

EL GRITO DE LA MUERTE EN LAS OBRAS DE SÓFOCLES

María Inés Saravia de Grossi
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

Las obras de la primera etapa de creación de Sófocles (*Ájax*, *Antígona*, *Traquinias* y *Edipo Rey*) presentan el conflicto trágico en el último día de vida de los héroes y por lo tanto las reacciones se expresan muy efusivas y graves. El verbo βρυχάομαι connota el rugido del mar y describe la emoción violenta que produce la situación límite en la que se hallan los personajes. El grito visceral señala el desgarrar del lenguaje y expresa aquello que con posterioridad necesita ser explicitado por medio del discurso. A continuación, se propone el estudio del concepto y su incidencia en las cuatro tragedias de referencia.

PALABRAS CLAVE: Sófocles. Tragedias. Reconocimiento. Grito. Muerte.

ABSTRACT

«The scream of death in the plays of Sophocles». The plays of Sophocles' first creative period (*Ajax*, *Antigone*, *Traquiniae* and *Oedipus Rex*) present the tragic conflict in the last day of their heroes' lives and the reactions are therefore expressed with great effusiveness and gravity. The verb βρυχάομαι connotes the roar of the sea and describes the violent emotion that is produced by the extreme situations in which the characters find themselves. The visceral scream represents the tearing of language and expresses what later must be expressed more specifically by means of speech. Following on from this, the paper presents a study of the concept and of its incidence in the four above mentioned tragedies.

KEY WORDS: Sophocles. Tragedies. Recognition. Scream. Death.

La presente propuesta consiste en el estudio del verbo βρυχάομαι y la consideración de su eficacia en la tensión dramática¹. Siguiendo la definición de Liddell-Scott (1968⁹), el verbo βρυχάομαι describe el rugido de los leones y toros, como también de los elefantes, y ese rugido se atribuye al pasar con estruendo o bien al bramido del mar (*Odisea* 5. 412 y 12. 242)². Es decir, el concepto adquiere un matiz metafórico cuando se refiere al mar, en tanto en las tragedias los hombres rugen como bestias feroces y como el estruendo del mar de fondo³.

Las obras de la primera etapa de Sófocles (*Ájax*, *Antígona*, *Traquinias* y *Edipo Rey*) presentan el conflicto trágico en el último día de sus vidas hasta el reconocimiento drástico y por lo tanto las reacciones se expresan muy efusivas y graves; en

ellas el dolor resulta más potente; en buena medida se debe a la presencia del verbo βρυχάομαι que connota justamente el rugido del fondo del mar, cuando se arremolina producido por el viento frío. El concepto representa la situación límite en la que están sumidos los personajes. En las profundidades cavernosas de sí mismos reflejadas en este verbo, el héroe descubre sus propias aristas como un desconocido.

A continuación se analizará la eficacia del concepto expresado por el verbo dentro de la estructura compositiva de las cuatro obras de la primera etapa del autor, de acuerdo con su fecha de datación, dado que aparece sólo en ellas.

1. En *Áyax*, Tecmesa se convierte en el primer personaje que, a modo de un mensajero, relata lo sucedido en horas de la noche (vv. 284-330). Su discurso se divide en tres partes:

En el primer núcleo (vv. 284-294), Tecmesa sitúa la acción en el silencio de la noche y, aunque ni heraldos ni trompetas llaman a Áyax en ese tiempo, Tecmesa relata que el héroe salió de la tienda, a pesar de los reparos que ella había manifestado.

En el segundo núcleo narrativo (vv. 295-310), separamos tres instancias. En la primera (vv. 295-300), el verso inicial: «No puedo expresar las emociones en aquel lugar», prepara para la exégesis de aquéllas: primero describe la cacería y el crimen, hechos de los cuales el espectador no está desprevenido, pues ha visto los resultados en el Prólogo. Realmente Tecmesa retoma las palabras de Atenea (vv. 61-65), resumidas como περιφανῆ νόσον (v. 66) y como ὕβρις⁴ (v. 304).

En un segundo momento (vv. 301-304), Atenea describe la conversación de Áyax σκιᾷ τινι (v. 301) «con una sombra», en la puerta de la tienda, γέλωι πολύν (v. 303) «con grandes carcajadas», mientras insulta a los Atridas y a Odiseo, contando la venganza que se había tomado.

