

El tiempo trágico de Sófocles:

Un análisis narratológico sobre el *mythos* y el tiempo en *Edipo Rey* de Sófocles

María Mercedes Schaefer

Resumen

La literatura griega ha manifestado, entre sus temas y tópicos recurrentes, un interés profundo por el tiempo, interés que se ve reflejado en el sistema de creencias del mundo helénico, que hizo de Cronos un dios. En *Edipo Rey*, el tiempo constituye una de las principales y más hondas reflexiones del autor y aparece tratado en su fondo y en su forma. En el marco del análisis de la lógica de composición del drama, nos proponemos ahondar en el estudio de la categoría narrativa del tiempo como técnica de composición a fin de identificar las relaciones entre el tiempo como *forma* y el tiempo como *fondo*, el tiempo como categoría y recurso que cifra un significado.

Palabras claves: tragedia; tiempo; trama; narratología; forma; fondo.

Abstract

Greek literature has shown, among its recurring themes and topics, a deep interest in time, an interest that is reflected in the belief system of the Hellenic world, which made Cronos a god. In Sophocles' Oedipus Rex, time constitutes one of the main and deepest reflections of the author and it is treated in its substance and in its form. For this reason, within the framework of the analysis of the logic of drama composition, we intend to delve into the analysis of the narrative category of time as a composition technique in order to identify the relationships between time as form and time as background, time as a category and resource that encodes a meaning.

Keywords: tragedy; time; plot; narratology; shape; background.

Innumerables son los relatos del mundo. Hay en primer lugar una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia le sirviera al hombre para confiarle sus relatos: el relato [...] está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las historietas, la noticia, la conversación.

Barthes, R. (1966, p. 7)

Introducción

El carácter performativo del género dramático exige, casi como condición necesaria, que la obra que se representa frente al espectador instaure una ilusión de presente. En la mayor parte de los argumentos de las tragedias conservadas del siglo v a. C., se observa cómo una situación determinada —a menudo iniciada *in medias res*— desencadena toda la serie de acciones que el espectador contempla en su transcurrir sucesivo y lineal. A esta linealidad de la acción, contribuía en parte la convención de la unidad temporal, pues, en el día contemplado en el tiempo de la representación, el público debía percibir sin dificultades la relación de causa-consecuencia de los hechos que acarreaban, la mayoría de las veces, la desgracia o el infortunio de los héroes.

Para informar sobre aquellos acontecimientos del pasado importantes para la comprensión del drama, los trágicos utilizaban, fundamentalmente, los prólogos y los cantos corales. El público versado en mitos podía conocer, de este modo, qué elementos del mito o de la leyenda influían o eran relevantes para los sucesos que veían transcurrir en el presente de la representación.

Del corpus de tragedias que han llegado a nosotros, *Edipo Rey* de Sófocles ha sido, ya desde la Antigüedad, una de las más celebradas por su construcción dramática, por la profundidad de los temas y las reflexiones que promueve y por el logrado efecto de compasión y temor que produce en sus receptores. Al comparársela con otras piezas dramáticas, ya sean las de Esquilo, las de Eurípides e incluso

las del propio Sófocles, salta a la vista un rasgo peculiar: si bien construye, como las demás tragedias, una realidad presente, *Edipo Rey* se mueve constante y particularmente en sus momentos de mayor tensión hacia el pasado. El drama constituye, de este modo, una pieza teatral que, aunque mantiene la estructura, las convenciones, los ritmos y formas del drama, está construida a partir de las técnicas propias del género épico o narrativo, y que Sófocles ha introducido y ha utilizado con notable complejidad, adecuándolas a la funcionalidad del drama.

Influídos por la línea de análisis establecida por Aristóteles en su *Poética*, quien en una de sus expresiones más citadas elogió *Edipo Rey* por la perfección y la verosimilitud de su trama, muchos estudiosos han destacado la arquitectura de la obra, la lógica de su composición, la originalidad en el tratamiento de la intriga y el suspenso que resultan de la concatenación de las acciones.

Sin embargo, la lectura crítica y detallada de *Edipo Rey* abordada desde la perspectiva del análisis narratológico¹ permite observar que este entramado dramático que logra constituirse como verosímil y se muestra en una sucesión lógica que parece perfecta presenta, en realidad, discontinuidades, interrupciones, eslabones que nunca se cierran, sugerencias y evocaciones que permanecen en un trasfondo de oscuridad y que no son en apariencia funcionales para la trama. De este modo, la obra, vista desde el interior de la composición, parecería pender de un hilo y cimentarse sobre una base mucho más frágil de lo que la lógica del conjunto acaba por mostrar a los espectadores y a los lectores.

En este trabajo, nos proponemos realizar un análisis pormenorizado de la construcción del drama, de sus movimientos y vaivenes temporales, e interpretar la forma en que Sófocles dispuso el contenido de la trama. Según nuestro punto de vista, un estudio de la forma, entendida esta como la lógica de construcción del *mythos*,

¹ Tzvetan Todorov en su *Gramática del Decamerón* define la narratología como «la ciencia del relato» que para entonces (1969) —afirma el crítico— no existía aún (1969, p. 21). El relato inserto en la estructura dramática en *Edipo Rey* de Sófocles permite ser abordado desde la narratología, que es, según una de las dos definiciones de Genette, «el análisis del relato como modo de “representación” de las historias» (1983, p. 12).

resulta una vía interesante de acceso al texto, útil para desentrañar el significado del universo trágico de Sófocles.

La literatura griega, desde sus inicios —y con ella, la historia y la filosofía— ha manifestado, entre sus temas y tópicos recurrentes, un interés profundo por el tiempo, interés que se ve reflejado en el sistema de creencias del mundo helénico, que hizo de Cronos un dios. En *Edipo Rey*, el tiempo constituye una de las principales y más hondas reflexiones del autor y aparece tratado en su fondo y en su forma. Por ello, en el marco del análisis de la lógica de composición del drama, nos proponemos también ahondar en el análisis de la categoría narrativa del tiempo como técnica de composición a fin de identificar las relaciones entre el tiempo como *forma* y el tiempo como *fondo*, el tiempo como categoría y recurso que cifra un significado.

Para mostrar el modo en que el tiempo está utilizado en el drama, identificaremos e interpretaremos los desplazamientos temporales de la obra, aquellos que conducen hacia el pasado y que están motivados por la investigación del asesinato de Layo, y, también, los que se encuentran orientados hacia el futuro. Adoptaremos como herramientas de análisis las categorías que Gerard Genette expone en *Figuras III* relativas al «tiempo de la narración». Consideramos que la identificación de los saltos al pasado y la interpretación de los efectos o consecuencias que el ingreso de ese pasado produce en los hechos presentes, que inciden, por lo tanto, en la articulación de la trama, proporcionarán una información útil para intentar comprender —o, al menos, conjeturar— cómo está concebido el tiempo en tanto objeto de reflexión, como *fondo* que otorga un sentido al universo que Sófocles presenta como trágico.

