

EL HÉROE TRÁGICO DE SÓFOCLES: IMÁGENES DEL DOLOR HUMANO

Natalia Palomar
Universidad de Barcelona

Para Javier

El héroe trágico de Sófocles se define –no de manera exclusiva, pero sí fundamental– por su extremo dolor. Este motivo cristaliza en cierta serie de imágenes: para las protagonistas femeninas, la imagen recurrente del ave-que-se-queja (*Ant.* 423-28; *El.* 103-9, 147-49, 1074-77; *Tr.* 103-11), con la precisión ocasional de ἀηδών, “ruiseñor”, y con referencias a las figuras míticas de Procne y Alcíone. En cuanto a los protagonistas masculinos, tanto Áyax como Edipo suscitan la imagen del toro-que-muge, con la evocación de la correspondiente figura ritual: la víctima del sacrificio (*Ai.* 317-26), e incluso divina: Dioniso (*O.T.* 477-82). En lugar de tales imágenes, los protagonistas de *Filoctetes* y *Edipo en Colono* detentan sus respectivas taras físicas como estigma de dolor: la herida, los ojos ciegos, en ambos casos realzados por la especial sonoridad de sus voces (δελνόν).

Sophocles' tragic hero can be defined –not exclusively but essentially– by his or her extreme pain. This motif crystallizes in a series of images: for female protagonists the recurrent image is that of a complaining-bird (*Ant.* 423-28; *El.* 103-9, 147-49, 1074-77; *Tr.* 103-11), sometimes specified as ἀηδών, “nightingale”, and pointing to the mythical figures of Procne and Alkyone. With regard to male protagonists both Ajax and Oedipus arouse the image of the moaning-bull, which evokes the corresponding ritual figure, the sacrificial victim (*Ai.* 317-26), and even a divine figure: Dionysos (*O.T.* 477-82). Instead of such animal images the protagonists of *Filoctetes* and *Oedipus Coloneus* hold their respective physical defects as a stigma of pain: these are the wound and the blind eyes, both enhanced by the special sonority of their voices (δελνόν).

En la creación de Sófocles, la tragedia es tragedia de **un** personaje, por más que repercute en otros personajes. Los títulos pueden resultar elocuentes al respecto: así como entre las obras conservadas de Esquilo los nombres singulares son minoría (*Prometeo* y *Agamenón* frente a *Coéforas*, *Euménides*, *Persas*, *Siete contra Tebas* y *Suplicantes*), las tragedias de Sófocles, a excepción de las *Traquinias*, se identifican por el nombre de su protagonista: *Áyax*, *Electra*, *Antígona*, *Edipo rey*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*¹.

Sólo las *Traquinias*, una obra de cronología relativamente alta², nos remite por su título a la figura colectiva del coro. No por casualidad esa pieza se articula como un díptico³, donde Deyanira primero y luego Heracles, se suceden como protagonistas. En las demás piezas, la figura del protagonista o de la protagonista es el principal eje dramático y constituye también la plasmación más imponente de lo trágico en Sófocles: **el héroe trágico**⁴.

A nuestro entender, este **héroe trágico** se define -no de manera exclusiva pero sí fundamental- por un **dolor extremo** y una **resistencia extrema**. El héroe de Sófocles es una figura doliente, que en ese padecimiento que le viene dado, se autoafirma de una manera u otra, se crece y culmina. El padecimiento que pone en marcha la dinámica del drama, se contempla como paradigma de la precariedad de lo humano. Así, la inestabilidad y la limitación de lo humano, junto con lo incomprendible divino, se manifiestan en “acosos” y precipitan “caídas” que en el caso de héroe adquieren una dimensión máxima.

Este énfasis que apreciamos en la componente del **dolor**, cristaliza de manera especialísima en ciertas imágenes. Como dice M.G. Shields, “It is the poet’s art to clothe an abstraction in a concrete image or symbol, making the abstract at once

¹ Por lo que hace a la autoría de los títulos, H.C. Baldry explica así la ceremonia del *proagôn*: “il semble que les poètes, chacun à son tour, aient eu à monter sur le plateau, accompagnés de leurs acteurs, pour annoncer le titre des pièces et peut-être aussi en donner un bref résumé”: *Le théâtre tragique des grecs* (Paris 1975) 39. Por otra parte, el registro de los resultados de los certámenes en las *didaskália* también abona la antigüedad de los títulos. Pero incluso en el supuesto de que los títulos no fueran contemporáneos a la creación de las tragedias, demostrarían -a mi entender- una percepción interesante, sensible al carácter **esencial** de los protagonistas en las tragedias de Sófocles.

² Así lo consideró K.Reinhardt, *Sophocles*³ (Frankfurt 1944), fundándose en el método artístico del dramaturgo, en especial por lo que atañe a la comunicación entre los personajes. Los estudios estilísticos de T.B.L. Webster, “Introduction” en *Sophocles*² (Oxford 1964) y F.R. Earp, *The Style of Sophocles* (Cambridge 1944) 77-79, 108, y los métricos de L.P.E. Parker, *Lustrum* 15 (1970) 96-7, coinciden en la misma opinión. En cambio otra serie de autores han subrayado analogías entre las *Traquinias* y las piezas de Eurípides, pero faltan evidencias que demuestren algo más que un repertorio compartido de *tópoi*. En cuanto a los intentos de relacionar esta tragedia con acontecimientos históricos, no parecen convincentes. Así es como resume el debate sobre la cronología P.E. Easterling, que concluye “In the present state of our knowledge the most one can claim with confidence is that *Trachiniae*, *Ayax* and *Antigone* constitute the earlier group of Sophocles’ plays (there is no consensus over the order, but *Antigone* is usually ranked latest of the three)”, en la introducción de su edición *Sophocles, Trachiniae* (Cambridge 1982) 23.

³ Cf. en todo caso la cuestión planteada por R.L. Kane: “The Structure of Sophocles *Trachiniae*. Diptych or trilogy?”, *Phoenix* XLII (1988) 198-211.

⁴ Identificado magistralmente por B.M.W. Knox en su obra *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (Berkeley Cal. 1964).

more intelligible, more attractive, more forceful”⁵. Convencidos de este “poder” de la imagen poética en la tragedia de Sófocles, centraremos nuestro estudio en una serie de imágenes que condensan el tema del **dolor humano**.

1. LA MUJER DOLOROSA: UN AVE QUE SE QUEJA

Comenzaremos por los personajes femeninos. Tanto Antígona como Electra como Deyanira son convocadas en escena como figuras dolientes. Antígona abre la pieza dirigiéndose a su hermana para referirse a los males que les agobian, y en esa relación de males, lo primero que aparece es la idea de dolor: “No hay cosa, ni dolorosa (ἀλγεινὸν) y no sin desastre, / ni vergonzosa ni indigna que/ no haya visto yo entre nuestros males” (vv. 4-6)⁶.

