

Notas sobre la Opera Edipo y Yocasta

JOSEP SOLER

*"...ahora estoy leyendo a Séneca...,
digan lo que digan, estoy
convencido que él es el más grande
autor trágico de toda la historia, él
es un verdadero iniciado en los
Sécretos y que, mejor que Esquilo,
ha sabido hacerlos expresar en
palabras. Leyendo su teatro de
inspirado no puedo evitar el llorar y
siento que, bajo el verbo de sus
sílabas, crepita, de la manera más
atroz, la hirviente transparencia de
las fuerzas del caos... no encuentro
ningún ejemplo mejor de lo que
puede entenderse como "teatro de
crueldad" que el de sus Tragedias...
en Séneca, las fuerzas primordiales
hacen oír su eco en la vibración
espasmódica de las palabras..."*

ANTONIN ARTAUD (carta a Jean
Paulhan, 1932; en *Oeuvres
Complètes*, París, III, 303)

Si existe la ópera francesa, la alemana, la austriaca, la rusa, es evidente que, con dificultad podemos decir que existe la ópera española y, menos la ópera catalana. Ciertamente, desde las óperas de Hidalgo, en el siglo XVII, hasta nuestros días, podemos encontrar ejemplos de esta forma y aún podríamos decir que hay ejemplos notabilísimos por uno u otro concepto: basta citar las obras escénicas de Manuel de Falla aunque, en

verdad, sólo una de ellas, *La Vida Breve* (estrenada en Niza en 1913) reúne las características propias de una ópera; obras como las de Pedrell todavía son prácticamente desconocidas y, por los indicios que de ellas sabemos, quizá no alcanzan la categoría musical y trascendente que debe poseer una "gran ópera".

Por otra parte fue precisamente Pedrell el que más hizo para lograr la creación en España de una ópera nacional siguiendo los ejemplos de Rusia, Alemania, etc. Su magno esfuerzo desembocó, muy probablemente, en un callejón sin salida aunque sería preciso un minucioso conocimiento de sus obras para poder emitir un juicio más preciso. ^{*pág. 75}

Otros países como Hungría, Rumanía, Noruega o Finlandia intentaron, asimismo, la gran aventura; unos lo consiguieron, aunque fuese una sola obra (Rumania con el *Edipo* de Enesco, París, 1936); (Polonia con *El Rey Roger* de Szimanowski, Varsovia, 1924) o dos (Hungría con Bartók y Kodaly: *El Castillo del Duque Barba Azul*, Budapest, 1918 y *Háry János*, Budapest, 1926) y otros, como en los países antes citados, a pesar de los esfuerzos de Grieg o Sibelius no consiguieron producir ninguna obra que musicalmente los definiera. Pero las obras antes citadas de Bartók o Enesco lograron elevar sus respectivos idiomas, mediante la magia de una poderosísima fuerza dramática y musical, a categoría de algo trascendente y de "ópera nacional", algo semejante a lo que Shakespeare en su tiempo y Joyce en la actualidad hicieron con el idioma inglés.

Pero nuestro país, en general, y Catalunya en particular, poco puede aportar en el campo de la ópera aparte esporádicas incursiones como pueden ser las dos óperas en un acto de Xavier Montsalvatge, *El Gato con Botas* (1946) y *Una Voce in Off* (1961) o la encantadora pero intrascendente *El Giravolt de Maig* (1928) de Eduard Toldrà; otras obras que durante los últimos años han sido representadas en el Teatro del Liceo de Barcelona son tan deficientes o han sido escritas en circunstancias tan peculiares que creemos más discreto no hablar de ellas.

España en general y Catalunya en particular no han encontrado aún -y quizá ya no encontrarán hasta dentro de largo tiempo- el compositor que sepa hallar el impulso creador en los complejos, y a menudo pintorescos, episodios de su historia o de sus leyendas: un posible ejemplo podría ser *Zigor* de Escudero (Bilbao, 1967); pero desde hace ya un tiempo -en realidad desde la muerte de Manuel de Falla, el último de los compositores españoles que, con auténtica categoría, ha sabido fundamentar su música en el folklore español y de él ha sabido extraer la sustancia de su música- se detecta entre los compositores de nuestro país un ansia bien clara de huir de las fuentes populares; no es en el influjo de las melodías y de los modos del pueblo donde se busca la savia que logre generar una obra sino en una visión mucho más universal, -lejana de cualquier oportunismo político que, de un lado o de otro, pudiera ser dictado más o menos implícitamente por los directivos oficiales de la música-, en un concepto mucho más abstracto y menos localista de lo que debe ser un drama musical.

Por otra parte, el idioma ya ha dejado de ser problema a conside-

rar; sólo la calidad dramática y musical de una obra es lo que restará en el futuro y lo que pudo ser vigente e importante hace medio siglo atrás ahora ya no tiene ningún sentido y bien sabemos que el fundamento de un texto está en su misma esencia semántica, es decir, en sí mismo: una traducción es siempre una traición y, en último extremo, un mal menor.

Pensamos que el camino de la futura ópera española -que debe de existir y a la que se tiene que potenciar, a pesar de la indiferencia oficial y el poco o nulo empuje que las escasas representaciones o temporadas de ópera ofrecen al compositor actual- pasa por el áspero camino del llegar a tener conciencia del sentido y del signo que pueda tener una *ópera* y de qué significado puede tener, social y espiritualmente, hoy día una obra musical con un texto dramático, es decir, una *ópera*.

Desde hace años nos hemos preocupado de esta problemática y hemos intentado crear una dialéctica y una conciencia sobre este hecho entre los compositores y músicos con quienes hemos trabajado; por otra parte, y desde 1960, antes de iniciar nuestros estudios con Taltabull en Barcelona y anterior a una breve estancia en París, trabajando con René Leibowitz, hemos intentado crear un *corpus* de obras dramáticas con que colaborar en la creación de un grupo de óperas, con posibilidad de ser interpretadas, en nuestro país. El que ya se hayan tocado en público dos diversos fragmentos de dos óperas (de dos diversos compositores que han trabajado con nosotros) y que ahora -1982- están en curso de composición y el que sepamos que, por lo menos dos compositores más están preparando dos óperas nuevas, nos anima a proseguir en nuestros esfuerzos y, nos anima, asimismo, a intentar un análisis de la única de nuestras obras que ha conocido una audición pública -aunque fuese como un oratorio- así como de las circunstancias ideológicas y culturales que nos empujaron a escoger un tema y un texto determinado.

El 1971, y bajo los auspicios de una ayuda de la Fundación March, compuse la ópera en dos actos *Edipo y Yocasta*; la partitura de canto y piano se terminó el 24 de diciembre de dicho año y la partitura de orquesta finalizó el 12 de abril de 1972. El texto empleado es el del *Oedipus* de Séneca, en su versión original en latín, con ciertas adaptaciones -determinados cortes- realizadas por el compositor, más los versos 420-426 de las *Phoenissae* del mismo Séneca y los versos 977-982 y 1186-1220 del *Oedipus Rex* de Sófocles en la traducción latina de Didot (*Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta*, París, 1842); la obra, de dos horas de duración, se estrenó en Barcelona, en el Festival de Música, el 30 de octubre de 1974, con Martha Mödl como *Iocasta*, Jerzy Artysz, como *Edipo* y Enric Serra en los papeles de *Creon*, *Tiresias*, *Forbas* y el *Anciano de Corinto* junto con los miembros del Quartet Polifònic de Barcelona, la pianista Eulàlia Solè y, en el segundo piano, Assumpta Coma, el organista Jordi Alcaraz y la Orquesta Ciudad de Barcelona.

En el comienzo de la partitura, el autor escribió dos lemas: *Combien il faut trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'emotion* (Claude Debussy) y *Dans une société criminelle il faut être criminel* del Marqués de Sade.

