

FORMA DRAMÁTICA Y PROBLEMAS DE COMUNICACIÓN Y CONOCIMIENTO EN *TRAQUINIAS* Y *EDIPO REY**

Llama la atención la preferencia general de *Traquinias* por las largas *rheseis* narrativas, que ocupan prácticamente la cuarta parte del total de la obra. Frente a una tragedia tan peculiar, destaca *Edipo Rey*, que se caracteriza justo por lo contrario, a saber, el gusto por la solución dialogada frente al monólogo. La tendencia hacia lo uno o lo otro se ha relacionado con una mera cuestión cronológica; sin embargo, la valoración de estos factores en su conjunto tal vez pueda llevarnos a una solución de otro tipo, centrada en la propia temática de las obras y en una cuestión que en ambas se plantea desde distintos puntos de vista. Me refiero al problema de la comunicación entre los seres humanos.

It is interesting to note the prevailing preference of *Trachiniae* to the long narrative *rheseis*, which practically fill a quarter of the play. Contrasted with such a peculiar tragedy, *Oedipus Tyrannus* stands out. For it is characterized for being just the opposite, that is, it has a fondness of dialogue instead of monologue. The tendency towards one or the other has been related with the chronological order; however, an evaluation of the facts as a whole can perhaps lead us to a different type of solution. One which is focused on the subjects of the plays and on an issue which is raised in both from various points of view. What I am referring to is the problem of communication among human beings.

PALABRAS CLAVE: Sófocles, *Traquinias*, *Edipo Rey*, forma dramática, *rheseis* narrativas, diálogo, orden cronológico.

KEY WORDS: Sophocles, *Trachiniae*, *Oedipus Tyrannus*, dramatic form, narrative *rheseis*, dialogue, chronological order.

A pesar de las lagunas notables en su transmisión, parece claro que desde su institucionalización la tragedia griega experimentó un proceso de evolución en virtud del cual el diálogo fue adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en detrimento de los elementos cantados a cargo del Coro o de aquellos otros de carácter narrativo. Esto es, al menos, lo que parece deducirse de las tragedias que se nos han conservado¹. Así, si nos centramos en la producción sofoclea,

* Quiero manifestar mi agradecimiento a la Dra. Milagros Quijada por la inestimable ayuda prestada en la elaboración de este trabajo.

¹ En su estudio sobre la *stichomythia* Seidensticker, 1971, 184-5, detecta un importante aumento del empleo de ésta a lo largo del período que abarcan las tragedias conservadas, relacionando el aumento en la cantidad y complejidad de esta forma de diálogo con el cambio que se da en las

hay dos obras que destacan por estar compuestas de una manera muy diferente, ya sea dando prioridad a las *rheseis* narrativas² (es el caso de *Traquinias*), ya sea empleando prioritariamente escenas dialogadas (caso de *Edipo Rey*). La preferencia de *Edipo Rey* por el diálogo es tal, que escenas en las que es común encontrar una *rhesis* narrativa (me refiero, por supuesto, a las escenas de mensajero) se desarrollan y resuelven en esta tragedia sin que dicha *rhesis* llegue a materializarse, sino que ésta se ve sustituida por un diálogo. Estas diferencias en cuanto al protagonismo de la narración o del diálogo se han interpretado en ocasiones desde un punto de vista cronológico, vinculando el predominio de la primera con una fecha de composición más temprana y el del segundo con una fecha más avanzada³. Ahora bien, aunque la cronología puede ser un factor a tener en consideración a la hora de explicar el modo de composición de estas dos tragedias, su importancia no ha de ser exagerada, pues en el análisis literario cobran mayor protagonismo otros factores, como la propia temática de las obras y la caracterización de sus protagonistas o de la situación en la que están inmersos.

En *Traquinias* el protagonismo de la tragedia lo comparten Deyanira y Heracles. Ella ocupa la escena de modo prácticamente ininterrumpido⁴ desde el comienzo de la obra hasta el final del relato de Hilo en el episodio tercero anunciando la catástrofe de Heracles. Después, las noticias relativas a su muerte nos son transmitidas por la nodriza. A partir de ahí las referencias a la mujer son muy escasas, y nulas a partir del momento en el que Hilo menciona a Neso al tratar de defender a su madre ante el héroe⁵. Esta ausencia total y absoluta de

tragedias en el nivel del contenido. Así, sería la mayor complejidad en la pintura de los caracteres y las relaciones que entre ellos se establecen en el caso de la tragedia de Sófocles y Eurípides lo que explicaría la mayor presencia de la *stichomythia* en estos autores frente a Esquilo.

² Considero *rheseis* narrativas fundamentalmente a las pronunciadas por un mensajero, pero también en un sentido amplio, a las que pronuncia un personaje que cumple con la función de llevar a escena hechos acontecidos fuera de ella.

³ Cf. TREU, 1952, 55-6.

⁴ Deyanira sale de escena dos veces. La primera, al final del episodio primero, pero para volver a entrar al comienzo del episodio segundo; es decir, sólo está fuera de escena durante el *stasimon* coral. Su segunda salida de escena se produce tras escuchar el relato de la catástrofe del héroe, que narra Hilo, y esa salida es la definitiva, porque Deyanira, tras marcharse en silencio, se da muerte.

⁵ Hablamos de héroe simplemente en el sentido amplio de protagonista, no en el sentido más estricto que define KNOX, 1964, 5, de "personaje que, no apoyado por los dioses y frente a la oposición humana, toma una decisión que surge de la parte más profunda de su naturaleza individual, su *physis*, y luego ciega, feroz y heroicamente mantiene esa decisión incluso hasta el punto de su autodestrucción". Según el propio Knox, *ibid.*, 172 n. 48, en *Traquinias* ningún personaje se adapta a este patrón. Heracles, aunque se adapta al molde heroico, aparece tarde en la

cualquier mención a Deyanira contrasta, en primer lugar, con la atención que Heracles sigue prestando a Yole hasta el final⁶ y, en segundo lugar, con el hecho de que, aunque Heracles no aparece en escena hasta la *exodos* de la tragedia, sin embargo, está presente en ella desde el primer momento, porque todas las intervenciones de Deyanira se refieren a él. La atención absoluta de ella hacia él contrasta con la indiferencia final de él hacia ella.

La separación entre Deyanira y Heracles es una separación física, ya que nunca llegan a encontrarse en escena, pero es en realidad una separación mucho más profunda, pues ambos mantienen posturas vitales diametralmente opuestas y, además, pertenecen a mundos antagónicos. Heracles es el gran héroe griego; su vida se desarrolla fuera y lejos del hogar, tanto en el sentido físico como en el metafórico, ya que su interés por la familia se muestra muy laxo a lo largo de toda la tragedia; pero, además, su mundo es esencialmente un mundo masculino. Él representa los valores de la masculinidad llevados hasta el exceso. Esta característica se refleja escénicamente en el hecho de que, aunque hasta su aparición la tragedia ha estado dominada por mujeres (Deyanira y el Coro de jóvenes traquinias, sobre todo), sin embargo, desde el momento en el que él aparece en escena, la configuración cambia. Los interlocutores de Heracles son solo hombres, y esto es así hasta el punto de que el Coro, que ha estado muy presente en toda la tragedia, se limita a partir de la entrada de Heracles a una pequeña observación (vv. 1044-5) y luego se queda completamente al margen de la acción que se desarrolla en escena⁷. El mundo de Deyanira, en cambio, se desarrolla en el interior de la casa y en estrecha relación con la familia. Los únicos personajes masculinos con los que se relaciona son su hijo Hilo y los mensajeros (el ἄγγελος propiamente dicho y Licas, el heraldo), que son, además, quienes le llevan noticias de Heracles; es decir, los personajes masculinos son, en realidad, su única vinculación con el mundo exterior y con Heracles en concreto.