De esa palabra preliminar de Antígona, pasamos a una especie de segunda presentación de la protagonista, que se hace en tercera persona. Es la primera referencia que hace el guarda ante Creonte para delatar a una Antígona aún anónima. Pero antes de explicar el acto ilícito, nos deja ver y oír a esa muchacha de la siguiente manera:

ἡ παῖς ὀράται κἀνακῶκῦει πικρᾶς
 ὄριθος ὄξιν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς
 εὐνής νεοσσῶν ὄρφανὸν βλέψη λέχος
 οὗτο δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρᾶ νέκυν,
 γόοισιν ἐξῶμωξεν, ἐκ δ' ἀρὰς κακᾶς
 ἠρᾶτο τοῖσι τοῦργον ἐξεργασμένοις. (Ant. 423-428)

*se ve a la muchacha y un agudo chillido levanta
 de ave amargada, como cuando del lecho vacío
 de polluelos ve huérfano el nido;
 así ella también, al ver desnudo el cadáver,
 prorrumpió en llanto y maldijo con malas palabras
 a quienes habían cometido el acto.*

En el relato, pues, apenas vista (observemos la mínima transición sintáctica que representa la conjunción και), la joven es ya la voz aguda de un **ave** -tocada de amargura- que levanta su chillido . El carácter onomatopéyico de ἀνακῶκῦει

⁵ M.G. Shields, “Sight and Blindness Imagery in the Oedipus Coloneus”, *Phoenix* 15 (1961) 64

⁶ El final de este verso 4 se ha llegado a atetizar en calidad de corrupto (así H. Lloyd-Jones y N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae* (OCT 1990). La desorientación que pueden producir las negaciones acumuladas en este par de versos (οὐδὲν, οὐτ' , ἄτερ, οὐτ' , οὐτ' , ἀτιμόν) se resuelve si distribuimos los posibles significados de οὐτε de la siguiente manera: el primer οὐτ' (“ni”) introduce un sintagma compuesto: “(cosa) dolorosa-y-no-sin-desastre” (ἀλγεινὸν οὐτ' ἄτης ἄτερ), dentro del que funciona el segundo οὐτ' , con el significado de “y no”; el tercer y cuarto οὐτ' coordinan sendos sintagmas simples: “ni vergonzosa ni indigna”(οὐτ' αἰσχρὸν οὐτ' ἄτιμόν). Tales procedimientos para evitar el paralelismo estricto son propios del estilo de Sófocles.

nos conduce a la metáfora⁷ de la mujer-ave. Este verbo significa un lamento humano, típico de mujer⁸, pero contiene una reduplicación (κ-κ) que evoca el carácter repetitivo, discontinuo y fragmentado del canto de los pájaros. La representación sonora de esa voz de la Antígona-ave (ὄρνιθος·φθόγγον) insiste por dos veces en la idea de lo agudo, lo penetrante (πικρῶς, ὄξυν), que ya percibimos en el timbre de ἀνακωκύει.

En efecto, la reacción de Antígona se compara a la de esa hembra que descubre el nido sin sus polluelos. La estampa, que es homérica, sugiere un dolor visceral, que sería, en primera instancia, el de la madre que ha perdido a sus hijos⁹. Cuando reaparece Antígona en figura de mujer (χαῦτη), desgarrada ante el cadáver de su hermano y maldiciendo a quienes le están privando de sepelio, comprendemos que a la primera impresión de dolor elemental¹⁰, siguen las precisiones respecto a su situación humana: se trata de la muerte de un hermano y de la afrenta que se le hace al negarle el rito funerario. Se trata de una doble privación, como es doble la percepción de un vacío a la vista del nido (κενῆς / ὄρφανόν).

En todo caso, la situación humana de Antígona resulta un tanto paradójica respecto a esta figuración como madre: ella es una virgen (πάρθενος) y llegará el momento en que proclame -de manera un tanto teórica, casi sofística- lo irreparable de la pérdida de un hermano, en comparación con la muerte de un esposo o de un hijo (vv. 905-912). Por ahora, hemos advertido esta especie de impropiedad de la comparación; volveremos a considerarla una vez hayamos comprobado cómo afecta a las demás protagonistas femeninas.

* * *

⁷ El pasaje no nos parece consistir en un símil tan simple como pretendía R.F. Goheen en sus escuetas menciones, cf. *The Imagery of Sophocles' Antigone. A Study on Poetic Language and Structure* (Princeton 1951) 106, 109

⁸ En Homero, κωκύω sólo se predica de mujeres. En el comiezo del drama, Creonte ha prohibido explícitamente esa expresión de duelo: μήτε κτερίζειν μήτε κωκύσαι τινα *Ant.* 204

⁹ Allí (*Il.* II 314) se trata de un presagio sobre la duración de la guerra de Troya: una serpiente devora a ocho pajarillos en el nido, y "la madre revoloteaba en torno llorando por sus hijos": μήτηρ δ' ἀμφιποτάτο ὄδυρομένη φίλα τέκνα. D. Arnould muestra cómo en el lenguaje poético "la mère humaine est fréquemment comparée à un oiseau": Deméter se lanza a la búsqueda de Perséfone ὡς τ' οἰωνός (*H.h. Dem.* I 43); en Eurípides, las alas simbolizan el regazo materno (*Tr.* 751, *Andr.* 441) y el coro de madres troyanas se lamenta como lo hacen las aves sobre su nidada (*Tr.* 146-48, 827-32): *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* (París 1990) 245. Todos estos pasajes nos parecen integrarse en una estampa donde el carácter **femenino** del ave madre es fundamental, carácter que no aparece en la imagen esquílea del comienzo del *Agamenón*, donde los buitres (αἰγυπιῶν, v.49) son el núcleo de una serie de figuras masculinas (κλάζοντες "Αρη, v.48; ἐρετμοῖσιν ἐρεσόμεινοι, v. 52). Otro coro de Esquilo, el de las doncellas de *Siete contra Tebas*, sí se compara a la paloma temerosa por sus hijos (vv. 287-94).

¹⁰ En eso precisamente, dolor elemental, nos parece consistir el carácter básico de este ave, destacándose en esta ocasión por encima de los que señala P. Vidal-Naquet: "(L'image) exprime, dans le langage du garde, la tendresse et la pitié", cf. "Le chant du cygne d'Antigone", en *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, Janvier 1992* (Provence 1993) 285-97

También en el caso de *Electra* la imagen del ave llega prácticamente con la presentación de la protagonista. Recordemos cómo empieza el drama: al despuntar el alba, Orestes y Píades oyen un lamento y se disponen a escuchar. Entonces Electra irrumpe en escena: de hecho, lo que irrumpe es su lamento, esa forma de venganza que Electra escoge. El lamento aparece como algo obsesivo, cerrado sobre sí mismo, y Electra comienza su planto refiriéndose a lo repetido de ese lamento:

(...) ὥς μοι / πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς. (*El.* 87-88)

cuántas veces / de mis trenos los cantos (oísteis).

