

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

---

## UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

*Dichoso aquel que no tiene patria*, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

---

## MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Apuntes (1993-1998), <b>Antonio Campillo</b> .....	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de <b>Anacleto Ferrer</b> .....	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, <b>Jante (Javier Infante)</b> .....	50

PANORAMA

<b>ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS</b> .....	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? <b>Antonio Notario Ruiz</b> (Coordinador) .....	53-55
TEXTO INVITADO .....	57
O silêncio do tempo do silêncio, <b>Fernando José Pereira</b> .....	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, <b>Zoe Martín Lago</b> .....	64-72
ARTÍCULOS .....	73
El problema de la autonomía del teatro, <b>Adrián Pradier Sebastián</b> .....	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? <b>Sebastián Gámez Millán</b> .....	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, <b>Roger Ferrer Ventosa</b> .....	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, <b>Marcelo Jaume Teruel</b> ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, <b>Laura Maillo Palma</b> .....	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, <b>Raúl Pérez Andrade</b> .....	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	157-168
MISCELÁNEA .....	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, <b>Carlos M. Madrid Casado</b> .....	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, <b>Andrea Carriquiry</b> .....	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, <b>Raúl Sanz García</b> .....	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, <b>Rayiv David Torres Sánchez</b> .....	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, <b>Jaime Llorente Cardo</b> .....	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, <b>Sergio Martínez Luna</b> .....	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, <b>Gustavo Sierra Fernández</b> .....	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, <b>Horacio Muñoz Fernández</b> .....	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, <b>Ainhoa Kaiero Claver</b> .....	305-317
RESEÑAS .....	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, <b>Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro</b> .....	321-325
Rimada Botánica, <b>Xaverio Ballester</b> .....	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, <b>Jürgen Misch</b> .....	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, <b>Raquel Baixauli</b> .....	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, <b>Teresa Aguado Garzón</b> .....	337-338
Vuelan las imágenes, <b>Verónica Perales Blanco</b> .....	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, <b>Raimon Ribera</b> .....	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, <b>Esther González Gea</b> .....	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, <b>Lurdes Valls Crespo</b> .....	350-353
España de la Guerra, <b>Amanda del Rey Mateos</b> .....	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, <b>Óscar Ortega Ruiz</b> .....	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, <b>Ana Meléndez</b> .....	364-366
Conducir a una diosa, <b>Sergio Requejo Pérez</b> .....	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), <b>Joan M. Marín</b> .....	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, <b>Raquel Baixauli</b> .....	373-375
La eternidad de un día, <b>Carmen Martínez Sáez</b> .....	376-378
Releer a Rilke, <b>Javier Castellote Lillo</b> .....	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, <b>Mauro Jiménez</b> .....	382-384
Imágenes del hombre, <b>Miguel Ángel Rivero Gómez</b> .....	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, <b>Ricard Silvestre</b> .....	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, <b>Rosa Fernández Gómez</b> .....	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES .....	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, <b>María Luisa Barrio Maestre</b> .....	397-405
Ilustraciones de <b>Jante (Javier Infante)</b> .	
Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanovic</b> intervenida con ilustración de <b>Jante (Javier Infante)</b> .	



# LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS  
Antonio Notario (Coord.)



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS  
ARTÍCULOS

## ¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud?

### *What would have been of Oedipus without Aristotles and without Freud?*

Sebastián Gámez Millán\*

#### Resumen

*Edipo rey*, de Sófocles, no se hubiera convertido en una tragedia “modélica” si no hubiera gozado de una amplia y reconocida recepción, sobre todo, por parte dos de sus intérpretes más decisivos e influyentes: Aristóteles y Freud. En este artículo analizamos los principales argumentos que ofrece Aristóteles en la *Poética*: a) la forma más apropiada de reconocimiento; b) el uso del coro; c) la argumentación verosímil; d) la concentración necesaria. Freud descubre en esta tragedia una estructura antropológica del deseo inconsciente de los seres humanos. Por último, expondremos los argumentos filosóficos de Kaufmann: a) la inseguridad radical del ser humano; b) la ceguera; c) la maldición del conocimiento; d) la inevitabilidad de la tragedia; d) el cuestionamiento de la justicia.

*Palabras clave*: Edipo, modélica, Sófocles, Aristóteles, Freud

#### Abstract

*Oedipus king*, by Sophocles, would not have become a “model” tragedy if he had not enjoyed a wide and recognised reception, especially by two of his most decisive and influential interpreters: Aristotle and Freud. In this article we analyze the main arguments that Aristotle offers in the *Poetics*: a) the most appropriate form of recognition; b) the use of the choir; c) the plausible argumentation; d) the necessary concentration. Freud discovers in this tragedy an anthropological structure of the unconscious desire of the human beings. Finally, we will expose the philosophical arguments of Kaufmann: a) the radical insecurity of the human being; b) blindness; d) the curse of knowledge; d) the inevitability of the tragedy; e) the questioning of justice.

*Keywords*: Oedipus, model, Sophocles, Aristotle, Freud

*Edipo rey*, seguramente la más conocida tragedia de Sófocles, no sería modélica si algunos pensadores que han ejercido una muy poderosa influencia, como Aristóteles en la Edad Antigua y Freud en la Edad Moderna, por ejemplo, no la hubieran considerado de un modo u otro así. Los efectos de la historia de esta tragedia escrita por Sófocles, sobre todo a través de sus grandes intérpretes, entre los que sin duda se encuentran los anteriormente mencionados, ha incrementado los significados de la obra. Leer *Edipo rey* es ya, por tanto, leerlo bajo las sombras tutelares de Aristóteles y Freud, entre otros muchos<sup>1</sup>. Claro que esto no es tanto la causa de por qué *Edipo rey* no es una obra modélica, como de por qué ha llegado a serla, más allá de sus méritos

1 Antes del siglo XX el mito de Edipo había sido abordado por más de veinte autores. Después de Freud, ha sido abordado al menos otras dieciséis veces más. Esta lista aparece citada en el estudio en español más completo y actualizado que conocemos acerca de este asunto, García Gual 2012: 205-206.

\* UNED, España. [sebastiangamezmillan@gmail.com](mailto:sebastiangamezmillan@gmail.com)  
Artículo recibido: 5 de junio de 2017; aceptado: 27 de septiembre de 2017

literarios y estilísticos.

Se podría decir que *Edipo rey*, la tragedia de Sófocles, no empezó a ser modélica hasta después de la lectura de Aristóteles en la *Poética*, o mejor, tras los seguidores, comentaristas e intérpretes de Aristóteles y la *Poética*, que acabarían por canonizarla. A partir de entonces, y con la posterior interpretación de Freud y la de otros pensadores modernos, escritores como Hofmannsthal, filólogos como Albin Lesky o filósofos como Walter Kaufmann, *Edipo rey*, con razón, se ha convertido en modélica, ejemplar, canónica.