El último momento del núcleo central (vv. 305-310) consiste en el relato del reconocimiento, la recuperación paulatina del héroe ἔμφρων (v. 306), que lleva

¹ Este trabajo ha sido leído en las *VI Jornadas de cultura Clásica* «Las metáforas cristalizadas en las culturas griega y latina», organizadas por la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador en 2005, y ha surgido como un desprendimiento de la ponencia «Las imágenes del mar en la obra de Sófocles», leído en el *V Congreso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, Pelotas 2003, inédito. Esos conceptos fueron profundizados en el marco del seminario de postgrado impartido en la Facultad de Humanidades (UNLP) en dos cuatrimestres (2005 y 2006) «El mar de los héroes de Sófocles».

² El verbo describe, asimismo, el llanto de las mujeres por la muerte de sus hombres, como en *Iliada* XIII: 393.

³ Cf. Campbell (1879, I: 105 y ss.) afirma que el lenguaje de Sófocles en general no se despliega muy figurativo, y aunque las imágenes más familiares para la audiencia de Atenas fueron las referidas al mar; muchas veces el sentido metafórico queda codificado en el habla.

⁴ Las citas de textos griegos siguen la edición de Pearson (1928); las traducciones nos pertenecen. Las transliteraciones siguen las recomendaciones de Fernández Galiano (1969).

su tiempo κάπειτα ... ξὺν χρόνῳ (vv. 305 y 307), hasta que se ve πλήρες ἄτης (v. 308). Tecmesa relata cómo Áyax se sentó anonadado mientras se mesaba los cabellos con furia.

Otro verso a modo de intersticio, «Mucho tiempo se quedó sin decir palabra» (v. 311), introduce el tercer núcleo narrativo del relato (vv. 312-330), que comienza con el discurso indirecto de Áyax pidiendo a Tecmesa que refiera los hechos, sintetizados por ella como ἔλεξα πᾶν ὅσον περ ἐξηπιστάμην (v. 316) «dije todo cuanto sabía». A partir del verso 317 el *increscendo* narrativo se cristaliza en las imágenes auditivas que trasuntan los lúgubres gemidos en los que Áyax prorrumpe ἐξωμῶξεν οἰμωγὰς λυγράς, ... βαρυθύχου γόους... (vv. 317 y 319)⁵. En esta situación, Tecmesa emplea la expresión ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος (v. 322) (Áyax) «se lamentaba sordamente como un toro que ruge». La imagen del bramido está exacerbada por la falta de agudos lamentos señalada en el verso anterior: ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων (v. 321)⁶. Tecmesa lo describe abrumado por su mala suerte «sin comer ni beber, en medio de las bestias asesinadas con el hierro ... dejándose caer» (vv. 323-324). Ella también está segura de que esto constituye el aviso de que hará algún mal (v. 326). Finalmente pide a los marinos que ayuden a Áyax a salir del ensimismamiento.

Si dividimos el discurso en dos mitades, en la primera se relata el silencio nocturno, la soledad, cuando súbitamente irrumpen las carcajadas junto con los insultos a los jefes y a Odiseo; se intuye la presencia de una sombra⁷. En la segunda parte hay un tiempo relativamente prolongado de recuperación de la ceguera anterior, en el que aparecen los cadáveres de bestias y perros, Áyax mesa sus cabellos, se produce un profundo silencio durante el cual se asimilan los hechos ocurridos, se manifiesta el temor de Tecmesa que, a pesar de todo, es fiel a la verdad en su relato, lo que ocasiona en Áyax el bramido como de un toro, sin agudos lamentos. Βρυχώμενος encierra todo lo que no puede expresar el héroe por medio del lenguaje articulado, su denigración y la ignominia, y ciñe la conmoción de sacar la voz desde las entrañas al salir del estado de θεία νόσος (v. 185) infundido por Atenea en el Prólogo. El rugido trae a la superficie la voz de la conciencia de sí y de las circunstancias.

⁵ Cf. Garvie (1998: 155), quien comenta que el prefijo ἐξ- muy reiterado (vv. 315-317) intensifica el efecto del *climax* emotivo.

⁶ En la esticomitía del Prólogo (vv. 97-117) Áyax está exultante, radiante de locura; Odiseo presencia cómo Áyax lo degüella como un perro. Escena estridente de dramatismo veraz; en cambio en el Episodio I predominan los sonidos muy graves. Stanford (1963: 103) comenta lo siguiente a propósito de la escena: «What alarms Tecmessa in general is the contrast between Ajax' deep indomitable anger in the face of former troubles and his miserable (λυγράς in 317) lamentations now».

⁷ Los versos 364-366 se corresponden con los versos 308-310 y aun con los anteriores versos 296-300. La risa que él libera con la matanza se corresponde con la risa real de los jefes y acólitos, Áyax (v. 303), Atridas (v. 367) y Odiseo Laértida (v. 382).