Concreta a continuación la razón de ser de su treno:

ὄσα τὸν δύστηνον ἔμὸν θρηνηῶ / πατέρ (*El.* 94-95)

cuánto lloro por mi desgraciado/ padre

Y advierte que no tiene intención de cesar en su lamento, acudiendo a la imagen que nos interesa: la imagen del ruiseñor:

ἀλλ οὐ μὲν δὴ
λήξω θρήνων στυγεράων τε γόων
ἔστ' ἄν παμφεγγεῖς ἄστρων
ρίπας, λεύσσω δὲ τόδ' ἡμαρ,
μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδῶν
ἐπὶ κωκυτῶ τῶνδε πατρῶων
πρὸ θυρῶν ἡχῶ πᾶσι προφωνεῖν. (*El.* 103-109)

*pero no cesaré
en mis trenos y llantos de odio,
mientras los rayos resplandecientes de los astros
vea y el día este,
no, que cual ruiseñor que ha perdido a sus hijos
clamando, a las puertas de esta morada
el eco resonará para todos*

La descripción que Electra hace de sí misma, plantada ante las puertas del palacio paterno, sin cesar en su treno, haciendo resonar para todos su gemido, insidiosa y vengativa, se estiliza por la comparación, resultando una imagen y una idea fija: un ave -ruiseñor- privada de sus hijos: desolación. El mito de Procne está latente: aquella mujer que mató a su hijo para vengar la infidelidad del esposo y que, metamorfoseada en ruiseñor, no dejaba de llorarle¹¹. En esta ocasión, Sófocles

¹¹ El esposo, Tereo, da nombre a otra tragedia de Sófocles. Cf. N.C. Hourmouziades, "Sophocles' *Tereus*", *Studies in Honour T.B.L. Webster* (Bristol 1986) 134-142. Precisemos los datos del mito: Procne y Filomela eran hijas de Pandión, rey de Atenas. Procne casó con el tracio Tereo, aliado de su padre, y tuvieron un hijo, Itis. Luego Tereo se enamoró de Filomela, la violó y le cortó la lengua. Pero

Pero todavía hay más. En el segundo estásimo, donde el coro reconoce la calidad moral de Electra y vota por su triunfo, la protagonista es representada una vez más en su actitud invariable de dolorosa e inmediatamente vuelve la comparación: “como el ruiseñor lastimero”:

ἄ παῖς¹⁴, οἷτον ἀεὶ πατρὸς
 δειλαία στενάχουσι ὅπως
 ἄ πάνδυρτος ἀηδῶν. (El. 1075-7)
*la niña, el duelo de su padre siempre
 lamentando, desgraciada, cual
 ruiseñor lastimero.*

Precisamente el coro ha comenzado su intervención ponderando la conducta de las aves “más sensatas” (φρονιμωτάτους, v. 1058), que saben corresponder a los cuidados recibidos de parte de los padres, un comportamiento que no siempre observan los humanos. Atentos al cambio: hasta ahora nos hemos movido entre unas imágenes tradicionales, homéricas, y el mito -tradicional por antonomasia- de Procne; pero esta consideración del coro no nos remite a ningún modelo mítico ni de otro tipo. Más bien parece una idea sofóclea, conformada como extensión de la cualidad moral atribuida al canto del ruiseñor, por ser el canto de duelo de Procne¹⁵.

* * *

En las *Traquinias* vamos a encontrarnos con algo similar. Ahora son ellas, las mujeres de Traquis, quienes en su primera intervención coral se refieren a Deyanira mediante la comparación:

ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
 τὰν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν ἀεὶ,
 οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
 οὔποτ' εὐνάζειν ἀδακρύ-
 των βλεφάρων πόθον, ἀλλ'
 εὔμαστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ
 ἐνθυμίσις εὐναῖς ἀναν-
 δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
 δύστανον ἐλπίζουσαν αἴσαν. (Tr. 103-111)

*pues con mente anhelante advierto
 a la disputada Deyanira, siempre
 cual pájaro triste*

¹⁴ Preferimos con H. Lloyd Jones y N.G. Wilson (cf. *supra* n.6) la conjetura de Heath, que detecta en la lectura de los códices Ἐλέκτρα la habitual inserción de un nombre propio, seguido de un ambiguo τὸν.

¹⁵ Sobre la identificación del canto del ruiseñor como “planto”, al margen de la metamorfosis de Procne, cf. P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths* (Oxford 1992) 99-100. Un dato interesante aporta Pausanias: Procne y Filomena murieron de pena (como “las mocitas de Sierra Morena/ se mueren de pena/ llorando por tí”); ellas en Atenas, llorando por Itis (I 48, 1).

*sin jamás dormir el anhelo
de unos ojos sin llanto, al contrario:
alimenta un fiel temor por el rumbo de su esposo
y en sus lechos sin varón, llenos
de preocupaciones, se atormenta
esperando un triste, fatal destino.*

Efectivamente, la tragedia ha sido abierta por un parlamento de Deyanira que consiste en el relato de sus angustias: las pasadas en tiempos de sus pretendientes y las presentes, por la ausencia del esposo, Heracles (vv. 1-48). A continuación, aconsejada por la nodriza, envía a su hijo en busca de Heracles, con lo que se pone en marcha la acción propiamente dicha (vv. 49-93). Es entonces cuando el coro interviene, volviendo sobre las palabras de Deyanira: pregunta por el lugar donde se encuentra el héroe, glosa las tribulaciones de esta heroína, los trabajos del esposo, y replica al pesimismo de Deyanira recordando “que las penas y alegrías van rodando en círculo” (vv. 129-31). Pues bien, en el centro de gravedad de las preguntas y reflexiones del coro, quedan fijadas las estampas de los dos protagonistas con el sello de lo permanente: Deyanira, siempre insomne (οὔποτ', v. 106), consumida por el llanto y el deseo, “cual pájaro triste”; Heracles, siempre esforzándose y como un mar agitado (αἰέν, v. 120)¹⁶.

En este caso, la imagen del ave se reduce a la expresión ἄθλιον ὄρνιν, sin más detalle sobre el porqué de este penar¹⁷. Pero esa imagen se funde con la descripción de una Deyanira agobiada por una circunstancia muy precisa: la de esposa abandonada, con mención repetida de su anhelo (πόθον, v. 103, que repercute en el coro: ποθοῦμενα, v. 105), de su insomnio de lágrimas (οὔποτ' εὐνάζειν ἄδακρύτων, v.106), de su lecho sin varón (εὐνάς ἀνανδρώτοισι, v. 109-110).

En el mito, existe el paralelo de Alcíone, la mujer que acabó convertida en ave marina, en alción, tras sufrir con gran dolor la separación de su esposo Ceyx. Probablemente sea ese el referente sugerido por Sófocles, que en la siguiente estrofa propone una visión simultánea de los padecimientos de Heracles, como si de un mar revuelto se tratara; es decir, en un paisaje marino que coincide con el requerido por el mito de Alcíone.

Otro dato a favor de esta interpretación lo constituye aquel coro de Eurípides en que las doncellas de Táuride compadecen a Ifigenia invocando al alción:

ὄρνις, ἢ παρὰ πετρίνας
πόντου δειράδας, ἀλκυών,
ἔλεγον οἶτον αἰίδεις,

¹⁶ Cf. N. Palomar, “Visiones del mar en las tragedias de Sófocles: la inestabilidad de la vida humana”, *Lexis* 16 (1998) 1 ss.