Modélica al menos en un doble sentido: en primer lugar en el sentido de haberse convertido en “modelo”, “ejemplo” de otras obras, interpretaciones, versiones, adaptaciones... hasta el punto de que como ha señalado Colette Astier: “Los *Edipos* de Corneille, de Voltaire, de Gide, de Cocteau, o de Eliot no se conciben sin la sombra de Sófocles, y no se dirigen a otros públicos más que a los que lo conocen” (en García Gual 2012: 204).

Sin dejar de lado la anterior acepción, *Edipo rey*, de Sófocles, es modélica, porque esta tragedia, como ha advertido André Green, “se ha vuelto para toda una civilización en la tragedia por excelencia, y ha servido de tela de fondo a una reflexión incesantemente renovada de Aristóteles a Heidegger” (en García Gual 2012: 203). Esta acepción puede considerarse una consecuencia más o menos lógica de la anterior. Pero, ¿por qué *Edipo rey*, de Sófocles, se ha convertido en obra modélica? ¿De qué nos habla –y cómo– para no dejar de interpelar a las distintas generaciones de lectores? Estas son algunas de las preguntas que trataremos de abordar aquí.

Es sabido que las obras, en cierta medida, arrastran sus lecturas. En palabras de Borges, “*Hamlet* no es exactamente el *Hamlet* que Shakespeare concibió a principios del siglo XVII, *Hamlet* es el *Hamlet* de Coleridge, de Goethe y de Bradley. *Hamlet* ha sido renacido. Lo mismo pasa con el *Quijote*. (...) Los lectores han ido enriqueciendo el libro”<sup>2</sup>. Lo mismo, pero cambiando los nombres, repetimos, cabe decir de *Edipo rey*, y no sólo de *Edipo rey*, sino de todas las obras que traspasan la época en la que fueron escritas y son interpretadas y reinterpretadas, adaptadas y transfiguradas por generaciones y generaciones de lectores, especialmente de otros autores, artistas, críticos y estudiosos.

Así pues, si de una obra pueden emerger otras obras, esas otras obras posteriores, además de enseñarnos a leer y reparar en determinados aspectos de la obra de la que parten, la recrean y transfiguran, incrementándola y enriqueciéndola. No es solo una silenciosa labor del tiempo; también lo es de estos autores que, a partir de otras obras, prolongan su obra<sup>3</sup>.

Y aún más que otras, tal como se imaginará, las obras arrastran sus interpretaciones canónicas. Las consecuencias de ello, sin embargo, no siempre son favorables para la misma obra, aunque tienda a incrementar su ser, puesto que si, por una parte, unas veces esas interpretaciones nos invitan a reparar en destacados y provechosos lugares que tal vez no hubiéramos visto o en los que no nos hubiéramos detenido de no ser por tales interpretaciones, por otra parte, esas mismas interpretaciones canónicas nos

2 Jorge Luis Borges, “El libro”, incluido en Borges 1999: 22-23.

3 Borges escribió: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”, en “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones* (Borges 2005: 711-712). También “Pierre Menard, autor del Quijote” (Borges 2005: 444-450).

impiden ir más allá de ellas, ya sea porque nos conformamos –en el doble sentido del término– con ellas, acabando con el deseo de llevarla por otras lindes, ya sea porque al modo de una censura, ejercen una violencia simbólica, la de la autoridad que, en ocasiones, sin ser reconocida como autoridad emancipadora, señala y marca los caminos por los cuales se admite discurrir.

De tal modo que si nos salimos de estos caminos, nos suspenden o desaprueban, sosteniendo que esa interpretación no está *dentro* de Aristóteles, como si Aristóteles o el autor consagrado que sea tuviera la última palabra o, lo que viene a ser lo mismo, como si estos intérpretes hubieran establecido de una vez y para siempre los límites de lo permitido en una interpretación. Y ello a pesar de que desde la hermenéutica, y no la ontológica de Gadamer, sino la metódica de Schleiermacher, se parte del presupuesto de que un intérprete puede descubrir en la lectura de una obra aspectos relevantes de los que el autor no es consciente.

Sea como sea, las lecturas, las interpretaciones, acaban enriqueciendo las obras, aunque en ocasiones sea difícil distinguir entre si ha supuesto un enriquecimiento o ha fijado unos límites. Digamos, al margen de cualquier juicio de valor, que estas lecturas, estas interpretaciones, son unas condiciones de posibilidad de comprensión de la obra y, al mismo tiempo, unos límites. Se nos preguntará acaso por qué establecen unos límites de la interpretación. Pues bien, establecen unos límites en tanto que si pretendemos traspasar los confines de las exégesis e interpretaciones predominantes y canónicas de una determinada obra, nos convertimos en un hereje, en un transgresor, bajo la razón, que más bien parece un pretexto o una excusa, de que no estamos siendo fieles a las autoridades competentes en la materia. Mas las transgresiones, con el tiempo, y como bien saben los herejes, crean escuela y se vuelven fecundas. De tal manera que sin herejes cualquier tradición, y no sólo las religiosas, sino también las filosóficas, científicas o artísticas, se apagaría. Lo mejor de las religiones, decía Ernst Bloch, es que crean herejes. Contamos con abundantes ejemplos para ilustrar esto.

En otros términos, lo que queremos decir es que *Edipo rey* no es una obra modélica si no hay lectores, alentados o no por otros, que la consideren modélica. Aquí sólo expondremos algunos motivos que algunos clásicos, como Aristóteles y Freud y, por otro lado, estudiosos más recientes, como Kaufmann y García Gual, que se hace eco de numerosos testimonios, aducen de por qué *Edipo rey* es una obra modélica.

Por razones cronológicas, podemos comenzar por Aristóteles. Aristóteles distingue tres formas de reconocimiento del personaje durante la tragedia: en primer lugar, aquel que se efectúa con conocimiento de lo que sucede, “como Eurípides creó a Medea matando a sus hijos”; en segundo lugar, aquel otro reconocimiento que procede de que el personaje cometa algunas desgracias infames, debido a su ignorancia, y las reconozca posteriormente, “como el *Edipo* de Sófocles”; y, por último, aquella forma de reconocimiento que procede de que el personaje, también debido a su ignorancia, encontrándose próximo a cometer alguna desgracia infame, no llegue a cometerla porque justo antes de actuar reconoce ciertas amenazadoras consecuencias que se desprenderían de la acción en el caso de cometerla (Aristóteles 2004: 68-69).

De estas tres posibilidades, a Aristóteles le parece que “el mejor reconocimiento de todos es el que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*” (Aristóteles 2004: 78). Se diría que el reconocimiento que surge “de los hechos mismos” es el más natural, y la naturalidad, junto con la verosimilitud, dota a las obras de credibilidad,

requisito esencial para los espectadores. Y ya veremos cómo para Aristóteles los mejores argumentos son los verosímiles, por imposibles que a veces parezcan.

Aristóteles también considera modélico el uso del coro en Sófocles, en tanto que ejerce la misma función que uno de los actores, en tanto que es, por consiguiente, una parte del conjunto, y en tanto que contribuye al desarrollo de la acción (Aristóteles 2004: 85). ¿Qué es en particular lo que Aristóteles elogia del uso del coro en *Edipo rey* de Sófocles?