Dos historias

Genette (1972, p. 89) entiende que el relato es una secuencia dos veces temporal, pues toda narración implica la existencia del tiempo de la cosa contada y del tiempo propio del relato. Es una función principal del relato transformar un tiempo en otro tiempo. Aunque están referidos a los textos narrativos, estos conceptos pueden aplicarse sobradamente a la tragedia, cuya regla de la unidad temporal

obliga al dramaturgo a organizar en el breve tiempo de la representación múltiples sucesos anteriores, que llegan a situarse incluso, en algunos casos, en remotos tiempos de un pasado mítico. En *Edipo Rey*, la *historia*, tal como la entiende Genette, está conformada por todos los sucesos que tuvieron lugar antes de la situación inicial del presente del *relato*, la peste en la ciudad de Tebas. Esta *historia* es traída hacia el presente a partir de la investigación de la muerte del antiguo rey Layo y cronológicamente, como en una secuencia de cajas chinas, en que las acciones realizadas en un tiempo derivan, a su vez, de acciones pertenecientes a tiempos anteriores, incluye circunstancias y sucesos anteriores al nacimiento de rey Edipo. A fin de adaptar con claridad la terminología de Genette al género dramático, llamaremos «primera trama» o, en algunos casos, «presente de la representación» a lo que constituiría en una narración el «relato», y conservaremos el término «historia» para referirnos a los sucesos pertenecientes al pasado, invocados la mayoría de las veces a partir de los diálogos o de los mensajeros que *relatarán* dichos sucesos.

Efectuaremos el análisis de la forma de la composición y de la categoría del tiempo de acuerdo con el orden narrativo en que se presentan las acciones en la obra, desde el Prólogo hasta el Éxodo, para mostrar con claridad cómo está construido el drama y qué efecto dramático consigue el autor al presentarle *de ese modo* los hechos al receptor.

Prólogo y párodos

Al inicio de la obra, en la primera ironía dramática, Edipo se dirige a los jóvenes y ancianos que acuden como suplicantes diciéndoles que los ha reunido porque prefiere escucharlos él personalmente:

EDIPO.— Pues considero justo escucharlo no de otros mensajeros sino de vosotros mismos, hijos, aquí he venido, en persona, yo, a quien todos llaman el ilustre Edipo. (6-8)²

² Para todas las citas textuales, utilizamos la traducción de García Gual que aparece en su obra *Enigmático Edipo. Mito y Tragedia*, publicada por el Fondo de Cultura Económica de España en el año 2012. En algunos casos, a lo largo del presente trabajo, indicamos o explicamos nuestras propuestas de traducción de

Sus palabras revelan la importancia que otorga al hecho de escuchar directamente y no por otros testigos indirectos lo que sucede, actitud que mantendrá a lo largo de la obra en busca de dialogar con aquella persona que presenció de manera directa ciertos hechos. Paradójicamente, será el mensajero externo que llega de Corinto el que terminará siendo principal intermediario para que Edipo confirme con el pastor la terrible verdad de su nacimiento.

A diferencia de otras tragedias en cuyos Prólogos se exponen hechos significativos del pasado, aquí predominan las acciones que suceden en el presente de la representación: Edipo habla sobre la peste con el pueblo, Creonte vuelve de su visita al oráculo, Edipo reconoce públicamente su responsabilidad en la investigación para purificar y salvar la ciudad.

La vuelta de Creonte con la respuesta del oráculo motiva la primera anacronía relevante en la obra, anacronía que correspondería, según Genette, a un relato temporalmente secundario, pero que, en este caso, incidirá en la trama primaria de la obra.

Cuando Creonte, transmitiendo las palabras del oráculo, afirma que debe expulsarse la impureza del país, resolviendo un crimen con otra muerte, Edipo le pregunta a qué hombre alude. El diálogo, que funciona como una analepsis, continúa de este modo:

CREONTE.— Tuvimos antaño, rey, como soberano de esta tierra a Layo, antes de que tú tomaras el gobierno de la ciudad.

EDIPO.— Lo sé de oídas, pues nunca llegué a verlo.

CREONTE.— Este murió, y ahora el dios manda sin ambages

que alguien castigue a quienes cometieron con su mano el crimen.

.....

EDIPO.— ¿Dónde encontró esa muerte Layo? ¿En su palacio, o fue en los campos, o en una tierra extraña?

CREONTE.— Emprendió un peregrinaje como viajero a Delfos, y ya nunca volvió a su casa después de su partida.

un pasaje específico.

EDIPO.— ¿Ningún mensajero, ningún compañero de viaje lo vio, y hay de quién uno pudiera uno informarse?

CREONTE.— Murieron, menos uno solo, que escapó aterrorizado y de lo que vio no fue capaz de decirnos a sabiendas sino una cosa.

La analepsis continúa hasta el verso 131, y —siempre en atención a las preguntas de Edipo— Creonte termina por referir de manera indirecta las palabras de este único testigo que escapó ileso: que a Layo lo atacaron unos bandidos y lo mataron y que el crimen no se investigó a fondo pues la Esfinge los obligaba a prestar atención a los males más inmediatos.

Esta retrospectiva objetiva orientada hacia un pasado remoto, olvidado ya por el pueblo tebano, interfiere en el presente de la primera trama por el hecho de que Edipo, frente a la amenaza de ser él el asesino del rey, intentará comprobar que sea cierto el dato de que Layo fue atacado por un grupo de salteadores. La historia evocada se interrumpe, y el Prólogo termina con la promesa de Edipo de que actuará para borrar la infamia, tras haber insinuado su hipótesis de que el crimen se ha efectuado por poder o por dinero.

La Párodos funciona narrativamente como un tipo de elipsis, dado que el canto disruptivo en su contenido y en su forma métrica establece un nuevo registro: se trata de una plegaria dirigida a Atenea, a Ártemis, a Apolo y también a Baco y a Zeus para obtener su protección. El Coro no evoca sucesos del pasado, sino que, en su súplica motivada por las acciones del presente, se ordena hacia la consecución de un beneficio en el futuro inmediato.