¹⁷ Sí que hay detalle por lo que hace a la continuidad del lamento, que vuelve a remitirnos al modelo del ruiseñor que canta día y noche, singularidad remarcada tanto por Aristóteles (*H.A.* IX 362 B 20) como por la lenguas germánicas (“nightingale”, “Nachtigall”) -y obsequio para insomnes en primavera. Cf. para más precisiones J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth* (London 1977) 42-3

εὐξύνετον ξυνετοῖσι βοάν,
 ὅτι πόσιν κελαδεῖς αἰεὶ μολπαῖς
 ἐγὼ σοι παραβάλλομαι
 θρήνους, ἄπτερος ὄρνις
 ποθοῦς Ἄρτεμιν λοχίαν. (Eu., *I.T.* 1089-1097)

*ave que en los pétreos escollos
 del mar, alción,
 cantas tu endecha de luto,
 voz inteligible para quienes entienden,
 que al esposo reclamas con tus cantos siempre,
 yo a tí me comparo
 llorando, pájaro sin alas,
 anhelando las danzas de los Helenos,
 anhelando a la Ártemis del parto.*

Destaquemos la recurrencia del término ὄρνις, presente en el texto de Sófocles, y la similitud de la fórmula ἄθλιον ὄρνιν y la que aquí aparece: ἄπτερος ὄρνις, para significar la cautividad de Ifigenia; también la construcción εὐξύνετον ξυνετοῖσι es típicamente sofóclea. En cuanto a la referencia al “esposo” como figura clave del mito de Alcíone, es inequívoca¹⁸.

Volviendo al texto de Sófocles, notamos que a partir de este *flash* del ave doliente apuntado por el coro, Deyanira es representada como mujer que sobre todo llora (πάγκλαυτος v. 651) y se suceden las imágenes referidas a sus lágrimas: el coro canta el “tierno rocío de sus abundantes lágrimas” (ἀδινῶν χλωρὰν (...) δακρύων ἄχραν v. 846), y canta cómo “se desató la fuente de las lágrimas” (ἔρρωγεν παγὰ δακρύων v. 851); la nodriza evoca cómo derramaba “arroyos de ardientes lágrimas” al ir a darse muerte (δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα v. 919).

Pero vayamos al final: el coro, muerta Deyanira, parece tomarle el relevo, puesto que ya lo ve todo en clave de desgracia, y dice que ha estado llorando “como un ruiseñor de voz aguda” (ὀξύφωνος ὡς ἀιδῶν v. 936). Eso es lo que dice a la vista de un Heracles moribundo, y la mención del ruiseñor ahora sugiere el paralelo del crimen de Procne: Procne había matado a su hijo para vengar la infidelidad de su esposo y lo llora por siempre convertida en ruiseñor; el coro ha compartido con Deyanira el plan de regalar a Heracles la túnica que había de distraerle de su infidelidad y que en cambio va a provocar su muerte. Es propio, pues, que llore “como un ruiseñor”. Esta imagen en el último canto coral repite con *variatio* la del ave doliente del primero. Aquella imagen se refería a Deyanira; ésta, a las

¹⁸ En el nombre ἀλκυῶν identificamos un núcleo onomatopéyico que coincide con el de κικαῖω. La primera alusión a esta leyenda sobre el alción se encuentra en la *Ilíada*: el caso es que la esposa de Meleagro, Cleopatra, tenía el sobrenombre de “Alcíone”, por lo que su madre había llorado -como Alcíone- cuando, ya casada con Idas, fue raptada por Apolo (IX 561); el mito reaparece en textos de época tardía: Pseudo Luciano *Alcyon* I, *Ov. Met.* XI 270 ss., *schol. Il.* IX 562. Para un informe completo sobre el alción, cf. D’Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds* (Hildesheim 1966) 46-51 y J. Pollard, *op. cit.*, 96-8, que identifica el “trilling, whistling song” del martín pescador (*alcedo ispida*).

Traquinias, que han de soportar la visión que su dueña eludió dándose muerte: la visión de un Heracles anulado por el dolor.

* * *

Hemos comprobado cómo Sófocles pone en escena a sus protagonistas femeninas: ya en el trance de su dolor, un dolor íntimo, vivido en solitario, que deriva de la privación de un ser querido, y que se expresa. Pues bien, cada una de ellas aparece -ya en la presentación- estilizada en la figura de un ave-que-se-queja¹⁹. Esa figura contiene una doble identificación:

mujer-ave
lamento femenino-voz del ave.

En función de la manera en que el ave sea caracterizada, el llanto de la mujer se convierte en sonido melodioso, penetrante o insistente. El treno -si se me permite el juego de palabras- se convierte en trino; la protagonista trágica es también una *cantora*, justo lo que significa ἀηδών²⁰.

En cuanto a la condición de estas mujeres, la identificación con el ave hace que ya no estén reducidas a lo concreto circunstancial, sino que participen de una realidad genérica (el ave anónima) o paradigmática (el ave del mito): en todo caso, intemporal.

No obstante, el hecho de que el poeta identifique a sus protagonistas con unas aves caracterizadas de una determinada manera resulta significativo para la comprensión de los personajes. En efecto, ya nos hemos referido a una cierta inadecuación de la figura del ave-madre tratándose de Antígona²¹, que también afecta a Electra y al coro de doncellas de las *Traquinias*. En el caso de Antígona habíamos hablado de un dolor visceral, un dolor tan grande que reclama esa naturaleza física que el dolor de una madre tiene por antonomasia. El dolor de Antígona es tal que Sófocles lo proyecta para instalarlo en una condición irreal: la de la madre que Antígona jamás ha de ser. Es propio que el máximo dolor femenino se represente mediante esa figura de la madre, que significa la plenitud de la femineidad.

En el caso de Electra, donde ya se precisa la identificación con Procne, también el dolor es tan grande que puede compararse con el de una madre. Pero aquí

¹⁹ Como reconoce H. Musurillo, "Sophocles has a penchant for bird imagery to describe his heroines -Antigone, Electra, and here Deyanira- and always it is of a melancholic creature lamenting the loss of mate or offspring", *The Light and the Darkness* (Leiden 1967) 73.

²⁰ Cf. P. Chantraine, s.v. ἀηδών: "A propos de ἀείδω, nous avons noté la vraisemblance d'une forme ἀφ-είδ- dans la racine significant "chanter", mais cette fois nous avons un élargissement long qui surprend. Le rapport avec ἀείδω reste quand même probable", *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (Paris 1968).

²¹ Sobre la "necesaria" esterilidad de Antígona en su condición de hija de Edipo, véase la penetrante interpretación de M. Clavo, "Una esfinge trágica en la Antígona", en AA.VV., *La mujer en la antigüedad* (Barcelona 1987) 117-129. El nombre de la heroína también es elocuente: Ἀντιγονή insinúa un bloque de la función generativa.

notamos que se insinúa una distorsión interesantísima desde el punto de vista psicológico: Electra se representa a su padre en calidad de **hijo**, mediante la referencia a Itis, el hijo de Procne. Recordemos que el canto del coro sobre la calidad moral de las aves planteaba esa debida reciprocidad entre hijos y padres: los hijos han de cuidar a sus padres como los padres les han cuidado a ellos, es decir: han de actuar como padres de sus padres...²². Por otra parte, tanto el dolor de Electra (virgen) como el de Procne (madre) se tiñen de criminalidad. Los esquemas se cruzan de nuevo: Electra procura la muerte de su madre (también mujer); Procne da muerte a su hijo (varón). Ese talante criminal también se sugiere para la conducta de las traquinias que acaban llorando “como el ruiseñor”²³.