En 1960 iniciamos nuestras obras escénicas con *Agamemnon*, sobre un texto asimismo, de Séneca; esta obra, que mereció un premio en el Concurso de la Opera de Montecarlo, podría haber llevado en su *incipit* los dos lemas antes señalados: un intento de "organizar" la emoción (Debussy habla en una de sus cartas de "organizar el terror" y ésto como unos de los fines determinantes de la existencia de una obra dramática, en su caso, no sólo del *Péleas* sino de la futura e inacabada *Chute de la Maison Usher*) y un intento de hacer subir a la escena, de revivir, con la cooperación del "excitante" musical, un acaecer trágico condicionado, predestinado, por una voluntad superior y divina y contra la que nada ni nadie pueden oponerse: *Agamemnon* escenifica un momento de esta tragedia y, aunque todos conozcamos el desenlace feliz -de carácter litúrgico- que Esquilo había concebido para la tragedia de los Atridas o la conclusión negativa, totalmente cerrada que Hofmansthal concibe para su versión se Sófocles y sobre la que, como es sabido, Strauss escribirá una auténtica obra maestra, nosotros concebimos esta obra (en un acto y casi dos horas de duración) como una visión sin resultado que pueda definirse y concretarse y el auditor debe escoger o suponer qué es lo que sucederá posteriormente a las catástrofes de que ha sido testigo: en ambas obras, la evocación de los muertos -frente al espectador, en la primera y descrita por la orquesta en la segunda-, pesa sobre los personajes y los condiciona con el terror de su presencia. Con todo, éstos son sólo un medio de que se vale el dios para conseguir el fin que se ha propuesto: las figuras humanas, vivas, de los protagonistas, son sombras movidas por otras sombras, más ambiguas y terroríficas que, desde las profundidades, o desde un Olimpo igualmente sombrío y totalmente amoral, condiciona sus pasos y guía sus decisiones inexorablemente para llegar a aquello que nadie entre los humanos, deseaba pero que todos, de una forma o de otra, saben que se realizará.

Véase a este respecto el texto inédito que escribió Leibowitz, en 1968 y ahora publicado en la obra *14 compositores españoles de hoy* (Oviedo, 1982, p. 466 ss.)

La tragedia en los Atridas, a menos de aceptar la solución litúrgica y política de Esquilo, es una tragedia absoluta, sin salida: pero la tragedia de Edipo -la obra dramática por excelencia- admite múltiples lecturas y nos invita a considerarla, no ya desde nuestra posición particular, sino desde alguna posición que, quizá no es propiamente la nuestra pero que también es preciso considerar.

Antes de iniciar un intento de análisis de qué significado puede tener este texto para el autor y para los espectadores, pensamos que puede ser de interés el reproducir algunos de los comentarios que se incluyeron en el programa del Festival y que se referían a esta obra; el compositor, que los escribió, en 1974, los suscribe en la actualidad aunque no deja de observar que, con el paso del tiempo, también las opiniones, las de entonces y las de ahora, indican asimismo una evolución: la dialéctica entre el entonces y el ahora puede ser positiva y puede significar un dato de la estructura dramática que como "resultante" puede dar un sentido más exacto a dicha ópera.

“... Enesco, Stravinski, Mussorgski, Purcell, Mendelssohn, Orff, entre los más importantes nos han dejado obras sobre la historia del rey Edipo; Passolini, Saville, en el cine; Cocteau, Gide, Hofmansthal, en el teatro; Velikowsky como historiador; Freud, Marie Delcourt, entre otros tantos desde un punto de vista psicoanalítico... ¿cómo puede justificarse una nueva versión del antiguo mito, aunque sea a través de un texto tan poco conocido como el de Séneca?”

Ted Hughes, en su adaptación inglesa de la obra de Séneca para la National Theatre Company (1968) -bajo la dirección de Peter Brook y siguiendo una idea de Sir Lawrence Olivier-, dice de Sófocles que “...es demasiado civilizado...”, en la obra de Séneca los personajes son griegos únicamente por conveniencia: por naturaleza son más primitivos que los aborígenes; son como un pueblo de arañas gateando sobre piedras ardientes...; la tragedia de Séneca está muy cerca de parecer un misterio litúrgico medieval en su sentido más sagrado...”; algunas de estas ideas son las que sugirieron al compositor el respetar el texto original latino de Séneca para así aumentar su carácter sacro y, por contraste, acrecentar aún más la crueldad de la acción que parece petrificada en un monolito que sólo un autor dramático como Séneca podía escribir.

La mano ignota que por vez primera relató la historia del rey de Tebas fijó asimismo un arquetipo del que todos nos sentimos partícipes: más que en el incesto o el parricidio, donde hallamos *el corazón del corazón* de la trama es en la *predestinación* de los personajes; éstos se sienten precipitados al horror y al mal -y mal extremo- y se sienten impulsados “desde fuera”, ajenos a su voluntad: las tragedias de Sófocles y de Séneca objetivan y elevan a categoría, a través de una anécdota atroz, estos impulsos externos, esta pulsión numinosa y divina que arrastra a los protagonistas a cometer sus delitos con la máxima inocencia: más tarde vendrá una evidencia que primero se querrá ignorar pasando por encima de la luz misma, pero ésta es la natural defensa de unos seres, no particularmente “sublimes” ni heroicos, enfrentados a unas situaciones límite y de las que no saben cómo escapar mas que con el suicidio o la mutilación. Edipo comienza a “ver” solamente al privarse de la vista tal como Ajax lo expresa en el drama del mismo nombre de Sófocles: *¡Oh noche, luz mía! ¡Oh espléndida claridad de la tiniebla, déjame descansar dentro de tí!*; el mismo Edipo, en la obra de Sófocles, se lamenta en términos parecidos (v. 1313): *¡Oh torbellino de mi tiniebla, amenaza inefable... el aguijón de mi herida y el tormento del recuerdo me penetran al mismo tiempo!*... Edipo ciego ve tal como antes veía, omnisciente, el ciego Tiresias: la tragedia alcanza una rara tensión con la lucha dialéctica entre los dos ciegos: el que se ha mutilado para conseguir ver y el ciego sagrado que se priva de la vista de las apariencias para conseguir el privilegio -horrible muy a menudo- de saber y ver más allá de las imágenes (Vid. Reinhardt, Karl.: *Sophocle*, París, 1971).

Mas el suicidio de Yocasta o la ceguera de Edipo son gestos de seres desesperados, arrebatados por unas pasiones que no les dejan raciocinar: de haberlo hecho habrían vencido -cual Jacob después de su lucha

nocturna con el ángel de Elohim- al mismo dios que los impulsaba en su inevitable predestinación ya que la inocencia estaba de su parte y al dios le correspondía la culpa y la misteriosa responsabilidad de todos los crímenes que se realizaron por su *absurda* y criminal -crimen divino y sublime-predestinación; lo "enorme" y lo numinoso del drama de Edipo es que es una tragedia *entre dioses* aunque representada por mortales mientras que, por el lado humano, la suprema grandeza está en que estos mortales son *conscientes* de toda la acción. Si la voluntad del dios era realizar un mal misterioso -amoral-, es sus actos cuyos resultados superan toda medida, vemos una ansia que transparenta una voluntad monstruosa y divina: quizá la verdadera tragedia es la del dios -supuesto bondad suprema- que, impulsado no sabemos por qué "deseo" o "complacencia", arrastra a estos pobres fantasmas a cumplir un destino que satisfaga esta voluntad y que, al mismo tiempo, deje intacta la inocencia de los humanos: la historia de Edipo y Yocasta es una admirable lección -una de tantas- que el hombre ha dado y da cada día al *ser* que "acecha en el umbral": ¡qué terrible ironía se contiene en la imprecación de Edipo a dios ante el cadáver de su madre y esposa! *Cuidado, ve, corre, detente, no tropieces con el cuerpo de mi madre!* El dios es ciego -también- y en su ceguera no sabe qué hacer con sus criaturas; quizá sólo tropezar con ellas.

"...sólo un verdadero artista conoce la verdadera anatomía de lo terrible o la fisiología del miedo: el tipo exacto de líneas y proporciones que se relacionan con los instintos latentes o los recuerdos arquetípicos del temor, y los adecuados contrastes de color y efectos de luz que despiertan en el espectador su dormido sentido de lo extraño..." (H.P. LOVECRAFT: *Pickman's model*, 1926)... sentido de lo irracional o numinoso: adormecido en el hombre actual, por lo menos en su línea "religiosa", este sentido halla su presente dirección en la "conmemoración" o "recomemoración" de las figuras arquetípicas de los héroes predestinados o por los "nuevos dioses" políticos o simplemente *de actualidad* que mueren y renacen nuevamente sin la dimensión "enorme" y sobrenatural que durante siglos supieron tener ante la Humanidad.

