

2. Los griegos y la tragedia: los dos Edipos

2. 1. El concepto de lo *trágico*

Los griegos fueron los creadores de la obra artística llamada *tragedia*, como género literario, y con ello hicieron una aportación extraordinaria en el terreno del arte y del espíritu; sin embargo no reflexionaron a nivel teórico sobre el concepto de lo *trágico*, que pudiese extrapolarse a una concepción del mundo. Y no deja de ser paradójico, ya que fueron los padres de la filosofía occidental.

Como no existen textos filosóficos, vamos a seguir otros caminos. La palabra **τραγικός** es un adjetivo y se usaba para los acontecimientos graves, majestuosos, o de carácter desmedido. El propio Aristóteles, fuera del ámbito de la *Poética*, lo usa en este sentido, que responde al uso del lenguaje en su época. También tenía el carácter de lo horrible, lo espeluznante, lo cruel y lo sangriento. El helenista Albin Lesky (1.896-1.981), en su extraordinario estudio sobre *La tragedia griega*,¹ a la que dedicó una investigación a lo largo de toda su vida, casi en exclusiva (además de a Homero, por considerarlos las cumbres del genio griego), expone que cuando los griegos de la época clásica usaban tal término, no piensan en las actuaciones en que incurre un ser humano a causa de su pasión, o en un estado del mundo que condicionase tal suceso trágico. En el helenismo posterior, incluso pierde el rasgo de impresionante grandeza, aplicado a un suceso. Y con posterioridad, hasta el momento actual, la palabra “trágico” se ha apartado de la forma artística a la que está vinculada en el clasicismo helénico, y se ha convertido en un adjetivo que sirve para designar hechos fatídicos, con una dimensión de profundidad y grandeza. La filosofía de Kierkegaard, por ejemplo, suele adjetivarse como trágica, en el sentido de una manera pesimista de ver el mundo, separado de dios, por un abismo infranqueable. De él sí podemos decir que tenía una visión trágica del mundo, cosa que no podemos decir de los griegos, que nunca la usaron en el sentido de concepto cósmico.

No podemos obviar, sin embargo, que Aristóteles en su *Poética* dedica la mayor atención a la creación literaria de la tragedia, y quizás si investigamos en ella

¹ *Die griechische Tragödie*, 1.937, revisada con añadidos en 1957, (trad. de Juan Codó revisada por Montserrat Camps), El Acantilado, Barcelona, 2.001.

encontraremos los gérmenes de un concepto de lo trágico, más allá del análisis técnico de la obra de arte. En el capítulo VI encontramos una definición de tragedia:

“Imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.”²

Vamos a atender a la parte final de la cita, porque en ella aparece su conocida teoría de la **κάθαρσις** (“purificación”), que fue considerada por su autor como la finalidad de la tragedia. La purificación o desencadenamiento liberador de los afectos se produce por **ἔλεου καὶ φόβου** (“compasión” y “horror o temor”). Conviene analizar el sentido de estos dos sentimientos y hemos de ir al capítulo XIII para encontrar indicaciones. ¿Qué mueve a compasión en el espectador? El hombre que es desgraciado “sin merecerlo”. Y ¿Qué mueve al temor? La precariedad de la vida y la semejanza con nosotros de los personajes de la tragedia. Porque, sigue diciendo, sólo sentimos compasión por el hombre de caracteres “medios” (nuestro semejante), que ha experimentado un cambio de destino desfavorable. No despertaría sentimientos de compasión y horror ni “el hombre bueno, que pasa del bienestar a la desgracia, ni tampoco el hombre malo, que pasa del infortunio a la dicha.”³ La caída en la desgracia, para poder considerarla trágica, puede producirse, no por un exceso o defecto moral, sino por **αμαρτία**. Este término, tomado de la épica, se refiere a una “falta” o un “error de juicio” de un hombre de estatura moral mediana, que le impide reconocer lo correcto. Este error, aunque inevitable y del todo inocente, puede ser fruto de una cierta negligencia. El ejemplo que pone Aristóteles es *Edipo rey*, cuyo error sería la falta de información con respecto a sus padres.

Pero esta actitud del hombre, que no siempre puede estar a la altura de las circunstancias, es una consecuencia de las *limitaciones* de la naturaleza humana. Pudiera ser que Aristóteles estuviese apuntando a una situación *esencialmente*

² Aristóteles, *Poética* (trad de Francisco de P. Samaranch), Aguilar, Madrid, 1.982, 1449 b, pág. 1118. Este tema fue estudiado en el capítulo I del presente ensayo, pero prestando atención a los conceptos del *éthos* y *práxis*, que ahora desestimaré.

³ *Idem*, 1453 a.

trágica del hombre, con lo cual podríamos darle un estatuto universal, “filosófico”, como echábamos de menos antes. Creo poder interpretar que el fundamento del *acontecer trágico* podría ser la convicción humana en su pobreza de medios para enfrentarse a poderes o fuerzas contrarias que le exceden. Esta idea aparece también en los tratados de poética del barroco, expresada así: ***error ex alienatione***, que indica la idea de que la desgracia o el sufrimiento provienen del error. Éste puede deberse a múltiples causas: del hombre acerca de sí mismo, o acerca de los demás, o de la divinidad. Los ilustrados no se hacen eco de esta idea, ya que confían en los poderes de la racionalidad humana, liberada de errores y prejuicios. Pero los románticos vuelven reflexionar sobre la naturaleza trágica del hombre y por ello vamos a dedicarle inmediatamente nuestra atención.

2. 2. Las componendas románticas entre *escisión* y *reconciliación*

Poetas, filósofos y artistas románticos van a tener en cuenta en sus reflexiones y creaciones el concepto de lo *trágico*, en esta época convulsa. Comenzaremos por los filósofos, que piensan la idea de lo trágico a partir de un concepto muy apreciado por ellos: el concepto de *escisión*, entendiendo por tal el lugar de en medio, o hiato entre dos conceptos o realidades contrapuestas. Esta idea no la aplican sólo al hombre, sino también a la naturaleza y al cosmos. Fichte, Schelling y Hegel estaban fraguando en ese momento las oposiciones conceptuales con las que intentar pensar una época sobrada de cambios: yo y no-yo, razón e intuición intelectual, partes y todo, *escisión* y unidad.