En la parte de la tragedia que Deyanira protagoniza ésta pronuncia un total de siete *rheseis*, que suman 268 versos⁸, un número significativo de las cuales

obra y además moribundo, por lo que no hay espacio para la acción heroica; Deyanira, por su parte, utiliza fórmulas anti-heroicas, aunque, cuando decide morir, las fórmulas heroicas aparecen.

⁶ Cf. Whitman, 1951, 109.

⁷ Se discute si los versos finales de la tragedia (vv. 1275-8), que tradicionalmente se atribuyen a Hilo, pueden en realidad ser pronunciados por el Corifeo. El único motivo para atribuir estos versos al Corifeo en lugar de a Hilo es que, de no ser así, éste sería el único caso en las obras conservadas de Sófocles y Eurípides en que un personaje y no el Coro pone fin a la obra. Sea como fuere, el silencio del Coro en la *exodos* de la tragedia, a pesar de su continua presencia, es un hecho palpable y llamativo.

⁸ Las siete *rheseis* que pronuncia Deyanira en la tragedia son las que siguen: vv. 1-48, 141-77, 293-313, 436-69, 531-87, 600-19, 672-722. Puesto que el total de versos que pronuncia Deyanira

son *rheseis* narrativas⁹. Pero, además, a esas *rheseis* narrativas hay que añadir las que pronuncian Licas y el mensajero y también los relatos de catástrofe que llevan a cabo Hilo y la nodriza. Y lo más llamativo es que todas estas *rheseis* narrativas se estructuran principalmente por parejas¹⁰. La *rhesis* del prólogo de Deyanira (vv. 1-48) y la que ésta pronuncia al comienzo del episodio primero (vv. 141-77) se complementan en la presentación de la situación de la que va a surgir la trama. A partir de este punto destaca una peculiar escena de mensajero, en la que esa función de mensajero la cumplen dos personajes, Licas, el heraldo, y un *angelos* propiamente dicho, que se complementan también en la narración de lo que ha sido la vida de Heracles durante su ausencia. Primero Licas hace una narración en la que falsea la realidad¹¹ (vv. 248-90) y luego el mensajero proporciona otra subsanando las inexactitudes de la anterior (vv. 351-74). El siguiente par de *rheseis* es pronunciado nuevamente por Deyanira. Tras conocer cómo Yole la ha sustituido en el corazón del héroe, Deyanira decide emprender la acción y así, la mujer expone primero su plan (vv. 531-87) y luego las consecuencias funestas de éste (vv. 672-722). Por último, como corresponde a la duplicidad del protagonismo en la tragedia, las *rheseis* de catástrofe también son dos, a cargo de Hilo (vv. 749-812) y de la nodriza (vv. 899-946). El uso de estas duplicaciones continuas produce un efecto emocional muy rico, ya que los pares de *rheseis* crean en ocasiones efectos de contraste o de intensificación de emociones notables. En cualquier caso, el elevado índice de *rheseis* narrativas en la tragedia sorprende y contrasta fuertemente con *Edipo Rey*, una tragedia que se caracteriza precisamente por el predominio del diálogo.

En general, podemos decir que el número de *rheseis* que se pronuncian en *Edipo Rey* es claramente superior al número de *rheseis* de *Traquinias*¹². La gran

en la tragedia es de 372, los 268 versos que pronuncia en estas *rheseis* suponen un 72,04 % del total. Es evidente, por lo tanto, que Deyanira se expresa preferentemente en forma discursiva más que dialogada.

⁹ Vv. 1-48, 141-77, 531-87, 672-722. Estas *rheseis* narrativas suman 193 versos, que suponen un 51,88 % del total de versos pronunciados por este personaje en la tragedia. Es un rasgo excepcional el elevado índice de versos narrativos a cargo de este personaje.

¹⁰ Cf. Treu, 1952, 55-6. Sobre la importancia de la narración en *Traquinias* y sobre el modo en que se estructuran las diferentes *rheseis* narrativas, véase Kraus, 1991.

¹¹ En realidad el relato de Licas no es exactamente falso. Lo que ocurre es que Licas oculta datos, esencialmente todo lo relativo a Yole, para proteger la imagen de Heracles. Así pues, Licas no falsea exactamente los hechos, sino solo los motivos. Sin embargo, Licas sí que miente más adelante, cuando, ante las preguntas de Deyanira sobre la identidad de Yole y sus orígenes, él dice no saber nada. Sobre el relato de Licas (vv. 248-90), cf. Davies, 1984, Halleran, 1986, Heiden, 1988.

¹² Si consideramos *rhesis* a una tirada de diez o más versos recitados por un personaje (el límite inferior del número de versos que puede contener una *rhesis* no es fijo), sucede que en *Traquinias*

diferencia, sin embargo, es que la mayoría de estas *rheseis* son bastante más breves y el movimiento del diálogo, en consecuencia, es más rápido y fluido. Pero, además, hay otra diferencia muy significativa y es que, aunque *Edipo Rey* tiene un número relativamente alto de escenas de mensajero o que cumplen con la función de traer a escena datos de hechos sucedidos fuera –escenas, por lo tanto, susceptibles de dar lugar a *rheseis* narrativas–, sin embargo, sólo una de ellas desarrolla una *rhesis* de este tipo, concretamente una *rhesis* de catástrofe. Creonte se presenta en escena para dar cuenta de lo que el oráculo le ha comunicado y lo hace a través de un diálogo; también el relato de lo que en su día sucedió a Layo y de cómo se conocieron los hechos es transmitido vía diálogo; más adelante, entra un mensajero corintio y se expresa del mismo modo, al igual que el superviviente del ataque a Layo, que es llamado y entra finalmente en escena explicando cuanto sabe sobre Edipo, pero haciéndolo igualmente de forma dialogada. En *Traquinias* cada personaje que entra en escena para ofrecer datos nuevos lo hace a través de una *rhesis* narrativa; en *Edipo Rey*, en cambio, se favorece el diálogo, y la *rhesis* narrativa se evita incluso en las escenas más claramente de mensajero¹³. Pero ambas soluciones, aunque sean radicalmente opuestas, inciden, no obstante, en una misma cuestión, la de la dificultad de la comunicación entre los seres humanos.

1.- Según lo dicho, *Traquinias* es una tragedia peculiar dentro de la producción sofoclea. No solo es la única que no cuenta con escenas de *agon*¹⁴,

podemos contar dieciséis *rheseis*, mientras en *Edipo Rey* éstas ascienden a veintitrés. Sin embargo, si sumamos el número de versos de estas *rheseis*, encontramos que las dieciséis de *Traquinias* suman 575 versos y las veintitrés de *Edipo Rey*, 582. Es decir, aunque el número de *rheseis* es considerablemente mayor en *Edipo Rey*, el número de versos que éstas ocupan es prácticamente el mismo en ambas; por otro lado, dado que *Edipo Rey* es una tragedia más larga, suponen un menor peso dentro de esta tragedia e indican una mayor presencia de otras formas de expresión, como el diálogo.

¹³ El hecho de que las *rheseis* tienden a evitarse en las escenas de mensajero no implica que la narración esté totalmente ausente de esta tragedia. Como he dicho, hay una larga *rhesis* de catástrofe (vv. 1237-85), de la que me ocuparé más adelante, pero también hay alguna *rhesis* narrativa en boca de los personajes principales. El ejemplo más claro es el de la *rhesis* que pronuncia Edipo acerca de su vida hasta llegar a Tebas (vv. 771-833), curiosamente la *rhesis* más larga de *Edipo Rey*.