Primer Episodio y Primer Estásimo

En el Primer Episodio, Sófocles retoma la primera trama del Prólogo. La primera parte contiene la proclama de Edipo en relación con el castigo de los criminales o de los encubridores del crimen. La amenaza de Edipo significará, a la luz del desenlace de la obra, una interferencia del presente en la historia pasada, dado que, en el pre-

sente de la enunciación, el héroe ingresa con ingenuidad en la historia pasada para maldecir y condenar al eventual culpable. Así, desde el nivel humano de los sucesos, la expulsión del rey en el final del drama está motivada por la voluntad de Edipo de modificar o corregir las acciones u omisiones del pasado. El protagonista enfatiza con esta proclama la posición que asume con respecto a la *historia* y crea desde el presente de la enunciación una especie de relato predictivo, apocalíptico, en el sentido de que anticipa su futura condición.

Pero además, visto desde la técnica narrativa, estos roces entre la «narración» presente y la historia complejizan la trama, ya que, en palabras de Genette (1989, p. 275), ambas instancias se enmarañan. El ejemplo aludido muestra hasta qué punto la forma en que está construido el discurso dramático refleja con profunda ironía la condición paradójica del propio héroe, en quien están confundidas las generaciones y que, en su voluntad de incidir sobre el pasado, se va integrando en él, o descubriéndose como integrante principal de ese pasado.

La segunda parte del Primer Episodio está constituida por el diálogo entre Edipo y Tiresias, a quien el rey ha ordenado llamar para que pueda aclarar los sucesos del pasado. La intervención del adivino se inscribe con gran lógica dentro de la primera trama, dado que la unidad de acción que la motiva sigue siendo la respuesta que Creonte recibió del oráculo, que exige descubrir al asesino del rey. La reticencia del adivino a revelar lo que sabe para no causar daño a Edipo vuelve a hacer aflorar un rasgo del carácter del héroe, la desconfianza, centrada en la sospecha de un complot entre Tiresias y Creonte para derrocarlo en el poder. Se trata de un aspecto de gran relevancia, dado que, como desarrollaremos a continuación, al comentar el Segundo Episodio, el carácter del héroe es uno de los factores que influye considerablemente en la dirección de las acciones que conducirán a su final desgraciado. La revelación forzada que el adivino profiere ante el héroe pertenece a la trama primera, pero, una vez más, frente al interlocutor que ignora el sentido de sus palabras, fusiona el presente con la historia:

TIRESIAS.— Digo que el asesino de ese hombre, el que buscas, eres tú. (362)

.....

TIRESIAS.— Digo que, sin saberlo, vives en el más vergonzoso trato con tus seres más queridos y no ves en qué colmo de desdicha estás. (367-68)

.....

¿Acaso sabes qué padres tienes? Estás ignorando que eres enemigo de los tuyos, de los que yacen bajo tierra y de los vivos, y que la doble maldición de tu padre y de tu madre, con sus terribles pies te expulsará de esta tierra, a ti, que ahora ves bien, pero luego verás solo tinieblas.

¿Qué lugar no será un puerto de tu grito dolorido, qué Citerón no será resonante muy pronto, cuando comprendas en qué borrascoso puerto anclaste, creyendo encontrar en palacio una propicia enseada? (415-423)

.....

Con que soy yo, a tu parecer, un loco; mas para tus padres, los que te engendraron, fui un hombre cuerdo.

EDIPO.— ¿Para quiénes? Aguarda. ¿Quién me engendró?

TIRESIAS.— Este mismo día te verá nacer y te destruirá. (435-438)

En la situación presente en la que Edipo vive, teniendo un trato vergonzoso con sus seres más queridos (σὸν τοῖς φιλότοις αἰσχισθ' ὀμιλοῦντ', 366-367) confluye una serie de circunstancias pasadas que el adivino evoca y que son oscuras para Edipo y más evidentes para el receptor. El discurso de Tiresias no llega a adquirir la forma de una analepsis, dado que no hay un salto retrospectivo delimitado, pero contiene alusiones que pertenecen a un tiempo lejanísimo y que se remontan incluso a un período anterior a la propia existencia de Edipo. La maldición (ἄρα, 418) que golpea por ambos lados (ἀμφίπληξ, 417), desde el padre y desde la madre y que posee, con cruel ironía, terribles pies (δαινόπους, 418), amenaza desde un fondo del que Edipo nada puede saber y del que tampoco es responsable. Del mismo modo, la alusión al Citerón, que probablemente

pueda resultar familiar al espectador versado en la leyenda, resulta incomprensible para el héroe. Narrativamente, funciona como una prolepsis que será retomada y alcanzará cumplimiento en el final de la obra. En las palabras de Tiresias, el adivino que conoce lo pasado, lo presente y lo futuro, lo que *ahora* sucede, la historia y el porvenir aparecen fusionados y fuera de límites claros.

Las palabras finales del profeta, referidas a los padres de Edipo, abren en el final del Primer Episodio, y como puede observarse a partir de la pregunta de Edipo «¿quién de los mortales me engendró?» (τίς δέ μ' ἐκφύει βροτῶν; 437), una nueva línea que guiará la acción de la primera trama: la investigación no acerca de quién es el asesino de Layo, sino de quién es él. Ambas líneas de investigación emergerán alternadamente hasta el momento de la *anagnórisis* del héroe.

La nueva intervención del coro en el Primer Estásimo no hace avanzar la acción. Sin embargo, al sostener la duda sobre la credibilidad y la certeza de las revelaciones y profecías de Tiresias, anticipa una perspectiva que se tornará relevante para el desarrollo de la trama, que es el escepticismo hacia los oráculos que Yocasta sostendrá inmediatamente después con más firmeza y, también, con más influencia en la acción.

Segundo Episodio y Segundo Estásimo

El Primer Episodio concluye con la exhortación de Tiresias hacia Edipo a que reflexione: «Así que entra al palacio / y reflexiona sobre esto. Y si encuentras que he mentado, / proclama entonces que nada sé de profecías» (461-462). Como mencionamos arriba, la reacción de Edipo es, contrariamente a lo que el adivino aconseja, de profunda ira e irreflexión. Esto refleja un importante rasgo, negativo, del carácter de Edipo: su soberbia, su actitud negadora y su tendencia a racionalizar y a universalizar, creyendo que todos los hombres son corrompidos por el deseo de poder y por el dinero.