2. EL HOMBRE DOLIENTE: UN TORO QUE MUGE

Pasamos ahora a los protagonistas masculinos, empezando por Áyax. Áyax aparece en escena en pleno delirio, eufórico en la idea de haber consumado su venganza. Con anterioridad, en el primer parlamento de la obra, Atenea ha descrito su figura imponente y sangrienta y, junto con Ulises, ha evocado su loca acometida contra las reses. Luego será Tecmesa quien explique cómo Áyax ha ido dando muerte a esos animales, pero, al cabo, ella nos informa de que el acceso de locura ha remitido para dar paso al **dolor**:

καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει. (Ai. 259)

y ahora, vuelto en sí, obtiene un nuevo dolor.

Si la presentación de Áyax ha pivotado sobre el eje de la locura, ahora la dominante es el dolor, y Tecmesa insiste sobre ello:

κεῖνός τε λύπη πᾶς ἐλήλαται κακῇ. (Ai. 275)

todo él agobiado por una mala pena.

Es más, a instancias del coro, Tecmesa vuelve a referir los sucesos de la noche, vuelve a presentarnos el frenesí de Áyax, pero también el tránsito, lento y penoso, que se opera hacia la conciencia, y las muestras espasmódicas de dolor: Áyax se golpea la cabeza, grita, calla, amenaza y, por fin, contra toda previsión “arrancó a gemir lúgubrementemente”, en una figura del todo insólita, tratándose de este héroe:

ὃ δ' εὐθὺς ἐξώμωξεν οἰμωγὰς λυγράς
 ἄς οὔποτ' αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ' ἐγώ.
 πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυγύχου γόους

²² Cf. p. 8. Parece que estas representaciones de dolor propicien ambigüedades de parentesco y edad: pensemos en la increíble juventud de María en la *Pietà* de Miguel Ángel.

²³ Proponemos estas consideraciones como complemento a la interpretación en clave política que realiza N.Loroux en “Le deuil du rossignol”, *Les mères en deuil* (París 1990) 87-100.

τοιούσδ' αἰὲ ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν.
 ἀλλ' ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων
 ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.
 νῦν δ' ἐν τοιαῦδε κείμενος κακῇ τύχῃ
 ἄσιτος ἀνήρ, ἄποτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
 σιδηροκομήσιν ἥσυχος θακεῖ πεσών. (Αἰ. 317-325)

*y él, de repente, arrancó a gemir lúgubrementemente
 como nunca antes le había yo oído,
 pues de cobardes y pusilánimes tales lloros
 siempre había considerado;
 en cambio, sin estridencia de agudos chillidos
 se lamentaba sordamente, como un toro que muge.
 Y ahora, postrado en esta adversa circunstancia,
 el hombre, sin comer ni beber, caído en medio
 de los rebaños degollados yace inmóvil.*

El poeta, por boca de Tecmesa, se demora para persuadirnos de la postración de Áyax y la naturaleza de su llanto, en contraste patente con la ruidosa gesticulación que había caracterizado al héroe. Son sollozos miserables, ni siquiera se trata de una queja aguda, tan derrotado está. Notemos el detalle de estos versos a propósito de esos sollozos: primero, una descripción de su sonoridad, recogida en la construcción -tan sofóclea- ἐξώμωξεν οἰμωγᾶς (λυγρᾶς); luego, una componente emotiva en la extrañeza de Tecmesa; un juicio moral, el que hasta entonces había mantenido Áyax; una segunda descripción sonora, por contraste con lo que **no** es (“sin estridencia de agudos chillidos”). Y entonces Sófocles remata la descripción de ese llanto mediante la imagen de un animal mugiente, de un toro: ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.

Esta comparación da el tono apagado, prolongado, grave, taurino, del gemir de Áyax. En efecto, el núcleo onomatopéyico de στενάχω da idea de trueno, de sonido que retumba: en la *Iliada* se dice que la tierra “gime” así al paso de los ejércitos, como cuando es sacudida por los rayos de Zeus (II 784). Se trata de una sonoridad grave, registro que en la poesía se redobra por contacto con un adverbio recurrente: βαρύ. D. Arnould lo explica con extraordinaria sensibilidad y precisión: “Βαρὺ στενάχων traduit donc, pour ce qui est de la sonorité (mais cela n’exclut nullement l’idée que le gémissement se développe lourdement, profondément, avec insistance, à propos d’un état qui est pénible), non seulement le registre du grave-masculin, mais aussi, et surtout, un son plein, qui monte des profondeurs de l’être, sous forme d’écho et de résonance, et qui continue de vibrer longtemps après son émission”²⁴. Todo ello se reconoce en el verso, sumándose a la onoma-

²⁴ D. Arnould, (cf. *supra* n. 9) 152. Respecto al carácter masculino de στενάχω, en contraposición al femenino de κωκύω (cf. n. 4), en Sófocles se mantiene esta oposición, pero no de manera absoluta; cf. por ejemplo 6: *El.* 1076.

topeya de στενάζω²⁵: la dominante oscura del vocalismo se hace gutural y retumba a efectos de vibrantes y espirantes:

ἵπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.

Advirtamos que se trata de un sonido amortiguado, como indica el preverbio ἵπ-, que da idea del agobio, de la lasitud de este personaje comparado con el toro²⁶. E incluso aparece -tres versos antes- la nota de un βαρὺ, aunque sea de manera sesgada, en un compuesto con significado moral: βαρυψύχου, “de bajo espíritu”, “de ánimo rastrero”.

Pero además, la comparación hace aparecer a Áyax como un toro entre las reses sacrificadas, sugiriendo la inversión operada en el protagonista: de haber dado muerte a las reses, pasa a ser representado como otro toro en medio de estas víctimas. En efecto, la misma Tecmesa que ahora habla se ha referido por dos veces a la matanza en términos sacrificiales (χειροδαίκτη σφάγι', v. 219, χρηστήρια, v. 220, ἔσφαζε, v. 299). Y es, en efecto, **otro toro**, puesto que se mencionan expresamente toros (v. 297) y cornamentas (v. 55, 64, 297 codd., 376)²⁷, y además, el coro ha sospechado una venganza de Ártemis Ταυροπόλα en la locura de Áyax (v. 172)²⁸.

De sacrificador a virtual sacrificando²⁹: ese desenlace que llegará se apunta ya en esta visión de un Áyax que llora como el toro que muge. Cuando el curso de los

²⁵ Las formas στενάχω / στενάζω convienen respectivamente a la versificación hexamétrica y a la yámbica.