En los extremos del discurso se exasperan tanto el silencio del principio como los rugidos del final. Tecmesa advierte que no existe el regreso de esta situación. Toda la expansión *commatica* prolongada (vv. 332-427) traduce la alteración anímica y la imposibilidad de explicar lo inenarrable. En los discursos de los episodios restan las despedidas de Áyax a sus afectos.

2. En *Antígona* en el Estásimo I (vv. 334-375), el Coro canta las glorias del hombre y emplea el adjetivo περιβρύχιος para describir sus efectos⁸:

Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν ... (vv. 332-337).

Muchas cosas (hay) pasmosas, pero nada es más pasmoso que el hombre⁹, y esto (*por el hombre*) llega hacia el otro lado del mar gris, con el viento sur invernol, atravesando por debajo de la ola que rodea el fondo del mar...

La imagen consiste en que el viento invernol, tempestuoso, abre un remolino en el mar, como un abismo en el cual se puede ver el fondo; no obstante, el hombre supera el vértigo y lo atraviesa¹⁰.

El Estásimo I canta los espacios culturales que el ser humano se labra esforzadamente; pero, a continuación, en el Estásimo II, se presenta el reverso de lo anterior. Los ancianos de Tebas mencionan el mar que hace sucumbir los barcos; las desgracias están representadas por las tempestades y aluden al presente y el pasado de la familia de los Labdácidas:

Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών·
οἷς γὰρ ἄν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας

⁸ Cf. Chantraine (1968: 199-200), quien fundamenta que el adjetivo guarda la raíz βρυχ-, como βρυχάομαι. El verbo ha ejercido una influencia sobre el adjetivo, que connota el sentido activo «que sumerge». Βρύχιος «profundo», el epíteto del mar. El autor agrega que el verbo se confunde con βρῦκω «comer, devorar», y un origen común a ambos es posible. Además Boisacq (1950: 136) afirma que el adjetivo adquiere el sentido de aquello que está en el fondo o bajo la superficie del mar. La raíz βρ- < *mr* y el autor relaciona esto con «mar» y otros recorridos etimológicos.

⁹ Optamos por la traducción del coordinante καὶ con un matiz adversativo. Para esta acepción, seguimos a Dennington (1954: 292). Müller (1967: 90) afirma: «κούδεν. Die Scholien machen richtig auf die rhetorische Parataxe aufmerksam; 'und doch nicht' hebt noch stärker hervor als 'obwohl-doch'». El crítico señala, asimismo, la aliteración en consonantes π y ξ (vv. 334-337) que evoca el horror del mar tormentoso.

¹⁰ El pronombre τοῦτο en neutro para mencionar al hombre le otorga un poco de perspectiva, no alude directamente a Antígona y Creonte, aunque están incluidos. Cf. Nussbaum (1986: 68 y ss.).

οὐδὲν ἑλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλήθος ἔρπον·
 ὅμοιον ὥστε ποντίας
 οἶδμα, δυσπνόοις ὄταν
 Θρήσσησιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,
 κυλίνδει βυσσόθεν
 κελαινὰν θίνα καὶ δυσάνεμοι
 στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἀκταί (vv. 582-592).

Felices aquellos para los que la vida transcurre sin el gusto de males, pues para quienes la casa fue sacudida por los dioses, ninguna clase de ruina los abandona, mientras repta lentamente contra la generalidad de la estirpe; del mismo modo como la ola del mar, cada vez que la oscuridad submarina se levanta por los contrarios vientos tracios, enrolla desde el fondo del mar la negra arena; y los acantilados, azotados por los vientos, bajo su golpe, braman con gemidos.

En la extensa comparación, el Coro emplea el verbo βρέμω (v. 592) y la imagen aflora equivalente a la expuesta en el Estásimo I, pero con signo inverso¹¹. La primera mención muestra cómo el hombre labra su porvenir, en distintos medios: el agua, la tierra y los cielos; en cambio, en el Estásimo II, los golpes de la divinidad aparecen representados por los azotes tormentosos que no pueden evadirse, ni morigerarse, de este modo el hombre es hostigado hasta tocar el fondo que emerge para voltearlo (vv. 586-592).

El Estásimo I expone los límites primigenios que el hombre vence cuando surca el mar. En el Estásimo II, el mar levanta sus arenas profundas para expulsar al hombre¹². La imagen tiene las características de los símiles homéricos, en tanto muestran la regularidad de la naturaleza y, a su vez, un carácter esquileo que evidencia que las desgracias no fallan, no abandonan a las familias¹³. El bramido del mar golpea tan fuerte, que crea un remolino que descubre el fondo por donde emergen las arenas que se dispersan, así como las desgracias en una familia persisten a lo largo de la historia de las generaciones, en este caso de los Labdácidas.

