obliga a perseguirse a sí mismo, sin saberlo. El tirano anda tras las huellas del regicida, ese ser infecto cuyo crimen enferma a la ciudad, ese regicida que debe ser castigado con el exilio... ese exiliado no será otro más que el mismo inquisidor.

Las escenas subsecuentes avanzan, a través de peripecias y reconocimientos, hacia la toma de conciencia de Edipo. En su entramado trágico Sófocles incluye personajes incidentales, agentes del destino, que vendrán a esclarecer, más que el asesinato de Layo, como se pretendía en un principio, la verdadera identidad del tirano de Tebas. El hado de Edipo se hace explícito, los ciudadanos escuchan con pesar y horror el terrible secreto de la

casa real: la exposición del infante no deseado y los actos deplorables de su apreciado gobernante. Edipo termina aceptando enloquecido la aplastante fuerza numinosa:

Apollon, [...] oui c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot désormais. [...] Je n'eusse pas été l'assassin de mon père ni aux yeux de tous les mortels l'époux de celle à qui je dois le jour ; tandis qu'à cette heure, je suis un sacrilège, fils de parents impies, qui a lui-même des enfants de la mère dont il est né ! S'il existe un malheur au-delà du malheur, c'est là, c'est là le lot d'Œdipe ! (*Ibid.*, 230)

Los últimos momentos del drama exponen en escena al hijo maldito de Layo y Yocasta después de haberse herido los ojos con el prendedor de Yocasta muerta. La acción concluye con el exilio del héroe, castigo que el mismo tirano había sentenciado al asesino de Layo. El destino de Edipo, exiliado y ciego, conmueve a los tebanos del coro.

En suma, tenemos que *Edipo rey* es el resultado de una serie de procedimientos hipertextuales que vienen a dar una factura trágica al antiguo mito heroico. Sófocles inserta motivos y valoriza personajes con tal acierto que las innovaciones se integran en la materia de base hasta el grado en que tragedia y mito llegan a confundirse. El objetivo de este apartado fue, precisamente, apreciar aquellos elementos ajenos al mito pero que conforman la versión trágica más representativa del mismo. Puntualmente, detectamos los pasajes incluidos por Sófocles (Edipo tirano, la peste, la Esfinge y Tiresias), exploramos el posible origen de tales motivos, reflexionamos sobre su pertinencia en el universo trágico y, finalmente, precisamos el valor de Tiresias, personaje opaco en otras versiones del mito, pero que cumple con una función contundente en la reescritura de Sófocles.

Hay que insistir que tanto el tratamiento de la enigmática Esfinge como la explotación de la tremenda peste no se encuentran en ninguna versión anterior a *Edipo rey* conocida, lo que hace suponer que la integración de estos dos motivos sea producto del genio trágico de Sófocles⁸⁷. Recordemos que la Esfinge propicia el retorno del aventurero a su ciudad natal

⁸⁷ Aclaremos que 'el enigma' es un motivo recurrente en la iconografía del siglo V; de hecho, la fuerza literaria del encuentro entre Edipo y la Esfinge es ligeramente posterior a las representaciones plásticas; es decir, es la iconografía, antes que el drama, la que representa este enfrentamiento. Así lo demuestran algunas cerámicas de figuras rojas que datan de la primera mitad del periodo clásico (siglo V a. C.), como sucede con un ánfora fechada hacia 450 (actualmente registrada en el Museum of Fine Arts de Boston bajo el número 06.2447). Es de notar que Esquilo en *Los siete contra Tebas* (467) no menciona tal enfrentamiento. Es entonces en *Edipo rey* que el motivo del duelo verbal

como gobernante, mientras la peste se presenta al tirano como un enigma a descifrar. Así como la Esfinge cesará sus sangrientos ataques a la juventud tebaná con la resolución de una 'impenetrable pregunta', la peste también cesará si Edipo descubre al asesino del anterior rey. Estos dos motivos marcan entonces la subida al poder del héroe aventurero y la estruendosa caída del personaje trágico. En el universo diegético, la Esfinge y la peste se revelan emisarios numinosos cuya acción se manifiesta en la intersección entre los dioses justicieros, el pueblo afectado y la responsabilidad del héroe. Así, Esfinge y peste trascienden de los dioses y son dos grandes trampas para el protagonista: la victoria sobre el monstruo lleva a Edipo al lecho de su madre; la pesquisa sobre el origen de la enfermedad se convierte en una investigación que revelará el parricidio.

Por otra parte, Sófocles integra a la trama del mito el personaje de Tiresias; éste cumple en la tragedia un rol dramático de primer orden. En su función escénica el inspirado por Apolo antagoniza con el tirano de Tebas. Dos grandes figuras, representantes del poder religioso y político, ocupan entonces el escenario en un acalorado enfrentamiento que da vigor a la representación de una historia conocida por el público. Además, el anciano desempeña también una función definitiva en el universo trágico: la ceguera da a Tiresias acceso a una realidad superior más allá del inmediato mundo humano. El vidente conoce entonces la causa por la cual Tebas se encuentra en deplorable situación; esta causa no es otra que la vecindad del mismo Edipo, marcado por los dioses como parricida e incestuoso.

Notemos ahora que el hilo conductor de la acción trágica (el regicidio) traza un movimiento bilateral que parte del presente hacia el futuro y del presente hacia el pasado, articulando causas y consecuencias. Es obvio que en la obra de Sófocles la acción en escena avanza hacia el castigo del asesino del rey, sin embargo, los episodios relatados (el cruce de caminos, la amenaza de Apolo a Layo, las sentencias a Edipo en Delfos, la exposición del infante en el Citerón...) son de extrema importancia ya que hacen evidente la participación de los dioses en el destino del protagonista. Los relatos delimitan el universo trágico y dan profundidad a la acción en escena. *Edipo rey* se mueve en el eje temporal exponiendo las causas del

advenimiento del héroe mítico al trono de Tebas y avanzando las consecuencias de los actos del protagonista.

Conforme se reconstruye la causalidad trágica, la situación de Edipo sufre cambios drásticos e irreversibles. Al desenmarañar los hilos del destino el tirano se precipita de dirigente a regicida, de regicida a parricida, de parricida a incestuoso, para terminar ciego y en exilio. Esta estruendosa caída progresa en una causalidad en espiral. Desde la perspectiva del tirano inquisidor, un hecho dado, como el asesinato del rey Layo, no parece tener una clara relación con un episodio de su juventud en el que asesina a un extraño en un cruce de caminos; cuando se sabe hijo adoptivo de Pólibo y Merope, Edipo exige al mensajero revelar su origen, que él mismo llega a suponer humilde; el descifrador de enigmas no puede imaginar la más remota relación entre su adopción en Corinto y la exposición del hijo de los reyes tebanos, entre el temido oráculo de Apolo y su advenimiento al trono de Tebas. Edipo no tiene una perspectiva causal lineal, ya que ni los personajes que lo rodean ni los hechos ‘evidentes’ –ni él mismo– son lo que aparentan. Sófocles hace que su protagonista se interne en una inextricable maraña calculada fatalmente por los dioses. El tema del destino es entonces el eje rector de la tragedia y se relaciona íntimamente con el tema latente de la identidad:

Œdipe se dispute avec un vieillard qui l'a bousculé ; or ce vieillard est son père. Il arrive dans une ville où il ne connaît personne et où personne ne le connaît ; il épouse une veuve : or cette veuve est sa mère. Le parricide n'est pas tragique par lui-même, ni l'inceste ; et deux faits qui ne sont pas tragiques par eux-mêmes ne le deviennent point par la seule vertu de leur addition. Le tragique surgit du destin par lequel parricide et inceste sont le signe d'une conspiration divine. (Gouhier, 1997: 34)

Edipo, el estratega y sus antagonistas (Corneille)

Je suis roi, je puis tout.

[...]

Séparer deux amants, c'est tous deux les punir
Corneille, *Œdipe*.

“Il n'est point sorti de pièces de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci” (Corneille, 2004: 97), dice orgulloso Corneille refiriéndose a su *Œdipe* (1659). Ésta obra representa su gran regreso a la escena trágica después de siete años de ausencia. El asunto del rey tebano le es propuesto por un hombre de Estado, Nicolas Fouquet; Corneille cede a la petición del mecenas y emprende la reescritura de este ‘chef-d'œuvre de l'Antiquité’. Su primera intención es ser el traductor de Sófocles y Séneca: “les pensées de Sophocle et de Sénèque [...] me faciliteraient les moyens d'en venir a bout” (*Ibid.*: 96), comenta Corneille en su *Examen* sobre *Œdipe*⁸⁸. El análisis de la materia prima lo lleva, en primera instancia, a seguir con ojo crítico la obra de sus predecesores; Corneille se encuentra entonces frente a ‘problemas técnicos’: la trama de Edipo no es lo bastante consistente para una tragedia de factura clásica⁸⁹; la intriga de Sófocles carece de acción para el particular estilo de Corneille; los episodios extremadamente violentos de Sófocles y de Séneca están fuera de lugar para la susceptibilidad del momento⁹⁰... Corneille procede a ‘regularizar’ la intriga original de acuerdo con los lineamientos dramáticos de la época. En el proceso de reescritura, Corneille anima su obra con materia contemporánea; es así como al asunto mítico vienen a insertarse valores propios del contexto de producción. Esto trae como consecuencia transformaciones significativas en el desarrollo dramático. De esta ‘contaminación’ dan cuenta novedades relevantes: por una parte, un episodio de amor entre dos personajes ajenos al antiguo mito heroico (Dirce y Teseo) que permite a Corneille hacer hincapié en intereses de Estado que en

⁸⁸ El *Examen* de *Œdipe* es publicado un año después del estreno de la obra, en la edición completa de Corneille (1660).

⁸⁹ Una tragedia clásica consta de cinco actos en los cuales la acción representada está sujeta a estrictas unidades de tiempo, de espacio, de coherencia, de decoro escénico, etc. La mayoría de estas unidades tiene un fundamento aristotélico.

⁹⁰ La versión latina tiene, en efecto, pasajes por demás sangrientos. Una de las primeras escenas pone en juego a Tiresias y a Manto, su hija, en una práctica adivinatoria, la aruspicina, que consiste en la exploración de las entrañas de la bestia sacrificada; Manto describe minuciosamente las vísceras del buey. La religión romana recupera tal práctica de la cultura etrusca; Mircea Eliade constata: “[Les Étrusques] étaient fameux dès la fin de la République [...] pour leur libri augurales, interprétation d'oracles, et plus spécialement l'haruspicine (inspection des entrailles de la victime sacrificielle)” (1994: 267). Es evidente que una escena tal en una tragedia clásica habría disgustado y escandalizado al refinado público francés. Se comprende entonces las omisiones de Corneille con respecto al *Edipo* de Séneca.

Edipo rey se encuentran en segundo término⁹¹; por otra parte, la doctrina clásica lo obliga a seguir reglas estrictas en la construcción dramática, mientras la estética barroca lo lleva a complicar la acción “au-delà du nécessaire” (Reynaud y Thirouin en Corneille, 2004: 7). Dos meses después de recibir el encargo de Fouquet, el trabajo de Corneille da como resultado una tragedia de corte clásico en cuyo entramado se sobreponen la intriga amorosa y la materia mítica.

Entrando en detalles, Corneille sitúa el desarrollo de su tragedia con una ambigua indicación escénica: ‘*La scène est à Thèbes*’; dada la tendencia de la producción clásica, podemos suponer que este espacio impreciso es la habitación de un palacio, aquí se sucederán declaraciones de amor, conspiraciones cortesanas, proyectos políticos y revelaciones monstruosas. Observemos que esta representación escénica es diametralmente opuesta a aquella del hipotexto ático, que precisa un espacio abierto: una plaza pública, frente al palacio de Edipo. Esta variación entre Sófocles y Corneille es más bien un aspecto genérico; tragedia ática y tragedia clásica representan el espacio escénico de forma curiosamente opuesta. En la tragedia ática, la decoración del espacio escénico representa generalmente el corazón de la *pólis*; la plaza de la ciudad es sustituida en la tragedia clásica por un espacio cerrado, con frecuencia una habitación del palacio real, territorio inmediatamente familiar al protagonista. Este tratamiento del espacio físico va acompañado de cambios en el reparto y en la presencia escénica: el coro –grupo de ciudadanos congregados en la plaza– desaparece de la mayoría de las obras clásicas; la comunidad cívica es remplazada por un tipo individual de personajes, propios de la tragedia francesa, que se encuentran bien en un espacio cerrado: los confidentes (“valets” y “suivantes”); éstos cumplen hasta cierto punto con algunas de las funciones del coro griego, como la de escuchar, confortar o aconsejar al héroe trágico. Esta transformación en la explotación espacial es notable, ya que el espacio abierto y público involucraba la participación inmediata de los ciudadanos en el conflicto trágico, como en *Edipo rey*; mientras en la tragedia clásica, y por ende en el *Œdipe* de Corneille, el espacio escénico cerrado hace de la acción un asunto

91 Recordemos brevemente que en *Edipo rey*, el protagonista considera la revelación de Tiresias “c’est toi l’assassin cherché” (*Supra.*: 119) como un complot entre el adivino y Creón para que este último se quede en el poder de Tebas. Corneille, al introducir en su *Œdipe* a Dirce y a Teseo, valoriza de forma exponencial los motivos políticos que cree ver el protagonista de Sófocles y desmotiva la participación de Creón; es decir, como Dirce y Teseo cumplen el rol antagónico en los asuntos políticos, Corneille elimina de la obra a Creón.

íntimo seguido de cerca por los confidentes de los protagonistas. Esto no quiere decir que el trinomio “dioses-héroes-ciudadanos” (*Supra.*: 40) quede anulado; tanto en la tragedia de Sófocles como en la versión de Corneille el pueblo tebano sufre las consecuencias del conflicto trágico.

Pero estos detalles sobre los cambios en la representación del espacio escénico son mínimos ante uno de los procedimientos más evidentes de Corneille en su reescritura de Edipo: la inclusión del episodio de Dirce y de Teseo. Primeramente, el nombre de Dirce es apenas un recuerdo de un antiguo manantial de los alrededores de Tebas que existía desde antes de la fundación de Cadmea;⁹² el personaje de Corneille llamado de tal forma se encuentra completamente descontextualizado del pasaje mítico: lejos de ser una personificación de una fuente cristalina protegida por un monstruo⁹³, Dirce es una princesa amante, de carácter, impregnada de los valores sociales y políticos de la época. Hija del primer matrimonio real de Tebas, Dirce resulta ser hermana menor del infante rechazado del mito; ante la supuesta muerte del primogénito expuesto en el Citerón, es ella la heredera de la corona de Layo. Esto la hace ver en Edipo a un príncipe corintio usurpador del poder de Tebas y reprocha al pueblo el haber entregado al héroe del enigma el trono que por linaje ella merecía. Esta situación conflictiva entre Dirce y Edipo lleva a la princesa a retar constantemente la autoridad del rey: “J’ai vu ce peuple ingrat que l’énigme surprit, / Vous payer assez bien pour avoir de l’esprit. / [...] / Mais quoiqu’il ait osé vous payer de mon bien, / En vous faisant son roi, vous a-t-il fait le mien ?” (Corneille, 2004: 32) Desde esta perspectiva la función dramática de Dirce es antagonizar con Edipo en un asunto político de sucesión y usurpación. La princesa altanera encuentra su complemento en Teseo. El mítico rey de Atenas viene a ser un contrapeso de la misma jerarquía política que el monarca de Tebas: “le plus

92 El manantial Dirce estaba guardado por un dragón que fue muerto por Cadmo. A este episodio Eurípides da cierta importancia en las *Fenicias*: en ocasión del oráculo de Tiresias a Creón, el adivino revela que para resultar Tebas victoriosa del asedio argivo encabezado por Polinices debe ser calmada la cólera de Ares en contra de los descendientes de Cadmo; esta ira se desató por la muerte del dragón que impedía el paso a la fuente Dirce, *Dirkè* en la traducción de Leconte De Lisle (*Supra.*: 104-105).