La historia de Edipo es la de una predestinación: la parábola de la falta de libertad del hombre, parábola y predestinación jansenistas y heideggerianas: Yocasta comete suicidio pero el protagonista de esta atroz historia permanece vivo, estoico y aun retador, ante su desdicha y la muerte que parece ser su definitiva circunstancia o la ceguera que, superior a la misma muerte, será la verdadera noche en la que podrá *ver* en su verdadero interior.

La tristeza funeraria y solemne con que Edipo afronta su suerte, sabiendo que ésta -con la indiferencia e impasibilidad del dios- le atacará inevitablemente aunque haga lo imposible por evitarlo, es la de un hombre de hoy que se sabe impotente ante la amenaza de los actuales "dioses" de la política o del mercado.

Parricidio, asesinato, incesto, una ciudad en estado de sitio: la peste; la ambigua posición de Creonte al asalto del poder; Edipo vaciando sus ojos, ciego por las predicciones de otro ciego más vidente que él: Tiresias; el destierro, la lejana y no por ello menos horrible sombra de la Esfinge que propone un enigma fatal si no se resuelve y más fatal aún si es resuelto: escollo mortífero en todos sus aspectos; todas las circunstancias más extremas, de unos hombres colocados en situaciones límite, se hallan en esta historia casi tres veces milenaria pero la carga arquetípica de su anécdota la hace vigente y comprensible cualquiera que sea la situación particular del espectador.

Edipo y Yocasta, a diferencia de tantas obras musicales de nuestro siglo no es una ópera lunar: *Salomé*, *Erwartung*, *La Chute de la Maison Usher*, *Wozzeck*, *Lulú*, todas tienen un personaje mudo y trágico: la luna ensangrentada -el *mandala* no ya perfecto y salvífico sino amenazador e implacable-: *Edipo y Yocasta* se inicia al amanecer de un día gris y cubierto de nieblas (recuérdese la dialéctica del día y la noche en el *Tristán*); su paisaje es el mismo que Kurossava nos evoca en su *Trono de Sangre* (1957) donde nos relata otra tragedia "nocturna": la duda y la ambición de Macbeth. "Luz triste entre sombrías nubes": este es el paisaje prescrito por Séneca, en Tebas, frente a las grandes puertas del palacio; la acción se consume en un solo día, en pocas horas: la convención teatral ha actuado en un solo momento: el *interludio* del Acto I que resume en unos pocos minutos la larga escena de necromancia en la que Tiresias evoca la sombra de los muertos: el resto de la obra transcurre a la par del transcurso musical.

"Arte socialista, para el pueblo"... el arte es libre, como libre es el artista; ningún régimen, ningún sistema político, ninguna dirección pueden coaccionarlo: el artista es libre y por ello su obra nunca es fácil. Si se distancia del oyente, peor para éste: el arte es cruel y debe serlo cada día más y más. Quizá su razón de ser así es su intemporalidad y el que *tiene* que ser comprendido por seres humanos de diferentes generaciones -ya que sólo es válido y *vive* lo libre, aquello que no ha sido condicionado por una directriz política o de grupo vanguardista-: pero conseguir esta libertad en el tiempo, en las emociones que expresa y vive la obra de arte, sólo se puede obtener con crueldad, "ofendiendo", agrediendo, al oyente y, a menudo, distanciándose de él, no facilitándole la comunicación; de forma paradójica, ésta es la única forma de conseguir una verdadera comunicación que, si no llega ahora vendrá con toda seguridad más tarde. Mientras, el oyente tiene otras obras de arte, compuestas anteriormente y que ahora ya puede aprehender. El creador es siempre un pionero, un descubridor que abre paso y lo abre con dificultad: un arte auténtico casi jamás ha sido comprendido por sus contemporáneos. El arte es aristocrático y cuando los aristócratas desaparezcan en su inevitable y trágico ocaso, el fenómeno artístico -si es que aun tiene posibilidad de subsistir- seguirá

siendo el único aristócrata en un mundo que ya no podrá comprenderlo: esta tensión es su único justificante; si no existe, no existe obra de arte auténtica.

Quizá éste sea el sentido de la tragedia: el objetivar el elemento *pánico*, fuerza hostil y amenazante que se "agita presente en todo el universo" (Hölderlin), sin nombre, figura o intención precisa, y hacerla sucesión de imágenes plásticas en las que el espectador se integra y dentro de las que se ve obligado a actuar y a ser *correspondiente* porque esta fuerza es, no sólo ambigua, sino comunicante: obliga, pero al mismo tiempo, se ve obligada y no puede librarse de la responsabilidad moral: es un acto compartido.

Edipo es una acción límite porque en ella, más que en cualquier otra, es la misma divinidad que se objetiva como factor determinante para el mal y, al mismo tiempo, viene a ser emplazada ante un juicio: la maldad divina no es sólo un fenómeno metafísico, es real, temporal, concreta, llevada e impulsada por una oscura e inevitable volición al mal, a *estructurar*, a *organizar*, a *numerar*, la angustia en la que vivimos, sin que dejen de transparentarse, de hacerse claros todos los tentáculos y resortes precisos para que puedan moverse -y ser movidas-, en su exacto y preciso momento, estas trágicas figuras llamadas hombres y en las que, como ligada a su esencia, transcurre la tensión, de violenta dialéctica, entre libertad y predestinación.

La grandeza del hombre es el conseguir salir *vencedor* al final de la *agonía*: en la lucha con Jacob el ángel *vence* mediante un subterfugio de fuerza bruta y en el largo diálogo entre Job y Iahvé la divinidad aparentemente es vencedora mediante el despliegue cósmico de su inmensa fuerza ante la que Job se ve obligado a *callar* aunque su figura sigue siendo una protesta que ni el mismo Iahvé puede silenciar; Edipo vence al dios con la grandeza de su comprensión y su *santidad* (vid. *infr.*) y la valentía con que nos descubre la oscura y tortuosa intención de la divinidad (... o *Phoebemendax, fata superavi impia*.v. 1046): los dos poetas de *Edipo*, aunque desde muy distintos ángulos, descubren cruelmente, no una anécdota atroz, sino otro de los momentos límites en los que la apariencia de la victoria divina sólo enmascara la auténtica victoria del hombre: Jacob, Edipo o Job son los auténticos vencedores en una lucha de muy distintas fuerzas. Sófocles y Séneca nos entregan, al mismo tiempo, una infinita y trágica imagen de Dios, predestinador al mal por una Voluntad que está más allá de cualquier juicio moral: así, los personajes que se introducen en la escena son por naturaleza puros y nobles (aunque la intención política, la filosofía de cómo hay que gobernar prestará a sus intenciones tortuosos caminos y hará de ellos, especialmente en el *Edipo* de Sófocles y en el personaje de Creonte en la *Antígona* del mismo autor, unos seres sobre los que la fuerza del Estado actuará con tal ímpetu que Sófocles podrá articular toda una obra entre la dialéctica del Estado y la conciencia del individuo y hará de la razón de estado la suprema razón de toda moral), sus

intenciones son nobles y puras pero como un *fatum* insoportable e inevitable, negra y atroz, se levanta la divina tiniebla que coacciona y obliga y, al mismo tiempo, emite un juicio sobre todos aquellos que, en verdad, son su obra; así, en este universo, cerrado dentro de sí mismo, vaso comunicante que sólo comunica dentro de su propio interior, Dios no sólo es tiniebla y lejanía -lejanía, física y metafísicamente-, sino es también un supremo horror de *maldad* -o de una ética que trasciende cualquier valoración positiva o negativa- ante la cual la criatura se siente totalmente anonadada olvidando que no lucha o se ve impulsada por un Ser sino por un *Fenómeno*, por un algo que trasciende cualquier cualificación y cualquier criterio de *moral*".