²⁶ Diferente es el caso del símil homérico, cuando se trata de Sarpedón, alcanzado de muerte por la lanza de Patroclo: “como toro que ha matado el león irrumpiendo en la manada /-colorado, de enorme bravura, entre reses que van volteando- /y que ha muerto **bramando** (στενάχων) en las fauces del león” (Il. XVI 487-89). Así también ostenta voz y coraje Sarpedón moribundo, exhortando a su amigo a la batalla (μενέαινε, δνόμηνευ, v. 491). En ese contexto de combate guerrero, el vencido/toro muestra su entereza hasta el último momento.

²⁷ Estas referencias concretas a toros se combinan con otras denominaciones de carácter genérico, tipo ποίμνη (vv. 27, 42, 53, 63) ο βοτά (VV. 145, 231), alguna mención suelta de corderos (v. 209) y carneros (v. 237), y varias de bueyes y boyeros (vv. 54, 63, 175, 376).

²⁸ El informe de L.R. Farnell sobre Ártemis Tauropolos no resuelve la aparente paradoja de que una diosa taurina castigue a un personaje a costa de los toros que ella tutela (*The Cults of the Greek States*, vol. II, Chicago 1971, 451-55). El caso es que su culto parece haber sido orgiástico y nocturno, y este sobrenombre se aplica también a las brujas, cf. J.C.Kamerbeek, *Ajax. Commentary*, Leiden 1953 *ad locum*: “There is a remarkable communication by Clearchus in Ath. VI 256 e on Macedonian princesses: μαγεύσαι ταυρόπολοι καὶ τριοδίτιδες ... ἐγένοντο (...) The Chorus think that Ajax may be bewitched”.

²⁹ Una concreción más del “vuelco” trágico; esta idea muestra su primera formulación en la *Poética* de Aristóteles (1452a 22-23), en términos de περιπέτεια: εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή. B.M.W. Knox ha estudiado cómo este elemento clave da lugar a un uso “inverso” del lenguaje (“reversal”) en el *Edipo Rey*, advirtiendo el alcance del fenómeno: “The reversal of Oedipus becomes a demonstration (*paradeigma*) of the paradoxical nature of man’s greatest achievements: his magnificent energy accomplishes his own ruin; his probing intelligence, pushing on to final solutions, brings him in the end face to face with a reality he cannot contemplate”, cf. *Oedipus at Thebes. Sophocles Tragic Hero and his Time* (London - New Haven 1957) 138. Cf. también J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet, “Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d’*Oedipe Roi*”, en *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (París 1981 (1972) 111 ss.

acontecimientos de lugar a que Tecmesa lo reconozca así, νεοσφαγῆς (v. 898), “recién sacrificado”, el coro comprende la fatalidad que presagiaba el llanto obstinado de Áyax:

τοῖά μοι
πάννουχα καὶ φαέθοντ'
ἀνεστέναζες ὠμόφρων
ἐχθοδόπ' Ἀτρείδαις
οὐλίῳ σὺν πάθει. (Ai. 928-932)

*tales quejas
de noche y a la luz
levantabas, corazón cruel,
hostiles a los Atridas
en tu pasión funesta*

En la fase del oprobio ajeno, el lamento de Áyax se levantaba con odio; en la fase de la propia vergüenza por el extravío propio, el lamento se hace soterrado, como el de un toro que muge.

En esa imagen sonora suscitada por la estampa del toro que muge (según la descripción que Tecmesa hace de Áyax), están las resonancias de un lamento y un mugido que pueden ir amortiguándose o, por el contrario, estallar en forma de acción, tal como intuye la esposa:

καὶ δηλὸς ἔστιν ὡς τι δρασεῖων κακόν.
τοιαῦτα γὰρ πως καὶ λέγει κῶδύρεται. (Ai. 326-7)³⁰

*y demuestra claramente que va a cometer una acción fatal,
de tal manera habla y se lamenta.*

Pero de momento, Áyax está reducido a esta postración por el dolor, y veremos cómo en sus palabras aparece una imaginería que conviene a la figura de ese toro con que Tecmesa le ha comparado. Así trata a sus marineros en términos de “único pastor que va a ayudarme” (μόνον ποιμένων ἐπαρκέσουτ', v. 360), para rogarles que le degüellen, como si fuera otro animal más: el imperativo σύνδαιξον (v. 361) contiene el prefijo σύν- que añade una idea de simultaneidad/contigüidad a un verbo específico para designar el sacrificio³¹: “degüéllame a mí también”.

Y en cuanto a su esposa, la rechaza crispado, diciendo:

οὐκ ἄψορον ἐκνεμῆ πόδα; (v. 369)

no vas a sacar tu pie lejos de estos pastos?

³⁰ La autenticidad del v. 237 es cuestionada por Nauck, y aparece atetizado en la edición de H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson, (cf. *supra* n. 4)

³¹ Cf. A. Ag. 208: εἰ τέκνον δαίξω, donde se trata también de una víctima humana.

Este encuentro de los esposos en la imaginería del pastoreo, nos recuerda aquel toque de alerta que emite Casandra en el *Agamenón*:

ἄ ἄ ἰδοῦ, ἄπεχε τῆς βοῦς / τὸν ταῦρον (A., Ag. 1125-6)

ah, ah, aparta de la vaca / al toro

Así grita Casandra al ver que Clitemnestra esconde en su peplo el hacha “de negra cornamenta” con la que inmolará a Agamenón. Efectivamente, en este pasaje de Esquilo ya identificamos una figuración análoga del protagonista como toro-víctima en la doble clave de crimen/sacrificio³². Y la idea se remonta a Homero: en el Hades, Agamenón explica a Odiseo que le asesinaron “como quien mata a un buey junto al pesebre”: ὡς τίς κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ (*Od.* XI 411).

Pero volvamos al *Áyax*. En la segunda intervención del coro hay otra metáfora que continúa con la imaginería bovina; notemos que, tratándose de esta tragedia, resulta especialmente relevante y viva, por el dato argumental que constituyen las reses degolladas por *Áyax*. Veamos la situación: el coro lamenta el contraste entre el potente *Áyax* que fue a combatir a Troya y lo que ahora es, diciendo:

νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ-
ταις φίλοις μέγα πένθος ἦ-
ρεται. (*Ai.* 614-6)

*ahora en cambio, pastor solitario de su corazón
resulta gran dolor para los suyos.*

Es magnífica la disociación sugerida por φρενὸς οἰοβώτας: *Áyax* como pastor solitario, su corazón hace las veces de rebaño; el héroe pastoreando su propia conciencia...³³ Una disociación comparable a la inversión que antes considerábamos en términos de sacrificador/víctima.

* * *

Una imagen similar es la que vamos a destacar en el *Edipo rey*. Se trata de una especie de visión que llega una vez Tiresias ha declarado a Edipo que él es el asesino a quien busca; si bien nos encontramos en la segunda intervención coral, es la

³² Cf. E. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon* (Oxford 1950): la frase puede derivar del lenguaje de los pastores, donde lo propio es que se aparte a la vaca para que no sea agredida por el toro, justo lo contrario de lo que resulta ser aquí: una hembra que asesina al macho: θῆλυς ἄρσεως φονεύς (Ag. 1231). Sobre la conjunción hacha/cornamenta, cf. N. Palomar, “El simbolismo del hacha en relación con la mujer”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III (Madrid 1994) 247.

³³ La metáfora sería comparable a aquella tan magnífica de Anacreonte: τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἦνιο-χεύεις “de mi alma tienes las riendas” (360P). Por su parte, C. Segal comenta: “The fact that the expression *phrenos oiobotas* in 614 can refer either to herdsman or to the herded animal reflects the hero’s ambiguous place between human and bestial”, *Tragedy and Civilization. An interpretation of Sophocles* (Harvard 1981) 130.

primera referencia que el coro hace de Edipo, aunque sea veladamente, en figura de fugitivo sin nombre (un poco a la manera del guarda delatando a Antígona³⁴). Así es como entreve el coro a este fugitivo:

φοιτᾶ γὰρ ἵπ' ἀγρίαν
 ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ
 πετραῖος ὁ ταῦρος
 μέλεος μελεῶ ποδὶ χηρέων,
 τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων
 μαντεῖα. τὰ δ' αἰεὶ
 ζῶντα περιπόταται. (O.T. 477-482)

*va y viene por la agreste
 selva, de gruta en gruta
 el toro también de las rocas
 solo, miserable, con pie miserable
 por apartar los oráculos del ombligo del mundo:
 pero en torno
 siempre vivos vuelan.*

De nuevo, Sófocles recurre a la estampa animal para mostrar el trance doloroso del héroe trágico. Sin mediar comparación ninguna, a la mención del ἄδηλον ἄνδρα, el “hombre desconocido”, el “incógnito”, sigue la visión de este toro errabundo, cuya soledad (χηρέων) se acentúa en un paisaje de bosque, grutas y peñascos. La concentración de referencias al caso de Edipo es alta: el estigma de la desgracia que el pie representa (μέλεος/ μελέω ποδὶ), el empeño inútil por eludir el destino (ἀπονοσφίζων / τὰ δ' αἰεὶ). Todo ello queda suspendido en un tiempo de pesadilla, o de castigo interminable...³⁵ Esta representación poética que hace Sófocles de Edipo nos recuerda extrañamente a otro destino trágico: el de Ío, la vaca que huía, siempre perseguida por el tábano³⁶.

Quizá sea interesante notar el contexto oracular en que aparece esta estampa. El coro empieza preguntando por la identidad del criminal a quien se ha referido en su canto la roca délfica. La antístrofa se refiere a “la voz del Parnaso”, que anuncia una investigación difícil:

ἔλαμψε γὰρ τοῦ νιφόειν-
 τος ἀρτίως φανείσα
 φήμα Παρνασοῦ τὸν ἄδη-
 λον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν. (O.T. 473-6)

³⁴ Cf. *supra* p. 59

³⁵ Al efecto temporal de “suspensión” contribuyen el uso de presentes, participios, frecuentativos, el adverbio αἰεὶ, la lentitud de construcción e idea de lentitud en μέλεος μελεῶ ποδὶ, y los coriambos, según explico en “πετραῖος ὁ ταῦρος Soph. O.R. 479”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid 1995*, en prensa.

³⁶ Cf. A. Pr. 561-886.

*pues ya brilló la voz recién
aparecida del nevado
Parnaso: "al hombre des-
conocido rastread todos.*

Y seguidamente aparece la estampa del toro errabundo: en ella, tanto el carácter enigmático como el protagonismo animal encajan con las pautas del lenguaje oracular. Puede que de eso se trate: de unos versos que evoquen o contengan el misterioso oráculo con que Delfos responde a Creonte, el enviado de Edipo. En esas palabras se describe la resistencia -inútil- de un toro, del **toro** (ὁ ταῦρος), a unos oráculos: los **oráculos** de Delfos (τὰ...μαντεῖα). La presencia incuestionable de Apolo como responsable de esos oráculos perennes hace pensar en una presencia latente de Dioniso en ese toro que figura a Edipo. Como todo símbolo, el que aquí constituye el toro es lo suficientemente denso como para evocar tanto al protagonista que será víctima de su propia pesquisa como al dios de la tragedia, al Dioniso que rivaliza en Delfos con Apolo³⁷.

Si la coyuntura vital de Edipo, tal como se plasma en la estampa del toro fugitivo y acosado, es escapar a la deriva, también Edipo se reconoce a la deriva, desconcertado, al oír ciertas palabras de Yocasta a propósito de la encrucijada donde Layo muriera. En ese momento, según dice, se apoderan de él "un extravío del alma y sobresalto de la mente" (ψυχῆς πλάνημα κάνακίησις φρενῶν, v. 727). Vemos, pues, que una condición constante del personaje, ya fijada mediante la figura del toro, se reconoce ahora en un lugar concreto del argumento, con recurso a la misma noción de movimiento errante. Lo animal, en cambio, no reaparece si no es en la voz inhumana con que Edipo expresa su dolor a la vista de la madre colgada: es un mugido terrible (δελιὰ βρυχηθεῖς, v.1265) lo que exterioriza la conmoción interna que supone para Edipo el hecho consumado: la esposa-madre muerta.

Como en el caso de Áyax, el mugido representa una modulación respecto a la furia anterior (λυσσόντι, v. 1258), expresada con gritos y aullidos (βοῶν, αὔσας v. 1252, 1260). Pero la rabia da paso al dolor, y en el dolor, ese mugido de Edipo nos hace entrever aquella imagen del toro evocada en el pasaje lírico que hemos comentado (vv. 477-482)³⁸.

³⁷ Integro así la idea que me ha brindado generosamente C. Miralles de identificar ese toro con Dioniso y que he desarrollado en mi artículo πετραῖος ὁ ταῦρος, cf. supra n. 35 (abordando también los problemas textuales del verso). A. Magris, refiriéndose a la presencia de Dioniso en la obra de Nietzsche, apunta: "L'idea tragica, personificata nella figura di Edipo, rappresenta perciò il destino inevitabile e incolpevole del dissolvimento dell'individuo reclamato dal dio "dissolutore" per eccellenza, da Dioniso *Lúsios*", *Carlo Kérényi e la ricerca fenomenologica* (Milano 1975) 189, cf. L. Duch, *Mite i interpretació* (Barcelona 1996) 68.

³⁸ Esta resonancia pasa desapercibida a H. Musurillo que en su artículo "Sunken Images in Sophocles' Oedipus", *AJPh* 78 (1957), prácticamente se limita a reconocer este toro del v. 479 dentro del primer grupo de "Minor Images: The animal hunt" (43-44).

3. LA TARA FÍSICA Y EL GRITO

Curiosamente, este tipo de imagen de animal que Sófocles emplea para destacar la condición doliente de sus protagonistas (*ave* si se trata de mujeres, *toro* si se trata de varón) no aparece en *Filoctetes* ni en *Edipo en Colono*. Pero es que estos personajes presentan una tara física que ya funciona como estigma del dolor: en el caso de Filoctetes, la herida hace de su persona un ser abominable, monstruoso. Esa es la plasmación más contundente de su dolor, que adquiere continuamente una dimensión sonora: Filoctetes está caracterizado por su herida y por su grito, salvajes la una como el otro. Tanto la presentación que hace Odiseo como el canto condolido del coro insisten sobre estos dos motivos, herida y grito:

νόσῳ καταστάζοντα διαβόρω πόδα (Ph. 7)
pie que supura por la voraz enfermedad
 ἀγρίαις (...) δυσφημίαις./ βοῶν, στενάζων (Ph. 9-11)
salvajes maldiciones/ gritando, lamentándose
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν³⁹ (Ph. 173)
está enfermo de salvaje enfermedad
 βοᾷ (Ph. 187, 216), προβοᾷ (v. 218)
grita, lanza gritos.