93 En el plano simbólico, tan apreciado por la mitocrítica, la actitud de Dirce parece corresponder, no con el manantial cristalino que necesita protección, sino con la fiereza del guardián. La Dirce de Corneille es una princesa indómita, que cela, como el dragón mítico, el tesoro que terminará siendo arrebatado por el héroe aventurero (en este caso, el poder real otorgado a Edipo). “Le dragon nous apparaît essentiellement comme un gardien sévère [...] adversaire qui doit être vaincu pour avoir accès [au trésor]” (Chevalier, 1982: 366). En la tragedia de Corneille, Edipo debe dominar a Dirce para tener completa libertad en su ejercicio del poder.

puissant roi doit quelque chose aux rois. [...] Et si vous êtes roi, considérez les rois” (*Ibid.*, 22-23), dice Teseo a Edipo en una discusión. En la construcción de este antagonista, Corneille rescata características del antecedente griego: castigador de truhanes y matador de monstruos, Teseo limpió de peligros una parte de la Hélade y, más aún, liberó al pueblo ateniense del tributo a Minos, rey de Creta, quien ofrecía jóvenes de Atenas al terrible Minotauro (Apolodoro, 2004: 191-195). Pero la celebridad del personaje griego va más allá de sus hazañas heroicas para entrar abiertamente en terreno político: Teseo es el mítico instaurador de la democracia ateniense (Graves, 2004: 467-471). Corneille dota entonces al personaje homónimo de ideas políticas que vienen a contradecir el comportamiento monárquico de su Edipo. Aún con ello, Teseo no deja de ser un galante amante corneilano, en cuyo discurso se mezclan con frecuencia los dos mayores valores del dramaturgo, el amor y el deber: “Je dirai seulement qu’après de ma princesse / Aux seuls devoirs d’amant un héros s’intéresse” (Corneille, 2004: 19). Así, aunque el Teseo de Corneille refiera al héroe mítico, el perfil del personaje corresponde más bien al de un refinado amante de tragedia, frecuente en la producción clásica.

Este breve retrato de los personajes que Corneille agrega a la trama original revela motivos dramáticos propios del contexto clásico. El teatro de la época, con su tendencia barroca, tiene un especial gusto por la complicación de la intriga: “Il fallait ajouter à la donnée traditionnelle une intrigue accessoire, de préférence amoureuse [...]. On voit à quel point ces adaptations changeaient, en la compliquant, la physionomie de la tragédie grecque” (Truchet, 1989: 54-56). Así, Corneille transforma la acción original con la inclusión de los amantes antagonistas de Edipo; el recurso a la historia de amor provoca que en el entramado trágico se amarre una doble intriga: la intriga inicial valoriza un problema político entre los amantes y el rey, mientras la acción sofocleana sirve de marco a la anterior.

En los primeros versos se perfila el rumbo que tomará el desarrollo de la doble acción: Dirce y Teseo, en un lenguaje contemporáneo, lleno de giros preciosos y galantes,⁹⁴ discuten la peligrosa situación en la que su amor se encuentra al habitar ellos en la corte de Tebas. En la escena inicial se construye (como es común en los primeros momentos de las reescrituras

94 Reynaud y Thirouin apuntan que el *Œdipe* de Corneille “servit à l’abbé Somaize de répertoire de locutions précieuses, pour son *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1661)”. (2004: 9).

de *Edipo rey*) el motivo de la peste. Al igual que en la versión antecedente, el personaje titular en Corneille es el centro de los males que se ciernen sobre Tebas. En las palabras de Dirce a Teseo se insinúa la causalidad inmediata entre la cruel mortandad y Edipo: “Je vois aux pieds du Roi⁹⁵ chaque jour des mourants; / J’y vois tomber du ciel les oiseaux expirants; / Je me vois exposée à ces vastes misères; / [...] / Et mon cœur toutefois ne tremble que pour vous” (Corneille, 2004: 17). El tema del amor en peligro, común en la tragedia clásica,⁹⁶ se desarrolla en una atmósfera empestada que es una de las innovaciones memorables de Sófocles. De esta forma, la problemática de los amantes se encuentra inserta en el universo trágico correspondiente a *Edipo rey*. Sin embargo, a medida que el diálogo avanza, la acción del hipotexto cede ante la propuesta dramática de Corneille. Es cierto, los encendidos amantes se encuentran en peligro mientras Tebas es atacada por una terrible enfermedad, pero el obstáculo a vencer para la consolidación de su amor no es la peste, como podría parecer en los primeros versos, sino los intereses políticos del monarca. Expliquemos: Edipo se siente en el trono de Tebas un advenedizo; hecho que hiere su orgullo. Para compensar, se jacta de poseer el cetro por su victorioso encuentro con la Esfinge. Corneille se sirve del inolvidable enfrentamiento para justificar el lugar de Edipo en el poder de Tebas. Con soberbia, Edipo comenta a Cleante, su confidente, un condensado de su mítica hazaña:

On t’a parlé du Sphinx, dont l’énigme funeste
Ouvrit plus de tombeaux que n’en ouvre la peste,
Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
Se campait fièrement sur le mont Cythéron,
D’où chaque jour ici devait fondre sa rage,
À moins qu’on éclaircît un si sombre nuage.
[...]
Le peuple offre le sceptre et la Reine son lit ;
[...]
J’arrive, j’apprends [l’offre], j’y hasarde ma vie.
Au pied du roc affreux semé d’os blanchissants,
Je demande l’énigme et j’en cherche le sens;
Et ce qu’aucun mortel n’avait encor pu faire,
J’en dévoile l’image et perce le mystère.

95 A pesar de que Corneille alude discretamente a los pies de Edipo, característica propia del héroe mítico, esta deformación física, consecuencia de la exposición, no tiene mayor importancia en el desarrollo de la obra.

96 Rodrigue y Chimène en *Le Cid* de Corneille, Antigone y Hémon en *La Thébaïde ou les frères ennemis* de Racine son sólo dos ejemplos de la recurrencia de ese tema en la tragedia clásica.

[...]
La Reine tint parole, et j'eus le diadème.
Dircé fournissait lors à peine un lustre entier
Et me vit sur le trône avec un œil altier.
J'en vis frémir son cœur, j'en vis couler ses larmes ;
J'en pris pour l'avenir dès lors quelques alarmes ;
[...]. (*Ibid.*: 24-25)

Corneille sitúa al personaje de Dirce en el pasado heroico de Edipo para justificar el antagonismo entre la princesa y el rey. Dirce, desposeída, detesta al usurpador y ve en su matrimonio con Teseo la consolidación de su amor y la oportunidad de recuperar su rango reinando en Atenas. Edipo se interesa en mantener el reino que por su ingenio le ha sido otorgado; Dirce, heredera legítima, es para ello un obstáculo. Es por eso que el rey pretende casarla con un príncipe sin derecho a un trono como lo es Hemón⁹⁷, interfiriendo con los planes de matrimonio de la princesa y el rey de Atenas.

Es entonces cuando cobra relevancia la Yocasta de Corneille, personaje dividido entre su deber de esposa de Edipo y su amor maternal por la princesa: “Je suis reine, Seigneur, mais je suis mère aussi” (*Ibid.*: 27); la reina apoya los intereses políticos del rey, la madre reconoce el sentimiento de Dirce por Teseo: “Elle agit de sa part en cœur indépendant, / En amante à bon titre, en princesse avisée, / Qui mérite ce trône où l'appelle Thésée” (*Idem*). Edipo aprovecha la inclinación maternal de Yocasta para argüir a favor de intereses expansionistas en los cuales no cabe el matrimonio Dirce-Teseo: “Mais souvenez-vous que vous avez deux fils / Que le courroux du Ciel a fait naître ennemis, / Et qu'il vous en faut craindre un exemple barbare / À moins que pour régner leur destin les sépare ? ” (*Ibid.*: 27-28) Es evidente que estos hijos aludidos no son otros más que Eteocles y Polinices, cuyo destino será morir el uno al brazo del otro en el enfrentamiento por el poder de la ciudad (*Cf.* Racine, *La Thébaïde ou les frères ennemis*).

Por otra parte, la presencia de Teseo en la corte tebana es ocasión para Edipo de poner en práctica su estrategia expansionista, el rey de Tebas ofrece al rey de Atenas la mano de una de sus hijas: “[Mon cœur] sera ravi que de si nobles chaînes / Unissent les États de Thèbes et d'Athènes. / [...] / Un genre tel que vous m'est plus qu'un nouveau trône, / Et vous pouvez

⁹⁷ Hemón en las *Fenicias* es hijo de Creón; en *Antígona* es el prometido de la protagonista.

choisir d'Ismène ou d'Antigone" (Corneille, 2004: 20-21). En este pasaje, Corneille alude a dos personajes del mito; Antígona e Ismene forman por un momento parte indirecta de los movimientos de la intriga. Pero las maquinaciones del monarca son contrariadas por Teseo quien pide la mano de Dirce. El rey Edipo ve en este matrimonio un posible atentado contra su poder, se opone rotundamente a tal unión.

Agreguemos a lo anterior los acontecimientos en Corinto. A diferencia de la versión de Sófocles en la cual el anuncio del deceso de Pólibo es completamente inesperado, en Corneille, la enfermedad del rey es un hecho patente. Edipo espera, sin el menor pesar, la noticia de la muerte de 'su padre'; tal deceso lo haría soberano de Corinto. Edipo debería entonces partir a su supuesta ciudad natal para reclamar sus derechos sobre el trono. Para poder hacer el viaje, planea dejar al mando de Tebas a una figura masculina que no pueda derrocarlo durante su ausencia: Hemón, hijo de Creonte, es el candidato ideal, es por eso que decide casarlo con Dirce. Edipo, gran estratega expansionista y principal opositor de los amantes, comenta a su sirviente:

La mort du Roi mon père à Corinthe m'appelle ;
J'en attends aujourd'hui la funeste nouvelle,
Et je hasarde tout à quitter les Thébains,
Sans mettre ce dépôt en de fidèles mains.
Hémon serait pour moi digne de la princesse:
S'il a de la naissance, il a quelque faiblesse;
Et le peuple du moins pourrait se partager,
Si dans quelque attentat il osait l'engager ;
Mais un prince voisin, tel que tu vois Thésée,
Ferait de ma couronne une conquête aisée,
Si [de l'] hymen [de Dircé] le dangereux lien
Armait pour lui son peuple et soulevait le mien. (*Ibid.*: 25)

El fragmento revela la causa principal de la oposición de Edipo al deseo de los amantes; además confirma la lucidez expansionista del rey corneliano. Las ambiciones de este personaje hacen del conjunto geográfico Tebas-Corinto-Atenas un vasto territorio sobre el cual ejercer el poder. Edipo toma entonces matices propios de un monarca del contexto histórico inmediato al autor. Sólo para ejemplificar brevemente notemos cómo los intereses de Edipo no contradicen la política del momento histórico: durante el reinado de Luis XIII y de Luis XIV, Francia extiende sus fronteras; las estrategias de expansión son diversas: incorporación del

reino de Navarra; anexión del Rosellón; ocupación de Lorena y Alsacia; conquista de Flandes y el Franco Condado, etc. Así, la política expansionista del rey Edipo está motivada por el entorno histórico-político.

Hasta aquí hemos visto cómo Corneille integra en su *Œdipe* una historia de amor en fricción con asuntos de Estado. El antiguo tema del conflicto por el poder explotado desde la épica tebana se actualiza en *Œdipe* de forma contextual. Notemos cómo los elementos míticos (personajes y mitemas) venidos de la producción trágica griega conforman una red de relaciones que dan base a la intriga amorosa-política que se ve en la superficie. Corneille relaciona las figuras de Edipo, Dirce y Teseo articulando hábilmente el pasado heroico del personaje titular con el presente político en el que intervienen los amantes antagonistas del rey. En el vértice superior de esta relación triangular se yergue la figura autoritaria de Edipo. El autor aprovecha sabiamente hasta el mínimo detalle del mito para dar soporte a la acción complementaria. Así, la interacción de los personajes centrales provoca una intensa intriga de amor y política que interesa de forma especial al público de la época. Resulta interesante la habilidad de Corneille para fusionar motivos míticos, motivos dramáticos y motivos socio-políticos contemporáneos; los primeros (el enigma, la peste, la Esfinge, Edipo gobernante, los hermanos enemigos...) son tomados del antecedente ático, los segundos dependen de la temática específica de la tragedia clásica (el amor y la política) y los terceros (el lenguaje precioso y galante así como la política expansionista) surgen de la atmósfera inmediata. En este tejido de motivos diversos Corneille valoriza su episodio de amor sobreponiéndolo a la acción heredada de Sófocles. De hecho, el episodio de los amantes cornelianos tiene en un primer momento mayor interés dramático que la intriga original.

Con todo, la trama mítica, que emerge de forma intermitente por su desarrollo inicial en segundo plano, apunta, como es de esperarse, al reconocimiento de los ‘crímenes’ de Edipo. Este desarrollo secundario cobrará fuerza progresivamente hasta el grado en que ambas intrigas se desarrollan ya en la superficie del entramado. El episodio de amor y el destino de Edipo quedan amarrados por la manipulación que Corneille hace de otro mitema edípico por excelencia: el oráculo, que se encuentra “au carrefour des actions qui se concurrent ou se succèdent, de telle sorte qu’il est à l’origine même de tous les rebondissement de l’intrigue” (Louvât-Molouzey en Népote-Desmarres, 2002: 411). Veamos esto más de cerca.

Es cierto que en *Edipo rey* el oráculo, como espacio físico y geográfico (Delfos), es el

templo de las profecías de Apolo; también es cierto que Corneille desmotiva este elemento sobrenatural divino y que, en su lugar, el dramaturgo francés recurre a manifestaciones de ultratumba. Para apreciar lo anterior, recordemos que en Sófocles, Edipo envía a Creonte a consultar al dios sobre las causas de la incontenible peste; el emisario regresa de Delfos con ‘buenas nuevas’, con el rostro alegre y la frente coronada con laurel; la respuesta del oráculo obliga al tirano a comprometerse en la investigación sobre la muerte de Layo. Pues bien, Corneille se separa de Sófocles en este detalle. Primeramente, el emisario de Sófocles, Creón, es reemplazado por Dymas, uno de los confidentes del rey, quien es enviado a consultar el oráculo sobre la peste; el sirviente entra a Tebas sin respuesta alguna: “Que son visage montre un esprit désolé” (Corneille, 2004: 28); Edipo se apresura a interrogarlo:

ŒDIPE
[...]
Qu’apportez-vous, Dymas ? quelle réponse ?

DYMAS
Aucune

ŒDIPE
Quoi ? les dieux sont muets ?