Así el compositor expresaba su punto de vista en 1974; en la actualidad asume estas mismas ideas pero que quisiera señalar algunas ampliaciones a unos textos quizá demasiado breves y en los que ciertos elementos parecen haberse dejado de lado aunque la exégesis de un tema como el de Edipo es imposible de concluir: siempre -y esta es la señal de que nos hallamos ante algo que siempre mana porque es, en sí, un verdadero *fone-ma* del arquetipo, es uno de los raros momentos, reservados a los poetas, en los que éstos han logrado aislar, convertir en un momento singular, siempre vigente, siempre preñado de nuevos sentidos, un mito convertido en aviso y en espejo y que siempre refleja la luz que se le quiera proyectar sobre su "historia"; pero este mito único en la elaboración de la conciencia universal de los pueblos es, en sí, terriblemente ambiguo y su lectura depende en sumo grado de la época, persona o circunstancia social que a él se aproxime. Bastaría hacer un análisis de las reacciones ante los textos de Freud en sus diversos enunciados de la génesis del llamado "complejo de Edipo" y de su peculiar proceso dialéctico; ya Lévi-Strauss cree que Freud ha "creado una nueva versión" del mito y que ésta se basa en un balance dialéctico bien peculiar para poder expresar este especial "complejo"; Edipo *no* comete el parricidio ni el incesto voluntariamente; está en manos del destino y, de hecho, se limita a ser un asesino y a celebrar un matrimonio: difícilmente se puede deducir de esto un "complejo"; también César sueña el sueño del incesto y no por ello ha dado nombre a este complejo y su sueño no parece influido directamente por ningún dios: el que se celebre la unión de manera física poco aporta al hecho. César sólo sueña mientras que Edipo comete un involuntario y trágico error: la voluntad consciente parece estar ausente en ambos.

Pero detrás de él, detrás del impulsivo rey de Tebas, está la divinidad y ésta ya ha organizado y calculado; ha numerado todos los pasos precisos para que se cumpla este hecho y para que así, "ofendido", pueda enviar sus castigos -por el parricidio y el incesto- y no por todas las otras muertes que, de manera secundaria son provocadas por su predestinación, incluida la de Yocasta misma que comete suicidio sin que esto, a lo que parece, estuviera, predestinado por el dios ¡y con cuanto dolor no se lo reprocha Edipo: "Embustero Febo, pasé más allá de mi destino"!; la "resultante" de toda esta suma de vectores le es indiferente a Febo; sólo son importantes el parricidio y el incesto y ello porque, con anterioridad

así lo ha decretado. Pero algo no estaba dicho de antemano: el encuentro con la Esfinge.

Ahora nos parece particularmente importante la relación de Edipo con ella y la particular relación que hubiese haber tenido con la "Esfinge de cantos artificiosos... con la perra rapsoda". En el encuentro con el monstruo, por vez primera, Edipo se enfrenta con el elemento femenino. M. Delcourt observa que en los actuales cuentos griegos¹, Edipo desposa la Esfinge, asimilada a la persona de Yocasta. Pero la notable es el carácter erótico del encuentro entre Edipo y la Esfinge en particular y entre la Esfinge y sus víctimas masculinas en general; como es fácil de deducir por las representaciones en cerámica o escultóricas que nos han llegado² no hay duda sobre el carácter de éste: la Esfinge propone, quizá, un enigma verbal pero su objetivación es estrictamente erótica.

Edipo resuelve el enigma pero podríamos preguntarnos si no es la Esfinge quien resuelve la situación al futuro rey; si no es una iniciadora sagrada como lo será la hieródula en el poema de *Gilgamesh* o, más tarde, no lo intentará ser la Kundry wagneriana. Edipo tiene su experiencia erótica con la Esfinge y ésta es tan condicionante para el ulterior desarrollo del mito que en la posteridad la Esfinge es un hombre que quiere *saber*, absorbido por una fuerza obsesiva que le empuja a saber más y más; está ebrio de saber (Hölderlin) sea cual sea el precio de esto y aunque el precio del saber sea incurrir en la celosa ira del dios y con ello el castigo del parricidio y el incesto.

Edipo es poseído por la Esfinge "de canciones enigmáticas" (aunque Sófocles -v. 1198-1200- la llame "Virgen de garras curvadas, enigmática en su canto..."); las múltiples representaciones que nos han llegado de este encuentro, o de alguno parecido, son inequívocas. Edipo resuelve el enigma y escapando de los brazos de la Esfinge cae en brazos de otro enigma más peligroso y enigmático: la reina de Tebas (obsérvese que siempre se habla de la Esfinge como de un monstruo femenino; con todo, muchas de las representaciones son harto ambiguas en este aspecto; Van der Sterren en su libro sobre Edipo³ define a la Esfinge como "un ser de busto humano, femenino pero con el bajo vientre animal, masculino": de ser así, la relación de Edipo con la Esfinge vendría a ser mucho más compleja y exigiría un análisis particular); Edipo quiere saber y, después de haber pagado el precio para la solución del enigma de la Esfinge, está "ebrio" de orgullo y de alegría por saberse capaz de descubrir aquello que, antes que él, nadie supo adivinar: pero la Esfinge, con su iniciación, abriéndole las puertas del camino de Tebas le ha abierto, asimismo, la posibilidad de enfrentarse a otro enigma y de acceder a otra iniciación.

La Esfinge, nacida en Egipto es allí, masculina (aunque no siempre: *vid*⁴., imagen del faraón, hijo de Ra, el sol; es un símbolo solar y el

¹ en DELCOURT, Marie: *Oedipe ou la légende du conquérant* (Paris, 1981), Pág. 131.

² id. Figs. I a la XVI

³ Van der STERREN, Driek: *Oedipe* (Paris, 1976)

⁴ SCRIBINE, Marina: *Au carrefour de Thèbes* (Paris, 1977), págs. 17 ss.

sol es adorado en Egipto bajo tres aspectos: el del amanecer -Horus en el horizonte-, el de mediodía -Ra- y el del sol poniente -Atón-; ésto es la sustancia del enigma que propone la esfinge: el descubrimiento de su esencia masculina. Complimentada la adivinanza la Esfinge posee al que se atreve acercarse a su peligroso dominio pero la pronunciación del nombre, de la esencia del ser, hace que ésta pierda su poder y halle su muerte en manos del descubridor del nombre⁵ el cual, siempre, es representado como un personaje masculino.

Pero Febo es, asimismo un dios solar, es el mismo Sol; es el que persigue a Edipo empujándolo a su inevitable destino; Ra fecundaba cada atardecer a su madre, Nut, la diosa de la bóveda celestial. Podemos imaginar aquí una transferencia: Edipo es un enviado, un emisario que realiza el incesto divino por orden y bajo los ojos del dios, y en este caso Yocasta sería un símbolo de la madre tierra. Pero el dios, que por algún oscuro y arcano motivo no se ha atrevido a realizar esta hierogamia, la transfiere al hijo de aquella a quien deseaba poseer no sin antes haber violado al enviado; de ello se sigue la sacralización de Edipo y el reconocimiento de su naturaleza divina. El fin de su vida, según Sófocles, es algo sagrado y misterioso: es una ascensión o un arrebato a los cielos; su cadáver torna sagrado al suelo en donde reposa y la ciudad que lo ha acogido: las razones del dios restan totalmente ocultas e inescrutables pero el cotidiano incesto se ha cumplido esta vez, con fuerza e imagen de símbolo y de arquetipo, a través de un personaje sufriente que tras su pasión es asumido a los cielos convertido en un ser sagrado.

Pero antes de ascender a los cielos Edipo tiene que cerrar su propia evolución, tal como el Sol o el dios lo hace diariamente: en este aspecto, la anécdota -la larga anécdota, ya que con los años de su matrimonio con Yocasta Edipo ha tenido de ella cuatro hijos-, es lo menos importante exprese el aspecto psicoanalítico más conocido de la historia: Edipo no deja de ofrecer frente a su madre -aún ignorándolo- la agresividad y el rencor del hijo que se siente abandonado, despreciado y temido⁶; sus reacciones ante Yocasta, y en especial en la obra de Sófocles, son fuertemente agresivas y violentas hasta que, *aparentemente* sin querer, llevado sólo por su arrebato, por la "ebriedad" de saber aunque sea a cualquier precio, empujará a su esposa y madre al suicidio: espantado ante este hecho, ante el que reacciona de manera harto ambigua (vid. *infr.*) consumará en sí mismo una castración simbólica destruyéndose sus ojos para, así, no ver todo aquello que, en contra de su voluntad, ha sucedido -y *sigue sucediendo*- a pesar de que este ahora ya ciego; en su "ebriedad" -insiste Hölderlin-, llevado por su violencia, se privará de la vista aunque con ello -y el subconsciente lo sabe- y en compensación, acrecentará su vista interior.

