LAS TRAQUINIAS

En Las Traquinias, el individuo, centro habitual de las tragedias de Sófocles, aparece inmerso en el curso de las leyes que gobiernan toda la naturaleza. La historia personal de Heracles y Deyanira es un ejemplo, si bien el principal, del poder de Eros y de la inestabilidad de la suerte humana, inestabilidad que comparten con el resto del universo; de ahí que autores como Musurillo hayan destacado entre sus principales imágenes la de "la rueda de la fortuna".

Las expresiones figuradas presentes en esta obra dependen en mucho de la idea arriba esbozada: en numerosas ocasiones son formas de exteriorizar la unidad del hombre con el resto de la naturaleza, bien en su aspecto cambiante, bien desde otros puntos de vista. Puede entreverse además una línea que va descubriendo la conversión en real de lo que en un principio estaba

:: nos referimos al poder abrasador de Eros y a la forma en que Heracles muere.

Una vez expuestas estas breves consideraciones, proseguiremos con nuestro habitual método de estudio:la exposición del elemento figurativo de la obra y su funcionamiento en la misma.

En el prólogo, perfectamente integrado en el conjunto de la obra, nos presenta Deyanira su vida anterior al matrimonio con Heracles así como el episodio del combate con Aqueloo. Menciona Deyanira entre los pretendientes que la asediaban a αἰόλος δράκων ἑλικτός: "serpiente de brillantes anillos" ;

el adjetivo ποικίλος aparece frecuentemente en la tragedia; ver la complejidad de su uso sería acercarse a una de las ideas centrales en la obra. En él se muestra cifrada toda la inestabilidad de la naturaleza; y, aunque en esta ocasión su uso pertenece a la esfera de lo literal, a lo largo de la tragedia comprenderemos que en sus frecuentes apariciones se está describiendo "el color" cambiante de lo humano y, en particular, de Eros.

También habla Deyanira de su vida junto a Heracles y lo hace sosteniendo el mismo tono de amargo reproche, describiendo así su agitada vida junto al héroe:

> "... λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
> ξυστᾶσ' ἀεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
> κείνου προκηραίνουσα· νὺξ γὰρ εἰσάγει
> καὶ νὺξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.
> κἀπόσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κεῖνός ποτε
> γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών,
> σπείρων μόνον προσεῖδε κἀξαμῶν ἅπαξ."

> "Porque tras ser escogida esposa de Heracles
> voy siempre de temor en temor, angustiada
> por él. Que una noche me trae un pesar y otra
> a su vez me lo quita. Engendramos hijos, a los
> que él, como labrador que toma un campo distante
> tan sólo ve una vez en la siembra y otra en la
> cosecha."

donde la comparación de la actividad sexual de Heracles, al igual que la de Edipo, es expresada en términos figurados, por un deseo -ya señalado- de ocultar bajo la metáfora las relaciones sexuales de los héroes. Finaliza con: ὡδῖνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποίνεται: "al marchar me ha hecho pasar por su causa amargos sufrimientos". -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- --

ὡδῖνας aquí, y en opinión de Kamerbeek[2], presenta un uso figurado al considerar su significado contextual como alusivo a una noción general del dolor: "painful and anxious tension". Nosotros lo definiríamos más bien como semifigurado pues lo entendemos directamente alusivo a la esfera sexual de acuerdo con la línea del contexto; indirectamente también abarca la noción general del dolor.

En esta ocasión, la salida de Heracles reviste connotaciones especiales, carácter excepcional que se revela ahora sólo en el largo período de ausencia así como en la tablilla grabada que ha dejado. Por ello, a sugerencias de la nodriza, decide enviar a su hijo Hilo en busca de Heracles.

El coro, tras la partida de Hilo y las últimas palabras de Deyanira:"καὶ γὰρ ὑστέρῳ τό γ' εὖ / πράσσειν,... κέρδος ἐμπολᾷ" inicia la párodos. La primera estrofa está estructurada en la forma tradicional de un ὕμνος κλητικός dirigido al Sol. El lenguaje está ampliamente coloreado, sobre todo en la estrofa inicial.

El adjetivo αἰόλα aplicado ahora a la noche describe un cielo cubierto de estrellas pero, como en la anterior aparición del término, su uso es mucho más trascendente pues, en última instancia, alude al poder cambiante de τύχη . Aparece inmerso en una oración de relativo, tipo de atributo convencional extendido en las plegarias, que desarrolla la metáfora de la noche y el día como padre e hijo. Dado que la tragedia presenta una contraposición entre el mundo de Heracles, prototipo de virtudes y defectos masculinos y el mundo de Deyanira, cifra de los femeninos, no es extraño que aparezcan en la obra expresiones figuradas alusivas a lo más específico femenino: a la procreación y a las relaciones familiares, y que estas aparezcan teñidas a veces con términos que indican "ardor" en una especie de conjunción de ambos mundos, símbolo de Eros y provocador real de la muerte de Heracles. Sófocles parece estar usando ἐναριζομένα aquí para significar "despojado" más que muerto en una imagen que recuerda la expresión homérica relativa a un guerrero; la noche es despojada de su resplandor de estrellas ante la luz del amanecer. Además del intrínseco poder de esta imagen, el uso de στεροπῇ[3] en el verso 99 para la "flame of a sunbeam", un eco del uso homérico para describir el uso de las armas, da a la apertura de la canción un colorido épico, colorido que surge de nuevo en la segunda estrofa y en el símil, que más adelante citaremos y que también desarrolla la idea de la inestabilidad:

"ὃν τίκτει νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
"Ἅλιον, "Ἅλιον τίτῶ
τοῦτο κραυγάζει, τὸν Ἀλκμήνας πόθι μοι πόθι παῖς
ναίει ποτ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,"

"A ti a quien la noche estrellada
te engendra al morir ella y te adormece
luego en medio de tus llamas,
a ti Sol, oh Sol, ¡te suplico
me reveles dónde mora, dónde,
el hijo de Alcmena, oh tú
que luces con brillante fulgor"

La antístrofa sienta las bases para la súplica y la razón de la presencia del coro; se trata de la situación triste de Deyanira: οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν[4]: "como una desdichada avecilla" breve alusión a las aves, muy del gusto de Sófocles para caracterizar la vida de sus personajes femeninos.

La segunda estrofa comienza con un símil de tono épico[5], perfectamente adecuado para el personaje al que alude:

"πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος ἢ νότου ἢ βορέα τις
κύματ' ἂν εὐρεῖ πόντῳ βάντ' ἐπιόντα τ' ἴδοι,
οὕτω δὲ τὸν καδμογενῆ στρέφει, τὸ δ' αὖξει, βιότου
πολύτονον ὥσπερ πέλαγος
Κρήσιον. ἀλλά τις θεῶν αἰὲν ἀναμπλάκητον ἄλοα
σας δόμων ἐρύκει."

Como numerosas olas por el infatigable
noto o por el bóreas se ven
ir y venir en el ancho mar,
así el descendiente de Cadmo
los muchos trabajos de su vida
lo hunden y eleven, semejante al mar de Creta.
Mas alguno de los dioses siempre
lo mantiene a lejos de la casa de Hades, impidiéndole caer.

En la antístrofe B el coro se ocupa de Deyanira en un deseo de confortarla , expresando de nuevo la idea de que en la vida del hombre el dolor y la alegría alternan "οἷον ἄρκτου στροφάδες κέλευθοι"[6] : "cual gira la Osa en su circular sendero", idea que se continúa en el épodo expuesta en la forma de un símil paratáctico. Las primeras palabras recuerdan las iniciales de la oda:

"μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα
νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆρες
οὔτε πλοῦτος, ἀλλ'ἄφαρ
βέβακε, ... "

"Y ni permanece la noche estrellada
para los mortales ni para las Ceres ni la riqueza
sino que a prisa se van y a otro le toca
alegrarse y entristecerse."

La estructura circular de la oda se articula sobre la expresión αἰόλα νύξ que se desglosa recorriendo las diferentes estrofas, bien en la imagen de las olas del mar, bien en la metáfora de la Osa en el terreno de lo figurado; en lo real, en la situación desolada de Deyanira y en la posibilidad de un futuro restablecimiento de su desdicha así como de los altibajos de

la vida de Heracles.

No obstante las sentencias sobre la vida humana en labios del coro, la de Deyanira no parece conformarse a ese esquema general o, al menos, se conforma sólo en parte. En su respuesta esboza una historia de su vida:

"... ... ὡς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ
μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα, νῦν δ' ἄπειρος εἶ.
τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται
γώροισιν αὐτοῦ, καί νιν οὐ θάλπος θεοῦ,
οὐδ' ὄμβρος, οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ,
ἀλλ' ἡδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον
ἐς τοῦθ', ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνὴ
κληθῇ, λάβῃ τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος,"

"... ¡lo que yo sufro en mi corazón ojalá nunca lo sepas por experiencia, ya que ahora lo ignoras! Pues la juventud se nutre en sus propios recintos, y a ella ni el calor del dios, ni la lluvia, ni viento alguno la turba, sino que entre placeres lleva una vida libre de pesares, hasta que una en vez de virgen es llamada mujer y recibe en la noche su parte de preocupaciones."

Kamerbeek[6] comenta el anterior pasaje estableciendo varios niveles figurados. El marco general de la metáfora, en su opinión, es el de una planta en los primeros momentos de la vida. Sin embargo, los términos aparecen salpicados con otros términos no tomados del mismo ámbito. Así sucede con βόσκεται del que dice: "It has to be noted that βόσκεται is a metaphor within a metaphor: for it is nowhere else used of plants". Además, otro hecho es destacable: existe la posibilidad de un doble valor de θάλπος y κλονεῖ : θάλπος como calor del sol y entendido como el progreso o estado de una enfermedad; igual ocurre con κλονεῖ el que califica de "slightly zeugmatic" pues confluyen en él dos significados: el de "agitación", término técnico para los cambios climáticos de las estaciones, junto al usado por Hipócrates , "give rise to disease", término técnico de la medicina.

La yuxtaposición de una doble capacidad de referencia en el texto arriba citado, nos parece una lectura demasiado forzada del mismo y una distorsión del significado del verbo βόσκομαι . La propia naturaleza del símil, que pretende dar idea de espontaneidad, junto a otra posible lectura del texto, nos llevan a un desacuerdo con Kamerbeek. El "extraño uso" de βόσκεται quedaría explicado si, en lugar de ver en estos versos la imagen de una planta, consideresemos la posibilidad de que la imagen revele los primeros años de la vida de un animal. Y ello porque νεόφυτον puede encubrir tanto a una planta, como a un ser humano como a un retoño

de cualquier especie animal y el giro ἐξαίφνης βίον , comentado por Jebb y entendido por Kamerbeek[9] como "el brotar y crecer de una planta" aparece más tarde en la obra, como lo hace en otros autores, para indicar una vida llena de felicidad y venturas, habiendo perdido la asociación entrevista por Jebb y Kamerbeek.

Deyanira, pues, afirma que su vida, tras el paso de la infancia, no ha conocido demasiadas alegrías; a partir de aquel entonces sólo puede establecer una gradación de pesares que en este momento alcanzan un punto álgido por la tardanza de Heracles. Sin embargo, la llegada del mensajero calma sus temores: Heracles está vivo y viene de regreso:

"... ... ὡς ἄελπτον ὄμμ' ἐμοὶ
φάμας ἀναγὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα."[10]

"... puesto que ahora disfrutamos de la luz
de esta noticia, que se ha levantado ante nosotros inesperadamente."

donde establece la combinación de dos ideas: ὄμμα , en sentido metafórico: "lo que trae luz; salvación; pero, al estar asociado a ἀναγόν , conlleva también la noción de "ojo del cielo" , refiriéndose al sol, símbolo de esperanza. Ese rayo de esperanza está cifrado en la "noticia" del mensajero. Al mismo tiempo hemos de destacar el empleo del verbo καρπῶ para expresar la noción de gozo, único ejemplo de este uso encontrado en Sófocles.

Radiante de alegría por el anuncio de la vuelta de Heracles, el coro entona un hiporquema, que culmina las palabras del mensajero y que sirve de contrapunto a la escena siguiente en la que intervienen otros personajes: Licas y el cortejo de cautivas. De esta forma, la oda, aún siendo un estallido de alegría, conlleva también un doble significado; la posición destacada del término μελλόνυμφος , al final de la frase, con una fuerte ruptura en la cesura del trímetro yámbico y el propio significado así lo evidencian; pues la futura boda que cantan las muchachas del coro no es el reencuentro entre Heracles y Deyanira sino la que Heracles tiene intención de realizar con Yole, una de las cautivas del cortejo, que precisamente inicia su entrada, como ya se ha señalado, tras el hiporquema. Desde el punto de vista estrictamente figurado, sólo señalar el término ἀντίπρωρα para aludir al hecho de "estar frente a frente", como si se tratase de una nave.

En esta escena Licas relata a Deyanira cómo ha transcurrido la vida de Heracles durante el tiempo que lleva ausente y cómo ha capturado a las cautivas al destruir la ciudad de Eurito el cual había ultrajado a Heracles. Pero, el ficticio relato de Licas es interrumpido por la atención y la compasión que Deyanira presta a Yole por su destacada belleza con respecto a las restantes cautivas. La actitud de Yolé es silenciosa y así lo expresa Licas:

"οὔ τἄρα τῷ γε πρόσθεν οὐδὲν ἐξ ἴσου
χρόνῳ διήσει γλῶσσαν..."

"Sin duda que, como antes, no abriré la
boca..."

El relato de Licas no tarda en ser desmentido por otro mensajero que viene ante Deyanira para exponerle la verdad:

"... ... ..."Ἔρως δέ νιν
μόνος θεῶν θέλξειν[12] ἠνάγκασε τάδε,

"... y que sólo Amor entre los dioses
le movió a luchar así con las armas..."

Aunque frecuentemente se ha caracterizado el deseo amoroso con expresiones del fuego, existe en esta tragedia una asociación más real que la simplemente expresada a nivel lingüístico. El mensajero ha anunciado ahora que fue Eros con su ardor el que motivó tales acciones pero, en el transcurso de la tragedia veremos cómo Heracles muere precisamente consumido por las llamas; un primer paso de su fin lo constituye el regalo enviado por Deyanira, una túnica impregnada con el veneno de Neso y de la Hidra de Lerna, que se le adhiere a los músculos tras arder; el segundo paso que ocasiona su muerte es la pira encendida en la cima del monte Eta . Como en otras obras de

Sófocles, en Las Traquinias lo que en un principio se muestra como un juego del lenguaje, más tarde se torna real.

Una vez enterada Deyanira de la verdad de lo acontecido y una vez convencido Licas de su resignada y comprensiva actitud ante Heracles y los poderes de Eros, le entrega un regalo para su marido ausente:

> "ἀλλ' ὧδε καὶ φρονοῦμεν ὥστε ταῦτα δρᾶν
> κοὔτοι νόσον γ' ἐπακτὸν ἐξαρούμεθα,
> θεοῖσι δυσμαχοῦντες. ἀλλ' εἴσω στέγης
> χωρῶμεν, ὡς λόγων τ' ἐπιστολὰς φέρῃς
> ἅ τ' ἀντὶ δώρων δῶρα χρὴ προσαρμόσαι,[14]
> καὶ ταῦτ' ἄγῃς·"

> "Pues lo mismo pensamos para obrar estas cosas, y no buscaremos un mal nosotros mismos por luchar en desventaja contra los dioses. Pero vayamos dentro de palacio, para que recibas mis instrucciones y los dones que a sus dones correspondan y que tú llevarás."

Eros esté metafóricamente caracterizado como un enemigo contra el que es imposible luchar y, anteriormente, en el verso 441, Deyanira se sirve a su vez de una expresión tomada de los juegos y desarrollada en forma de símil:

> "Ἔστι μέν νυν ὅστις ἀντανίσταται
> πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ·

"Frente al amor, el que se coloca
como pugilista para llegar a las manos
no es sensato."

Pero el mayor interés de los versos primeramente citados radica en la yuxtaposición de νόσον al adjetivo ἄπακτον[15], término aplicado a un ejército aliado o mercenario, tal y como podemos apreciar en el verso 259: στρατὸν λαβὼν ἄπακτον ἔρχεται πόλιν por lo que no es arriesgado suponer una segunda lectura en las palabras de Deyanira. La misma duplicidad apreciamos en el término προσαρμόσαι "ajustar", que volverá a aparecer cuando Heracles se vista la túnica, entre otras ocasiones; aquí conlleva una distorsión en su significado básico al estar empleado con un valor contextual de "ser apropiado"; el significado literal superpuesto se asocia a la segunda aparición del término así como a προσπτύσσεται (767), configurando una especie de premonición, rasgo destacado en la utilización del lenguaje, en especial del figurado, por parte de Sófocles.

Tras la actitud tan aparentemente comprensiva de Deyanira, el coro interviene. Se trata del primer estásimo cuyo tema -el poder de Cipris ejemplificado en la lucha de los aspirantes a la boda con Deyanira- guarda relación con los últimos versos citados así como con los posteriores a este estásimo. Incluso a nivel de las imágenes se observa un estrecho lazo de unión al con-

tener una caracterización del amor como un contrincante en la lucha y ser la oda una escenificación de la lucha entre los aspirantes, caracterizados como los de los juegos. Se ha observado que este tipo de "lirical ballad" es raro, quizás único en la tragedias de Sófocles. Hay ejemplos en Eurípides donde podemos apreciar cuán fácilmente se convierten en lo que Aristóteles llamó ἐμβόλιμα, "intermezzos" corales de escasa relevancia para el contexto dramático. Wilamowitz repara muy bien en el significativo cambio de tiempos y en el efecto del símil final. La ternerilla separada de su madre es una imagen tradicional de desamparo. Esta idea ya ha sido expresada a lo largo de la obra de diferentes formas.

Finalmente, queremos hacer resaltar la frase ἀμείπλεκτοι κλίμακες[16] porque introduce en la descripción de la lucha un término técnico que consigue el efecto de una traslación momentánea al terreno real de una situación mítica.

Los verdaderos sentimientos de Deyanira no eran los expresados a Licas sino los que ahora comunica a las muchachas del coro:

> "κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκετ', ἀλλ' ἐζευγμένην,
> παρεισδέδεγμαι, φόρτον ὥστε ναυτίλος,
> λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός."

> "No a una doncella, creo, sino a una
> desposada he recibido aquí, como un marino
> el cargamento, ruinosa mercancía de mi corazón."

sugiriendo una comparación entre Heracles y el patrón de un barco que introduce entre la carga alguna mercancía destinada a su ruina; dicha mercancía no es otra que Yole (Recordamos ahora con respecto al vehículo de esta metáfora que anteriormente se había utilizado otro término alusivo a una nave: ἀντίπρῳρα). Sus temores continúan en los siguientes versos:

> "ὁρῶ γὰρ ἥβην τὴν μὲν ἕρπουσαν πρόσω,
> τὴν δὲ σβέννουσαν· ὧν ἁρπάζειν φιλεῖ
> ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα."

> "Veo una juventud que va hacia delante y
> a otra que se marchita: gusta el ojo tomar
> la flor de la una, mientras que de la otra
> se aparta poco a poco el paso."

Yole es para Deyanira la planta en todo su esplendor, mientras, ella misma se considera como la flor que se deja a un lado cuando alguien pasa cerca porque ya no está en su plenitud. Acude a la única solución posible a su alcance: ha impregnado la túnica de Heracles con el veneno que Neso le entregó al morir, destinado a mantener el amor de su esposo.

En espera de los resultados, el coro prorrumpe en una jubilosa canción convocando a todos los habitantes de Malia para que

acudan a dar la bienvenida a Heracles, lo que refuerza hasta un altísimo grado la ironía del contexto; ironía incluso patente en algunas de sus palabras:

> "ὅθεν μόλοι πανάμερος,
> τᾶς πειθοῦς παγγρίστῳ
> συγκραθεὶς ἐπὶ προφάσει θηρός."

> "¡Que de allí venga totalmente domado
> ceñido con el vestido impregnado por Persuasión,
> según consejo del centauro!.

Desde el contexto real en que son pronunciadas se conciben como expresiones figuradas: se describe la acción del veneno en Heracles con los términos que más tarde se repetirá pero con sentido muy diferente. Si ahora volverá el anhelado esposo "domado y untado con el bálsamo fabricado por la Persuasión", más tarde, cuando verdaderamente se nos muestre la llegada, contemplaremos a un Heracles "adherido" a la túnica impregnada con el veneno, "derretido"...

No tarda en desvelarse la ironía de las últimas palabras del coro: Deyanira vuelve temerosa por lo que acaba de contemplar: el machón de lana con el que había untado la túnica de Heracles acaba de ser consumido por los rayos del sol. Quizás aquí tenga algún sentido plantearse el tema de "the solar imagery"[17], si bien con importantes restricciones. La única asociación posible en la obra, de cuantas los partidarios de esta teoría han esta-

blecido, es la de Heracles con el sol. Puesto que la exposición de la lana a los rayos del sol es la que ha traido su destrucción, se podría pensar que los efectos de la túnica sobre el cuerpo del héroe conlleven una cierta asociación del mismo con el vigor de Helios. Oigamos las palabras de Deyanira:

> "ὀρεῖ πᾶν ἄδηλον καὶ κατέφηται χθονί,
> πορῇ μάλιστα εἰκαστὸν ὥστε πρίονος
> ἐκβρώματ' ἂν βλέψειας ἐν τομῇ ξύλου.
> τοιόνδε κεῖται προπετές. ἐκ δὲ γῆς, ὅθεν
> προὔκειτ', ἀνεῖρουσι βρομβώδεις ἀφροί.
> γλαυκῆς ὀπώρας ὥστε πίνος ποτοῦ
> χυθέντος εἰς γῆν Βακχίας ἀπ' ἀμπέλου."

> "-pues bien, según se fue calentando- fuése deshaciendo, y en tierra ha quedado pulverizada, de forma muy semejante al serrín que deja la sierra al cortar la madera. De tal modo está allí en el suelo. Y del lugar en que yace burbujean grumosas espumas, como si por el suelo se hubiera vertido la excelente bebida del glauco fruto de la viña de Baco."

El símil de estos versos mantiene un tenue lazo de conexión con otras imágenes de la obra; sólo en el hecho de pertenecer al mundo vegetal. Sus funciones, por el contrario, caen en una especie de recreación en el lenguaje, prácticamente ausente de las imágenes hasta ahora vistas.

La inmediata llegada de Hilo viene a confirmar los temores de Deyanira. Efectivamente, Heracles se ha puesto la túnica; cómo se desarrollaron los hechos desde la llegada de Licas es narrado con todo detalle por su hijo, alcanzado sus momentos más patéticos en la muerte de aquel y en la descripción de los efectos del regalo sobre el cuerpo del famoso héroe:

"... ... ... καὶ προσαρτύσσεται
πλευρᾶιν ἀρτίκολλος, ὥστε τέκτονος,
χιτὼν ἅπαν κατ' ἄρθρον·

"... y la túnica pegóse a sus costados,
muy adherida a todos sus miembros, como
plasmada por escultor."

versos que contienen una imagen en la que se comparan los efectos de la túnica sobre Heracles a los de un escultor: "the -- comparison refers to the statues whose clothes cling closely to the body"[18], cuyos valores radican precisamente en lo que arriba hemos mencionado: el patetismo alcanzado por medio del símil; podría estar en relación con las reiteradas apariciones del verbo ἁρμόττω : "ajustar".

Una vez conocidos los hechos, Deyanira se aparta de la escena:

"... ... ... οὖρος ὀφθαλμῶν ἐμῶν
αὐτῇ γένοιτ' ἄπωθεν ἐμπούσῃ καλώς."

"... ¡Que un viento favorable
bien la lleve lejos de mis ojos."

Cuando el tercer estásimo es pronunciado todos conocen la verdad, de forma que ya no hay posibilidad de alternativas, y el coro concluye correctamente diciendo que el descanso de los trabajos significa la muerte:

"εἰ γάρ σφε Κενταύρου κονίᾳ νεφέλᾳ
χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
πλευρά, προστακέντος ἰοῦ,
ὃν τέκετο θάνατος, ἔτρεφε δ' αἰόλος δράκων,
πῶς ὄδ' ἂν ἄλλον ἕτερον ἢ τὰ νῦν ἴδοι,
δεινοτάτῳ μὲν ὕδρας προστετακὼς
φάσματι, μελαγγαίτα δ' ἄμιγά νιν αἰκίζει
Νέσσου ὑποφόνια δολιόμυθα κέντρ' ἐπιζέσαντα."

"Si le oprime en medio de la sangrienta nube del centauro
una insidiosa fuerza
los costados, al penetrar el veneno
que engendró la muerte y crió el brillante dragón,
¿cómo podrá ver él otro sol que el de hoy,
ceñido por la espantosa
sombra de la hidra,
mientras le atormentan mortales
los aguijones hirvientes por palabras traidoras del de negra crin?"

La primera frase es una descripción de Neso. La asociación de νεφέλη y νέφος con la muerte se puede apreciar en expresiones homéricas como θανάτου μέλαν νέφος y νεφέλη δέ μιν ἀμφεκάλυψε κυανέη. Más cercano a nuestro pasaje es el uso pindárico de πόνου νεφέλαν. Además νεφέλη y νέφος podían decirse también de una red para atrapar pájaros. Este uso, confirmado en Aristófanes, debe ser tenido aquí en cuenta, en lo que puede ser un consciente eco de Agamenón y Las Coéforas, donde se llama a la camisa de Neso "la red tejida por las Furias" igualando así el fatal atuendo con una "red de caza". La imagen, en palabras de Burton, es así doble: "both net and cloud being ideas essential to its comprehension".

Junto a este doble significado de νεφέλη, señalaremos el desvelamiento del verdadero valor de algunos términos que hasta este momento habían sido pronunciados con un matiz claramente positivo. Si anteriormente habíamos visto cómo términos relacionados con τήκω, θερμός eran concebidos como expresiones metafóricas, en ocasiones, de un deseo apasionado, ahora se expresan sintiendo de lleno su triste realidad. Así, "προστακέντος ἰοῦ" "ὕδρας προστετακὼς πάθεσι"[19]

Este pasaje ha sido objeto de numerosas alteraciones por parte de los editores, aunque los manuscritos presentan una única lectura. Sin detenernos ahora en las diferentes propuestas, diremos que aceptamos la lectura de Hermann que propone la sustitución de ὕδρας por ἄρθρα entendiendo que ὕδρας era una glosa que trataba de definir a φύσματι . La frase que resulta, "fused as to his limbs to a most terrible shape" recuerda al símil de Hilo en los versos 767 y ss. De cualquier forma que se explique el texto, es de todo punto evidente que guarda estrechas vinculaciones con los versos inocentemente pronunciados por el coro en los que anuncia, de forma velada, lo que aquí se confirma; se trata pues de una ruptura en la metaforicidad del discurso. Una ruptura que se produce sólo a cierto nivel puesto que esta antístrofa contiene una imagen del veneno como si fuese una criatura dada a luz y posteriormente alimentada. Es un desgarramiento producido principalmente a nivel del contexto en general, a nivel, podríamos decir, dramático.

En la estrofa segunda el coro vuelve sus ojos a la desdichada Deyanira a la que describe en emocionado tono lírico:

"ἦ που δότνῶν γλωρὰν
τέγγει δακρύων ἄγνυν."

"... de fijo derrama reciente rocío
de abundantes lágrimas."

En la estrofa final, ἄνυδος, aplicado a Cipris, nos recuerda a Yole , la muchacha que permanece silenciosa y que es el instrumento de la desgracia, equivalente, por tanto, a la diosa que ahora se invoca como artífice de los hechos.

Inmediatamente después de la intervención del coro, la nodriza viene a anunciar la muerte de Deyanira. En realidad, el coro continúa interviniendo, pero escindido en dos, y manifiesta su visión de los hechos:

"ἔτεκεν ἔτεκε δὴ μεγάλαν
ἁ νέορτος ἅδε νύμφα
δόμοις τοῖσδ' Ἐρινύν."

"¡Dio a luz, dio a luz a una gran Erinis
para estas moradas esta nueva esposa !"

En numerosas ocasiones Sófocles refiere a la mujer expresiones ligadas a su vida más específica, como ahora lo hace aquí en un lenguaje figurado, de corte esquíleo.

La nodriza describe con todo detalle la muerte de Deyanira; sus últimos gestos se asemejan en mucho a los de Alcestis en la obra del mismo nombre. Hilo también ha sabido ya, aunque tarde, la muerte de su madre y las causas que a ello la llevaron.

Según Burton se produce en la obra, en este momento, un cambio de tono, ritmo y estilo. Las muchachas manifiestan un apasionado deseo de escapar de la situación, este contraste -con la escena anterior- está marcado por una mayor variedad en la métrica. Tales versos líricos de escape son frecuentes en Eurípides; este es el único ejemplo en las obras de Sófocles, excepto en Edipo en Colono (vv. 1044) donde observamos la presencia de tal variedad que incluye como aquí (959-968) un verso anapesto:

"εἴθ' ἀνεμόεσσά τις
γένοιτ' ἔπουρος ἐστιώτις αὔρα,
ἥτις μ' ἀποικίσειεν ἐκ τόπων."

"¡Ojalá viniera sobre la casa
un rápido viento favorable,
que me sacara de estos lugares..."

Entra Heracles en escena dormido y más tarde, al despertarse, sufriendo espantosos dolores. Esta segunda parte parece poner de manifiesto la otra faz del héroe al mismo tiempo que destacan el poder de Cipris. El mismo Heracles recuerda cómo, vencedor de tantos trabajos, ahora sucumbe víctima de una mujer:

"οἷον τόδ' ἡ δολῶπις Οἰνέως κόρη
κατῆφεν ὤμοις τοῖς ἐμοῖς Ἑρινύων
ὑπαντὸν ἀμείβληστρον, ᾧ διόλλυμαι."

"... como este que la traidora
hija de Eneo echó sobre mis hombros,
esta red tejida por las Erinis,
en la que me consumo."

Las únicas expresiones que para algunos pueden considerarse como figuradas son las que caracterizan la enfermedad de Heracles como las mordeduras de un animal (vv. 974, 980...)

La tragedia finaliza con la subida de una comitiva hacia el monte Eta donde el héroe será consumido por las llamas. Llamas que, en opinión de críticos como Segal[20], son símbolo del poder abrasador de Eros, como también la túnica enviada por Deyanira, regalo del centauro Neso.

EXPRESIONES FIGURADAS EN LAS TRAQUINIAS

Estableceremos una división en tres niveles:

a) Las que alcanzan una conversión en reales a lo largo de la obra, pero que en el momento de ser pronunciadas son sentidas como metáforas. Es el caso de las que expresan la noción de "derretirse", "arder" o "ajustarse", todas ellas relacionadas con el curso de los hechos . Expresadas inconscientemente bien sea por Deyanira, bien por las muchachas del coro, alcanzan su punto culminante y su desglosamiento con la muerte de Heracles.

b) De la naturaleza. Obedecen a un propósito de dar plasticidad a la idea, central en la obra, de la inestabilidad de lo humano. A ello colabora también la imagen de la Osa. Dicha inestabilidad se ejemplifica de forma singular en el adjetivo αἰόλος aplicado tanto a la noche con sus estrellas, como a los animales legendarios de esta obra y, en último término, a la vida humana.

Otra serie de expresiones de la naturaleza conllevan una imagen idílica como es el caso de las expresadas por Deyanira. Finalmente se utilizan por su ternura y fragilidad para referirse a la mujer.

c) Del mar. Al igual que el carácter femenino es asociado a las flores, aves..., el masculino, concretamente el de Heracles, es caracterizado por medio de imágenes del mar por su potencia y vigor. En otros casos las metáforas del mar parecen asociarse con el episodio

desencadenante de la tragedia, el paso a lomos del centauro por el río y contienen todas una idea negativa de desdicha que se acerca.

d) Las imágenes de Heracles como agricultor tienen, como en Edipo, un marcado acento sexual.

EDIPO REY

La novedad en el tratamiento de la figura de Edipo con respecto a la restante tradición literaria que de él se ocupa, principalmente Esquilo, radica, según los escasos fragmentos conservados, en el cambio de escenario donde tiene lugar el asesinato de Layo. Si Esquilo lo situaba en Potnia), Sófocles localizará los hechos en los tres caminos cerca de Daúlide en Fócide. La razón es mucho más profunda de lo que a primera vista pudiera parecer y afecta a la misma radical diferencia de concebir la obra. La Fócide era una región muy influenciada por el dios délfico Apolo, cuya figura sustituye a las antiguas Erinias de Esquilo; lo que, en el plano de los hechos, y en una visión ahora muy general del tema, supondrá una anulación de aquella "venganza" prolongada hasta la quinta generación y un planteamiento del problema desde una nueva óptica.

El tema del dolor humano y sus posibles interpretaciones es algo consustancial a la tragedia y, tiene especial incidencia en Sófocles. En Edipo se plantea éste a dos niveles: el de una colectividad que se ve afectada por un μίασμα y su propio causante, Edipo. La diferencia, pues, que se establece en esta tragedia con respecto a las anteriores (de S.) radica en esa extensión del dolor humano desde el héroe a los súbditos, si bien la magnitud es mucho mayor en el caso del primero. También difieren en cualidad, pues Edipo sufre desde el punto de vista psíquico, primero, por tener a su cargo el esclarecimiento de

los hechos; segundo, por descubrirse responsable de los mismos. ¿Qué posición ocupan en este contexto los dioses, en concreto, Apolo? Sófocles no piensa que los dioses son en sentido humano justos pero cree que existen y debemos reverenciarlos:

> "Here once more we cannot hope to understand Greek literature if we persist in looking at it through Christian spectacles. To the Christian it is necessary part of piety to believe that God is just. And so it was to Platon and to Stoics. But the older world saw no such necessity... ... But the fith-century Greeks did not think in these terms any more than Homer did: the debate about determinism is a creation of Hellenistic thought. Homeric heroes have their predetermined "portion of life (μοῖρα); they must die in their "appointed day" (αἴσιμον ἦμαρ) but it never occurs to the poets or his audience that this prevents them from being agents. Nor did Sophocles intend that it should occur to the readers of Oedipus Rex.'

Ante tal situación, al hombre sofocleo le quedan dos alternativas: o vivir según aconseja Yocasta, "al azar", o escoger la senda que Edipo seguirá: la búsqueda de su propia identidad.

El héroe del siglo V ya no es aquel αἴθων Ayax al que una profunda alteración en su psique por obra de una divinidad (entiéndase ésta como desdoblamiento mano de la personalidad) le

condujo al conocimiento de la verdad de lo humano sino el que por propia voluntad decide indagar sobre los hechos. Por ello no es extraño que las secuencias figuradas de Edipo presenten un aire de modernidad (será frecuente en esta tragedia la utilización de términos aritméticos y matemáticos) coexistiendo con otras del acervo tradicional: unas encubridoras de las relaciones sexuales, otras del mar de claro matiz político... Ya no encontramos aquellas expresiones figuradas propias de una civilización guerrera que caracterizaban a Ayax, ni las caracterizadoras del κέρδος creóntico.

Seguiremos, pues, el curso de los hechos y al mismo tiempo destacaremos el carácter específico de cada una de las imágenes.[2]

La acción de la tragedia se inicia con una escena entre Edipo y el sacerdote de Zeus quien expone al primero la situación en que yace la ciudad afectada por la peste. Como marco de fondo aparecen los ciudadanos coronados en actitud de súplica ante el que consideran el primero de los hombres. Así describe el sacerdote la situación de la ciudad:

"πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾷς, ἄγαν
ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσαι κάρα
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἵα τε φοινίου σάλου,
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε

ἀγόνοις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
σκῆψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν,
ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ'
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται."

"La ciudad, como tu mismo ves, es víctima de embates sucesivos, y aún no puede sacar fuera la cabeza del abismo y del oleaje sangriento. Se consume en los gérmenes fructíferos de la tierra, se consume en los hatos de los bueyes que pacen en los campos y en los partos estériles de las mujeres. Sobre ella se ha abatido y la azota una deidad portadora de fuego, la peste aborrecible que vacía la mansión de Cadmo, en tanto que el negro Hades se enriquece de gemidos y lamentos".

La metáfora inicial de estos versos, tomada de la esfera marítima, admite una interpretación en dos niveles derivados del entrelazamiento que se produce en su seno donde convergen otras expresiones. Así Knox[3] explica el doble plano de la imagen anterior Para él, este lenguaje figurado que sugiere a un nadador en un mar embravecido, o un navío, también entreteje en su compleja estructura la imagen de un paciente combatiendo una enfermedad, y esta sugerencia es reforzada por la palabra "sangrienta" que no parece apropiada ni para un nadador ni para un barco. Añade también Knox que el término ἀνακουφίζειν es emplea-

do posteriormente por Edipo en un contexto que no sugiere ninguna de las implicaciones anteriores. Tal término figura en Hipócrates cuando describe los síntomas de la fiebre en la isla de Tasos. En resumen, este crítico se inclina por una imagen que puede caracterizarse diciendo: ciudad-nadador-paciente. Pero, se puede matizar aún más y ver en πoτνίου una irrupción de lo real en el campo figurado; así tendríamos una imagen similar a la presente en Ayax 351.

La interpretación de Knox es perfectamente válida con esta leve matización que hemos añadido. La imagen, considerada como la interacción de tres niveles, el marítimo, el médico y el real, enlaza mediante esta última instancia, la real, representada en πoτνίου con las palabras siguientes: ὁ πυρφόρος θεὸς, λοιμὸς... Estas también contienen doble capacidad de referencia; por un lado, πυρφόρος θεὸς alude a la fiebre y, por otro, alude a un enemigo en el campo de batalla que viene portando el fuego sangriento. El párrafo concluye con una frase fuertemente expresiva basada en una asociación de πλουτίζεται con Plutón.

La imagen de la ciudad como un nadador tratando de salvarse en un mar embravecido subyace en la expresión de los versos 50-1:

"στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον,
ἀλλ' ἀσπιδείᾳ τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν".

"... nos levantamos para caer después.
Endereza de nuevo la ciudad con firmeza inquebrantable"

Así como en la anterior del verso 46: "ἴθ', ὦ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν·" . Podríamos decir que la imagen va llegando a convertirse casi en símbolo. La reiterada expresión de las mismas palabras es síntoma de la urgencia de la llamada.

A continuación Edipo toma la palabra y se dirige a los ciudadanos en los mismos términos que un médico a sus pacientes. El lenguaje del que se sirve lo define Kamerbeek de semimetafórico, por el hecho de caracterizar a los ciudadanos como pacientes. Más lo es el que Edipo se refiera a sí mismo en términos que lo identifican a un médico; la aplicación de Edipo o por Edipo de términos de la nueva ciencia (pues en estos momentos se está produciendo una disociación entre las enfermedades psíquicas y físicas paralelamente a una conversión de la medicina en técnica) junto a expresiones recuerdo de una antigua etapa demonista en que la enfermedad era concebida como algo externo al individuo, así como la naturaleza del conflicto vinculado a lo religioso, le confiere a la obra una duplicidad atractiva: el héroe trágico encargado de solucionar el enigma actuará con el ansia del hombre moderno por conocer..Esa confluencia de dos mundos se nos muestra en las expresiones figuradas. Señala Knox, como ejemplo de esa inquietud que afecta al hombre de la nueva época, la metáfo-

ra del verso 67: "πολλὰς δ' ἀτόρους ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις:"[4] "y muchos los caminos que he recorrido en el peregrinar de mi mente". En el terreno de que hemos hablado, en el de la medicina, tenemos también el ejemplo del verso 69:

> "ἣν δ' εὖ σκοπῶν ηὕρισκον ἴασιν μόνην,
> ταύτην ἔπραξα·"
>
> "Y el único remedio que, bien mirándolo, encontré, lo puse en práctica".

en que ἔπραξα, según opina Kamerbeek[5] se podría interpretar en el sentido admitido por Campbell: "I put in execution" y remite a SIG, de acuerdo con el contexto en que aparece expresada.

Continúa dirigiéndose Edipo a los ciudadanos explicándoles sus esfuerzos por conseguir una liberación de los males que les aquejan. Ha enviado a su cuñado Creonte a la mansión de Febo y aguarda impaciente una respuesta. El verso 73 recoge un nuevo término en el vocabulario sofocleo: ξυμμετρούμενον, que surgirá otra vez en el verso 85: ξύμμετρος γὰρ ὡς κλύειν, que Jebb comenta en el siguiente sentido: "commensurate -in respect of his distance- with the range of our voices"[6]. La tragedia que nos ocupa presenta un elevado índice de términos construidos con la partícula "συν-", con una consciente voluntad por parte del autor pues expresan la confluencia de dos mundos, el divino (Apolo) y el humano (Edipo), expresando la solución del enigma

desde una doble perspectiva... En el caso anterior se trata de un término tomado de las matemáticas que, junto a los médicos y geométricos, prestarán a la obra ese aire de "modernidad" de que venimos hablando.

Un nuevo personaje entra en escena, es Creonte que regresa de su viaje a la mansión de Apolo y expone la respuesta del oráculo: se debe expulsar al causante del μίασμα .

La imagen que identifica la ciudad con una nave surge de nuevo, esta vez en labios de Creonte: "ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν", como si la sangre fuera la tempestad que azota a Tebas. Al margen del tradicional valor de χειμάζω en relación con la imagen ya comentada del v. 22 y ss., también es usado en medicina para describir el sufrimiento del paciente en el punto más álgido de su enfermedad. Para nosotros, el término conlleva aquí los tradicionales valores de imagen marítima, al menos en primera instancia. Y ello porque las palabras de Creonte en respuesta a la pregunta de Edipo sobre el hombre cuya sangre o expulsión es requerida por el oráculo, apuntan a entender la anterior expresión como perteneciente a la esfera de las expresiones tomadas del mar: "... Λάϊός ποθ' ἡγεμὼν/ γῆς τῆσδε, πρὶν σὲ τήνδ' ἄπειθύνειν πόλιν: "Fue Layo, señor, antaño el soberano de esta tierra, antes de que empuñaras el timón de la ciudad".

Otra de las expresiones que definen la personalidad de Edipo expuesta a nivel semifigurado es la que encontramos en los versos

108-9:

"... ... ... ποῦ τόδ' εὑρεθήσεται
ἴχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας.

"¿Dónde se encontrará la pista tan difícil
de rastrear de culpa tan vieja?"

que continúa Creonte en los versos siguientes:

"... ... τὸ δὲ ζητούμενον
ἁλωτόν, ἐκφεύγει δὲ τἀμελούμενον.

"Lo que se busca se puede coger,
y se escapa de las manos lo que se descuida"

Secuencia metafórica ésta que nos recuerda bastante la caracterización de Odiseo al comienzo de Ayax. Sin embargo, la diferente intención en uno y otro caso es bien palpable. Si la búsqueda de aquel es presentada como el rastreo de un cazador en pos de su presa, el desarrollo de los hechos -la matanza de los animales por parte de Ayax- prestaba cierta base real, si bien ambigua, para la elección de tales términos. Ahora se trata de una búsqueda -ζήτημα - más basada en el intelecto que en la acción física. De nuevo tendremos la oportunidad de ver la aparición de términos similares en los versos 221, 475.

En el verso 151 se inicia la pérodos; por su importancia en

cuanto a las imágenes que despliega y en cuanto a su trascendencia para el resto de la obra, la reproducimos íntegra:

στρ. α. "Ὦ Διὸς ἀδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
θήβας. ἐκτέταμαι, φοβεραν φρένα δείματι πάλλων
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτ' φάμα

ἀντ. α' ποῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα,
γαιάοχόν τ' ἀδελφεὰν
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει,
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον, ἰὼ
τρισσοὶ ἀλεξίμορροι προφάνητέ μοι,
εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὕπερ ὀρνυμένας πόλε
ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος, ἔλθετε καὶ νῦ

στρ. β. ὤ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος
ᾧ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα
κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται, οὔτε τόκοισιν
ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·
ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἅπερ εὔπτερον ὄρνι

κρεῖσσον ἀμπιμπκέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν πρὸς ἑσπέρου θεοῦ·

ἀντ. β'. ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται·
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πόδων θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως
ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἐπὶ μητέρες
ἀκτὰν παρὰ θώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι
λυγρῶν πόνων ἱκτῆρες ἐπιστενάχουσιν.
παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὅμαυλος·
ὧν ὕπερ, ὦ γρυσέα θύγατερ Διός,
εὐῶπα πέμψον ἀλκάν·

στρ. γ. Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόατος ἀντιάζων,
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας
ἔπουρον εἴτ' ἐς μέγαν
θάλαμον Ἀμφιτρίτας
εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον δόμον
θρήκιον κλύδωνα·
τελεῖν γάρ, εἴ τι νὺξ ἀφῇ,
τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·
τόν, ὦ τᾶν πυρφόρων
ἀστραπᾶν κράτη νέμων,
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῷ φθίσον κεραυνῷ.

ἀντ. γ' Λύκει' ἄναξ, τά τε σὰ χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν
θέλεα θέλειμ' ἂν ἁδάματ' ἐνλατεῖσθαι
ἀρωγὰ προσταθέντα, τάς τε πυρφόρους
Ἀρτέμιδος αἴγλας, ξυν αἷς

Λύκι' ὄρεα διᾴσσει·
τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω,
τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,
οἰνῶπα Βάκχον εὔιον,
Μαινάδων ὁμόστολον
πελασθῆναι φλέγοντ'
ἀγλαῶπι σύμμαχον
πεύκᾳ 'πὶ τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν.

Estr.1 "Oráculo de Zeus de dulces palabras,
¿con qué ánimo viniste de Pitón,
la rica en oro, a la ilustre Tebas?
Estoy en tensión, con el corazón tembloroso
de temor, porque con reverencia me pregunto,
¡oh dios de Delos, invocado con gritos de yei!,
qué llevarás a cumplimiento ahora
o en el transcurso de los años.
Dímelo, Voz inmortal, ¡oh hija de la áurea Esperanza!,

Antís.1 Te invoco a ti primero, hija de Zeus,
inmortal Atenea,
y a Artemis, tu hermana, guardiana de esta tierra,
que, a fuer de diosa de la Buena fama,
tiene por trono el ilustre círculo
del ágora de Tebas,
y a Febo flechador:
aparecedme en protectora tríada.
Si otrora alguna vez,
al abatirse sobre la ciudad un dios otro,
del país fuera rechasteis la llama del dolor,
venid también ahora.

Estr. 2 ¡Ay de mí! Innúmeras son las penas que soporto.
El contagio afecta al pueblo entero,
y no hay lanza de pensamiento
que pueda defendernos.
No crecen los frutos de la ilustre tierra,
ni en los partos soportan las mujeres
las fatigas causantes de sus ayes de dolor.
Uno tras otro, cual ave bien alada,
más raudos que la llama infatigable,
los puedes ver precipitarse
a la ribera del dios occidental.

Antístr. 2 Privada de su número perece la ciudad,
sus retoños sin piedad yacen por tierra,
muerte a su vez sembrando,
sin recibir el fúnebre lamento.
Esposas, madres también encanecidas.
junto a los bordes de los altares,
unas de un lado, otras de otro,
lloran sus penas lamentables, suplicantes.
Brilla el peán
y, al unísono, el clamor de los lamentos.
Por ello, ¡oh áurea hija de Zeus!,
envíanos tu amparo de rostro placentero.

Estr. 3 Que el violento Ares, quien ahora,
sin bronce de escudos,
me consume con su llama,
envuelto de clamores, atacándome,
vuelva la espalda en carrera
que desande el camino de mi patria,
fuera de sus fronteras,

hacia el tálamo ingente de Anfítrite,
o hac' las ondas, inhóspitas de puertos,
de las costas de Tracia.
Pues, si la noche deja algo intacto,
contra ello, a su fin, arremete el día.
A ése, ¡oh tú, que de los igníferos relámpagos
la fuerza administras!, Padre Zeus,
fulmínalo con tu rayo.

Antistr.3 Soberano Liceo, que de las curvas cuerdas
de tu arco, trenzadas de oro, yo quisiera
se repartieran las flechas invencibles
tendidas ante mí, en mi defensa,
y también los ígneos resplandores
de las antorchas de Artemis,
con los que recorre impetuosa
los montes de Licia.
Y al dio de la diadema de oro, invoco,
que dio su nombre a esta tierra,
a Baco del vinoso rostro,
celebrado con gritos de evohé,
al compañero de las ménades,
para que acuda con la llama
de resplandeciente antorcha...
contra el dios entre los dioses no estimado".

Como rasgos generales que marcan el desarrollo de la párodos habría que señalar sus estrechas relaciones con el prólogo del que puede decirse que es una prolongación o una recapitulación. La descripción de la peste en la segunda estrofa y antístrofa recuerda a la realizada por el sacerdote en los versos 16-30. E incluso nos viene a la memoria el verso 27 (ὁ πυροφόρος θεὸς) al contemplar la presencia del fuego en casi todas sus estrofas. Otra muestra de la función recapituladora de la párodos es el símil de los versos 178-8 que presenta a una bandada de aves cuyo vuelo es comparado al "fuego infatigable". Recordamos a este respecto la caracterización en los primeros versos de la obra; los ciudadanos son semejantes a aves que no pueden volar. Además φοντίδος ἔγχος ᾧ τις ἀλέξεται/de forma palpable, recuerda las palabras de Edipo en los versos 67-69. Otros términos, junto a la inevitable presencia del fuego, colaboran a crear un colorido ardiente, muy lejos del suave resplandor de Edipo en Colono: 151 πολυχρύσου , 157: χρυσέας , 187: χρυσέα 203-4: χρυσοστρόφων , 209: χρυσομίτραν, 211: οἰνῶπι , 215: ἀγλαῶπι , 200-1: ... ὦ τᾶν πυρφόρων/ ἀστραπᾶν κράτη νέμων, 213: φλέγοντα.

Con todo ello se consigue lo que describen estos versos: "παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γᾶρυς ὄμπυλος"

La impresión final de la párodos así como sus valores dramáticos han sido puestos de relieve por Kodevitt, del que disentimos en

algunos puntos. Sus palabras son: "The final impression is that the clear brillant light and fire of the gods is to drive out the dark baleful flames of Ares... This seems to remove Oedipus from the centre of our attention, by suggestion that the conflict is between gods only, between the healing fire of Zeus and the fire of the god who brings fever and death"[9]

La crítica ha interpretado algunos de los términos (πλέγει, φλόγα πήματος) como los característicamente apropiados para describir la fiebre y la inflamación en los escritores hipocráticos[10], presentes también en Tucídides cuando describe la peste en Atenas. Sin embargo, apuntan a la vez en otra dirección, en la de la consunción por el fuego de los cadáveres, recordando a la descripción homérica de las piras funerarias que se encendían para las víctimas de la peste en el campamento. El coro y la ciudad esperan que Edipo sea φροντίδος ἔγχος ᾧ τις ἀλέξεται,

que los libere del mal, pero hasta ahora ni él ni nadie han podido solucionar el problema de la enfermedad.

No nos parece posible la opinión de Medevitt[11] de relacionar la expresión ἀπόξενον ὅρμον con el símil anteriormente recogido en los versos 22-30 ni con expresiones posteriores que se sirven del mismo "vehículo" para esconder matices sexuales. Y no lo es porque aquí, en realidad, se alude a un lugar geográfico de Grecia, con existencia, como es la costa Tracia del Mar Negro, el

al que se refieren en los mismos términos Estrabón y Ovidio. El sentido de ἀπόβαθρον en este contexto sería "away from strangers"[12], "keeping them at the distance". Enclavado, pues, en un marco exclusivamente geográfico, o se entiende todo él unido a la alusión del tálamo de Anfitrite y ésta a su vez ligado a las posteriores alusiones sexuales expresadas en términos sutílimos, lo que nos parece demasiado forzado, o, como entendemos nosotros, se excluye todo él de tal secuencia imaginativa. En suma, no existe una especial asociación entre ambos versos y las anteriores o posteriores imágenes; se trata de una mera descripción en un lenguaje casi mítico.

Para finalizar, hemos de decir que a lo largo de todas sus estrofas y de todas sus imágenes no vemos en absoluto un ejemplo de dramática ironía que Medavitt reconoce basándose principalmente en la anotada expresión sobre el puerto de Tracia ("It is clearly an appropriate penalty for a criminal who has sinned to be driven to an unsafe anchorage, so that the image increases our apprehension of the fate which awaits Oedipus). La párodos, extensísima en comparación con las restantes de Sófocles, es una plegaria dirigida a Apolo, Ares, Zeus, Dionisos... pronunciada por el pueblo de Tebas para que les concedan un alivio a sus males; ese "médico sanador de su enfermedad", ese προνοῖδος ἔγχος que empleará todos los medios a su alcance -incluso su propia expulsión- para combatir el mal, será Edipo, el causante de la

pasta.

Edipo contesta inmediatamente a las súplicas del coro, expresión de la situación general de toda Tebas, y las habla de nuevo en términos ya conocidos.

> "αἰτεῖς· ἃ δ' αἰτεῖς, τῶν' ἐὰν θέλῃς ἔπη
> κλύων δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν,
> ἄλκὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν·"

> "Suplicas, pero lo que suplicas, si quisieras dispensar buena acogida a las palabras que me digas, y el debido cuidado a la enfermedad, lo podrías encontrar: remedio y alivio de tus males".

Opina Knox que traducir ἀνακούφισιν por "relief" pretería énfasis a lo que en efecto es el común significado de esta palabra (y cuya asociación con los primeros versos señalados en este trabajo sería posible); en cambio "to lighten" es usado como un término técnico en el lenguaje médico para describir "mejoría", "especially from fever".

Edipo, pues, "ajeno al hecho y a la historia" tratará por todos los medios de hallar la pista, él que se define como ὕστερος γὰρ ἀστὸς εἰς ἀστοὺς τελῶ.",[13]

A continuación, pronuncia la maldición sobre el culpable:

κακὸν κακῶς νιν ὄμορον ἐκτρῖψαι βίον, cuyo paralelo con el verso 428 es evidente: σοῦ γὰρ οὐκ ἔστιν βροτῶν κάκιον ὅστις ἐκτριβήσεταί ποτε . El verbo ἐκτρίβω en voz media tiene dos acepciones principales: o"consumirse", "desgastarse"... o"arrancar", tal y como lo emplea Eurípides y que Jebb defiende para el segundo de los casos aquí mencionados. Así también lo hace Kamerbeek quien cita además a Herodoto. Sin embargo, la traducción de Sil[14] concede a las dos apariciones de este verbo el valor de "consumirse". Evidentemente el paralelismo entre ambas expresiones exige, en nuestra opinión, un planteamiento similar. De nuevo nos encontramos ante esa especie de juego establecido a nivel del lenguaje que se denomina "ironía". Como en tantas otras ocasiones, ésta también presenta una doble alternativa: la planteada por el propio protagonista y el reverso, en palabras de Tiresias. En ambas expresiones debe entenderse el verbo ἐκτρίβω bajo la acepción de "consumirse" en continuidad al texto que reitera los términos relativos al fuego y a sus efectos.

Es, pues, la voluntad de Edipo iniciar una investigación a fondo de lo que en su opinión ya debería haber sido investigado. Dado que ocupa el primer puesto en la ciudad, habrá de ser a él a quien corresponda tal tarea:

> "ἔγων δὲ λέκτρα καὶ γυναῖκ' ὁμόσπορον,
> κοινῶν τε παίδων κοίν' ἄν, εἰ κείνῳ γένος

μη 'δυστύχησεν, ἦν ἂν ἐκπεφυκότα,
νῦν δ' ἐς το κείνου κρᾶτ' ἐνήλαθ' ἡ τύχη'"

(Puesto que soy yo)"quien tiene su lecho y una mujer que recibió simiente de ambos por igual, y común descendencia de hijos comunes tendríamos si no se le hubiera malogrado su linaje - que la verdad es que sobre su cabeza se abatió la suerte aciaga-".

El lenguaje de este párrafo conlleva un doble significado, del cual es inconsciente Edipo pero que los espectadores o lectores pueden percibir: Yocasta realmente ha dado hijos a su propio hijo Edipo; así en κοινῶν τε παίδων κοίνα...,
el sentido de κοίνα ', común a Layo y Edipo, presupone un segundo en el que se sugiere que son hermanos y hermanas de su propio padre. La misma ambigüedad muestra el verso siguiente donde κείνῳ γένος esconde a Edipo. Pero el término más interesante desde nuestra perspectiva es ὁμόσπορον , usado aquí no en su sentido pasivo normal. En este contexto, según apunta Lidell-Scott claramente significa: "común a los dos". A lo largo de los versos posteriores Edipo será caracterizado como un labrador que siembra su cosecha. De Knox[15] dos interesantes puntualizaciones sobre el carácter de tal campo figurado en la Literatura Griega en general: Tal transferencia de términos agrícolas al proceso de procreación humana es común en la poesía griega como lo fue en el

siglo 17 inglés. Estas metáforas son usadas para "physical enormities" que podrían haber sido intolerables en un lenguaje normal, pero toman parte de su fuerza de la sorprendente adecuación de este tipo de imaginería a la situación dramática. Esta relación simpática entre los frutos de la tierra y los del hombre es reflejado en la transferencia de términos agrícolas a la polución del matrimonio de Edipo y Yocasta. Existía además una mágica conexión entre la descendencia de un rey y la fertilidad de sus dominios. Hasta tal punto fue así que: "The ceremony of a sacred marriage which had almost certainly begun as a magical guarantee of the renewal of the crops was widespread in Greece in historical times." Las relaciones sexuales en Edipo tienen además otro vehículo de expresión: el mar.

Ante la gravedad de la situación, el rey de Tebas decide llamar en su ayuda al adivino Tiresias con el fin de obtener más exacta información.

La ambigüedad de las palabras de Tiresias, como las emitidas por los oráculos, no es algo inusual. Así, en el verso 338 ante los insistentes ruegos de Edipo, contesta:

> "ὀργὴν ἐμέμφῃ τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
> ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ φέγεις."

> "Recriminas mi obstinación, pero no ves la que vive dentro de tí, y me insultas".

siglo 17 inglés. Estas metáforas son usadas para "physical enormities" que podrían haber sido intolerables en un lenguaje normal, pero toman parte de su fuerza de la sorprendente adecuación de este tipo de imaginería a la situación dramática. Esta relación simpática entre los frutos de la tierra y los del hombre es reflejado en la transferencia de términos agrícolas a la polución del matrimonio de Edipo y Yocasta. Existía además una mágica conexión entre la descendencia de un rey y la fertilidad de sus dominios. Hasta tal punto fue así que: "The ceremony of a sacred marriage which had almost certainly begun as a magical guarantee of the renewal of the crops was widespread in Greece in historical times." Las relaciones sexuales en Edipo tienen además otro vehículo de expresión: el mar.

Ante la gravedad de la situación, el rey de Tebas decide llamar en su ayuda al adivino Tiresias con el fin de obtener más exacta información.

La ambigüedad de las palabras de Tiresias, como las emitidas por los oráculos, no es algo inusual. Así, en el verso 338 ante los insistentes ruegos de Edipo, contesta:

> "ὀρνὴν ἐμέμφῃ τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
> ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις."

> "Recrimines mi obstinación, pero no ves la que vive dentro de tí, y me insultas".

El diálogo entre Tiresias y Edipo va cobrando intensidad y alcanza su momento más álgido cuando el rey acusa al adivino de ser partícipe de la trama: ξυμφυτεῦσαι , término que se relaciona con ἀνάστορον anteriormente señalado.

destacable, sólo a nivel de detalle, las palabras siguientes de Edipo: "οὕτως ἀναιδῶς ἐξεκίνησας τόδε / τὸ ῥῆμα,..." "¿Con semejante desvergüenza proferiste esta injuria".

El verbo ἐκκινέω,[16] se empleaba para iniciar un juego; pero, según Kamerbeek "The startling word is implicitly likened to a beast, a monster, an evil agent that should have been left untouched". Es prácticamente imposible dilucidar cuál es más adecuado al texto; por ello sólo nos limitamos a plantear esta doble propuesta.

En este diálogo, donde se revela algún nuevo matiz sobre el carácter de Edipo, se aprecian diversos rasgos interesantes desde nuestra perspectiva:

- La alternativa entre los símbolos luz/oscuridad.
- La aparición y, en algunos casos, reiteración de términos tomados de las matemáticas y geometría, particularmente de aquellos compuestos con la partícula συν- ξυν como dando a entender ya desde ahora la identificación entre el personaje que se propone llevar a cabo el esclarecimiento de los hechos y el culpable de los mismos, al margen de que, a nivel global de la obra, conlleven una serie de valores mucho más amplios.

En cuanto al primer apartado, era de esperar que se produjera esa especie de juego, como en otras ocasiones y en diferentes autores, entre el que cree ver (conocer) y sólo ve el aspecto externo de las cosas, y el que no ve (conoce) la apariencia sensible de las cosas pero comprende la verdadera naturaleza de los hechos. Las expresiones de la luz y la oscuridad en esta tragedia son, por tanto, los términos simbolizadores de tal ambigüedad.

El adivino Tiresias[18] es presentado como τἀληθὲς ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ . El mismo se define así: τἀληθὲς γὰρ ἰσχύον τυγ[illegible] y se lo repite a Edipo εἶπερ τί γ' ἐστὶ ἀληθείας σθένος.

Pero Edipo, que ha acusado a Tiresias de ser el urdidor del crimen, origen de la peste, lanza sobre él la más terrible de las acusaciones:

> "μιᾶς τρέφει πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ' ἐμὲ
> μήτ' ἄλλον, ὅστις τῶς ὁρᾷ, βλάψαι ποτ' ἄν.
>
> "Vives en noche perpetua, de modo que ni a mí ni a cualquier otro que vea la luz podrías perjudicar jamás".

que el adivino devuelve en sus justos términos:

"σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ
... ...
καί σ' ἀμφιπλὴξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς
ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά,
βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον.

"Tú, aunque tienes vista, no ves en qué punto
estás de males, ...
El doble golpe de una maldición, la de tu madre
y tu padre, en su incansable caminar, te arrojará
un día de esta tierra, a ti, que ahora ves bien
y después verás tinieblas."

Evidentemente las últimas palabras de Tiresias encierran una gran carga de ironía; desde la perspectiva estrictamente física el verso describe la situación real de Edipo (ahora ve, más tarde cegará sus ojos al contemplar el horror de sus propios hechos) pero se entreteza en el texto la idea de que Edipo ahora cree ver y, no obstante, ignora su verdadera situación; más tarde no verá, pero será perfecto conocedor de los hechos. Existe, por tanto, un juego entre la noción de ver como percepción sensible opuesta a la noción de ver como percepción intelectual.

Por otra parte, hemos señalado arriba, que en el diálogo entre Tiresias y Edipo -crucial en la obra- se aprecia la continua-

ción y el aumento de términos matemáticos y geométricos. Un breve examen de sus palabras nos permitirá hacernos una idea clara de su naturaleza.

Además de los términos de este campo señalados a lo largo de nuestra exposición, destacan:

v. 31: θεοῖσι μέν νυν οὐκ ἰσούμενόν σ' ἐγώ
"No por juzgarte igual a los dioses"

v. 23: καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ.
"ahora también muéstrate igual".

v. 61: οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.
"No ha/ nadie entre vosotros que sufra igual que yo".

Y, concretamente, en el diálogo que nos ocupa:

v. 409: ... ἐξισωτέον τὸ γοῦν
ἴσ' ἀντιλέξαι·
"Se me ha de conceder por igual, al menos,
el poder replicar en términos iguales"

v. 423: ἃ σ' ἐξισώσει σοί τε καὶ τοῖς σοῖς τέκνοις.
(desgracias) "que te han de igualar con tus hijos".

Pero, el verso anterior está inmerso en una secuencia mucho más amplia que engloba otras expresiones figuradas quizá con un valor más altamente poético:

"βοῆς δε τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμήν,
ποῖος κιθαιρὼν οὐχὶ σύμφωνος τάχα,
ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὃν δόμοις
ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχών,"

"Y ¿qué lugar no será puerto de tus lamentos,
y que Citerón no resonará con ellos cuando tomes
conciencia de esa boda, puerto fatal donde arri-
baste con travesía feliz."

La imagen de Tebas como un barco o una persona que se debate en la tempestad se iniciaba en los primeros versos de la tragedia (22-30), es recogida después en breves alusiones a Edipo como piloto de esa nave. Ahora nos encontramos ante una imagen que conlleva el mismo tipo de vehículo pero alude, al menos en el nivel más superficial, a una realidad diferente. Esa imagen aparece en dos ocasiones. En una primera ocasión λιμήν (término donde se focaliza la metaforicidad de la frase) parece conllevar un menor distanciamiento entre lo figurado y lo literal. El significado de λιμήν como "refugio" o lugar donde se acoge alguien o algo, es un uso poético del término que aparece también en Esquilo y Eurípides. El sentido que le confiere Sófocles, si se contempla el texto en su conjunto, lleva sin mayor carga metafórica porque alude al matrimonio de Edipo con Yocasta τον ὑμέναιον, ὃν δόμοις... ἐπέπλευσας. Pero, además, existe una tercera instancia de la expresión: es aquella que alude a los acontecimientos que condujeron a Edipo hasta el trono y al desciframiento del enigma: εὐπλοίας

τυγών. Con estas últimas palabras se logra una especie de nexo tenue entre la imagen como vehículo de expresión política y la imagen como vehículo de expresión sexual. Pues entrevemos una cierta conexión entre "la feliz travesía" de estos versos y expresiones anteriores que aludían a Edipo como el piloto de la nave de Tebas. No es que la interconexión entre ambos niveles sea tan estrecha como la conseguida en el entrelazamiento de Tebas como un náufrago que se debate entre las olas de una tempestad y el enfermo que luche en una agonía provocada por la peste, pero se aprecia cierta relación entre ellas. λιμήν vuelve a demostrar en el verso 1218 un contenido fuertemente sexual, contenido que, como ya tuvimos ocasión de comprobar, está en nuestra tragedia encauzado principalmente a través de expresiones del campo, de la actividad del agricultor... Lo comprobamos una vez más en las últimas palabras de Tiresias, inmediatamente anteriores a la intervención del coro:

> "φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὑτοῦ ξυνὼν
> ἀδελφὸς αὑτὸς καὶ πατήρ, κἀξ ἧς ἔφυ
> γυναικὸς υἱος καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς
> ὁμόσπορός τε καὶ φονεύς."

> "Y se verá que para sus hijos era a la vez hermano y padre, hijo y esposo de la mujer de que nació, sembrador del mismo campo que su padre y asesino".

Tras las últimas palabras de Tiresias el coro inicia una nueva intervención, en forma de oda.

Las dos primeras estrofas (469-70 y 479-80), aunque el coro no es consciente, describen la carrera del propio Edipo, no sólo su futuro sino también su pasado, cuando huyó de Corinto por temor al oráculo y encontró "un puerto" en Tebas. Gran parte de la primera estrofa es un vago eco de lo que el coro ha oído.

El rasgo más destacado de la primera mitad de la oda es la emergencia gradual de una imagen concreta, sugerida delicadamente en la estrofa de apertura, con su impresión de "vuelo más suave que la tormenta, de asalto por los caballos de Apolo, de persecución por las terribles Keres." Dicha sugerencia adquiere forma en el verso 478: ὁ ταῦρος/ἰόταυρος colocado enfáticamente al final de una cláusula y llegando con la fuerza de una revelación de identidad.

Las discrepancias en torno al verso radican en la posible interpretación como símil -así lo hacen Jebb y Kamerbeek-[18] o simplemente como metáfora, eliminando con ello la partícula comparativa que algunos comentaristas introducen o ἰόταυρος del mencionado Jebb. Las razones expuestas por Burton descansan en la mayor efectividad de la metáfora, que contendría una fuerza expresiva, perdida en parte, si aceptamos la lectura del símil; y la capacidad de sorpresa en lo que él considera metáfora sería mayor. Y, decimos en lo que él considera metáfora porque en realidad se trata de un símbolo, si

se acepta la lectura de Burton..La autonomía de actuación y el proceso intelectual más que sensitivo que caracterizan al símbolo, entre otras cualidades en otro lugar expuestas, muestra claramente que no se trata de una metáfora. Pero, nosotros, sin un criterio tajante a la hora de proferir una u otra lectura, nos inclinamos por la tradicional adoptada desde Jebb porque, a lo largo de las tragedias conservadas de Sófocles,no aparece nunca un tipo de metáfora (o de símbolo) que irrumpa tan bruscamente en el contexto. Reproducimos a continuación los versos más interesantes desde nuestro punto de vista:

στρ. α. ... ...
ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας·
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

αντ. α. ἔλαμψε γὰρ τοῦ νιφόεντος ἀρτίως φανεῖσα
φάμα Παρνασσοῦ, τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν
φοιτᾷ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν
ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ
πέτρας ἰσόταυρος,
μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων,
τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων
μαντεῖα· τὰ δ' ἀεὶ
ζῶντα περιποτᾶται."

Estr. 1 ... ...

Hora es ya de que entregue su pie a la fuga
con más vigor que los corceles, raudos como la tempestad
Pues armado contra él se lanza, con fuego y rayos,
el hijo de Zeus, a quien terribles siguen
las infalibles diosas de la destrucción.

Antíestr.1 Cual resplandor, hace un momento dejóse ver
del nevado Parnaso la voz que ordena
rastrear por doquier la huella del desconocido.
Entre la agreste floresta, por rocas y cavernas,
va y viene, solitario, al toro semejante, tratando,
desdichado, con desdichado pie, de apartar de sí
el oráculo pronunciado en el ombligo de la tierra;
mas éste, siempre vivo, en torno suyo vuela."

El coro en esta intervención habla un lenguaje variado. La variedad se cifra en que las dos primeras estrofas contienen un tipo de expresión más poética, con alusiones míticas, logrando una especie de retirada a un mundo más arcaizante, más esquíleo. La imagen del toro sugiere la orgullosa desesperación del que está fuera de la ley. Cuando ya en la última parte de la tragedia tiene lugar el diálogo entre los pastores que se encargan

de Edipo en el Citerón, volveremos a asociar sus palabras con éstas del coro.

La actitud del coro a partir de la segunda estrofa revela uno de los rasgos más característicos de esta tragedia. El hombre no permanece inmóvil sino que por medio de su razón trata de investigar, de solucionar el terrible entramado de los hechos:

στρ.β "... ... οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ'
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ βασανίζων βασάνῳ
ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον φάτιν εἶμ' Οἰδιπόδα,..."

αντ.β ... ...
ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ'ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος,
μεμφομένων ἂν καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ'αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη βασάνῳ θ' ἁδύπολις· τῶ ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὔποτ'ὀφλήσει κακίαν."

Estr. 1 "... ... Jamás, ni antes ni ahora, me enteré de nada tal que, somentiéndolo a examen, me permitiera atacar la fama de Edipo en el pueblo...

Antístr. 2 ... ... Pero yo nunca, hasta ver comprobadas las palabras, daría mi asentimiento a quienes le reprochan. Porque a la vista de todos llégose a él un día la alada doncella, y se le vio sabio en la prueba y dulce para la ciudad. De ahí que en mi corazón jamás culpable pueda ser de infamia."

La segunda estrofa del coro alude a la insolente actitud de Edipo hacia Creonte y culpa a la ambición desmesurada de crear la tiranía. Hay en estos versos una acusación implícita contra el tirano como alguien que ha usurpado el poder:

"ὕβρις φυτεύει τύραννον'

... ...

ἀκρότατα γεῖσ' ἀναβᾶσ'

ἀποτμοτάταν ὤρουσεν εἰς ἀνάγκαν,

ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ

χρῆται..."

"La soberbia engendra al tirano,...
... Subiendo a la más escarpada cumbre
se precipita en el abismo de lo irremediable
donde no puede hacer uso de los pies."

En la estrofa final el coro vuelve sus ojos a la realidad del marco donde se desarrollan estos hechos concretos:

"φθίνοντα γὰρ Λαΐου παλαίφατα

θάσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη,

κοὐδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής

ἔρρει δὲ τὰ θεῖα."

"Las antiguas profecías concernientes a Layo,
a punto de quedar en nada, los hombres las excluyen,
y en parte alguna se ve a Apolo con honor,
el culto de los dioses está pereciendo."

Según Kamerbeek[19] los versos 495-6 contienen un tipo de expresión del lenguaje militar: ἐπι φάτιν εἶμι: "atacar la fama" y Λαβδακίδαις ἐπίκουρος : "prestar ayuda a los Labdácidas". Tales expresiones, sin embargo, son irrelevantes en el contexto general.

Se inicia el segundo episodio. Entre Creonte quien al final del prólogo no siguió a Edipo cuando marchó al palacio. Sófocles deja a la libre imaginación del espectador la forma en que Creonte haya podido oir el debate entre el rey y el adivino. Su venida, no obstante, es esperada. Las acusaciones de Edipo contra él han preparado ya a la audiencia.

Señala Knox la coincidencia entre el lenguaje de Edipo y el lenguaje de Creonte: es el idioma de dos calculadores. Ejemplos de ello son los versos 544: ἴσ' ἀντάκουσον: "oir una respuesta igual", 561: ἂν μετρηθεῖεν χρόνοι "podrían calcularse años", 563: κἀξ ἴσου : "de igual manera" (referido a la estima de que era objeto Tiresias antes -cuando se inició la investigación- y ahora), 579: ἴσον νέμων : tu y Yocasta "gobernasteis el país con iguales atribuciones", y 581: ἰσοῦμαι : "¿Y no me equiparo yo en tercer lugar a vosotros dos?".

Ahora Creonte está a merced de Edipo. Al final de la obra, cuando el verdadero culpable es descubierto, el segundo implorará al que ahora se ve sometido: μηδ' ἐξισώσῃς ... , "no las iguales con mis desdichas", refiriéndose a sus queridas hijas

para las que solicita de Creonte protección.

El hermano de Yocasta trata por todos los medios de demostrar a Edipo las razones por las cuales él no ha urdido plan alguno para derrocarlo trazándole una serie de inconvenientes consustancial al poder: el distanciamiento y la pérdida de confianza con respecto a los súbditos sería uno de los más importantes.

Con la intervención de Yocasta se produce un cierto cambio. Su intento es confortar a Edipo; para ello no tiene inconveniente en atacar la verecidad de los oráculos. Le pone como ejemplo la profecía incumplida sobre su propio hijo quien, se ha dicho, habría de matar a su propio padre Layo. Como consecuencia de ello el niño fue abandonado en las montañas y Layo fue asesinado por unos ladrones en la confluencia de tres caminos. "Tales fueron las definiciones de los oráculos": τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν : es un término que Sófocles emplea en este verso y en 1083 de esta misma obra, como únicos ejemplos; se integra, por tanto, en la esfera de expresiones de la nueva ciencia presentes en la tragedia.

Tras la salida de Creonte, que había permanecido en escena cuando Yocasta pronunciaba palabras en su defensa, el coro interviene también recomendando a la mujer que lleve a Edipo al palacio para consolarlo. Pero Yocasta insiste en conocer las razones de la querella; el coro, por su parte, aconseja no profundizar más en los hechos declarando su fidelidad a Edipo:

"ὦναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον,
ἴσθι δὲ παρασφόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα
πεφάνθαι μ' ἄν, εἴ σ' ἐνοσφιζόμην,
ὅς τ' ἐμὰν γᾶν πίλαν ἐν πόνοισιν
ἀλύουσαν κατ' ὀρθὸν οὔρισας,
τανῦν τ' εὔπομπος ἂν γένοιο."

"Señor, te lo dije y no sólo una vez:
sabe que cual insensato incapaz de sensatez
me mostraría, si me apartara de ti,
que enderezaste con viento favorable
el rumbo de mi tierra sacudida en la desgracia.
¡Ojalá seas ahora su buen conductor!

Es precisamente tras estos versos cuando se cuestiona la veracidad de los oráculos, que en parte hemos anticipado por sus asociaciones con el vocabulario de escenas precedentes. Edipo recuerda ahora -una vez que Yocasta ha tratado con el ejemplo de su hijo de convencerlo de las patrañas ideadas por los oráculos- que él mató a un hombre en el cruce de tres caminos. Además, coinciden el lugar, la descripción de la víctima y el número de acompañantes. Al propio Edipo también en otro tiempo le fue profetizado que mataría a su padre, que se uniría a su madre... Tales cosas le dijo el oráculo de Febo; por ello Edipo "midiendo en adelante el camino con las estrellas" (ἄστροις . . ἐκμετρούμενος, 795), se aleja de la tie-

rra de Corinto donde vivía Pólibo al que cree su padre.

Pero la leyenda habla de cinco asaltantes de los cuales uno huyó, y él estaba solo. Entonces, Edipo piense, yo no fui el asesino, puesto que "uno no es igual a muchos" (οὐ γὰρ... εἷς τοῖς πολλοῖς ὅμοος). La única solución es encontrar al campesino. Finaliza la escena entre Edipo y Yocasta con esta incertidumbre de la comprobación de un dato.

Ante la sospecha de que Edipo sea impuro el coro entona una alabanza a las leyes divinas:

> "εἴ μοι ξυνείη φέροντι
> μοῖρα τὰν εὔσεπτον ἁγνείαν λόγων
> ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
> ὑψίποδες, οὐρανίαν
> δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὄλυμπος/πατὴρ...
>
> "Ojalá a mí vaya unido el destino de observar la piadosa pureza de palabras y de acciones todas, sobre las que hay leyes establecidas, sublimes, engendradas en el éter celestial, cuyo padre es el Olimpo."

Es curiosa la asociación que hace Sófocles de la sabiduría connatural al individuo y la reverencia a los dioses y misterios sagrados. (Recuérdese a este respecto la profusión de términos aplicados al adivino Tiresias sobre el innato poder de su arte, tal vez en una oposición implícita a los términos de las nuevas técnicas, que hemos señalado reiteradamente).

Estamos ante dos oráculos aparentemente diferentes; si el culto a los dioses quiere ser conservado, deben coincidir. Por ello la exacta traducción de ἁρμόσει sería: "si estos hechos coinciden".

A continuación de la súplica de Yocasta ante Apolo Licio para que los libere de la situación porque están llenos de temores, entra un mensajero anunciando noticias que conlleven el mismo caudal de pena que de alegría (937: ἥδιστο μέν, ασχάλοις δ'ἴσως Pólibo ha muerto. Pero, también le revela el hecho de que Edipo no es el verdadero hijo del anciano de Corinto:

- "οὐ μᾶλλον οὐδεν τοῦδε τάνδρός, ἀλλ' ἴσον."

- "¿No fue Pólibo quien me engendró?
  No más que este que aquí ves sino lo mismo".

- "καὶ πῶς ὁ φύσας ἐξ ἴσου τῷ μηδενί;"

- "¿Y como puede estar en igualdad de condiciones
  mi padre con quien nada me'us?"

Edipo no cesa en su afán de averiguar su origen y continúa preguntando al mensajero. Este le explica cómo lo recogió cuando era pastor en el Citerón de manos de otro hombre. Se precisa ahora encontrar a aquel. Yocasta intenta detenerlo pues ha comprendido

la terrible verdad; ante lo infructuoso de sus ruegos se retira al palacio. Edipo sostiene un breve diálogo con el corifeo:

ΧΟ. "μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἐναρρήξει κακά"

"temo que de este silencio estalle una desgracia"

Οι. "ὁποῖα χρῄζει ῥηγνύτω' ...
... ...
ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
... ... οἱ δὲ συγγενεῖς
μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν."

"¡Que salte lo que ella quiera!
... ...
Pero yo, teniéndome por hijo de la Fortuna
... ... Los meses, mis hermanos, me hicieron
humilde y poderoso..."

En primer lugar, el corifeo se sirve de una metáfora de una tempestad que estalla, con la evidente intención de dar un marco expresivo adecuado a la magnitud de los hechos. En segundo lugar, Edipo, además de reiterar la misma imagen, emplea un término frecuente en la obra, διώρισαν[20]: así la visión de los meses como sus propios hermanos se mezcla con la de los meses como divisiones del tiempo. Es un término tomado de la nueva ciencia.

A continuación el coro pronuncia el tercer estásimo que ha si-

do definido como "one of the supreme moments in european Tragedy":

> "The effect on the audience, as it is on the reader, must have been striking not only in its immediate emotional impact, but also in the overwhelming irony of the situation and in the mounting suspense as we wonder how long the delusion will last".[21]

La oda consta de un simple par estrófico. En la primera estrofa el coro invoca al Citerón como lugar de nacimiento de Edipo. La antístrofa cuestiona posibles orígenes de Edipo, prestando a sus preguntas un aire de misterio trascendental, pero en un lenguaje sencillo y concreto.

Finalizada la oda, aparecen en la escena unos siervos y el pastor; al verlo, dice Edipo:

> "εἰ χρή τι κἀμὲ μὴ συναλλάξαντά πω,
> πρέσθεις, σταθμᾶσθαι,[22] τὸν βοτῆρ' ὁρᾶν δοκῶ,
> ὅνπερ πάλαι ζητοῦμεν. ἔν τε γὰρ μακρῷ
> γήρᾳ ξυνᾴδει τῷδε τἀνδρὶ σύμμετρος."

> "Si he de conjeturar yo también, aun no habiéndome encontrado con él nunca, ancianos, me parece estar viendo al pastor a quien buscábamos hace un momento. Pues en su edad provecta coincide exactamente con este hombre..."

donde vuelven a aparecer varios términos que han venido caracterizando a Edipo: σταθμάω, ,σύμμετρος.... La búsqueda de su ori-

gen aparece planteado como un problema matemático o una cuestión de geometría.

La misma desprecisión encontramos en el diálogo entre el servidor y el mensajero en la escena cuando se evidencian los hechos acaecidos en el Citerón y la verdad del destino de Edipo: él había sido entregado a un pastor para que muriera por temor a un oráculo; compadecido el pastor lo entregó a otro para que lo alejara de aquellas tierras.

Una vez que se ha definido con toda exactitud el origen de Edipo, el coro pronuncia el tercer estásimo. Estrechamente ligado al contexto dramático, tiene la virtud, sin embargo, de extender el conflicto particular a la condición humana en general: "¡Generaciones de los mortales!, cómo en mi recuento vuestras vidas equivalen a nada", acercándose con ello al lenguaje de su señor. El estásimo compuesto de dos estrofas y dos antístrofas describe la carrera de Edipo, desde su encumbramiento: "te alzaste para mi tierra como torre de la ciudad" hasta su caída: ¡Ay de ti, ilustre Edipo!/el mismo amplio puerto/que a tu padre te dio cabida para caer,/ aún siendo hijo, en él como esposo" donde la imagen de Edipo como una torre que se alza en defensa contra la muerte, aparece en la primera antístrofa. En la segunda estrofa, un nuevo ejemplo de λιμήν , esta vez con marcado acento sexual, que se completa con una secuencia del mar seguida de una expresión del campo que, como es usual

en Sófocles, también alude a las relaciones sexuales. La diferencia entre ambas la ciframos en que la primera resalta la imagen también en sentido político: fueron las relaciones sexuales las que acarrearon su ruina en todos los sentidos. Finalmente, en la antístrofa segunda destacamos la personificación del tiempo como juez de sus actos, imagen paralela a la de Edipo en Colono en que el tiempo aparece personificado como maestro. Las palabras finales recuerdan las del verso 49 cuando el sacerdote describía a la ciudad aquejada por la peste; ahora, sin embargo, gracias a Edipo, "respira de nuevo": ἀνέπνευσα.

Tras el estásimo un mensajero anuncia la muerte de Yocasta y la acción de Edipo, que se ha arrancado los ojos. Más tarde el propio héroe aparece ante las puertas del palacio.

Empieza el kommos introducido por un sistema de anapestos. De él destacamos algunas expresiones como las relativas a la tradicional oposición luz/oscuridad y, desde el punto de vista de comprensión de la obra, las pronunciadas por Edipo, en que se declara a sí mismo culpable y a Apolo.

La tragedia finaliza con una evocación de la historia de Edipo en forma de imagen del mar, expresiva de la magnitud de la desgracia:

"... ... ... Οἰδίπους ὅδε,
ὃς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ᾔδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ
οὗ τίς οὐ ζήλῳ πολιτῶν ταῖς τύχαις ἐπέβλεπεν,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν."

"... ... Ese es Edipo, que resolvió aquellos famosos enigmas y fue hombre de grandísimo poder, cuya fortuna, ¿qué ciudadano no miraba con envidia? ¡En qué mar embravecido de horrendas desgracias ha caído!"

SECUENCIAS FIGURADAS EN EDIPO REY.-

Edipo Rey contiene dos secuencias metafóricas fundamentales:

Expresiones del mar.-

Las expresiones tomadas del vocabulario marítimo despliegan un triple mensaje:

- Las tradicionales de claro matiz político: Edipo aparece como el piloto de la nave de Tebas que trata de llevar a la ciudad a un refugio seguro. Véase, por ejemplo, los versos iniciales y finales de la tragedia.

- La trayectoria personal de Edipo, su vida, también aparece identificada con una travesía. Dicha travesía ha culminado, luego se verá que no se trata de un final definitivo, en un refugio seguro, su matrimonio con Yocasta. De ahí que las relaciones sexuales de ambos sean mencionadas también mediante algunos términos marítimos junto a los tradicionales en la descripción de tales relaciones, las expresiones agrícolas.

- Como la ciudad cuyo guía es Edipo está afectada por la peste, necesita de un médico que sane sus males; al ser dicho médico, Edipo, también el que gobierna esta nave, Tebas aparece caracterizada, a su vez, como un naúfrago que se debate en la tempestad o como un navío. Y, al ser habitual en las descripciones del proceso de una enfermedad el uso de términos tomados de esta misma secuencia, se unifican ambas intenciones en la misma esfera.

Expresiones geométricas, aritméticas...

Las desgracias que afligen a Tebas tienen una causa desconocida. Es preciso, por tanto, iniciar una investigación a fondo para descubrir al culpable del castigo que abate a la ciudad. Edipo, como jefe de todos, debe iniciar la investigación, cuyo resultado traerá consigo el restablecimiento de la enferma Tebas. Pero, al desvelarse todo el entramado de los hechos, resulta ser el mismo el que investiga y el culpable. Edipo. Sin embargo, tal idea no irrumpe bruscamente sino que se ha ido sugiriendo en el curso de la tragedia mediante la cuidada utilización de términos como ἴσος, σταθμάω... ... que paso a paso introducen la identidad existente entre ambos.

No sólo se identifican el investigador y el culpable sino el resultado de la investigación con la profecía de Febo y las palabras de Tiresias. Dichas metáforas, por consiguiente, conllevan un valor más amplio: el hacer coincidir la investigación de Edipo con el oráculo de los dioses y las palabras del adivino. Contraponer, en definitiva, el elemento racional y la sabiduría connatural de origen divino. Edipo averigua lo que ya estaba anunciado y sugerido en el lenguaje.

De la expresiones figuradas estudiadas en Sófocles, tal vez sean las anteriormente consideradas, las que despierten de forma especial nuestro interés; aún compartiendo con muchas otras secuencias"metafóricas" la característica de ser funcionales a nivel general de la obra, revelan, para nosotros, de forma clara, el papel desempeñado por el mundo divino, expuesto en este capítulo.

ELECTRA

Cuando en nuestro análisis llegamos a Electra, observamos una clara semejanza en la utilización de los recursos expresivos con Edipo Rey y, al mismo tiempo, un cierto sabor homérico en sus símiles y metáforas. Da la impresión de verificarse un acoplamiento de un material legendario con una serie de rasgos técnicos y caracterización psíquica un poco diferentes de los usados por el autor en anteriores obras y que le confieren a Electra el actractivo de esa coexistencia entre lo antiguo y lo nuevo. Destacaremos en este sentido la frecuencia de antilabé, los versos anapésticos, la parte lírica de los actores, la párodos con diferentes clases de metro....

La tradición literaria griega nos presenta tres obras trágicas conservadas que se ocupan de la figura de Electra, las de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Anteriormente a ellas existían tratamientos más o menos amplios del tema en la Literatura griega. Sófocles parece conservar ciertos rasgos de esa tradición anterior sobre todo en el tratamiento de Orestes . Las diferencias esenciales de las tres tragedias son, en lo básico, las que, como rasgos generales, hemos destacado ya: inserción del conflicto por parte de Esquilo en el ámbito religioso, destrucción del mito en Eurípides, aceptación del mito por parte de Sófocles y pérdida de importancia de la figura de Orestes con una consecuente centralización en Electra.

Las semejanzas en el campo que a nosotros nos ocupa, y al menos en una cierta esfera, se aproximan más a Eurípides, apreciándose al mismo tiempo un claro eco de Homero en los símiles.

De las conclusiones de Calero a su estudio extraemos las siguientes palabras:

> "La frecuencia de imágenes de fuego en Electra, por ejemplo, simboliza el carácter pasional de la obra. Aparte de numerosos ejemplos del verbo τήκω, que es muy común, nos encontramos con πυρσόν(587) πυρσέται (694), ζωπυρεῖς (1121), διὰ πυρός (1183). A través de ellas vemos que mientras Orestes es el πυρσόν (= antorcha anunciadora, 587), pasión esperanzadora que llega para ayudar a Electra a cometer una acción homicida y mientras las mujeres del coro están dispuestas igualmente a levantar la antorcha pasional de este acto (594), Electra se conduce violentamente contra su madre, διὰ πυρός, y prende la llama de la discordia".

En la obra de Sófocles también encontramos expresiones similares o iguales a las anotadas en el anterior párrafo pero, no obstante cierta similitud en el vehículo, diremos ya desde ahora que no es en aras de una caracterización de Electra como pasional sino que el verbo τήκω y una serie de términos opuestos, aún apareciendo estrechamente ligados a la protagonista como caracterizadores de su yo, también extienden el conflicto

trágico a un ámbito cósmico. Ello lo señalamos porque hemos querido dar cuenta de que un mismo vehículo puede conllevar diferentes funciones; así, el verbo τήκω , alineado con otros términos relativos al fuego, puede contribuir a la configuración de un carácter ardiente -es el caso de Eurípides-; y, el verbo τήκω , junto a otras expresiones similares integrantes de la cara de una oposición, puede sugerir la idea de la desintegración interior de un personaje.

Esta coincidencia entre ambos trágicos no debe entenderse como una pequeña prueba que aducir a la hora de señalar la prioridad de la obra de Eurípides sobre la de Sófocles o viceversa. Es cierto que tal tipo de expresiones son desde Edipo Rey favoritas de Sófocles sin embargo, aún reconociendo su singular valor e importancia aquí, pertenecen a una larga tradición que proviene de Homero. Es al integrarse en una u otra tragedia cuando cobran verdadera entidad.

Las anteriores consideraciones obedecen a un doble propósito:

1.- Mostrar el patrimonio común al lenguaje trágico incluso a nivel de expresiones figuradas.

2.- Reiterar de nuevo las variadas funciones que pueden cumplir términos semejantes según el marco en que aparezcan inmersos.

Consideradas en abstracto, el número de metáforas y símiles presentes en esta obra oscila según los críticos:

- Earp reconoce un total de 17, localizadas en los siguientes versos: 17, 43, 335, 590, 737, 765, 781, 888, 966, 1000, 1423, 1476.

- Schmid-Stählin reconoce un total de 29.

- Según el estudio de Segal el número se vería incrementado, al igual que se deduce del comentario a Electra de Kamerbeek.

La razón principal que lleva a la crítica a sostener tal disparidad en la presencia de lo figurado, radica en el valor ambiguo de ciertos términos, como es el caso muy destacado del verbo βλαστάνω con sus oscilaciones entre lo literal y lo metafórico. Ante la posible duda planteada, algunos (es el caso de Earp o Kamerbeek) lo admiten en su clasificación de figuras cuatro veces aproximadamente: "In the Electra, for instance, four of the thirteen instances included are metaphorical uses of βλαστάνω. But metaphorical use of that word is so frequent in poetry that the metaphor is only slightly felt, and I have included it with some misgiving... ". La desconfianza que Earp manifiesta está lejos de Segal y de nosotros. Considerando la obra en su conjunto, en su cuidada red de interconexiones, se puede de forma más segura y objetiva determinar el valor exacto de cada término. Pero,

un ejemplo aún más claro de lo que venimos diciendo lo constituye el del verbo θάλλω al que Segal, Kamerbeek y nosotros -Segal en mayor medida- aceptamos en determinadas ocasiones como figurado. Opina Earp:

> "A word of rather similar meaning, θάλλω, , I have not normally included for in many cases the metaphor seems to be little more conscious than in the English "flourish", and most of its uses are on the borderline between metaphor and litoral speech".

Existe, a pesar de ello, un mecanismo usado por los poetas, no específico de Sófocles ni de los autores griegos, que consiste en la revitalización del primitivo valor de la palabra, apreciable no tanto a nivel de ella misma o de la frase como de la obra en su conjunto.

Partir de esta perspectiva requiere, pues, lo que en otras ocasiones hemos venido efectuando: una exposición detallada del elemento figurativo a lo largo de la obra y un esbozo de la función del mismo. Sólo dentro de este amplio marco que es la obra podemos abordar lo metafórico con cierta trascendencia a lo taxonómico.

La tragedia se inicia con una escena ante el palacio de los Pelópidas en Micenas. Aparecen tres personajes: Orestes, su ami-

go Pílades y el anciano pedagogo. Orestes, siguiendo las instrucciones del oráculo de Delfos, se propone actuar como vengador de la muerte de su padre Agamenón a manos de Clitemnestra y de su amante Egisto. El pedagogo nos introduce en el escenario donde se desarrollaron los antiguos hechos y muestra al joven los lugares antaño por él recorridos. La respuesta enternecedora de Orestes nos recuerda, en la forma, a los símiles homéricos y, en su motivo, las palabras ya usadas por Ibico. Símil que inaugura la vasta presencia del mundo animal en la obra. Su función es casi exclusivamente contextual y obedece a un propósito descriptivo; su aspiración es conseguir transmitir al espectador la destacada fidelidad y lealtad del antiguo ayo, al mismo tiempo que pone de relieve un sentimiento de gratitud hacia él por parte de Orestes:

> "ὥσπερ γὰρ ἵππος εὐγενής, κἂν ᾖ γέρων,
> ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν,
> ἀλλ' ὀρθὸν οὖς ἵστησιν, ὡσαύτως δὲ σὺ
> ἡμᾶς τ' ὀτρύνεις καὐτὸς ἐν πρώτοις ἕπει".

> "De la misma manera que un noble corcel,
> aunque sea viejo, no pierde ánimo en los
> peligros, sino yergue la oreja, tú nos
> empujas y eres el primero en seguirnos".

Se propone, pues, un plan de acción: el ayo debe anunciar la muerte ficticia de Orestes acaecida en los Juegos Píticos al ser arrastrado por un carro. Plan que se lleva a cabo no sin antes justificar su falsedad. Existía en Grecia la creencia de que las desgracias inventadas, transmitidas de palabra, con el tiempo resultaban verdaderas: era como una especie de maldición que recaía sobre los urdidores de la intriga. Orestes, para conseguir la aprobación tácita de su plan alude al ejemplo de un sabio que fingió estar muerto; según Jebb, se trataría de uno de los filósofos pitagóricos. Su plan va encaminado, por tanto, no a acarrear su desdicha sino a hacerle "brillar como un astro".

Si ya en las primeras líneas de este capítulo habíamos destacado el recuerdo de Homero que nos trae el primer símil, ahora también lo evocamos a la hora de detenernos en los versos 98-99 pronunciados por Electra:

"μήτηρ δ'ἡμὴ χώ κοινολεχῆς
Αἴγισθος, ὅπως ὁρῶν ὑλοτόμοι,
σχίζουσι κήρα φονίῳ πελέκει·"

"... ... mi madre en cambio,

y Egisto, el compartidor de su lecho,
cual leñadores a la encina, cortáronle
la cabeza con un hacha homicida".

expresión que preludia, luego determinaremos si gracias a un plan estéticamente preconcebido, el sueño de Clitemnestra de que surgía un árbol en el lugar donde murió Agamenón.

Otro personaje entra en escena: es la protagonista principal sobre la que gira la tragedia. Ella misma, con sus lamentos, nos describe su vida desdichada. De nuevo aquí Sófocles se vale de la eficacia del enunciado metafórico para hacernos partícipes, en primer lugar, del incesante llanto de Electra, recurriendo para ello a una imagen bien conocida en la literatura griega y, en segundo lugar, estrechamente ligado a lo anterior, eleva el continuo lamento de la protagonista a un nivel casi mítico:

"(... οὐ μὲν δὴ/ λήξω...)
μὴ οὐ τεκνολέιτερ'ὡς τις ἀηδὼν
ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῴων
πρὸ θυρῶν ἠχὼ πᾶσι προσωνεῖν.

"no cesaré, cual ruiseñor
que a sus hijos ha perdido,
de emitir por todos, como el eco, mi lamento".

No sólo es aquí donde Sófocles alude metafóricamente al incesante llanto de Electra comparándolo con un ruiseñor; más tarde nos encontraremos con una serie de alusiones mitológicas expresadas en este sentido. Naturalmente figuran en relación muy estrecha con los mitos de Níobe, Itis... A nuestro autor le es particularmente grato describir los personajes femeninos tomando como modelos las aves, por su ternura y fragilidad. Pero, podemos decir con Withmann, que las diferentes apariciones de Itis o, en otro sentido, de Níobe, se adaptan como en ninguna otra tragedia a la vida de Electra. Recordemos que a Antígona en alguna ocasión le fueron aplicadas tal tipo de imágenes y asimismo recordemos las palabras del coro cuando destacaba la figura de Níobe como digna de ser imitada. En aquel entonces se trataba -la crítica no es ni mucho menos unánime- de unas palabras de consuelo que los miembros del coro dirigían a Antígona en su desesperada situación; en esta tragedia, el motivo escogido es aquel que hace referencia al descenso de la divinidad sobre la heroína mítica. Aquí, sin embargo, la vida entera de Electra desarrolla una trayectoria completamente similar a la de los dos ejemplos míticos (Por ello podemos decir que aquí la metáfora o el símil realizan esa doble función de caracterización y de enlace entre lo divino y lo humano). Muestra de lo que venimos diciendo son las propias palabras de la protagonista, vv. 147-8: "ἆ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλομένα τι,/ ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος":

"A mi corazón le es entrañable el ave quejumbrosa, de Zeus mensajera, que a Itis, siempre a Itis llora aturdida de dolor". Inmediatamente escuchamos una alusión a Níobe, que mencionamos, al igual que la anterior, porque despliega una serie de expresiones figuradas posteriores:

ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν,
ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ
αἰεὶ δακρύεις.

"¡Ay Níobe!, culminación de la desdicha!,
te tengo por diosa, pues en tu rocosa sepultura, ay, estás vertiendo llanto..."

Expresiones como la cercana del verso 186: δάκρυσι μυδαλέα De μυδαλέα dice Segal: "suggests not only moisture, but also decay, decomposition, as of a corpse". Electra indudablemente está asociando sus lágrimas con la rocosa sepultura de Níobe, de la que, según el mito, surgió un manantial, formado por las lágrimas derramadas por la muerte de sus hijos. O el verso 123: τίν' ἦτι τήκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγάν "¿Por qué te consumes sin cesar gimiendo?", donde el verbo τήκω recoge una vez más la idea de descomposición y, donde el adjetivo ἀκόρεστον, realiza esa fusión entre los dos niveles de que venimos hablando. El verbo τήκω se aplica a la fundición de metales, al proceso de licua-

ción de la nieve... pero, ya desde Homero es conocido un uso desviado del anterior; en nuestro capítulo sobre Edipo lo recordamos a propósito de las expresiones del fuego que en aquella tragedia aparecen, así como una puntualización de Kerény a este respecto, la de que alude a la lenta consumpción por el fuego de los cadáveres afectados por la peste. En Electra, el término contiene cierta capacidad figurativa al estar aplicado al lento desmoronamiento espiritual de la protagonista y, al estar emparejado con verbos como αὐαίνω , expresiones como μυδαλέα δάκουσι, . todos ellos referidos a una entidad superior como es la del mito. Además existe otra razón, estimamos, de suficiente solidez: en Electra se produce una contraposición, frecuentemente expresada a nivel metafórico, entre palabras o giros que contienen una idea de "acabamiento" y aquellos otros de "resurgir", "brotar", "nacer"... La propia vida de Electra aparece íntimamente conectada con estos valores de lo metafórico.

La intervención en solitario de la protagonista finaliza en el verso 120:

"μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ
λύπης ἀντίρροπον ἄχθος."

"Pues, sola, ya no tengo fuerzas para sobrellevar
el peso agobiador de mi congoja"

Los anteriores versos recogen la metáfora de la balanza, muy común entre los trágicos para expresar las variaciones del destino. En esta ocasión, como señala Jebb, "the image is more forcible than the ordinary one of a burden, since it expresses the strain of the effort to mantain an equipoise between patience and suffering". Se aproxima a la idea expresada por medio de los términos de "desgaste" en cuanto que colabora a esa imagen de sufrimiento constante de Electra quien evita una ruptura brusca y pretende un "equilibrio" al menos aparente.

De las obras conservadas de Sófocles, Electra es la única que introduce al actor principal con una monodia, cuyos versos finales arriba hemos señalado. La técnica aparece por primera vez en Prometeo de Esquilo donde las palabras iniciales del mismo son una mezcla de yambos hablados y anapestos recitados con un estallido en versos líricos al oir aproximarse al coro. Opina Burton que el uso de un solo uniendo el prólogo con la párodos es un avance significativo con respecto a las Traquinias, cuyo coro presenta un estrecho paralelo con el de Electra:

"Whereas the women of Trachis appears as it were out of the blue to sing the parodos, their entrance unprepared in the prologue so that the break between these two sec-

"Pues, sola, ya no tengo fuerzas para sobrellevar
el peso agobiador de mi congoja"

Los anteriores versos recogen la metáfora de la balanza, muy común entre los trágicos para expresar las variaciones del destino. En esta ocasión, como señala Jebb, "the image is more forcible than the ordinary one of a burden, since it expresses the strain of the effort to mantain an equipoise between patience and suffering". Se aproxima a la idea expresada por medio de los términos de "desgaste" en cuanto que colabora a esa imagen de sufrimiento constante de Electra quien evita una ruptura brusca y pretende un "equilibrio" al menos aparente.

De las obras conservadas de Sófocles, Electra es la única que introduce al actor principal con una monodia, cuyos versos finales arriba hemos señalado. La técnica aparece por primera vez en Prometeo de Esquilo donde las palabras iniciales del mismo son una mezcla de yambos hablados y anapestos recitados con un estallido en versos líricos al oir aproximarse al coro. Opina Burton que el uso de un solo uniendo el prólogo con la párodos es un avance significativo con respecto a las Traquinias, cuyo coro presenta un estrecho paralelo con el de Electra:

"Whereas the women of Trachis appears as it were out of the blue to sing the parodos, their entrance unprepared in the prologue so that the break between these two sec-

> tions, in Electra, whose plot excludes any preparations in the prologue for the chorus's appearance, has provided his heroine with a monody which echoes themes from the prologue and suggests themes for the parodos..."

La monodia aisla la personalidad de la protagonista, incrementando el pathos de su situación y provoca una respuesta emocional de la audiencia y del lector. Aquí señalamos estos rasgos formales porque en buena medida la perfecta interrelación manifiesta entre las partes corales e individuales es muestra clara de ese avance, ya apuntado, en la técnica de Sófocles y, porque, además, esa misma cohesión será palpable también en el campo figurado. Así, el diálogo entre Electra y el coro es uno de los primeros ejemplos de este tipo de párodos en las obras de Sófocles y puede haber sido inspirada por un deseo de integrar más estrechamente las partes interpretadas por el coro y el actor en la escena que continúa al prólogo. Similares en cuanto a la estructura las encontramos en Eurípides.

Formalmente la párodos consiste en tres pares estróficos y un épodo. Forman un conjunto más extenso que las partes corales líricas, de forma que tanto el coro como el personaje tienen oportunidad de expresar completamente sus emociones. Es, pues, dentro del amplio diálogo entre la protagonista y el coro donde encontramos expuestas esa serie de expresiones principalmente re-

veladoras del lento desmoronamiento interior de la protagonista. En el verso 187, por ejemplo, presenciamos de nuevo la aparición δειτήκω que se repetirá a lo largo de la obra: ἄνευ τεκέων κατατήκομαι , ..."sin hijos me consumo".

En la tragedia que nos ocupa, profundamente invadida también de los términos con idea de nacimiento (θάλλω, βλαστάνω...) no podría faltar por supuesto el verbo τίκτω que aparece ligado generalmente a sentimientos o términos abstractos:

" σᾷ δυσθύμῳ τίκτουσ' ἀεὶ
ψυχᾷ πολέμους ... ...

"Por no cesar de crearle conflictos
a tu alma rebelde"

O los vv. 233-5:

" ἀλλ' οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐδῶ,
μάτηρ ὡσεί τις πιστά,
μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταις"

"Pues bien: mirando por tu bien,
te invito, como madre en quien se
puede confiar, a no engendrar ca-
lamidad sobre calamidad".

O la alusión al amor y al engaño como engendradores del homicidio:

"οἰκτρὰ μὲν νόστοις αὐδά,
οἰκτρὰ δ'ἐν κοίταις πατρῴαις
ὅτε σοῖ τεγγάλκων ἀνταία
γενύων ὡρμάθη πλαγά.
δόλος ἦν ὁ πράσας, ἔρος ὁ κτείνας,
δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες
μορφάν, εἴτ'οὖν θεὸς εἴτε βροτῶν
ἦν ὁ ταῦτα πράσσων."

"Lamentable al regreso fue el grito,
y lamentable lo fue en el lecho de tu padre,
cuando de lleno abatióse sobre él
el golpe de las broncíneas fauces del hacha.
Engaño fue el conspirador, Amor el asesino,
que dieron horriblemente vida a horrible engendro,
fuera dios o mortal quien en ello interviniera".

Finalmente, Electra reitera en el épodo su firme propósito de mantenerse fiel a sus planes de vengar la muerte de Agamenón. De sus palabras destacamos de forma singular el uso del verbo βλαστάνω por su recurrencia en la obra como término integrante de la oposición básica que le recorre [illegible] (nacimiento/aca-

bamiento):

"ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων.
μήτ' εἴην ἔντιμος τούτοις,
μήτ', εἴ τῳ πρόσκειμαι χρηστῷ.
ξυνναίοιμ' εὔκηλος, γονέων
ἐκτίμους ἴσχουσα πτέρυγας
ὀξυτόνων γόων."

"¿En qué hombre brotó idea semejante?
¡Que jamás pueda recibir la estimación de un tal!
¡Que nunca, si con algo venturoso aún me encuentro,
pudiera conservarlo con sosiego, si cortara yo
las alas a mis agudos lamentos..."

Pero la exposición de las circunstancias en las que se mueve la protagonista, desde un plano más concreto, y las relaciones que mantiene con Clitemnestra y Egisto, encuentran adecuado marco en los versos 257-260. De ellos, y desde nuestra perspectiva, destacaremos:

"... πῶς γάρ, ἥτις εὐγενὴς γυνή,
πατρῷ' ἐ[illegible]σα πήματ' οὐ δρῴη τάδ' ἄν.
ἀγὼ κατ' ἦμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ
θάλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνοντ' ὀρῶ."

> Pues ¿Cómo no se comportaría de ese modo
> una mujer bien nacida al ver las dolorosas
> afrentas que se hacen a su padre, que no-
> che y día veo yo ir en constante aumento
> en vez de disminuir?.

donde la antítesis θάλλοντα / καταφαίνοντα recoge en un solo verso la contraposición que se extiende a nivel general de la obra. Destaca en esta intervención de Electra por su fuerte carga expresiva ὑλακτεῖ, fiel exponente de las deterioradas relaciones entre madre e hija (Recordamos que el término ὑλακτεῖ es el comúnmente aplicado al ladrido de un perro). Se halla inmerso en un contexto descriptivo de Egisto y Clitemnestra; pero, mientras el lenguaje literal va produciendo su efecto de forma progresiva y razonada, lo figurado -en este caso ὑλακτεῖ - golpea de lleno la sensibilidad del espectador o lector, logrando con un solo término mayor impacto que las detenidas descripciones de versos anteriores.

Por último, y dentro de esta misma intervención de Electra, hemos de señalar de nuevo la presencia de τήκω, inmerso en una serie de presentes intensivos que recuerdan el fragmento 12, 38 de Tirteo.

La personalidad de la protagonista es ahora contrapuesta a la de su hermana Crisótemis quien se dirige a la tumba de Agamenón por orden de Clitemnestra, portando ofrendas fúnebres. Al presen-

tar Sófocles, como en otras ocasiones, dos caracteres tan dispares, pretende destacar la singularidad del héroe al mismo tiempo que enriquece su psicología y la precisa. El lenguaje figurado tiene aquí su pequeña pero importante participación. Con la restricción propia de nuestro autor encontramos:

"νῦν δ'ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑπειμένῃ δοκεῖ."

Crisótemis: "He decidido navegar en las desdichas
con las velas arriadas".

"ἐμοὶ γὰρ ἔστω τοὐμὸν μὴ λυπεῖν μόνον
βόσκημα·"

Electra: "Y que quede como mi único pasto
el no violentarme a mi misma".

Los versos citados en segundo lugar pertenecen a la amplia secuencia de términos tomados de la naturaleza, en este caso la animal, que invaden la obra. En el caso de los primeros, no cabe incluirlos en secuencia alguna de la tragedia, permanecen al igual que otro escaso número, aislados y reducidos a un valor concreto y puntual. Uno y otro, sin embargo, al contener tanta carga de valores expresivos y emotivos, configuran muy bien la personalidad de las dos hermanas y su posición en el conflicto. El mar, que

tantas y bellas metáforas ha colaborado a crear en toda la Literatura Griega -ya fuera como metáfora de la nave del estado ya en la riquísima variedad de formas que presenta en Píndaro-, tiene escasa aunque importante presencia en esta tragedia. Lo hemos visto en labios de Crisótemis y de nuevo lo volveremos a ver aplicada a Orestes, con muy diferente función en ambos casos, al establecer el segundo relaciones contextuales mucho más amplias.

El diálogo entre ambas hermanas continúa hasta el verso 472; las dos permanecen irreconciliables en sus posiciones. Ellas mismas así lo reconocen y, tras los insistentes ruegos por parte de Electra para que Crisótemis le explique la razón de su marcha, ésta accede:

"λόγος τις αὐτήν ἐστιν εἰσιδεῖν πατρὸς
τοῦ σοῦ τε κἀμοῦ δευτέραν ὁμιλίαν
ἐλθόντος εἰς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον
πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον, οὐφόρει ποτὲ
αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος: ἔκ τε τοῦδ' ἄνω
βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον
πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.
τοιαῦτά του παρόντος, ἡνίκ' Ἡλίῳ
δείκνυσι τοὔναρ, ἔκλυον ἐξηγουμένου."

"Corre el rumor de que ella contempló a nuestro padre, de nuevo en su presencia, venido a la luz del sol;

que le vio después coger el cetro que llevaba en tiempos y ahora porta Egisto y clavarlo junto al hogar; y que de él brotó hacia lo alto una rama cargada de fruto, que con su sombra cubrió toda la tierra de Micenas. Tal es lo que he oído contar a uno que estaba presente cuando ella reveló al Sol su sueño".

El sueño irá revelando su verdadero significado conforme al desarrollo posterior de los hechos. Sin embargo, es posible desentrañar parte de su simbología si nos detenemos por un momento en el lenguaje empleado. Según Kamerbeek, el término ὀπτιλία y la expresión ἐφέστιον πῆξαι σκῆπτρον, contienen una subyacente significación sexual y se asemejan a las empleadas por Her. V, 92 y Es. Aga. 1435. Además, dentro de la propia obra sofoclea, encontramos testimonio de ello en Antígona Por otra parte, y trascendiendo los límites del estricto lenguaje, era conocido el árbol como símbolo de la reproducción.

Y comienza el primer estásimo: el coro expresa su esperanza en la justicia vengadora de la muerte de Agamenón y evoca el origen mítico de los males que aquejan a la familia de los Atridas:

"ὦ Πέλοπος ἀ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γᾷ.
εὖτε γὰρ ὁ ποντιοθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη,
παγχρυσέων δίφρων δυστάνοις αἰκίαις

πρόρριζος ἐκριφθείς, οὔ τί πω
ἔλειπεν ἐκ τοῦδ' οἴκου πολύπονος αἰκία."

"¡Oh antigua carrera de carros de Pélope!
¡Cuán dolorosa fuiste para esta tierra!
Pues después que Mírtilo encontró lecho
mortal en el ponto, cuando por un sino cruel
fue arrojado de su carro de oro macizo
no ha abandonado la triste desgracia esta casa!".

Según reconoce el famoso crítico Errandonea, los versos 730-33, en que el mensajero anuncia la muerte ficticia de Orestes, y el 1444, se hacen eco de la antigua muerte mediante el procedimiento eficaz de la metáfora. Sin embargo, seguiremos ahora el curso de los hechos para, posteriormente, hacernos de nuevo con esta interesante relación.

La intervención del coro viene a retrotraernos al mundo esquíleo. Consta de una estrofa, antístrofa y épodo. El lenguaje es abundante en elementos figurativos, si bien, desde ahora, hemos de señalar su diversidad en relación con el resto de términos o expresiones metafóricas de la obra, algunas de las cuales han sido ya señaladas. Recogemos a continuación los fragmentos más significativos desde nuestro punto de vista:

στρ. ... ...

"οὐδ' ἁ παλαιὰ χαλκόπλακτος ἀμφάκης γένυς,
ἃ νιν κατέπεφνεν αἰσχίσταις ἐν αἰκίαις."

ἀντ. ἥξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ
ἁ δεινοῖς κουπτομένα λόχοις χαλκόπους Ἐρινύς,
... ...
... ... ἦ τοι μαντεῖαι βροτῶν
οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὀνείροις οὐδ' ἐν θεσφάτοις,
εἰ μὴ τόδε πᾶσμα νυκτὸς εὖ κατασχήσει."

Estr. "... ... No pierde la memoria
quien te engendró, el rey de los helenos,
ni tampoco la vieja mandíbula de doble filo,
broncínea heridora, que causó su muerte
en el más vergonzoso crimen".

Anti-es.

"Habrá de venir con multitud de pies y de brazos
la Erinia de incansable caminar, que se oculta
en emboscadas terribles... ... ...
... ...
Pues, ciertamente, no habría presagios
en los sueños pavorosos de los hombres,
ni en los vaticinios, si esa nocturna aparición
no encuentra su debido cumplimiento".

A pesar de la presencia de las Erinias en estos versos no podemos sostener la hipótesis, como lo hacen Gil y Wimnington-Ingram, de que la tragedia, al igual que la esquílea del mismo tema, respire el mismo aire de venganza irracional que parecen presentar Las Coéforas. Las Erinias en aquel autor juegan un verdadero papel dramático al ser exponentes o ejecutoras de una venganza que trasciende el individuo, que pertenece a otro plano. De ahí que el sentimiento de religioso temor de los versos de Esquilo, de interpretación del conflicto a nivel divino, quede lejos de Sófocles. La venganza concebida en el plano del hombre es un rasgo de nuestra Electra; y, si en alguna ocasión como ante la que nos encontramos, se recurre a un lenguaje que pueda parecer, dar la impresión, de un retroceso al mundo de su antecesor, a poco que se indague en el verdadero sentido de sus palabras, descubrimos que se trata tan sólo de una evocación por parte del coro de los orígenes del actual conflicto. Al volver los ojos al pasado no es sorprendente, y mucho menos en un autor como Sófocles, que no sólo se manifieste en la idea expresada sino también en la forma de exposición. Recordamos que el coro en esta obra, en varias ocasiones, pretende elevar la acción de los personajes a un nivel mítico, hecho que reforzaría una especie de revestimiento sacral del lenguaje así como ha motivado el paralelo de los personaje de la tragedia con personajes del mito o la leyenda.

La tragedia, a nivel general, no incluye a las Erinias como per-

sonajes destacados de su acción sino que plantea los hechos desde la perspectiva de la alternancia y de la doctrina de los opuestos que se manifiesta a diferentes niveles; el conflicto se explica a nivel humano pero va también extendiéndose a nivel cósmico. Las Erinias y el hacha homicida son una forma de hablar del coro que pretende una distensión y un alejamiento de los hechos que contempla, así como un engrandecimiento de los personajes.

Al final de la antístrofa, y enlazando ya con el nivel de los hechos actuales, el coro expresa su confianza en que el sueño de Clitemnestra halle cumplimiento.

Pero, hemos de detenernos un poco más en este estásimo, concretamente en el épodo arriba recogido. Además de subrayar la relación entre la muerte de Mírtilo y Orestes, que más tarde precisaremos, destaca en este contexto el uso del término πρόρριζος . En Homero, Ili. 11, 157, hallamos πρόρριζον empleado en su acepción literal "de raíz", aplicado a la acción de un incendio en el bosque:

> "Como al estallar el voraz incendio en un bosque, el viento hace oscilar las llamas y lo propaga por todas partes, y los arbustos ceden a la violencia del fuego y caen desde sus mismas raíces"

En una rápida ojeada a los trágicos descubrimos que la mayor parte de los usos de este término caen en el terreno de lo figurado. En Electra aparece en dos ocasiones aplicado a una persona o un linaje. En el primer caso, que es el que aquí nos ocupa, lo literal y lo figurado confluyen al contener ambos la misma idea, la de caer, radicando su capacidad metafórica en la transposición del mundo vegetal al humano. Dicha transposición, que opera a nivel de toda la obra, conecta la muerte de Mírtilo con el sueño de Clitemnestra -que inmediatamente le antecede- y, al mismo tiempo, al referirse a la rama que se extiende sobre todo el territorio tebano, símbolo de Orestes, también alude de cierta forma a la muerte ficticia del joven (además porque se da una identificación entre el antiguo personaje y el hermano de Electra: con sus muertes acarrean el exterminio de su linaje; es en este sentido en que el segundo πρόρριζον está empleado).

El sueño de Clitemnestra junto con la intervención del coro ocupa un lugar destacado en la obra, eje donde se inicia la transformación en las vidas de los personajes; sabio entendedor del sueño de Clitemnestra, el coro vislumbra la esperanza del regreso de Orestes.

Cuando el coro está pronunciando sus últimas palabras, hace su aparición en las puertas del palacio Clitemnestra. Se dirige en primer lugar a Electra: "ἀνεπιμένη μέν, ..., αὖ στρέφει·"

"Sin freno, al parecer, vas y vienes."

Con anterioridad a esta caracterización de la protagonista tuvimos oportunidad de señalar las expresiones mediante las que la propia Electra definía sus circunstancias vitales, su alimento, con términos tomados del mundo animal, términos que connotan la degradación a la que se ve sometida. Esa misma degradación es manifiesta en ἀνεμέν η e incrementada por su posición en la frase; es la primera de las palabras pronunciadas por Clitemnestra en una intervención que intenta justificar sus actos aludiendo a la conducta fuera de toda justicia de Agamenón al sacrificar a Ifigenia. Tales razonamientos no convencen a Electra quien le responde, en primer lugar, exponiendo los motivos que llevaron a Agamenón al sacrificio de Ifigenia, motivos en su opinión perfectamente justificados; después, lanzando una directa acusación contra su madre, quien bajo ninguna circunstancia tenía derecho a tomarse la justicia por su mano:

"... ... τοὺς δὲ πρόσθεν εὐσεβεῖς
κἀξ εὐσεβῶν βλαστόντας ἐκβαλοῦσ' ἔχεις."

"... ... en tanto que rechazaste a los que tenías
de antes, legítimos y de una unión legítima nacidos".

donde aparece una vez más βλαστάνω en esta ocasión como sustitutivo del verbo γίγνομαι.

Clitemnestra lleva a cabo su ofrenda a Apolo Licio para que, si su sueño es favorable, permita su cumplimiento. Sus súplicas, aparentemente, parecen confirmarse con la aparición de la figura del pedagogo que viene a anunciar la muerte de Orestes. He aquí de nuevo la reseñada ironía sofoclea que se manifiesta tanto a nivel de los hechos como a nivel de la expresión. Sil, en su introducción a Electra, ha considerado este relato como punto clave en la tragedia y como uno de los más brillantemente construidos. Inusitadamente largo debido tal vez a su carácter ficticio, presenta, a nivel puramente de la imaginería, una yuxtaposición entre términos de los juegos y términos náuticos. Por medio de ella se establece un lazo de conexión entre este relato del mensajero y las palabras del coro, arriba anotadas, que aluden a la figura de Mírtilo y su trágico final:

"κἀντεῦθεν ἄλλος ἄλλον ἐξ ἑνὸς κακοῦ
ἔθραυε κἀνέπιπτε, πᾶν δ' ἐπίμπλατο
ναυαγίων Κρισαῖον ἱππικῶν πέδον.
γνοὺς δ' οὐδ' Ἀθηνῶν δεινὸς ἡνιοστρόφος
ἔξω παρασπᾷ κἀνακωχεύει παρεὶς
κλύδων' ἐφιππὸν ἐν μέσῳ κυκώμενον.
... ...
καὶ τοὺς μὲν ἄλλους πάντας ἀσφαλεῖς δρόμους
ὡρθοῦθ' ὁ τλήμων δρασὸς ἐξ ὀρθῶν δίφρων."

"Y a partir de ese momento, y por el mismo accidente, chocaron unos con otros y se destrozaron, quedando cubierto por entero el llano de Crisa de fragmentos de carros. Dándose cuenta de ello, el diestro conductor de Atenas echóse a un lado y se detuvo, dejando pasar de largo por el centro de la pista el aluvión confuso de carros... ... ...
... ...
Las demás vueltas las había dado el infeliz a salvo, manteniéndose en pie tanto él como su carro"

El uso recíproco de términos del mar y de los relacionados con las carreras de caballos es tan antiguo como la Literatura Griega. La imagen logra aquí su efecto principalmente a través de ναυαγίων y de ἀνοικωκυεῖ y κλύδωνα κυκώμενον. Si recordamos por un momento la muerte de Mírtilo, la analogía entre las imágenes de la ficticia muerte de Orestes y la real de su antepasado es evidente. Así también advertimos una interesante analogía entre las palabras del corifeo tras el relato y las del coro, pertenecientes a la misma intervención que acabamos de aludir: "El linaje de los Atridas con la muerte de Orestes queda arrancado de raíz". En la muerte real también se usa πρόρριζος, si bien con un matiz diferente; como anteriormente apuntábamos, la primera aparición de πρόρριζος alude a la caída del carro y esta segunda al exterminio de la familia de los Atridas. Sería extraño que Sófocles se sirviera del mismo término en situaciones con tantos lazos de conexión, sin propósito

de lograr algún determinado efecto. Podrían, tal vez, ambos términos haber surgido por asociación con las imágenes referidas al sueño de Clitemnestra, algunas de las cuales hemos mencionado, y pertenecer por tanto a las tomadas del "reino vegetal".

El enuncio de la muerte de Orestes provoca a Clitemnestra un renacer y a Electra la muerte moral: 'Ορέστα φίλταθ', ὡς μ' ἀπώλεσας θανών! : "Orestes, tan querido, cómo me has matado con tu muerte". Y describe cómo será en lo sucesivo su vida, privada de él: " ἐμαυτὴν ἄφιλος αὐανῶ βίον."

"Y así consumiré mi vida sin valimiento de amigos". Si ya habíamos mencionado el verbo τήκω , que de nuevo volverá a aparecer en el verso 834, "κατ' ἐμοῦ πικρομένα".ahora se trata de αὐανῶ. El verbo αὐανῶ significa secarse. Se nos viene inmediatamente a la memoria el mito de Níobe y el manantial de lágrimas en que quedó convertida, dado que su vida ha sido comparada con un incesante llanto.

Los lamentos de Electra arrancan en el coro un sentimiento de profunda compasión y procura, en versos líricos, confortarla en su dolor. La crítica opina que este kómos funciona como un relleno entre dos escenas: una escena de angustia seguida de un sentimiento de desesperación y otra en que la desesperación conduce a una nueva y terrible resolución. No cabe duda que el mismo planteamiento podría haber sido logrado por un estásimo pero los versos líricos compartidos entre Electra y el coro son más dramáticos y más reveladores de su carácter. Nosotros vemos cierta ana-

logía entre la intención de estos versos y aquellos de Antígona donde el coro ante la situación desesperada de la protagonista trata de procurarle algún consuelo; en primer lugar, alejándola de las circunstancias que la oprimen, alejamiento que sólo puede llevarse a efecto por medio de la palabra; de ahí que evoque, a modo de paradigmas, historias de personajes o mitos. Las vidas de esos héroes, conocidos por todos, al mismo tiempo que logran ese alejarse de la realidad trágica, elevan las circunstancias de nuestra Electra o Antígona mediante el paralelismo buscado entre ese pasado y presente:

"οἶδα γὰρ ἄνακτ' Ἀμφιάρεων χρυσοδέτοις
ἕρκεσι κρυφθέντα γυναικῶν· καὶ νῦν ὑπὸ γαίας"

"Sé que el noble Anfiraeo halló sepultura
por la cadena de áureos eslabones de una mujer
y que ahora bajo tierra..."

Una observación accidental sobre los versos anteriores nos ayuda a comprender que, en ocasiones, lo metafórico con su doble capacidad de referencia, es un instrumento que Sófocles al que agradaba crear equívocos para conseguir su singular ironía, a menudo emplea. No es, sin embargo, Electra una tragedia especialmente destacada en este sentido (Edipo Rey o Ayax, en diferentes ocasiones, lo son mucho más). El ejemplo que a continua-

ción citamos no pasa de ser una cita dentro de una cita; se trata del término ἕρκεσι : "redes", "snares"... ...; aparece acompañado de un adjetivo que confirma el uso figurado del nombre, de tal forma que ἕρκεσι aludiría al collar pero, al ser este el instrumento de la muerte de Erífila, también el sentido de ἕρκεσι como "redes del destino" funciona de forma subyacente. Más correcto sería decir entonces que en este caso operan dos escalas de lo metafórico; una, muy común en los trágicos, ἕρκεσι "redes del destino"; otro, específica de nuestro ejemplo: ἕρκεσι : "collar".

A pesar de las intenciones del coro, Electra permanece inconsolable:

"οἶδ'οἶδ'· ἐφάνη γὰρ μελέτωρ
ἀμφὶ τὸν ἐν πένθει· ἐμοὶ δ'οὔτις ἔτ' ἔσθ'· ὃς γὰρ ἔτ'ἦν,
φροῦδος ἀναρπασθείς."

"Lo sé, lo sé, pues apareció
quien del que estaba en duelo se cuidara.
Pero yo a nadie tengo ya,
pues aquel que yo aún tenía
ha desaparecido arrebatado"

Anfiraos, guerrero y vidente argivo, se casó con Erífila, hermana de Adrasto, rey de Argos, del que había sido enemigo. Cuando Polinices pidió ayuda contra Tebas, Anfiraos se opuso a la empresa porque preveía un desastroso final. Polinices, entonces, sobor-

nó a Erífila con un collar de oro; ésta se encargó de persuadir a su marido para que se uniera a la expedición. Los argivos fueron derrotados por los tebanos. Cuando Anfiaraos se estaba aproximando durante la lucha al río Ismeno, cerca de Tebas, la tierra fue hendida por un rayo y lo arrebató, a él y su carro.

Electra, al referirse a la muerte de Orestes, emplea πρόῤῥοος ἀναρπασθείς que la crítica ha interpretado como una imagen referida a una turmenta pero también, como en el caso anterior comentado, conlleva otro valor, el de establecer un paralelo entre la muerte del héroe ctónico Anfiaraos igualando con ello sus destinos. La imagen aparece encadenada en cuanto al vehículo de expresión al verso 851 en que Electra se lamenta:

"κἀγὼ τοῦδ' ἴστωρ, ὑπερίστωρ
πανσύρτῳ παμμήνῳ πολλῶν
δεινῶν στυγῶν τ' αἰῶνι".

"También lo sé yo, lo sé de sobra,
en esta vida cuyos meses todos
un aluvión de horrores acumulan,
y de abominaciones sin cuento".

Crisótemis interrumpe el diálogo entre Electra y el coro; viene, gozosa, a comunicarle a su hermana el regreso de Orestes pues ha reconocido como de él las ofrendas depositadas en

la tumba de Agamenón. Electra, por su parte, no la cree y considera que ha perdido el juicio:

> "τίν', ὦ τάλαιν', ἰδοῦσα πίστιν. εἰς τί μοι
> βλέφασα θάλπει τῷδ' ἀνηκέστῳ πυρί;"

> "¿En qué has puesto tu mirada para arder
> en tan irremediable fuego?".

donde la metáfora, según Kamerbeek "simply medical", sigue la misma línea que las empleadas por Eurípides para caracterizar el carácter ardiente de la protagonista. Crisótemis explica detenidamente cómo descubrió estos indicios y cómo el lugar se hallaba "ἐν γαλήνῃ": "en calma", metáfora que, situada después de la descripción de la tumba, adornada de flores, respirando paz, y, a la par, de su ansiedad, presta una magnífica impresión de serenidad al pasaje. γαλήνη es la única de la expresiones tomadas del mar que no alude a los momentos en que se encuentra embravecido.

Electra también tiene algo que comunicar a su hermana, unos focenses han traido las cenizas de Orestes en una urna. Ahora, deberán actuar ellas solas:

> "ἐγὼ δ' ἕως μὲν τὸν κασίγνητον βίῳ
> θάλλοντ' ἔτ' εἰσήκουον, εἶχον ἐλπίδας
> πόνου ποτ' αὐτὸν πράκτορ' ἵξεσθαι πατρός·"

"Yo, mientras oía decir que nuestro hermano estaba en el vigor florido de su vida, tenía la esperanza de que algún día vendría a vengar... ..."

Earp tiene en parte razón al dudar de la capacidad figurativa del verbo θάλλω en esta época. Como tendencia general, es perfectamente válida y cierta su afirmación. Y, si ojeamos las acepciones que recoge Lidell-Scott, la acepción primaria relativa al reino vegetal convive con una secundaria en que el verbo θάλλω ha extendido ya su campo significativo (semántico) a la esfera humana. Pero, la validez de una tendencia general puede quedar anulada en algún caso en que el autor voluntariamente quiera revitalizar el antiguo significado. Es precisamente lo que en Electra sucede. Al evocar la imagen de su hermano emplea el verbo θάλλω "estar en el vigor de su vida" de igual manera que al relatar Crisótemis el sueño de Clitemnestra se vale de θάλλω para indicar el crecimiento de la rama de un árbol. Como la identidad entre uno y otro ha sido revelada en diferentes ocasiones a lo largo de este trabajo y a diferentes niveles, podemos afirmar la existencia de una clara intencionalidad del autor que establece un evidente juego entre el doble significado de θάλλω; significado que confluye en sus dos líneas aquí, y que, por tanto, contiene un grado de metaforicidad.

De todo el conjunto de la intervención de Electra hemos de edu-

cir otra aparición del verbo βλαστάνω, muy estrechamente ligado a θάλλω por su campo de referencia. En esta ocasión aparece aplicado a la posible descendencia de las dos hermanas:

> "Αἴγισθος ὥστε σόν ποτ' ἢ κἀμόν γένος
> βλαστεῖν ἐᾶσαι, πημονὴν αὐτῷ σαφῆ."

> "... Pues no es tan insensato Egisto como
> como para permitir que de tí o de mí nazca
> una descendencia..?

Crisótemis, aunque convencida de la muerte de Orestes, no acepta actuar en compañía de su hermana como vengadoras de la muerte de Agamenón. Irreductibles en sus posiciones, se separan, y el coro entona un estásimo en el que ensalza la figura de Electra, ahora sola en su lucha; asimismo destaca los valores del mundo animal como superiores al humano:

> "τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνοὺς ἐσορώμενοι τροφᾶς
> κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλάστα-
> ζωσι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν."

"¿Por qué, si vemos en lo alto a las aves,
sapientísimas, cuidarse del sustento
de quienes les dieron vida y de aquellos
en quienes encontraron su provecho,
no pagamos por igual tal deuda?"

Al comentar estos versos sugiere Kamerbeek la posibilidad de que exista alguna conexión entre las aves, símbolo de la piedad, y el verso 242 donde Electra emite sus "alados lamentos". Tal relación es cierta pero no sólo a nivel de estas dos citas, sino a uno mucho más amplio que incluye el ejemplo mítico de Itis, las alusiones al canto del ruiseñor en semejanza con Electra...; y, más aún: la metáfora de la pluvia que recorre toda la tragedia. Que ello es así, lo confirma de nuevo la antístrofa:

"πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει
Ἠλέκτρα, τὸν ἀεὶ πατρὸς
δειλαία στενάχουσ', ὅπως
ἁ πάνδυρτος ἀηδών."

"Sola y traicionada, Electra, aguanta
el proceloso embate de las olas y entona, desdichada,
sin cesar el lamento de su padre,
como el ruiseñor plañidero,
... ..."

donde se combinan dos imágenes: del mar y de las aves -ruiseñor-. La primera guarda estrecho paralelo con aquella del mismo ámbi-

to aplicado a Crisótemis en la que se describía su aceptación resignada del conflicto. Ahora, sin embargo, se describe la actitud combativa de la protagonista.

Tampoco faltan en este estásimo la presencia de βλαστάνω con un uso que oscila entre lo literal y lo figurado: "τίς ἂν εὔπατρις ὧδε βλάστοι," : "¿Qué mujer tan bien nacida como ella podría nacer jamás?". O: "... ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλαστε νόμιμα, τῶνδε φερομέναν / ἄριστα τᾷ Ζηνὸς εὐσεβείᾳ." "... con respecto a las más excelsas leyes de la naturaleza, te llevas el más alto reconocimiento, por tu piedad para con Zeus".

Tenemos ya, por tanto, tres niveles a los que ha sido aplicado el verbo βλαστάνω : al mundo animal, al humano y, por último, a las leyes, en un verso que recuerda mucho a Antígona 454; aquí es donde alcanza el nivel más alto de capacidad figurativa.

Tras finalizar el coro su intervención, cuyo valor en la estructura de la obra radica en un reforzamiento de la idea ya expresada en la estrofa y antístrofa del primer estásimo, de que la venganza de la muerte de Agamenón es un acto de justicia, entra en escena el propio Orestes. En un principio Electra no lo reconoce y cree reales los restos ocultos en la pequeña urna de bronce; finalmente, revela Orestes su identidad mediante el anillo. Electra, entonces, erorrumpe en emocionados versos líricos, caudal de emoción incontenible. Todo transcurre en un lenguaje emotivo, sencillo y con ausencia de imágenes.

De este contexto, y desde nuestra perspectiva, lo más interesante son las palabras de Electra asegurando a su hermano que sabrá dominar su emoción ante Egisto y Clitemestra con el fin de que la venganza se lleve a cabo felizmente:

"... ... ... ἢν σὺ μὴ δείσῃς ποθ' ὡς
γέλωτι τοὐμὸν φαιδρὸν ὄψεται κάρα.
μῖσός τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι."

"Y no temas por un momento que ha de ver ella mi rostro radiante de sonrisa. Infundido en mis entrañas desde antaño tengo el odio... ... "

donde vuelve de nuevo a aparecer un término relacionado con τήκω ; se trata de ἐντέτηκε , cuyas diversas consideraciones por parte de la crítica abajo recogemos. Aquí nos limitaremos a señalar su presencia y a decir una vez más que se incluye en el marco de esa serie de expresiones que conlleven la idea de ocultamiento.

Muy poco nos resta ya que decir de las expresiones figuradas de esta tragedia. Sólo señalar las palabras del coro momentos antes del asesinato de Clitemestra:

"ἴδεσθ' ὅπου προνέμεται
τὸ φυσέριστον ἄλμα μυσῶν Ἄρης.
θεῶν ὅστις δωμάτων ὑπόστεγος

"μετέδρομοι κακῶν πανουργημάτων
ἄφυκτοι κύνες,
ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ
τοὐμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

ἀντ.

παρήγεται γὰρ ἐνέρων
δολιόπους ἀμωγὸς εἴσω στέγας,
ἀρχαιόπλουτα πατρὸς εἰς ἑδώλια,
νεακόνητον αἷμα χειροῖν ἔχων·
ὁ Μαίας δὲ παῖς
Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ
κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα, κοὐκέτ' ἀμμένει."

"Ved a que punto llega Ares en su avance,
ineluctable, sangre respirando.
De entrar acaban bajo los techos de la casa,
siguiendo el rastro de felonías criminales,
unos canes de los que no hay escape.
Por tanto, no ha de quedar suspenso en el aire
por largo tiempo el sueño de mi corazón.
Dentro de la morada, con paso furtivo,
es introducido el vengador de los muertos
hasta el hogar paternal de ancestral riqueza,
llevando en sus manos sangre recién afilada.
Hermes, el hijo de Maya, ocultando en tinieblas
la insidia, los lleva, hasta la misma meta,
y ya no espera más".

que nos retrotraen a Esquilo como ya en otra ocasión habíamos

observado. Gran parte de la crítica preocupada por el papel desempeñado por las Erinias en la obra se basan en éstas y otras palabras -ya citadas- deduciendo su destacada función en el contexto dramático. Sin embargo, los versos arriba anotados, no son más que ilustraciones del conflicto -de ahí que su lenguaje está deliberadamente alejado del usado por los personajes- y se produzca un mayor distanciamiento, al menos en dos de los estásimos, entre el diálogo y estas partes corales.

Por último, señalaremos la asociación entre las palabras de Egisto, v. 1444, que entra en la escena tras la muerte de Clitemestra, ignorante de lo acaecido, y la descripción de la muerte de Orestes en los Juegos Píticos, vv. 733 y ss., que a su vez hacían referencia a la muerte de Martilo, vv. 505 y ss. Todos ellos se unifican en torno a la yuxtaposición de términos marítimos y los propios de las carreras, creando una red de interconexiones, manifiesta ahora en "ἱππηλάτου ἐν ναυτίλοις". Pero, en las palabras de Egisto tampoco podría faltar lo que es común en la Literatura Griega y en Sófocles: la caracterización de los súbditos de una tiranía como si se trataran de animales sometidos a un yugo; paralelo destacado del mismo lo tenemos en Creonte .

Cumplida ya la venganza, asesinados Egisto y Clitemestra, vuelven a reanudar las vidas de Electra y Orestes.

Sófocles emplea como término final de la obra τελευθάν .

Segal y Kaibel destacan la presencia del verbo τελείω en los últimos versos de la tragedia y consideran su uso como figurado, dado que se aplica normalmente al proceso de maduración de los vegetales. Realmente lo que se observa es una alternancia entre la utilización más común de τελέω y de τελείω. De todas formas es un hecho destacado, por lo que ingresa con θάλλω... en la esfera del mundo vegetal tan presente en la obra:

"ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν."

¡Oh linaje de Atreo!, ¡Cuántos males
padeciste hasta salir
duras penas a la libertad llegando a
buen fin en el empeño de ahora".

SECUENCIAS FIGURATIVAS PRESENTES EN LA OBRA.-

Desde el punto de vista de agrupación por secuencias, Electra se desglosa en la siguiente forma:

Imágenes del mar.-

Goheen en su estudio sobre Antígona inscribía las imágenes del mar en lo que él llamaba "a larger perspective" entendiendo como tal aquel grupo de metáforas que no estaban íntimamente ligadas ni a la situación ni al carácter de un determinado personaje sino que trascendían a ellos y se inscribían en un área más universal.

En Electra rara vez las expresiones figuradas cuyo vehículo es el mar y sus accidentes trascienden el nivel puramente descriptivo de los personajes. Pero, aún dentro de esta limitación, la capacidad funcional se desglosa en dos:

1.- Las propiamente descriptivas: son, como casi todas las usadas por Sófocles, breves en su exposición. Así hemos visto como la actitud de Crisótemis es perfectamente definida en el primer diálogo entre las hermanas como una persona que aceptará las circunstancias: "navegará en las desdichas con las velas arriadas". La de Electra, más tarde será definida como la que "aguanta el procelloso embate de las olas"

Baste con el ejemplo indicado pues, creemos, da una idea precisa de lo que entendemos bajo este epígrafe;

2.- Las de enlace: reiteradamente expuestas a lo largo de nuestro anterior recorrido, sólo destacaremos aquí sus principales cualidades: asociar la muerte mítica de Mírtilo con la ficticia de Orestes prestándole al relato ambigüedad y grandeza; de ahí que aparezcan entrelazados términos del mar y términos propios de las carreras.

El mundo animal.-

La presencia de términos relativos al mundo animal en Electra conlleva los siguientes valores fundamentales:

1.- Epítomes de cualidades humanas.

2.- Degradación del mundo humano/ el mundo animal como superior al del hombre.

3.-Ejemplo mítico.

Muestras destacadas de la primera función son, entre otros, el símil del viejo corcel en los versos iniciales de la tragedia, el muy expresivo ὀλοιτεῖ referido a Clitemestra, símbolos uno, de la lealtad, otro, de la irracionalidad.

Muy íntimamente ligados a los anteriores existen en la obra una serie de términos que, aún colaborando a definir cualidades o defectos de los personajes, conllevan una carga de valores

mucho más amplia. Cuando Electra habla de su alimento no se vale de ningún término propiamente humano sino que, en una perfecta definición de lo que ha llegado a ser su vida, dice βόσκημα De igual forma debemos entender ἀνειμένη....

Paradójicamente, sin embargo, también el mundo animal puede llegar a ser ejemplo, modelo a imitar. Ese modelo aparece expresado en un doble plano: el mítico y el real. Así, es frecuente la caracterización de Electra como un ruiseñor, a veces ejemplificado en la figura de Itis. En otras ocasiones es Níobe, su eterno llanto y la rocosa sepultura, a quien Electra se asemeja. Esa semejanza se manifiesta bien directa o indirectamente. Cuando decimos indirectamente nos referimos al hecho de que una serie de expresiones se explican por ese contínuo marco de referencia que llega a ser Níobe o Itis. De esta forma δάκρυσι μυδαλέα, αὐανῶ , τήκω , ἐντήκω , que llevan consigo la idea de un desmoronamiento interior, nos recuerdan la historia ejemplar de aquellas heroínas.

El mundo vegetal.-

Nos adentramos ahora en un sendero mucho más intrincado. Las expresiones relativas a este campo se basan principalmente en los verbos θάλλω y βλαστάνω En su momento señalamos la disparidad de la crítica sobre la consideración o no como figurado. Nosotros, al establecer las interconexiones entre dichos tér-

cinos, el sueño de Clitemestra y la figura de Orestes, hemos venido observando cómo en varias ocasiones dichos términos son metafóricos.

Estas expresiones del mundo vegetal, junto a las expresiones arriba señaladas que contienen una idea de acabamiento, forman la oposición básica sobre la que se articula la obra: acabamiento, muerte/nacimiento en toda la esfera de la physis.

Sófocles no fue el primero en tratar la historia de Filoctetes. Esquilo, Eurípides y probablemente otros autores lo habían hecho con anterioridad. Sin embargo, de acuerdo con Whitman, ni la figura ni la trama que la envuelve engrosaban la lista de ideas fijas grabadas en el público ateniense, quizás porque, a diferencia de Orestes, por ejemplo, tampoco el relato estaba impregnado "with vital and tormented issues" sino que se acerca en su configuración más bien a un relato de aventuras; denominación que se adapta perfectamente al carácter de uno de sus personajes, Odiseo, al que cierta tradición convierte en enviado único de la embajada ante el solitario Filoctetes. A ella pertenece la versión de Eurípides quien, a juicio de numerosos críticos, habría hecho del enfrentamiento entre ambos personajes una exhibición de oratoria. De Esquilo nos restan pocas citas como para poder acercarnos a una visión clara de su planteamiento. Dión Crisóstomo nos ha dejado una breve comparación entre las obras que se ocupan del mismo tema entre los trágicos situando la versión sofoclea en el justo medio, rodeado por la esquílea, en su opinión más simple en el diseño, y, por la euripídea, a la que define como política.

Si hemos definido esta tragedia como "de aventuras", habrá que esperar de ella, de su carácter específico, otra serie de peculiaridades que la singularicen respecto a las obras ya consideradas. En efecto, no presenta Filoctetes tanta incursión en la psique de los personajes, los hechos externos se superponen en cier-

ta medida el desvelarse de un mundo interior. Y es que el conflicto se radica en el enfrentamiento de dos posiciones irreductibles entre sí y, aunque la presencia del mundo divino sea evidente a lo largo de la obra, la oposición individuo/sociedad, physis/educación, manifiesta a diferentes niveles, principalmente domina la tragedia. Y, sobre todo, es el desarrollo de la acción concreta lo que en ocasiones oscurece el elemento reflexivo. Todo lo arrastra el curso ágil de los hechos.

El mismo coro, a veces alejado del estricto contexto dramático por elevarse hacia lo mítico, se muestra ahora como compañero de combate que sólo en contadas ocasiones, y muy brevemente, se refiere a una entidad superior divina. Ya que en toda la tragedia actúa como servidor de su jefe Neoptólemo apoyándolo siempre. De ahí que el solemne entusiasmo sea ya casi un recuerdo y sea la agilidad del diálogo lo que caracterice sus intervenciones.

En general, los aspectos técnicos marcan ya un considerable avance. No existe aquí una ruptura tras el prólogo de forma que la párodos constituya un nuevo comienzo. Mientras Electra, con sus arrebatos líricos del actor al final del prólogo y su párodos en la forma de un lamento compartido por el actor y el coro, señala el camino hacia una fusión de las dos secciones, el cambio significativo se produce en Filoctetes, donde el prólogo y la párodos son partes esenciales de la acción. Dicha técnica será luego ampliamente desarrollada en Edipo en Colono. La acción, por

tanto, y la evolución en el estilo de Sófocles -como se confirmará en la última de sus tragedias- motivará conjuntamente ese cambio también en el carácter del coro.

Dadas las anteriores observaciones, no sorprenderá en absoluto que señalemos la ausencia de metáforas y en general de expresiones figuradas en Filoctetes. No somos nosotros los primeros en mencionar esta característica. Ya Reinhardt en su brillante estudio lo hace constar:

> "Remarquons aussi la richesse de nuances de cette langue directe et sans métaphores, qu'anime le seul mouvement et flot impétueux: nous voilà transportés bien loin du style pathétique gnomique au image de l'époque ancienne".

Gran parte de la crítica razona tal ausencia en base a un proceso evolutivo en el estilo sofocleo. Nos encontraríamos ahora en pleno fase de lo que el propio Sófocles definió como estilo "ético" que conllevaría, entre otras características, la desaparición del lenguaje figurado. Webster, sin embargo, justifica en los siguientes términos esta pérdida, según él progresiva, de lo figurado: "With the rise of the professional rhetorician the particular superseded the general argument and Sophocles also felt this influence... ... " Ello, según este autor, habría originado una carencia de metáforas, manifiesta en sus últimas obras. Webster basa su argumento en el conocido estudio de Neva-

rra quien sostiene la influencia de la retórica contemporánea en las obras de nuestro autor.

Sin negar la existencia del señalado influjo, dudamos de que la retórica restringiera sólo más el uso de las imágenes. Cada género literario, dramático, retórico o poético puede servirse de expresiones figuradas en la exposición de su argumento. Cada uno, evidentemente, lo hará según las peculiaridades que se le impongan; así, el fin de la metáfora en Retórica será el de persuadir pero no el desaparecer como procedimiento expresivo; es más: Eurípides, autor universalmente reconocido como influenciado por ella, presenta en sus obras un mayor caudal de símiles o metáforas que el propio Sófocles. Por ello, estimamos que la ausencia de imágenes en Filoctetes obedece principalmente a dos causas: el conocido proceso evolutivo en el estilo del autor y a la naturaleza de la propia obra, en orden de importancia inverso al de exposición. La primera de ellas es fácilmente apreciable pues, por fortuna, ha llegado hasta nosotros una obra posterior como es Edipo en Colono, donde la presencia de la metáfora o del símil disminuye en relación con las primeras tragedias conservadas, si bien, en cierto sentido, difiere de Filoctetes: se aprecia una recuperación del valor de la palabra trágica, en base, es nuestra opinión, a la naturaleza de la obra.

La bibliografía sobre las expresiones figuradas en Filoctetes es, por tanto, muy escasa. Algunos autores aluden a ciertos tér-

minos como es el caso de Vernant y Vidal-Naquet o se detienen en algunos de ellos como Perrotta. Contamos también con las clasificaciones que nos han venido sirviendo de referencia a lo largo de nuestro trabajo y aquellas otras de carácter general, igualmente ya citadas; los estudios de Bucurillo y O'Connor.

Earp reconoce las siguientes: 129, 313, 326, 374, 378, 879, 883, 748, 1005, 1276, 1361.

Schmid-Stählin reconoce 22, sin especificar metáforas o símiles y sin precisar su localización.

La oscilación en el número de metáforas obedece al enfoque del estudio, es decir, si se consideran las expresiones aisladamente o bien se las estudia integradas en el conjunto dramático. Recuérdese a este respecto el caso de βάλλω y βλαστάνω en Electra, que alternaba una consideración literal por Earp, a una — acepción figurada en palabras de Segal y Kaibel.

Partiremos pues de una exposición detallada de los hechos entrelazada con el estudio de las expresiones figuradas que se usan en la obra; más tarde trataremos de agruparlas en secuencias y completar nuestras observaciones sobre su función en la tragedia.

En el prólogo, Sófocles nos presenta a dos personajes: Odiseo y Neoptólemo. Las primeras palabras son las de Odiseo que describen un tercer personaje, Filoctetes, abandonado en la is-

la de Lemnos a causa del hedor que despide su pie, mordido por la serpiente de Crisa:

Ἀκτὴ μὲν ἥδε τῆς περιρρύτου χθονὸς
Λήμνου, βροτοῖς ἄστικτος οὐδ' οἰκουμένη·
ἔνθ', ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεὶς,
Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε, τὸν Μηλιᾶ
Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγώ ποτε,
ταχθεὶς τόδ' ἕρδειν τῶν ἀνασσόντων ὕπο,
νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα,
ὅτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων
παρὴν ἐκήλοις προσφιγεῖν, ἀλλ' ἀγρίαις
κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις,
βοῶν, στενάζων."

"Esta es la playa de la tierra de Lemnos que las aguas rodean, no hollada por mortales ni habitada, donde yo, oh hijo del más valiente de los griegos, Neoptólemo, hijo de Aquiles, abandoné al de Melia, al hijo de Peante, cumpliendo al obrar así órdenes de los jefes, porque su pie supuraba con roedor mal y en paz no podíamos hacer ni libaciones ni sacrificios, ya que de continuo llenaba con sus gemidos todo el campamento, gritando, lamentándose."

Del contexto citado, palabras iniciales de la tragedia, nos interesan principalmente dos puntos; en primer lugar se trata del término ἐξέθηκε . Según Vernant y Vidal-Naquet tendría el sentido técnico de "expuesto"; es decir: "placé dans un lieu qui "fait contraste avec l'enclos de la maison et avec les terres cultivées qui en sont proches comme le domaine d'un espace lointain et sauvage, l'espace étranger et hostile de l'agrós". Alude ἐξέθηκε al rito de las Anfidromías: al nacer un niño se procedía a colocarlo en el suelo con el fin de incorporarlo al οἶκος familiar; para tal acto se empleaba el verbo τίθημι . Si el niño por cualquier causa era rechazado, se le abandonaba en el monte para que muriera o para que algún pastor se apiadara de él; en este caso se empleaban dos compuestos de τίθημι: ἀποτίθημι, ἐκτίθημι . En Filoctetes, mediante una transferencia de significado, se nos describe a un ser expulsado de la comunidad, aunque no se trata ahora de un niño recién nacido; por ello, la acepción puede entenderse como figurada. Parece confirmarse esta hipótesis cuando leemos en los versos 702-3: "como un niño abandonado y sin nodriza": "παῖς ἄτερ ὡς οἴκου τιθήνας"
así como al comprobar la reiterada aparición de términos relacionados con οἶκος en frecuente oposición con la vida salvaje, es decir, ἔρημος .

La misma idea subyace al uso de ἀνοίκτος . La caracterización de la personalidad o estado emocional de un héroe trágico median-

te tal adjetivo no es un rasgo específico de Sófocles. Calero lo incluye como término figurado en su trabajo sobre Eurípides reconociendo, no obstante, su atenuada capacidad metafórica y su progresivo desgaste. En Filoctetes la capacidad de funcionamiento de ἄγριος es múltiple: por un lado, define el entorno, por otro, el estado vivencial del héroe, por otro, el estado emocional y, finalmente, caracteriza los accesos de la propia enfermedad del personaje. En toda esta amplia escala en que se mueve, sus valores literales o metafóricos están continuamente oscilando. Su primera aparición la contemplamos en el verso 10:

> "ὅτ' οὔτε λοιβῆς ἡμὶν οὔτε θυμάτων
> παρὴν ἐκήλοις προσθιγεῖν, ἀλλ' ἀγρίαις
> κατεῖν' ἐεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις,
> βοῶν, στενάζων.

donde claramente se aprecia cierto matiz figurado al referirse en esta ocasión a los gritos emitidos por Filoctetes. Igualmente es interesante el uso del verbo προσθιγεῖν . Jebb le concede el valor de figurado y lo estima similar a Antígona 1003: "ἐμπύρων ἐγεύσαμεν" . En posteriores ocasiones aparece, preferentemente, con su valor literal de "tocar".

Una vez que hemos aludido a la descripción de Filoctetes en palabras de Odiseo, también nos detendremos en la forma en que se dirige a Neoptólemo. Le indica que su trabajo, su obligación es ὑπηρετεῖν , término que según Vernant significaría en este contexto "être en service" porque parte de la idea de que Sófocles ha llevado al escenario a un oficial y a un militar que debuta en su oficio. Hecho que también podría apreciarse en algunos términos como καταυλιοθείς , al que Jebb considera "a word suitable to rough or temporary quarters, as to a bivouac", pero en este contexto, y de acuerdo con uno de los significados básicos, nos inclinamos más hacia la caracterización de la cueva de Filoctetes como el refugio de una fiera. Así también parece entenderlo Chantraine, quien lo traduce como "gîte".

Pero, habíamos aludido anteriormente a cierta forma de caracterizar a Neoptólemo (la importancia de este personaje en relación con los restantes personajes secundarios de las tragedias de Sófocles es mucho mayor y sus actos son decisivos para el curso de la acción). El término ὑπηρετεῖν ya mencionado se encuadra dentro de un contexto, el que define a Neoptólemo, y que se caracteriza por ser una reproducción a nivel lingüístico, más o menos detallado, de un proceso de iniciación de un adolescente en la vida adulta mediante una serie de actos que acaban por integrarlo en la comunidad de hombres. Las siguientes precisiones nos ayudarán a formarnos una idea más exacta de lo que veníamos

diciendo. Según Pélékidis, el efebo cuando presta su famoso juramento, jura conformarse a la moral colectiva de los hoplitas. La fiesta de las Apaturias, en el curso de la cual, en el seno de la fratría, los efebos sacrificaban su cabellera, nos conduce a un universo completamente diferente: el del engaño. El efebo se opone al hoplita por la localización espacial de sus actividades y por la naturaleza de los combates en los que participa. Es el "periplos", el que gira en torno a la ciudad sin entrar, como lo hace en el sentido propio del término el efebo de Las Leyes de Platón. Por otra parte, el estudio de la mitología griega mostraba que frecuentemente esta prueba era dramatizada como una caza, realizada en solitario o en pequeños grupos, con un derecho, el de servirse del engaño. Sin embargo, según Vernant, tal derecho al engaño está estrictamente localizado en el espacio y en el tiempo: en el siglo IV ya no se habla del engaño, sino precisamente de lo contrario.

Muestras de este tipo de "iniciación" existen en la obra; pero, al mismo tiempo se dan ciertas irregularidades con respecto al uso tradicional. Se advierte aquí una dramatización en forma de caza de este proceso, pero, los límites en que se desenvuelve la acción exceden a los establecidos en la efebía, la que enmarcaban las tierras de cultivo. Estas alteraciones manifiestas en el truncado uso del engaño y la localización de la tragedia en los confines del mundo (ἐσχατιά) le confieren a la "iniciación efébica" de Neop-

tólemo unos matices especiales: ¿Ha querido Sófocles innovar, alterar el rito para conferirle mayor grandeza a la acción de su Neoptólemo o la iniciación efébica de nuestra obra es sólo parcial y se manifiesta a nivel del lenguaje mediante algún tipo de términos y junto a esa dramatización a nivel de la "caza por medio de la palabra" que el joven ha de llevar a cabo?. A falta de testimonios que nos inclinen en uno u otro sentido es bastante probable que Sófocles esté describiendo a nivel lingüístico una segunda realidad y que ella concuerde con el rito. Al estar esa segunda realidad no directamente expresada sino sugerida, le permite conducirla por unos senderos mucho más libres y capacitarlo, no para una ruptura brusca con la tradición, sí para una interpretación innovadora de la misma o simplemente a una captación de las tendencias más actuales tal vez ni siquiera implantadas en la costumbre; en este sentido la tragedia podría colaborar a su definitiva alteración de acuerdo con la mentalidad de una época diferente. O bien, lo que está más de acuerdo con Sófocles y su forma de concebir la tragedia, hace de Neoptólemo un tipo de efebo heroico, que desdeña la mentira como método de lograr su figurada "pieza".

Reanudemos ahora el curso de los hechos. Habíamos visto cómo Ulises le propuso a Neoptólemo el plan a seguir. Se inicia, pues, la verdadera acción. El joven ha descubierto la cueva en que habita Filoctetes. Sobre la descripción de su forma de vida hemos citado ya algunos términos que la igualan a la de un animal. En

este sentido se puede apuntar también: "στιπτή γε φυλλὰς ὡς ἐνοικίζοντί τῳ.": "un montón de hojas como para el que viva...
Mediante el diálogo que nos ocupa al mismo tiempo que se describe el habitat de un personaje, se va manifestando el carácter de otro. El verso: "κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.": "¡De él es el tesoro que describes!"
nos revela a un Ódiseo muy diferente del que contemplamos en Ayax. Sófocles sigue aquí la línea de tradición que hizo de este personaje un astuto embaucador.

Al llegar, comprueban que la cueva está vacía:

"ἀλλ' ἢ 'πὶ φορβῆς νόστον ἐξελήλυθεν,
ἢ φύλλον εἴ τι νώδυνον κατοικέ τοῦ,
τὸν σὺν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν,
μὴ καὶ λάθῃ με προσπεσών· ὡς οὐδὲν ἂν
ἕλοιτό μ' ἢ τοὺς πάντας Ἀργείους λαβεῖν."

"Salió seguramente en busca de alimento
o de alguna planta calmante que sepa donde hallar.
Envía, por tanto, a tu acompañante a espiar, no
sea que caiga sobre mí de improviso, que más querría cogerme a mí que a todos los griegos."

Se aprecia en los anteriores versos una visualización de Filoctetes como un animal en busca de alimento - φορβῆς y posteriormente en acecho de su presa: λάθῃ με προσπεσών.

Al mismo tiempo observamos la reiterada advertencia a Neptólemo de su posición subordinada; así habla Odiseo: "πλύῃς, ὑπουργεῖν, ὡς ὑπηρέτης, πάρει." "(es preciso) que, si algo oyes, des tu asentimiento, puesto que como servidor estás aquí". Elogiando sus innatas cualidades, le incita a que cumpla sus órdenes valiéndose del engaño; le recuerda que él, en su juventud, también era lento en la palabra, rápido en la acción:

"νῦν δ' εἰς ἔλεγχον ἐξιὼν ὁρῶ βροτοῖς
τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ τἔργα, πάντ' ἡγουμένην."
"Pero ahora, cuando salgo a enfrentarme
a alguna prueba, veo que las palabras,
no los actos, son los dueños de todo".

Neptólemo parece ya convencido a cumplir con su deber:

"θηρατέ' οὖν γίγνοιτ' ἄν, εἴπερ ὧδ' ἔχει."
"Habrá que cogerlo, si es así".

expresión que plantea el obtener las flechas de Filoctetes como si fueran una pieza de caza, caza que se efectuará por medio de la palabra; por ello, estos términos son figurados.

Se aleja ya Ulises dejando a Neptólemo encargado de capturar las flechas por medio del engaño. Tras su salida, se inicia la párodos cuya modernidad hemos resaltado al comienzo de este trabajo. Está formado por marineros al mando de Neptólemo, su capitán. Se produce, pues, una transposición de la figura del muchacho: antes era el subordinado, ahora es él quien ordena cómo

ha de llevarse a cabo la acción("πειρῶ τὸ καρὸν θεραπεύειν ")
Los marineros actúan como ;servidores de Neoptólemo; desean conocer más detalles sobre la morada de Filoctetes porque no quieren caer en sus manos, repitiendo así la misma frase de Odiseo que caracterizaba a Filoctetes como un animal

: "μὴ προσπεσών με λάθῃ κοθέν."

expresión que colabora a delinearnos el carácter cobarde de Odiseo y los propios marineros, y resalta la valentía del joven.

Neoptólemo insiste en la idea ya expresada anteriormente (en general, como hemos apuntado, la párodos es una situación análoga a la del prólogo pero con diferentes personajes) de que Filoctetes debe estar buscando su alimento:

"δῆλον ἔμοιγ' ὡς φορβῆς χρείᾳ
στίβον ὀγμεύει..."

"No me cabe duda de que la necesidad
de alimento le ha llevado a arrastrarse

donde surge de nuevo φορβῆς , caracterizando la comida de Filoctetes como la de un animal.

Hemos visto cómo la vida, el alimento,.. del desdichado héroe es definida en términos degradantes de una vida reducida a lo puramente animal. Pero, hay otra instancia de esta secuencia: la caracterización de la enfermedad en los mismos términos.(Es frecuente en Hipócrates y en general en el vocabulario médico la

caracterización de la enfermedad de forma similar a la que aquí describe Sófocles; estimamos con la profesora Lenata que es más fácil que la técnica cuyo lenguaje aún no estaba formado se sirviera de la literatura y no al revés) así se describe la situación de Filoctetes:

"νοσεῖ μεν νόσον ἀγρίαν,
ἀλύει δ'ἐπὶ παντί τῳ
χρείας ἱστομένῳ."

"Sufre una cruel enfermedad
y se angustia ante cada necesidad que se le presenta."

El coro oye al paso del que están esperando y finaliza su intervención contraponiendo la desesperada soledad del héroe y sus angustiados lamentos al dulce son de la flauta de un pastor:

"οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων,
ὡς ποιμὴν ἀγροβότας, ἀλλ'... ... ...

βοᾷ τηλοκὸν ἰωάν. "
"No al son del caramillo, como un pastor en los pastos, sino con grito lejano."

Entra en escena Filoctetes y se dirige a los extranjeros preguntándoles su procedencia y recomendándoles que no tengan miedo de su aspecto salvaje:"μή μ'ὄκνῳ... ἀπηγριωμένον ",

idea que aparecerá frecuentemente en los versos cercanos al citado y, en general, a lo largo de toda la obra:

V. 285-7: "... ἀγρίᾳ/ νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου/ πληγέντ' ἐχιδνῆς ἀγρίῳ καράγματι·"

"... consumiéndose por feroz enfermedad, abatido por la mordedura feroz de la víbora destructora de hombres."

V. 274: ".. καὶ βορᾶς/ ἐπωμέλημα σμικρόν..."

"y un poco de comida, escasa ayuda..."

V. 308: "... καὶ βορᾶς μέρος / προσέδοσαν."

"y me entregaron algo de comida".

V. 312-13: "... καὶ/ κακοῖσι βόσκων τὴν ἀγρίαν νόσον."

"... alimentando este mal devorador."

Una vez expuestos por parte de Filoctetes los hechos que acarrearon su desdichado abandono en la isla y de describir su modo de existencia -de cuyas palabras hemos citado arriba los versos más significativos-, Neoptólemo toma la pa-

labra y expone las circunstancias, no las reales sino las inventadas por Ulises, que lo han llevado a detenerse en Lemnos.

Tras las palabras de Neoptólemo, el coro, en una estrofa lírica,recurre a invocar a la Tierra reconociéndola en su carácter primario de poder elemental. Dicha estrofa tiene su paralelo en una segunda, tras 104 versos de trímetros. Sófocles ha reemplazado con ello los dos versos pronunciados por el coro tras una extensa intervención del actor. El intermedio entre una y otra estrofa contiene un diálogo entre Filoctetes y Neoptólemo en que el primero interroga al joven sobre figuras destacadas de la guerra de Troya, antiguos compañeros de armas. Todos han sufrido grandes desdichas, unos han muerto, otros se encuentran afligidos por la muerte de cercanos familiares... Sólo Ulises y los Atridas se hallan en buena situación:

> "σοφὸς παλαιστὴς κεῖνος· ἀλλὰ καὶ σοφαὶ
> γνῶμαι, Φιλοκτῆτ', ἐμπόδίζουσι βαμά."
>
> "Hábil luchador es ése, pero también las hábiles mentes, Filoctetes, tropiezan con frecuencia."

Neoptólemo se sirve de la imagen de un luchador, hábil,pero con probabilidad de ser derribado.

El coro en la segunda estrofa, en un intento de ayudar a

a su jefe, finge no estar informado de los planes y trata de convencerlo para que lleve a Filoctetes a su patria bajo un falso sentimiento de compasión.

La respuesta de Neoptólemo recuerda una vez más la caracterización de la enfermedad de Filoctetes como un animal que convive con él:

"ὅταν δὲ πλησθῇς τῆς νόσου ξυνουσίᾳ."

"Pero cuando te canses por la proximidad de su mal..."

En este momento un nuevo personaje entra en escena: uno de los marineros disfrazado de mercader, quien explica una historia inventada sobre su presencia en la isla. Informa a Neoptólemo y a Filoctetes sobre una expedición que, al mando de Odiseo, ha partido en busca del héroe herido por la serpiente de Crisa con cuya ayuda esperan lograr la victoria. El mercader en sus palabras emplea alguna frase coloquial que recuerda, como otras de esta obra, el lenguaje de la comedia, de Aristófanes: "σεαυτὸν ξυλλαβών".

A su vez Filoctetes se dirige al nuevo visitante con expresiones alusivas al comercio:

"... τί με κατὰ σκότον ποτὲ
διεμπολᾷ λόγοισι πρός σ' ὁ ναυβάτης;"

"¿Qué tráfico se trae sobre mí en secreto con sus palabras el marino?"

También es destacable la expresión tomada de la caza y que alude a la captura del adivino Heleno, quien vaticinó que la victoria en Troya no sin obtenerla sin Filoctetes y sus flechas. Es pronunciada por el mercader:

"... δέσμιόν τ' ἄγων
ἔδειξ' 'Αχαιοῖς ἐς μέσον, θήραν μεγάλην·"

"... y trayéndole atado mostróle en medio
de los aqueos como presa valiosa."

Neoptólemo, sin embargo, permanece, o parece permanecer, leal a Filoctetes. Ambos penetran en la cueva que durante este tiempo ha servido de morada al enfermo con el fin de recoger las flechas y emprender el regreso. El coro, entretanto, pronuncia el único estásimo de la obra, en un escenario vacío y dirigido a la audiencia. Compadece y describe la desdichada vida de Filoctetes así como celebra su vuelta a la patria conducido por el valeroso Neoptólemo:

"ἐνθήρου ποδὸς...
... ...
παῖς ἄτερ μᾶς πέλας τιθήνας, ὅθεν εὐμάρει' ὑπάρχοι
πόρου, ἀνίκ' ἐξανείη δακέθυμος ἄτα."

"... ... de su pie poseído por un mal feroz,.....
y de acá para allá se arrastraba como un niño
sin su nodriza, hasta donde hubiera facilidad
de recursos, cuando le dejaba el mal que carcoma
su ánimo."

Finalmente, salen de la cueva. Nada más hacerlo Filoctetes sufre los terribles dolores que le causa su enfermedad. De esta escena destacamos nuevamente la caracterización de dichos dolores y de la propia enfermedad como si se tratara de un animal que habita en el interior de su cuerpo:

755: "δεινόν γε τουπίσαγμα τοῦ νοσήματος."

"terrible es la carga de tu enfermedad."

758: "ἥκει γὰρ αὕτη διὰ χρόνου, πλάνοις ἴσως ὡς ἐξεπλήσθη."

"Viene de tarde en tarde, cuando se cansa de sus galidas errantes."

795: "τον ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον;"

"¿Por qué no habíais de ser vosotros quienes alimentáraís durante el mismo tiempo esta enfermed

807: "ὀξεῖα μοιτῇ καὶ τυχεῖ' ἀπέρχεται."

"Violenta viene y rápida se va."

Cuando Filoctetes alcanza el sueño, tras los terribles ataques que ha sufrido, el coro entona una tríada estrófica interrumpida por las palabras de Neoptólemo entre la primera y la segunda. En primer lugar invocan al sueño para que acuda propicio sobre el enfermo, más tarde se dirigen a Neoptólemo incitándolo para que aproveche la oportunidad , apoderarse de las flechas y partir. Pero, el joven vacila y piensa que el arco sin su héroe son inútil presa: "De él es la corona y a él ha dicho el

di[illegible] que llevéramos" (vv. 841). El coro insiste en el ápodo en la idea de aprovechar este momento en que Filoctetes yace dormido. Sin embargo, el héroe va despertándose y Neoptólemo decide confesarle el fin su verdadero propósito de llevarlo a Troya y no a su patria. Sorprendido Filoctetes, prorrumpe en dolorosas exclamaciones e insultos: "Ὦ πῦρ καὶ πᾶν δεῖμα..." prefiriendo quedarse solo en la isla a volver a Troya; por ello pide al joven que le devuelva sus armas, único medio de conseguir alimento. Neoptólemo parece indeciso, no sabe si obedecer a su propia naturaleza que le impulsa a compadecerse o ejecutar las órdenes del astuto Odiseo. Ante este dilema, aparece el propio Odiseo, quien en un principio parece sentenciar la situación: se llevaran a Filoctetes y sus armas a Troya. Al ver la fuerte oposición del héroe, quien culpa a Odiseo de haber tramado todos los hechos y de haber inducido a llevarlos a cabo a un joven de naturaleza noble,(".. οἵ' αὖ μ' ὑπῆλθες, ὡς μ' ἐξηράσω, λαβὼν, πρόβλημα σαυτοῦ παῖδα." o "... οἷς σὺ ταυθ' ὑπηρετεῖς",
"...cómo me has engañado de nuevo, cómo me has cogido, tomando a este joven como pantalla tuya.","... a los que tu obedeces ahora en esto."),
decide dejarlo en la isla y llevarse las flechas. Se alejan Odiseo y Neoptólemo dejando como fugaz consuelo del solitario Filoctetes a los marineros. Ambos entonan un diálogo en versos líricos, el primero quejándose de su aciago destino y maldiciendo al urdidor del plan y a los Atrides; el coro insistiendo en

la idea de que está en sus propias manos su salvación, cediendo y navegando a Troya junto a ellos.

Entra Filoctetes en la cueva e inmediatamente aparecen en el escenario Neoptólemo, que viene con la intención de reparar su error y Odiseo, que trata de impedírselo:

"δὶς ταῦτα βούλει καὶ τρὶς ἀναπολεῖν μ' ἔπη;"

"¿Quieres que repita(li."labre")por dos o tres veces mis palabras."

Ante la imposibilidad de convencer al joven, Odiseo se retira y queda en el escenario Neoptólemo, quien llama a Filoctetes. Sale éste de la cueva y coge las flechas que le son devueltas. En este preciso instante vuelve Odiseo que reitera su voluntad de llevarse al héroe a Troya. Dueño de las armas, Filoctetes apunta a su enemigo y Neoptólemo le impide que dispare. En el forcejeo huye Odiseo.

Quedan solos Filoctetes y Neoptólemo. El joven intenta persuadir al primero de que su curación también radica en el regreso a Troya donde será curado por los hijos de Asclepio. Convencido Filoctetes, inician la retirada. En este momento aparece sobre ellos Heracles dando la sanción divina a las anteriores palabras de Neoptólemo:

"ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον
οὗτος σε καὶ σὺ τόνδ'."

"Como dos leones que junto se procuran su alimento vigilad los dos, éste a tí y tú a este."

EXPRESIONES FIGURADAS EN FILOCTETES:

Dada la simplificación en el uso de metáforas y símiles que se aprecia en Filoctetes, nuestras palabras finales tienen un mero interés metodológico. De lo anteriormente expuesto creemos que se obtiene una visión bastante exacta de su presencia y funciones.

No existe en esta tragedia ninguna metáfora que destaque por su capacidad poética. A lo sumo apreciamos un breve símil que contrapone los lamentos dolorosos de Filoctetes a los dulces sones de la flauta de un pastor. Toda expresión figurada en Filoctetes es esencialmente dramática: por ello es muy breve, reiterada y al servicio casi estricto del personaje.

Teniendo como base tales consideraciones, agrupamos las imágenes en dos secuencias principales: del mundo animal y de la caza, y algunas expresiones técnicas relativas a la "efebía" y al rito de las Anfidromías.

El mundo animal y la caza.

Cumplen una triple función:

1.- Colaboran a diseñar una contraposición básica en la obra: el mundo habitado/ el mundo salvaje.

2.- Describen la vida de Filoctetes, reducido a los niveles