Cuando Aristóteles enumera y jerarquiza los elementos constitutivos de la tragedia, pone al *mythos* en primer lugar de importancia:

El más importante de estos elementos es la composición de las acciones (πραγμάτων σύστασις), pues la tragedia es imitación no de

hombres sino de acción (πράξις), vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres (ἦθη); pero según sus acciones son felices o al contrario. Los personajes no actúan para imitar a los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones. (2003)

Aristóteles llega a sostener que «sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres». Interpretar apropiadamente sus afirmaciones requeriría una investigación más amplia, centrada en los posibles significados y aplicaciones que para el filósofo podrían estar implicados en el término. Sin embargo, sus ideas dan lugar a una reflexión. Pues, si bien resulta claro que en una tragedia la felicidad o la infelicidad radican en la acción, cabe pensar, a partir de la sutileza con la que parece estar construida *Edipo Rey*, hasta qué punto el carácter o el complejo entramado entre el carácter y la acción no termina incidiendo en la concatenación de las acciones.

Si tenemos en cuenta las reflexiones anteriores, al reparar en el modo en que la trama se va desarrollando en el Segundo Episodio, observamos que Creonte, alarmado por el rumbo que ha tomado la investigación de Edipo, en relación con las falsas acusaciones, se presenta ante él. Pero el rey, en lugar de escucharlo, lo insulta y lo amenaza, y es esto lo que provoca la inmediata intervención de Yocasta que dará, a su vez, un nuevo giro a los acontecimientos.

Resulta notable la estructura de la composición: en primer lugar, el diálogo entre Creonte y Edipo contiene una nueva analepsis. La evocación del pasado hace que Edipo, junto con los espectadores y lectores del drama, se enteren de que ya han pasado muchos años tras la muerte de Layo, que Tiresias ya tenía por entonces gran renombre y que nunca durante la pasada investigación había hecho alusión a Edipo. El rey se exaspera, y a sus preguntas Creonte responde que no sabe por qué en el pasado Tiresias no decía lo que ahora dice. Esto lleva a Edipo a reforzar su sospecha de un complot, pese a los argumentos contrarios que Creonte le enumera. El altercado conduce a la intervención de Yocasta, y en vano intercede también

el Corifeo, intentando que el intercambio entre Creonte y Edipo no trascienda:

YOCASTA.— ¿Y cuál fue la disputa?

CORIFEO.— Ya basta, creo que ya basta, y cesó ya. y que, mientras la ciudad padece tanto daño, bien está que aquí concluya. EDIPO.— ¿Ves adónde has llegado, siendo un hombre de buena voluntad, abandonando mi causa y apenando mi corazón? (684-689)

Edipo hace caso omiso a la réplica del Corifeo y con ello, sus palabras hacen avanzar la trama en la dirección que se espera. Pero cuando le cuenta a su esposa la causa de su enojo, relata falsamente las palabras de Creonte, atribuyéndole algo que en realidad no dijo: «Afirma que soy el asesino de Layo» (703). En realidad, Creonte no es quien afirmó que Edipo es el asesino de Layo, sino que el mismo Edipo le dijo a Creonte que Tiresias había hecho esa acusación. Ante esto, Creonte solo se limita a responder: «Si eso dice, tú lo sabrás» (574).

La respuesta que Edipo da a Yocasta, transmitiendo erróneamente lo que Creonte le ha dicho, conduce, en el orden del *mythos*, a un punto de gran tensión dramática y de enorme relevancia para el posterior desarrollo de los acontecimientos. La progresión del diálogo y con él de la acción hasta el canto del Coro en el Segundo Estásimo es interesante y también peculiar: en primer lugar, Yocasta le pregunta a Edipo si Creonte lo acusa sabiendo por sí mismo (αὐτός) que él ha matado a Layo o si lo ha escuchado de algún otro (ἄλλος). Resuena aquí el eco de las palabras de Edipo al inicio del drama, su énfasis en la *autopsía*, frente a la escucha indirecta y transmitida por terceros. Cuando Edipo le responde que Creonte dice aquello (que de hecho nunca dice) porque lo ha escuchado de un adivino, la reina pronuncia su famoso discurso sobre la futilidad del arte adivinatoria:

Tú entonces despreocúpate de lo que cuentas.
Y aprende que ningún mortal domina en modo alguno el arte
de la profecía. Te daré un testimonio preciso al respecto. (707-709)

Sófocles introduce a continuación uno de los saltos retrospectivos más extensos de la obra. En él, Yocasta trae al presente la historia del oráculo dado a Layo y de los sucesos que, de acuerdo con su interpretación, contradijeron las profecías divinas: Layo murió a manos de unos bandidos en un cruce de tres caminos, y el hijo a los pocos días de nacido fue expuesto en un monte inaccesible.

A través de las preguntas de Edipo, el relato de la historia pasada continúa, y Yocasta precisa los datos de las circunstancias de la muerte de Layo. La mención de la encrucijada de tres caminos donde Layo encontró la muerte y el número de hombres que lo escoltaban se convierten para Edipo en una evidencia de que él ha sido el criminal. La insistencia de Yocasta en que explique las razones de su abatimiento lleva a que Edipo, en una nueva analepsis, que se remonta a tiempos anteriores a la muerte de Layo, relate quiénes eran sus supuestos padres en Corinto y cómo un rumor de su incierto origen lo llevó a visitar el oráculo de Delfos. En este pasado, también una mala interpretación de la profecía de Apolo lleva a Edipo a huir de Corinto, y comete un crimen en un espacio que coincide con el descrito por Yocasta de un hombre cuyos rasgos concuerdan con la caracterización de la reina. El reconocimiento podría detenerse en este punto; sin embargo, Edipo se aferra a una de las palabras dichas por Yocasta: que quienes mataron a Layo fueron muchos y no uno.

YOCASTA.— Que, en efecto, dijo esa palabra dalo por visto, y no es posible que él la desmienta esta vez.

Porque la ciudad la oyó, no yo sola.

E incluso si modificara el relato antiguo, jamás, rey, respecto del asesinato de Layo

se revelará cierto y justo lo que Loxias anunció:

que debía morir a manos de un hijo mío. Porque, desde luego, ese no lo mató,

sino que ya había muerto antes, el pobrecillo.

(849-856)

En el discurso de Yocasta, aparece un tema constante en la obra, al que hemos hecho alusión anteriormente: la legitimidad de la palabra a partir de la existencia de los testigos. Sin embargo, el drama

promueve, a partir de la búsqueda de la verdad por parte de Edipo, una desvalorización del testigo que oficia de oídas, frente al testigo que ha visto por haber presenciado el hecho. Aquí Yocasta da por cierto que fueron varios los asesinos de Layo, pues toda la ciudad lo oyó. Pero, por otra parte, admite que el relato puede ser variable.

El Episodio concluye con la promesa de Yocasta de ir en busca de ese mensajero y está seguido por el Segundo Estásimo, que resulta profundamente significativo para la acción.