¹⁴ La definición de *agon* es compleja y no todos los autores están de acuerdo a la hora de clasificar una escena como tal. Al respecto, cf. Duchemin, 1968, Collard, 1975, Lloyd, 1992. En *Traquinias* sólo hay un escena susceptible de ser interpretada como un *agon*; me refiero a la escena de Deyanira y Licas (vv. 436-89). El problema es que esta escena tiene una serie de peculiaridades que hacen difícil su catalogación. Lucas de Dios, 1982, 44-5, defiende que los vv. 291-496 forman “una escena agonal con una amplia preparación narrativa, que puede dividirse en dos partes [...] En esta escena de *Traquinias* nos hallamos ante un verdadero *agon*, por cuanto que

tan del gusto de este autor, sino que, además, es la tragedia que mayor protagonismo concede a la narración, como ya hemos visto. Pero, además, esta tragedia destaca también dentro de la obra del autor porque es la única que comienza con un largo monólogo (vv. 1-48)¹⁵, en lugar de hacerlo con un diálogo¹⁶. Estas características hacen de *Traquinias* probablemente una obra más rígida y encorsetada que otras, pero quizás no debamos ver esto como un defecto, sino, más bien, como un logro de Sófocles para transmitir un determinado fin dramático.

Si analizamos las *rheseis* narrativas de la tragedia, destaca, en primer lugar, el elevado número de ellas que son pronunciadas por Deyanira, empezando por la *rhesis* inicial del prólogo (vv. 1-48). Esta *rhesis* es tan excepcional en Sófocles que ha llevado a algunos estudiosos a considerar que se trata de una influencia eurípidea y a datar el drama, en función de esa influencia, dentro de la producción tardía del autor¹⁷. Nosotros creemos, en cambio, que esta *rhesis*

el enfrentamiento que observamos en ella accionará el resto de la obra". Sin embargo, de la opinión contraria es Duchemin, 1968, 61-2, quien considera que "il n'y a pas d'ἀγών dans cette pièce. Le seul passage dont la structure rappelle un peu celle du débat régulier est la partie de la scène entre Lichas et Déjanire où l'épouse d'Héraclès persuade au héraut de lui dire la vérité déjà révélée par le messager (v. 436-489). Mais, outre qu'il serait purement arbitraire d'isoler ainsi deux tirades opposées au milieu d'une scène, sous prétexte qu'il y a persuasion et que le Coryphée prononce deux vers entre les deux discours, il n'y a ni querelle ni contestation, rien en somme qui justifie un ἀγών; de plus les deux ῥήσεις sont de tons très différents et seule celle de Déjanire a des rapports, quoique assez lointains, avec un plaidoyer".

¹⁵ Véase el análisis que sobre esta *rhesis* hace Heiden, 1989, 21-30 y el que sobre el prólogo realiza Martina, 1980.

¹⁶ Por lo general, Sófocles comienza sus tragedias con un diálogo entre dos personajes, mientras que Esquilo y Eurípides comienzan generalmente con un discurso. La segunda escena del prólogo está formada en los tres trágicos por un diálogo de dos personajes. En la tercera escena, en cambio, se repite la situación de la primera; cf. Schmidt, 1971, 6.

¹⁷ Sobre la fecha de *Traquinias* ha habido una gran discusión y se han propuesto soluciones muy dispares. Aunque tradicionalmente se la ha considerado, por sus características, sobre todo, estructurales, compositivas y métricas, una obra temprana dentro de la producción del autor, ha habido intentos de datarla en época tardía, concretamente entre 420 y 410 a.C., y ello fundamentalmente por tres rasgos a los que se ha asignado un carácter eurípideo: 1) el prólogo, 2) la figura de Deyanira, que se cree pudo ser modelada sobre la de Alcestris, y 3) las similitudes verbales con algunas tragedias de Eurípides, sobre todo, *Heracles* y *Alcestris*. Sobre la cuestión, véase Kirkwood, 1994, 289-94, que refuta cada uno de estos tres puntos. Sin embargo, como digo, la tendencia es a asignar a esta tragedia una fecha temprana. Levett, 2004, 35-6, se muestra de esta opinión. Él cree que hay tres características que justifican su datación temprana: 1) la naturaleza del argumento, con monstruos y magia, tiene algo de los cuentos populares y es más propia de una época temprana; 2) hay menos diálogo, sobre todo diálogo entre tres personajes, y más narraciones y cantos corales; 3) tiene estructura dípica, al igual que *Áyax* y *Antígona*, un tipo de estructura que no volvemos a encontrar en el resto de obras sofocleas conservadas (Kane, 1988, defiende, sin embargo, que *Traquinias* tiene una estructura en tres partes. Estas tres partes

en concreto está en consonancia con la idea que se desprende del conjunto de *rheseis* narrativas de la obra. Y es que, como voy a intentar demostrar, este predominio de *rheseis* narrativas, en detrimento de escenas más dialogadas, y las características de las mismas lo que ponen de relieve, en definitiva, es el aislamiento de Deyanira, su soledad absoluta, y, en último término, las dificultades de comunicación a las que tiene que hacer frente y que finalmente son la causa de su propia destrucción y de la del héroe¹⁸.

Efectivamente, desde las primeras palabras de Deyanira, esto es, desde su largo monólogo inicial, queda claro que la mujer vive aislada del mundo. Esto se refleja tanto en el contenido del monólogo, en el que vemos a una Deyanira a la que se disputan dos hombres y que Heracles consigue casi como si de un trofeo se tratase para abandonarla poco después al marcharse en busca de aventuras, como en su forma, puesto que durante toda la *rhesis* da la sensación de que la mujer está sola, y únicamente cuando el discurso termina y la nodriza toma la palabra (v. 49) comprendemos que hay alguien más junto a ella¹⁹. Sin embargo, el simple hecho de que la larga *rhesis* narrativa parezca ser la forma de expresión más habitual de esta mujer, ya la caracteriza como un ser aislado y solitario, una impresión que se confirma en el resto de la tragedia.

presentan un patrón que abarca ilusión, reconocimiento y acto compensatorio. El clímax en cada una de esas partes es el reconocimiento: el de Yole como objeto del amor de Heracles, el del hechizo de Neso como un mortífero veneno y el del oráculo de Zeus como un vaticinio de la muerte del héroe). Easterling, 1999, 19-23, analiza también la cuestión de la datación de *Traquinias* y su conclusión es que pertenece al conjunto de obras tempranas junto con *Áyax* y *Antígona* y que cualquier fecha entre 457 y 430 a.C. es posible. Hoey, 1979, como otros, se decanta por un fecha temprana, ca. 450 a.C., y lo hace basándose en el estilo arcaico de la tragedia, en el uso que hace del argumento de *eikos* y, sobre todo, en las comparaciones que se pueden establecer entre *Traquinias* y varias obras de Esquilo, concretamente *Agamenón* y *Prometeo Encadenado*.

¹⁸ Kraus, 1991, 75, sugiere que los numerosos largos relatos de *Traquinias* pueden explicarse también por la propiedad de esta forma para la expresión del contenido mítico. La vida de Heracles era objeto de mil historias diferentes en la época y es lógico que una tragedia que versaba sobre su figura estuviese llena de narraciones de este tipo.