⁵ SCHNEIDER, Marius: *Primitive Music in New Oxford History of Music*, Vol. I (Londres, 1957)

⁶ Véase a este respecto la ambigüedad del verso 1176 en la obra de Sófocles (citado por Van der Sterren en ob. cit.): "El oráculo predijo que mataría a sus padres" pero que también puede traducirse como "El oráculo predijo que sería muerto por sus padres".

Es notable que esta castración la realiza Edipo después de precipitarse a la alcoba materna llevado, guiado, por un "cierto" dios (el servidor que nos relata el hecho no sabe cuál es; v. 1241-1270) y reclamando, no su madre sino el vientre que le llevó a él y que engendró a sus descendientes; Edipo *impide* a los esclavos que presten ayuda a la reina y, reclamando una espada, símbolo fálico por excelencia, *abre* las dos puertas de la habitación para descubrir que Yocasta -adelantándose a sus más íntimos deseos- ha muerto. Con los broches de oro de su manto, después de *haberla descolgado*, ya que ella se ha ahorcado, arrancándolos de las vestiduras maternas, se destroza sus ojos.

Notemos como el servidor nos dice que, momentos antes de cometer suicidio, la reina, en su desesperación, tendida en el tálamo real, evoca la sombra de Laio y el recuerdo de sus abrazos de los que nacería más tarde Edipo: la reina muere con un recuerdo sexual en su mente y con la evocación de aquello que era lo más odioso para su hijo: así, su muerte, para éste es la consumación -que no intenta evitar- de un deseo infantil, arquetípico y sagrado a la vez⁷.

"Pour un psychanalyste, il n'est pas difficile de voir que cette description cache un sens profond: l'état psychique d'Oedipe frappe tout d'abord, qui vient d'apprendre la vérité; où on s'attendrait à le voir brisé, désespéré, les vers ci-dessus (V. 1241-1270, antes citados) décrivent une éruption véhémement de sentiments, éruption qui revêt des formes menaçantes et agressives. Oedipe exige un glaive, et s'en sert pour enfoncer les doubles portes qui mènent aux appartements de Jocaste. Que signifie donc qu'un dieux lui indique la voie vers son épouse, et pourquoi est-il écrit qu'il cherche le ventre de la mère qui le mit au monde, comme elle mit au monde ses descendants?

Ces questions trouvent une réponse d'elles-mêmes, lorsque nous constatons qu'Oedipe est dans un état extrême d'excitation sexuelle, et que le dieu a pour nom Eros qui lui dit le chemin du ventre de sa mère, et celui qui mène aux doubles portes. Cette excitation sexuelle a un caractère fortement agressif: la glaive est un symbole du pénis turgescent, et l'enfoncement des doubles portes⁸ est une représentation symbolique du coït forcé (peur du cambrioleur). Le fait qu'après l'effraction des portes Jocaste soit trouvée morte, signifie simplement -sous forme elliptique- que Jocaste a péri des suites du coït, ce qui corrobore parfaitement ce que nous savons des fantasmes enfantins: ils tiennent le coït pour agressif, violent et mortel"⁹.

Toda la escena es una realización mímica, simbólica y real a la vez, de la consumación del incesto; con la espada Edipo abre las dos puertas: el símbolo es tan evidente que no necesita mayor explicación. Pero Edipo, que no ha evitado la muerte de su madre quizá en un último y desesperado

⁷ Véase la tesis sustentada por Marina Scriabine en la obra antes citada: lo que para los griegos es un "crimen odioso", caso de aceptarse el origen egipcio de la historia de Edipo, viene a convertirse en un "signo de la naturaleza divina (del protagonista)".

⁸ Símbolo de la penetración en el sexo femenino.

⁹ en Van der STERREN, obr. cit. págs. 96-97.

intento para no consumir su violación *física*, no puede asimismo evitar el gesto de *descolgar* su cuerpo, ya muerto; el contacto físico se realiza, con la mayor violencia y quizá ya por última vez, a él sigue la castración transferida a los ojos.

Sófocles es, sin duda, un supremo observador y un analista incomparable al escribir el relato del servidor que sale del palacio; nada hay en él que no tenga un sentido y un signo más o menos escondido pero siempre amenazante. Su relato, no sólo es la descripción de un horror, sino que también es la imposición al espectador o al lector, de la obligación de prestar atención a algo que él *también* ha vivido pero que ha olvidado o se ha esforzado en mayor o menor grado en olvidar: por ello, la forma de reaccionar frente a la obra es siempre tan ambigua y, con frecuencia, desconcertante. El instinto de protección nos induce a opinar -según se ha llegado a decir- que *Edipo* es una acción policíaca, un melodrama "antiguo"; que es la historia de una investigación.

Pero si algo no es, es una investigación, por lo menos en el sentido policíaco: es la historia de una consumación; tras la aparente inocencia de Edipo, impulsado, ciertamente, por el dios que le condiciona y le obliga a ser asesino e incestuoso, se esconde, bajo el ímpetu del saber, de la "ebriedad" del descubrir, la "satisfacción", el poder llegar a realizar aquello que *realmente* deseaba y que el oráculo del dios no hace más que sacralizar.

Edipo, a pesar de su auténtica desesperación, logra realizar aquello que todo hombre desea, fugazmente, en la oscuridad, vagamente pero con exactitud; los dioses le favorecen con la obligación de realizar aquello que sombríamente deseaba y su final desespero, aquello que exige a los criados (o que no deja que se haga), sus actos en la alcoba de Yocasta, no dejan lugar a duda¹⁰.

Edipo -que es un hombre y más que un hombre- Hölderlin dirá que es casi un dios-hombre¹¹, *logra* consumir aquello que todos deseamos y paga el precio correspondiente; no todos lo logran y quizá -para evitar esta peculiar tensión y evitar que pase más allá del campo dialéctico, los cristianos imaginaron la virginidad de María; así el hombre-dios no *podía* ya reaccionar frente al padre y su agresividad frente a la madre quedaba privada de toda pulsión erótica o mortífera: era totalmente inocua; ¿acaso es por ello que en los textos evangélicos, Jesús habla a a su madre siempre de manera tan lejana y objetiva, casi como si le desagradara verla, con una frialdad irrespetuosa? El amor es siempre una agresión, no una indiferencia.

¹⁰ Recuérdese, asimismo, la posterior relación entre Edipo y Antígona (transferencia a ésta del recuerdo de Yocasta?).

¹¹ en HÖLDERLIN, *Remarques sur les traductions de Sophocle; remarques sur Oedipe en Hölderlin, Oeuvres* (Paris, 1967).

La versión de Séneca

El texto empleado en *Edipo y Yocasta* es el de Séneca; éste ya no es el sutil psicoanalista que es Sófocles ni el dramaturgo genial que es el poeta griego; su texto es el de un moralista latino, legalista y organizador de buenas costumbres y esto a pesar de vivir en la corte de su psicópata -y quizá incestuoso- discípulo y emperador. Séneca ha olvidado los datos más embarazosos de la historia para entregarnos un texto que es, casi, el esqueleto de una pasión; el lector queda fascinado por el costado teológico, por el problema de la predestinación y olvida, relega a segundo plano, el problema de la relación que haya podido haber entre los dos protagonistas. Es por ello, quizá, que, forzando el texto, incluimos dentro de la obra de Séneca ciertos fragmentos de Sófocles que, con toda evidencia, contaminan la austera tragedia latina de elementos sombríos y turbios; esto fue una elección personal y, asimismo, de carácter dramático ya que el personaje de Yocasta, a pesar de su importancia, casi no tenía actuación en la obra: el equilibrio dramático nos exigía un final muy tenso para el primer acto y éste fue uno de los motivos -aunque muy circunstancial- para incluir una larga escena en la que Yocasta, sola en escena, medita sobre los acontecimientos "internos" -y aunque ya *sabe* la verdad que quizá siempre ha sabido-, se esfuerza en ignorarla o en disculparla y que -en las célebres palabras de Sófocles- sólo la ignorancia proporciona felicidad y el sueño del incesto es un sueño común y típico de todos los hombres.