Aristóteles elogia la oportuna disposición y el interés dramático de los cantos corales de las tragedias de Sófocles. El coro, como es sabido, nunca interviene en la acción, pero con sus cantos líricos la comenta y ofrece así una especie de trasfondo a la actuación de los personajes (García Gual 2012: 190).

Según algunos estudiosos “los cantos del coro sirven para marcar una distancia entre los cinco sucesivos episodios, al tiempo que sugieren reflexión y una tonalidad emocional de fondo, respondiendo a lo sucedido en la escena anterior” (García Gual 2012: 192). Asimismo, a través de los coros se despliega lo que C. Segal ha denominado “la dimensión teológica o religiosa de la tragedia griega, su afán por explorar el sentido de la existencia humana en una perspectiva cósmica” (García Gual 2012: 192).

Esta dimensión religiosa de la tragedia griega, con su intención de explorar el sentido de la existencia humana desde una perspectiva más amplia, a veces hasta cósmica, puede apreciarse claramente en la última intervención del coro, sobre la que luego volveremos:

¡Ciudadanos de Tebas, mirad! Este es Edipo,  
el que sabía los famosos enigmas y que fue un hombre muy poderoso,  
y no había ciudadano que no observara sus hechos sin envidia.  
¡Ved en qué abismo de terrible infortunio ha caído!  
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 gran dolor (Sófocles 2012: 66).

Más adelante, a propósito de cómo deben desarrollarse los argumentos, Aristóteles indica: “hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble; y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino ante todo no deben tener nada irracional, o de lo contrario, lo irracional ha de estar fuera de la trama, como que Edipo no supiera cómo murió Layo” (Aristóteles 2004: 107). Si no fuera como Aristóteles recomienda, la acción resultaría inverosímil para los espectadores, con lo que la credibilidad de estos así como la fuerza persuasiva de la tragedia flaquearía, viniéndose abajo la representación. De ahí la importancia decisiva de la verosimilitud, que nos mantiene en un estado de credibilidad y tensión.

Aristóteles prefería que la representación de los personajes, sin alzarse demasiado por encima de lo humano, mostrara una acción superior a las que llevan a cabo el común de los mortales. De este modo el espectador tendría en el personaje un modelo de comportamiento, alguien con quien identificarse y poder admirar, alguien que, siendo intelectualmente superior a nosotros, sin embargo, no deja de ser azotado por el destino. Asimismo, el *éleos* (lástima, compasión) y *phobos* (espanto, temor) que ha de producir la tragedia será más eficaz, ya que si seres de mayor prudencia que nosotros se ven envueltos y arrastrados por la fuerza ciega del Hades, qué no será de nosotros, deducirán los espectadores.

Hacia el final de la *Poética*, ante la posibilidad de que el *Edipo* de Sófocles se pusiera en tantos versos como la *Iliada*, Aristóteles se muestra contrario, porque piensa que “lo que está más concentrado es más agradable que lo que se extiende a lo largo de mucho tiempo” (Aristóteles 2004: 118), reconociendo además que la claridad de la representación “es superior porque se produce la imitación con una extensión menor” (Ibid.). Esto último puede tener varios sentidos: podría referirse a que la obra gana en claridad cuando la representación no es demasiado extensa, porque si es demasiado extensa puede dificultar al espectador la tarea de ir recogiendo todos los hilos de la trama, tarea que incluso podría fatigarle.

Como buena parte de lo que dice Aristóteles, esto también goza de vigencia: se ha teorizado acerca de la imposibilidad de llevar *El Quijote* de Cervantes a las tablas sin al mismo tiempo desmantelarlo, y algo semejante o igual cabe decir respecto al *Fausto* de Goethe, por citar dos conocidos ejemplos. El caso de esta segunda es más extraño y sorprendente porque no es una novela, sino una obra de teatro. Sin embargo, por su extensión, es muy difícil representarla de forma completa. De aquí podemos deducir que los géneros no son simples convenciones, sino que también se eligen o resultan más adecuados en función de aquello que se quiera representar a través de ellos.

Por otra parte, puede referirse a que una imitación o representación estará más lograda mientras más concentrada esté, es decir, que si con unas cuantas hojas basta para representar lo esencial de un personaje a lo largo de su vida, ¿por qué extenderse en cientos y cientos de hojas? Es lo que se podría entender como condensación poética. En el idioma alemán es significativo el parecido fonético y gráfico entre el sustantivo *Dichtung*, poesía, y el verbo *Dichten*, condensar. La poesía se caracteriza precisamente por ser un lenguaje esencialmente condensado. Lo poético, en cualquiera de sus manifestaciones, es aquello que dice más con menos medios<sup>4</sup>.

Según Kaufmann, la admiración de Aristóteles por *Edipo rey* descansaba en su perfección argumental, y antes de escribir la *Poética*, el estagirita ya sabía alrededor de qué modelo de tragedia teorizaría y a qué modelo de tragedia debían imitar las demás: “Su ideal, como es costumbre en él, no está en ningún paraíso celestial, como las formas platónicas, sino que se encuentra en la experiencia, y se trata, en este contexto, de *Edipo rey*” (Kaufmann 1978: 109).

En cambio, el motivo por el que *Edipo rey* de Sófocles es para Freud una obra modélica, incluso de valor universal, se debe a otras razones, tal como le declara a Fliess en una carta de 1897:

Ser completamente franco consigo mismo es un buen ejercicio. Así surgió en mí un único pensamiento de valor universal. He hallado también en mí el enamoramiento de la madre y los celos frente al padre, y ahora lo considero un acontecimiento común a la primera infancia (...). De ser esto así, se comprende muy bien el poder impresionante que ejerce el *Edipo rey*. (...) La leyenda griega hace suya una compulsión que cada cual reconoce por haber sentido su existencia en sí mismo. Cada uno de los oyentes fue alguna vez, de forma germinal y fantástica, un Edipo así y todo el mundo retrocede espantado ante el cumplimiento real de este sueño, poniendo en juego todas sus provisiones de represión, lo que separa su estado infantil del adulto actual (en García Gual 2012: 249).

4 Una de las corrientes estéticas contemporáneas, enunciada por Mies van der Rohe, y practicada más allá de la arquitectura (piénsese, por ejemplo, en Samuel Beckett en la literatura), según la cual *less is more*, está estrechamente vinculada con la condensación y con lo poético en el sentido que apuntamos.

Por consiguiente, la fuerza de *Edipo rey* estribaría para Freud en su poder de “alcanzarnos”, ya que realiza en la representación aquellos oscuros deseos con los que, según el psicoanálisis, todos los seres humanos hemos soñado y fantaseado: el deseo de poseer al objeto primero de nuestro amor, la madre, y matar al rival que la posee, el padre. De modo que encarnamos el mismo drama que, sin saberlo, protagonizó y padeció Edipo. Una vez más, el arte y, en particular, la tragedia, como proyección y sublimación de los deseos inconscientes.

Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes de que naciéramos. (...) El rey Edipo, que ha matado a su padre y ha tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles. (...) Como Edipo, vivimos en la ignorancia de aquellos deseos inmorales que la Naturaleza nos impuso y al descubrirlos quisiéramos apartar la vista de las escenas de nuestra infancia<sup>5</sup>.

Sin acaso proponérselo, Freud está enunciando de manera implícita una estrategia retórica a la que debe obedecer una obra para captar la atención de los individuos: representar los deseos que sentimos todos, o casi todos, y no nos atrevemos a declarar por algún tabú o por cierta prohibición socio-moral o cultural. Tal es la razón por la que esta obra de Sófocles resuena en nosotros, por encima de circunstancias históricas y sociales. De ahí, quizá, la universalidad y la vigencia de esta obra, como si hubiera logrado representar una estructura antropológica del deseo inconsciente de los seres humanos.

Por tanto, si la célebre obra de Sófocles no deja de representarse y “alcanzarnos” se debe, según Freud, a que el poeta trágico ha logrado representar en ella “una estructura antropológica del deseo inconsciente” de los seres humanos. Por eso hoy, como ayer y como mañana, esta tragedia de Sófocles nos seguirá “alcanzando”, diciendo, expresando, por encima de condiciones históricas y socio-culturales.

Pues, según Eugenio Trías, que interpreta al tiempo que expone la teoría de Freud, “en el inconsciente humano, concebido como sistema de representaciones mediatizadas por el deseo, se halla la clave siniestra que permite explicar el efecto estético –de belleza y sublimidad– que produce la tragedia griega de Edipo” (Trías 1982: 135). Por nuestra parte, no decimos que no sea universalizable, como otras grandes obras de la literatura, pero dudamos de que sea universal, de que represente la realización de un oscuro deseo con el que todo ser humano ha soñado y fantaseado.

Dicho de otro modo, su supuesta universalidad es algo que tendría que confirmarse a través de cada uno de los que se viera “alcanzado” por la obra, explicitando las razones por las cuales estima que se ve afectado, hasta el punto de reconocerse en ella. Solo que este método pasa por alto las serias dificultades, si es que no imposibilidades, que tenemos gran parte de los seres humanos para acceder a lo inconsciente, que es donde según Freud podríamos encontrarnos con Edipo.

En cualquier caso, no deja de ser misterioso e inquietante que, desde hace más de dos milenios, multitud de generaciones se vean “alcanzadas” y se sigan reconociendo en esta obra. ¿Es por las razones que indica Freud o tal vez no? Sea como sea, “después de Sófocles –y quizá junto con Aristóteles– nadie ha hecho más por la fama de Edipo que este moderno pensador vienés, que descubrió en él un motivo fundamental del

5 *La interpretación de los sueños*, (Freud 2006: 507-508).

inconsciente humano” (García Gual 2012: 248).

Además del parricidio y del incesto, de los que Freud se vale para elaborar su teoría del complejo de Edipo, vibran unos sorprendentes parecidos entre algunos pasajes de la tragedia de Sófocles y la teoría psicoanalítica de Freud, como aquel en el que Yocasta, dirigiéndose a Edipo, dice:

Pero ¿por qué ha de sentir temor el hombre, sobre quien imperan los antojos de la fortuna, y no tiene presciencia cierta de nada? Lo mejor es vivir al azar, como buenamente se pueda. Y tú no tengas miedo en punto a la boda con tu madre. Pues son muchos ya los mortales que en sueños han yacido con su madre, y es el que hace caso omiso de estas cosas quien sobrelleva con más felicidad la vida (Sófocles 1974: 148).

Pasajes como este debieron de turbar a Freud mientras los leía. Incluso nos atrevemos a aventurar que si Freud los acogió fue porque, en cierto modo, ya andaban engendrándose en él. Hasta tal punto pudo ser así que G. Paduano ha escrito, en la que puede entenderse como una crítica contra el complejo de Edipo, que “la tragedia de Edipo no representa el complejo de Edipo, sino más bien una imagen suya plasmada en un espejo” (en García Gual 2012: 253).

Esta penetrante lectura a la vez que crítica contra el complejo de Edipo de Freud puede estar inspirada en una concepción de la lectura: el libro o, lo que aquí es lo mismo, el acto de leer, como un espejo que nos puede o no devolver nuestra imagen. Un ejemplo de esta concepción lo encontramos en los agudos y sabios aforismos de G. Ch. Lichtenberg: “Un libro es un espejo; si un mono se mira en él, el reflejado no podrá ser un apóstol. No tenemos palabras para hablar de sabiduría con el necio. Ya es sabio quien entiende al sabio” (Lichtenberg 1990: 127).

No es, por cierto, la única crítica que ha recibido el complejo de Edipo formulado por la teoría psicoanalítica de Freud. El crítico Harold Bloom lanzó una provocadora hipótesis:

Todos nosotros nos creemos en posesión de la *libido*, pero tal entidad no existe: de hecho no existe una energía sexual específica. Si Freud hubiera decidido alimentar la pulsión de la muerte con *destrudo*, un concepto que desarrolló en una época, todos nosotros acarrearíamos ahora no sólo nuestro complejo de Edipo y nuestra *libido*, sino también nuestro *destrudo* (Bloom 2002: 395).

A pesar de la seriedad y el rigor, la cautela y la meticulosidad con la que trabajaba Freud, que poco o nada dista de la de cualquier científico honesto, la presunta neutralidad no es más que un mito. No hay, a pesar de Kant, recepciones desinteresadas: si toda recepción que merezca considerarse acaba en una apropiación es precisamente porque lo que se apropia ya estaba, quizá de una manera vaga y amorfa, engendrándose en el receptor<sup>6</sup>.

Las críticas a la interpretación de *Edipo rey* por parte de Freud no terminan ahí. Paul Ricoeur, que estudió detenidamente la obra de Freud y que incluso lo consideró uno de los tres maestros modernos de la hermenéutica de la sospecha, al tiempo que critica la visión del psicoanálisis ofrece una lectura alternativa: la creación de Sófocles

6 Desde otra perspectiva, Nietzsche ha criticado “el juicio estético desinteresado” de Kant, por ejemplo, en Nietzsche 1998: 135-136.

del personaje de Edipo no es la simple manifestación del drama infantil que lleva su nombre, sino la invención de un símbolo nuevo del dolor de la conciencia de sí. Ese símbolo no repite nuestra infancia, sino que explora nuestra vida adulta (en García Gual 2012: 259). Ricoeur, por lo tanto, se distancia de la interpretación de Freud y se aproxima a la lectura socrático-platónica:

Tal conexión entre la cólera de Edipo y el poder de la verdad es el núcleo de la verdadera tragedia de Edipo. Ese núcleo no es el problema del sexo, sino el de la luz. Apolo es su símbolo; quizás podríamos decir que es el mismo Apolo quien llama a Edipo a conocerse a sí mismo y quien incitó a Sócrates a examinar a los otros hombres y a sí mismo y a decir que una vida no examinada no es digna de ser vivida (en García Gual 2012: 262).