¹¹ Chantraine (1968: 194) describe el verbo βρέμω como un término expresivo que comporta sonoridad simbólica, sin una etimología segura. Posiblemente derive de la raíz *mrem* y evoca al griego μορμύρω. Von Frisk (1960: 273-274) atribuye cercanías etimológicas a βρυχ- con βρέχω: «sumergir, mojar». Por tanto, asimilamos βρέμω a βρυχάομαι sólo semánticamente, en base a lo expuesto por los diccionarios de autoridades. El adjetivo βαρυβρεμέτα «que ruge», aparece en el hipórquema (v. 1118) como epíteto del hijo de Zeus, Dioniso.

¹² Cf. Oudemán-Lardinois (1987: 134). Para el autor, ἔρεβος ὕφαλον (v. 598) puede ser traducido como «abismo submarino». La imagen sugiere el ojo del huracán donde se encuentran las fuerzas terribles que envuelven ἐπιδράμη (v. 589), que da vueltas κυλίνδει (v. 590), relacionado con el caos primitivo, generador, que despide un movimiento centrífugo.

¹³ Cf. Müller (1967: 142). Brown (1987: 172) afirma lo siguiente: «We should not seek a precise application for every detail of the simile, but it superbly evokes a sense of implacable and impersonal power and (in the reference to black sand stirred from the depths) of sinister forces brought up from the Underworld where they belong».

En el Estásimo I el viaje del hombre se efectúa con éxito a través del bramido del mar; la imagen muestra la omnipotencia de quien todo lo medita, lo calcula, elabora procedimientos (v. 347) y los explica por medio del lenguaje, el que sólo él se ha enseñado con mucho esfuerzo (vv. 354-356). No obstante, hay límites y dos de ellos infranqueables, como las enfermedades que llevan a la muerte y los dioses (vv. 361-364).

El Estásimo II retoma la idea y muestra esa limitación que propagan los dioses en respuesta a las iniciativas humanas: el mar se traga al hombre en la profundidad de sus entrañas; toda una familia se ve sumergida y ahogada en pesares. Las arenas tapan todo, de este modo el mar muestra un carácter nuevo e insospechado: no sólo no posee una superficie navegable sino que muestra su lado oscuro y desconocido, el de la profundidad.

En principio, el Estásimo I expone la metáfora de las coyunturas humanas en general; formula «una lectura» de la situación dramática, pues la visión optimista de cómo el hombre se hace camino se conecta con la imagen de la nave del estado de Creonte (v. 163). La fuerza positiva de la Párodos se mantiene en este Estásimo; no obstante, presenta la posibilidad del quebranto frente a los límites inmovibles como la muerte y la divinidad. Muy por el contrario, el Estásimo II muestra que no existe un hombre que conquiste el mar, pues aquél es sobrepasado por éste. En α y α' se muestran las fuerzas irracionales de la naturaleza; representan la confusión humana. En β y β' los ancianos cantan al poder de Zeus, tranquilo, luminoso y eminente, la fuerza eterna que alberga en sí misma el desorden.

En el final, un atisbo de esperanza es posible para el hombre. La mención de $\epsilon\lambda\pi\acute{\iota}\varsigma$ como $\mu\omicron\lambda\acute{\upsilon}\pi\lambda\alpha\gamma\kappa\tau\omicron\varsigma$ (v. 615) «de mucho vagar», asimila la esperanza a un marino que atraviesa un mar desconocido, inexplorado¹⁴.

Las metáforas connotan las escenas precedentes y posteriores, tanto episódicas como líricas¹⁵. El Estásimo II clausura rotundamente la primera parte de la obra, considerada como díptico.

3. En *Traquinias*, el verbo $\beta\rho\upsilon\chi\acute{\alpha}\omicron\mu\alpha\iota$ que describe las muertes de Deyanira y de Heracles aparece con frecuencia en la segunda mitad de la obra.

La presencia de Hilo instaura el nexa entre los dos protagonistas. El relato del hijo, en el Episodio III (vv. 749-812) trae a escena los acontecimientos que rodearon los últimos momentos de Heracles antes de su regreso. En primer lugar (vv. 749-771), el suceso se sitúa en el altar de Eubea, el promontorio de doble ribera bañado por el mar, donde se deslinda el bosque para el sacrificio (v. 753). Se produce el encuentro de Hilo con su padre, y Licas entrega la túnica tal como se la

¹⁴ Liddell-Scott (1968⁹: 1441) atribuye a $\mu\omicron\lambda\acute{\upsilon}\pi\lambda\alpha\gamma\kappa\tau\omicron\varsigma$ $\epsilon\lambda\pi\acute{\iota}\varsigma$ el sentido de «esperanza engañosa».