La *escisión* y la multiplicidad ya habían sido formuladas en la Ilustración, con el progreso de las ciencias y la organización de la vida social, que había conducido a una diferenciación de disciplinas especializadas y dominios de actividad diversos. Y en el terreno de la política, los acontecimientos de la Revolución francesa habían introducido en el espíritu del hombre la consciencia del desgarró. Podríamos decir que todas estas *escisiones* pertenecían al plano de “lo real.” Pero los pensadores románticos, aunque fueron conscientes de las contradicciones trágicas de la realidad, intentaron enmascararlas o llegar a imposibles compromisos, a partir de su ideal de *reconciliación*, llámese éste con los diversos nombres con el que fue

pensado (Unidad, Todo, Absoluto o sagrada Naturaleza), términos todos pertenecientes al plano de “lo ideal”.

Así pues, aunque los románticos piensan *la esencia de lo trágico*, a partir de la *escisión* (entre el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza, de los hombres entre sí y entre los conceptos de libertad y necesidad), prevalece en ellos el anhelo de *reconciliación*. Desarrollaremos ahora este enunciado.

Las filosofías idealistas se responsabilizaron, de inmediato, de suturar las escisiones que la crítica ilustrada había tenido en cuenta, y a ella respondieron con el ‘sistema’. Los magnos edificios de pensamiento de los tres filósofos antes citados podrían interpretarse como una respuesta a la experiencia moderna de la disociación. Así lo explicita Hegel: “La escisión es la fuente de la necesidad de la filosofía”, y el joven Schelling dice palabras similares: “Con la escisión empieza la reflexión.” Pero aunque para ambos el quehacer de la filosofía es la de superar las oposiciones consolidadas, cada uno de ellos aborda la tarea de manera diferente.

En Hegel la escisión está necesariamente presente en todo proceso dialéctico, dialéctica entendida como método para acceder a la realidad, y también la constitución de la realidad misma. Como es sabido, en el proceso de la tríada dialéctica, a un primer momento de la inmediatez, le sigue un momento de *escisión*, al que también llama distanciamiento o trabajo del negativo. Pero ambos concluirán en un tercer momento de síntesis (*Aufhebung*, que significa “integrar” y “superar” los dos momentos anteriores). Al repetirse el proceso de forma continuada, cada síntesis lograda se convertirá en el primer momento de la tríada siguiente, con su necesario momento de la escisión o extrañamiento. Dice el filósofo que *“la escisión es necesaria para la vida, que siempre se configura por contrastes”*.

Schelling aborda el problema de la escisión desde una posición diferente, ya que su intención era la de “superarla para siempre”. Pero el término superación no tiene el mismo sentido que en Hegel, ya que para Schelling significa “aniquilación”. ¿Por qué? Porque la considera como “una enfermedad del espíritu humano”, como repite continuamente en su *filosofía de la naturaleza*. La “verdadera filosofía” ha de realizar el siguiente recorrido: en el origen, el Espíritu formaba un todo con la Naturaleza y cuando aparece la escisión, que desencadena la reflexión filosófica, su cometido no será mantenerla, sino que ha de trabajar en la superación definitiva de

la escisión, es decir, en la vuelta a aquella Unidad perdida. Su odisea del Espíritu concluye con la *reconciliación*.

Recopilando, diremos que Hegel da mayor importancia a la escisión y Schelling a la reconciliación. Sin embargo, los poetas asumen en mayor medida el componente trágico y escindido de la humanidad y de la naturaleza. Vamos a hablar de dos de ellos: Goethe, y Hölderlin. Comenzaremos citando al primero:

“Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna: Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma.”⁴

La idea que parece clara es que la situación trágica lleva a un callejón sin salida. Pero lo que no se especifica es que para que exista un “contrate” debe haber dos polos opuestos. Quizás se refiriese a dioses y hombres, o a facultades opuestas que anidasen en la interioridad del mismo hombre.

Hölderlin da nombre a los dos polos contrapuestos para pensar la esencia de lo trágico, que faltaban a Goethe. En toda su obra aparecerá una alternancia entre períodos de armonía reconciliada y otras fuerzas contrarias y disgregadoras. Esta idea de la alternancia la denominé, en un escrito anterior,⁵ con el término *trágico*. Este concepto aparece en un breve ensayo, *Fundamento para el Empédocles* (1799)⁶, en el que piensa una Naturaleza de carácter trágico en la que se da siempre una lucha de fuerzas contrapuestas, mezcla y disgregación de elementos. Las fuerzas que se alternan las denomina lo *aórgico* y lo *orgánico*, términos de acuñación propia. El imperio de lo aórgico se da cuando actúan las fuerzas disgregadoras, lo orgánico tiende a la unificación. Pero aún hay otro texto en el que el poeta vuelve a pensar dos elementos en trágica oposición. El texto al que me refiero es *La muerte de Empédocles*, a la que denomina precisamente “oda trágica”. Las dos fuerzas contrarias que actúan en el cosmos son: “el odio aniquilador y la concordia conciliadora”, de clara filiación empedocleana. El filósofo griego de

⁴ Palabras que dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller.

⁵ J. Manzano, *De la estética romántica a la era del impudor*, I. C. E y Horsori, Barcelona, 1999, p.p. 43-47.

⁶ F. Hölderlin, *Ensayos* (trad. Felipe M. Marzoa), Hiperión, Madrid, 1983. Escrito preparatorio para el que nombra como “poema dramático trágico” *La muerte de Empédocles*, que finalmente quedó sin acabar.

Agrigento, al que Hölderlin consideraba su *alter ego*, pensó en dos fuerzas: **ΒΕΙΚΟΣ** (“odio”, “disgregación”, “discordia”) y **ΦΙΛΙΑ** (“amistad”, “amor”) para describir el ciclo cósmico de unificación y separación perpetua de los elementos.

El juego de fuerzas contrapuestas en el seno del Todo, que dan lugar a escisiones y reconciliaciones, en alternancia constante, llevan a Hölderlin a la convicción de que en cada época del mundo el dolor es inseparable del placer, la hostilidad de la amistad más placentera; y cada estadio es siempre transitorio. Cree vivir un tiempo dominado por lo aórgico y la discordia, pero confía en tiempos futuros de sosiego. Los intervalos entre las épocas están llenos de presagios y de signos de los celestes, que el poeta recoge y los transforma en canto.

Este concepto *cósmico de lo trágico* podemos aplicarlo al espíritu humano, y entonces puede pensarse como escisión y como hiato en el interior del sí-mismo, sin posibilidad de reconciliación. El hombre Hölderlin vivió en su propia alma tal estrago, él fue el último gran personaje trágico, por la profundidad y grandeza de su vida y de su obra, y porque no supo encontrar la salida, tal como sugería Goethe, otro poeta.