Como recuerda Platón en la *Apología*, Sócrates, desde que se encontró con el frontispicio del oráculo de Delfos, en el que aparecía la inscripción: “Conócete a ti mismo”, emprendió la búsqueda del conocimiento de sí mismo, con el fin, como ha interpretado penetrantemente Michel Foucault (1994)<sup>7</sup>, de ocuparse y cuidar lo mejor posible de sí mismo. Y en tanto que cuidar de sí correctamente implica cuidar de los otros, es una ética que afecta al cuidado de los otros y de la *polis*.

Es la idea, asentada en la antigua Grecia, del intelectualismo moral, la identificación entre el conocimiento y la acción. De manera que para actuar correctamente es necesario primero conocer qué es el bien, o lo bueno, o lo correcto; solo entonces podremos comportarnos así. El intelectualismo moral, como es sabido, fue criticado por Aristóteles, que si bien aceptaba que para comportarse correctamente es necesario conocer qué es lo correcto, consideraba que no es suficiente: es necesario, además, adquirir el hábito adecuado para comportarse de modo correcto. Así pues, a pesar de que a veces no ignoramos qué es lo injusto, no por ello nos comportamos de acuerdo con ese saber.

Según esta interpretación, el comportamiento de Edipo nos conmueve porque, a pesar de que recibe las insistentes recomendaciones de Tiresias, de acuerdo con las cuales no debe indagar en su pasado, ya que puede ser perjudicial, él se afana en descubrir la luz de la verdad. En esa búsqueda que ha emprendido para conocerse a sí mismo descubre, horrorizado, que ha matado a su padre y que se ha acostado con su madre.

¿Podría haber elegido seguir el consejo del sabio Tiresias y no continuar con esa búsqueda, que era una búsqueda de sí? No lo sabemos, quizá ello forma parte del destino o, mejor dicho, del constante entrecruzamiento entre el carácter y el destino. Seguramente hubiera sufrido menos no habiendo descubierto el parricidio y el incesto. Pero justamente ahí reside el coraje y la valentía de Edipo, en querer saber la verdad de lo acontecido, aunque pueda ser muy dolorosa.

Albert Camus, en una interpretación que mantiene ciertos vínculos con la de Foucault y Ricoeur, escribió que “Edipo obedece primeramente al destino sin saberlo, pero su tragedia comienza en el momento en que sabe” (Camus 1967: 95). Sin embargo, si Edipo puede erigirse en símbolo de la voluntad de descubrir la verdad sobre sí mismo, no es porque comience a saber, sino más bien porque en ningún momento abandona la

7 Un estudio sobre esta interpretación de M. Foucault puede leerse en Nehamas, “Un destino para la razón de Sócrates: Foucault y el cuidado de sí”, en Nehamas 2005: 243-291.

búsqueda de saber, a pesar de que sus consecuencias serán devastadoras.

Uno de los primeros, si no acaso el primero que vislumbró esta perspectiva, fue Arthur Schopenhauer, que en una carta a Goethe fechada el 11 de noviembre de 1815, comparando la actitud filosófica con la actitud de Edipo, escribe:

Es el valor de llegar hasta el fondo de los problemas lo que hace al filósofo. Debe ser como el Edipo de Sófocles que, tratando de elucidar su terrible destino, prosigue infatigablemente su búsqueda, incluso cuando adivina que la respuesta no le reserva sino horror y espanto. Pero la mayoría entre nosotros lleva en su corazón una Yocasta que suplica a Edipo por el amor de los dioses que no siga en su indagación (en García Gual 2012: 159).

De esta manera, “esa búsqueda denodada de la verdad le llevará a la catástrofe. Y arrastrará consigo a la desdichada Yocasta, que se suicida ahorcándose en su dormitorio, al saberse culpable del incesto insospechado. Luego Edipo, a la vez juez y verdugo, se arrancará los ojos” (García Gual 2012: 269), en un gesto simbólico. ¿Qué se podría simbolizar con ello? La inutilidad de la visión, como símbolo de la luz del conocimiento, que de nada le ha servido para esquivar la fatalidad del destino. Esta es una de las constantes y perdurables lecciones de las tragedias griegas.

Veamos ahora la interpretación de Kaufmann. Este intérprete destaca cinco aspectos esenciales de la obra (Kaufmann 1978: 186-212)<sup>8</sup>. Cada uno de los cinco aspectos destacados es designado de una particular forma y a continuación pasa a argumentarlo razonablemente. No vamos a detenernos en estas argumentaciones porque las expresiones con las que Kaufmann recoge cada uno de estos cinco aspectos que destaca nos parecen orientadoras y suficientemente claras.

En primer lugar, subraya que *Edipo rey* es una obra sobre la *inseguridad radical del hombre*. Y en este sentido, Edipo nos representa a todos o todos somos como él en tanto que estamos atravesados por una inseguridad radical. Significativamente, *Edipo rey* termina con unas palabras de Corifeo a modo de glosa final que hemos citado más arriba y que, en resumen, nos advierten de la imprudencia de juzgar antes de su muerte si un ser humano ha sido o no feliz, pues basta con estar vivo para que de un momento a otro se tuerza el destino y la suerte de cualquiera.

Kaufmann recuerda que otra tragedia “comienza con el viejo proverbio de que nadie puede juzgar la vida de un hombre hasta que su propia muerte haya acaecido”, viejo adagio que, según Pierre Aubenque, era común en la sabiduría griega, donde no se debía formular un juicio sobre la vida de un hombre hasta que este no hubiera muerto, ya que mientras el hombre no muere está expuesto a los dictámenes de la necesidad y el azar, de manera que su suerte puede mudarse (Aubenque 1981: 447-451).

El adagio llega por lo menos hasta Montaigne, quien titula unos de sus ensayos así: “Sobre si es preciso o no juzgar de nuestra felicidad hasta después de la muerte”. En este breve ensayo, Montaigne, al igual que Aristóteles en la *Ética* a *Nicomaco* (Aristóteles 2004: 65-66), recuerda a Solón: “Los hombres, por mucho que les sonría la fortuna, no pueden ser llamados felices hasta que se les haya visto pasar el último día de su vida (...) y ello por la incertidumbre y versatilidad de las cosas humanas, que

8 Son interesantes, asimismo, los comentarios de Kaufmann sobre la interpretación de Freud acerca de *Edipo rey*, en Kaufmann 1978: 173-178.

con ligero movimiento cambian de un estado a otro muy distinto” (Montaigne 2000: 45-46)<sup>9</sup>.

Aunque estas líneas parecerían oponerse a lo que Aristóteles quisiera que las tragedias provocaran en los espectadores, en sentido estricto no se oponen, porque toda prudencia, reiteramos, parece escasa para afrontar la vida a la altura del azar. Más bien apunta a lo que antes denominamos la falta de experiencia que nos constituye.