A simple vista, el canto de Coro parece ser una reflexión sobre el poder y los peligros del exceso de poder, al mismo tiempo que un elogio de la piedad. Sin embargo, tiene, según nuestro punto de vista, grandes implicancias en la trama:

CORO.— ¡Qué me acompañe siempre el destino
para conservar la santa piedad en palabras y en
obras,
sobre las que rigen leyes sublimes, nacidas en el
éter celeste, cuyo padre único es el Olimpo, y que
no engendró
ninguna naturaleza mortal de los humanos, ni las
hará dormir en el olvido!
Gran divinidad hay en ellas y no envejecen. La so-
berbia engendra al tirano.
La soberbia, cuando vanamente lleva a su colmo
muchas cosas, que no son oportunas ni decentes.
Ascendiendo a la cumbre más alta
se precipita en la angustia más ineluctable, de don-
de no halla escape posible.
Pero la confrontación que es buena para la ciudad
ruego a los dioses que nunca falte;
y no dejaré nunca de mantener a la divinidad como
protectora.
Pero si alguien avanza con despectiva arrogancia
en sus obras o en su pensamiento, sin temor de la
Justicia sin respetar las sagradas sedes de los dioses,
¡que lo derribe un fatal destino!
en castigo de su funesto orgullo, ya que no obtiene
con justicia sus ganancias
y no se abstiene de manejos impíos
o se lanza a profanar locamente lo que no debe to-
carse.

¿Qué hombre, pues, puede ufanarse en su ánimo de escapar a los dardos sobre su alma?
Pues si acciones semejantes merecieran aprecio,
¿qué debo yo celebrar en mi danza?
Ya no iré piadoso al inviolable Ombligo de la Tierra,
ni al santuario de los Abantes, ni a Olimpia,
si no han de guardarse esas normas mostradas de ejemplo a todos los mortales. Pero, ¡oh poderosos Zeus!,
tú que atiendes a lo justo, que en todo eres soberano,
que nada pase inadvertido a ti y a tu siempre divino poder. Las profecías de antaño se derrumban y ya las ignoran,
y en ningún lugar se hace evidente Apolo con sus honras. Se derrumba lo divino. (865-910)

Goldhill (2012, p. 131) ha señalado la importancia que los coros tienen en el discurso trágico. La *performance* del Coro es, según su punto de vista, más complejo y está más involucrado en la trama de lo que usualmente se ve. Aquí, el Coro asume un «rol narrativo», pues adopta un punto de vista al observar los hechos desde una perspectiva determinada, con una subjetividad propia y hablando desde ese lugar construido deliberadamente. No solo está reaccionando a la *hybris* de la reina, sino que está anticipando, a partir de una velada referencia a un hecho del pasado de la historia, la preeminencia de los dioses, que saldrá a la luz de manera posterior con la revelación de la verdad que se da en el momento de la anagnórisis. En el principio del canto, los ancianos afirman que sobre la «santa pureza o castidad» (εὖσεπτον ἀγνείαν, 865) rigen o están asentadas (πρόκεινται, 865) «leyes sublimes» (νόμοι ὑψίποδες, 866). Dado el valor significativo y simbólico que la palabra ποῦς tiene en la obra, y teniendo en cuenta cómo continúa el canto, no resulta desatinado pensar que Sófocles, con sutil ironía dramática, está refiriéndose a Edipo, que, con sus palabras y hechos, está desconociendo o enfrentándose a leyes de «más elevados pies». La inocencia del tirano, la precipitada caída, la arrogancia en obras o en palabras, la profanación pueden entenderse como alusiones a Edipo, de modo que el Coro, ya en la mitad de la obra, no muestra su incondicionalidad al rey, sino, en cambio, su condena. Por otra parte, este canto, que asume la forma

de una plegaria y que, por lo tanto, espera una respuesta de la divinidad a fin de que la piedad permanezca resguardada y lo divino no se derrumbe, termina encontrando una respuesta (azarosa o divina) con la llegada del Mensajero solo catorce versos después. A la luz de la totalidad de la tragedia, en su carácter profético y condenatorio, la plegaria funciona como un tipo de prolepsis, que alcanzará pronto su cumplimiento.

Tercer Episodio y Tercer Estásimo

En el Tercer Episodio, Yocasta acude como suplicante al templo de Apolo para que el dios le conceda una liberación purificadora. Sin embargo, la inmediata llegada del Mensajero, que se presenta como «liberador», termina provocando el efecto contrario, pues se transforma en la pieza fundamental para que ocurra luego la peripecia cuando acude contra su voluntad el pastor. El azar que circunda la aparición del mensajero ha sido ampliamente discutido por la crítica. Reinhardt califica este ingreso como un efecto increíble de una intrusión perteneciente al mundo de afuera:

Irrumpe de repente algo totalmente ajeno [...]. Apenas se vuelve Yocasta para orar —y, casualmente, aunque no por ello menos milagrosa e independiente de sus deseos—, irrumpe como por orden divina algo con lo cual parece que toda su angustia desaparece. (2010, pp. 134-135)

Para Dawe (citado por Barret, 2002, p. 191), es una elección desafortunada de Sófocles, «a piece of shameless dramaturgy». El mensajero llega desde Corinto y trae noticias que han sucedido fuera de Tebas, en otro espacio, pero que atañen al rey. Se trata de un relato de hechos recientes sucedidos en el palacio donde los padres adoptivos criaron a Edipo.

El Mensajero se anuncia como un portador de buenas noticias. Sin embargo, su discurso es enrevesado, y esto genera por parte de Edipo una necesidad de clarificación, lo que lleva, desde el punto de vista de la trama, a un avance de la acción. Antes de comunicar la muerte de Pólipo, dice a Yocasta: «Te alegrará, aunque quizás algo te apene».

La respuesta de Yocasta al enterarse de la muerte del rey de Corinto está imbuida del escepticismo y la impiedad que caracterizan a su personaje: «¡Ah, oráculos de los dioses! [θεῶν μαντεύματα, 946] ¿Dónde paráis? [...]. Ha muerto ese por la mano del azar» [πρὸς τῆς τύχης, 948]. Al mismo tiempo, son una muestra de cuán liberada se siente al ver resuelto el temor que en el fondo albergaba sobre la posibilidad de que los oráculos se cumplieran y Edipo matara a su padre.