¹⁵ Cf. Nussbaum (1986: 68), quien sostiene que los coreutas expresan las imágenes como si fueran sueños, imágenes oníricas. En efecto, mantienen un lenguaje metafórico o secundario.

encargaron. Heracles se viste con ella y comienzan los preparativos para las hecatombes; con el calor del fuego, mana la transpiración muy fuerte del héroe. El calor se impregna en los pulmones y en todas las articulaciones (vv. 768-769). La comezón corroe los huesos (v. 770) como el veneno de una hidra se apodera de la sangre.

El segundo momento del discurso (vv. 772-807) muestra a Heracles retorcido de dolor, cuando agarra a Licas por el tobillo y lo lanza hasta que cae en el promontorio, aquél pierde masa encefálica y muere en la roca. El auditorio, presa del pánico, deplora que uno esté agonizando y que el otro haya sucumbido; y nadie osa acercarse ante ese hombre. Los alaridos de Heracles convulsionado (v. 787) tienen su eco en los acantilados. El héroe maldice su casamiento con Deyanira (v. 792) y divisa al hijo que llora. Hilo intercala el discurso directo de Heracles, quien expresa sus deseos de no morir en Eubea y pide ser alejado de esa tierra, para que nadie lo vea; en suma, pide compasión (vv. 797-803). El hijo lo conduce a Traquis embarcado en una nave pequeña:

ἐν μέσῳ σκάφει
θέιντες σφε πρὸς γῆν τήνδ' ἐκέλαμεν μόλις
βρυχώμενον σπασμοῖσι (vv. 803-806).

Después de colocarlo en el fondo de una barca hacia esta tierra lo condujimos mientras rugía profusamente en sus convulsiones.

Cuando Hilo relata el trayecto del regreso, el padre es llevado a su casa como un cadáver pues ya no se levanta y sólo emite rugidos; por medio del participio βρυχώμενον (v. 805) el hijo describe cómo Heracles brama por el peso de la enfermedad, y el dolor que lo abate presenta, de algún modo, una ironía más respecto del Estásimo I de *Antígona* y se parece al modo en que Áyax expresaba el esfuerzo que le demandaba σύνεσις, la comprensión de sus propios actos (*Áyax* v. 322).

En el último núcleo narrativo del discurso (vv. 808-812) Hilo recrimina a su madre la responsabilidad de haber matado al mejor hombre, ruega que Δίκη y las Erinias la castiguen y que sufra con la misma intensidad que Heracles. Mientras tanto, Deyanira se ha retirado del escenario y es imposible que responda ante la incriminación del hijo, el espectador sabe que ya está muerta.

En el Episodio IV, encontramos la mayor tensión de la obra que la Nodriza impulsa con el relato de la muerte de su señora. Primero describe la mirada última a las cosas familiares (vv. 899-911); la escena adquiere sonido y movimiento (vv. 904-911). El verbo βρυχάομαι vuelve a aparecer para describir cómo Deyanira «Bramaba en los altares, después de arrodillarse» ... (v. 904)¹⁶.

¹⁶ Cf. Easterling (1982: 188), quien afirma que la ausencia de aumento temporal en la forma verbal βρυχάτο lo asimila a la épica y la intención del relato precisamente consiste en otorgar un colorido épico a la narración.

La escena en el dormitorio (vv. 912-931) describe el punto culminante con la muerte sobre la cama de Heracles; la Nodriza incorpora el discurso directo de su ama (vv. 919-921) cuando se despide del lecho nupcial.

La agonía del matrimonio está equiparada ya que la esposa se comporta como Heracles (v. 850); en cuanto el ir y venir dentro del palacio equivale al movimiento espasmódico del héroe en el promontorio de Eubea. Deyanira tiende la cama matrimonial como Hilo prepara la camilla para el padre.

La descripción de la muerte del personaje femenino tiene rasgos masculinos, ella muere atravesada por la espada con los senos descubiertos, no ahorcada como Yocasta o Antígona. La espada rasga sus pleuras (vv. 926, 930-931) como la espada de Heracles rasgó la piel del centauro (vv. 566-568)¹⁷. La audiencia y la Corifeo sienten el grito de muerte de Deyanira un poco antes (vv. 863-867), pero su cuerpo no vuelve a escena, ni siquiera con el *encicléma* y tampoco tiene lugar en el Éxodo¹⁸.

En el tercer núcleo narrativo del discurso (vv. 932-942), la Nodriza describe la reacción de Hilo, quien captura el foco de atención y, por último, ella reflexiona sobre la felicidad del día de mañana (vv. 943-946) mientras clausura definitivamente la vida de Deyanira.

La túnica, que provino del hogar, albergaba en potencia la sangre de la hidra aleccionada por Neso. La injerencia de la naturaleza salvaje, del monstruo Neso, dentro del espacio civilizado de la casa, el ambiente donde transcurre la vida de la mujer, descompone aquella precaria armonía. En suma, el emplazamiento salvaje del centauro irrumpe con la violencia del pasado en la cultura, representada en el οἶκος, en tanto recinto donde se procesan las transformaciones¹⁹.

En el Éxodo, prosigue la descripción de la enfermedad de Heracles. Apenas puede hablar, expresa ἢ δ' αὖ μᾶρὰ βρύχει (v. 987) «la que otra vez me devora, maldita»; luego insiste, y pormenoriza el efecto del padecimiento²⁰:

Πλευραῖσι γὰρ ποοσμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ' ἀρτηρίας
ροφεῖ ξυνοικῶν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἦδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας
τὸ πᾶν, ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη (vv. 1053-1057).

Pegada a mis costados me devora mis carnes desde lo más profundo, y reseca el aliento de mis pulmones porque se asocia conmigo, ha bebido mi fresca sangre y estoy destruido en todo mi cuerpo, y dominado con este grillete inconcebible.

¹⁷ El proceso es descripto y relatado en forma muy semejante a la muerte del Centauro Neso, en el Estásimo III (vv. 831-840).

¹⁸ Winnington Ingram (1980: 86 y ss.) observa la relación muerte-amor-sexo porque Deyanira se mata sobre la cama, casi como una postura fállica, de posesión total.

¹⁹ Segal (1981: 104).

²⁰ Ver nota 8, donde decimos que para Chantraine (1968: 199-200) el verbo βρύκω se confunde con βρυχάομαι, ambos tienen un origen común. En *Filoctetes* (v. 745), la forma verbal βρύκω aparece para describir la crisis de la enfermedad.

En el mismo discurso, Heracles prosigue la descripción de su enfermedad y, cuando pide clemencia al hijo, se define como ... παρθένος βέβρυχα κλαίων... (vv. 1071-1072) ... «grito y me lamento como una doncella» ... Heracles llega envuelto precisamente en los pliegues de la túnica y sintiéndose παρθένος (vv. 1071-1072), como las mujeres cautivas del principio²¹. Luego se refiere a sí mismo como θῆλυς (v. 1075), como antes había aludido a Deyanira (v. 1062). Luego muestra sus velos como de novia ἐν καλυμμάτων (v. 1078). Deyanira grita como un hombre o como un monstruo. La señora está masculinizada por la forma de morir y por el grito de muerte que exhala, igual a Heracles en la agonía y a Neso. El verso 903 la representa por medio de un oxímoron: βρυχάτο ... βωμοῖσι «rugía en los altares», pues el rugido corresponde a las bestias salvajes y los altares atañen al οἶκος, lo femenino. Deyanira muere como hombre y Heracles como παρθένος, una paradoja.

4. Por último, se observará cómo se expresa el grito de muerte en *Edipo Rey*, obra que concluye la primera etapa de creación del autor.

En el Éxodo, el relato del segundo Mensajero refiere la clarividencia extrema de Edipo experimentada en la habitación, y el grito desolador del rey atruena a causa del cuadro que encuentra en los aposentos.

Οὐ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναῖκα ἑσειδομεν,
πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην· ὁ δὲ
ὅπως ὄρα νιν, δεινὰ βρυχηθεῖς τάλας,
χαλᾶ κρεμαστὴν ἀρτάνην· ἐπεὶ δὲ γῆ
ἔκειθ' ὁ τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τάνθ' ἐδ' ὄραν (vv.1263-1267).

En efecto, allí vimos a su esposa ahorcada, pendiente de cuerdas oscilantes; éste, desgraciado, como la ve, bramando pasmosamente, suelta la cuerda suspendida; y puesto que la desdichada yacía en tierra, lo de allí era pasmoso de ver.

El participio βρυχηθείς (v. 1265) rubrica el punto culminante del reconocimiento, indicado por medio de las imágenes auditivas, graves o estridentes, que se hallan en el discurso: βοῶν (v. 1252), δεινὸν δ' αὔσας (v. 1260), y la mención al golpe de las puertas doblemente aseguradas (vv. 1261-1262). Edipo ha experimentado rozar el fondo de sí mismo; por lo tanto, cuando vuelva a entrar en el Éxodo, la expresión entrañará la voz de un hombre que abarcó todos los registros²².

Al mismo tiempo, la muerte de Yocasta sobre el lecho sugiere un componente sexual²³. Se supone que el cuerpo se balancea sin tocar el suelo, la oscilación

²¹ A propósito del tema, cf. Ormand (1999: 56) y Seaford (1986: 51-59).

²² Cf. Knox (1957: 110-112). En esta instancia, Edipo cumple la paradoja del cazador cazado. Antes de retirarse en la última escena, Edipo pide ser llevado a las montañas, para vivir como un salvaje.

²³ Colgarse involucra un modo femenino para el suicidio en los trágicos; mientras el arma y la sangre corresponden a una modalidad masculina. Cf. Bollack (1990, III: 856).

corporal, además, insinúa la ambigüedad del parentesco. El verbo χαλάω (v. 1266) insinúa que Edipo no corta la soga sino que descomprime el nudo para que Yocasta repose en el suelo. La caída de la reina entonces ocurre suave, en nada abrupta, y contrasta con el grito gutural de Edipo, que produce la deformación del gesto. Los coordinantes δὲ ... δὲ (vv. 1264 y 1266) marcan los dos tiempos en que vemos a Yocasta: mientras pende de la cuerda y luego cuando yace. Además, que Edipo desprenda los broches del vestido representa una escena de vestigios eróticos. Los versos 1270 a 1274 mencionan el castigo y la culpabilidad, como una explicación del participio βρυχηθείς (v. 1265). A punto de vaciarse las cuencas de los ojos, Edipo adquiere el gesto del sacrificador cuando levanta el brazo (v. 1270)²⁴. La definición de la ceguera en estos versos incluye el discurso directo de Edipo en el que se dirige a los ojos (vv. 1273-1274). El excesivo dolor del rey hace que pueda verse como otro, al menos en la metonimia de los sentidos. El uso reiterado de los pronombres οὗς μὲν ... οὗς δ' (vv. 1273-1274) involucra a todos, y señala, con insistencia, la soledad de Edipo. Desde ahora permanecerá ἐν σκότῳ (v. 1273) «en lo tenebroso». A partir del grito, Edipo cambia la voz y cambia la visión física por la interior, metafísica²⁵.

La primera parte del discurso del mensajero (vv. 1237-1250) se refiere a los momentos más desesperantes de Yocasta antes de morir; primero la ven los sirvientes y el mensajero mismo; luego del bramido de la muerte, el foco se posa sobre Edipo.

En el final del relato, se compara la situación entre ὁ πρὶν παλαιός «el tiempo pasado» descrito como ὄλβος δικαίως y el νῦν θῆμέρα «el día de hoy», puntualizado como στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη ... (vv. 1282-1284) «gemido, ceguera, muerte, vergüenza»²⁶. Nombres que pueden otorgarle un campo semántico al grito gutural, desarticulado de Edipo.

CONCLUSIONES

El verbo βρυχάομαι marca la frontera existencial entre la apariencia de la realidad y la verdadera naturaleza de lo esencial en los héroes sofocleos. El grito en el que retumba toda la interioridad del hombre se codifica en el lenguaje articulado que emplean los personajes para comprenderse e identificarse en la nueva situa-

²⁴ Cf. Bollack (1990, III: 865) comenta que todo coincide: el gesto y su ejecución, la palabra y el acto. El discurso no posee ninguna situación deliberativa, pues no resta tomar ninguna decisión.

²⁵ Cf. Dawe (1982: 226), quien afirma lo siguiente: «The moral reasons given by Sophocles here and at 1385-90 for Oedipus' self-blinding are artistically the only correct ones for the play he has written». «Self blinding forms no part of the story in Homer, but appears in Aeschylus» (Sept. 778-85).

²⁶ ὁ πρὶν παλαιός alude al pasado remoto de la casa de los Labdácidas, mientras πάροιθε, en el mismo verso, alude al pasado inmediato. Cf. Bollack (1990, III: 883), quien afirma: «πρὶν s'applique ainsi à la période de plénitude dont πάροιθε dit qu'elle est révolue ('dans le passé')».



ción. El grito visceral expresa aquello que con posterioridad necesita explicitarse por medio del lenguaje, como Áyax lo hace en los episodios y Edipo en el prolongado Éxodo en el que admite el milagro de vivir. En *Traquinias*, Deyanira cae fulminada por la espada que sigue al grito; Heracles tiene tiempo de disponer su funeral y el futuro de los jóvenes Hilo y Yole. Heracles es alentado hacia el fondo de sí, por medio de la enfermedad.