El segundo aspecto que Kaufmann destaca es que “Edipo es la tragedia de la *ceguera humana*”. Al parecer, a Sófocles le fascinaba la ceguera, de modo que no es casual que en *Edipo rey* encontremos a un ciego adivino, Tiresias, y a un hombre que sin esta deficiencia biológica, Edipo, que ve, pero, sin embargo, como todos nosotros, no percibe suficientemente como para conducir su vida conforme su voluntad: es un modo paradójico y revelador de advertirnos que no basta con ver a través de los ojos, esos órganos que al final de la obra, en forma de castigo y quizá también en señal de su inutilidad para haber visto cuando tenía que ver, Edipo se arranca.

Algunos estudiosos han observado que “la ironía está aquí en cada contraste, en cada paso y en el argumento todo: ignorancia-conocimiento, realidad-ilusión, grandeza-miseria, el sabio que resolvió el enigma de la Esfinge ignora su propio ser, el parricida se propone vengar a Layo “como si fuera su propio hijo”, el contaminador de Tebas es su celoso protector”<sup>10</sup>. Nada es lo que parece. Si la ironía y la ambigüedad es signo de riqueza expresiva y literaria, en pocas obras podemos encontrar tanta o más que en *Edipo rey* de Sófocles.

Por otro lado, ese juego irónico que conduce de la ceguera a la visión, de la ignorancia al conocimiento, junto con el acto simbólico de arrancarse los ojos Edipo, es una sutil forma de advertirnos que por mucho que veamos, incluso por astutos que seamos, nunca nos basta para liberarnos de las trampas del destino. Pues por donde quiera que vayamos aparece de manera imprevisible. Y todo ello lo hace Sófocles, como quería Aristóteles, mostrándolo mediante la acción, no diciéndolo a modo de relato por boca de alguno de los personajes, lo que sin duda es más persuasivo y eficaz.

Kavafis, en un poema titulado “Edipo”, parece interpretarlo por esta vía de la ceguera humana: Edipo, en efecto, es capaz de adivinar la pregunta de la Esfinge, y salvar con ello al pueblo de la peste, pero no puede vislumbrar el destino que le aguarda. Como bellamente condensa el epifonema con el que Kavafis cierra el texto, esas son “preguntas de imposible respuesta” (Kavafis 1997: 252). Preguntas de imposible respuesta que nos afectan en mayor o menor medida a todos los seres humanos por esa falta de experiencia que nos constituye. Y por la que en todo tiempo estamos ávidos de las experiencias de los otros, sedientos de vidas ejemplares.

En tercer lugar, Kaufmann destaca que “Edipo rey es la tragedia de la *maldición de la honradez*”. Esta es quizá la designación que puede inducir a más equívocos de las cinco que destaca Kaufmann, por lo que sería conveniente aclararla. Por honradez Kaufmann parece entender aquí esa constante e incesante búsqueda de saber que caracteriza a Edipo durante toda la obra, a pesar de que tanto Tiresias, como Yocasta o el pastor, le insisten en que abandone esa búsqueda por el bien de su felicidad.

Pero para Edipo parece no haber felicidad ni salvación que no vayan acompañadas

9 En la traducción de J. Bayod Brau este capítulo se titula “Que nuestra suerte debe juzgarse sólo tras la muerte”, en Montaigne 2008: 79-83.

10 María Rosa Lida, citada en García Gual 2012: 130.

de la verdad. De tal manera insiste en esa afanosa búsqueda de la verdad que poco a poco va descendiendo a los abismos de su hasta entonces desconocido pasado. Y, sin embargo, pese al sufrimiento de conocer eso que se presenta ahí, Edipo no puede detenerse y persevera continuamente hasta dar con la verdad, que le depara al mismo tiempo la tranquilidad de quien ha llegado a conocerla y el horror de haberlo conocido.

¿Hay que pagar tan alto precio por conocer la verdad? ¿Merecía la pena pagarlo? Consideramos que no es tanto una elección como una fatalidad: parece que estamos condenados a buscar la verdad, al precio que sea, sin percatarnos a menudo de que puede ser muy inconveniente para los intereses de la vida. Ni siquiera la posibilidad de ser feliz le persuadió a Edipo, cuyo fondo insobornable le impedía apartar la mirada de la verdad: esa constante e incesante búsqueda de la verdad, repetimos, es una fatalidad y una elección.

Tal vez podría haber vivido feliz, dentro de los estrechos márgenes que a los humanos no es posible serlo, si no hubiera sabido que no sabía algo sobre su pasado, pero descubre que sabe algo que no sabe, y, con actitud filosófica, desciende a los abismos de la memoria en la búsqueda de ese algo que sabe que no sabe. Edipo comete la honradez de no volver los ojos a la verdad, pero esta acaba arrancándoselos.

Según Kaufmann, “ello es parte de su grandeza y de su merecida admiración, precisamente porque es verdad que la honradez suprema no siempre hace feliz al hombre honrado” (Kaufmann 1978: 200). Aristóteles estaría de acuerdo con esta valoración. Porque, ¿vale la felicidad a cualquier precio? La felicidad que brota de la inconsciencia y que es o acaba siendo inconsecuente no vale, por supuesto, lo mismo que aquella que brota de la consciencia y es o acaba siendo consecuente. La primera es una felicidad responsable, la segunda, no.

Por tanto, “la fuerza central de la acción de la tragedia de Sófocles no es la del destino, sino que es la imperiosa pasión por conocer la verdad” (Kaufmann 1978: 196-199), como hasta en tres ocasiones repite Kaufmann. Dicho esto, esperamos que se entienda a qué se refiere este autor con “la maldición de la honradez”: en no apartar la mirada de la verdad o de la búsqueda de la verdad, a pesar de que pueda resultar muy doloroso. Sin embargo, tal vez hubiera sido más preciso haber denominado a este aspecto “la maldición del conocimiento” o “la maldición de la honradez de conocer”.

Este aspecto de la interpretación de Kaufmann mantiene curiosas similitudes con la no menos esclarecedora interpretación del Edipo llevada a cabo por Michel Foucault (1986: 18-19). Por otros testimonios que hemos podido recoger, deducimos que esta línea de interpretación sobre el personaje de *Edipo* propuesta por Foucault no es un caso aislado de la época: algunos años antes, Cioran había anotado:

La búsqueda de Edipo, la persecución sin miramientos –incluso sin escrúpulos– de la verdad y la obstinación en su propia ruina recuerdan el proceder y el mecanismo del Conocimiento, actividad eminentemente incompatible con el instinto de conservación (Cioran 2004: 81).

Se podría decir que vivimos en tanto perduran nuestras ficciones. Pensemos en Don Quijote, que en cuanto decae su fabulosa imaginación vuelve a ser Alonso Quijano, enfermando de muerte después de haber vivido, poco antes del fin, el sueño de su vida gracias a esa saludable locura de encarnar un sueño tardío, atreverse, bajo el nombre de Don Quijote de la Mancha, a imitar por fin a los caballeros que tanto había

leído, admirado y amado durante sus febriles e interminables lecturas.

