



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Magíster en Literatura
Profesor: Cristóbal Holzapfel
Estudiante: Jaime Pérez Vera

“Tragedia y derecho: una lectura de *Edipo Rey* de Sófocles desde la problemática de la verdad en la filosofía de Karl Jaspers”

El presente informe busca hacer –o bien ser- un recorrido –breve dada la extensión- desde la filosofía de Jaspers y su siempre iluminadora pregunta por la verdad, situándonos en la reflexión sobre lo trágico y sus constituyentes, para llegar a *Edipo Rey* de Sófocles como un caso paradigmático y revisar las posibilidades de interpretación que plantea leerlo desde el mismo Jaspers y los cuestionamientos sobre la verdad.

Tomando como base dos textos del filósofo en cuestión: *Esencia y formas de lo trágico* (1960) y *El problema de la culpa* (1946), – cuya relación veremos en el desarrollo- rescato la mención que se hace en el primero de ellos del *Edipo Rey* como una tragedia que plantea la búsqueda de una verdad y ahí centro el análisis. Así, el objetivo del trabajo que propongo es analizar la tragedia de Edipo desde el proceso de búsqueda de la verdad que emprende este personaje, dando cuenta de los procedimientos a través de los cuales pretende realizar su indagación para demostrar cómo, finalmente, la revelación de la verdad se enmarca en un proceso legal que transforma al héroe en un juez y cuya resolución es la propia culpabilidad de Edipo.

He dividido este ensayo en tres partes para hacer más legible y ordenado el periplo desde Jaspers hasta Edipo.

I. Problemática de la verdad en la tragedia.

Karl Jaspers, en *Esencia y formas de lo trágico* (1960), inicia su reflexión desde lo que considera como la predisposición natural del hombre hacia la búsqueda de la verdad

planteando ésta siempre existe *en* y para *él*. La verdad es inherente a la condición propia del ser humano y se revela mediante distintos tipos de lenguaje.

En torno a esta búsqueda se articulan instituciones originarias espirituales que ofrecen vías de acercamiento al conocimiento, transmitiendo la verdad a través de imágenes, acciones o historias, participando en el proceso de consecución de la verdad por parte del hombre como fuentes desde donde puede extraerla, a saber: teología, religión, arte.

Ahora bien, como lo central en este ensayo es la tragedia, seguiremos la línea del campo del arte, específicamente de la poesía, donde el ámbito medular para Jaspers es el lenguaje, aquí la tragedia aparece como la forma más perfecta de expresión estética de una de estas intuiciones que transmiten verdad, la experiencia de *lo trágico* que corresponde a una instancia capaz constituir un saber y, con ello, contribuir al ser humano a través del efecto de prosecución final esperado tras presenciar la representación de la tragedia: la catarsis.

Esta propuesta se relaciona con el planteamiento que Aristóteles expuso en su *Poética*, al presentar los sentimientos finales que, a través del lenguaje que constituye la *fábula*¹, debía generar la tragedia en el espectador: *éleos* o conmiseración, es decir, yo como espectador puedo participar en la miseria del héroe trágico al presenciar su caída, y *fobos* o temor, al comprender que a mí en tanto ser humano que también he establecido relaciones de *philía*, me puede ocurrir lo mismo porque comparto cualidades esenciales con ese héroe que ha sucumbido, soy un hombre falible igual que él. Este efecto final se enmarca en el rol que la tragedia cumple dentro de la polis democrática y cómo ésta es una de las instancias públicas que aseguran la conformación de mejores ciudadanos para la polis, la tragedia enseña y transforma las almas de los seres humanos.

En el marco del pensamiento jaspersiano, se puede establecer que la tragedia surge como una *forma estética transhistórica* que presenta –vía escenificación ante un grupo de espectadores- la experiencia trágica de un héroe en acción problemático para sí mismo y

¹ Es importante recordar que para Aristóteles la tragedia estaba compuesta de seis elementos: *mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *melopeya* y *opsis*. Los cinco primeros son del dominio del poeta por remitir al aspecto verbal, mientras que los dos últimos no son artes poéticas propiamente tales. En la teoría aristotélica, el efecto de prosecución final de la tragedia podía hacerse patente tanto al ver la representación como al leerla, esto porque la catarsis surge del uso de la palabra. En ese sentido, todos los elementos de la tragedia están supeditados al *mythos*, a la fábula que se ha elaborado y que constituye el entramado estético verbal propio de la tragedia. De esta consideración partimos para decir que los efectos finales de la tragedia, sea cual sea que se planteen dado lo discutible del concepto catarsis, siempre le dan un valor central a la palabra y, en el caso de la tragedia Antigua, a la palabra en tanto *logos*.

para la sociedad de su tiempo, que sucumbe ante un destino y que padece una culpa, cuyo resultado final es el surgimiento de un saber capaz de modificar la praxis humana².

La definición que elaboramos contiene los cuatro componentes principales de lo trágico para Jaspers: en primer lugar el *saber* que se despliega en la tragedia, en segundo término el *destino*, como agente que hace sucumbir al héroe y que atrae consigo una *culpa* de la que no puede escapar, este es el tercer elemento y, finalmente, el *trascender*, porque la representación de la tragedia es una instancia en la que podemos traspasar nuestra condición meramente dada, siguiendo el camino de lo trágico, finalmente transcendemos.

Lo anterior, está dado por la consideración del objetivo que persigue la tragedia según Jaspers y que guarda relación con lo que expusimos sobre Aristóteles:

“La tragedia quiere algo más: la catarsis del alma. Es una especie de franquearse, de abrirse al ser, que no resulta de la vivencia de la mera contemplación, sino de un ser afectado por algo; una apropiación de lo verdadero mediante la purificación de lo que en nuestras experiencias de la vida nos envuelve como entre velos, nos enerva y nos traba, estrechándonos y encegueciéndonos” (Jaspers, 1960)

En este marco, es imprescindible tratar dos puntos que aparecen como fundamentales para el despliegue del saber trágico: el primero de ellos es que *el ser aparece en el fracasar*, como situación sine qua non para el desarrollo de la tragedia, la presencia necesaria de un héroe en acción que sucumbe ante un destino, que fracasa y que, por medio de esta calamidad, es capaz de comprender su ser, es fundamental puesto que desde ahí Jaspers plantea que no existe una tragedia no trascendente, porque la experiencia límite que constituye el hecho trágico, abre una posibilidad de comprensión existencial inigualable a otro tipo de experiencia, cuyo resultado final siempre es la trascendencia. El héroe fracasa, y con ello, da paso al triunfo de lo universal, del orden cósmico, del orden moral, es decir,

² Esta definición que elaboramos es pertinente en el marco del pensamiento jaspersiano en dos sentidos. En primer lugar, la filosofía de Jaspers sitúa a la tragedia como un género que existe como expresión de la experiencia de *lo trágico* que la antecede, es decir, que en tanto expresión literaria, corresponde a una forma de lenguaje que transmite el saber presente en la experiencia trágica, por eso decimos que es una *forma estética*. Luego, es *transhistórica*, porque en el rastreo que hace Jaspers de este fenómeno encuentra seis momentos en que se ha manifestado el saber trágico:

1. Homero
2. La tragedia griega
3. La tragedia Moderna: Shakespeare, Claderón y Racine
4. Lessing
5. Job y algunos dramas indios
5. El saber trágico en Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche.

Con ello concluye que el saber trágico es inherente a la historicidad.

no triunfa él en tanto individuo, sino que todo se hace problemático, pero aparece un orden nuevo que se instituye a partir de dicha derrota.

El rol fundamental de la acción es algo que viene dado desde la lectura aristotélica de la tragedia. El estagirita plantea que las artes son imitación, *mímesis*, y que se diferencian entre sí por tres criterios: medio, modo y objeto. Las artes poéticas son aquellas que imitan acciones humanas (objeto), mediante lenguaje (medio), ya sea narrando o presentando (modo) y la tragedia, parte del modo presentativo, es la forma más perfecta de imitación, precisamente, porque puede presentar la acción humana en toda su extensión. Para Jaspers, la acción es parte de los caracteres fundamentales de lo trágico, puesto que lo trágico siempre devela un cuestionamiento por el ser que aparece en el fracasar. En este sentido, es necesaria una acción para la existencia de un fracaso y la posterior emergencia de su propia conciencia trágica:

“para que todo esto devenga trágico, es preciso que el hombre actúe, que accione. Solo mediante su propio hacer opera el hombre la madeja que lo envuelve, y después, mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina” (Jaspers 1960)

Y aquí, el segundo punto, mediante la acción del héroe, de su actuación y la consecutiva ruina, se activa la conciencia de lo trágico que, al convertirse en conciencia de su propio ser, deviene en lo que el filósofo llama *actitud trágica*. Esta actitud lo hace consciente de la culpa que pesa sobre su fracaso, Jaspers plantea que la culpa, como dijimos más arriba, es fundamental en el despliegue de lo trágico, porque éste se hace inteligible como resultado y como culpa misma.

Entonces, como la culpa es uno de los elementos constitutivos de la tragedia, es necesario que hagamos un pequeño excurso y que vayamos al esquema de las distinciones que el mismo Jaspers realiza en su texto *El problema de la culpa* (1946), para que comprendamos las diferentes posibilidades de culpabilidad con sus respectivas instancias de comprobación y las implicancias de cada una de ellas.

Las distinciones que realiza Jaspers en su texto dicen relación con diferentes posibilidades de culpa en un esquema que no plantea la división de diversos *tipos* de culpa, sino más bien la expresión de ésta en cuatro planos posibles con sus respectivas instancias de constatación:

1. Culpa Criminal.
2. Culpa Política.

3. Culpa Moral.

4. Culpa Metafísica.

La *culpa criminal* corresponde a aquella en que se demuestra objetivamente un hecho que constituye un crimen, una acción que infringe leyes que son inequívocas y cuya instancia es el *tribunal* el cual, mediante un proceso formal, determina la realización de los hechos y las leyes correspondientes. Por su parte, la *culpa política* se relaciona con las acciones del Estado al cual los individuos están sujetos y obedecen dada su autoridad, esto determina la existencia de una responsabilidad política. Su instancia es la *fuerza y la voluntad del vencedor* que establece normas de condena al estado culpable que están sujetas al derecho natural e internacional.

La *culpa moral* se refiere a las acciones realizadas como individuo y la responsabilidad que tengo de las acciones que llevo a cabo, por ello, la instancia es la propia *conciencia o aquel que esté interesado en mi alma*, quienes dictaminan los términos de actuación de mi propio ser. Finalmente, la *culpa metafísica* plantea uno de los rasgos más específicos de la filosofía jaspersiana porque en ella se refleja su concepción del hombre y el mundo en el que habita.

Partiendo desde la solidaridad que existe entre los hombres como tales:

“Cada uno es responsable de todo el agravio y de toda la injusticia del mundo, especialmente de los crímenes que suceden en su presencia o con su conocimiento. Si no hago lo que puedo para impedirlos, soy también culpable (...) Que yo siga viviendo una vez que han sucedido tales cosas es algo que me agrava con una culpa imborrable (...) Entonces, solo Dios es *instancia*”, (Jaspers, 1946)

La importancia de la *culpa metafísica* en el pensamiento de jaspers se debe a que plantea esa culpabilidad de todos que es inevitable: *la culpa de ser hombre*. Planteamiento que se relaciona con lo expresado en *Esencia y formas de lo trágico*:

“Yo soy culpable del mal que acontece en el mundo si no he hecho hasta el sacrificio de mi vida cuanto he podido para evitarlo; yo soy culpable porque vivo y puedo seguir viviendo mientras esto sucede” (Jaspers, 1960)

De ello se desprenden dos modos de culpa particular en lo trágico; el primero es que *la existencia es culpa*, ya sea por origen, o bien, la culpa del *ser-así*. Y, segundo término, *la acción es culpa* en tanto que viola arbitrariamente una ley y, como sabemos que esta acción fracasa, la culpa emerge como fundamental para la instalación del saber trágico, al referirse a las consecuencias que sufre quien ha cometido un yerro.

Es importante establecer que, en el marco de este esquema de las distinciones, cada uno de los conceptos de culpa mencionados anteriormente presenta realidades que tienen consecuencias en las esferas de todos los demás conceptos de culpa, es decir, que cada uno de ellos está imbricado con el otro y no se pueden separar como si fuesen divisibles³.

Ahora bien, volvamos a la pregunta central que nos hemos puesto como objetivo en esa parte del análisis *¿qué rol cumple la verdad en el despliegue de lo trágico y en la forma estética que es la tragedia?*

En la tragedia existen siempre potencias que están en colisión, en una lucha que debe resolverse inevitablemente, y cuyo resultado siempre constituye una catástrofe. El problema radica en que cada una de estas potencias contiene en sí una verdad, por ello lo verdadero no está dado como una unidad, sino como una lucha de verdades que luchan por prevalecer, esto marca la radical separación del ser verdadero en la tragedia. Es este sentido, la no unidad de la verdad es fundamental para el saber trágico.

Así, la revelación de la verdad –que no es más que la lucha de verdades y el triunfo de una por sobre otra que se revela como *lo envolvente*- es central en la tragedia porque ella

³ Sobre las consecuencias de la culpa, abordaremos algunas de sus implicancias en el análisis posterior, pero en virtud del recorrido que estamos haciendo, desde *lo trágico* a *Edipo Rey*, preferimos no detallar esos elementos para no agotar la extensión de este informe. Sin embargo, es pertinente aclarar que para Jaspers no se es culpable solo en uno de los planos, sino más bien, todos tenemos una culpa intrínseca por el hecho de ser humanos, luego, nuestras acciones repercuten en los otros estadios diferentes de la culpa. Lo anterior, está dado porque estos niveles están profundamente implicados con los conceptos de *dasein*, *gaist* y *existenz*.

También es importante aclarar por qué he decidido dejar fuera estos términos que son de tanta relevancia al momento de tratar la filosofía de Jaspers. El hecho de no considerarlos es del todo intencional, puesto que en el marco de un ensayo que plantea el análisis de una pieza teatral –en este caso *Edipo Rey* y, en específico a su personaje central, Edipo-, surge la imposibilidad de aplicar estos términos a la propia *existencia* del personaje porque éste *existe* solo en la medida en que está supeditado a un texto prefijado: el texto dramático. En este sentido, sus acciones, tampoco son tales, sino más bien corresponden al sustrato lingüístico que las sostienen – los personajes *dicen* lo que *hacen*, pero pocas veces *hacen*, en el caso del teatro griego la palabra es la propia existencia puesto que todo está supeditado a la fábula-. Pensemos en el caso específico del *pathos* de esta tragedia, Edipo no se saca los ojos a vista del espectador, sino más bien se retira de escena y el mensajero dice lo que ha hecho Edipo, quien vuelve ya con la máscara correspondiente que no tiene ojos. Por lo tanto, resulta incompatible aplicar las categorías jaspersianas ya que, desde la teoría literaria y, en específico, desde la teoría del drama, la concepción de personaje no coincide con algún tipo de existencia real.

Para ampliar la discusión sobre los criterios de existencia del personaje dramático y la posibilidad de analizarlo desde el punto de vista de taxonomías filosóficas que se refieren a la existencia, es interesante revisar el texto de Christoph Menke *La actualidad de la tragedia* (2008)– parte de la bibliografía de este informe- precisamente el capítulo denominado *Tragedia y filosofía*.

produce el efecto del saber trágico, tanto así, que Jaspers plantea que esta búsqueda de la verdad es el proceso que presenta la tragedia.

En este sentido, el búsqueda de la revelación de la verdad cumple un rol central en la tragedia, en primer lugar, porque de manera estructural – es decir en relación a la causalidad de los hechos- al ser un proceso, construye la tragedia en tanto forma estética, luego, los personajes trágicos giran en torno a la consecución de una verdad que, finalmente, al revelarse conforma un saber sobre lo trascendente, tanto para el personaje, como para el espectador. Con ello, la pregunta por *la verdad* y por el *ser verdad* plantea una interrogante por el sentido y las consecuencias del saber.

Establecidos ya los componentes básicos de lo trágico y definida la tragedia, ello en el marco del pensamiento de Jaspers, tomaré uno de los dos casos paradigmáticos que presenta el autor: Edipo, el hombre que quiere saber, el meditativo e ingenioso intérprete del enigma, intentando desentrañar las complejidades que la verdad en su propia experiencia trágica.

II. Experiencia trágica en *Edipo Rey*

Desde el punto de la filosofía de Karl Jaspers, leer esta tragedia constituye indagar en las implicancias y los términos en los que se conduce hacia una verdad y las consecuencias tiene tanto para el personaje como para el espectador –o lector- de la obra. Es por esto que, siguiendo el modelo de las taxonomías de Jaspers, analizaré dos puntos centrales que emergen de la lectura de la tragedia y de los postulados de Jaspers, todos ellos constituyen la experiencia trágica de Edipo: *verdad* y *culpa*.

2.1 Verdad

Establezcamos primero, como punto de partida, el mito de Edipo, para tener en mente una información necesaria respecto al análisis: Layo, rey de Tebas, estaba condenado por los dioses a no tener hijos, sin embargo, en una noche de embriaguez fecunda a Yocasta, su esposa, de tal modo que, para no padecer el castigo impuesto por su falta, cuando nace el niño lo ata de los pies y le pide a un siervo que lo lleve al monte y le de muerte. Este siervo lo lleva al monte, pero al compadecerse del bebé, no lo mata y lo entrega a un servidor de Pólipo, rey de Corinto, quien con su esposa Mérope, lo crían como hijo propio. En su

juventud, Edipo escucha rumores acerca de no ser el legítimo heredero del trono de Corinto y se escapa a consultar al oráculo de Delfos, aquí se le revela que está marcado en su destino matar a su padre, casarse con su madre y engendrar hijos que son, a la vez sus hermanos.

Huyendo de este destino, Edipo mata a Layo en el camino de tres lados y llega a Tebas donde resuelve el misterio de la Esfinge que acosaba al pueblo y se corona como Rey⁴. Aquí comienza la acción dramática de la tragedia de Sófocles – en términos aristotélicos, este es su *mythos*-, cuando Edipo ya es rey y una peste azota la ciudad, el coro de ancianos está ante las puertas de su palacio clamando por ayuda⁵.

Así, la tragedia de Edipo es sin duda la tragedia de la verdad⁶. El ímpetu del héroe por salvar a Tebas de la peste implica necesariamente la consecución de una verdad, es por ello que sin su indagación la tragedia –entendida como la obra dramática- y su propia tragedia – entendida como fracaso frente al destino- no podría llevarse a cabo.

Y es que la pregunta por la verdad en *Edipo Rey* no es solamente el necesario cuestionamiento acerca de los asesinos de Layo como condición para ahuyentar la peste, sino que también es la pregunta por el ser. Edipo al indagar en el pasado, no está más que respondiendo la pregunta por su propio pasado, por su propio *¿quién soy?*, ya que se

⁴ Sería interesante contrastar la tragedia de Sófocles con la versión cinematográfica de *Edipo Rey* del italiano Pier Paolo Pasolini (1967). En esta última, se reconstruye el mito de Edipo desde su origen y se muestra el argumento completo de la obra de Sófocles, esta vez como el todo que constituye la película, usando la cualidad del cine de saltar temporalmente a diferentes espacios, se nos muestra la evolución de la historia y del personaje, así como los hechos de sangre que en la tragedia griega no se mostraban. Pasolini reconstruye la historia de Edipo, por lo que la verdad ya aparece como algo revelado desde el principio al ser mostrado, haciendo algo similar a lo que ocurría en Grecia donde el mito era conocimiento de todos los espectadores quienes asistían a la representación con ese conocimiento que era parte de su cultura. Tal vez, Pasolini intenta recrear esa situación en el cine, informando a quienes no conocen el mito de la historia completa, para que se pueda entender la complejidad de la experiencia trágica del personaje.

⁵ Es importante tener en cuenta que el contenido del mito de Edipo no es parte del presente dramático de la tragedia porque ésta se efectúa durante los años del personaje como Rey de Tebas. Sin embargo, como la tragedia precisa de la búsqueda de la verdad en los hechos acontecidos durante el pasado, éste es traído al presente dramático por vía de los discursos que emiten los personajes, atraer el pasado a escena en el drama siempre se realiza de esta manera, pero en esta obra se vuelve paradigmática. Esta es la forma en que, en definitiva, se responde la pregunta por la verdad.

⁶ Sobre la verdad en *Edipo Rey*, la interpretación de Michel Foucault en *La verdad y las formas jurídicas* (1980) es pertinente. En su texto plantea la aparición de la verdad por duplas que, según su mirada, estarían emulando la técnica griega del *symbolon*. Para el autor, hay tres parejas que hacen llegar la verdad: en primer lugar el oráculo y Tiresias dan a conocer los designios divinos, luego Yocasta y el propio Edipo al recordar su pasado construyen su verdad y, finalmente, el Mensajero y el Pastor revelan la verdad de su propio pasado, instituyendo éstos últimos la figura del testigo como prueba en el juicio.

encuentra indagando, sin saberlo, sobre su origen y las calamidades que constituyen su existencia.

“Edipo es el niño de los pies hinchados (*oïdos*), enfermedad que recuerda al niño maldito, rechazado por sus padres, expuesto para perecer en medio de la naturaleza salvaje. Pero Edipo también es el hombre que sabe (*oïda*) el enigma del pie que consigue descifrar” (Vernant, 1987)

Porque esto es lo que, irónicamente, le pregunta la esfinge: *¿Cuál es el ser, pregunta la siniestra cantora que es a la vez dípous, trípous, tetrápous?*, en el fondo le pregunta por sí mismo, por quién es, por qué es el hombre. Estas preguntas se encuentran contenidas en la ambigüedad de su propio nombre Oidípous: *oïda*: “yo sé” y *poús*: “el pie”.

Así, la experiencia trágica de Edipo está determinada por su origen y cristalizada en el contenido semántico que plantea su propio nombre. Entonces, no le queda otra alternativa a Edipo que, tras buscar la verdad, ésta le indique su ruina.

La tragedia de Edipo está determinada por la *hamartía*, es decir que dada la maldición que pesa sobre la familia de los Labdácidas, Edipo mata a Layo sin saber que con ello comete un crimen en contra del rey que, finalmente es su padre. Luego de ello, se casa con su madre y engendra hijos que a la vez son sus hermanos. Pero, desde nuestra consideración, esta es solo una manera de interpretar la tragedia, también podemos establecer que Edipo incurre en *hybris*, por su exceso de juicio, al pretender buscar la verdad a toda costa, obstinarse en un esclarecimiento sobre la verdad de los hechos que se constituye como un fracaso.

En resumen: la tragedia de Edipo es la tragedia del que juzga o sentencia, porque al buscar la verdad de manera obstinada se encierra en un círculo en el que su propia experiencia se vuelve trágica al encontrarse con una verdad que es fatal para sí mismo. Edipo no puede encontrar una verdad que no sea su ruina, ésta es la experiencia trágica no de un héroe, sino más bien de un juez, que intenta determinar al culpable de un crimen y que, irónicamente, culmina dándose cuenta que el perseguido, para enfrentar la sentencia que él mismo había expresado, es él mismo.

La *hybris* de Edipo se manifiesta en la maldición que realiza sobre los posibles culpables:

“Mando que todos le expulsen, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios. Ésta es la clase de alianza que yo tengo para con la divinidad y para el muerto (...) por todo esto yo, como si mi padre

fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato” (Sófocles, 1981)

Con esto, adopto la postura de Menke, quien plantea que “solo hay destino trágico en donde la propia actuación del sujeto provoca su propia desgracia” (Menke, 2008), porque consideramos que se relaciona directamente con el pensamiento de Jaspers. Cuando Menke reemplaza la *hamartía* por *hybris*, está planteando una lectura que se sienta en contra de la interpretación aristotélica, al considerar el “error trágico” como una acción ejecutada sin importar, como en el caso de Edipo, que no exista intención detrás, pero que, al fin y al cabo, siempre es una acción realizada por un sujeto. Lo mismo, considero que es válido en Jaspers, puesto que, como dijimos más arriba, la acción es condición básica para el despliegue del saber trágico, en el caso de Edipo, su propia acción criminal, sin intención, es develada por su propio exceso de juicio, y buscar obcecadamente la verdad que lo condena también es una acción.

Edipo sella su destino a través del establecimiento de un marco legal para la búsqueda de la verdad, él discute, pide a Creonte que consulte el oráculo, se pelea con Tiresias por su predicción, le pregunta a Yocasta, al mensajero y al pastor, con todo ello reconstruye la verdad y lleva a cabo un juicio que es para sí mismo. Esto se conecta con los planteamientos jaspersianos sobre la culpabilidad. Edipo busca la verdad de los hechos, es a la vez víctima del destino de los dioses, tanto como agente de la propia maldición que realiza⁷, por eso su culpa es interpretable desde todos los niveles que plantea Jaspers.

La encrucijada de Edipo, dada por la necesidad de encontrar al asesino de Layo para quitar de Tebas la *miasma*, es que poco a poco recibe indicios de que él tiene directa participación en los hechos. En este sentido, Edipo tiene dos oportunidades claras de detener su investigación; la primera, cuando Tiresias vaticina lo que sucederá en el resto de la obra y, la segunda, cuando Yocasta le suplica que se detenga.

⁷ Otro argumento que colabora con esta interpretación, es la lectura que realiza Jean Pierre Vernant. Para el autor, el dominio propio de la tragedia de sitúa en una zona fronteriza donde los actos humanos se articulan con las potencias divinas, en éste, las decisiones humanas toman su verdadero sentido, que es ignorado por sus agentes, es decir por los humanos, y que al realizarse se integran en un orden que sobrepasa al hombre mismo y se le escapa. Por eso, toda tragedia se mueve en un plano humano y un plano divino, configurándose como una instancia de investigación sobre el hombre, en tanto agente responsable, pero que siempre encuentra valor como contrapunto de las potencias divinas. Así, en la acción trágica existe una relación de *opuesto complementario* entre los actos humanos y las acciones divinas, es decir, que nunca ocurre una sin la otra.

Así, la propia obstinación de Edipo sobre la verdad establecida desde la maldición que lanza sobre los culpables, constituye su propia experiencia trágica de reconocimiento como un juez que debe condenarse a sí mismo, todo ello está dado por su propia actuación; primero por el asesinato e incesto y luego por la búsqueda de verdad: “Con esto, la tragedia de Edipo y, por ende su destino trágico, se define solo y en la obra por sus acciones y dichos, y no por una historia que pese sobre él” (Menke, 2008).

Así, la búsqueda de verdad es su propia ruina, de ahí la relación con la experiencia trágica que, obviamente lo inculpa, por ello, necesitamos volver a las concepciones de Jaspers sobre la culpa.

2.2 Culpa

Diremos, en primer lugar, que Edipo tiene una *culpa criminal*, porque es quien objetivamente ha cometido el crimen, violando la ley de los dioses, principalmente la *philia*. Y como la *instancia* de esta culpa es el tribunal, la interpretación que hemos venido realizando cuadra perfecto: Edipo se instituye como un juez al lanzar la maldición en contra de los culpables y cumple este rol al indagar en la verdad de los hechos que pretende aclarar lo sucedido y castigar a los culpables. Es aquí donde está la particularidad de esta obra: el mismo juez es el culpable.

En segundo lugar, Edipo también tiene *culpa política*, como líder de Tebas es culpable por no poder ahuyentar la peste e, irónicamente, es el culpable de la peste en sí. Sin saberlo ha arrastrado a todo el pueblo a la ruina, la *instancia* es la fuerza y la voluntad del vencedor que, en este caso puede ser vista de dos maneras. Una es reconocer que finalmente triunfa la voluntad divina al cumplirse a cabalidad el oráculo que marca el destino de Edipo, pero también y, siguiendo nuestra interpretación, lo que triunfa en la obra es el peso legal de las palabras que Edipo profiere en su maldición, por lo que es él mismo quien hace prevalecer una forma de derecho basado en el establecimiento de la verdad de los hechos. Volveremos sobre esto en el siguiente apartado.

Edipo también tiene culpa moral, porque si bien durante casi toda la obra no es consciente de la dimensión profunda de los hechos que cometió, de todas formas pesa sobre él la responsabilidad de aquello que realizó, de tal modo que, hacia el final de la tragedia, se

comprueba su culpa bajo la *instancia* que es su propia conciencia, en el momento de la anagnórisis del personaje.

Y finalmente, pesa sobre Edipo una culpa metafísica, la culpa de su propia existencia, por ser hijo de quien no debía tener hijos, por encarnar una misma para su pueblo y mancillarlo con la peste. Con ello, el personaje encarna todas las culpabilidades humanas ante la *instancia* que en este caso son los Dioses, es culpable de ser quien es, de tratar de evitar el oráculo sin darse cuenta que los hombres no pueden torcer la *moira* impuesta por la voluntad de los dioses.

Aquí llegamos nuevamente al pensamiento jaspersiano, porque hemos, tal vez sin hacerlo explícito, mencionado todos los componentes de lo trágico que el autor planteaba en su texto.

III. La verdad como forma legal en *Edipo Rey*

Como última parte del recorrido propuesto, llegamos a la instancia donde, tomando los constituyentes de lo trágico indicados por Jaspers y la lectura del *Edipo Rey*, se puede establecer una interpretación.

Según la lectura de *Edipo Rey* desde la *hybris* y no desde la *hamartía*, planteé la posibilidad de ver en la maldición de Edipo, el establecimiento de un marco legal para el desarrollo de la acción y, con ello, convertir la figura del *héroe*, más bien en un *juez*. Entonces, la búsqueda de la verdad en esta tragedia se enmarca en el proceso legal que emprende Edipo y que sella con la maldición a los culpables, con lo que establece un tribunal en el que él mismo es el juez y que requiere de fuentes de verdad para determinar a los posibles culpables. Es decir que en *Edipo Rey* la verdad aparece como forma legal.

La maldición de Edipo es el inicio de una práctica judicial basada en la constatación empírica del crimen, que se opone al conocimiento adivinatorio presentado tanto por el oráculo como por Tiresias. Por ello, necesita de una figura innovadora en las prácticas judiciales de su tiempo: el testigo.

La presencia del pastor y el mensajero es fundamental porque ambos confirman la verdad que Edipo ha reconstruido con su propio recuerdo más el de Yocasta, y como la información obtenida del oráculo y de Tiresias no le sirven a su ímpetu racional y empírico, necesita de testigos que lo ayuden. Son precisamente el pastor y el mensajero quienes son

portadores de la verdad de los hechos del pasado porque son ellos quienes hicieron el intercambio de Edipo cuando era un bebé.

Así, la relación entre tragedia y derecho, es que la primera al conformarse como una forma estética es capaz de plasmar las tensiones de su tiempo y poner en cuestión la lucha de una *diké* versus otra *diké*⁸. Esta lucha es específicamente sobre la justicia divina y la justicia humana, pero a la luz de la interpretación que he realizado aquí, también se puede decir que la dimensión *dikeológica* de la obra se remite al uso de las prácticas judiciales.

Lo que se estaría enfrentando, pues, es el uso de una jurisdicción que se basa en las pruebas, en la indagación sobre la verdad de unos hechos que deben ser comprobados mediante testigos y no siguiendo el conocimiento irracional que implica la creencia en oráculos y en adivinos.

Así, cuando Edipo dice que hay que buscar a los culpables y le pide a Tiresias que hable porque “el que no tiene temor ante los hechos tampoco tiene miedo a la palabra” (Sófocles, 1981), puede ser interpretado de dos formas: primero que Edipo no teme a los oráculos, porque para él prima el conocimiento empírico-racional, representado en la figura legal de los testigos. Y luego, que existe una relación entre palabra y hechos, de modo tal que uno fijaría a la otra y viceversa, pensando en la maldición de Edipo, son sus palabras las que sellan su destino. Lo que se comprueba cuando Edipo dice: ¡Ay de mí, infortunado! Parece que acabo de precipitarme a mí mismo, sin saberlo, en terribles maldiciones”, o bien, cuando afirma “Temo por mí, oh, mujer, haber dicho demasiadas cosas” (Sófocles, 1981)

Esto último permite pensar en la importancia de la retórica como parte de la administración de justicia en Grecia. Porque, como vimos, el juicio que establece Edipo siempre tiene relación con aquello que *dicen* los personajes, con cómo lo dicen y qué cosas se pueden extraer de sus discursos. De tal modo que plantear la búsqueda de la verdad en el marco de un proceso legal siempre implica reflexionar sobre el valor de la palabra, el uso del lenguaje, tanto en sus figuras como en los efectos que se pretende lograr con éste⁹.

⁸ No olvidar que para los griegos *diké* no es solamente la justicia, sino también la verdad y la realidad que se contraponen a la apariencia. Teniendo esto en cuenta, la interpretación que realizamos sobre la verdad como forma legal, es decir como forma de *diké*, es perfectamente coherente.

⁹ Al respecto, es necesario señalar las referencias textuales y el juego metadramático entre retórica y sofística que es abundante en la producción dramática de Sófocles. Con esto, se plantea la necesidad de poner a la obra en su contexto y contrastar la importancia que la sofística comienza a tener en el marco de

Lo anterior, sentaría un precedente en la historia del derecho puesto que *Edipo Rey* estaría planteando la necesidad de recurrir a la figura legal del testigo y a la revisión de los discursos como hechos necesarios para dictaminar una sentencia justa, hecho que, de alguna forma hoy en día se practica así.

Entonces, la tragedia de Edipo presenta una reflexión sobre la importancia de la palabra como método de acceder a la verdad y, en consecuencia, de administrar justicia. El poder significativo del lenguaje es ampliamente trabajado en la tragedia, sobre todo en cuanto a temas tan importantes como la justicia, considerando el marco ciudadano en el que se inserta y en la posibilidad de presentar en ella un debate dialéctico, similar a los debates legales. Con ello tensiona las prácticas judiciales y convierte la escenificación en un verdadero tribunal de justicia para demostrar la necesidad de dejar atrás las antiguas venganzas de sangre¹⁰.

Hacia el final, es el mismo Edipo quien, tras sacarse los ojos, da cuenta de los padecimientos que está sufriendo en tanto condenado por su propia maldición, por haber sellado su propio destino con sus palabras y haber actuado como juez de sí mismo tras la búsqueda de la verdad:

“me privé a mí mismo cuando, en persona, proclamé que todos rechazaran al impío, al que por obra de los dioses resultó impuro y del linaje de Layo. Habiéndose mostrado que yo era semejante mancilla, ¿iba yo a mirar a éstos con ojos francos?” (Sófocles, 1981)

IV. Reflexión final

Para finalizar, es posible plantear lo siguiente. Tras el estudio de la filosofía de Karl Jaspers, específicamente de sus planteamientos sobre lo trágico, y rescatando su lectura del *Edipo Rey*, aparece la búsqueda de la verdad como uno de los elementos centrales que constituyen la experiencia trágica de Edipo. La imposibilidad de este personaje de encontrar una verdad que no sea su ruina es algo que podríamos denominar *verdad trágica*.

la polis y las actividades públicas políticas. Prefiero dejar este tema planteado como una problemática, en el sentido de los alcances que podría tener un tema como éste en una investigación futura, esto, porque la indagación sobre retórica y sofística, siempre fascinante por cierto, nos llevaría muy lejos en relación al recorrido que plantea el informe. Lo central es tener en cuenta que, al relacionar la verdad como forma legal y el uso del lenguaje, siempre estamos en el campo de la retórica y cómo la sofística hace uso de ella.

¹⁰ Confrontar con la trilogía *La Orestíada* de Esquilo, específicamente en la última tragedia *Las Euménides* donde, para solucionar el conflicto de justicia por el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes, se instaura un tribunal, el *Areópago*, donde se enfrentan concepciones de justicia diferente, encarnadas por las Euménides, por un lado, y, por otro, Atenea.

Junto con ello, su preocupación por obtener la verdad, lo lleva a incurrir en *hybris* y maldecir a los asesinos de Layo, sin saber que él mismo es el culpable, aquí se encuentra la ironía trágica compuesta por Sófocles.

De paso, la maldición de Edipo establece un marco legal para la búsqueda de la verdad, eso lo he denominado con el término *dimensión dikeológica*, para centrarme en el análisis de la verdad como forma legal, una de las múltiples lecturas posibles de esta obra. En este sentido, la tragedia de Edipo plantea una reflexión sobre la forma de praxis legal y cómo es necesario el uso de la razón en la búsqueda de la verdad de los hechos para determinar las culpas.

Además, reflexionar sobre la justicia siempre implica un cuestionamiento acerca del lenguaje implicado tanto en la indagación sobre la verdad, como en su conocimiento y en la posterior condena. El lenguaje, con su poder significante, aparece como un elemento ambiguo: es capaz de revelar verdades, pero también de esconderlas, de engañar. Por eso, en el marco de una verdad que se revela mediante lenguaje, la tragedia siempre está en diálogo con su contexto y la importancia que, tanto para la filosofía como para el desarrollo de la tragedia como género, implicó la sofística y la retórica.

En último lugar, leer una tragedia desde el punto de vista de Jaspers siempre es una invitación a reflexionar sobre lo humano y los ámbitos que, de una forma u otra, rodean su existencia. La verdad, la justicia y el valor del lenguaje son puntos centrales en su pensamiento y han aparecido en la lectura de *Edipo Rey* como constituyentes centrales de la acción dramática. Esto plantea la siempre actual pertinencia de la tragedia y sus temas que tensionan y cuestionan al ser humano, así como también, el sentido jaspersiano de rescatar la tragedia para indagar en la existencia humana.

Bibliografía:

- Aristóteles: *Poética*, Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974
- Cárcamo Gustavo: *El drama de la apatê en el Filoctetes de Sófocles: una crítica a la retórica gorgiana en Sofística y Teatro Griego: Retórica, derecho y sociedad*, Bahía Blanca, Argentina, 2006.
- Ciuro Caldani Miguel Ángel: *Tragedia Griega y derecho*, ponencia presentada en la Jornada Interdisciplinaria sobre Contenidos Jurídicos de la tragedia Griega, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 1994.
- Foucault Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, Madrid 1980.
- Holzapfel Cristóbal: *Sobre lo trágico en Jaspers*.
- Jaspers Karl: *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1960.
- _____: *El problema de la culpa*, Ediciones Universidad de Barcelona, 1998.
- Lasso de la Vega José: *De Sófocles a Brecht*, Barcelona 1982.
- Menke Christoph: *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madrid 2008.
- Segal Charles: *El espectador y el Oyente*, en Vernant Jean Pierre: *El hombre Griego*, Madrid 1993.
- _____: *Greek Tragedy: Writing, Truth, and the Representation of the Self, on Interpreting, Reading Greek Tragedy: Myth, Poetry, (Self) Text*, Cornell university Press 1986.
- Sófocles, *Edipo Rey*, Madrid Gredos, 1981.
- Sousa Alves Marco Antônio: *Direito, Poder e Saber em Édipo Rei de Sófocles*, ponencia presentada en *Colóquio de Direito e Dramaturgia Grega*, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil, 2008.
- Vernant Jean Pierre: *Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del Edipo Rey*.
- _____: *Edipo sin complejo*.
- _____: *Tensiones y Ambigüedades en la tragedia griega*. Todos ellos en Vernant Jean-Pierre: *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid, 1987