La razón de la muerte de Pólipo no es del todo clara. El Mensajero, con un lenguaje oscuro y poco usual para su condición, les cuenta que «un pequeño empujón» (σμικρὰ ῥοπή, 961) derriba a cuerpos viejos (παλαιὰ σώματ' εὐνάζει, 961). Esto lleva a Edipo a inferir, con ciertas dudas, que Pólipo ha muerto por una enfermedad. Será su expresión de temor de poder compartir todavía el lecho con su madre lo que lleva a que el mensajero informe las palabras que anticipan la peripecia. El Mensajero lo exhorta a que abandone el temor, porque «nada tenía que ver con tu estirpe Pólipo» (1016). Mediante el diálogo, Sófocles construye una nueva analepsis, que lleva a que Edipo se entere por boca de este mensajero que él fue un obsequio para Pólipo, que el mismo hombre con quien habla lo encontró en el Citerón, que estaba herido en los pies por causa de las ligaduras, que su nombre da cuenta de su herida. Además, el Mensajero le comunica un dato que será crucial: que otro pastor que ahora vive retirado en los campos lo entregó a él. De este modo, y paradójicamente, el más externo de los personajes del drama, aquel que nunca Edipo ha mandado a llamar, termina siendo, por azar, el que le proporciona la pista más clara para culminar su investigación, que versa ahora, nuevamente, no sobre quién mató a Layo, sino sobre quién es él.

La información dada inocentemente por el mensajero produce una inversión en el personaje de Yocasta, que pasa de la seguridad triunfante al horror de la verdad y al temor profundo de que su hijo avance en la búsqueda y llegue a conocer su origen: «¡Ah desdichado! ¡Ojalá nunca llegues a conocer quién eres!» (1068). En este punto del drama, antes de que termine el Tercer Episodio, Yocasta desaparece y deja, según Reinhardt (2010, p. 138), tras de sí, un equívoco. En parte, lo que lo conduce a llevar la investigación hasta el final es la mala interpretación que Edipo hace de las palabras y las intenciones

de la reina y su soberbia en demostrar que él sigue siendo honroso y grande más allá de su origen. Después de las palabras proferidas por Yocasta que hemos recién citado, Edipo exige que de inmediato le traigan al pastor, haciendo caso omiso de los temores del Corifeo de que ocurra una desgracia: «¡Que vaya alguno de vosotros a traerme acá al pastor! ¡A esta dejadla que disfrute de su opulenta familia!» (1070).

El Tercer Estásimo es muy breve. Tras haber sido testigo de las palabras del Mensajero, que abrieron para todos el interrogante sobre la identidad de Edipo, el Coro, con diferentes sentimientos a los que manifestaba en el Estásimo anterior, ensalza ahora al monte Citerón que ha sido el salvador de Edipo y a los dioses y divinidades de la naturaleza, de los que es posiblemente un noble descendiente.

Cuarto Episodio y Cuarto Estásimo

Con el diálogo entre Edipo, el Mensajero y el pastor, que se introduce en escena al inicio del cuarto episodio, Sófocles introduce las piezas que faltaban para completar la historia de Edipo, y llevarlo, finalmente, a través de la peripetia y el reconocimiento, a su caída. Una vez más, Sófocles, a través del diálogo, realiza un salto retrospectivo que ocupa unos sesenta versos y trae al presente los hechos que se remontan a las circunstancias del nacimiento de Edipo. El pastor intenta no transmitir la información que Edipo reclama, pero, a fuerza de amenazas, confiesa, confirmando y completando la terrible verdad: que, efectivamente, era un esclavo de Layo, que conoció al actual Mensajero, que entregó al niño recién nacido, que era este un nacido en la casa de Layo y que Yocasta se lo había entregado para que lo matara por temor a una antigua profecía. El diálogo concluye:

SIERVO.— Con que si tú eres quién él dice, sábeta
que has

nacido con un funesto destino.

EDIPO.— ¡Ay, ay! ¡Todo resulta claro al fin!

¡Oh luz, te veo ahora al final de todo, ahora

que me he descubierto nacido de quienes no debía,

cohabitando con quienes no debía, dando muerte a

quien no debía! (1181, 1185)

Es el instante de la revelación, el pasaje de la oscuridad ignorada al conocimiento. Edipo apostrofa a la luz (ὦ φῶς, 1183) que al final de todo (τελευταίον, 1183) le revela los tres momentos fatales de su historia: su nacimiento, su matrimonio y su crimen. Edipo expresa su instante fatal de anagnórisis en estos brevísimos versos; es consciente de que el tiempo es un agente fundamental en su desgracia.

El Cuarto Estásimo constituye una reflexión sobre la fragilidad humana y, a la vez, una reflexión sobre el tiempo:

CORO.— ¡Ah, generaciones de los humanos, cómo
calculo vuestro vivir igual a la nada!
¿Quién, pues, qué hombre recoge de la felicidad
algo más que la mera apariencia y, tras su florecer,
la ruina? Ante tu ejemplo, el tuyo, desdichado
Edipo.
A ninguno de los mortales llamaré feliz. (1187-
1193)

Para el Coro, el tiempo de los hombres es engañoso. En su canto, une la historia pasada con la situación presente, dado que es el contraste entre la percepción de la historia en el pasado y la percepción de esa misma historia en el presente lo que convierte a Edipo y, con él, al público que ha comprendido el drama de su vida en el ser más desgraciado. El instante trágico es aquel en que el pasado se hace visible al hombre en toda su desnudez. El conocimiento es el retorno del pasado.

Para ilustrar este contraste entre la felicidad pasada con la desdicha presente, el Coro utiliza la imagen del puerto, de un mismo espacioso puerto, símbolo del lugar del que se parte y del lugar al que se llega, metáfora de la honda y desgarradora paradoja de Edipo como individuo que ha vivido sin saberlo en sincronía todos los tiempos de su vida. El mismo puerto alberga todas las generaciones, hace confluír en un tiempo muchos tiempos, que ahora, en el instante trágico, se revelan en su carácter sucesivo.

¿Ay de ti, ilustre Edipo,
a quien el mismo gran puerto

bastó para caer, compartiendo un lecho como hijo
y como padre!
¿Cómo, cómo entonces pudieron los surcos sem-
brados antaño por tu padre soportarte callados
tanto tiempo?
Te descubrió, para tu pena, el Tiempo que todo lo
ve. (1207-1212)

El Coro expresa el drama del tiempo. El tiempo es comprensión, y la comprensión es desoladora. El tiempo juzga, condena (δικάζει, 1213) un «matrimonio que no es matrimonio» (ἄγαμον γάμον, 1213) y ha estado hasta este instante en las antípodas de Edipo, dado que el tiempo es «el que ve todas las cosas» (ὁ πάνθ' ὀρώων χρόνος, 1212). Su canto concluye con los versos siguientes:

Pero para decir lo que es justo fue gracias a ti
como logré respirar y por ti di descanso a mis ojos.
(1220-1221)

Llegados a este punto, uno se pregunta por qué Sófocles cerró uno de los cantos más desgarradores y esenciales en la obra con estas palabras, que conmueven profundamente.