Por el contrario, Hamlet, según el diagnóstico primero de Goethe y luego de Nietzsche, muere a causa de su insobornable lucidez, es decir, de la incapacidad de su inteligencia para engañarse. Como Edipo, sabe que no sabe, y sabe que la manzana del conocimiento puede ser mortífera, pero sin embargo no abandona la búsqueda. Como Edipo, quiere indagar en la muerte de su padre, quiere ir hasta el fondo de lo ocurrido, quiere saberlo todo, y en busca precisamente de ello encuentra su muerte. En este sentido, Hamlet, al igual que Edipo, también está poseído por la maldición de la honradez del conocimiento.

Frente a una larga tradición que ha visto en el conocimiento un signo de luz, existe otra tradición que reconoce en el conocimiento una parte oscura y terrible. Esta segunda tradición podría remontarse a algunos pasajes de la *Biblia*, como el *Job* o el *Eclesiastés*, donde se dice que en el mucho conocimiento (traducción que preferimos a la de sabiduría para no confundir sabiduría con conocimiento) hay mucho dolor, y mientras más se sabe, más se sufre. Esta corriente de pensamiento pasa por el Romanticismo, concretamente por Giacomo Leopardi y lo que Bertrand Russell, inspirándose en el apellido de un conocido poeta romántico inglés, llamó la “infelicidad byroniana” (Russell 2003: 25-42), hasta alcanzar a Nietzsche y Cioran, por trazar un amplio marco histórico y simplificar el recorrido en unos cuantos nombres y contextos.

De aquí podemos deducir que no queremos conocer siempre. ¿Hasta qué límites estamos dispuestos, hasta dónde realmente queremos conocer? “¡Me parece tan necio querer tener razón al precio del amor!” (en Rüdiger Safranski 2002: 218), exclamaba, razonablemente, Nietzsche. Por esto, para captar esa escisión humana que nos atraviesa y divide entre el deseo de conocer y la voluntad de ignorar, Nietzsche distinguirá entre el sujeto de conocimiento y la voluntad de ignorancia, pues como sabia y prudentemente reconoce, a pesar de que hizo de su vida una profundísima experiencia de escritura y pensamiento: “Muchas cosas, quede dicho de una vez por todas, quiero no saberlas; la sabiduría marca límites también al conocimiento” (Nietzsche 2009: 34).

De esta forma distingue entre el conocimiento o, como también lo llama de manera más precisa, el conocimiento trágico, que se caracteriza porque una vez que somos marcados por lo que conocemos no podemos volver atrás y actuar como si nada, y la sabiduría, que más que en un enorme cúmulo de experiencia, consistiría en saber cuándo, para los intereses de nuestra vida, nos conviene saber y cuándo, por el contrario, no. Esto es lo que no supo a tiempo Edipo, a pesar de los repetidos avisos que recibió de Yocasta y de Tiresias.

Porque, obviamente, teniendo presente los efectos del conocimiento trágico, que es irreversible, no en todo tiempo saber es beneficioso para los intereses de la vida de uno. La historia de Edipo es un ejemplo paradigmático de ello. En otras palabras, podríamos decir que la ilusión, la voluntad de ignorancia, el olvido, son necesarios para seguir sobreviviendo. De esta línea de interpretación emerge una lectura de Jorge Luis Borges de *Edipo rey*, o al menos eso podemos deducir a la luz de este soneto titulado *Edipo y el enigma*:

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día  
y con tres pies errando por en vano  
ámbito de la tarde, así veía  
la eterna esfinge a su inconstante hermano,

el hombre, y con la tarde un hombre vino  
que descifró aterrado en el espejo  
de la monstruosa imagen, el reflejo  
de su declinación y su destino.

Somos Edipo y de un eterno modo  
la larga y triple bestia somos, todo  
lo que seremos y lo que hemos sido.

Nos aniquilaría ver la ingente  
forma de nuestro ser; piadosamente  
Dios nos depara sucesión y olvido<sup>11</sup>.

Una vez más, somos Edipo, pero ahora no por nuestra inseguridad radical ante lo que nos pueda deparar eso que llamamos destino o bien por eso que hemos denominado la maldición de la honradez del conocimiento, sino porque todos, en mayor o menor medida, necesitamos “sucesión y olvido” para vivir, pues “nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser” de golpe, como si no pudiéramos asimilar lo que hemos sido y somos sin unos tragos de olvido e ignorancia.

Si no pudiéramos olvidar, ¿cómo podríamos perdonar o perdonarnos tanto de lo que hacemos como de lo que nunca llegamos a hacer? Gracias a la capacidad de olvidar, en efecto, podemos perdonar y perdonarnos. Paradójicamente, si el conocimiento nos permite deliberar y la deliberación nos conduce a poder elegir, un conocimiento exhaustivo y perfecto, conocimiento que sólo podemos imaginar como hipótesis, tal como soñó Laplace y ha postulado más recientemente Daniel Dennet (2004), tal aniquilaría de raíz la libertad, para muchos, con razón, nuestro don máspreciado.

Aún más, sin la capacidad de olvidar, así como de la de ignorar –justo lo que Edipo no acierta a saber cuándo elegir–, el ser humano difícilmente podría sobrevivir. ¿Se tratará acaso de un mecanismo de defensa? Puede que lo sea incluso de supervivencia. Asimismo, sin olvido y sin ignorancia difícilmente podría ser feliz, ni siquiera en los estrechos cauces en los que le es posible al ser humano<sup>12</sup>, porque demasiado conocimiento, hasta el extremo de alcanzar la lucidez, puede ser un estado insoportable y mortífero.

Por todo ello la argumentación de Kaufmann en este punto que hemos subrayado carece de cierta precisión conceptual. Pensamos que Edipo es astuto, pero no “extraordinariamente sabio”, como lo califica Kaufmann (1978: 195), sin distinguir entre el que posee conocimientos y el sabio en el sentido al que hemos apuntado, aquel que posee el raro arte de saber conducir la vida. Estamos más bien de acuerdo con Aristóteles: Edipo no es “ni especialmente virtuoso ni especialmente sabio”.

Curiosamente, Kaufmann, al calificar a Edipo de sabio quizá no estaba sino siguiendo las huellas del autor de *El nacimiento de la tragedia*:

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y

11 “Edipo y el enigma”, en Borges 2005: 929.

12 Una de las reflexiones más agudas que conocemos sobre la inexorable necesidad de olvidar, hasta el punto de considerarla una “forma de la salud vigorosa”, cuestión que luego reaparecerá en G. Deleuze, se encuentra en Nietzsche, en el primer parágrafo del Tratado segundo de *La genealogía de la moral* (1998: 75-77).

la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta<sup>13</sup>.