¹⁹ Schmidt, 1971, 3-11, propone una división del prólogo de *Traquinias* en tres escenas. La primera la formaría la *rhesis* de Deyanira (vv. 1-48), la segunda, la *rhesis* de la nodriza (vv. 49-60), que responde a las palabras previas de Deyanira, y, por último, la tercera, el diálogo entre Deyanira e Hilo (vv. 61-93). Nestle, 1967, 86, sin embargo, propone dividir este prólogo sólo en dos escenas, a saber, un diálogo entre Deyanira y la nodriza (vv. 1-60) y un diálogo entre Deyanira e Hilo (vv. 61-93). Esta posibilidad me resulta más atractiva, pues está en consonancia con la concepción tradicional de escena como unidad delimitada por la entrada o salida de algún personaje. Puesto que parece que Deyanira y la nodriza están presentes en la obra desde el comienzo, creemos que es mejor entender que la intervención de ambas forma parte de una misma escena y que el cambio se produce sólo cuando Hilo hace su aparición.

El monólogo pone de manifiesto el aislamiento físico que sufre Deyanira, pero éste no es el único. Ella sufre un aislamiento mucho mayor, marcado por la incapacidad de comunicarse adecuadamente con el exterior. Ya en el prólogo de la tragedia Deyanira decide a instancias de la nodriza que Hilo salga en busca de noticias acerca del héroe. Pero Hilo entra oportunamente en escena y para su sorpresa Deyanira descubre que su hijo ya conoce algunos datos sobre el paradero de su padre y sus acciones (vv. 61-93). Sin embargo, cuando la información, por fin, le llega a Deyanira, es una información carente de certidumbre. En el diálogo madre-hijo se subraya continuamente la inseguridad de la información que se da, de modo que Deyanira pasa de no saber nada a saber algo en lo que no puede confiar²⁰.

Este aislamiento informativo se acentúa en la escena de mensajero con el segundo par de *rheseis* narrativas. La primera de ellas es la de Licas, una *rhesis* en la que el heraldo oculta voluntariamente una parte de la verdad. La segunda le corresponde al *angelos*, que rectifica los errores, pero subraya el hecho de que su información procede de fuentes indirectas y no de un conocimiento directo. Al igual que Hilo en el prólogo señalaba la poca fiabilidad de sus datos, encontramos que también el mensajero habla de algo que conoce únicamente por haberlo oído de Licas. Las fuentes en esta tragedia suelen ser fuentes de segunda o tercera mano; las noticias no derivan de un conocimiento directo hasta prácticamente el final²¹. De modo que la escena de mensajero de nuevo subraya la dificultad de Deyanira para acceder al conocimiento exacto del mundo exterior y de todo lo que se refiere a Heracles.

²⁰ Cf. Gellie, 1972, 55-6. Como este autor señala, casi no hay certidumbre acerca de nada en esta obra hasta que Heracles sale a escena. Sólo él está realmente donde está la acción y la casa de Traquis tiene que depender para informarse de relatos de tiempo atrás y venidos de lejos. Más que cualquier otra de las obras de Sófocles esta tragedia tiene que funcionar por "control remoto", reaccionando a acciones y decisiones tomadas en la distancia. Continuamente se muestra nerviosismo por las fuentes de información y, de hecho, el origen de las ansiedades de Deyanira es que ella no puede saber nunca nada seguro.

²¹ Es cierto que la *rhesis* de Licas emana de un conocimiento bastante directo, ya que su fuente es el propio Heracles, como él se encarga de recalcar (v. 249, 253, 261). Lo que ocurre es que el heraldo manipula el relato. Ahora bien, dejando esta *rhesis* aparte, la certidumbre de la información relatada no se subraya hasta las *rheseis* de catástrofe. Si en la intervención de Hilo en el prólogo éste enfatizaba continuamente su falta de certidumbre, en el diálogo que precede a su *rhesis* de catástrofe hace todo lo contrario, es decir, Hilo subraya una y otra vez que él ha sido testigo presencial de lo que va a contar a continuación. Lo mismo sucede en la segunda *rhesis* de catástrofe, la que pronuncia la nodriza, quien también enfatiza su papel de testigo presencial de lo que narra (sobre la importancia de esta cuestión en la *rhesis* de la nodriza, cf. Barrett, 2002, 76-81). Así, la incertidumbre de la información afecta fundamentalmente a las noticias que recibe Deyanira del Heracles ausente, con excepción de las noticias sobre su destrucción. Este hecho incide en el aislamiento en el que vive la mujer.

Sin embargo, en la escena siguiente, en la que Deyanira trata de persuadir a Licas para que le revele cuanto sabe y ha ocultado previamente, vemos el modo en que la mujer busca ansiosamente la verdad, con la convicción de que, por dura que ésta sea, la verdad es preferible a cualquier mentira (“El no enterarme sí que me dolería, mientras que el saberlo, ¿qué tiene de terrible?”²², vv. 458-9). La incertidumbre y el aislamiento informativo en el que vive, además del aislamiento físico, son la fuente de sus angustias. En esa búsqueda de la verdad se aprecia ya el germen de Edipo en *Edipo Rey*²³.

Pero puesto que para Deyanira resulta prácticamente imposible saber algo del mundo exterior y más difícil todavía valorar su fiabilidad, la única opción que le queda es creer cuanto le dicen²⁴. Eso es lo que hace y es eso precisamente lo que la lleva a equivocarse profundamente con el veneno de Neso, una cuestión tratada en el tercer par de *rheseis* señalado. En su día el centauro le dijo que su sangre evitaría que Heracles se enamorase de otra mujer. La ambigüedad es evidente y la inverosimilitud de que el centauro la ayude también, como luego reconoce ella misma (vv. 707-11), pero en ese momento Deyanira no percibe el peligro y confía fielmente en el héroe. Deyanira se ve abocada así a aprender solo cuando ya es demasiado tarde²⁵. De nuevo la comunicación ha fallado y como consecuencia de ese fallo Heracles morirá y ella también.

Gellie²⁶ distingue en las tragedias de Sófocles dos tipos de composición de la trama en función de los conocimientos que tienen los personajes. En *Áyax* y *Antígona* (las obras más antiguas conservadas de Sófocles, según este autor) los protagonistas saben todo lo que tienen que saber. No obstante, en el resto de las tragedias sofocleas conservadas, entre ellas *Traquinias* y también *Edipo Rey*, los héroes no conocen todos los hechos, sino que hay información que se les oculta. Esta información les va siendo aportada poco a poco a lo largo de la tragedia. De este modo en todas estas obras el héroe o heroína aprende algo a medida que

²² Sigo la traducción de Alamillo, 1992.

²³ Cf. Whitman, 1951, 117.

²⁴ Gellie, 1972, 55, considera que Sófocles presenta a Deyanira en todos los aspectos como la imagen inversa de Heracles. Éste no es bueno a la hora de escuchar a los demás; Deyanira, en cambio, escucha y tiende a creer todo lo que oye y a aceptar todos los consejos que se le dan.

²⁵ La ironía de aprender demasiado tarde es central en *Traquinias*, como lo es en otros dramas sofocleas, especialmente en *Edipo Rey*; cf. Halleran, 1986, 247, Whitman, 1951, 103-21. Este último considera que estas dos tragedias, *Traquinias* y *Edipo Rey*, son el máximo exponente en Sófocles del tema del conocimiento trágico (trágico porque, a pesar de todos los esfuerzos, el conocimiento siempre llega demasiado tarde).

²⁶ Cf. Gellie, 1972, 193-4.

avanza la trama y además la mayoría de las acciones vienen generadas por el simple hecho de que alguien no conoce algo²⁷.