El texto de Séneca nos parecía la síntesis empobrecida, desnuda, de la barroca y atroz historia de Sófocles; quizá ello nos llevó a escoger -sin contar la admiración y las afinidades que siempre el autor ha tenido con el ambiguo moralista latino- una obra que incide de pleno en lo que se ha dado en llamar "teatro de la pobreza"; no es extraño que en los últimos años la obra de Séneca haya vuelto a subir al escenario en versiones más o menos exactas al original; ya los dramaturgos de la época shakespeariana se sintieron muy influenciados por el tan peculiar teatro trágico de Séneca y se dieron cuenta del valor dramático que ciertos momentos -quizá aún más "desmesurados" que en el teatro griego- tenían como avasallador efecto anonadante sobre el espectador u oyente.

Por otra parte, en una escena violentísima, Séneca evoca la sombra del padre "inundados de sangre sus miembros, sucio de fango..." quien, con palabras feroces, aunque sin citar el nombre de Edipo, anuncia una venganza que trasciende de la vida terrestre para prolongarse en el más allá, en el Hades: "Quítadle la tierra, que yo, su padre, le quitaré el cielo": Edipo oye estas palabras, transmitidas por su cuñado, del que, con certera visión, sabe que está al acecho del poder; a pesar de su fingida ignorancia o de su no querer ver la realidad, Edipo atribuye, en una última defensa, la predicción de Tiresias y las palabras de la sombra de Layo a una maquinación política; pero detrás está la incitación paterna a la defensa: Layo le augura el porvenir y le predice todo lo que espera; ahora, ya no sólo es el espectador o lector el que *sabe*, también Edipo ha comprendido que, si él deseaba -y el dios le ha obligado a realizar este deseo-la

muerte del padre, también éste -y allende la vida, desde el país de los muertos- está maquinando su destrucción y el castigo por haber poseído la esposa: ahora sabe que ya no tiene salvación porque el terror frente al padre es superior al terror, al temor irracional, frente al dios. Ahora todo está perdido. Hölderlin, en su traducción de *Antígona* (v. 956) habla del "salvajismo de los muertos" (*Wildnis der Gestorbenen*); este *salvajismo* es el que posee a Layo: es el impulso de romper la barrera entre los vivos y los habitantes del Hades para así continuar esta infinita e inacabable persecución caníbal entre padres e hijos: Edipo ha podido consumir su arquetípico deseo infantil de poseer a su madre, pero ahora descubre que, de una forma u de otra, el padre muerto, asistió a la violación legal de su esposa por parte del hijo; su venganza ya no es la del remordimiento, presente en la memoria, sino la de alguien que aún está *vivo* y presente y que, con la fuerza desconocida y sobrenatural de los muertos, arrasará una ciudad inocente sólo como aviso y signo que lo que prepara, particularmente, para su hijo y para su esposa infiel.

Estas múltiples dialécticas de la violencia y del terror, organizado éste no como una estructura sobre la que se desarrolla la acción, sino como una finalidad a la que tiene ésta inexorablemente, engendran un lenguaje.

En las dos versiones, este lenguaje es uno de los más extraordinarios casos de "comunicación": *todos saben*, -y el espectador es plenamente consciente de ello y, además sabe con toda exactitud qué es lo que sucedió y qué es lo que debe de suceder-, todos saben, pero *intentan* actuar como si nada supiesen, como si aun fuese posible que, en algún momento determinado, cambiase el giro de la historia y se pudiera proseguir por otro camino: el punto exacto del terror es descubrir que este deseado-deseado con harta ambigüedad- momento no aparece y que todo *es como era*: el tiempo no puede hacerse reversible y el pasado ya ha engullido al presente.

El paisaje

Una acción, un lenguaje, presupone un paisaje donde transcurre la escena y donde los personajes tienen posibilidad de "hablar" -o de callar-; un paisaje es un aspecto doble del lenguaje: positivo, en cuanto posibilita una comunicación y negativo en cuanto asimismo posibilita el que ésta no se realice; los personajes de Sófocles, como los de Séneca, viven inmersos en un mundo doblemente amenazador: simbólico, por cuanto, constantemente, se les recuerda la calidad de símbolo que parece poseer su entorno (la montaña del Citerón, *madre* y *nodriza* de Edipo)¹², el sonido del canto de la Esfinge, el día gris, nebuloso en el que transcurre la acción de Séneca; y sagrado.

El paisaje en el que vive Edipo y su cortejo de sombras está sacralizado en todas sus dimensiones: la historia del rey de Tebas es la historia

¹² Citado por Van der STERREN, págs. 69 y 147 (obr. cit.)

de una predestinación y los dioses, amorales, lejanos, ambiguos, están, por otra parte, presentes como catalizadores y condicionantes sin que pueda admitirse la posibilidad de huir de sus decretos; pero Edipo, entre unos pocos ha *conseguido* aquello que todos desean y que sólo unos pocos logran llevar a término. Aunque aparentemente o superficialmente espantado de sus actos, Edipo, en el paroxismo de su dolor, ya ciego sabe comprender que, al perder la vista, ha conseguido una más intensa vista interior que le permitirá, eternamente, posar su vista *sólo* en su madre: "En la tiniebla veréis a aquellos que jamás deberíais haber visto y conoceréis a aquellos, que, a pesar de todo, deseaba conocer". (v. 1273-1274); Edipo pierde su vista porque ha visto (eufemismo por "ha poseído") a su madre pero gracias a este acto mismo podrá seguir *viéndola* para siempre (Van der Sterren, ob. cit. pág. 45). Este hecho, disculpado ya, si cabe, por el castigo que él mismo se ha infligido, es motivo de una real y auténtica satisfacción: al precio que sea ha conseguido aquello que *infinitamente* -demasiado infinitamente, como dirá Hölderlin- deseaba.

El paisaje, neutro, campo de acción pasivo en el que sólo es agente causal el *deseo*, únicamente refrenado (y sólo en apariencia) por un contrato cultural, se va revelando, si intentamos situarnos en el interior de la personalidad del protagonista, en un estéril lugar "sin dioses"; las fuerzas malignas son sólo objetivaciones verbales y de las que se habla porque la sociedad en la que vive Edipo así lo considera y cree; más, visto por nuestros ojos, estas fuerzas carecen de cualquier existencia "real", son sólo impulsos a los que se ha recubierto su terrible aspecto, tan difícil de afrontar directamente, con la máscara de lo inexorable y de "lo otro" y este "otro" se ha sacralizado y convertido en algo trascendente y santo, más allá de cualquier discusión moral y contra el que no es posible oponer resistencia de ningún tipo: así, no es el terror el que crea a su dios; es el deseo quien crea los dioses para poder continuar con la dialéctica del impulso y la represión, impulso que es irrefrenable y represión que se atribuye al dios pero que es sólo una máscara para poder realizar del deseo y realizarlo con el "remordimiento" con su castigo consiguiente; es la única posibilidad de defensa: crear un dios.

Un drama musical

Alrededor de diez años más tarde, la lectura que el compositor hace de los dos textos dramáticos es, como se hace evidente a través de estas breves notas, harto diferente aunque acepte y considere que -con una determinada óptica- su anterior punto de vista es aún aceptable; en una primera lectura Edipo era inocente y partía al destierro como portador (en palabras de Séneca), como "chivo expiatorio" -como *pharmakos*- de los "pecados del mundo": era excluido de la sociedad y apartado de ella para, así, poder apaciguar las oscuras potencias "que acechan más allá de la muerte" (Cocteau, en la versión de Sófocles que escribe para Strawinski); en Sófocles, Edipo marcha solitario llevando su pecado y, quizá, la posi-

bilidad -que él sabrá con posterioridad conocer y apreciar en su justo valor- de redención; en Séneca marcha asimismo al exilio impulsado por el dios que sigue en su feroz persecución y que le exige -allende sus primeras disposiciones- continuar en su larga pasión; ahora, en una posterior lectura, la figura de Edipo hace más compleja y más oscura la intencionalidad que pueda haber impulsado al dios. Ciertamente Edipo es inocente, pero la coacción divina le obliga a *hacer* aquello que, en lo más profundo de sí mismo, deseaba y que deseaba en alto grado: el oráculo¹³ es tan ambiguo que hasta su enunciado y el término "deseo" se expresan por la misma palabra: el dios ha sido sólo un afortunado pretexto y Edipo es uno sólo entre pocos hombres que ha conseguido aquello que en verdad quería.