DYMAS
Ils sont muets et sourds.
Nous avons par trois fois imploré leur secours,
Par trois fois redoublé nos vœux et nos offrandes :
Ils n’ont pas daigné même écouter nos demandes.
À peine parlions-nous, qu’un murmure confus
Sortant du fond de l’antre expliquait leur refus;
Et cent voix tout à coup, sans être articulées,
Dans une nuit subite à nos soupirs mêlées,
Faisaient avec horreur soudain connaître à tous
Qu’ils n’avaient plus ni d’yeux ni d’oreilles pour nous. (Corneille, 2004: 28-29)

El reporte de lo acontecido son versos que describen la desolación en el templo de Apolo. Aquel oráculo que en la tradición helénica profería los más grandes infortunios es en Corneille un lugar abandonado, que sólo emite un murmullo desconcertante. El silencio de Delfos traduce el repudio divino, pero ¿qué es lo que ha desencadenado la indignación de Apolo?, ¿cómo se puede detener la progresiva mortandad? Edipo y Yocasta avanzan hipótesis al respecto recordando crímenes antiguos. Corneille emplea entonces dos episodios del mito: la

exposición y el regicidio. De esta forma, la causalidad trágica, base del episodio de amor, se establece entre los motivos propiamente míticos tomados del original ático. Edipo atribuye la indolencia de los dioses a ‘la sangre inocente del niño expósito’ (*Idem*); esto permite recordar el vaticinio del vástago ‘criminal’ que Apolo anunció a Layo. Pero el comentario de Yocasta es más relevante, pues, al referirse al asesinato de su primer esposo, la reina viuda confiesa: “Son ombre incessamment me frappe encor les yeux; / Je l’entends murmurer à tout heure, en tout lieux” (*Idem*). Este Layo fantasmagórico tomará ‘cuerpo’ escenas más tarde, como resultado de una consulta al inframundo.⁹⁸

Pero tomemos este pasaje con detenimiento. Tiresias, que en Sófocles es una figura de gran peso escénico, no aparece en el reparto de Corneille; es decir, el adivino no tiene una presencia escénica, cumple, sin embargo, con un papel indispensable en el desarrollo de la doble acción. Anotemos que las facultades del anciano dan un giro drástico con relación al personaje de *Edipo rey*: su conexión con el más allá no es, como en la mitología griega, con Apolo olímpico; lo es más bien con las oscuras fuerzas subterráneas. Tiresias no es entonces un conocedor de los designios divinos, sino un conjurador de espectros. Edipo, al corriente de las prácticas del adivino, toma éstas como alternativa ante el silencio de Delfos: “Puisque le ciel se tait, consultons les enfers” (*Ibid.*: 30).

Esta inminente consulta queda suspendida durante dos escenas. Es evidente que este procedimiento dramático afecta el ánimo del público cuyo interés es reavivado en la sucesión alternada del episodio de amor y del asunto mítico. Y es que en *Œdipe* las dos intrigas se encuentran de tal forma imbricadas que el desarrollo de la doble acción produce suspensos constantes. Así, después de dos escenas que giran en torno al problema de Dirce, éste queda a su vez en suspenso para dar continuación a la infernal consulta de Tiresias:

Tirésie a longtemps perdu ses sacrifices
Sans trouver ni les dieux ni les ombres propices;
Et celle de Laïus évoquée par son nom
[...]

⁹⁸ Mientras en Corneille, la sombra del rey asesinado no es más que un relato traído a escena por Nérine, dama de compañía de Dirce, en *La Machine infernale* Cocteau lleva el espectro a escena; durante todo el primer acto el fantasma intenta prevenir a Yocasta que el destino anunciado pronto habrá de cumplirse: Edipo se acerca a Tebas. El ingenio de Cocteau lo lleva a dar al espectro, lejano recuerdo de Séneca y de Corneille, un tratamiento original e inesperado por las alusiones intertextuales al episodio de la aparición del fantasma del rey Hamlet, de la obra homónima de Shakespeare.

A surpris tous les yeux du peuple et de la cour.
L'impérieux orgueil de son regard sévère
Sur son visage pâle avait peint la colère ;
Tout menaçait en elle, et des restes de sang
Par un prodige affreux lui dégouttaient du flanc. (*Ibid.*: 37-38)

Es preciso aclarar que este tratamiento no ha salido del ingenio del dramaturgo francés; Corneille toma dicha consulta del *Edipo* de Séneca; obra que, como ya se dijo anteriormente, es también un hipotexto de la pieza corneliana. En efecto, este aspecto macabro de Tiresias fue anteriormente explotado en la versión latina y los versos de Corneille que acaban de ser citados no son más que un somero resumen de una extensa descripción con un estilo característico del cordobés; de esta descripción presentamos sólo unas cuantas líneas:

el anciano sacerdote [...] exterioriza un conjuro mágico [...]. Finalmente, llamado muchas veces, pudibundo irguió su cabeza Layo [...] hasta que abiertamente saca sus facciones descubiertas... [...] Él quedó horrendo por la sangre esparcida por sus miembros, cubierta su escuálida cabellera por fea mugre; y por su rabiosa boca habla: [...]. (Séneca, 2001: 25-27).

Pero Corneille no retoma fielmente el pasaje de Séneca; mientras el espectro senequino apunta abiertamente como culpable de la peste al “rey ensangrentado que [...] ocupa cetros y nefandos tálamos de su padre” (*Ibid.*: 27), la aparición de Corneille reclama la sangre de su descendencia con un lenguaje oscuro; sólo derramando la sangre de Layo cesará la cruenta enfermedad: “Un grand crime impuni cause votre misère; / Par le sang de ma race il se doit effacer; / Mais au moins de le verser, / Le Ciel ne se peut satisfaire; / Et la fin de vos maux ne se fera point voir / Que mon sang n'ait fait son devoir” (Corneille, 2004: 38).

Con la ambigüedad de este oráculo Corneille ata el nudo más fuerte del entramado de su *Œdipe*. Las palabras del espectro provocan en la doble acción una serie de peripecias relacionadas con una confusión en la identidad de los tres personajes centrales. Al señalar la aparición que la peste en Tebas cesará sólo si la sangre de la descendencia del rey asesinado es derramada, Dirce se encuentra en peligro de muerte. Es en estos momentos críticos cuando finalmente la población tebana es involucrada en el conflicto trágico. La princesa persigue con su sacrificio la gloria de salvar a su pueblo. Este pueblo, sin embargo, no tiene un rol escénico como lo tiene el coro de la tragedia ática. La resolución de Dirce provoca la compasión de los ciudadanos que rumorán que el primogénito de Layo está aún con vida.

Teseo aprovecha el rumor que inquieta a Tebas para decirse hijo de Layo y salvar a Dirce de la muerte. Estos reveses de la acción integran al desarrollo trágico la intriga amorosa que hasta entonces marchaba paralela al asunto mítico. El clímax de la doble acción es sólo hasta que en escena se reúnen dos agentes del destino: el mensajero de Corinto, que recibió en sus brazos al niño rechazado de la casa real de Tebas, y el hombre de confianza de Layo, encargado de la exposición del recién nacido y único testigo del regicidio. El reconocimiento de la identidad de Edipo, pone a salvo a los amantes que estuvieron en peligro. El desenlace del *Œdipe* cobra así el cauce de la versión original.

A pesar de que los acontecimientos últimos de Sófocles, el suicidio de Yocasta y la mutilación y exilio de Edipo, cierran también la versión de Corneille, existen también divergencias entre *Edipo rey* y su hipertexto; una de ellas no tiene, en realidad, mayor relevancia: Yocasta en lugar de servirse de una soga para acabar con sus días, utiliza un puñal. De mayor peso es la mutilación de Edipo: este castigo auto infligido se relaciona con un acto de rebeldía del protagonista hacia los dioses. Situemos el fragmento a continuación: se ha reconocido ya a Edipo como descendiente de Layo y Yocasta; el parricidio y el incesto han sido revelados; la condición del espectro para que la peste cesara en Tebas era derramar la sangre del descendiente del antiguo rey; entonces Edipo debe ser sacrificado; pero en lugar de llegar intacto a su muerte, decide mutilarse en un arrebató de furia contra su destino infausto:

« Prévenons, a-t-il dit, l'injustice des dieux ;
Commençons à mourir avant qu'ils nous l'ordonnent ;
[...]
Ne voyons plus le Ciel après sa cruauté :
Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté ;
Refusons-lui nos yeux et gardons quelque vie
Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie » (*Ibid.*: 92)

Desde el pensamiento religioso de la época, tal insubordinación debió remitir al público a una polémica entre las dos secciones más fuertes de la Iglesia: los jansenistas y los jesuitas. Los primeros sostienen que el hombre viene al mundo con un destino marcado del cual el individuo no podrá jamás escapar; los segundos, por el contrario, argumentan a favor del libre albedrío que hace al hombre responsable de sus decisiones y actos, negando todo

determinismo divino. Dicho sea de paso, este fragmento no es el único que refiere a la postura jesuita de Corneille, Teseo pone también en duda la predestinación del hombre: “Quoi? La nécessité des vertus et des vices / d'un astre impérieux doit suivre les caprices, / Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions / Au plus bizarre effets de ses prédictions ? / [...] / D'un tel aveuglement daignez me dispenser” (*Ibid.*: 59).

Volviendo a Edipo, el acto violento contra sí mismo provoca la última gran peripecia de la obra: la sangre de las cuencas vaciadas de Edipo toca el suelo tebano y, en un acto que recuerda más bien un milagro cristiano, la espantosa enfermedad cesa inmediatamente: “Ce sang si précieux touche à peine la terre / Que le courroux du Ciel ne fait plus la guerre [aux Thébains]” (*Ibid.*: 92). Así, el último momento del *Œdipe* trae al pueblo tebano la salud en un pasaje que no deja de recordar la redención cristiana. Pero ésta, como el asunto de la predestinación y el libre albedrío entran en un orden de ideas ajenas a nuestro propósito.

Agreguemos, para terminar, un último punto: esta obra, representada ante el rey algunos días después de su estreno en el Hôtel de Bourgogne, tuvo éxito rotundo; el éxito se confirma en librerías. Corneille aprovecha la ocasión para publicar una edición de tres tomos de sus obras (1660). Sin embargo, el clima literario del periodo clásico está marcado por una intensa polémica sobre la perfección dramática. El abad D'Aubignac, crítico agudo, se acerca al *Œdipe* de Corneille analizando meticulosamente la técnica teatral; arremete entonces contra el autor: “ce poème est celui que l'on peut nommer en vérité son poème d'or, non pas pour le mérite des vers [...] mais pour le bon paiement qu'il en a reçu auparavant même d'y travailler” (D'Aubignac en Corneille 2004 : 104); lo acusa también de negligencia en el tratamiento del tema, en la estructuración de la obra e incluso en la versificación y en la exposición de ideas (*Cf. Ibid.*, 99-127).

Esta obra controversial de Corneille seguirá dando de qué hablar medio siglo después de su estreno, en la pluma del joven François-Marie Arouet, como veremos a continuación.

Una nueva Yocasta, un amor de juventud y una intriga milenaria

[...] on me prédit
Que mon fils, que ce monstre entrerait dans mon lit:
Que je le recevrais, moi, seigneur, moi sa mère,
Dégoûtant dans mes bras du meurtre de son père;
Et que, tous deux unis par ces liens affreux,
Je donnerais des fils à mon fils malheureux.
Voltaire, *Œdipe*.

El dieciocho de noviembre de mil setecientos dieciocho marca la entrada a la escena trágica, y al mundo literario en general, de una de las mayores figuras del mundo intelectual del siglo XVIII. La obra en cuestión: *Œdipe*; el autor: François-Marie Arouet, que para la ocasión toma el pseudónimo con el que se volverá célebre: Voltaire. Este nuevo Edipo es una reacción a la anterior versión de Corneille; en él, el autor busca evitar las faltas de sus predecesores. Al respecto, la publicación de la pieza (1719) es acompañada por una secuencia de siete cartas que conforman un análisis crítico en el cual Voltaire puntualiza los errores de los que pretendió escapar en la reescritura de su *Œdipe*. Entre los puntos destacados de este corpus metatextual se encuentran observaciones al Edipo de Sófocles y al de Corneille; éstas revelan la fuerza del aparato preceptivo en boga aún después de la muerte de los grandes dramaturgos clásicos⁹⁹.

En efecto, Voltaire analiza minuciosamente el *Edipo rey* y la reescritura de Corneille desde el enfoque de la doctrina clásica y demuestra cómo las versiones mencionadas carecen de la estricta *vraisemblance*, regla de base en el desarrollo de toda tragedia francesa de la época. Sobre Sófocles, Voltaire opina:

Je ne suis point étonné que, malgré tant d'imperfections, Sophocle ait surpris l'admiration de son siècle: l'harmonie de ses vers et le pathétique qui règne dans son style ont pu séduire les Athéniens, qui, avec tout leur esprit et toute leur politesse, ne pouvaient avoir une juste idée de la perfection d'un art qui était encore dans son enfance (Voltaire, 2004: 196);

⁹⁹ Corneille muere en mil seiscientos ochenta y cuatro, diez años después de su última pieza, *Suréna* (1674); Racine muere ocho años después del estreno de su última obra, *Athalie* (1691), en el último año del mil seiscientos. La escena trágica tuvo que esperar más de tres lustros para saludar en Voltaire a un autor a la altura de los grandes trágicos del siglo XVII.

sobre el Edipo de su compatriota dice:

Je respecte beaucoup plus, sans doute, ce tragique français que le grec; [...] mais je parle de ses fautes avec la même sincérité que j'admire les beautés qui y sont répandues [dans *Œdipe*]; et quoique les beaux morceaux de cette pièce me paraissent très inférieurs aux grands traits de ses autres tragédies, je désespère pourtant de les égaler jamais [...]. (*Ibid.*, 198-203)

En particular, Voltaire juzga de Corneille la intriga de amor que viene a complementar la 'raquítica' materia heredada de Sófocles. El crítico advierte que el episodio de Dirce y Teseo tiene tal peso en el desarrollo de la acción que "les malheurs d'*Œdipe* n'en sont que l'épisode" (*Ibid.*: 200). Es decir, la falta de Corneille no es en sí la inclusión de la historia de amor, más bien es el tratamiento de la misma que pone en segundo plano a la intriga original, privilegiando la interacción de personajes que, dice Voltaire, no están del todo bien logrados: "Thésée joue un étrange rôle pour un héros" (*Ibid.*, 198) y Dirce es un "personnage plus défectueux que Thésée" (*Ibid.*, 200).¹⁰⁰

No obstante, Voltaire reconoce la necesidad de aderezar el asunto mítico con una historia sentimental: "Il faut toujours donner des passions aux principaux personnages" (*Ibid.*, 206). Para el desarrollo de este tema indispensable en toda tragedia clásica, Voltaire recurre a un personaje femenino del reparto de Edipo –Yocasta– y un personaje masculino 'importado' de otra tragedia de Sófocles –Filoctetes. Yocasta y Filoctetes estarán encargados de complementar el desarrollo trágico con un asunto amoroso. Con esta adición masiva (extensión, en términos de Genette), Voltaire da a Yocasta un mayor valor que aquél que el personaje tenía en la obra de Sófocles; en el nuevo Edipo, Yocasta tiene un pasado propio, independiente de su papel de reina viuda de Layo y esposa-madre de Edipo. Voltaire crea todo un perfil innovador que da a este personaje femenino una promoción en el desarrollo de la intriga.

Para apreciar tal perfil recordemos que la Yocasta del mito es un personaje que existe sólo en relación con los eventos que articulan el destino de Edipo; fuera de esto, Yocasta no es un

100 Según Voltaire, en su "Lettre IV, contenant la critique de l'*Œdipe* de Corneille", los defectos en los personajes radican en la forma en que éstos se conducen: en medio de la enfermedad más contagiosa, Teseo y Dirce no cesan de intercambiar galanterías; Teseo, en contra de toda verosimilitud, se hace pasar por el hijo maldito de Layo y Yocasta; Dirce no es sólo altanera con Edipo, también lo es con su madre, etc. (Cf. 2004: 198-204)

personaje agente propiamente dicho; los detalles sobre su pasado la presentan como la viuda de Layo, la madre del niño expósito, el premio al vencedor de la Esfinge y la esposa del nuevo gobernante. Por el contrario, la Yocasta de Sófocles, a pesar de que se eclipsa durante varios pasajes, es un personaje de especial importancia: la tensión dramática de la obra depende en parte de su participación escénica. De hecho, después del enfrentamiento con Tiresias y de la disputa con Creonte (dos momentos de extrema tensión en Sófocles, sobre todo el primero), Edipo y Yocasta se apropian de la escena trágica. La tensión que aporta el personaje femenino surge de la naturaleza de sus relaciones con el protagonista: inmerso en el doble contexto de enunciación, Yocasta es, para los interlocutores dentro de la pieza, la esposa del tirano; mientras que para el público que presencia la obra, es la madre de Edipo. Al tomar conciencia de este doble carácter que el destino le tenía reservado, el personaje se desestabiliza emocionalmente hasta el grado del suicidio.