Ahora bien, durante el curso del drama la enfermedad de Filoctetes se va caracterizando como si de un ser vivo se tratara, como si se mantuviera la insidiosa presencia de aquella serpiente que en su día le había mordido⁴⁰. Como advierte H. Musurillo, “the festering wound is almost personified; it becomes a frightful νόσος that wanders at will and visits the hero at random (758-759). Like a living thing it gnaws at his foot, feeds on and consumes him (lines 7, 313, 694, 1167, and *passim*)”⁴¹; en todo caso, la figuración es de tipo animal: en esa isla salvaje poblada por bestias salvajes, la dolencia parece una bestia carnívora que vuelve una y otra vez⁴².

En cuanto al otro elemento destacado, el grito, según el coro, este grito que emite Filoctetes (βοᾷ) se expande en forma de “eco que alcanza lejos, de amargo/lamento” (ἀχῶ τηλεφανῆς πικρᾶς/ οἰμωγᾶς, vv. 189-90); y la voz es la representación de la desgracia, del desgraciado, si nos atenemos a una curiosa construcción (αὐδὰ τρυσάνωρ) que oscila entre la concordancia, la yuxtaposición y la aposición:

³⁹ Una vez más, la figura etimológica enfatizando el patetismo de una situación.

⁴⁰ Cuando Filoctetes se presenta, se refiere a la enfermedad y a la picadura de la víbora en sendas construcciones paralelas: ἀγρία / νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου / πληγέντ' ἐχίδνης φονίῳ χαράγματι (Ph. 265-7), dando idea de continuidad entre una y otra.

⁴¹ *The Light and the Darkness*, 119, cf. *supra* n. 19.

⁴² Quizás a la manera del buitre que atormenta a Prometeo; cf. A. Pr. 1021-1025.

(...) οὐδέ με λά-/θει βαρεῖα τηλόθεν αὐ-
δὰ τρυσάνωρ (*Ph.* 208-9)
no se me es- /capa la grave, lejana
voz doliente / voz (hombre-)doliente / voz, el hombre doliente.

El grito es la impresión primera que tienen en escena de Filoctetes, y el coro describe una y otra vez este vocear del héroe, cómo es y cómo no es, para acabar caracterizándolo como algo terrible:

προβοᾷ γάρ τι δεινόν (*Ph.* 218)
pues está lanzando gritos, algo terrible.

Es sintomático que al final de la pieza el propio Filoctetes se refiera al mismo motivo del grito para cerrar la evocación de lo que fue su vida en la isla:

πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας
Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἔμοι
στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ (*Ph.* 1458-60)
y de mi voz muchas veces
el monte Hermeo devolvía
el eco del penar en mi tormento.

Así pues, el grito desolado de Filoctetes compone junto con la herida una estampa suficiente e inequívoca del dolor del héroe⁴³.

Algo parecido sucede con el protagonista de *Edipo en Colono*: los ojos ciegos de Edipo, cegados por su propia mano, hacen que el personaje sea la figuración más exacta de sí mismo. El coro, al encontrarse con él, manifiesta lo impactante de su apariencia, como si lo visual y lo sonoro se conjugaran en un mismo espanto:

δεινὸς μὲν ὄραν, δεινὸς δὲ κλύειν (*O.C.* 141)
*terrible de ver, terrible de oír*⁴⁴.

Edipo es consciente de esta singularidad de su persona en cuanto al aspecto se refiere. Así lo expresan sus propias palabras cuando pide protección al coro:

μηδέ μου κάρα / τὸ δυσπρόσοπτον εἰσορῶν ἀτιμάσῃς (*O.C.* 285-6)
y no por mirar mi cara / de triste aspecto me desprecies.

⁴³ B.M.W. Knox capta magníficamente la relevancia dramática de este grito de Filoctetes (*The Heroic Temper*, 130-31, cf. *supra* n. 4)

⁴⁴ La misma reacción muestra el coro al final de *Edipo Rey*, cuando ve al protagonista recién cegado por su propia mano: ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις (v. 1297) ἔς δεινόν, οὐδ' ἀκουστόν, οὐδ' ἐπόψιμον (v. 1312).

Sófocles da el máximo relieve a esta caracterización de su personaje y no recurre a figuras animales complementarias de tipo metafórico. La ceguera connota suficientemente su dolor radical⁴⁵.

4. TÉRMINO

Este estudio nos ha deparado una extraña galería de retratos. En ella los héroes -por una parte- y las heroínas -por otra- aparecen igualados en sendas fisonomías animales: el ave que se queja, el toro que muge⁴⁶. Con toda probabilidad, se trata de realidades naturales que el poeta elabora a partir de una experiencia viva. Pero además, se suman ciertos paradigmas: en el caso del ave es **mítico**, y presenta variantes: Procne que llora la muerte de su hijo, Alcíone que llora la separación del esposo. En el caso del toro, el paradigma es **ritual**: se trata del sacrificio, de la víctima del sacrificio que comulga con la naturaleza del dios-toro que es Dioniso, dios de la tragedia. Y además de los paradigmas, hemos de considerar que estos animales cuentan con un tratamiento literario previo, que remonta a los símiles homéricos, y uno específicamente trágico, de una riqueza y complejidad que desbordan los límites de este trabajo.

En todo caso, el tratamiento de Sófocles nos parece singular y decisivo para la comprensión de sus héroes trágicos. Decisivo, porque estas figuras animales inciden (desde el principio del drama) en la plasmación del **dolor** del héroe, un dolor consustancial al héroe sofócleo. Singular, por esa especial manera en que Sófocles conjuga la componente **visual** de la imagen con la componente **sonora**, con resultados sumamente originales en el caso del toro. Y singular también por los matices y el detalle con que se realizan estas estampas –esos aspectos que hemos intentado mostrar en nuestro comentario. Singular, en fin, por el impacto que estas imágenes producen una y otra vez desde hace años en el ánimo de quien esto escribe.

⁴⁵ Una ceguera que consiste en una automutilación: recordemos la cruenta escena referida por el mensajero (*O.T.* 1264-1280) y comparemos el caso con el de otros personajes cuya ceguera es simplemente una pérdida de visión no traumática (Tiresias, por ej., cf. *Apd.* III 6,7; *Cal. Lau. Pall.* 82 ss.)

⁴⁶ B.M.W.Knox ha interpretado en términos generales esta presentación que hace Sófocles de sus héroes a través de imágenes del mundo animal a la luz de aquel postulado aristotélico: el hombre que es incapaz de convivencia o que, autosuficiente, prescinde de los demás, “no forma parte de la ciudad, como una bestia o un dios” (*Pol.* 1253a), en *The Heroic Temper*, 42-3, cf. *supra* n.4.