Pero el oráculo-deseo únicamente hablaba de un crimen -paterno- y un matrimonio -materno-; no de la muerte de la Esfinge y su posesión por ella antes de morir, ni de la fúnebre violación materna consiguiente a su muerte (la Esfinge viola y muere; Yocasta muere y es violada: ambas son espejos del deseo del hijo), ni de que Edipo consuma su castración con las joyas de su madre, ni de la matanza entre los ciudadanos de Tebas o la extraña relación entre Edipo y Antígona y, posteriormente, entre ésta y su hermano: la sombra del incesto parece estar siempre presente sobre los ocupantes del trono de Tebas. Pero es que, quizá, de ser egipcio el origen *real* de esta tragedia¹⁴, (Ra, el sol en su plenitud, es el dios que todo lo penetra y -símbolo del faraón- debe celebrar diariamente sus bodas con su madre asegurando la continuidad de la vida y la existencia del fluido vital -el Nilo, esperma creador que se desliza a través de todo el país- que concede la vida a toda la comunidad) su sentido sería muy otro que el de una feroz y amoral coacción: sería la objetivación de algo sagrado y santo. Obsérvese como, en Grecia, la figura de Edipo, está sacralizada y su muerte es, a semejanza de la de Jesús, una ascensión posterior a su pasión; después de llevar el pecado del mundo, Edipo sufre muerte -que se convierte en transfiguración- (ya que, en su caso, su pasión no concluye con la muerte) y es arrebatado a los cielos; su tumba viene a ser un lugar sagrado y beneficioso para aquel o aquellos que la posean y desde allí dispensará beneficios y bienes a su alrededor; a semejanza de las Furias de Esquilo, benéficas para aquella tierra que las acoge y les lleva ofrendas, la tumba de Edipo, cambiando -en apariencia- la figura mortífera y maligna de éste en benéfica, al poseer su cuerpo en el lugar sagrado que sólo el rey podrá conocer (a semejanza de la tumba de Jesús cuyo lugar es objeto, por la posterioridad de una búsqueda y de la que sólo se supone su situa-

¹³ Van der Sterren hace notar (en obr. cit. págs. 45-46) que: "à l'actif le verbe xedeu signifie "convoiter", et au médiale "se faire donner un oracle". Un helléniste attira mon attention sur le fait que la différence entre actif et médiale disparaît, et que la même forme verbale peut avoir les deux significations. Autrement dit: le fait qu'Oedipe -c'est-à-dire l'homme- ait "convoité", doit demeurer caché; d'où la nécessité de représenter cette convoitise comme une volonté divine imposée à l'homme. Cependant, ce camouflage extrêmement transparent est anéanti par le grec, qui emploie le même mot pour "convoiter" et "se faire donner un oracle".

¹⁴ vid.: Velikovsky, Immanuel: *Oedipus and Akhnaton* (Londres, 1960)

ción real) concede bienes y fortuna y, es especial, protección a aquellos que le acogieron en sus momentos difíciles.

El autor de *Edipo y Yocasta* cuenta entre sus obras dos versiones de la historia de la pasión de Jesús; en la actualidad está trabajando en una tercera que abraza el conjunto de su "vida". Ahora, con la perspectiva de una larga meditación, piensa que la historia de Edipo es el modelo arquetípico sobre el que se han ido construyendo multitud de leyendas o historias organizadas desde este particular punto de vista: la de Jesús sería una de ellas y, como ya hemos apuntado antes, sería importante hacer un análisis, desde este costado, del relato evangélico; destaquemos aquí la peculiar y distante (y aún violenta) reacción de Jesús frente a su madre así como el extraño relato en el que, desde la cruz, confía su madre al discípulo "amado"; esta particular transferencia de la madre, en aquel momento trágico, a aquel que en el relato se ha descrito como un personaje ligado al protagonista con un especial afecto, nos parece sumamente interesante: en aquellos momentos Jesús no dice "Mujer aquí tienes a tu hijo" refiriéndose a sí mismo sino traspasando la filiación a "aquel a quien amaba"; y a éste le transfiere, asimismo, la maternidad de su madre. Todo sucede como si Jesús tuviese miedo, recelara, frente a su madre y, por otra parte, también parece que, frente al padre, tuviese una posición aún más ambigua. De hecho, entre él y su padre nunca, en los relatos evangélicos, hay el más mínimo diálogo.

Reste señalar la alteración del título, tanto de Sófocles como de Séneca: que nosotros sepamos siempre, al titular una obra teatral, cinematográfica, musical, en la televisión, etc. siempre se ha hecho particular insistencia en el nombre del protagonista únicamente.

Con la adición del nombre de Yocasta en el título de la obra quisimos enfatizar la importancia excepcional que ésta posea en la obra¹⁵; Edipo se mueve en la escena pero, en verdad, es movido por ésta: toda su actuación está en la dialéctica que se establece entre su deseo y su temor, entre el miedo de ofender a su padre y el deseo que lo empuja hacia su madre; pero la muerte del padre es sólo un accidente -benéfico y útil- que le

¹⁵ Renunciamos a intentar el hacer un análisis de la importancia -muy evidente- de la personalidad de la reina; ello, quizá, se alejaría demasiado de la finalidad de estas breves notas. Pensamos que la figura de Yocasta es tan determinante que sería necesario dedicar a su persona un trabajo verdaderamente profundo por un auténtico especialista. Es notable que, por lo que sabemos, sólo un autor, anterior a Shakespeare, George Gascoigne (1525-1577) en colaboración con F. Kinwelmarsh ha escrito una obra (adaptación de una traducción italiana de *Las Fenicias* de Eurípides) que lleve como título el nombre de Yocasta (*Jocasta*; incluida en *The Posies*, 1575); posterior a él, John Dryden (1631-1700) continuó esta larga serie de paráfrasis más o menos afortunadas de la historia de Edipo con su *Oedipus* (1678) (escrito en colaboración con Lee); su obra ya lleva, nuevamente como título el nombre del protagonista. Réstanos ahora preguntar ¿por qué nunca Shakespeare se interesó por la personalidad y el mito de Edipo? ¿por qué motivo no se interesó en una problemática que, indirectamente, afecta a tantas de sus obras? ¿por qué nos privó de una obra que sin ninguna duda habría sido una muestra suprema de la "estructura del terror" y de sutileza psicológica? ¿acaso Shakespeare supo intuir -o así lo creyó- que la profundidad y el refinamiento con que Sófocles organiza su tragedia así como la intensidad trágica y anonadante con que Séneca escribe la suya eran insuperables?

propiciará la consecución de sus deseos; obsérvese cómo de la circunstancia dramática de la muerte del padre nadie ha intentado sacar partido en el teatro o en el cine, únicamente se cita, ya que es casual pero no motivo final; sólo Pasolini en *Edipo Re* (1967) nos mostrará la escena entre padre e hijo y la muerte del padre en manos de éste y no porque esa escena sea de particular importancia sino porque la estructura de la película así lo pedía: por el mismo motivo asistimos al abandono de Edipo niño o a la muerte de la Esfinge.

En la ópera de que hablamos, la acción, tal como sucede en Sófocles y Séneca, está centrada en el clímax de la tragedia, en la consumación de todo aquello que se había ido organizando a través del deseo divino y del de los hombres; Febo sabe "organizar el terror" con mano divina y sus personajes sólo tienen que consumir aquello que, de no mediar el dios, habrían deseado realizar pero que, sin la intervención de éste, quizá no habrían podido alcanzar. La acción transcurre en un sólo día y presupone en el espectador el saber ya de antemano toda la verdad; así, el elemento policiaco desaparece para restar únicamente una catarsis harto ambigua: el terror nos sobrecoge pero también, con más o menos conciencia, asistimos, ya que no a nuestra propia consumación, a la del lejano -y tan inmediato!- Edipo.

Edipo y Yocasta es una tragedia solar en la que el divino *mandala* está velado por las "nieblas de un día gris": el dios se oculta y parece querer no estar presente en los atroces acontecimientos aunque sea él, por boca de un oráculo que por una vez pronosticó aquello que realmente se quería oír, quien, moralmente, es el responsable de todos estos sucesos.