Este personaje de Sófocles adquiere en Voltaire profundidad, consistencia y ‘colorido’. Yocasta se vuelve a tal punto ‘tangible’ que se le puede incluso determinar una edad: “elle n’a pas plus de trente-cinq ans” (*Ibid.*: 206). Sobre esta joven mujer, Voltaire afirma: “quel rôle insipide aurait joué Jocaste, si elle n’avait eu du moins le souvenir d’un amour légitime” (*Idem*). Este amor legítimo, “[qui] naquit dans l’enfance” (*Ibid.*: 25), no corresponde a ninguno de los dos matrimonios de Yocasta, ya que el primero fue un arreglo de su padre –“Jocaste, par un père à son hymen forcée / Au trône de Laïus a regret fut placée” (*Idem*)–, mientras que el segundo fue una oferta del pueblo al vencedor de la Esfinge. A pesar de los matrimonios impuestos, Yocasta pudo tener un sentimiento especial por cada uno de sus maridos; tuvo que combatir, por el contrario, contra la fuerza de su amor de juventud, como ella misma confiesa a su dama de compañía: “Ne crois pas que mon coeur / De cet amour funeste ait pu nourrir l’ardeur; / Je l’ai trop combattu” (*Ibid.*: 35). Los movimientos en el pasado de Yocasta, en especial el recuerdo del amor truncado, debieron despertar el interés de un público ávido de enredos sentimentales.

Como es de esperarse, la contraparte de la reina Yocasta debe ser un héroe a la altura, que, como ella, sea determinado y que corresponda ardientemente a su pasión, pero que también sea capaz de dominar su fuego. Voltaire integra entonces al esquema original un héroe extraño al mito de Edipo. El ‘extranjero’ es una descontextualización de un guerrero homérico, Filoctetes, al cual Sófocles dedicó una tragedia homónima. El héroe griego, que

jugó un papel definitivo en la caída de Troya, es en Voltaire el fiel apasionado de Yocasta; he aquí cómo el autor lo define: “Philoctète était un prince de la Grèce, fameux par ses exploits, compagnon d'Hercule, et de qui même les dieux avaient fait dépendre le destin de Troie. [...] il ressemble assez aux chevaliers errants, dont la profession était d'être toujours fidèles à leurs maîtresses.” (*Ibid.*, 205-206). Así, el nuevo personaje reúne en su carácter la flama del amante y la osadía del héroe aventurero, capaz de las más grandes hazañas; entre ellas, la de vencer la “tiranía” de un amor prohibido: “Il fallut fuir pour vaincre [...] / Et je dis à Jocaste un éternel adieu” (*Ibid.*: 25). Es entonces con el objetivo de alejarse de Yocasta, esposa del rey, que Filoctetes abandona la ciudad de Tebas y se vuelve compañero de correrías de Heracles. Sólo que su partida coincide con el asesinato de Layo, esposo de su amada, y su regreso, con la gran peste de Tebas. El héroe advenedizo queda así enmarcado por dos motivos (el regicidio¹⁰¹ y la peste) determinantes para el desarrollo posterior de los acontecimientos.

En su escena de exposición, Voltaire sitúa al espectador en este episodio de amor inserto en los infortunios de la familia real y del pueblo de Tebas. Filoctetes ha vuelto a la ciudad para honrar los restos mortales de Alcides. A su entrada, encuentra a un antiguo compañero que le informa de los sucesos locales en su ausencia: el antiguo rey ha sido asesinado, los tebanos han sufrido el ataque de la voraz Esfinge; tras un breve periodo de tranquilidad, la ira de los dioses ha asaltado una vez más la ciudad: Tebas sufre de una implacable peste... En el reporte de las calamidades tebanas, Filoctetes demuestra preocupación por la amada a quien tuvo que renunciar: “dis-moi si des dieux la colère inhumaine, / En accablant ce peuple, a respecté la reine” (*Ibid.*: 21). Si bien el recién llegado se muestra desagradablemente sorprendido por el segundo matrimonio de Yocasta —“Comment! que dites-vous? un nouvel hyménée...” (*Ibid.*: 26)—, Filoctetes reconoce el valor del segundo esposo de su amada (*Idem*); el personaje no se perfila entonces como un antagonista en amores de Edipo, aunque este héroe sí vendrá a reemplazar temporalmente al protagonista en los designios divinos y las

101 Dicho sea de paso, en Voltaire se confunden dos conceptos de significado inmediato: regicidio y parricidio; así Filoctetes puede ser acusado de parricidio por el hecho de ser sospechoso de la muerte del rey, considerado como padre de la comunidad. Recordemos para sostener esto que el mismo Edipo de Sófocles se dirige a los ciudadanos con el tono paternal (*Supra.*: 110); remontando en la mitología griega encontramos que el parricidio/regicidio es un motivo esencial en los mitos cosmogónicos: Urano es atacado por su hijo Cronos quien toma inmediata posesión del poder; Cronos, a su vez, sufrirá la agresión de Zeus, quien establecerá el orden olímpico. En los mitos griegos, la sucesión del rey/padre marca entonces una dinámica arquetípica; dinámica en la que se ven envueltos en mayor o menor medida héroes como Edipo, Perseo y Teseo.

necesidades del pueblo.

Es el oráculo, como en Corneille, el motivo que vendrá a anudar el personaje ‘invitado’ a la trama del destino. Notemos que en su tratamiento Voltaire omite el santuario de Delfos pero recupera la consigna de Apolo que en él se revela (la orden de encontrar al asesino de Layo); para hacer llegar este mensaje a sus destinatarios (el pueblo tebano), Voltaire se sirve, al igual que Corneille, del espectro de Séneca. Todo el asunto de sentencias y manifestaciones de ultratumba viene a ser reportado por la versión volteriana de Tiresias, que el autor llama simplemente Sumo Sacerdote¹⁰²:

Roi, peuple, écoutez-moi. [...] ;
L'ombre du grand Laïus a paru parmi nous,
Terrible et respirant la haine et le courroux.
Une effrayante voix s'est fait alors entendre:
Les Thébains de Laïus n'ont point vengé la cendre;
Le meurtrier du roi respire en ces États,
Et de son souffle impur infecte vos climats.
Il faut qu'on le connaisse, il faut qu'on le punisse.
Peuple, votre salut dépend de son supplice. (*Ibid.*, 28)

Ante tal revelación, el pueblo señala a Filoctetes como el regicida que debe ser perseguido y castigado. Es de esta forma en la que el personaje extranjero al mito participa en la intriga milenaria. Durante poco más de la mitad de la pieza la atención se centra en la responsabilidad del antiguo amante de Yocasta en los males de Tebas. Cuando el Sumo Sacerdote acusa abiertamente a Edipo, “Exit alors Philoctète. Ce qui fait bien évidemment deux héros successifs, et somme toute deux pièces” (Genette, 1992: 367). Entonces, la integración de este episodio no es del todo bien lograda, como el mismo autor reconoce:

Voici un défaut [...] dont je suis seul responsable; c'est le personnage de Philoctète. Il semble qu'il ne soit venu à Thèbes que pour y être accusé; encore est-il soupçonné peut-être un peu légèrement. Il arrive au premier acte, et s'en retourne au troisième; on ne parle de lui que dans les trois premiers actes, et on n'en dit pas un seul mot dans les deux derniers. Il contribue un peu au nœud de la pièce, et le dénouement se fait absolument sans lui. Ainsi il paraît que ce

102 El hecho de que Voltaire se refiera a Tiresias no por su nombre propio sino por su función religiosa hace que el personaje pierda su individualidad. Detrás de esta figura con una función religiosa encontramos entonces una referencia a toda persona con un alto cargo eclesiástico. Contra este tipo de personas Voltaire dirige una crítica severa apenas discretamente velada.

sont deux tragédies dont l'une roule sur Philoctète et l'autre sur Œdipe. (Voltaire, 2004: 205)

Por supuesto, mientras Filoctetes es el centro de la acción, la suerte del héroe produce en Yocasta movimientos emocionales. La noticia de que el pueblo exige el sacrificio de su antiguo amante perturba visiblemente a la reina: “Qu'ai-je entendu, grands dieux! [...] Qui? lui! qui? Philoctète!” (*Ibid.*: 33). Esta evidente perturbación es originada por “los movimientos profundos” que experimenta el personaje; sentimientos que él mismo no alcanza a comprender, pero que son sabiamente trabajados por Voltaire. El autor se preocupa por explorar las emociones más recónditas de Yocasta, como en el siguiente pasaje, en el que la reina se abre a su confidente y le comenta sus impresiones con respecto a Edipo:

Je sentais pour Œdipe une amitié sévère:
[...]
Mon cœur avec plaisir le voyait élevé
Au trône des Thébains [...].
Cependant sur ses pas aux autels entraînée,
Égine, je sentis dans mon âme étonnée
Des transports inconnus que je ne conçus pas;
Avec horreur enfin je me vis dans ses bras. (*Ibid.*: 38)

Es interesante ver cómo un autor como Voltaire –que contribuyó a la consolidación del pensamiento racional del llamado Siglo de las Luces– dota a su personaje de reacciones irracionales. En el pasaje anterior, Yocasta, sin saberlo, experimenta el orgullo materno de ver a su hijo coronado y sufre enseguida la angustia de dirigirse con él al altar de matrimonio; finalmente, la noche nupcial, sugerida en el último verso de la cita, es descrita como un horror, ese horror de cometer un acto inaceptable como el incesto. Yocasta se siente hasta tal punto culpable de la intimidad con su nuevo esposo que en la noche de bodas tiene una pesadilla escalofriante. Voltaire construye entonces un pasaje onírico en el cual las figuras familiares se mezclan en una atmósfera infernal:

Cet hymen fut conclu sous un affreux augure:
Égine, je voyais dans une nuit obscure,
Près d'Œdipe et de moi, je voyais des enfers
Les gouffres éternels à mes pieds entr'ouverts;
De mon premier époux l'ombre pâle et sanglante
Dans cet abîme affreux paraissait menaçante:

Il me montrait mon fils, ce fils qui dans mon flanc
 Avait été formé de son malheureux sang;
 Ce fils dont ma pieuse et barbare injustice
 Avait fait à nos dieux un secret sacrifice:
 De les suivre tous deux ils semblaient m'ordonner;
 Tous deux dans le Tartare ils semblaient m'entraîner. (*Idem*)

Este sueño oracular así como las citas sobre los sentimientos de Yocasta nos llevan a un sólo y mismo punto que ha sido asentado hace ya varias páginas: la Yocasta de Voltaire es un personaje crucial en la nueva versión de Edipo, no porque su intervención se refleje de forma constante y directa sobre la intriga original, sino por el tratamiento que el autor da al personaje, que es un trabajo profundo de reconstrucción. Más que Filoctetes, que anima los movimientos evidentes de la intriga, es Yocasta la mayor aportación de Voltaire. Esta Yocasta, que se encuentra en una encrucijada de sentimientos por Filoctetes, Layo y Edipo, es blanco fácil para los comediantes italianos que harán de ella una mujer de exigentes apetitos sexuales, como veremos en el apartado siguiente.¹⁰³

Pero no podemos cerrar este análisis del *Œdipe* de Voltaire sin precisar que después de que Filoctetes sale de la acción, la intriga sigue las líneas generales de la acción de *Edipo rey*. Esto no impide a Voltaire la manipulación de los elementos del mito; el autor motiva y desmotiva episodios para dar al desarrollo de Sófocles un sello personal. Dos de las transformaciones que merecen mención especial son el oráculo a Edipo y los últimos momentos del héroe antes del exilio. En el primer caso, Edipo no emprende una visita a Delfos, como en Sófocles, para recibir el oráculo que le anuncia el parricidio y el incesto; este suceso en Voltaire se presenta de forma diferente; la imaginación del autor sustituye la visita a Delfos por una impresionante 'ilusión' visual y auditiva; demos la palabra al personaje central que en su juventud experimenta tal visión:

103 Dicho sea de paso, este tratamiento de Yocasta antecede por más de medio siglo a la *Jocaste* (1781) de Lauraguais, autor olvidado que tuvo la originalidad de abordar su reescritura de *Edipo rey* desde la perspectiva del personaje femenino. Esta Yocasta titular confiesa su pasión por su joven esposo. Pero, siguiendo a Mitsuka Odagiri, la innovación de Lauraguais que merece mayor reconocimiento radica en los cambios en la evolución de la historia: los sucesos que desde *Edipo rey* forman parte del pasado del protagonista no son más aludidos por relatos breves; estos episodios son en *Jocaste* la materia central dramatizada. Es decir, según Odagiri, los episodios del asesinato de Layo, de la Esfinge y del incesto son escenificados en Lauraguais (2001: 70-72); esto antecede a *La Machine infernale*, obra en la cual Cocteau dramatiza el encuentro de Edipo con la Esfinge y la noche de bodas de Edipo y Yocasta.

Pour la première fois, par un don solennel,
Mes mains jeunes encor enrichissaient l'autel:
Du temple tout à coup les combles s'entrouvrent;
De traits affreux de sang les marbres se couvrent;
De l'autel ébranlé par de longs tremblements
Une invisible main repoussait mes présents;
Et les vents, au milieu de la foudre éclatante,
Portèrent jusqu'à moi cette voix effrayante:
" Ne viens plus des lieux saints souiller la pureté;
Du nombre des vivants les dieux t'ont rejeté;
Ils ne reçoivent point tes offrandes impies;
Va porter tes présents aux autels des Furies;
Conjure leurs serpents prêts à te déchirer;
Va, ce sont là les dieux que tu dois implorer. "
Tandis qu'à la frayeur j'abandonnais mon âme,
Cette voix [...]
Me dit que je serais l'assassin de mon père.
[...]
Que je serais le mari de ma mère. (*Ibid.*: 65-66)

El pasaje posee una gran fuerza: el techo del recinto se parte en dos, el temblor del altar que produce la caída de las ofrendas, la tormenta con ventarrones y rayos y la profunda voz de la divinidad... Edipo asiste entonces a una manifestación de lo sagrado que en términos de Mircea Eliade llamaríamos 'hierofanía'. Este nuevo detalle permite enfocar de forma diferente la fuerza trascendente que persigue al personaje desde la temprana configuración del mito.

Notemos, además, que la voz divina en Voltaire alude a personajes míticos ausentes de la versión original pero presentes en otras tragedias como en *La Orestíada* de Esquilo. Si bien es cierto que en *Los siete contra Tebas* la Erinia de Edipo atormenta a los hijos malditos del desdichado rey (*Supra.*: 98, 101), también es cierto que 'las tres perras de la venganza' no ocupan en esa tragedia la función definitiva que ellas tienen en el desarrollo del conflicto de Orestes. En concreto, las Furias no son personajes que se encuentren ligados al destino de Edipo como lo están al destino de Orestes. Sin embargo, Voltaire se sirve de ellas como un elemento del diálogo que le permite rematar la serie de desgracias que han acechado a Edipo. En esta ocasión, el héroe trágico antes de atentar contra su vista cae en una especie de trance que inicia con la pérdida de la visión del mundo circundante: "Où suis-je? Quelle nuit / Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous lui ?" (Voltaire, 2004: 83). Este trance lo hace penetrar en un mundo de sombras, en el cual las Furias preceden la aparición infernal de Layo:

Ces murs sont teints de sang; je vois les Euménides
Secouer leurs flambeaux vengeurs des parricides;
Le tonnerre en éclats semble fondre sur moi;
L'enfer s'ouvre... O Laïus, ô mon père! est-ce toi?
Je vois, je reconnais la blessure mortelle
Que te fit dans le flanc cette main criminelle.
Punis-moi, venge-toi d'un monstre détesté,
D'un monstre qui souilla les flancs qui l'ont porté.
Approche, entraîne-moi dans les demeures sombres;
J'irai de mon supplice épouvanter les ombres.
Viens, je te suis. (*Idem*)

Indiscutiblemente, en la versión de Voltaire Edipo habría podido tener un final inesperado encaminándose aún con vida hacia los infiernos tras la sombra de Layo. Pero el autor debe cumplir con ciertos requisitos que forman parte de la configuración ática del mito; es decir, el Edipo de Voltaire, de acuerdo con la tradición sofocleana, termina sacándose los ojos, esta vez, con la misma espada con la que cometió el acto parricida. Yocasta, por su parte, se da muerte en escena, frente a los ojos horrorizados de los integrantes del coro.

Estas son, en general, las mayores innovaciones de Voltaire en su tratamiento de *Edipo rey*. En la cadena hipertextual que hemos trazado en este capítulo es el momento de analizar cómo los comediantes italianos critican la tragedia de Voltaire en una parodia dramática titulada *Œdipe travesti*.

Edipo *dell'arte* (Biancolelli)

Pierrot n'est plus au monde ? [...]
 [...]
 [...] une main ennemie
 Lui fit en un moment perdre le goût du pain.
 Biancolelli, *Œdipe travesti*.

La tendencia paródica en la cual se inscribe el *Œdipe travesti* es de larga andadura.¹⁰⁴ El antecedente dramático inmediato de esta práctica hipertextual lo encontramos en un ejercicio en el que intervienen Boileau y Racine: *Le Chapelain décoiffé* (1665), pequeña ‘comedia’ que parodia las cuatro primeras escenas de *Le Cid* de Corneille; “un peu plus de persévérance dans la plaisanterie laborieuse, *dice Genette*, nous aurait valu une comédie en cinq actes qui aurait pleinement mérité la qualification de *Parodie du Cid*” (1992: 27-31). Es, sin embargo, la vena popular de la *Comédie-Italienne* que recurrirá con mayor frecuencia a la transposición burlesca, que se alimenta de las grandes obras trágicas. La pieza más exitosa en esta línea fue *Agnès de Chaillot* (1723) de Marc-Antoine Le Grand y Pierre-François Biancolelli, obra en un acto que retoma el asunto de *Inès de Castro* (1723) de Houdar de la Motte¹⁰⁵. Es, precisamente, uno de estos dos parodistas dramáticos, Biancolelli (conocido también como Dominique hijo), quien reescribiría en mil setecientos diecinueve el *Œdipe travesti*, versión burlesca del *Œdipe* Voltaire.

¿Pero en qué consiste esta práctica dramática y cómo Biancolelli transforma el *Œdipe* de Voltaire? Básicamente, el “travestissement burlesque” es una modificación estilística: el

104 Ya Aristóteles alude en su *Poética* a la *Dellíada* (2000: 3), una suerte de *Iliada* ‘de la lâcheté’ (Genette, 1992: 21). Otra anti-epopeya de la Antigüedad es la *Batracomiomaquia*, en ella se relata con todo el ardor épico cómo un ejército de ratones se enfrenta a una armada de ranas bajo la mirada de los dioses olímpicos (cf. Esteban, 1991). La primera de estas tendencias toma como punto de referencia una obra de gran prestigio, invirtiendo el estilo del poema y degradando los valores que pondera el hipotexto. La segunda tendencia toma el esquema de acción ejemplar propio de la epopeya, pero lo rebaja, ya que, a pesar del estilo grandilocuente de la narración, la acción se lleva a cabo entre personajes ínfimos. En el siglo XVII estas dos tendencias pueden encontrarse en la transposición burlesca de la *Eneida*, el *Virgile travesti* (1648-53) de Paul Scarron, y en el poema heroico-cómico *Le Lutrin* de Nicolas Boileau (1674-83). En el siglo XVIII esta práctica continúa, como lo demuestra el *Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques* (1716-17) de Pierre de Marivaux.

105 El episodio histórico que ‘protagonizan’ Inés de castro y Pedro I de Portugal (siglo XIV) se cristalizó como mito literario por los versos que a él dedica Luis de Camões en su poema épico *Os Lusíadas* (Cf. Camões, *Os Lusíadas*: Canto III). Después de varios tratamientos dramáticos en la literatura portuguesa, el asunto trasciende a la literatura francesa. Incluso en el siglo XX, Henry de Montherlant reescribe el ‘mito histórico’ portugués en su drama *La Reine morte* (1942). La primera versión de Inés de castro en el siglo XXI corre a cargo de Gilbert Sinoué (escritor francés nacido en el Cairo), quien escribe la novela histórica titulada *La Reine crucifiée* (2005).

registro serio y profundo de la tragedia es sustituido por el tono jocoso del lenguaje popular; de esta forma, las grandes líneas de Voltaire sufren en el *Œdipe travesti* una trivialización. El interés de la historia de amor entre Yocasta y Filoctetes así como la gravedad del asunto de Edipo son minimizados por personajes tipo de la *commedia dell'arte* cuyos diálogos dan promoción al ingenio verbal; el parodista manipula además las coordenadas espacio-temporales y subvierte el código de valores de la tragedia. Veamos esto con detenimiento.

Como ya se ha dicho, en el *Œdipe travesti* los solemnes personajes de tragedia son encarnados por dobles paródicos de la comedia del arte: la reina Yocasta es representada por la hostelera Colombine, Edipo, por Trivelin y Layo fue el hostelero Pierrot. Por lo tanto, los personajes a la italiana pierden el noble estatus que confiere la tragedia; el parodista enfoca en ellos sus defectos e insiste en el carácter irrisorio subyacente en los personajes trágicos. Por ejemplo, la profundidad y la consistencia de la Yocasta de Voltaire es puesta de lado; sin embargo, Biancolelli recuerda el pasado amoroso de la reina, lo que le permite hacer de Colombine una mujer de apetitos, incapaz de mantener por largo tiempo luto y viudez por la muerte de Pierrot. Dominique hijo hace de esto un motivo recurrente, explotando los alcances cómicos de las alusiones sexuales. En la cita a continuación, Finebrette, el Filoctetes de Voltaire, recuerda sus primeros amores con Colombine:

Dès nos plus jeunes ans nous nous aimions tous deux,
Et nous jouions ensemble à mille petits jeux.
[...]
Et cependant malgré sa jeunesse enfantine,
Elle aimait le solide, et déjà on voyait
Que la condition de fille l'ennuyait.
J'admirais en secret, son penchant pour la noce ;
Dès ce temps elle était une femme précoce. (Dominique, 2002: 93)

Detrás de estas alusiones picantes a la sexualidad de Colombine se puede ver que la transposición burlesca transforma completamente el esquema de valores del original de base, aprovechando de éste hasta el mínimo detalle, como aquí, el pasado amoroso de la Yocasta de Voltaire que hace de Colombina una mujer 'ligera'. Como segundo ejemplo, uno de los defectos del *Œdipe* confesados por el mismo Voltaire es que Filoctetes es un héroe fanfarrón: "J'ai voulu donner à Philoctète le caractère d'un héros; mais j'ai bien peur d'avoir poussé la grandeur d'âme jusqu'à la fanfaronnade" (Voltaire, 2004: 205); la versión paródica potencia

este carácter de tal forma que Finebrette es un presuntuoso excesivo que dice ser un segundo Marte (Dominique, 2002: 101). También es de notar que el personaje utiliza interjecciones provincianas (*cadedis*, ‘por la cabeza de Dios’; *sandi*, ‘sangre de Dios’) y declara orgulloso su origen gascón. Esto no es en sí un reconocimiento identitario que tenga como fin rescatar el origen provinciano de Finebrette; al contrario, el objetivo de tales alusiones es el de ridiculizar al personaje, ya que, como anota Isabelle Degauque: “les Gascons sont très souvent raillés dans les parodies pour leur vanité et leur propension à mentir avec aplomb” (Degauque en *Ibid.*: 97). Entonces, un par de versos como “Ce que je vous dis là n’est pas fanfaronnade, / Quoique je sois gascon, je hais la gasconnade” (*Ibid.*: 102) debió provocar la carcajada en el público de la época que conocía los dichos populares sobre los gascones. Es de notar que los personajes se expresan en un código inmediato a aquél de los espectadores, lo que crea entre aquéllos y éstos una relación de complicidad. En estos dos ejemplos, tanto Yocasta como Filoctetes, personajes virtuosos en Voltaire, son ridiculizados por sus dobles paródicos, Colombine y Finebrette, que exponen al público facetas contrarias de los personajes originales. Pero Biancolelli no fuerza ni sobreinterpreta a los personajes del *Œdipe*, lo único que hace es utilizar el humor para atraer la atención del público sobre ciertos aspectos contenidos ya en el personaje trágico.

En estas oposiciones notemos también que mientras en la tragedia el público asiste a una acción densa con personajes ejemplares, en la versión burlesca el universo dramático tiene puntos en común con el mundo cotidiano de los espectadores. Los procedimientos paródicos transforman el espacio en el cual se llevan a cabo las acciones. Esto se hace evidente desde la primera indicación escénica: en la tragedia, Voltaire remite a un espacio lejano geográficamente, ‘La scène est à Thèbes’; por el contrario, la acción en la parodia se desarrolla en un poblado cercano a París, ‘La scène est au Bourget’. Además, el diálogo alude a lugares que son familiares al público: mientras Edipo es expuesto en el monte Citerón, Trivelin es llevado a Montmartre; Layo deja Tebas por Delfos, mientras Pierrot sale de Bourget hacia la Borgoña... De estas alusiones espaciales enfoquemos dos que revelan el contexto parisino de la época en el cual se encuentran insertos tanto los personajes de la pieza como el público espectador; estas alusiones son el Hôpital des Enfants-Trouvés y el Hôpital des Quinze-vingts. Estas son las situaciones en las que se dan cada una de las alusiones mencionadas: Primeramente, arrepentida por haber entregado a su hijo para que éste fuera abandonado,

Colombine envía a uno de sus servidores a buscar al niño al ‘Hospital de los infantes encontrados’ (*Ibid.*: 111). El Hôpital des Enfants-Trouvés de Paris, fundado en 1670, tenía el objetivo de asistir a los niños abandonados; al parecer, el abandono de infantes era común, por lo que dicha institución acogía un número creciente de niños rechazados por sus padres (Odagiri, 2001: 120). Es en esta institución donde Colombine supone puede encontrarse su hijo. Este pasaje contextualiza a la perfección un motivo que data desde la temprana configuración del mito: la exposición del recién nacido (*Supra.*: 61). El segundo motivo está relacionado con el Hôpital des Quinze-vingts, institución fundada en el siglo XIII que se encargaba de dar protección a los invidentes; así, Trivelin, después de haberse mutilado, sale al escenario acompañado de un lazarillo y dice: “Je vais aux Quinze-Vingts, / Peut-être voudra-t-on m’y donner une place ?” (Dominique, 2002: 125). De esta forma, tres motivos indispensables de la versión trágica de Edipo (la exposición, la ceguera y el exilio del protagonista) se integran en el *Œdipe travesti* en los referentes inmediatos al público del siglo XVIII.

Por otra parte, es interesante ver cómo en el universo anti-trágico de Biancolelli, Apolo, el dios que en el mito y en la tragedia impulsa a Edipo a cumplir con el oráculo, es reemplazado por Baco (Dioniso), la divinidad que representa valores y conductas opuestas al dios de los vaticinios.¹⁰⁶ Hemos dicho líneas arriba que Pierrot se dirige a Borgoña a comprar vino, es en este viaje en el que encontrará a Trivelin en un cruce de caminos; pues bien, este último personaje al momento de cometer el asesinato se encuentra bajo los efectos de la bebida de Baco:

Le vin qui me guidait seconda mon courage ;
[...] la bacchique liqueur
M’échauffait la cervelle, et me donnait du cœur :
[...]
J’étais ivre en un mot [...]. (*Ibid.*: 113).

No es entonces Apolo quien da valor, agilidad y fuerza a Trivelin (como lo hace con Edipo), más bien es Baco que influye en su ánimo al momento del parricidio. Esta presencia del dios

¹⁰⁶ Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) analiza lo apolíneo y lo dionisiaco como tendencias espirituales y estéticas opuestas; la fusión de ellas da a la tragedia la fuerza incontenible que la caracteriza.

del vino que desplaza a Apolo no es incidental ni aislada: el mismo oráculo que Edipo escucha en Delfos es revelado a Trivelin bajo el signo de Dioniso; este pasaje demuestra el tratamiento de dicho motivo:

Un jour j'allais tirer du vin dans le cellier...
 Ô malheur ! tout à coup les tonneaux s'entrouvrirent ;
 Le vin coula partout, et les murs se rougirent ;
 [...]
 Une effrayante voix me parlait de la sorte :
Éloigne-toi d'ici, gagne au plus tôt la porte,
Ne viens plus du bon vin souiller la pureté ;
Bacchus est contre toi justement irrité...
 Cette voix me prédit [...]
 Que ma mère devait un jour être ma femme,
 Que je tuerais mon père... (*Ibid.*: 112)

A pesar de esta inversión entre Apolo y Dionisos, los versos inmediatos remiten al pasaje del oráculo en Voltaire (*Supra.*: 144). Biancolelli sigue entonces de cerca la tragedia de base; las inversiones de este tipo dejan ver la fineza del parodista al momento de re-tratar la información del hipotexto.

Ahora, entre las inversiones que resultan del tratamiento burlesco nos llama especialmente la atención la transformación de un mitema que posee una fuerte carga psíquica: la Esfinge. Este monstruo que simbolizaría las pulsiones sexuales de Edipo es reemplazado en la pieza de Biancolelli por un lobo, bestia que en los cuentos populares tiene también una fuerte carga simbólica. Recordemos, sin detenernos, que en los mitos algunos seres, como la Esfinge, Medusa o las sirenas, irradian una nefasta fuerza sexual con sus formas femeninas que subyugan a los jóvenes hasta el grado de hacerlos perder la vida; por otra parte, en los cuentos populares el lobo puede representar una extraña seducción sexual, como afirma Bruno Bettelheim: “il lupo non è semplicemente il maschio seduttore, rappresenta anche tutte le tendenze [...] sensuali” (2005: 167). En este plano simbólico, Edipo, al vencer a la Esfinge, vence con la inteligencia a sus instintos carnales simbolizados en el monstruo, sólo así podrá acceder al matrimonio estable con una princesa (que resultó ser su madre)¹⁰⁷; mientras que

¹⁰⁷ Perseo también debe vencer a un ser híbrido de intensa carga sexual, Medusa, antes de rescatar a Andrómeda, con quien contraerá matrimonio; Odiseo, a su vez, debe resistir el canto de las sirenas, que enloquecen a los hombres, en sus aventuras que lo llevarán de regreso a Ítaca, donde su fiel esposa Penélope le espera. Así, los héroes míticos deben triunfar de un encuentro con la sexualidad antes de

Trivelin al luchar cuerpo a cuerpo contra el lobo vencería las necesidades carnales de Colombina, con quien tendría una vida en común hasta el momento de revelarse la verdad del destino.

Un gros loup furieux désolait le village,
Nul n'osait contre lui signaler son courage ;
Le brave Trivelin, sans craindre le danger,
De ce fier animal s'offrit à nous venger ;
[...]
Trivelin triomphant obtint d'abord ma foi,
Et le vainqueur d'un loup était digne de moi. (Dominique, 2002: 98)

Así, el enfrentamiento de Edipo y la Esfinge tiene en el *Œdipe travesti* un tratamiento peculiar que da como resultado la integración de un motivo, el lobo, que se enraíza en el imaginario popular. El monstruo mítico y la bestia de los cuentos tienen un paralelo psíquico, ya que ambos representan pulsiones sexuales que agitan, más que al personaje, el inconsciente del público que asiste a la representación.

Pero el *Œdipe travesti* no busca, como el mito o la tragedia, perturbar al espectador; el objetivo inmediato de la versión burlesca es provocar en el público la risa e incluso la hilaridad al trastocar la obra original. Es por eso que el oráculo, aquel motivo que es el motor de la acción trágica, es presentado por Biancolelli de una manera audaz que habría arrancado al público de la época una amplia y abierta carcajada. Este es el contexto del motivo en Biancolelli: Colombine confiesa a Trivelin que cuando nació el hijo que tuvo con Pierrot, ella fue a consultar a una hechicera sobre el futuro del recién nacido; la hechicera sentencia: “Ton fils tuera Pierrot, et ce fils téméraire... / [...] / Fera cocu son père...” (*Ibid.*: 110). La alusión a Pierrot ‘cornudo’ produce tal impacto que los motivos del parricidio y del incesto pasan a un segundo plano; el público no pudo haber hecho otra cosa más que reír ante el tratamiento paródico del oráculo a Yocasta/Colombine.

En síntesis, Biancolelli condensa en quince escenas los cinco actos del *Œdipe* de Voltaire. En ellas, la acción del hipotexto queda reducida a los elementos básicos. Éstos son sometidos a un tratamiento paródico que ridiculiza a los personajes introducidos por Voltaire poniendo en

alcanzar el fin de su recorrido en el que, como ya se ha dicho, obtienen reino y reina.

evidencia sus defectos. Para lograr una mejor complicidad entre los personajes y el público, Biancolelli adapta las referencias espaciales del mito a una geografía inmediata al espectador; de esta forma la acción de la parodia se lleva a cabo en los alrededores de París y los lugares aludidos en el diálogo corresponden a referencias al mundo conocido por el público. Pero la labor del parodista va mucho más allá de una simple adaptación de la tragedia, ya que la transposición burlesca 're-crea' desde una perspectiva opuesta el universo trágico del hipotexto. Así, Apolo y la Esfinge son audazmente sustituidos por dobles paródicos. En general, los motivos esenciales del mito sufren un tratamiento especial; esto hace que el *Œdipe travesti* transmita una perspectiva opuesta a la visión trágica de Voltaire.

Conclusiones.

Las reescrituras de Edipo: operaciones
hipertextuales; implicaciones contextuales

Reescrituras de Edipo: operaciones hipertextuales; implicaciones contextuales

Tomando en cuenta que el proyecto inicial es una investigación que sobrepasa el análisis aquí expuesto, presentamos a continuación conclusiones parciales que vendrán a ser complementadas posteriormente, cuando se realice un estudio sobre las reescrituras francesas e ibéricas de Edipo en el siglo XX. Recordemos que el desarrollo precedente sólo explora dos parcelas del vasto territorio por el cual ha migrado el mito de Edipo; si bien estos dos centros de interés fueron la tragedia ática y la tragedia clásica, nuestra exploración parte de la primera manifestación literaria conocida del relato heroico, la *Edipodia*, y se detiene en la primera versión burlesca del mismo, el *Œdipe travesti*. Las tragedias sobre Edipo están entonces escoltadas por una secuencia épica –el *epos* tebano– y por una parodia dramática. La trayectoria entre estos polos nos ha permitido observar cómo la materia de nuestro interés es objeto de constantes reescrituras y cómo cada una de ellas es resultado de operaciones hipertextuales que provocan cambios en los campos temáticos, modifican la fisonomía de los personajes y alteran las coordenadas del universo mítico. Así, a cada reescritura, el mito obedece a las necesidades genéricas y se impregna de las condiciones socio-históricas del contexto en el que surge cada nueva versión. Estas reescrituras son el resultado de la combinación de invariables míticas y temáticas y variantes contextuales.

Primeramente, los míseros fragmentos conservados de la *Edipodia* –reescritura épica del relato heroico– insinúan el tratamiento del personaje central: Edipo habría sido un guerrero admirable en una lucha cuerpo a cuerpo con la Esfinge y un monarca que resistió en el trono los embates del destino, siempre dispuesto a defender con las armas su territorio; a su muerte, algunos guerreros homéricos asisten a sus juegos fúnebres (Homero, 1979: 379). Además, el género épico marca de tal forma el desarrollo del mito que éste se extenderá, a partir de entonces, al asedio a Tebas. El posible hecho histórico viene a adherirse al mito

de Edipo. Esta extensión¹⁰⁶ hace que la *Edipodia* se prolongue en la *Tebaida* y los *Epígonos*, epopeyas que narran la lucha por el poder de los descendientes del rey Edipo. Pero estos enfrentamientos no son sólo un asunto familiar, ya que involucran ejércitos enardecidos por el asalto o la defensa de la ciudad; esto hace que dichos poemas compartan un desarrollo temático similar al de la *Ilíada*, como lo ha demostrado Ettore Cigano (*Supra.*: 84-86). Todo lo anterior es justamente la gran aportación de la épica al mito de Edipo; por las exigencias del género, el héroe mítico se convierte en un monarca guerrero y la materia de base es complementada con una extensión ajena a la manifestación heroica pero que logra soldarse a ella: la batalla fratricida.

En el largo periodo en el que se transmitió oralmente el *epos* tebano (siglos XII-VIII), el género épico puso en juego a reyes en esforzadas acciones bélicas que recordaban un pasado turbulento en el cual los monarcas se disputaban la hegemonía política y económica de una región. Esta sociedad guerrera habría colapsado a finales del siglo XII; sin embargo, los últimos acontecimientos de la época micénica (el asalto a Tebas y el sitio de Troya) impactaron de tal forma la producción literaria oral que los ciclos épicos (tebano y troyano) continuaron siendo declamados por aedos y rapsodas durante la llamada edad oscura (siglos XII-VIII) hasta ser asentados por escrito hacia principios de la época arcaica (siglos VIII-VI). Es evidente que en este largo recorrido los poemas debieron integrar en su configuración diversos aspectos contextuales; esto hace de las epopeyas tebanas y troyanas documentos invaluable para un historiador agudo, que podría determinar los diferentes sustratos de los períodos micénico, oscuro y arcaico que en ellas se amalgaman, como sugiere Julia García (*Supra.*: 34).

Es indiscutible que los monumentos épicos influyeron en la producción trágica. El extenso desarrollo narrativo del *epos* tebano inspira a Esquilo en su trilogía sobre Edipo. En ella se expone el destino implacable que Layo desencadena sobre Edipo; éste, a su vez, condena el linaje Labdácida a la extinción. El conjunto

106 Extensión en el sentido genettiano del término, que remite a un procedimiento hipertextual por el cual la obra de base incorpora episodios nuevos; éstos dan a la nueva versión una marca genérica o contextual, ya que toda extensión surge de la intención de adecuar la materia prima a un género determinado o al gusto del público contemporáneo.

trágico cierra con *Los siete contra Tebas* que se diferencia de la *Tebaida* épica por el ángulo de focalización: si la epopeya exaltaba el valor de los argivos en el ataque a Tebas, *Los siete contra Tebas* expone la angustia y el temor de los habitantes de la *pólis* ante el asalto enemigo. Este cambio de perspectiva es el mayor procedimiento de Esquilo en su reescritura trágica del encuentro épico. Es de notar que en la tragedia, la guerra se desarrolla en una atmósfera impregnada de una explícita presencia numinosa; de hecho, la coalición entre argivos y tebanos encuentra su paralelo en una batalla simbólica entre las huestes del caos y la fuerza olímpica representadas en los escudos de los contrincantes humanos. La tragedia de Esquilo recupera por lo tanto procedimientos propiamente épicos. Un detalle esencial que no debe ser omitido es que Esquilo es el poeta más cercano a las fuentes religiosas; por lo tanto, cada una de las tragedias de su trilogía debió estar enriquecida con referencias cruzadas a otras manifestaciones rituales. Los comentarios al *Layo* y al *Edipo* refieren a prácticas como la exposición de un infante en un recipiente de barro o la ingesta de la sangre del enemigo vencido, sin olvidar las alusiones que, según un antiguo crítico, el autor hizo al culto de Perséfone y Deméter y a los Misterios de Eleusis (*Supra.*: 90-96).

Volviendo al hilo conductor, la estruendosa batalla que pasó del ciclo épico a Esquilo es también el centro de las *Fenicias*. En una atmósfera bélica, Eurípides rescata los sentimientos humanos más profundos; su agudeza en la exploración del carácter femenino le hace rescatar un personaje 'olvidado' en la *Tebaida* épica y en *Los siete contra Tebas*: Yocasta. De hecho, en las *Fenicias*, la esposa-madre de Edipo aún no ha muerto y será un elemento dramático indispensable por la fuerza patética de su sufrimiento ante la inminente muerte de sus hijos, Eteocles y Polinices. Este es el nuevo giro temático de Eurípides, quien pone en relieve el llanto de Yocasta y de Edipo ante el fratricidio marcado por la maldición paterna.

Sófocles resulta ser el dramaturgo que más innovaciones aporta al mito de Edipo. Y es que el poeta de Colono rechaza la línea bélica heredada del ciclo tebano y se encuentra con la materia heroica desprovista del gran enfrentamiento armado que daba fuerza épica a la *Tebaida* e intensidad trágica a *Los siete contra Tebas*. En *Edipo rey*, Sófocles enfoca y amplifica los últimos momentos del relato

mítico: Edipo ha llegado al trono de Tebas, debe enterarse ahora de que ha cumplido con el terrible destino anunciado por el oráculo. Pero, ¿cómo hacer para que la fricción entre el personaje y los dioses trascienda a la población tebana? Sófocles introduce al drama el motivo de la peste, el cual será recurrente en escrituras posteriores; por otra parte, es Sófocles quien incorpora un motivo presente en la iconografía: el enigma; es Sófocles también quien da mayor tensión al diálogo con la inclusión del adivino Tiresias. Este tratamiento innovador pone en el centro del drama el nudo entre los tres puntos del conflicto en el que se articulan los dioses, el héroe y los ciudadanos. El derroche de procedimientos dramáticos hicieron del *Edipo rey* el modelo de la perfección trágica.

De lo anterior resulta que la sociedad ática parece estar ajustándose entre un rico imaginario religioso, un pasado político turbulento y las necesidades crecientes del régimen democrático. Las representaciones trágicas eran un espacio de reflexión para un público heredero de un gran acervo mítico-literario; sin embargo, “la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros [...] Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes avec les modes de pensée nouveaux” (Vernant en Vernant y Vidal-Naquet, 2001: 16). Abordemos sólo un detalle del aspecto político asentándolo en el caso de Edipo: por una parte, el mito heroico celebra el valor y el ingenio del héroe que lo hacen merecedor de un trono; este héroe no es más que el hijo rechazado de la casa real que vuelve a su ciudad natal para conseguir por sus hazañas un trono que por nacimiento le pertenecía; por otra parte, la versión épica y las tragedias que de ella se inspiran plantean el derecho de cada uno de los hijos de Edipo de recuperar la corona de su padre. En estos ejemplos, la adquisición del poder trae consecuencias negativas a la población: la voraz y enigmática Esfinge o la guerra fratricida se traducen en muerte para muchos y en triunfo para el destinado al trono, éste pertenece a un linaje monárquico que va en contra de la ideología democrática; el mismo protagonista de Sófocles, al ser un tirano, representa un comportamiento político contrario a los intereses de la Atenas del siglo V. Notemos brevemente que en asuntos de religión, el orden olímpico presenta una jerarquía en cuya cumbre se

entroniza Zeus como el gran *basileus* de los dioses. Así, tanto las manifestaciones literarias –mitos, epopeyas y tragedias– como las bases de la organización divina remiten a estructuras de gobierno, como la monarquía o la tiranía, que no tienen cabida en la nueva sociedad ateniense. Es precisamente sobre estas representaciones del poder que la tragedia, género que participa del esplendor de la ciudad democrática, propone una reflexión. La tragedia ática como fenómeno cultural estrictamente datado responde por lo tanto a necesidades del momento histórico, como lo expone Jean-Pierre Vernant:

La matière de la tragédie [est] la pensée sociale propre à la cité du Ve siècle [...]. Ces conflits internes de la pensée sociale, la tragédie les exprime en les transposant suivant les exigences d'un genre littéraire nouveau ayant ses règles et sa problématique propres. (Vernant y Vidal-Naquet, 1994: 3)

Esta complejidad del género trágico no es tomada en cuenta por Aristóteles. El estagirita da importancia a la construcción dramática mientras el mito es sólo la materia argumental. Sobre la función cívica de la tragedia, la *Poética* guarda silencio; abunda, sin embargo, sobre los diferentes momentos del desarrollo trágico desde una perspectiva estrictamente estructural. Este célebre análisis data del siglo IV a. C.; casi un siglo después del esplendor de la tragedia ática: “Quand Aristote écrit la *Poétique*, dans le public et chez les auteurs de théâtre, le ressort tragique déjà est brisé. On ne sent plus la nécessité d'un débat avec le passé « héroïque », d'une confrontation entre l'ancien et le nouveau” (*Ibid.*: 4).

Casi dos mil años más tarde, la sociedad aristocrática del periodo clásico francés acoge el género trágico que migra a las literaturas modernas por la vía de Séneca. Recién descubierta en el Renacimiento, la tragedia es condicionada a una serie de reglas atribuidas a la *Poética*.¹⁰⁷ Éstas buscan contener la fuerza trágica en una forma dramática impecable; la adecuada conjunción de forma y fondo da como resultado la perfección trágica. Pero si teóricos y dramaturgos

¹⁰⁷ En 1576, Ludovico Castelvetro propone una traducción de la *Poética* que acentúa las llamadas 'unidades aristotélicas'; así, algunos investigadores afirman que en realidad fue Castelvetro quien plantea la necesidad de construir una tragedia respetando las unidades por todos conocidas –unidades de tiempo, de lugar y de acción– (Román, 2003: 86).

clásicos tienen una preocupación obsesiva por la forma, también tienen una necesidad extrema de adaptar las antiguas 'fábulas' griegas a un desarrollo trágico en cinco actos; es por eso que las reescrituras clásicas de Edipo (de Corneille y de Voltaire, en nuestro caso) 'regularizan' la materia de base con extensiones que dan promoción al tema del amor. Es cierto, Corneille recupera de Sófocles el tema del ejercicio del poder, sólo que las preocupaciones de su monarca no son aquéllas del tirano griego; el estratega corneilliano es fuertemente criticado por Dirce, personaje que motiva una reflexión sobre el derecho hereditario al trono. En este entorno político, Corneille destaca la relación entre Dirce y Teseo. Amor y Política son entonces las coordenadas temáticas de la tragedia clásica. En otras palabras, el material y la temática de base son manipulados de tal forma que los personajes míticos y al universo trágico griego son transpuestos en una nueva dimensión histórico-social.

Y es que la tragedia francesa no sólo reinterpreta la herencia de la Antigüedad, también recupera valores inmediatos que vendrán a alterar el comportamiento de los personajes 'originales' y la atmósfera de la representación. Edipo y Yocasta, por ejemplo, abandonan las plazas públicas para dialogar en el interior de un palacio; el teatro clásico desplaza el centro de atención de la comunidad cívica hacia la intimidad de la casa real. Los personajes involucrados en el conflicto oscilan entre dos mundos, el mundo mítico-trágico de donde provienen y el mundo refinado y galante de la sociedad que los adopta. En este nuevo mundo, los personajes míticos encuentran a personajes contextuales, (como Teseo y Filoctetes) quienes, a pesar de sus nombres y su "biografía" griegos, son en realidad un nuevo tipo de personajes que reflejan el ideal heroico contemporáneo en el que se concilian el *savoir-faire* del hombre de Estado y el servicio incondicional del perfecto amante. Por otra parte, en las reescrituras clásicas de Edipo asistimos al empuje de los personajes femeninos que tienen un tratamiento más profundo que en Sófocles. Tanto la Dirce y la Yocasta corneillianas se distinguen no sólo por su participación escénica, también por su actitud frente al desarrollo trágico. Así, Dirce es una princesa que antagoniza con Edipo, mientras Yocasta es la reina que apoya las decisiones del monarca absoluto. En concreto,

en el periodo del gran teatro francés, la fábula griega se encuentra bordada de motivos contextuales que hacen que las reescrituras de Edipo reflejen el *air du temps* del momento de producción.

Ahora, si la tragedia clásica es el producto cultural de una aristocracia refinada que participa del esplendor del Estado, también hay que reconocer que paralelas al teatro oficial se desarrollan manifestaciones dramáticas populares. Éstas expresan por medio de parodias una crítica audaz a las obras trágicas. Es el caso del *Œdipe travesti* que subvierte el código de valores del Edipo de Voltaire. La reescritura burlesca de Pierre-François Biancoletti, que reviste a la tragedia con el ropaje de la *commedia dell'arte*, se inscribe en el imaginario de un grupo social que se divierte en el *Théâtre de la Foire* o con los comediantes italianos; un público que busca la hilaridad por el retrato burlesco de los personajes trágicos. Esto no implica que la parodia de Edipo sea una obra sin profundidad; al contrario, el ejercicio paródico exige destreza y derroche de ingenio en la trasposición de una obra dada. Mientras el género oficial de la monarquía absoluta sitúa a Edipo en una lejana e imprecisa corte tebana, cuyos personajes evocan con un lenguaje rebuscado problemas que conciernen a amantes en las altas esferas del poder, el teatro popular, completamente despreocupado por los valores éticos y los comportamientos ejemplares, se ancla en la realidad inmediata y reinterpreta el mito griego en un código que le es inmediato. Trivelin, Colombine, Finebrette y Pierrot se desenvuelven en los alrededores de París, entre vino, fanfarronadas y alusiones sexuales; una reescritura de Edipo hasta entonces inusitada.

En suma, el mito de Edipo ha migrado desde los rincones de la Grecia micénica adaptándose a diferentes contextos socio-históricos. En cada etapa de la migración, la materia de base se ajusta a diferentes facturas genéricas y recoge del entorno inmediato temas y motivos que revelan la ideología del contexto de producción. Así, desde el Edipo épico hasta el Edipo burlesco, el mito se presenta siempre el mismo, pero siempre diferente. El siglo XX continuará esta larga tradición que hace de este relato un mito literario occidental.

Tras el rastro de un mito
Edipo en dos periodos clásicos

Mediografía

M e d i o g r a f í a

Bibliografía citada

- AGUILAR DE LEÓN, Armando. 2007. "Presencia de la tragedia" en *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad* (1ª ed.). Coord. Norma Román Calvo. México, FFyL-UNAM. (Paideia)
- Apolodoro. 2004. *Biblioteca mitológica*. Trad., intro. y notas de Julia García Moreno. Madrid, Alianza Editorial. (Biblioteca temática, 8273)
- Aristóteles. 2000. *Poética*. Int., versión y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- BACKÈS, Jean-Louis. 2000. "De la fable au mythe" en *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel*. Textes réunis par Yves Cheverl et Camille Dumoulié (1º éd.). París, PUF. (Écriture)
- BERNABÉ PAJARES, Alberto [Trad., intro. y notas de...]. 1999. *Fragmentos de épica griega arcaica* (1º éd. 1979). Madrid, Gredos. (Biblioteca clásica Gredos, 20)
- BERTIÈRE, Simone et Lucette VIDAL. 1993. *Anthologie de la littérature française. XVIIe Siècle* (1º éd). París, Librairie Générale Française. (Le livre de poche)
- BETTELHEIM, Bruno. 2005. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (*The Uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, 1st ed. 1976). Trad. Andrea D'Anna. Milano, Feltrinelli. (Saggi, 1581)
- BRUNEL, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours* (1º éd). París, Presses Universitaires de France. (Écriture)
- _____. 1998. "Questions à Œdipe" en *L'imaginaire du secret* (1º éd.). Grenoble, ELLUG-Université Stendhal. (Ateliers de l'imaginaire)
- CAMPBELL, Joseph. 2005. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (*The Hero with a Thousand Faces*, 1st ed. 1949). Trad. Luisa Josefina Hernández. México, Fondo de Cultura Económica. (Psicología, psiquiatría, psicoanálisis)
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1º éd. 1969). París, Robert Laffont/Jupiter.
- COCTEAU, Jean. 2003. *La Machine infernale* (1º éd. 1934). París, Grasset.
- CORNEILLE, Pierre. 2004. "Œdipe" en *Corneille et Voltaire. Œdipe* (1º éd.). Notes, Denis Raynaud et Laurent Thirouin. Lyon, Publications de l'Université de Saint-Étienne. (Textes et contre-textes, 4)

- DIEL, Paul. 1998. *El simbolismo en la mitología griega (Le symbolisme dans la mythologie grecque, 1^e éd. 1966)*. Pról. Gaston Bachelard; trad. A. Díez. Barcelona. Idea Books. (Idea universitaria)
- Dominique (Pierre-François BIANCOLELLI dit...). 2002. 'Œdipe travesti' en *Œdipe. Tragedie de Voltaire suivi de Œdipe travesti. Parodie de Dominique* (1^e éd.). Montpellier, Éditions Espaces 34. (Théâtre)
- DURAND, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arque-tipología general (Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 1^e éd. 1960)*. Trad. Victor Goldstein. México, FCE. (Antropología)
- _____. 2003. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología (Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés, 1^e éd. 1996)*, Trad. Sylvie Nante. Buenos Aires, Biblos. (Daimon)
- ELIADE, Mircea. 1998. *Aspects du mythe* (1^e éd. 1963). La Flèche, Gallimard. (folio essais, 100)
- _____. 1999. *Le sacré et le profane (Das Heilige und das Profane, 1^a ed. 1957)*. París, Gallimard. (Folio/essais, 82)
- _____. 2005. *Tratado de historia de las religiones (Traité d'histoire des religions, 1^e éd. 1964)*. Trad. Tomás Segovia. México, Ediciones Era.
- ELIADE, Mircea y Ioan Petru COULIANO. 1994. *Dictionnaire des religions* (1^e éd. 1990). H.S. Wiesner, collaborateur. París, Plon. (Agora, 122)
- Eschyle. 1964. *Théâtre complet*. Trad., notices et notes de Émily Chambry. París, GF-Flammarion. (Texte intégral, 8)
- FELDMAN, Thalia. Phillis. 1970. "Taboo and Neurotic Guilt in the Oedipus Theme" en Sophocles, *Oedipus Tyrannus*. Trad. Luci Berkowitz y Theodore F. Brunner. Nueva York, W. W. Norton and Company. pp. 59-69. (Norton Critical Edition)
- FREUD, Sigmund. 2003. *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung, 1^a ed. 1900)*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial. (Biblioteca de autor, 0628)
- GENETTE, Gérard. 2002. "Des genres et des œuvres" en *Figures V* (1^e éd.). París, Seuil. (Poétique) pp. 39-133.
- _____. 1979. *Introduction à l'architexte* (1^e éd.). París, Seuil. (Poétique)
- _____. 1992. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1^e éd. 1982). París, Seuil.
- GIRARD, René. 2005. *Le Bouc émissaire* (1^e éd. 1982). París, Grasset. (Le Livre de Poche, 4029)
- GOUHIER, Henri. 1997. *Le théâtre et l'existence* (1^e éd. 1952). París, Librairie philosophique J. Vrin. (Bibliothèque des textes philosophiques)

- GRAVES, Robert. 2004. *Los mitos griegos, 1* (*The Greeks Myths*, 1st ed. 1958). Trad. Esther Gómez Parro. Madrid, Alianza Editorial. (Humanidades, 4100)
- _____. 2002. *Los mitos griegos, 2* (*The Greeks Myths*, 1st ed. 1958). Trad. Esther Gómez Parro. Madrid, Alianza Editorial. (Humanidades, 4101)
- HARTNOLL, Phyllis. 1998. *The Theatre. A Concise History* (1st ed. 1968). Oxford, Thames and Hudson,
- Hesíodo. 2004. *Teogonía. El escudo de Heracles. Los trabajos y los días. Idilios de Bión. Idilios de Mosco. Himnos órficos*. Pról. José M. Villalaz. México, Porrúa. ("Sepan cuantos..." 206)
- Homero. 1979. *Ilíada*. Estudio preliminar David García Bacca. Trad. Luis Segalá y Estalella. México, Grolier Internacional-Editorial Cumbre. (Los clásicos)
- _____. 1990. *Odisea*. Not. preliminar Manuel Vivero. México, Editores Mexicanos Unidos.
- HÜBNER, Kurt. 1996. *La verdad del mito* (*Die wahrheit des mythos*, 1^a ed. 1985). Trad. Luis Marquet. México, Siglo XXI. (filosofía)
- JACOBI, Jolande. 1983. *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (*Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C. G. Jungs*, 1st ed. 1957). Trad. Alfredo Guéra Miralles. México, Fondo de Cultura Económica. (Psicología y psicoanálisis)
- JUNG, Carl Gustav. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, 1^a ed. 1954). Trad. Miguel Muráis. Barcelona, Paidós. (Psicología profunda, 14)
- KIRK, Geoffrey S. 2002. *La naturaleza de los mitos griegos* (*The nature of greek myths*, 1st ed. 1974). Trad. Isabel Mendez Lloret. Barcelona, Paidós. (Orígenes, 28)
- KURNITZKY, Horst. 1992. *Edipo. Un héroe del mundo occidental* (*Ödipus, ein held der westlichen welt*, 1^a ed. 1978) Trad. Cecilia Bulit. México, Siglo XXI.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1974. *Anthropologie structurale* (1^e éd. 1958). París, Plon.
- MACGOWAN, Kenneth y William MELNITZ. 1975. *Las edades de oro del teatro* (*Golden Ages of the theater*, 1st éd. 1959). Trad. Carlos Villegas. México, Fondo de Cultura Económica. (Popular)
- MICHEL, Albin [Édit.]. 1998. *Dictionnaire du théâtre* (1^e éd). París, Albin Michel, (Enciclopaedia Universalis)
- MORALES PECO, Montserrat. 2002. *Edipo en la literatura francesa. Las mil y una caras de un mito* (1^a ed). Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. (Monografías, 33)

- NAUPERT, Cristina. 2001. "Fundamentos teóricos y metodológicos del análisis temático". *La tematicología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid, Arco libros.
- NÉPOTE-DESMARRES, Fanny [Edit]. 2002. *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*. Collaboration de Jean-Philippe Grosseperin. Toulouse, Société de Littératures Classiques.
- NILSSON, Martin. 1970. "The Origin of the Oedipus Myth" en Sophocles, *Oedipus Tyrannus*. Trad. Luci Berkowitz y Theodore F. Brunner. Nueva York, W. W. Norton and Company. pp. 45-47. (Norton Critical Edition)
- ODAGIRI, Mitsutaka. 2001. *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe* (1^{er} éd). París, L'Harmattan.
- OVIDIO NASÓN, Publio. 2006. *Las metamorfosis*. Estudio preliminar Francisco Montes de Oca. México, Porrúa. ("Sepan cuantos...", 316)
- PEREZ RIOJA, José Antonio. 1997. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada* (1^a ed. 1962). Madrid, Tecnos.
- PEREIRA, Maria Eugénia Tavares. 1995. *Le mythe d'Œdipe dans La Machine infernale de Jean Cocteau : entre classicisme et modernité*. Lisboa, Tese de Mestrado em Literatura Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PIMENTEL, Luz Aurora (Edit.). 1997. *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, n^o. 2. México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- PROPP, Vladimir. 1977. *Morfología del cuento (Morfologija skazki, 1^a ed. 1928)*. Trad del francés por Lourdes Ortiz. España, Fundamentos.
- _____. 2000. *Raíces históricas del cuento (Istoriceskie korni volsebnój skazki, 1^a ed. 1946)* México, Colofón. (Literatura/Ensayo)
- _____. 1982. *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*. Trad. del italiano C. Caro López. Madrid, Editorial Fundamentos.
- ROMÁN CALVO, Norma (Coord). 2007. *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad* (1^a ed.). México, FFyL-UNAM. (Paideia)
- SÉNECA, Lucio Anneo. 1998. *Tragedias*, tomo I. Int. prol. y not. Germán Viveros. México, UNAM. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- _____. 2001. *Tragedias*, tomo II. Int. prol. y not. Germán Viveros. México, UNAM. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- Sófocles. "Edipo Rey" en *Las siete tragedias*. 1991. Versión directa del griego e intro. Angel Ma. Garibay K. México, Porrúa. ("Sepan cuantos...", 14)
- _____. "Edipo Rey" en *Tragedias*. 2004. Trad. Margarita Muños. México, Editores Mexicanos Unidos.

- Sophocle. 1992. "*Œdipe roi*" en *Tragédies*. Préf. Pierre Vidal-Naquet ; trad. Paul Mazon ; not. René Langumier. París, Gallimard.
- TRUCHET, Jacques. 1989. *La tragédie classique en France* (1^e éd. 1975). París, PUF. (Littératures modernes, 7)
- VERNANT, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. 1994. *Œdipe et ses mythes*. Bruxelles, Éditions Complexe. (Historiques, 4)
- _____ 2001. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tome I* (1^e éd. 1972). París, La découverte/poche. (Sciences humaines et sociales, 101)
- _____ 2001. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tome II* (1^e éd. 1986). París, La découverte/poche. (Sciences humaines et sociales, 102)
- Voltaire. 2004. "Œdipe" en *Corneille et Voltaire. Œdipe*. Notes, Denis Raynaud et Laurent Thirouin. Lyon, Publications de l'Université de Saint-Étienne. (Textes et contre-textes, 4)
- MALPICA LÓPEZ, Yoalli. 2007. "Presencia del melodrama" en *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad* (1^a ed.). Coord. Norma Román Calvo. México, FFyL-UNAM. (Paideia)

Bibliografía consultada

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. 1939. *L'art poétique* (1^e éd. 1674). Intro., not. y apéndice par H. Gaillard de Champris. París, J. de Gigord.
- _____ 1969. "Le lutrin" (1^e éd. 1674) en *Œuvres I*. Crono. e intro. Par Jérôme Vercruysse. París, Garnier-Flammarion. (Texte intégral, 205)
- BRASETE, Maria Fernanda [Coord.]. 2001. *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (1^a ed.). Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro. (Ágora, 2)
- BRUNEL, Pierre [dir.]. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires* (1^a éd). París, Éditions du Rocher.
- BRUNEL, Pierre e Yves CHEVREL [Directores]. 1994. *Compendio de literatura comparada (Précis de littérature comparée, 1^e éd. 1989)*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI.
- CARR-GOM, Sara. 2003. *Diccionario de arte a partir de sus símbolos (Dictionary of Symbols in Art, 1st ed. 2000)* México, Tomo.
- CARRILLO PIMENTEL, Margoth. 2005. "Algunas consideraciones sobre la concepción del mito a partir de la hermenéutica de Paul Ricoeur" en *Paul Ricoeur. Palabra de liberación* (1^a ed). Coord. María Rosa Palazón. México, FFYL-UNAM. (Primer aliento)

- CASSIRER, Ernst. 1998. *Langage et mythe, à propos des noms des dieux (Sprache und Mythos, 1925)*. Trad. Ole Hansen-Love. París, Minuit.
- CHEVREL, Yves et Camille DUMOULIÉ [Coord.]. 2000. *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire* (1^e éd.). París, PUF. (Ecriture)
- CORNEILLE, Pierre. 1963. *Trois discours sur le poème dramatique (Texte de 1660)*. Int. et not. Louis Forestier. París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- DÉTIENNE, Marcel. 1981. *L'invention de la mythologie* (1^e éd.). París, Gallimard.
- DUMÉZIL, Georges. 2003. "Apollon sonore" (1^e éd. 1982) dans *Esquisses de mythologie*. Préface de Joël H. Grisward. París, Gallimard. (Quarto)
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo Jerónimo. 2006. "La tiranía en Atenas. El poder absoluto en Grecia" en *Historia*, n^o. 32. Barcelona, National Geographic.
- DOUBROVSKY, Serge. 1963. *Corneille et la dialectique du héros* (1^e éd.). París, Gallimard. (Bibliothèque des idées)
- FORESTIER, Georges. 2003. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française* (1^e éd.). París, PUF. (Perspectives littéraires)
- FRAZER, James George. 2006. *La rama dorada. Magia y religión (The Golden Bough, 1st ed. 1890)*. Trad. Elizabeth y tadeo Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica. (Sociología)
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. 2005. "Liberación en lo trágico o sobre Dionisos y la tragedia" en *Paul Ricœur. Palabra de liberación* (1^a ed.). Coord. María Rosa Palazón. México, FFYL-UNAM. (Primer aliento)
- LENDO FUENTES, Rosalba. 2005. "La imagen del caballero en la novela artúrica" en *Anuario de Letras Modernas*. México, FFYL-UNAM.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 2006. *Anthropologie structurale deux* (1^e éd. 1973). París, Plon.
- LOJERO VEGA, Norma. 2005. "El 'interludio' de la obstinación, una limitante para ver al otro" en *Paul Ricœur. Palabra de liberación* (1^a ed.). Coord. María Rosa Palazón. México, FFYL-UNAM. (Primer aliento)
- MORENO VILLAREAL, Jaime [edit.]. 1997. *Edipo, responde. Biblioteca de México*, no. 37. México, CONACULTA.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2001. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo (Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus, 1^a ed. 1872)*. Intro., trad. y not. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial. (Biblioteca Nietzsche)
- OCHOA SANTOS, Miguel Gabriel [Coord.]. 2003. *Mito, filosofía y literatura en la modernidad* (1^a éd.). México, Universidad Autónoma de Zacatecas – Plaza y Valdez.

- PRIGENT, Michel. 1986. *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille* (1^e éd.). París, PUF. (Écrivains)
- QUIJANO DECANINI, Javier. 2005. "El nudo trágico" en *Paul Ricœur. Palabra de liberación* (1^a ed.). Coord. María Rosa Palazón. México, FFYL-UNAM. (Primer aliento)
- RACINE, Jean. 1994. "La Thébaïde ou les frères ennemis" en *Théâtre complet I*. Préface Jean-Pierre Collinet. París, Gallimard.
- ROMÁN CALVO, Norma. 2003. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena* (1^a ed. 2001). México, Pax.
- SAITTA, Armando. 1996. *Guía crítica de la historia antigua (Guida critica alla storia antica*, 1^a ed. 1980). México, FCE. (Breviarios, 481)
- SCHERER, Jacques. 1986. *La dramaturgie classique en France* (1^e éd. 1951). París, Nizet.
- SECHI MESTICA, Giuseppina. 1993. *Diccionario de mitología universal (Dizionario Universale di Mitologia*, 1^a ed. 1990). Trad. Marie-Pierre Bouyssou y Marco García. Madrid, Akal.
- Sófocles. 1998. *Tragedias*. Trad. Assela Alamillo; introd. José Lasso de la Vega. Madrid, Gredos.
- Sophocles. 1970. *Oedipus Tyrannus*. Translated and Edited by Nuci Berkowitz and Theodore F. Brunner. Passages from ancient authors, religion and psychology, some studies, criticism. New York, W. W. Norton and Company. pp. 45-47. (Norton Critical Edition)
- SISSA Giulia y Marcel DETIENNE. 1991. *La vida cotidiana de los dioses griegos (La vie quotidienne des dieux grecs*, 1^e éd. 1989). Trad. Elena Goicoechea Larramendi. México. (Historia, 8)
- STEINER, George. 2001. *La muerte de la tragedia*. Trad. E. L. Revol (*The Death of tragedy*, 1st ed. 1961). Barcelona, Azul.
- TOMLINSON, Philip. 2001. *French 'Classical' Theatre today. Teaching, reserch, Performance*. [1^{ts} ed]. Amsterdam, Rodopi. (Faux titre, 205)
- VERNANT, Jean-Pierre. 2000. *Erase una vez... El universo, los dioses, los hombres. Un relato de los mitos griegos. (L'univers, les dieux, les hommes*, 1999). Trad. Daniel Zadunaïsky. México, Fondo de Cultura Económica.
- VITAL, Alberto [Editor]. 1996. *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes* (1^a ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Veracruzana. (Ediciones especiales, 4)

Sitografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes. 2006. "Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Vol. 16. Madrid, Universidad Complutense, Portal de revistas científicas complutenses.

En línea: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4858.pdf> (octubre 2007)

BORDONS, Glòria y Anna DÍAZ-PLAJA. 1998. " L'ensenyament de la literatura a través de la Tematologia i les intertextualitats." en *Revista de didáctica de la llengua i de la literatura*, Nº. 14. Barcelona, Universidad de Barcelona. (pp. 61-74)

En línea: <http://www.cav.ub.es:16080/web/gbordons/articles.pdf> (Abril, 2007)

BOU, Núria. 2001. "Retrat nocturn de la *femme fatale*" en *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, nº. 3. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

En línea: http://www.iua.upf.es/formats/formats3/bou_c.htm (mayo 2007)

BRUNEL, Pierre. 1995. "La mythocritique au carrefour européen" en *Nuevos caminos del comparatismo I. Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Nº 7. Madrid, Universidad Complutense. (pp. 69-81)

En línea: <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/fil/11399368/articulos/THEL9595230069A.PDF> (mayo 2007)

CAIRUS, Henrique Fortuna. 1999. "A doença e o sagrado no século V a.C." em *Os limites do sagrado na nosologia hipocrática (Tese de Doutorado em Língua e Literatura Grega)*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras.

Em línea: <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/oslimites.pdf> (octubre 2007)

CIGANO, Ettore. 2006. "Riflessi dell'epos tebano in Omero e in Esiodo" en *Incontri triestini di filologia classica* 2 (2002-2003). Trieste, Università de Trieste.

En línea: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/972/1/Cingano.pdf> (Julio 2007)

CIPRIANO, Palmira. *Fas e Nefas*, 1978. Dipartimento di Studi glottoantropologici e Discipline musicali. Biblioteca di Ricerche Linguistiche e Filologiche.

En línea: <http://creativecommons.org/licenses/publicdomain/> (marzo 2007)

DURAND, Gilbert. 1990. "Fondements et perspectives d'une philosophie de l'imaginaire" en *Le statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de Gilbert Durand. Religiologiques. Sciences humaines et religion*, Nº 1. Montréal, Université du Québec à Montréal.

En línea: <http://www.religiologiques.ugam.ca/no1/fondements.pdf> (mayo 2007)

_____. 1994. "L'alogique du mythe" en *Actualité du mythe. Religiologiques. Sciences humaines et religion*, Nº 10. Montréal, Université du Québec à Montréal.

En línea: <http://www.unites.ugam.ca/relogiologiques/no10/duran.pdf> (mayo 2007)

DULAURE, Jacques-Antoine. 2002. "Du culte du phallus chez les Grecs" extrait de l'ouvrage *Les divinités génératrices* (1805).

En línea: http://misraim3.free.fr/divers/culte_du_phallus.pdf (Julio 2007)

- ESTEBAN SANTOS, Alicia. 1991. *Ratones, ranas y dioses: el esquema ternario de la «Batracomiomaquia»* en Cuadernos de filología clásica. Cuadernos griegos e indoeuropeos. Vol 1. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
En línea: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG9191110057A.PDF> (enero, 2008)
- Eurípide. 2000. "Les Phoinissiennes" (Trad. Leconte de Lisle, 1884) en *Mythorama*. Responsable Vincent Caillis. NFrance.
En línea: <http://www.mythorama.com/mythes/indexfr.php?liste=eurp> (octubre 2007)
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve. 2001. "L'intertextualité comme méthode de critique littéraire : définitions et postulats" en *Atelier de littérature. Intertextualité et genèse des textes*. Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO), Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE), Sorbonne Nouvelle.
En línea: <http://www.ivry.cnrs.fr/iran/Archives/archiveRecherche/atelierintertext1.htm> (agosto 2007)
- GÉLY, Véronique. 2006. "Mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction" en *Vox Poética*, Bibliothèque comparatiste.
En línea: <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/index.html> (julio 2007)
- HERRERA CECILIA, Juan. 2006. "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias" en *Cedille. Revista de estudios franceses*, Nº 2, La Laguna, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. (pp. 58-76)
En línea: <http://webpages.ull.es/users/cedille/dos/cedille-dos.pdf> (mayo 2007)
- LUCAS DE DIOS, José María. 1990. "La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto" en *Epos. Revista de filología*, nº 6. Madrid, Facultad de Filología de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia).
En línea: <http://62.204.194.45:8080/fedora/get/bibliuned:Epos-3C5E47C3-B87E-CE09-220D-F5CC2DA90EF0/PDF> (julio 2007)
- MACÉ, Marielle. 2004. "L'étude des mythes en littérature comparée. Bilans et perspectives de recherche" en *Fabula. La recherche en littérature*. Groupe de recherche Fabula.
En línea: <http://www.fabula.org/actualites/article8649.php> (mayo 2007)
- MAGRIS, Aldo. [sin fecha de publicación] *Le fonti sul mito di Edipo*. Trieste, Università di Trieste, Sin fecha de publicación.
En línea: <http://scfor4s.univ.trieste.it/webdip/materiali/antropologiaCulturale/edipo-st.pdf> (julio 2007)
- MARQUEZ, Miguel Á. 2002. "Tema, motivo y tópico" en *Ejemplaria*, nº 6. Huelva, Universidad de Huelva. (pp. 251-256)
En línea: <http://www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf> (abril 2007)
- NAUPERT, Cristina. 1998. "Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo" en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, nº 16, pp. 171-183. Madrid, Universidad Complutense.
En línea: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE9898110171A.PDF> (octubre 2007)

- RASTIER, François. 2001. "Éléments de théorie des genres" en *Texte !, Textes et cultures. Revue électronique*. Vol. VI, nº 2. París, Institut Ferdinand de Saussure.
En línea: http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html (julio 2007)
- ROISMAN, Hanna M. 2003. *Teiresias, the seer of Oedipus the King: Sophocles' and Seneca's versions* en *Leeds International Classical Studies*, vol. 2. Leeds, University of Leeds.
En línea: <http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/2003/200305.pdf> (noviembre 2007)
- SANTIAGO, Rosa-Araceli. 1981. "La fusión de dos mitos tebanos" en *Faventia. Revistes Catalanes amb Accés Obert*, Vol. 3, nº 1. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
En línea: <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/49505/60604> (Julio 2007)
- SERRA, Ordep. 2005. "À luz da tragédia: Édipo e o apotropaico" en *Mana*, vol.11, no.2. Scientific Electronic Library On Line (SCIELO), octubre.
En línea: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27458.pdf> (octubre 2007)
- STAËL-HOLSTEIN, Madame La Baronne de... 1871. "De l'Allemagne" (1813) en *Œuvres complètes. Tome deuxième*. París, Fermin Didot Frères.
En línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2080946> (octubre 2007)
- Thucydide. [sin fecha de publicación] *L'Histoire de Thucydide de la Guerre du Péloponèse*. Trad. et notes. Nicolas Perrot d'Ablancourt, Edition F. GREGOIRE, 1671. Rouan, GELAHN (Groupe d'Enseignants de Langues Anciennes de Haute-Normandie).
En línea: <http://www.gelahn.asso.fr/docs118.html> (Septiembre, 2007)
- TORRES-GUERRA, José B. 1998. "Homero, compositor de la *Tebaida*" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Vol. 8. Madrid, Universidad Complutense, Portal de revistas científicas complutenses.
En línea: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG9898110133A.PDF> (Julio 2007)
- VIERNE, Simone. 1993. "Mythocritique et mythanalyse" en *Mythe et modernité. Iris*, Nº 13. Grenoble, Université de Grenoble-CRI. (pp. 43-56)
En línea: <http://w3.u-grenoble3.fr/cri/textes-ligne2.htm> (mayo 2007)
- Voltaire. [sin fecha de publicación] "Théâtre I. Œdipe. Préface de l'édition de 1730" en *Voltaire intégral en ligne*.
En línea : <http://pagesperso-orange.fr/dboudin/> (octubre 2007)

Videografía

- CHÉREAU, Patrice [dir.]. 2003. *Phèdre* de Jean Racine [ed. DVD Europa dell'arte, 2004]. Puesta en escena. París, Théâtre de l'Odéon.
- COSTA. Orazio. 1980. *Edipo re* de Sofocle [ed. DVD Boxman-Images, sin fecha de publicación]. Puesta en escena. Vicenza, Teatro Olímpico de Vicenza.

- DOUAREC, Thomas Le [dir]. 1998. *Le Cid de Pierre Corneille*. [ed. DVD Copat, 1999]. Puesta en escena. París, Théâtre de la Madeleine.
- DOUFEXIS, Stavros [dir]. 1982. *El mito de Edipo rey. Fiesta trágica con el texto de Sófocles* [ed. DVD TVE, 1983]. Puesta en escena; versión de Agustín García Calvo; cía. José Luis Gómez; colaboración de Teatro Epitapitos Grecia; música de Chistodoulos Halaris. Mérida, Teatro Romano de Mérida.
- PASOLINI, Pierre Paolo [dir]. 1967. *Edipo re* [ed. DVD Arco-Film, 1990]. Adaptación cinematográfica de *Edipo rey* de Sófocles; coprod. Italia-Marruecos.
- TAYMOR, Julie y Seiji OZAWA. 1993. *Oedipus rex* de Igor Stravinsky [1927; ed. DVD Cami Video-Phillips, 2005]. Opera-oratorio en dos actos; guión y adaptación de *Edipo rey* de Sófocles por Jean Cocteau; trad. al latín Jean Daniélou. Saito Kinen Festival.
- TRIANA, Jorge Alí [dir.]. 1996. *Edipo alcalde* [ed. DVD Facets Video, 2007]. Adaptación cinematográfica de *Edipo rey* de Sófocles; guión Gabriel García Márquez. Coprod. Colombia-España-México-Cuba..

Tras el rastro de un mito:
Edipo en dos periodos clásicos

Preliminar.....	11
Introducción: Sobre Edipo.....	19
I. El mito en el ocurrir literario	
El mito en el devenir genérico.....	31
Mito y tragedia ática.....	36
Mito y tragedia clásica.....	40
El conflicto trágico.....	45
II. Edipo en una encrucijada comparatista	
El mito en la literatura comparada.....	49
Mitocrítica: polémica y alcances	52
Tematología: conceptos en torno al tema.....	60
Intertextualidad: del architexto al hipertexto.....	67
III. Migraciones de Edipo	
Edipo, el rey épico (el <i>epos</i> tebano).....	79
De la imprecación a Layo a la maldición de Edipo (Esquilo).....	88
El llanto de Yocasta y de Edipo (Eurípides).....	102
El tirano inquisidor (Sófocles).....	107
Edipo, el estratega y sus antagonistas (Corneille).....	124
Una nueva Yocasta, un amor de juventud y una intriga milenaria (Voltaire)..	137
Edipo <i>dell'arte</i> (Biancolelli)	146
Conclusión.	
Reescrituras de Edipo: operaciones hipertextuales; implicaciones contextuales.	155
Mediografía	
Bibliografía citada.....	iii
Bibliografía consultada.....	vii
Sitografía.....	x
Videografía.....	xii