¿Entiende el Coro la inocencia de Edipo, el infortunio del que no es culpable y, no obstante, el horror que empaña toda su figura agradece su reinado en Tebas? Desde otra perspectiva, si se lo interpreta como una voz colectiva que ahora comparte la focalización con Edipo y ve lo mismo que el personaje, el descanso a los ojos —expresado con el verbo κατακοιμᾶν, ‘hacer acostar’ o ‘adormecer los ojos’— puede ser un modo de agradecer la ignorancia feliz que experimentó mientras no pudo ver.

La tensión dramática generada por el encuentro entre la historia y el presente de la representación culminan con este Estásimo, que, a la vez, constituye el cierre del cuarto episodio.

Sin embargo, si hasta este punto lo que se observa es cómo los dos tiempos se van ensamblando hasta coincidir en el reconocimiento, los trescientos versos finales muestran las consecuencias que re-

sultan del conocimiento del pasado y, también, en lo que atañe a la construcción total de la tragedia, cierran el tejido de la historia, al verse cumplidas, asumidas por el propio Edipo, las profecías o, en otro nivel, las prolepsis de la trama.

Quinto Episodio y éxodo

Con el relato del Mensajero sobre la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo, Sófocles muestra al público lo que ha sucedido puertas adentro del palacio. El relato no funciona como una analepsis que trae al presente una historia pasada. Se trata de otro tiempo, transcurrido paralelamente mientras el presente de la representación ha quedado suspendido tras la desaparición de Yocasta. Es un relato de los hechos que acaban de suceder y al que el resto de los personajes y el receptor de la obra no pueden acceder. Según De Jong (2004, p. 267), el Mensajero tiene una función estructural en la medida en que otorga una fase nueva en la historia. En este caso, son asunto de la narración los dos personajes que han sido afectados por los sucesos pasados. El narrador, encarnado en el Mensajero, sigue el destino de la madre y del hijo. Su relato es selectivo, él está conmocionado frente a lo que ha visto y oído, y cuenta solo aquello que ha podido recordar: «Por lo que alcanza mi memoria, sabrás los sufrimientos de esa desdichada» (1240). El Mensajero se ve obligado a contar lo que ha escuchado, pero que no ha visto, porque Yocasta, cuando se inflige a sí misma la muerte, lo hace cerrando las puertas interiores de la habitación. En sus gritos y llantos alrededor del lecho, la reina intenta con sus maldiciones obrar sobre el pasado. Invoca a Layo para recordarle esa antigua simiente que lo mató y que terminó por engendrar hijos que fueron, a la vez, sus hermanos.

El Mensajero no puede contar, por no haberlo visto, cómo murió Yocasta. Cuenta entonces cómo Edipo irrumpe desesperado buscando a Yocasta; «alguna divinidad» le revela el lugar, y la apertura de las puertas de la habitación le permite ver que Yocasta murió ahorcada. Con dificultad y con angustia, el Mensajero concluye su discurso contando cómo Edipo se hiere los ojos con los broches del vestido de la reina, y, finalmente, el relato da paso al espectáculo directo, cuando Edipo aparece en escena.

En su angustia radical, Edipo maldice su presente, su pasado y su futuro. La fusión de estos tres tiempos aparece expresada en su lamento: «¡Qué adentro se han hundido a la par el punzón de ese metal y la memoria de mis males!» (1317-1318). La *hendíadis* contiene un hondo significado, pues el punzón o broche del vestido de Yocasta que Edipo arranca para quitarse los ojos constituye la memoria de sus males. Charles Segal interpreta con gran lucidez esta escena:

Peronai, the pins that hold the robes together, are not merely the decorative “brooches”, as the world is frequently translated. Their removal could suggest the gesture of undressing the queen in her “marriage chamber” (ta numphika, 1242) as she “lay there” (1267), a grotesque and horrible reenactment of the first night of their union. This is the act for which he “strikes the socket of his eyes” in the next line [...] so the body of Jocasta points to something that remains inaccessible to vision and must remain hidden. (1995, p. 159)

Los *peronai* son el recuerdo (μνήμη, 1318) de la culpa y de la maldición de la casa de los Labdácidas; revelan simbólicamente la simultaneidad de las distintas etapas de la vida de Edipo. El héroe se lamenta y maldice todo su pasado, toda su historia y a cada uno de los agentes de su desgracia. Maldice también el haber sido criado en la apariencia: «¿Ah, Pólipo y Corinto y antigua mansión que yo creía paterna! / ¿Cómo me criasteis como un ser bello podrido de desdichas?» (1395).

En el final, cuando Edipo pide a Creonte el destierro para vivir en las montañas y morir en el Citerón de donde nunca debería haber salido, lo que está expresando es el deseo imposible de eliminar su historia y de anular el tiempo de su vida.

En el Éxodo, el Coro lamenta las terribles desdichas de Edipo, a quien el Tiempo en un instante le descubrió sus infortunios:

¡De modo que no consideréis feliz a
ningún mortal hasta contemplar su última
jornada, hasta que haya
franqueado el final de su vida sin haber sufrido un
gran dolor. (1528-1530)

Reflexiones y conclusiones

El análisis de la forma en que los sucesos se encadenan y van conformando la trama argumental de la obra atendiendo a los recursos narrativos nos ha permitido observar una serie de elementos, que, con otro tipo de lectura, pueden pasar desapercibidos. La primera trama o el presente de la representación se estructura y se moldea a partir del pasado, que constituye la *historia*. La obra comienza, e inmediatamente la respuesta del oráculo impulsa la irrupción del pasado, que es la *historia* de Edipo y, a su vez, el material que el autor va distribuyendo en la trama. Toda analepsis implica una recurrencia a la *historia*, y en esta *historia* siempre aparecen los oráculos de los dioses y la interpretación humana de las respuestas, que —desde el pasado, y como parte de la *historia*— ha impulsado ciertas acciones. Las palabras oraculares que Creonte transmite abren una línea de la trama que responde de manera evidente a una lógica narrativa esperable: la investigación del crimen de Layo. Sin embargo, el rumbo que toman las conversaciones, específicamente el diálogo con Tiresias, en que las respuestas son buscadas a la fuerza por Edipo, dan lugar a una nueva línea: la búsqueda de la identidad, que corre paralelamente y que, en gran parte de la obra, cobra preponderancia y relega la de la investigación del crimen.

El primer movimiento del drama se inscribe dentro de una lógica argumental de causaconsecuencia. Pero luego, la sospecha injustificada de un complot por parte de Edipo y su mala interpretación de los móviles del crimen hacen discurrir la trama hacia el enfrentamiento con Creonte. El relato poco objetivo e incluso erróneo de la conversación que mantuvieron y la autoridad que Edipo le confiere a los oráculos lleva a que Yocasta intervenga y desautorice los oráculos, poniendo en duda su posibilidad de verdad. Y, quebrando la lógica argumental, como un enviado de los dioses, o por azar, aparece un Mensajero, que vuelve a colocar en primer plano la cuestión de la identidad de Edipo; esta será la línea de la trama que adquiere relevancia y que culmina y se cierra con el reconocimiento.

Este somero recorrido por la obra muestra cómo el encadenamiento de las acciones no se inscribe en una lógica perfecta y esperada en que cada motivo del drama es atraído por una relación de causalidad. No obstante ello, Sófocles logra que la trama sea vero-

símil y que sea aceptada por el receptor al hacer que cada detalle y cada frase contribuya al efecto dramático sin resultar superfluo. En este punto, Segal (2001, p. 5) entiende que, en *Edipo Rey*, «the bits of information come naturally, randomly, and yet inevitably, and we watch with horror as Oedipus is forced to the terrible conclusion».

Según nuestro punto de vista, los giros y movimientos de la narrativa dramática de *Edipo Rey* que compendian la causalidad, la sucesividad, el carácter de los personajes, el azar, el peso del pasado, el destino, entendido este como la irrupción de las fuerzas sobrenaturales, la voluntad del héroe, las disposiciones de los dioses intentan reflejar un universo complejo, poco accesible al hombre, en que las cosas no se dan por razones claras y unívocas. La arquitectura del drama parece descansar sobre el orden. Sin embargo, mirada en detalle la forma en que se estructura la trama, la obra reproduce el complejo de los elementos que conviven en el mundo y en la vida de los hombres. Ruth Scodel (2014, p. 233), en el capítulo de su obra *La tragedia griega* dedicado a *Edipo Rey*, cuenta la experiencia de lectura que le había transmitido su maestro Cedric Whitman:

La lectura de *Edipo Rey* lo hacía sentir como si un conductor, muy experimentado pero totalmente temerario, lo llevara por un escarpado camino italiano de montaña: en cada momento parece que el auto se saldrá de la vía; igualmente parece como si esta obra se precipitara hacia el abismo.

El análisis de la construcción del tiempo en el drama y la identificación de las anacronías narrativas han puesto en evidencia que las retrospecciones mediante las cuales se conoce la historia pasada de Edipo y de Layo son las que pautan la acción del presente, y el presente se ve enriquecido por la profundidad contenida en la historia del pasado. Por otro lado, el tiempo presente, aunque parece desplegarse de manera autónoma, movido fundamentalmente por la voluntad de Edipo, se encuentra determinado por el pasado y además ha sido preanunciado desde el pasado. Jean Bollack (2004, p. 127), en su obra dedicada a Antígona, afirma que, en el mundo trágico de Sófocles, toda intervención humana está condenada de antemano porque no es capaz de ver la lógica de un encadenamiento. Se trata,

según el crítico, de una «predeterminación aparente y subterránea a la vez» (2004, p. 128).

El héroe, sin ser consciente, contempla su presente recortado en una temporalidad incompleta, por eso no llega a comprender a tiempo los augurios y predicciones que atañen al transcurrir de su propia vida. La identificación de las prolepsis y el cierre que Sófocles da a estas anticipaciones resultan claras para los espectadores y lectores del drama, que alcanzan a percibir la dimensión de la obra en su conjunto y a escuchar las distintas voces que, desde arriba, son manejadas por un tipo de narrador extradiegético que distribuye la *historia* y que da voz al Coro y a los personajes individuales.

En *Edipo Rey* el tiempo humano parece subsumirse en el tiempo divino. Pero la revelación del este último es accesible desde siempre para Tiresias, y solo al final, después del reconocimiento, se hace inteligible para el héroe y para el resto de los hombres. Edipo comprende que Apolo es en parte agente de su historia, y el Coro interpreta que el tiempo es el que hace a los humanos felices o desgraciados.

Por otra parte, el presente significa en la obra una reactualización del pasado. En el presente solo acaba por ser significativo el instante del reconocimiento, en que todo el pasado se revela con una nueva luz. De acuerdo con Segal (1995, p. 147), el pasado cobra en el presente un nuevo aspecto: «time has a wholly different aspect in the single instant of recognition that suddenly changes the entire shape of a life».

El pasado adquiere en el presente una dimensión simbólica. El broche que a Edipo le trae la memoria pretérita, el tiempo mítico de sus males, es un reflejo de cómo la conciencia del pasado hace que el presente se transforme en un tiempo simbólico que integra en sí todos los tiempos de la vida.

El cumplimiento de las profecías de Tiresias y de los misteriosos oráculos divinos, el modo en que la historia de Edipo repite la historia de Layo y la idea de un exilio que ligue a Edipo nuevamente al monte Citerón revelan el movimiento circular del tiempo y hacen que la diacronía de este se anule, volviendo simultáneas todas las etapas de la vida del héroe. El desenlace de *Edipo Rey*, con la figura del soberano Creonte, que parece con sus acciones y su previsibilidad

repetir los pasos y los errores de Edipo, nos descubre veladamente el sentido del tiempo y del universo trágico de Sófocles. Pues, ahora, como receptores entrenados y conocedores de lo trágico, sabemos que al tiempo de este drama debe agregarse la nueva temporalidad en que se inscribirá la historia de Creonte en la tragedia Antígona, quien experimentará, como su antecesor Edipo, el tiempo cíclico y trágico del retorno.

Bibliografía de consulta

- Aristóteles (2003). *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Losada.
- Barret, J. (2002a). 'Sophocles' Oedipus Tyrannus: Epistemology and Tragic practice. En *Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University California Press.
- Barret, J. (2002b). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press.
- Barthes, R. (1966). *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo.
- Bollack, J. (2004). *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte*. Arena Libros S. L. (Tiempo al Tiempo).
- Dawe, R. D. (Ed.) (2002). Sophocles. Oedipus Rex. Cambridge University Press.
- De Jong, I. (2004). Sophocles. En de Jong, I, Nünlist, R. J. y Bowie, A. (eds.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative* (v. 1, pp. 255-268). Brill.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the language of tragedy*. Oxford University Press.
- Reinhardt, K. (2010). *Sófocles*. Gredos.

- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Segal, C. (1995). *Sophocles tragic world. Divinity, nature, society*. Harvard University Press.
- Segal, C. (2001). *Oedipus Tyrannus. Tragic heroism and the limits of knowledge*. Oxford University Press.
- Todorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Taller de Ediciones Josefina Betancor.