Tanto Nietzsche como Kaufmann, en efecto, describen a Edipo como sabio y noble. Pero, a nuestro entender, pueden estar en lo cierto en cuanto a lo de noble, no, en cambio, en cuanto a lo de sabio. Porque si Edipo hubiera sido realmente sabio tendría que haber sabido renunciar a tiempo a la cadena del conocimiento trágico, tendría que haber sabido cuándo debía abandonar la búsqueda del saber, cuándo apartarse de la indagación de lo ocurrido, más terrible de lo que podía imaginar. Edipo no supo “captar lo que conviene en el instante presente” (Píndaro). No tuvo, por consiguiente, sentido de la oportunidad, esencial para el comportamiento prudente de acuerdo con Aristóteles.

Es posible que Kaufmann no acierte al elegir de guía para la descripción de este rasgo al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, donde se encuentra en germen una parte considerable de lo que será la obra Nietzsche, tan brillante y penetrante, pero donde todavía no se encuentra plenamente desarrollada, tan sólo balbuceante y confusa, esta certera distinción entre el conocimiento trágico y la sabiduría, esta escisión humana por la que a menudo nos sentimos divididos entre el sujeto de conocimiento y la voluntad de ignorancia.

Edipo, recapitulemos, llega a saber algo que no sabe, y se precipita en su búsqueda sin saber que esa indagación por la verdad de su pasado acabará convirtiéndolo en un desgraciado, desobedeciendo incluso a Tiresias, que le avisa de que el conocimiento es terrible “cuando no trae consigo ningún provecho para el hombre sabio”. Es como si el conocimiento por el conocimiento careciera de finalidad y de sentido. El conocimiento ha de arrastrar consigo un bien, un provecho, una utilidad, ya sea para la vida privada como para la vida pública.

Según Kaufmann, “en cuarto lugar Edipo es una obra sobre una situación trágica: un drama que nos muestra de qué manera algunas situaciones se caracterizan por la inevitabilidad de la tragedia” (Kaufmann 1978: 202). Es la fatalidad de la existencia humana, ese impredecible azar que nos hace aparecer y desaparecer a su antojo, y entre un momento y otro nos zarandea, indiferente, oponiéndose a los caminos que elegimos.

Este cuarto aspecto destacado por Kaufmann es, en líneas generales, un lugar común en la historia de las lecturas de *Edipo rey*, mas no por ello deja de ser cierto. La existencia humana es trágica porque hay acontecimientos dentro de ella que no los podemos anticipar mediante la razón ni tampoco elegir, acontecimientos, como el nacimiento o la muerte, que sobrevienen y que son inevitables e irreversibles.

Frente a esto, el poder de la razón nunca parece suficiente. En la extensa red de la racionalidad el azar siempre encuentra agujeros por donde penetrar y alterar nuestras vidas al tiempo que las dota de libertad. Porque, insistimos, si lo supiéramos todo sobre nuestras vidas de antemano, como se viene anunciando con los últimos hallazgos científicos en neurología y en genética, la vida humana estaría determinada desde el principio y se cumpliría un anti-destino.

En quinto lugar, Kaufmann subraya que “Edipo rey es una obra sobre la justicia”,

13 Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, (1990: 89). Allí Nietzsche habla antes “del sabio Edipo” (1990: 52).

en tanto que se pone en tela de juicio si son justos los destinos de Edipo, Yocasta, Layo... Actuaron de manera involuntaria e inconsciente, y el destino, indiferente, parece recordarles dónde y cómo erraron. Pero, ¿acaso merecen lo que les ocurre? Eso, parece decir la tragedia, no importa; ocurre, eso es todo. Con lo que se pone en tela de juicio la fuerza de las leyes, de la justicia y de la moral, siempre girando alrededor de ese ciego azar, el destino.

Por último, Kaufmann agrega que estos cinco aspectos que ha destacado de *Edipo rey* están presentes también en otras tragedias, y que en resumen podrían simplificarse en tres, que podrían constituir la esencia de la tragedia. Así, la ceguera y la inseguridad radical del ser humano confluyen en lo que se entiende por la finitud. Por otro lado, la maldición de la honradez del conocimiento o la maldición de la virtud está estrechamente relacionada con la idea de que una vida moral no nos aparta de la desgracia. Y que la tragedia sea inexorable y fatal es un tópico dentro de los estudios sobre el asunto (Kaufmann 1978: 210) hasta el punto de que uno de los significados de tragedia es fatalidad.

### Bibliografía citada

- Aristóteles, 2004. *Poética*, trad. Alicia Lecumberri, Madrid: Alianza.
- 2004. *Ética a Nicómaco*, Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid: Alianza.
- Aubenque, P. 1981. *El problema del ser en Aristóteles*, trad. Vidal Peña, Madrid: Taurus.
- Bloom, H. 2002. *El canon Occidental*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- Borges, J. L. 1999. *Borges oral*, Madrid: Alianza.
- 2005. *Obras completas I*, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- Camus, A. 1967. *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada.
- Cioran, E. M. 2004. *Desgarradura*, trad. Amelia Gamoneda, Barcelona: Tusquets.
- Dennet, D. 2004. *La evolución de la libertad*, trad. Ramón Vilà Vernis, Barcelona: Paidós.
- Fish, S. 1989. “Reteniendo la parte que falta: Psicoanálisis y retórica”, pp. 305-347, reunido en S. Fish, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, trad. J. L. Fernández-Villanueva, Barcelona: Destino.
- Foucault, M. 1986. *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, México: Gedisa Mexicana.
- 1994. *Hermenéutica del sujeto*, trad. J. Varela, Madrid: La Piqueta.
- Freud, S. 2006. *La interpretación de los sueños*, en S. Freud, *Obras completas I*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona: RBA.
- García Gual, C. 2012. *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid: F.C.E.
- Kaufmann, W. 1978, *Tragedia y filosofía*, trad. Salvador Oliva, Barcelona: Seix Barral.
- Kavafis, K. 1997. *Poesías completas*, trad. José María Álvarez, Madrid: Hiperión.
- Lichtenberg, G. Ch. 1990, *Aforismos*, trad. Juan del Solar, Barcelona: Edhasa.
- Montaigne, M. E. 2008. *Los ensayos*, trad. J. Bayod Brau, Barcelona: Acantilado.
- 2000. *Ensayos I*, trad. Juan G. de Luaces, Barcelona, Folio.
- Nietzsche, F. 2009. *Crepúsculo de los ídolos. Cómo se filosofa con el martillo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- 1990. *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid:

Alianza.

— 1998. *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

Nehamas, A. 2005. “Un destino para la razón de Sócrates: Foucault y el cuidado de sí”, pp. 243-291, en A. Nehamas, *El arte de vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, trad. Jorge Brioso, Valencia: Pre-textos.

Russell, B. 2003. *La conquista de la felicidad*, trad. Juan Manuel Ibeas, Madrid: El País.

Safranski, R. 2002. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, trad. Raúl Gabás, Barcelona: Tusquets.

Sófocles, 2012, *Edipo rey*, trad. Carlos García Gual, Madrid: F.C.E.

Trías, E. 1982, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral.