

FIONA MACHINTOSH, *Sophocles. Oedipus Tyrannus*. Cambridge, Cambridge University Press. 2009, Viii-xvi + 203 pp.

El *Edipo Rey* de Sófocles ha desempeñado un papel clave en la historia de las ideas; sin duda ha ejercido más influencia en el drama antiguo o moderno que cualquier otra obra, y no sólo en la tradición clásica occidental, sino también en África y en Oriente. Este libro, en seis capítulos que dan cuenta de las diversas épocas que se han ocupado del mito en sus producciones teatrales, se centra en la tragedia de Sófocles desde su primera aparición en la escena, en el S. V a. C., hasta las producciones modernas de nuestra época e, inclusive, en su asociación con el Edipo de la teoría psicoanalítica. El mundo del espectáculo, esencialmente la historia del teatro y del pensamiento, se nutren aún hoy del mito elaborado teatralmente por Sófocles.

Fiona Macintosh se desempeña como *Reader in Greek and Roman Drama* en el Archive of Performances of Greek and Roman Drama, en la Universidad de Oxford. A modo de advertencia, Macintosh aclara que llamará a la obra de Sófocles como *Oedipus Tyrannus*, en oposición al modo del siglo diecinueve, *Oedipus the King*.

Con el título de “Productions”, Machintosh ofrece una lista exhaustiva de todas las representaciones que hubo en la historia del teatro de Edipo, de las cuales hablará, a partir del *Edipo Esquileo* perdido (467 a.C.) hasta el año 2008, cuando Frank Mc Guinness representó *Oedipus* bajo la dirección de Jonathan Kent en el Teatro Nacional de Londres.

En el Capítulo 1 (“Oedipus in Athens”) la autora menciona las obras de los diversos dramaturgos que escribieron sobre los Labdácidas, por supuesto el *Edipo Rey* de Sófocles es medular, y su título pone de manifiesto que la obra explora el desempeño de un conductor político en democracia, para lo cual la escena de apertura constituye un indicio contundente y mucho se ha dicho sobre la referencia a Pericles en el personaje de Edipo.¹ En la generación de los hermanos tebanos, Macintosh repasa *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Las Fenicias* de Eurípides y también los dos *Edipos* de Sófocles.

Con el subtítulo de ‘Oedipus to Everyman’, la autora señala la importancia de los

1

Cfr. Ehrenberg, V. (1954) *Sophocles and Pericles*, Oxford.

comentarios de Aristóteles en *Poética*, donde si bien el filósofo relativiza la eficacia de la obra desde lo espectacular y acentúa el valor de texto literario de la misma, paradójicamente, a partir de dicho estudio crítico las representaciones de *Edipo* se incrementaron, inclusive en la antigüedad.

El Capítulo II (“The Roman Oedipus and his Successors”) repasa el *Edipo* de Séneca, cuyos intertextos llegan a ser varios: *Edipo Rey*, *Fenicias* de Eurípides y el *Edipo* también euripídeo, del cual quedan sólo fragmentos. De este autor toma la preeminencia de Yocasta y el retrato de un protagonista pasivo, mientras que la diferencia esencial con el *Edipo* de Sófocles subyace en el descubrimiento de la verdad. Séneca representa su obra como la antítesis del héroe trágico aristotélico, en tanto no coinciden en el mismo momento la anagnórisis y la peripecia, es más, la autora duda que, en verdad, los haya.

El *Edipo* en la Inglaterra moderna presenta otro foco de interés en este capítulo, como un descendiente directo del de Séneca, caracterizado por sus héroes atormentados e inertes, con secuencias de horror y la prominencia del incesto, así como también se observa la tendencia a marginar el coro griego.

El deseo de ver diacrónicamente la vida de Edipo perdura en el siglo XVII; por ejemplo, *Edipo* de Thomas Evans (1615) corrobora esa tendencia y los tres subtítulos señalan las etapas de su memoria: “Su infancia desafortunada”, “Sus acciones execrables” y “Su fin lamentable”. Si la obra se representó o no, imposible emitir una opinión taxativa, pero hay dos datos que la autora considera fundamentales en la época de Evans: entre 1603 y 1608 hubo una plaga memorable en Londres, y esa es una época en la que la monarquía comienza a ser escrutada agudamente, con una inseguridad creciente.

El *Edipo* neoclásico francés está representado por *Edipe* de Jean Prévost (1614) y por Corneille, cuya formación con los jesuitas en Rouen favoreció su pasión por el teatro y especialmente por Séneca. Las obras de Corneille proveen su propio equivalente a los interludios corales de Séneca con cinco *entr’actes* con coreografía de Jean-Baptiste Lully. La influencia de Sófocles en cuanto al auto-conocimiento se observa en el último acto de su obra *Edipo* (1659). En esta pieza, la respuesta del héroe no expresa tanto vergüenza sino enojo. Tampoco aparece el personaje una vez que ha quedado ciego, sino por el relato de Dumas. El mensaje político de la obra no ofrece discusión: la figura de Mazarin, el sucesor de Richelieu, aparece detrás de Edipo el *tyrannos* (el extranjero que gobierna por

consentimiento popular más que por derechos hereditarios).

La influencia del teatro francés en Inglaterra se manifiesta en el *Edipo* de Dryden y Lee (1678) en respuesta a la tragedia de Corneille, lo cual presume la familiaridad de la audiencia inglesa con la versión francesa de la obra. Otros autores como William Joyner's (*The Roman Empress* 1670) and John Milton (*Samson Agonistes* 1671) eligen la referencia al mito de Edipo y, en el caso de Milton, este explora el final del personaje basado particularmente en *Edipo en Colono*. La influencia de Séneca se observa en el conflicto que presenta el incesto y el destino, representados como tormentas, prodigios en el cielo, que aparecen como coincidencias en el argumento –característica también del teatro de Sófocles.

En el Capítulo 3 (“Oedipus and the ‘People’”), la autora investiga qué fue de los ancianos tebanos en su relación con el protagonista en el escenario moderno de esta época. Las alternativas francesas para reemplazar el coro griego pueden encontrarse en *el confidente* o bien algún carácter presente en la escena durante los intervalos a modo de *liaison des scènes*. Estas modalidades podrían significar una reacción a la teoría del Renacimiento italiano, en relación a la idea de “comunidad”.

En Vicenza, una pequeña localidad veneciana, se inauguró el Teatro Olímpico de Palladio con la representación de *Edipo Tiranno* de Sófocles (1585). El coro estaba formado por quince coreutas, quienes después de la entrada permanecieron en el escenario durante toda la representación, de este modo manifestaban un sentido de sociedad en la pieza, la que contaba con un enorme número de extras que acompañaban la actuación. La ausencia de danzas y la prominencia de la voz coral en la estructura dramática produjeron un espectáculo muy próximo a la ópera temprana, especialmente la de Monteverdi del siglo XVII. En 1618, Torquato Tasso estrenó *Re Torrismondo*, una elaboración de la obra de Sófocles, y luego el arte dramático no ofreció otras *performances* hasta bien entrado el siglo XIX.

Con el subtítulo de “From ‘King’ to ‘Tyrannos’”, Macintosh explica que en 1715 Voltaire comienza a trabajar en su *Edipo*, siguiendo los comentarios de André Dacier, quien había publicado una traducción comentada de *Edipo Rey* y también de *Electra* en 1692. En Voltaire se hace evidente una lectura minuciosa del *Edipo* de Sófocles y, fundamentalmente, lo que más impresionó al filósofo del siglo XVIII se halla en los aspectos que subrayan la curiosidad de Edipo. A su vez, la influencia de Corneille en la versión de

1659 se hace notar en el interés por las tramas paralelas. En esta época la monarquía es observada con creciente escrutinio y *Edipo* comienza a asumir características asociadas a *tyrannos*, más que con el título honorífico de ‘rey’. Voltaire propone ante todo la adaptación a la época y, según la estudiosa, mejora más que imita el original, acorde con el espíritu y las necesidades modernas.

Puede suponerse que el éxito del *Edipo* de Voltaire (336 representaciones desde su estreno) se eclipsó con la *Antígona* de Mendelssohn (1844); la audiencia parisina comprendió que el modelo francés neoclásico no era el único posible y el poeta romántico Gérard de Nerval pronunció las siguientes palabras: “Grecia se ha levantado de la tumba”.

El impacto de la obra de Mendelssohn mostró a la audiencia francesa que el drama griego podía desarrollarse fuera del edificio teatral y que incorporaba dos niveles en la *performance*: uno el de los actores y otro el del coro. Además el interés en el drama griego se expandió en toda Europa a partir del libro de A. W. Schlegel *Lectures on Drama* (1809). En la década turbulenta de 1858, Jules Lacroix estrena su *Edipo Rey*, y exalta el horror trágico del coro; no obstante, el ritmo alejandrino de la pieza mantiene todavía la tradición neoclásica. En esta época adquiere relevancia la influencia de Shakespeare en todos los autores.

Mounet-Sully, un artista de finales de siglo XIX, ha continuado –junto con algunos aspectos de Séneca, puestos de manifiesto en el final de la obra, -la óptica de Dumas y de Corneille. Con este coincide en que Edipo en su rebelión contra los dioses es una suerte de Prometeo, y “cada uno de sus gritos es como una ruptura de las cadenas invisibles”. Además Edipo representa “la revuelta del instinto y la inteligencia contra el destino ciego y la frustración terminal del hombre”. A partir de esta interpretación, se ha notado más humanidad en el personaje. La influencia de Stanislavsky parece evidente, al menos Mounet-Sully trabaja con un método similar. Asimismo se percibe con relativa intensidad una anticipación de la teoría de Sigmund Freud. A partir de la interpretación de este actor, Edipo ha llegado a ser ‘Everyman’.

Para finalizar el capítulo, Macintosh trata sobre el ideal escultórico en el teatro moderno, que se remonta al menos a Winckelmann, cuando privilegió la escultura entre las artes en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Schlegel, de acuerdo con aquellas premisas, formuló que la expresión artística más escultórica era la tragedia. Este ideal in-

cluye una actitud de apariencia marmórea y, en la vestimenta, el uso de algodón o muselina.

El Capítulo 4. (“Oedipus and The Dionysiac”) prosigue con que aquel ideal escultórico, como el ejemplo supremo a seguir en el teatro, llegó a ser, en realidad, una construcción romántica que continuó hasta mediados del siglo XIX, momento en que la influencia de Schopenhauer y más tarde Nietzsche, con la práctica de Richard Wagner, producen un salto sobre las ‘privileged art form’. Este capítulo explora el modo en el cual el *Edipo Rey* de Max Reinhardt ejemplificó la relación establecida por Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La obra fue premiada en 1910 en el Musikfesthalle en Munich, en una versión de Hugo von Hofmannsthal.

En ‘People’s Theatre’, la autora considera que Reinhardt descubre la importancia del movimiento actoral en espacios inusitados, especialmente la arena del circo, y esto transmitía una energía fresca entre la audiencia y el actor. Un nuevo concepto que no hacía más que actualizar la *orquesta* del teatro griego antiguo. El teatro popular de Reinhardt logró su efecto deseado: la audiencia participó de la experiencia teatral.

Con el subtítulo ‘Staging Sophocles’ Oedipus in London’, se señala que en la primera década del siglo XX, la censura moral que imperaba en Londres ponía en peligro la existencia misma el teatro. En ‘Dionysiac Decadence’, durante la primera guerra, el colectivo dionisiaco fue considerado decadente y peligroso en términos estéticos, unos años antes de que el mundo de habla germana trasladara la ideología de lo colectivo en su más perniciosa forma en la palestra política.

Capítulo 5 (Everyman and Everywhere”). Este capítulo explora el legado de Mounet-Sully en las producciones y cantidad de versiones de la tragedia de Sófocles en Francia en el período de entreguerras e inmediatamente después. El impacto se mantuvo por sesenta años. Si Freud teorizó el concepto de Edipo como ‘cualquiera’, los seguidores de Mounet-Sully favorecieron el concepto de ‘cualquiera’ que aparece en ‘cualquier parte’. El cine no fue ajeno al fenómeno y numerosas películas aparecieron con esta temática, además de expresiones teatrales.

En ‘Oedipus pour nos Jours’ se comentan los *Edipos* franceses, por ejemplo la obra de Bouhélier *Oedipe, roi de Thèbes*. En esta obra se hallan reminiscencias tanto de Sófocles como de los misterios medievales, por los versos octosilábicos, el estilo familiar y la estructura paratáctica, pero también se perpetúan Shakespeare y Séneca en el desenlace.

‘Everyman or archetype?’ Esta pregunta surge a propósito del concepto dramático en la obra de Stravinsky. Los *Edipos* de Gide y Cocteau se presentan como *personnes*, no como reyes, y viven conscientes de que pertenecen a una tradición, despliegan su carácter como hombres con iniciativas y se dirigen a un descubrimiento intelectual. Jacqueline de Romilly ha considerado las versiones modernas del siglo veinte francés como una irreverencia, pero esos *Edipos* han mostrado a sus audiencias cómo resistir las estructuras autoritarias.

‘Oedipus in Post-War Paris and England’. Nombres como Laurence Olivier, famoso por sus interpretaciones y Picasso, con el característico diseño del ojo *edípico* que todo lo ve, alude al mismo tiempo a los filósofos y, más controvertidamente, al “panóptico” y el sistema represivo de la post-guerra. Ambas personalidades se unen en diversas representaciones de *Edipo*. En esta instancia de la historia, la obra muestra un héroe en la lucha y ennoblecido por sus sufrimientos, a manos de un destino arbitrario.

Capítulo 6. “Oedipus Dethroned”. Si bien el siglo veinte presentó numerosas variantes artísticas sobre Edipo, en los últimos treinta años –afirma la autora– resulta difícil encontrar una obra. En varias producciones aparece como una personalidad que pertenece a zonas sociales marginadas. La estudiosa menciona el ensayo de teoría política y psicoanálisis *L’Anti-Oedipe* (1972) de Deleuze y Guattari, con prólogo de Foucault en la traducción inglesa, creación en la que el personaje se yergue como símbolo de represión, racismo, capitalismo, imperialismo, etc., pero luego Macintosh atiende especialmente a ‘Guthrie’s *Oedipus Rex*’ (1957) la obra de este autor, para quien “la audiencia debe estar preparada para entrar en un mundo de símbolos exactamente análogo a la experiencia de los sueños”.

‘Oedipus in Africa’ comenta la obra de Ola Rotimi, quien ha escrito una versión de la tragedia sofoclea: *The Gods Are Not to Blame* (1966), considerada una de las piezas más importantes de Nigeria. La pregunta trágica de ‘¿Quién soy?’ se traslada a la conciencia de razas y tribus en un mundo postcolonial, con el fin de buscar una identidad, tarea sumamente ardua en los pueblos africanos.

‘Oedipus in East End’. El *Edipo* de Steven Berkoff, *Eddy in Greek* (1980), podría ubicarse en la tradición de parodias sobre el tema, en definitiva resulta ser una versión anti-sofoclea y anti-freudiana. Para Berkoff, así como para Artaud y Barrault, la estrella ha sido reemplazada con el arquetipo de la psicología de Jung. Edipo /Eddy deviene narrador

y participante en su propio drama y, con soltura, se traslada por el pasado, presente y futuro en el decurso de un parlamento, como un modo de aludir a los densos niveles de realidad en el espejo de la obra, como Freud vio en la tragedia de Sófocles. El soporte de la pieza se logra con imágenes náuticas, como se muestran empleadas en la tragedia de Sófocles.

En 'Exit Oedipus; Enter Jocasta Centre Stage', Macintosh sostiene que si bien los años sesenta son partícipes activos del film de Pier Paolo Pasolini (*Edipo Re*, 1967), la pionera del ballet, Martha Graham, presenta *Night Journey* (1947) en el Cambridge High School, donde recrea el *Edipo* de Sófocles para que la figura femenina ocupe el interés dramático, enfatizando, por medio de la danza, los aspectos eróticos del incesto. La presencia del bisexual Tiresias acentúa la lectura feminista del texto antiguo.

Finalmente, en las conclusiones concisas, Macintosh prueba que la obra de Sófocles ha experimentado una nueva forma de ostracismo, como la ignominia de ser conectada con el imperialismo y los poderes represivos y opresivos del estado burgués, por los franceses anti-freudianos. El interés artístico moderno busca en el mito, primordialmente, el vehículo de expresión que refleje el conflicto generacional que los hijos mantienen con los ancestros.

A continuación sigue una bibliografía selecta ajustada a cada capítulo, y un *Index* de autores citados en el cuerpo del libro. Las notas bibliográficas que cierran cada capítulo merecen leerse con especial atención, porque suscitan el interés fecundo de los lectores acerca de los variadísimos espectáculos evocados en la exposición y bibliografía a propósito de las creaciones modernas. Diversas ilustraciones se ven a lo largo de las páginas que iluminan la estética de las épocas repasadas.

María Inés Saravia de Grossi
Universidad Nacional de La Plata