Réstanos observar como Edipo siempre está en el trance de tener que huir del dios solar; éste podría ser el símbolo de su conciencia; ¿o es que Edipo huye del deseo del dios? ¿acaso Edipo es una transferencia de Jacinto?

La música

Los dos actos de *Edipo y Yocasta* tienen una duración aproximada de dos horas con un entreacto entre ellos por razones puramente prácticas; el ideal sería interpretarlos sin interrupción. Cinco voces masculinas -diversos tipos de barítono, muy agudo en el caso de Edipo- y una sola voz de mujer -contralto o mezzosoprano- en Yocasta, forman el *cast*. Esta indiferenciación de los personajes que, a pares, pueden ser cantados por un mismo actor (Creón y Forbas; Tiresias y el Anciano de Corinto) halla su precedente en un ensayo dramático en este sentido de Alban Berg en *Lulu* y, evidentemente, en la costumbre bien conocida que imperaba en el teatro griego. El coro, de brevísima actuación en el segundo acto, es el pueblo de Tebas: si en principio se pensó en suprimirlo, finalmente se introdujo en la obra para crear una cierta distensión -o una mayor tensión- en los escasos momentos en que interviene rodeando a los dos principales personajes (después de la castración de Edipo y comentando el suicidio de Yocasta).

El material musical se deriva, en el transcurso de toda la obra y de un modo estricto, del uso fundamental de una sola *serie*; en su posición primera ésta se emplea para la orquesta (y el coro); una segunda *serie*, derivada de la primera se emplea únicamente para Yocasta; la *inversión* de ésta para Edipo; dos otras *series* derivadas de la primera para los personajes pares antes citados; así, el material musical es siempre el mismo pero empleado, desde diversos ángulos e intervalos.

La gran orquesta (maderas por 3 -con un saxo alto en *mib-*; 6 trompas y 4 trombones; 2 arpas, piano, celesta, órgano, guitarra hawayana (en una brevísima actuación, como en el caso del saxo) y las cuerdas usuales. En el grupo de las percusiones, aparte los timbales (que cierran el primer acto exactamente como Wagner cierra el segundo acto de *Parsifal* y en un evidente homenaje) el compositor ha tratado de evitar la repetición de según qué sonoridades en la actualidad ya conocidas de todos y que pueden recordar con demasiada insistencia obras muy concretas, en particular las cuatro óperas de Schönberg y las dos de Berg; (el uso del saxo es muy peligroso en este aspecto e inevitablemente recuerda a *Lulú* aunque se ha evitado asociarlo con el piano; el vibráfono -típico de la orquesta de *Lulú-* no aparece en *Edipo* y *Yocasta*; la celesta se emplea en esta obra pero sin sus peculiares asociaciones con el arpa y el xilófono (como en *Erwartung* o *La Mano Feliz* y en *Wozzeck*); particularmente se han suprimido todos los instrumentos de la familia de los gongs, tan característicos de estas obras mientras que se han incorporado a la orquesta, con la mayor discreción posible, ciertos instrumentos de percusión raras veces empleados y con los que se pretende dar un color peculiar a la obra: dos carracas, castañuelas, litófono, cadenas (a pesar de la reminiscencia schönbergiana únicamente en un solo compás de *La Escala de Jacob*); aquí se emplea como símbolo del aliento divino, de la voz del dios y como recuerdo de las tantas veces que la voz del viento se ha asociado a una determinada teofanía.

La voz humana, cantando en los momentos de máxima tensión, se emplea asimismo en la forma del *sprechgesang*; en otros momentos los cantantes recitan el texto sin entonación alguna. El compositor, que acepta como un mal quizá inevitable, la traducción del texto original (de hecho, los fragmentos de Sófocles incluidos en la obra están traducidos del griego), cree que el hecho de utilizar un idioma como el latín -idioma en cierto aspecto ya muerto- sirve para aumentar, si cabe, el efecto dramático: el carácter litúrgico que de ello se desprende (y que ya Strawinski hace notar en su versión del *Oedipus Rex*) sacraliza la acción y, al mismo tiempo que "aleja" el texto de la obra, por su carácter "muerto" y petrificado la hace aún más atemorizante y amenazadora y le da un aspecto intertemporal como de algo que ya posee, en sí, su propio lenguaje; la obra, a través de su propio ser-en-este-lenguaje configurado en la sintaxis musical, por una parte, y por el idioma latino, por otra, se abre al espectador y al oyente como una posibilidad de conciencia, de asistir, a través de la convención del teatro y de la música, a la liturgia, a la rememoración, de aquella lejana pasión de Edipo; su muerte y ascensión está vigente por la

fuerza del arquetipo y el *fiel*, el espectador, puede acceder a esta conmemoración con la ayuda que los sacramentos -figurados aquí por la escena musical y su entorno dramático- signo sensible y arcano misterio, le pueden prestar.

Pero la obra, no sólo es un excitante y una fuente de conciencia, es también y "únicamente, pertenencia del reino que se abre por medio de ella"¹⁶; como tal, abre un camino hacia un reino al que sólo a su través puede accederse: este reino es la objetivación del deseo, es la reunión en un punto singular de todo aquello que nos amenaza y nos produce temor y temblor: las dos obras de Sófocles y Séneca -quizá aún más exarcebadas por el uso de la música- son la patentización de un momento sagrado, marcan el momento de la aparición de un *signo* y, escuchando de nuevo a Hölderlin debemos recordar que

... los signos, desde tiempos remotos,
son el lenguaje de los dioses¹⁷

y Heidegger (obr. cit.) nos dice: "la labor de los poetas -(y de los músicos) consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos al pueblo...": ésto es un don y este don es un lenguaje. Pero sólo al "pueblo" le toca el interpretarlo y el comprenderlo; el poeta y el músico únicamente transmiten aquello que les ha sido dado.

BIBLIOGRAFIA

- COSTA, C.D.N. (edited by): *Séneca* (Londres, 1974)
 GREEN, André: *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie* (Paris, 1969)
 HUGHES, Ted (adapted by): *Seneca's Oedipus* (Londres, 1969)
 JONES, Ernst: *Hamlet et Oedipe* (Paris, 1967)
 MENDELL, Clarence W.: *Our Seneca* (Yale University Press, 1968)
 REINHARDT, Karl: *Sophocle* (Paris, 1971)
 RIBA, Carles (text revisat i traducció de) *Sófocles, Tragédies*, Vol. II (Barcelona, 1959)

¹⁶ HEIDEGGER, Martín: "El origen de la obra de arte" en *Arte y Poesía* (México, 1958)

¹⁷ En el poema *La Voz del Pueblo* (primera versión); citado en HEIDEGGER, obr. cit.

* Asimismo sería muy importante el poder conocer toda la reproducción en el campo operístico de la llamada "Generación de la República"; las obras operísticas de Julián Bautista (quizá perdidas), de Bacarise de Pahissa, y, muy en especial, de Conrado del Campo (del que nos consta existen escritas varias operas) deberían ser investigadas y muy probablemente darían alguna feliz sorpresa.

Edipo y Iocasta ópera en dos actos 2)

d. Anuarii Seneca

Oedipus

The image shows a handwritten musical score for the opera "Edipo y Iocasta" by Josep Soler. The score is written on multiple staves, including vocal lines for Oedipus and Iocasta, and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, dynamics, and performance instructions. The score is divided into sections marked 1, 2, 3, 4, and 5, corresponding to the beginning and end of the manuscript.

Principio (1,2) y final (3,5) del manuscrito autógrafa de la ópera "Edipo y Iocasta" de JOSEP SOLER.

This image shows a handwritten musical score for the opera 'Eduardo y Yocasta'. The score is written on five systems of staves, each with a different instrument or voice part. The instruments are: Alto (Alto voz), Cello (Cello solo), Clarinet (clar.), Piano (Piano), and Saxophone (Sax.). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The score is divided into measures, with some measures circled or numbered. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

145

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of multiple staves. The first system is numbered 111 and includes circled annotations (35), (36), and (37). The second system is numbered 112 and includes circled annotations (38) and (39). The third system is numbered 113 and includes circled annotations (40) and (41). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten notes and corrections throughout the score.

Deus

Deus in excelsis deo

Explicit Oedipus

J. Soler 1771