Como no era posible encontrar textos filosóficos griegos que hablasen del concepto de lo trágico, he tenido que recurrir a otros momentos de la historia del pensamiento, especialmente a los románticos. Resumiendo lo antedicho, podríamos decir que la *esencia de lo trágico* se cifra en la conciencia de la limitación y la escisión, y a la vez, en el esfuerzo titánico de los hombres para pensar en una posible superación. Creo que esta acepción genérica podría aplicarse al ámbito de la tragedia griega.

2. 3. La visión nietzscheana de la tragedia griega

El único de los pensadores que conozco que haga una reflexión filosófica sobre la tragedia griega es Nietzsche, por tanto es ineludible referirnos a él. Trata de ello en su primer libro *El nacimiento de la tragedia*, publicado a los veinte y siete años. El texto había sido esperado con expectación por sus colegas de la universidad de Basilea, de la que era catedrático extraordinario de filología clásica; y la reacción que produjo podríamos denominarla, como mínimo, de desconcierto. ¿Por qué? Porque no era un estudio filológico, ni siquiera una reflexión filosófica,

dijeron algunos; sino un texto fuera de todos los cánones, que no sabían dónde encuadrarlo.

Se han dado múltiples interpretaciones de este texto primerizo, que trataré de sintetizar y encaminar al terreno que nos interesa. Podría decirse, en primer lugar, que es un libro de estética, ya que plantea dos potencias creadoras, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, que conviven y se oponen en el interior del alma del artista, especialmente en el poeta trágico (especifica Nietzsche). En la actualidad esta interpretación es ampliamente aceptada, ya que se han convertido en categorías estéticas para experimentar o pensar la obra de arte, y se aplican especialmente a la pintura, la música o la poesía.

Pero a la vez puede considerarse una reflexión cosmológica, ya que esas dos potencias, como juego de fuerzas contradictorias, pueden ofrecer una visión de la naturaleza próxima a los presocráticos, especialmente a Heráclito, con su idea del **πόλεμος** (la guerra o confrontación como padre originario, principio o **αρχή**). Esas dos fuerzas sabemos que se encarnan de forma emblemática en el artista, que es el único capaz de tener un atisbo del enigma de la realidad. Con lo cual podríamos pensar que Nietzsche está uniendo estética y ontología, y que esta reflexión ha recibido la denominación de *metafísica del artista* (trágico dionisiaco, añadido y explicaré más adelante).

Una tercera interpretación de este libro sería que ofrece una nueva visión de los griegos, absolutamente inédita hasta el momento, ya que siempre se los había identificado con uno solo de los elementos, lo apolíneo, que simboliza la racionalidad; dejando en olvido la parte pasional y oscura, dionisiaca, que a partir de Nietzsche ya no pudieron dejar de tener en cuenta los helenistas. Finalmente, y esta sería la interpretación más arriesgada, puede leerse como una antropología, si se considera que el hombre está atravesado por *dos fuerzas o instintos opuestos*, que a veces se hermanan en su interior, pero que luchan perpetuamente, constituyendo *su naturaleza trágica* por la imposibilidad final de reconciliación.

Se hace necesario internarse en la descripción de los dos principios : lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, en los cuales insiste el autor que no son dos conceptos (que encorsetarían la cambiante realidad), sino figuras del mundo de los dioses griegos. Lo dionisiaco simboliza lo originario, el Uno primordial. Dionisos es, en su

versión mítica, el dios del sufrimiento, la desmesura y, a la vez, la fusión mística con el dios, lograda por los participantes, en completo olvido de sí mismos, en las festividades dionisiacas. Lo apolíneo simboliza, por el contrario, la limitación y la moderación. Apolo es la divinidad resplandeciente, el de la bella apariencia; además lo subjetivo queda remarcado por este dios, ya que ordena “conócete a ti mismo”; es la imagen divina del *principium individuationis*, gracias al cual el hombre individual puede confiar en sí mismo, en medio de un mundo de tormentos.

Una vez definidos ambos principios nos preguntaremos cómo actúan el uno sobre el otro. Entre ellos, dice, “la lucha es constante y la reconciliación se da sólo periódicamente”⁷; unas veces se oponen, otras se unen en alianza fraterna. Pero acontece que cuando el Uno primordial (dionisiaco) necesita ser redimido por la bella apariencia (apolínea), dando lugar a todos los seres del mundo, en esos momentos de la escisión, a la naturaleza entera se la oye sollozar por su despedazamiento en individuos; después se produce la vuelta al origen y una nueva escisión (trágica).

Estos dos principios serán los que le permitirán su interpretación de la *tragedia griega*, en la que va a tener presente tanto la función del *coro*, como del *público de espectadores*, teniendo en cuenta la tradición, para ponerla en entredicho. Por ejemplo, contra A.W. Schlegel, que considera que el coro es el “espectador ideal”, es decir, como un compendio de los sentimientos y actitudes de la masa de los espectadores. Esta idea está en connivencia con la conocida y aceptada universalmente teoría de la *kathársis*, de la que Nietzsche va a disentir, para escándalo de sus contemporáneos.

Nietzsche tiene una idea más moderna, incluso contemporánea, me atrevo a decir. ¿Por qué? Porque considera que la tragedia es obra de arte y porque, además, habla por vez primera de un *público estético*. Oigamos sus palabras:

“El espectador genuino, cualquiera que sea, tiene que permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica”.⁸

⁷ *Die Geburt der Tragödie* (trad. A.Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1977, pág.40.

⁸ *Idem*, pág. 75.

La obra de arte no ha de ofrecer una penosa fotografía de la realidad, no ha de ser naturalista. Sin embargo, en sus orígenes, cuando la tragedia “era únicamente coro y nada más que coro”⁹ (esta es su tesis) los coreutas confundían realidad y ficción. Pone el ejemplo del coro de las Oceánidas, del *Prometeo encadenado* de Esquilo, que creen tener delante al titán Prometeo corporalmente presente.

“¿Y el signo distintivo del espectador ideal sería correr al escenario y liberar al dios de sus tormentos?”¹⁰

Se pregunta con ironía. El público ideal de Schlegel, efectivamente, dejaría que la escena actuase sobre él de manera empírica y saltaría al escenario; sin embargo el público estético que defiende Nietzsche se distanciaría de la escena y la tomaría como lo que es, pura obra de arte, apariencia de realidad (que habíamos dicho que era apolínea).

Schiller ofrecería, en opinión de Nietzsche, una intuición más valiosa del coro trágico, ya que considera que es como un “muro viviente” para aislarse del mundo real y de esta manera preservar su suelo ideal y su libertad poética. De esta manera declara la guerra a todo naturalismo en el arte.

¿Por qué considera tan extraordinaria la intuición de Schiller? Porque el suelo ideal del que habla es aquel por el que deambulaba el *coro* de la tragedia griega originaria, situado muy por encima del suelo por el que transitan los simples mortales. Aquí aparecerá el elemento dionisiaco de la tragedia, constituida en su origen por un *coro de sátiros*, que corrían y cantaban por la escena; un mundo, sin embargo, al que el griego creyente dotaba de la misma realidad y credibilidad que otorgaba a los otros habitantes del Olimpo. Estos coreutas dionisiacos estaban dotados de una sabiduría primigenia, que por encima de las separaciones entre los hombres y entre éstos y la naturaleza, experimentaban un *prepotente sentimiento de unidad*.

⁹ *Idem*, pág. 73.

¹⁰ *Idem*, pág. 75.

Retomando la idea de que lo dionisiaco es símbolo del Uno primordial, permite a Nietzsche elaborar su propuesta del *consuelo metafísico*. Esta es su tesis opuesta la *kathársis*. Toda verdadera tragedia deja en nosotros la idea de que:

“En el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias (apolíneas), la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia en el coro de sátiros.”¹¹

El consuelo que ofrece la tragedia se produce porque señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia (dionisiaco) en medio de la constante desaparición de las apariencias (apolíneas).

El griego civilizado, de sentimientos profundos, que asistía a las tragedias, experimenta un sentimiento de náusea ante la crueldad de la naturaleza y del proceso de destrucción de la historia. Está a punto de anhelar una negación budista de la voluntad (aquí comienzan sus divergencias con Schopenhauer), pero el “arte lo salva”. ¿Cómo argumenta esta función mesiánica del arte trágico? Porque *lo gana para la vida*. Tengamos en cuenta que la vida es el referente fundamental de la filosofía nietzscheana.

El público veía en el coro de sátiros una imagen primordial del ser humano, de la naturaleza y de la vida, porque la sabiduría dionisiaca enseña que la vida es júbilo y horror, a la vez. Ésa es su verdad, en la que se *identifican finalmente coro y público*. El coro sufre y se glorifica como su señor y maestro, Dionisos y esta excitación se contagia a los espectadores, y también su sabiduría.

Si comendamos todas las ideas expuestas hasta ahora sobre la esencia de de lo trágico, tanto los filósofos como los artistas la han concebido a partir de dos elementos que se oponen y, a la vez, se complementan. Nietzsche, como hemos podido comprobar, también estaría situado en esta órbita, ya que considera que la tragedia es la imitación artística (*apolínea*) del Uno primordial (*dionisiaco*). La parte apolínea es todo lo que aflora a la superficie, como el diálogo de los personajes, que ofrece una aspecto bello; y sólo en este sentido puede hablarse de la “jovialidad (o serenidad) griega”. El coro es la parte dionisiaca, que muestra lo terrible y oscuro

¹¹ *Idem*, pág. 77.

de la naturaleza. Juntando ambas partes, se experimenta la alegría y el horror (*trágicos*) de estar vivos.

2. 4. *Edipo rey* : las peripecias de la identidad

Las reflexiones teóricas, que he ido desarrollando sobre el concepto de lo *trágico*, ahora voy a aplicarlas a unas obras concretas, que considero paradigmáticas.

Los personajes de las tragedias de Sófocles aún hoy nos maravillan por la precisión, claridad y belleza de su lenguaje (ésta sería la dimensión *apolínea*, de la que hablaba Nietzsche), de tal manera podemos llegar a conocerlos que tenemos la sensación de poder penetrar con nuestra mirada en el fondo más íntimo y horroroso de su personalidad (lo *dionisiaco*).

En la primera tragedia que Sófocles dedicó al personaje de Edipo, *Edipo rey*, se conjugan muchos de los elementos investigados en este escrito para denominarlo *héroe trágico*. La interpretación que propongo es tomarlo como prototipo de personaje trágico, ya que en su alma anidan una serie de *fuerzas contradictorias*, a las que no puede dejar de atender.

La primera antítesis sería entre la *voluntad* humana y las disposiciones del *Hado*. En efecto, desde su nacimiento, y al principio sin la intervención del niño, actúan poderes oscuros e incontrolables, que parecen querer que no se cumpla su destino. Conocedores los padres, por un oráculo, de su futura condición de incestuoso y parricida, ordenan su muerte. Pero el niño no es asesinado, sino que vive en la corte del rey Pólibo, que lo cría como un hijo.¹² En edad juvenil, va con unos amigos a consultar el Oráculo de Delfos y allí conoce su destino. Entonces comienza a intervenir la voluntad de Edipo, que horrorizado, huye de los que cree sus padres, pero en un cruce de caminos encuentra a Layo, rey de Tebas, su verdadero padre, al que mata tras un enfrentamiento. Pero el desdichado Edipo lo ignora, sigue su camino hasta llegar a la ciudad de Tebas, aislada por una peste y sufriendo calamidades, porque cierra sus puertas la Esfinge, que propone una

¹² Las versiones del mito o leyenda de Edipo varían según los autores, unos dicen que la corte de Pólibo estaba en Corinto, otros en Sición. Seguiremos la versión de Sófocles.

adivinanza, hasta el momento no respondida por nadie. Nuestro héroe sí resuelve el enigma, salvando a su ciudad, que le da como recompensa la mano de la reina Yocasta, su madre, circunstancia que también desconoce.

Todos estos acontecimientos decisivos ya han transcurrido, hace años, cuando comienza la obra. Delante del palacio están congregados un grupo de ciudadanos, en actitud de suplicantes, que vienen a pedir a su rey Edipo que los libere, por segunda vez, de la calamidad. Se ha declarado una epidemia de peste y “el sombrío Hades se llena de cantos y lloros”¹³ (v.30) . Edipo abre el diálogo y se muestra “dispuesto a ayudar en todo.” (v.14) El gran poeta Sófocles nos presenta al rey, no en la plenitud de su poder, sino bellamente en su contenido humano. Siempre que se dirige a los ciudadanos lo hace como un padre solícito, los llama “hijos”, o “pobres hijos”, con cuyos sufrimientos se identifica. El piadoso Edipo, siempre atento a la voluntad de los dioses, ha enviado a Creonte, su cuñado, a consultar el oráculo y éste ha respondido que la ciudad se librá cuando sea purificada de la mancha por no haber vengado la muerte de su antiguo rey Layo, cuyo asesino se desconoce. Edipo lanza, entonces, una proclama, que irónicamente, se volverá contra sí mismo. Aquí radicaría una segunda antítesis: su *deseo de hacer justicia* y las consecuencias que se derivarán de su *puesta en práctica*, una vez conocido el secreto de la muerte de Layo :

“A este hombre prohibo, quienquiera que sea, que nadie de esta tierra, cuyos poderes y atribuciones regento, ni lo acoja dentro de su casa ni le dirija la palabra, ni en las plegarias a los dioses ni en los sacrificios le haga partícipe” (vv.236 – 240)

Trataremos ahora de la tercera antítesis de Edipo como personaje trágico. Desde el inicio de la obra, comienzan las que he llamado las *peripecias de la identidad*, porque hasta el final de ella se va dando un juego contradictorio y trágico de *velar* y *desvelar*, que según Heidegger era la pasión fundamental de los griegos. Creo que aunque, en apariencia, el argumento parezca trabado como la indagación del asesinato; en profundidad, la auténtica tesis de la obra es la búsqueda de su

¹³ Sófocles, *Edipo rey* (trad. J.M^a Lucas de Dios), Alianza, Madrid, 1999. Todas las otras citas pertenecen a la misma edición.

conciencia y el tormento de la duda de su identidad. El poeta Hölderlin, en sus espléndidas “Notas sobre Edipo” tuvo la lucidez de advertirnoslo:

“.....la desesperada lucha por llegar a sí mismo, el esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí mismo, la loca, salvaje búsqueda de una conciencia.”¹⁴

En los parlamentos sofocleanos domina en los discursos del desdichado y malquisto del Hado, la demente búsqueda de identidad, que para el griego de la época radicaba en su linaje. Pero cada vez que está a punto de encontrarlo y desvelarlo, lo niega, lo vuelve a velar. Cada indicio que le es ofrecido por alguno de los personajes, como el criado que lo abandonó de niño, o el propio Tiresias, el adivino, lo rechaza. Vamos a comprobarlo en los textos, en primer lugar, en el diálogo entre Edipo y Tiresias, que ha sido requerido por aquél; pero que conocedor de la verdad se muestra receloso en mostrarla:

EDIPO. “¿Qué dices? ¿Sabiéndolo no vas a hablar, sino que piensas traicionarnos y destruir la ciudad?” (v.330-331)

Impelido por esta acusación, y dejando a un lado el temor ante el poder real contesta:

TIRESIAS. “Digo que tú eres el asesino de aquel hombre, el asesino al que buscas” (v.364)

Y aún añade, porque se siente fuerte y poseedor de la verdad, cuyo descubrimiento y proclamación en otro tiempo le otorgaron los dioses:

TIRESIAS “Digo que no te das cuenta de que con tus seres más queridos tienes el más vergonzoso trato, y no ves en qué punto de desgracia estás” (vv. 363-365)

La verdad, desnuda, sin velos, le ha sido revelada; pero Edipo, siempre respetuoso con los dioses, se niega en este caso a aceptar su destino y a reconocer su identidad, y dice palabras impías, insultando, además al adivino ciego:

EDIPO: “Para ti esto no significa nada, porque eres ciego en tus oídos, en tus palabras y en tus ojos” (vv. 371-372)

Estas y otras peripecias van tejiendo y destejiendo el *hilo de lino* de la trama (en el capítulo siguiente, dedicado al *Quijote* hablaremos de esta hermosa metáfora de Cervantes), que es el reconocimiento de su identidad, que para el griego de la época estaba sustentada en su linaje. Dicho argumento esta urdido por la lucha trágica, en el alma de Edipo de una serie de fuerzas contradictorias y potentes de la cuáles ya hemos tratado antes. Pero cuando al final de la tragedia, se descorre el velo de la verdad, no puede soportarlo y se arranca los ojos. Hölderlin habla de:

“...la admirable, la rabiosa curiosidad de Edipo, porque el saber, cuando ha rasgado sus límites, como ebrio en su espléndida forma armónica, la cual, sin embargo, puede permanecer, ante todo se excita a sí misma a saber más de lo que puede soportar y asir.”¹⁵

No soporta la culpa de la que es inocente, o ignorante. No es responsable, ni consciente de su acción. Es obra del destino, vencedor, finalmente, sobre la voluntad de los mortales. Pero, además, si habíamos dicho que la esencia argumental la constituirían los lances en la indagación del yo, Edipo ya tiene un nombre, una estirpe, una identidad.

Eugenio Trías, en un libro de juventud, *Drama e identidad*¹⁶, establece unos peculiares relaciones entre Edipo y el psicoanálisis, pero no precisamente con el “complejo” que lleva su nombre. Algunas de sus indicaciones me permitirán retrotraer la inmortal tragedia a una interpretación contemporánea. Y, con ello,

establecer un ligamen con el *problema de la disolución del yo*, que como recordaremos, pretende ser el hilo conductor de este ensayo.

¹⁴ Hölderlin, *Ensayos* (trad. Felipe Martínez Marzoa), Hiperión, Madrid, 1983, p.138

¹⁵ *Op. cit.* pág.137.

Freud pone en escena los conflictos del *ego*, que tienen que ver con los eventuales problemas, atracciones o repulsiones con los progenitores, el padre y la madre. El proceso de tratamiento en el diván tiene el *suspense* de una novela policíaca; en él se van mostrando los indicios y los signos, que suelen pasar desapercibidos para la razón y la conciencia: actos fallidos, lapsus, sueños, etc. A lo largo del proceso, el analizado realiza la operación de *velar* y *desvelar* (como yo decía antes que le sucedía a Edipo), que Freud denomina resistencias o forclusiones. La “cura” psicoanalítica es la última *peripezia* que conduce a un desenlace: la aceptación de la *identidad*. Ya que en ella se manifiesta el *ego* del individuo, que muestra su inexorable retorno al origen reprimido, que es el origen de cada trayectoria biográfica. En Edipo, este origen reprimido fue formulado en el lenguaje mítico de Sófocles, como lucha titánica y aceptación final de los oscuros poderes de los dioses y el destino.

¿Qué sucede hoy con el problema de la identidad? Algunas mujeres y hombres siguen empeñados, como Edipo, en la tarea de la indagación y el esfuerzo humillante, las más de las veces “en la loca, salvaje búsqueda de una conciencia” (Hölderlin); pero vivimos una edad hipercrítica que paga cara su lucidez. Después de los maestros de la sospecha, el yo ha perdido su centro y se ha desfondado en una serie de máscaras o roles diversos, con ninguno de los cuales es posible establecer una identificación estable o definitiva. Hemos perdido el orgullo del nombre, la estirpe y la conciencia de pertenencia a patria alguna o ciudad. No así Hölderlin, que aún albergaba la esperanza de adueñarse del sí mismo y del retorno a la Grecia ideal.

En la literatura contemporánea tenemos a Leopoldo Blum, de Joyce, que no tiene, como el Ulises de Homero, ninguna patria a la que retornar. Su viaje dura tan sólo veinticuatro horas, su deambular por la ciudad sin nombre (muchas ciudades hoy, podrían ser intercambiables, el medio urbano no es hogar) carece de meta. Su esposa no es ninguna Penélope, y no espera el regreso de su héroe que se identifique con estirpe y ciudad, como Ulises de Ítaca, hijo de Laertes, como se denomina siempre con orgullo. Hoy en día, nuestros apellidos no suelen ser mostrados con la arrogancia de los héroes griegos. El señor K, de Kafka, no

¹⁶ Barral editores, Barcelona, 1974.

conserva más que la inicial. Tal vez, tendríamos que hacer caso a Nietzsche, indagando, de nuevo, en los instintos contradictorios de la parte apolínea y la dionisiaca de los héroes trágicos, los cuales pueden considerarse como el *paradigma* de lo humano. ¿Encontraríamos tal vez, por esta vía, alguna señal de identidad, aunque siempre cambiante y contradictoria?

El *dictum* de Baudelaire: “¡Hay que ser absolutamente moderno!” es recreado en la literatura (desde el siglo XIX hasta hoy) en la *disolución de la identidad* y la *pluralidad de voces narrativas*. Sus escritos están al alcance de todo aquel que también tenga consciencia de que la inocencia en la creencia de un yo permanente está ya periclitada. Esta afirmación pretendo demostrarla en los estudios que seguirán.

2.5. Edipo en Colono: el exceso del sufrimiento benefactor

El final del primer Edipo es el triunfo de los poderes oscuros de los dioses y el destino, que ha llevado al desdichado a la *trinidad de actos fatales*: asesino de su padre, esposo de su madre y solucionador del enigma de la Esfinge. La sabiduría dionisiaca implica una atrocidad contra la naturaleza, nos dice Nietzsche, pero, a la vez, “el rayo de sol del mito comienza a sonar con melodías sofocleas.”¹⁷ Y la voz del mito continuará su trayectoria en el segundo Edipo. Los dioses se apiadarán de su desmesurado padecimiento y un oráculo de Apolo lo conducirá al Ática, al templo de las Euménides, en la ciudad de Colono, donde el sufriente encontrará finalmente la paz en la muerte y, después de ella seguirá obrando beneficiosamente para aquellos que lo acogieron.

La interpretación que propongo de *Edipo en Colono* es el restablecimiento de la *justicia* en la existencia del héroe, que después del período de dolores y miserias, al final de su vida se *equilibra* con la consecución de la paz interior y la conversión en hombre de valía. Las palabras de Ismene, la más joven de sus hijas, así lo testifican:

¹⁷ Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 91.

“ Es que ahora los dioses te elevan, mientras antes te destruyeron”.¹⁸

Del concepto de justicia, armonía o equilibrio cósmicos, uno de los conceptos-guía para entender el espíritu griego, nos ocuparemos en seguida, pero antes trataremos del inicio de la tragedia y de sus personajes principales.

Edipo, ya anciano, lleva una serie de años vagando por los caminos acompañado de su hija, a la vez que hermana, Antígona, que le guía como lazarillo y lo consuela con su amor sin condiciones. Antes de entrar a la ciudad, ambos se detienen a descansar en un bosque, del que sabrán, en seguida, que es un lugar sagrado, por las palabras de un habitante del país:

“Es un lugar intangible y no habitable, pues lo ocupan las temibles diosas, las hijas de Tierra y Sombra.”¹⁹

Las temibles diosas son la Erinias, nacidas de las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra cuando la mutilación de Urano por su hijo, el titán Cronos. Suelen ser denominadas las *Euménides*, es decir, las “Bondadosas”, un sobrenombre destinado a adularlas para soslayar su terrible cólera, en caso de llamarlas por un nombre odioso. Sófocles las llama las *Bienintencionadas que todo lo ven*. A partir de los poemas homéricos, su misión esencial es la venganza del crimen, especialmente los crímenes contra la familia.

Así pues, son diosas que reparan las *injusticias* y restablecen el orden del mundo, concepción fundamental del espíritu helénico. Como protectoras del orden social, castigan los delitos susceptibles de turbarlo, así como el exceso, la *ὑβρις*, que tiende a hacer olvidar al hombre sus límites mortales. Su función es similar a la de las Moiras, de las que hablaremos después.

En una primera lectura, parece incomprensible que Edipo vaya a parar a ese lugar, guiado por el oráculo, ya que las temibles diosas podrían castigarlo porque es doblemente criminal, contra el padre y contra la madre. Pero en seguida comprendemos que las *Bienintencionadas* no van a hacerle ningún mal, sino a

¹⁸ Sófocles, *Tragedias completas, Edipo en Colono* (trad. José Vara Donado), Cátedra, Madrid, 2.002, pág. 410.

¹⁹ *Idem*, pág. 398.

ejercer *justicia compensatoria*. Ya pagó por su doble crimen, fue desterrado de su patria, que es el mayor de los males para los griegos, que como sabemos, tenían su seña de identidad en la *pólis*. En su vida errante padeció calamidades extremas, ahora merece acabar su vida en paz. Sólo necesita de un hombre comprensivo que le acoja y le ayude a la purificación definitiva de sus delitos. Este hombre es Teseo, rey de Atenas, que aparece como personificación de todas las nobles cualidades del aticismo ideal.

2. 6. Armonía y justicia (cósmica y antropológica)

Hablaremos ahora de las Moiras, y nos extenderemos porque la tragedia que intentamos interpretar está transida, de parte a parte, por los ecos del mito del destino, los poderes divinos y la justicia cósmica. Los antecedentes que aportaré serán, en primer lugar, Homero y después Anaximandro de Mileto.

El máximo logro de la religión olímpica es la creencia en la existencia de un mundo sobrenatural, poblado de dioses individuales subordinados a la **μοῖρα** (traduzcámosla inicialmente por “destino”). Esta atadura de los poderes divinos y, por supuesto, humanos al poder absoluto de la *moira* parece, en principio, el dogma más desconcertante de la religión griega, que persistirá, a través de las conquistas de la ciencia, sustituido por el concepto de *ley natural*.

Para remontarnos a las cuestiones relativas al origen, a los primeros eslabones de la tradición, hemos de retrotraernos a las tinieblas de lo prehistórico, la historia nos abandona. Para los poemas homéricos, por ejemplo, no hay ni una sola prueba documental que registre los estadios anteriores a las partes más antiguas de la guerra entre griegos y troyanos, tal como se nos cuenta en la *Iliada*. Pero no vamos a ocuparnos de historia, sino de ideas (y de los significados de los términos que las nombran), de los grandes conceptos-guía para orientarse en el mundo que constituyeron el espíritu griego. Estos conceptos, de difícil elección, se reducirán en principio a tres : **μοῖρα** (“lote que corresponde en un reparto” y más tarde “destino”), **ἄτη** (“ceguera del espíritu”, “desgracia”, “locura”) y **ὑβρις** (“pasarse de la medida”, “transgredir los límites”). Los tres proceden de Homero y su influencia, durante décadas, en la configuración de los helenos es un hecho que se verifica tanto en el

pensamiento pre-filosófico, como en el peculiar talante de los griegos. Algunos de estos conceptos pasarán por la horma de la razón y se transformarán en ideas filosóficas, estrategias literarias o teorías científicas.

Algunos estudiosos tienen una idea de la **Μοῖρα** como una personificación del destino o suerte individual, que se otorga a cada hombre, y que regirá su vida de la cuna a la sepultura. No es ésta la opinión de F. Cornford,²⁰ cuyos análisis seguiremos, que la entiende como un reparto o sistema de dominios, que llevará a la idea de *justicia cósmica*. Para comprobar esta interpretación vamos al canto XV de la *Ilíada*. Los dioses intervienen en los asuntos humanos y la larga guerra está en un momento favorable a los troyanos, protegidos por Poseidón. Zeus, que hace lo propio con los griegos, tiene un áspero arranque de *ira* (ἄρη) contra él y le ordena, a través de la *mensajera* Iris²¹, que ponga fin al combate y “vuelva a la tribu de los dioses o al límpido mar” (v. 161). Poseidón protesta airado y herido en su honra. Reza así:

“Tres somos los hermanos nacidos de Crono a quienes Rea alumbró:

Zeus, yo y Hades el tercero, soberano de los de bajo tierra.

En tres lotes está todo repartido, y cada uno obtuvo un honor:

a mí me correspondió habitar para siempre el proceloso mar,

agitadas las suertes; el tenebroso poniente tocó a Hades,

y a Zeus le tocó el ancho cielo en el éter y en las nubes.

La tierra es aún común de los tres, así como el vasto Olimpo” (vv. 187 – 192)

Iris recomienda a Poseidón que ceda a los mandatos de Zeus, porque en caso contrario las Erinias, espíritus de venganza, están siempre dispuestas a ayudar al primogénito. Así lo hace, pero vuelve a quejarse de las recriminaciones de su hermano, el injusto Zeus, “a quien se le han asignado porción semejante y un lote parejo” (vv. 209 – 210). En este pasaje vemos, pues, el sentido originario de la *moîra* que representa la asignación de una región (es por tanto una categoría espacial), que comporta, a su vez, un rango (τιμή) o privilegio a cada uno de los dioses.

²⁰ F. Cornford, *From Religion to Philosophy, De la religión a la filosofía*, (trad. A. Pérez Ramos), Ariel, Barcelona, 1984.

²¹ Iris pertenece a la raza de *Okeanos*, simboliza el arco iris y en general, la unión entre la Tierra y el Cielo. Homero la describe con alas y “de pies ligeros como el viento” (Canto XV, v. 68).

Impone unos límites, que no pueden saltarse, porque si se superan se incurre en ὕβρις y se comete el riesgo de incurrir en *injusticia*. Pero en los comienzos de esta religión patriarcal, Zeus, el padre de los dioses, se permite todas las licencias y se salta los límites; sin embargo, a los mortales les es castigada toda ὕβρις. A Homero no parece importarle tal diferencia en el tratamiento de la justicia, para Zeus o para los infelices mortales.

¿Cabe la interpretación de que la que he llamado *trinidad de actos fatales* fue la causa del castigo del primer Edipo? En los tres casos se pasa de la medida y transgrede todas las fronteras. Pero el culpado ya ha pagado por ello y en el segundo Edipo los dioses y el destino (tomados en sentido genérico, sin especificar qué dios en particular) reparan la culpa del inocente, al que antes empujaron a las acciones nefastas. Bien es cierto que en ninguna de las dos tragedias que intentamos interpretar hay alusión a las Moiras, creo que posiblemente debido a la época en que Sófocles lo escribió, ya en el s. V a. C., tres siglos después del texto homérico, en el que sí aparecen continuamente citadas.

En la época clásica, a la que pertenece Sófocles, domina el gusto por el ideal de *armonía y equilibrio* y para conseguirlo se recurre a la idea de "*justicia poética*", que es la versión literaria de la justicia cósmica, y como ésta también ejercida por los dioses o los poderes oscuros del destino. Esquilo y también Sófocles, autores de acendrada religiosidad, recurren a este artificio, que se traduce en un *buen final* o una gran reconciliación entre el héroe y los dioses, cuyos favores consigue finalmente. La justicia poética restablece en la escena terrestre, el orden divino. Merece que oigamos al respecto las palabras de Lesky, que son esclarecedoras. El contexto es la reflexión en torno a los efectos de la tragedia con final feliz, en los espectadores:

“¿Levantará nuestro ánimo, por medio del trágico ejemplo, en la conciencia de que todo esto sucede bajo el signo de un mundo de normas y valores absolutos, de un mundo que permite al hombre conservar algo que no puede perder, ni siquiera en medio de las trágicas tempestades?”²²

²² A. Lesky, *La tragedia griega*, Op. cit. pág.74.

El héroe trágico, encarnado en el primer Edipo, fue acometido por todas las tempestades, pero no perdió la confianza en la justicia y el orden divino. Quizás para hacer explícita esta esperanza, Sófocles se vio impelido a escribir un segundo Edipo, que al no sentirse responsable del mal que lo aniquila, el doliente espera ser recompensado con un final *justo*, en el que este término abarcaría lo cósmico, lo poético y lo moral. Con el artificio de la justicia poética, Sófocles consigue representar y poner en obra, tanto para el héroe como para los espectadores, el ideal clásico de *armonía* en lo trascendente, que después traslada a la escena de lo terrenal.

Mi intención, al hablar de Homero, era la de rastrear, desde sus orígenes, el fundamental concepto griego de *justicia*. Después hemos intentado seguir esta fuente primigenia hasta su encarnación en la época clásica. Y con el mismo propósito iremos a Anaximandro, al primer fragmento filosófico que nos ha legado la tradición, porque en él se habla de la *pena y retribución*, que después veremos cómo son tratados en la tragedia clásica. El texto que citaré es de cosmogonía, en el que se habla del proceso del nacimiento del mundo en los conocidos términos:

“El nacimiento de los seres existentes les viene de aquello en lo que se convierten al perecer, *tal como ha sido ordenado*, pues se pagan mutua *pena y retribución* por su injusticia, según la disposición del tiempo”. (Simplicio, 24, 17)²³

Lo que llama la atención, para nuestros propósitos, es el lenguaje moral (“pena, retribución”) y que todo ha de acaecer “tal como ha sido ordenado”, **κατά το χρεων** (¿una alusión a la *moira*?) Se unen en este mandato las concepciones del hado y del derecho, pues éste designa un poder que ordena lo que *tiene* que ser. Este principio del *destino* y la *justicia*, unidos, marca las lindes en el orden de los elementos y vela para exigir el castigo de toda transgresión. La recíproca agresión de los cuatro elementos (fuego, aire, tierra, agua) es una “injusticia” y el *equilibrio* ha de ser restaurado para que el todo vuelva a su armonía primigenia. El poder que preside el universo tiene, por consiguiente, un carácter moral. Las similitudes con las

²³ *Op. cit.*, *Los filósofos presocráticos*, pág 169. Las cursivas son mías.

ideas anteriormente analizadas: “lotes”, asignación de “dominios” y la amarga queja de Poseidón, por la injusticia del prepotente hermano, resaltan por sí mismas.

Ahora nos ocuparemos de cómo las ideas de *pena* y *retribución* de Anaximandro tienen su continuación en el ideal clásico de armonía. Para ello, recordemos lo que dijimos en la Introducción de la idea de la “falta trágica” o **ἄμαρτία**. Aristóteles tuvo la precaución de asegurarse contra una errónea interpretación de la palabra, en el sentido de que pudiese parecer una “culpa moral”. La caída trágica en la desgracia no es debida a una falta moral, sino a un error de juicio de los hombres, o a la arbitrariedad de los poderes transmundanos, que castiga a los hombres “sin merecerlo”. Veamos ahora cómo aparece este tema en los dos Edipos. Aunque la culpa no le sea imputable subjetivamente al primer Edipo, sin embargo, objetivamente existe como una “mancha”, es una abominación para los dioses y para los hombres y puede infectar a una ciudad. Por eso es desterrado y así paga su retribución. Después será necesario restablecer la justicia y la armonía, para que Edipo sea compensado de sus sufrimientos. Así aparece en Colono con virtudes salvíficas, de suerte que donde él repose en descanso eterno, desde allí se irradiará una luz protectora para Atenas.

Aún voy a hablar de otro filósofo, Heráclito, porque en él encontramos una idea semejante. La permanente movilidad de todas las cosas se fundamenta en la estructura contradictoria del cosmos. La oposición y la discordia están en el origen, tal como dice en el Fr. 53: “La guerra (**πόλεμος**) es el padre y rey de todas las cosas”. Sin embargo, la contradicción engendra armonía, que puede identificarse con justicia: “Lo contrario llega a concordar, y de las discordias surge la más hermosa armonía” (Fr. 8) .

Esta idea de justicia que venimos persiguiendo, pasa de ser una idea cosmológica, al territorio de los humanos. Por ejemplo, en el espacio de la política, la justicia democrática es ejercida gracias a la **ισεγορία**, que podría traducirse por libertad de hablar igual para todos. Se supone que después de la confrontación de pareceres o lucha de contrarios, se llega al acuerdo común democrático.

Como hemos podido comprobar, el concepto de justicia, en sus diversos matices y acepciones, tienen un fondo común y el griego de todas las épocas lo aplicaba a todos los territorios; por eso me pareció un concepto clave para

interpretar *Edipo en Colono*. Para la interpretación que propuse de *Edipo rey*, como un hombre en la desesperada búsqueda de su identidad, usé categorías contemporáneas.

La figura de Edipo, ya anciano vagabundo y harapiento, produce el efecto de **φόβου** (“horror”) en el coro, que se retira aterrorizado ante la mención de su nombre, ya que la fama de sus sucesos debió haber volado por toda la Hélade. Pero Teseo no lo rechaza, sino que siente **ἑλέου** “compasión” por el inocente caído en la culpa y en la desgracia. Recordemos que Aristóteles unificaba ambos sentimientos en el efecto que debía producir la tragedia: **κάθαρσις** o “purificación”; pero es curioso que no le dedique atención a este segundo Edipo, y sí al primero.

Se me ocurre pensar en el anciano Sófocles, cuya edad rondaba los noventa años, escribiendo acerca de otro anciano. Quizás se produjese una identificación con su personaje, al que finalmente quiere hacer morir en paz. Por eso hace intervenir a un Teseo compadecido, pero también interesado en que muera y sea enterrado en suelo ático, ya que conoce, por el oráculo, los efectos benefactores que habría de traer. Por eso, al final de la tragedia, cuando los truenos y la voz del dios le llaman a su fin, lo acompaña hasta el lugar en que es arrebatado para entrar en la existencia de los héroes.

Las dos hijas, Ismene y Antígona han sido puestas por su padre, antes de morir, bajo la protección de Teseo. Así llegamos al final de la tragedia. Si el concepto de lo *trágico*, con el que comenzamos el escrito, hace hincapié en la *escisión* irreconciliable entre las fuerzas contrapuestas de los hombres y los poderes de lo alto; sin embargo, el ideal clásico pone el acento en la *reconciliación*, que luego resucitaron los románticos. Hemos de distinguir entre los personajes de las tragedias, que siempre son héroes trágicos, y por ello aquejados de contradicciones; y la posibilidad de que alguna de estas obras no tenga un triste final, no sea un “callejón sin salida”, como aseveraba Goethe. Sin embargo, Heráclito, el griego, enseñaba que de las discordias surge la más hermosa armonía. *Edipo en Colono* tiene un buen final, un final de reconciliación, armonía y justicia, con el que el anciano Sófocles *equilibra* en su héroe más querido, el exceso de sus sufrimientos con la bienaventuranza por toda la eternidad.