Pero la incomunicación con quienes la rodean y, sobre todo, el aislamiento físico en el que vive Deyanira alcanzan su mayor representación escénica en el relato de la nodriza sobre su muerte final, y lo hace, sobre todo, porque se corresponde simétricamente con la catástrofe de Heracles que nos transmite Hilo y con la que contrasta tan poderosamente. Este último par de *rheseis*, los relatos de catástrofe de los dos héroes, es clave en la caracterización de ambos.

En el relato de la catástrofe de Heracles encontramos descrita la violencia del héroe hasta sus últimos momentos. Su muerte tiene lugar en un espacio exterior, al aire libre y en público, ante una congregación de personas (v. 783), entre gritos continuos y la maldición a Deyanira, provocando la muerte de Licas, un inocente,... Deyanira, en cambio, como nos cuenta la nodriza²⁸, muere en el interior de la casa y en el lugar más recóndito, el tálamo nupcial, en silencio, huyendo de las miradas de todos, en la máxima soledad (porque en el momento clave de su muerte ni siquiera la nodriza está ya presente), asumiendo todas sus culpas, repudiada incluso por su hijo, mostrando cariño hasta el final hacia Heracles... Así, a los tormentos físicos de Heracles le corresponden los psíquicos de Deyanira. La maldición de Heracles a su mujer se opone a la íntima y cariñosa despedida por parte de ella de su cámara nupcial. Al *pathos* violento que chorrea en la explicación de Hilo, se opone el sencillo pero conmovedor lenguaje de Deyanira. Frente al relato de Hilo, que no duda en describir lo más horrible, el relato de la nodriza oculta la muerte de Deyanira. Se nos describe a la mujer justo hasta su muerte, luego la nodriza dice correr en busca de ayuda y así Sófocles hábilmente evita describir esta muerte; sin embargo, antes, en la *rhesis* de Hilo, los detalles de los tormentos del héroe se ofrecen sin pudor alguno, de igual forma que los detalles acerca de la muerte de Licas a manos del héroe. Frente al héroe violento, que muestra su dolor hacia fuera, la sufriente mujer, que encierra su dolor dentro, dramatizado plásticamente a través del hecho de que los tormentos de Heracles se producen con mucho público y en un espacio exterior, mientras que la muerte de Deyanira

²⁷ Gellie, 1972, 194-6, explica que no fue Sófocles el descubridor de la utilidad a la que daba lugar, en el nivel de la trama, el hecho de no conocer todos los datos, sino que Homero había empleado ya en sus poemas ambas posibilidades compositivas. Así, en *Iliada* todos los personajes conocen la verdad por adelantado, mientras que en *Odisea* la historia se basa en la ignorancia. Así pues, *Iliada* y *Odisea* sirven de modelo para los dos tipos de aproximación a la trama que estaban a disposición de los dramaturgos griegos.

²⁸ La nodriza e Hilo se relevan aquí como informadores en la presentación de la catástrofe, lo que explica retrospectivamente que apareciesen vinculados de algún modo en el prólogo de la tragedia; cf. Reinhardt, 1991, 80.

tiene lugar en la más absoluta soledad y en secreto, encerrada en un lugar recóndito dentro de la casa. Frente a la muerte deseada de la mujer, el rechazo de la muerte en el héroe. Pero, sobre todo, las dos partes finales están en una relación análoga. En la primera, Hilo arroja una maldición contra su madre y conmueve al relatar los tormentos del padre. En la segunda, la nodriza nos describe el arrepentimiento del joven como consecuencia de la muerte de Deyanira y de su visión de la verdadera causa del suceso.

Frente a la exhibición que domina la caída del héroe y que ha dominado toda su vida, la *rhesis* final sobre Deyanira enfatiza su aislamiento y soledad. De hecho, la soledad es un tema recurrente en las palabras de la mujer desde el primer momento, desde el prólogo. Y precisamente creemos que el peculiar comienzo de *Traquinias* con el monólogo de Deyanira ayuda a crear ese ambiente de soledad que rodea a la mujer hasta el final²⁹. De hecho, entre el monólogo inicial de este personaje y la *rhesis* que nos cuenta su catástrofe parece encerrarse un círculo, el de una vida en soledad y aislamiento. A partir de aquí la escena la va a dominar un personaje completamente distinto, Heracles.

Así pues, Deyanira no sólo está privada de la presencia física de Heracles, sino que ni tan siquiera puede establecer un contacto fidedigno con él a través de las noticias. Solo hay una cosa de la que esta mujer sí puede estar segura: ella sabe cómo se siente. Los únicos hechos de primera mano que se dan en esta tragedia antes de los relatos de catástrofe son las descripciones de los sentimientos de Deyanira³⁰. Éste es un personaje aislado y la abundancia de *rheseis* narrativas y las peculiaridades de éstas ayudan, como hemos visto, a transmitir esa imagen. Pero, ¿significa esto que, puesto que *Edipo Rey* se caracteriza por la preferencia del diálogo, como hemos dicho al principio, esta obra no presenta problemas de comunicación? Evidentemente esa conclusión no es válida.

2.- *Edipo Rey* muestra, en efecto, una significativa tendencia a resolver las escenas de forma dialogada. Esta preferencia adquiere mayor relevancia en

²⁹ Las palabras últimas de la *rhesis* de la nodriza (vv. 943-6), que ponen fin a la historia de Deyanira en esta tragedia, reproducen la misma idea que exponía esta heroína al comienzo de la obra, una idea sobre la fragilidad de la vida humana, creando una estructura de anillo que encierra el significado trágico de la vida de esta mujer; cf. Reinhardt, 1991, 82-3, Whitman, 1951, 107. Pero, además, estas últimas palabras de la nodriza recuerdan también los versos últimos de otras tragedias; cf. Kraus, 1991, 78. Este modo de abrir y cerrar la historia de Deyanira con frases sentenciosas y proverbiales es indicativo igualmente de la tradicionalidad de la historia a la que se da forma.

³⁰ Cf. Gellie, 1972, 62-3.

aquellas escenas donde la *rhexis* narrativa es más característica, esto es, en las escenas de mensajero, unas escenas que, por cierto, abundan en esta tragedia. La cuestión se suscita ya desde las primeras palabras del monarca en la obra, cuando se presenta ante los ciudadanos congregados frente al palacio diciendo que quiere evitar conocer los hechos por un mensajero (“porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona”, vv. 6-7). Edipo evita así lo que habría sido una *rhexis* de mensajero, al tiempo que empieza a cuestionar este tipo de narraciones. Luego entra en la acción Creonte, que vuelve de consultar al oráculo de Delfos, y expone la respuesta de éste también mediante un diálogo, al igual que hace a continuación al informar al soberano de los sucesos que rodearon en su día la muerte de Layo (vv. 85-131)³¹.

El siguiente momento significativo probablemente es el episodio tercero, cuando, en respuesta a la súplica a Apolo de Yocasta, un mensajero corintio entra abruptamente en escena para anunciar mediante un diálogo de réplicas irregulares, a la reina primero (vv. 924-49) y luego también a Edipo (vv. 950-76)³², la muerte de Pólibo y posteriormente el origen del propio Edipo (vv. 976-1046)³³, esto es, el hecho de que Pólibo y Mérope no eran sus padres reales,

³¹ El ritmo de los diálogos es una cuestión interesante, que no podemos dejar pasar en modo alguno inadvertida. Aquí los vv. 84-6 funcionan como una transición entre dos diálogos, el del sacerdote y Edipo y el que establece este último con Creonte. Este diálogo es al principio (vv. 87-94) regularmente disticomítico. Pero en los vv. 95-8 el ritmo se rompe y encontramos una tirada de cuatro versos, en los que Creonte comunica el contenido del oráculo de Apolo. Como Seidensticker, 1971, 200, explica, la ruptura del ritmo en un diálogo esticomítico, disticomítico en este caso, con un intervención más larga se suele emplear para enfatizar un contenido. En este caso es evidente que el contenido del oráculo de Apolo es lo más importante y por eso se marca formalmente. A partir de ahí lo que tenemos es una forma de diálogo mixta (vv. 99-107), en la que a cada verso de Edipo le siguen dos versos de Creonte, que se encabalga con una perfecta *distichomythia* (vv. 106-31). El paso de la forma mixta a la *distichomythia* se corresponde también con un cambio de contenido, ya que la forma mixta corresponde al diálogo sobre el oráculo del dios y la siguiente *distichomythia* se centra en lo referente a la muerte de Layo.

³² Bremer, 1976, 45-6, después de realizar un magnífico estudio que intenta responder a la pregunta “¿Por qué los discursos de mensajero?”, se detiene en las particularidades que dichos discursos tienen en cada uno de los tres principales trágicos. En su opinión, es Sófocles quien mejor logra integrar la escena de mensajero dentro del drama, algo que consigue, en primer lugar, confiriendo un *ethos* particular a cada mensajero y, en segundo, transformando algunos discursos de mensajero en mero diálogo e incluso en diálogo a tres bandas, al hacer que en ocasiones un mensajero se dirija a dos personajes, como en el pasaje que nos ocupa, o que un personaje dialogue con dos mensajeros, como en la escena de *Traquinias* entre Deyanira, Licas y el *angelos*, a la que antes hacíamos alusión.

³³ Frente a las partes anteriores de este diálogo, que han tenido una composición más irregular, aquí (vv. 976-1046) se tiende claramente a la *stichomythia*. Ésta empieza a aparecer en el v. 987, pero se rompe en los vv. 994-9 y luego en los vv. 1002-3 y 1005-6. En los vv. 994-9 Edipo vuelve a reproducir el oráculo que en su día recibió de Apolo; en los vv. 1002-3 y 1005-6 el mensajero

sino solo quienes lo criaron después de recibirlo de manos de un sirviente de la casa de Layo³⁴.

Por supuesto, lo que esperaríamos sería una *rhexis* narrativa, pero en su lugar encontramos un diálogo, que, además, cuenta con otra peculiaridad. Y es que las palabras del mensajero corintio son entendidas por sus receptores de manera distinta a la esperada por el propio orador. El mensajero quería comunicar a Edipo que, dada la muerte de Pólipo, él es el nuevo rey de Corinto; lo que Edipo y Yocasta entienden es que el monarca no es el asesino de su padre. Sófocles sigue sutilmente incidiendo en las posibles imperfecciones inherentes a la comunicación entre los seres humanos³⁵.

Por otro lado, esta escena se parece y al mismo tiempo se opone a la escena en la que, a continuación, el antiguo superviviente del ataque a Layo es llevado ante el monarca e interrogado. De nuevo lo que podría ser una *rhexis* narrativa se evita en favor de un diálogo fluido (vv. 1119-85)³⁶. En este sentido, estas dos

anuncia que sabe algo que, según él cree, ayudará a Edipo; es decir, el mensajero apunta a una nueva información aparte de la dada hasta ahora (la segunda función que Seidensticker, 1971, 201, advierte en la aparición de intervenciones más largas en diálogos esticomíticos regulares es precisamente la de introducir un nuevo tema o producir un cambio de rumbo y eso creo que es lo que tenemos aquí). En los vv. 1007-46 la *stichomythia* es perfectamente regular.

³⁴ Lucas de Dios, 1982, 277-80, analiza la escena y señala su excepcionalidad. En su opinión, la escena de mensajero en Sófocles tiene básicamente dos funciones, a saber, o está en posición inicial y aporta los datos necesarios para que se articule la acción central de la tragedia o expone el desenlace final que tiene lugar fuera de escena. Sin embargo, esta escena de mensajero es diferente, ya que se limita a aportar unos datos nuevos sobre la marcha de la obra. Esta alteración en el contenido se da también en los demás aspectos. Formalmente se divide en dos partes porque anuncia dos noticias, la muerte de Pólipo y la falsa paternidad de Edipo, y ambos núcleos expositivos tienen una estructura independiente y particular. Por otra parte, como venimos diciendo, no hay *rhexis* de mensajero, sino que la información se proporciona a través de un diálogo. Esta preferencia del diálogo frente a la *rhexis* es habitual en *Edipo Rey*. La obra consigue así una acción más movida y enérgica; cf. Treu, 1952, 60.

³⁵ Respecto a la escena entre el mensajero corintio, Edipo y Yocasta, cf. Barrett, 2002, 191-4.

³⁶ Después de un comienzo irregular, el diálogo se convierte en esticomítico en el interrogatorio de Edipo al sirviente, pero dura poco (vv. 1124-31), solo lo suficiente para mostrar la renuencia a hablar del sirviente. La *stichomythia* se interrumpe con la intervención del mensajero (vv. 1132-40). De ahí se vuelve a pasar a la *stichomythia* casi perfecta (vv. 1141-70) y luego a la *antilabe* (vv. 1173-6). Digo que la *stichomythia* es casi perfecta porque en su transcurso hay alguna intervención de más de un verso. Este tipo de intervenciones por lo general introducen elementos clave. Así, por ejemplo, en los vv. 1142-3 el mensajero cita el momento en que el sirviente le entregó al niño y en los vv. 1171-2 el sirviente introduce en su relato a Yocasta, que hasta este momento había quedado al margen. Es precisamente la mención de la reina lo que hace que Edipo comprenda la verdad. Y es tras este momento crucial marcado por el dístico cuando Sófocles pasa a la *antilabe*.

escenas citadas son similares, pero son muy distintas por el carácter del mensajero y por el modo en que se produce el interrogatorio³⁷.

El mensajero corintio se muestra ávido de hablar, pero desconocedor de una gran parte de la realidad; el superviviente, en cambio, rechaza hablar precisamente porque él se sabe conocedor de una verdad terrible. El primero se ofrece a ampliar la información y acaba diciendo más de lo que en principio iba a comunicar; el segundo tiene que ser forzado duramente para que revele lo que sabe. En uno y otro caso la comunicación, pese a lo fluido que es el diálogo, es dificultosa. En el caso del superviviente obviamente porque se opone al diálogo y tiene que ser obligado con duras amenazas; en el caso del mensajero corintio, porque, aunque quiere hablar, la realidad es que él no conoce todos los datos y no entiende el verdadero significado de cuanto dice. De ahí que paradójica e irónicamente, aunque su intención es liberar a Edipo de su angustia por el posible cumplimiento futuro del oráculo, lo que consigue realmente es mostrarle el modo en que el oráculo ya se ha cumplido en el pasado³⁸.

No obstante, hay un momento en el que la *rhexis* de mensajero no es sustituida por ningún diálogo. Se trata de la *rhexis* de catástrofe que pronuncia un *exangelos* (vv. 1237-85) y que destaca fundamentalmente porque en ella se pone de relieve de forma muy prominente la posible imperfección de este tipo de narraciones. Así, el mensajero curiosamente enfatiza el hecho de no haber visto algunas cosas (vv. 1237-8), su distracción por la aparición repentina de Edipo (vv. 1252-4), los posibles errores motivados por su memoria (vv. 1239-40)... No voy a entrar en un análisis de esta *rhexis*, que desde luego sería muy interesante, pero sí quiero subrayar el hecho de que el mensajero cuestiona en ella la perfección de su propio mensaje³⁹.

Antes hemos señalado que la solución monologada de *Traquinias* se adapta a la idea que se quiere transmitir, tanto a la soledad y aislamiento de la heroína

³⁷ Para una comparación de esta doble escena de mensajero (OT 924-1185) con la doble escena de mensajero que veíamos antes en *Tr.* 180-495, cf. Payne, 2000, 403-12.

³⁸ La ironía que se produce cuando se da un contraste entre lo que un personaje pretende y lo que realmente consigue es lo que se denomina "ironía del hado". Por otra parte, la ironía trágica existe también cuando las palabras de un personaje tienen un significado distinto para alguno de los otros personajes que escuchan en escena o cuando lo tienen para la audiencia, que generalmente posee un conocimiento mayor de la situación. Esta ironía trágica que surge de la discrepancia entre la mayor información que el receptor tiene de los hechos que el drama representa y la que poseen los personajes es la que describió C. Thirlwall en la primera mitad del s. XIX en un artículo que versaba precisamente sobre Sófocles (cf. Thirlwall, 1833). Sobre dicha cuestión véase, por ejemplo, Dresden, 1976, Rosenmeyer, 1996.

³⁹ Sobre esta *rhexis* del mensajero y la reflexión que plantea acerca de su propio lenguaje, cf. Barrett, 2002, 194-222.

como a la dificultad de comunicación entre los personajes, una dificultad que en el caso de Deyanira provoca finalmente la destrucción del héroe. Pues bien, también en *Edipo Rey* la preferencia por el diálogo se relaciona con el tipo de obra que el poeta pone en escena, en la que el desvelamiento de hechos ocurridos en el pasado y que el protagonista ignora, constituye el tema de la tragedia.

Deyanira es, como veíamos, un personaje pasivo, que recibe noticias en lugar de ir a buscarlas. Edipo, en cambio, es todo lo contrario. Su salida de palacio en el comienzo de la tragedia para conocer lo que está sucediendo en la ciudad es ya la imagen gráfica de la característica esencial del personaje, a saber, su ofuscación por llegar a conocer lo que está oculto. Si en *Traquinias* la información que le llegaba a la heroína era generalmente una información de segunda o tercera mano y, por lo tanto, poco fiable, en *Edipo Rey*, el monarca se esfuerza en todo momento (excepto cuando envía a Creonte a consultar el oráculo de Delfos) por conocer los datos de primera mano, por escuchar al testigo presencial. Por eso, aunque todos conocen ya la versión que dio en su día el único superviviente del asesinato de Layo y la han creído durante todo el tiempo transcurrido sin mostrar reticencias de ningún tipo, Edipo, que no la escuchó personalmente, tras oír a Yocasta, duda y pide que el pastor comparezca ante él⁴⁰. El diálogo, mayoritariamente dirigido por Edipo, forma parte de su esencia inquisidora, pero también es expresión del tipo de tragedia que es *Edipo Rey*.

Por un lado, es obvio que el diálogo indica un mayor grado de interacción con el mundo circundante, con la posición del interlocutor, que el monólogo, pero esa interacción no implica necesariamente que haya una comunicación fluida. El aislamiento de Deyanira era tanto físico como informativo. El aislamiento de Edipo, en cambio, es esencialmente cognitivo. Edipo no está físicamente aislado, sino todo lo contrario. Aunque es un rey extranjero, que ha llegado a ese *status* gracias a su habilidad al descifrar el enigma de la Esfinge, Edipo goza de las simpatías del pueblo, que se dirige a él en la escena primera prácticamente como a un dios y al que él se refiere reiteradamente con la palabra “hijos” (vv. 1, 6, 142). Pero, además, creyendo ser un extranjero en tierra extraña, sin embargo, él es realmente un ciudadano y el rey legítimo de la ciudad. La cuestión es que él no lo sabe. Y la comunicación que emprende y desarrolla a lo largo de la tragedia con ciertos personajes falla precisamente porque él no sabe quién es. Falla la comunicación con Tiresias, falla la comunicación con Creonte, en cierta medida también con el mensajero corintio... El diálogo se produce porque forma parte de la esencia del soberano

⁴⁰ Cf. Scabuzzo, 2001, 82.

buscar la verdad de manera vehemente, pero Edipo no puede llegar a comprender realmente a su interlocutor porque él no es consciente ni de su propia identidad⁴¹.

Pero, además, como decía, el predominio del diálogo está en consonancia también con el tipo de tragedia que es *Edipo Rey*. Todo en esta obra conduce a la escena de reconocimiento⁴². Hay una búsqueda que se va desarrollando paulatinamente y el instrumento al que se recurre para ello es precisamente el interrogatorio, que forma parte esencial de las diversas escenas de mensajero⁴³. Toda la tragedia puede interpretarse, y de hecho así lo ha sido, como un procedimiento procesal llevado a escena, fuertemente influido, por lo tanto, por la práctica forense del momento⁴⁴.

Tanto *Traquinias* como *Edipo Rey* avanzan gracias al hecho de que los protagonistas no conocen toda la verdad y es el conocimiento paulatino de ésta, a través fundamentalmente de noticias que llegan del exterior, el que impulsa la obra. Por eso, la cuestión de las dificultades de la comunicación adquiere tal relevancia en una y otra. En el momento en el que todo se sabe, la tragedia cambia y la comunicación entre los seres humanos deja de ser una cuestión relevante. Nada tiene que ver la parte final de *Traquinias* protagonizada por Heracles con lo que ha sido la tragedia hasta ese momento, ni la parte final de *Edipo Rey* con lo anterior⁴⁵.

⁴¹ Kane, 1975, pone de relieve que lo más relevante en Edipo no es que ignore algunos datos, sino que en ocasiones actúa como si supiera lo que no sabe. Y es el hecho de actuar confiando en conocimientos falsos el que acaba precipitando la catástrofe. La lección principal de la obra, según Kane, es que la inteligencia ejercida en un vacío perceptual puede ser incluso peor que la ignorancia. La obra se ha interpretado como una crítica al racionalismo, en el sentido de que demuestra que la ciencia no puede compensar los espacios que deja la imperfecta perspectiva del hombre.

⁴² Como Adrados, 1972, 371 señala, el tema de la obra es una verdadera *anagnorisis*, pero muy compleja, porque es el protagonista, Edipo, el que finalmente se reconoce a sí mismo como el asesino al que ha buscado por causar la peste en Tebas.

⁴³ De hecho, Adrados, 1972, 381, considera que en *Edipo Rey* “la acción es sustituida por una investigación que aprovecha los esquemas de la escena tradicional de mensajero, pero trastocándolos y fundiéndolos con elementos agonales”.

⁴⁴ Lewis, 1989, analiza el tipo de procedimiento legal ático que adoptó Sófocles como armazón de la obra para presentar la acción de modo tal que resultase fácilmente comprensible para el público ateniense del s. V a.C. Este vehículo, en su opinión, era particularmente apropiado porque la mayor parte de la audiencia tendría gran familiaridad con el aparato judicial en uso. Al respecto, véase también Scabuzzo, 2001.

⁴⁵ “While Oedipus the King is concerned with discovery and recognition, it moves beautifully; when everything is known, it becomes static”; cf. Gellie, 1972, 194. Por su parte, Adrados, 1972, 372, matiza que en su parte final *Edipo Rey* se centra en el treno, con la peculiaridad de que el

Ahora bien, las dificultades de comunicación y conocimiento que se plantean en las dos tragedias son diferentes. En el caso de *Traquinias*, nos encontramos con la mujer que, tal vez por ser mujer, se encuentra físicamente aislada y no puede más que limitarse a recibir noticias del exterior. El problema es que esas noticias son voluntariamente falseadas (esto es lo que hace Licas) o son noticias que se conocen a través de terceros y de modo incierto (es lo que sucede con las que transmiten Hilo en el prólogo y después el mensajero). En uno y otro caso, las dificultades de comunicación están asociadas al aislamiento en el que vive la mujer.

En *Edipo Rey* el problema es más de conocimiento que de comunicación y su importancia es central en el drama⁴⁶. Por un lado, en esta tragedia se cuestiona la fiabilidad de todos los relatos mediados. Lo hace Edipo cuando dice que prefiere conocer directamente los hechos antes que enterarse por un mensajero, pero también lo apunta el propio mensajero de la catástrofe final del héroe cuando señala significativamente la posibilidad de que su memoria haya fallado a la hora de comunicar lo sucedido. Y no olvidemos que toda la tragedia surge del hecho de que un personaje en un momento dado (me refiero al superviviente del ataque a Layo), en lugar de dar una versión fidedigna de la realidad, prefirió falsear los hechos para adecuarlos a lo *eikos*⁴⁷. De este modo la tragedia enfatiza la posibilidad de que voluntaria o involuntariamente (como el superviviente del ataque a Layo y el mensajero de la catástrofe final de Edipo, de manera respectiva) cada vez que un personaje ofrece un relato de unos hechos, éste sea susceptible de contener errores. Ya que todo relato es una versión mediada de unos hechos, está sometido a la propia subjetividad del orador.

Pero, además de esto, en *Edipo Rey* se cuestiona la comunicación también en otro sentido. Así, los diálogos que tanto abundan en esta tragedia nos permiten ver hasta qué punto la comunicación directa entre los seres humanos no es la fuente adecuada para llegar al conocimiento en muchos casos, ya sea porque las diferentes partes tienen una percepción distinta de la realidad y un grado de conocimiento diferente (es lo que sucede en el diálogo con el mensajero corintio), ya sea porque hay renuencia a favorecer la comunicación

treno lo entona Edipo por sí mismo y así, la víctima resulta ser el rey, al que al principio se pedía la salvación.

⁴⁶ Whitman, 1951, 106-7, considera que en *Traquinias* podemos ver ya el germen de lo que Sófocles desarrollará con mayor profundidad en *Edipo Rey*. Así, si en *Traquinias* hay muchas referencias al tema de aprender demasiado tarde y al de la incertidumbre del conocimiento, en *Edipo Rey* ya no hay referencias sino una trama organizada plenamente alrededor de estas cuestiones.

⁴⁷ Cf. Encinas Reguero, en prensa.

(así sucede con el sirviente, antiguo superviviente del ataque a Layo). Parece en principio lógico decir que, frente al monólogo, el diálogo implica una comunicación más fluida y sencilla. *Edipo Rey* demuestra que no es así necesariamente.

El conocimiento completo y absoluto de la verdad y, por tanto, la facultad de comunicarlo es un rasgo divino; el hombre, en cambio, tiene un conocimiento imperfecto, en el sentido de incompleto, de la realidad y esa imperfección, unida al hecho de que toda comunicación humana está también sometida a la subjetividad y voluntad del individuo, explica que todo acto de comunicación entre los seres humanos sea cuestionable. Esta reflexión la suscita Sófocles en un momento crucial de la historia, concretamente el momento en que se produce el triunfo del *logos* en la Atenas del s. V a.C. Es cierto que la palabra se ve en ese momento como un elemento central en la vida política, en el ágora, en los tribunales, y que su potencial se ensalza. Pero, frente a esa fuerte corriente de opinión, Sófocles no pierde la oportunidad de enfatizar las imperfecciones del *logos* y las dificultades esenciales que entraña el conocimiento y la comunicación entre los hombres⁴⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- F. R. Adrados, "Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*", *Euphrosyne* 5, 1972, 369-83.
- A. Alamillo, *Sófocles. Tragedias*, Madrid 1992 (reimpr. 1981).
- J. Barrett, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 2002.
- J. M. Bremer, "Why Messenger-Speeches?", en J. M. Bremer-S. L. Radt-C. J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, 29-48.
- C. Collard, "Formal Debates in Euripides' Drama", *G&R* 22, 1975, 58-71.
- M. Davies, "Lichas' Lying Tale: Sophocles' *Trachiniae* 260ff.", *CQ* 34, 1984, 480-3.
- S. Dresden, "Remarques sur l'ironie tragique", en J. M. Bremer-S. L. Radt-C. J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, 55-69.
- J. Duchemin, *L' 'Αγών dans la tragédie grecque*, Paris 1968² (1945¹).
- P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1999² (1982¹).
- M. C. Encinas Reguero, "Débil versus fuerte. Un argumento de *eikos* en Sófocles y sus implicaciones en la cuestión del asesino o asesinos de Layo", *Homenaje a José García López*, Murcia (en prensa).
- G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, Melbourne 1972.
- M. R. Halleran, "Lichas' Lies and Sophoclean Innovation", *GRBS* 27, 1986, 239-47.
- B. Heiden, "Lichas' Rhetoric of Justice in Sophocles' *Trachiniae*", *Hermes* 116, 1988, 13-23.

⁴⁸ *Edipo Rey* recoge realmente todas las tensiones, ambigüedades e ironías que caracterizan al movimiento de ilustración que se desarrolla en Atenas en esta época y fundamentalmente critica las excesivamente ambiciosas pretensiones del nuevo aprendizaje sofístico; cf. Rocco, 1997.

- B. Heiden, *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York 1989.
- T. F. Hoey, "The Date of the *Trachiniae*", *Phoenix* 33, 1979, 210-32.
- R. L. Kane, "Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*", *TAPhA* 105, 1975, 189-208.
- R. L. Kane, "The Structure of Sophocles' *Trachiniae*: Diptych or Trilogy?", *Phoenix* 42, 1988, 198-211.
- G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama: With a New Preface and Enlarged Bibliographical Note*, New York 1994.
- B. M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 1964.
- C. S. Kraus, "«Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος»: Stories and Story-Telling in Sophocles' *Trachiniae*", *TAPhA* 121, 1991, 75-98.
- B. Levett, *Sophocles: Women of Trachis*, London 2004.
- R. G. Lewis, "The Procedural Basis of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *GRBS* 30, 1989, 41-66.
- M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992.
- J. M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid 1982.
- A. Martina, "Il prologo delle *Trachinie*", *Dioniso* 51, 1980, 49-79.
- W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim 1967 (reimpr. 1930).
- M. E. Payne, "Three Double Messenger Speech in Sophocles", *Mnemosyne* 53, 2000, 403-18.
- K. Reinhardt, *Sófocles*, Barcelona 1991 (trad. de *Sophokles*, Frankfurt 1976).
- C. Rocco, "Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. The Tragedy of Enlightenment", *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*, Berkeley-Los Angeles-London 1997, 34-67.
- T. G. Rosenmeyer, "Ironies in Serious Drama", en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 497-519.
- S. Scabuzzo, "La prueba judicial en la tragedia: el caso de *Edipo Rey*", *Argos* 25, 2001, 79-93.
- H. W. Schmidt, "Die Struktur des Eingangs", en W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 1-46.
- B. Seidensticker, "Die Stichomythie", en W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 183-220.
- C. Thirlwall, "On the Irony of Sophocles", *The Philological Museum* 2, 1833, 483-536.
- U. Treu, *Die Bedeutung der erzählenden Rhexis innerhalb der Handlung der attischen Tragödie*, Diss. Jena 1952.
- C. H. Whitman, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge 1951.