En *Antígona*, el Coro menciona el concepto que plasma el comportamiento de la naturaleza humana, siempre con ansias de superación: los hombres ya se abalanzan hacia los enormes desafíos o bien encuentran su derrota y postración. En el resto de las obras estudiadas, los personajes exhalan el grito pero éste es relatado por un mensajero como en *Edipo Rey* o, como en *Áyax* por Tecmesa y en *Traquinias*, por Hilo y la Nodriza y en una ocasión Heracles lo menciona cuando se describe a sí mismo, despojado (vv. 1071-1072). Estos casos de desesperación muestran una ironía —no la única— respecto del Estásimo I de *Antígona*. En esta experiencia, el héroe se denigra hasta el descontrol; cuando recupera el lenguaje articulado, ha experimentado el reconocimiento en términos de la *Poética* de Aristóteles, en consecuencia, inicia la recuperación paulatina de su propia identidad y esta vez, en tanto otro. Aunque en escena es probable que abunden las interjecciones de dolor, no presenciamos el desgarramiento del lenguaje que vuelve bestiales a los héroes, ineptos en esa instancia límite de expresarse por medio de una ajustada idoneidad discursiva, que en otras ocasiones los distingue.

En *Antígona*, el navegante atraviesa el abismo envolvente de las aguas, gracias a los logros que permite el ejercicio de la libertad; pero, en el Estásimo siguiente, el abismo se arremolina de tal manera que emergen las entrañas de la tierra para tapar todo lo que encuentre a su paso. En esta obra, el adjetivo derivado de βρυχάομαι, περιβρύχιος, adquiere un sentido antropológico que incluye a los protagonistas y desde este punto de vista, la obra se erige como el epicentro dramático de Sófocles, porque la situación descrita comprende al género humano en su totalidad. En cada caso prevalece la idea del vértigo espiritual, de introspección, cuando se atisban las propias entrañas con el rugido que los héroes exhalan y que llega a sus límites oscuros, cavernosos, instancia única en que aquéllos pueden contemplarse. En *Edipo Rey* el concepto evidencia un cariz ontológico, pues señala la coyuntura culminante del reconocimiento. Lo mismo ocurre en *Áyax* y en *Traquinias*. Áyax y Heracles expresan su bramido como consecuencia de una enfermedad: Áyax por μῖσος, «odio» y Heracles a causa de ἔμερος, «deseo».

El impacto emotivo que se aprecia en las obras de la primera etapa no se presenta de la misma forma en las obras posteriores, es decir, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*; en ellas los héroes aprenden a convivir con el dolor, la acción se despliega infectiva, aunque no menos trágica, las tramas atemperan el impacto de la catástrofe pero resultan más patéticas y, por lo mismo, los personajes no vociferan hasta la deformación del gesto; menos exagerados, controlan en alguna medida, la emotividad.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. EDICIONES, COMENTARIOS, LEXICA

- BOISACQ, É. (1950^a): *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Heidelberg.
- BOLLACK, J. (ed.), (1990): *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille.
- BROWN, A. L. (ed.), (1987): *Sophocles: Antigone*, Warminster.
- CAMPBELL, L. (ed.), (1879 y 1881): *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 1 y 2, Oxford.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- DAWE, R. D. (ed.), (1982): *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.
- DENNISTON, J. D. (1954^a): *The Greek Particles*, Oxford.
- EASTERLING, P. E. (ed.), (1982): *Traquiniae*, Cambridge.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969): *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.
- GARVIE, A. F. (ed.), (1998): *Sophocles. Ajax*, Warminster.
- LIDDELL-SCOTT (1968^o): *A Greek English Lexicon*, Oxford.
- MÜLLER, G. (1967): *Sophokles. Antigone*, Heidelberg.
- PEARSON, A. C. (ed.), (1928): *Sophoclis, Fabulae*, Oxford.
- VON FRISK, H. (1960): *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.

2. CRÍTICA

- KNOX, B. M. W. (1957): *Oedipus at Thebes*, Yale.
- NUSSBAUM, M. (1986): *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge.
- ORMAND, K. (1999): *Marriage in Sophoclean Tragedy. Exchange and the Maiden*, Austin.
- OUDEMANS, TH. C. W.-LARDINOIS, A. P. M. H. (1987): *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden.
- SEAFORD, R. (1986): «Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' 'Women of Trachis'», en *Hermes*: 51-59.
- SEGAL, CH. (1981): *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard.
- WINNINGTON INGRAM, R. P. (1980): *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.

