

**Diversas lecturas posibles del *Edipo Rey*
y el doble apuntar del símbolo**

Ana Escribár
Universidad de Chile
Chile

La comprensión del proceso de crecimiento de la humanidad como un “tránsito del mito al logos”, del “sentir al pensar”, que se inicia con el nacimiento mismo de la filosofía en Grecia, parece culminar con la contraposición - propia de la Ilustración - entre razón y tradición; en dicha contraposición, la tradición, y todo lo transmitido por ella, es identificado con el prejuicio y la superstición y, por lo tanto, con el sentimiento; la razón, por el contrario, es presentada como instancia liberadora, en cuanto capaz de romper con las ataduras esclavizantes del pasado y de construir un futuro a la altura de un hombre que - por fin - se atreve a pensar por sí mismo y ha conquistado, consecuentemente, la suprema dignidad de la autonomía.

Podríamos decir que la culminación antes mencionada es la característica más propia de la modernidad y que el romanticismo representó un intento por superarla, destinado al fracaso, desde el momento en que lo único que hizo fue invertir la valoración implícita en las tesis de aquella; vale decir, pronunciarse a favor del mito y en contra del logos, a favor del pasado y en contra de la innovación, manteniendo - sin embargo - intocada la contraposición misma entre ambos términos.

Nietzsche parece haber sido el primero en detectar la íntima conexión entre sentir y pensar, y eso es - quizás - lo que podría dar razón a quienes lo consideran como iniciador de la postmodernidad en el campo de la filosofía. Freud, luego, desarrollará ampliamente el tema situando el sentimiento, el instinto, el deseo inhibido, como fuente de toda creación, ya sea la de los fantasmas que pueblan nuestros sueños o la de las obras de cultura que jalonan nuestra historia. Los unos y las otras, desde su perspectiva, cumplirían una única función de enmascaramiento, de distorsión de aquella fuente originaria, y la cumplirían en forma lo suficientemente convincente como para que la censura permita la aparición de esos fantasmas a nivel consciente.

En la segunda mitad de nuestro siglo, Paul Ricoeur, hará un extenso análisis de la obra freudiana, principalmente en su libro *“De l' interpretation: essai sur Freud”*. Plantea allí el filósofo francés que la interpretación que Freud hace del arte y de la religión es reduccionista; y que lo es en la medida en que considera que el uno y la otra se agotan en su función de distorsión, sin reconocer, o por lo menos sin reconocer suficientemente, la función reveladora que les sería tan propia como la de disimulo, privilegiada por el psicoanálisis y por todas las expresiones de lo que Ricoeur llama la “Escuela de la Sospecha”.

Las diferencias entre la hermenéutica de este último pensador y la freudiana se ponen especialmente en evidencia en relación a la distinta lectura que ambos hacen de la tragedia de Sófocles, Edipo Rey. Intentaré exponerlas brevemente ante Uds. porque esa diversidad de interpretaciones me parece de gran interés para el tema que aquí nos ocupa, “El sentir y el pensar en el mundo clásico”, tan bellamente caracterizado en la carta - invitación que a todos nos ha reunido en este encuentro.

Confío en que las tesis de Ricoeur nos permitirán constatar cómo la obra clásica sólo se presenta ante nosotros en toda su riqueza cuando logramos dejar de lado reduccionismos que no representan sino la inevitable consecuencia del divorcio establecido por la modernidad entre mito y logos. Confío, además, que podremos descubrir cuáles son algunos de los elementos constitutivos de esa riqueza que forma parte integrante de nuestra herencia cultural.

Tradicionalmente, como todos sabemos, se percibió el sentido del Edipo Rey como constituido por la manifestación del poder de los dioses frente a la impotencia de un hombre ante un crimen, en relación al cual es inocente –si por inocencia entendemos la total ausencia de responsabilidad–, crimen que, sin embargo, representa para él un destino ineluctable que no sólo lo acecha, sino que llega de hecho a avasallarlo. Una especie de higiene del alma, puesta en obra por el horror experimentado, explicaría la fascinación ejercida por la tragedia sobre el espectador.

Frente a esta interpretación, Freud se declara en desacuerdo; no le parece apropiada, por cuanto al espectador moderno no le diría nada esa supuesta pugna entre dioses y hombres y, a pesar de ello, la tragedia clásica sigue conmoviéndolo. Si lo conmueve es porque - piensa Freud - en alguna forma el hombre actual se reconoce a sí mismo en la situación allí descrita; vale decir, siente que lo que le sucede a Edipo podría sucederle también a él. Porque cuando Edipo mata a su padre y desposa a su madre no hace sino dar cumplimiento a un deseo infantil no reconocido por el hombre adulto, pero no por ello menos acuciante; ello representaría el único posible destino compartido por una humanidad cuyos avatares no estarían ya regidos por los dioses, sino por el deseo inhibido. El terrible castigo

de Edipo no haría sino dar satisfacción a las exigencias de la censura que se opone a que tales deseos aparezcan a nivel consciente sin ir acompañados de sentimientos de reprobación y horror.

En síntesis, para la hermenéutica freudiana la obra de Sófocles se centra sobre la tragedia del parricidio y del incesto; vale decir, su punto de referencia está constituido por un drama que ya tuvo lugar cuando la obra se inicia y que remite así mismo al pasado al dar cumplimiento en el escenario a los deseos infantiles de Edipo. Se trataría, pues, de una creación artística cuyo sentido sería esencialmente arqueológico, en cuanto permite alcanzar - en el ayer y en lo profundo - la fuente inconsciente en la que, por así decir, se enraízan todas las potencialidades creadoras del hombre.

Ricoeur, en cambio, ve centralmente en la obra de Sófocles el desarrollo de otra tragedia; no ya la de Edipo niño, la de un Edipo amarrado a la infancia por el deseo incestuoso y parricida, sino aquella que tiene su comienzo junto con la obra, la de un Edipo adulto, la de Edipo Rey, que recorre el camino doloroso de la conciencia de sí, el difícil trayecto del reconocimiento de sí mismo, que vive el drama de la verdad.

En esta segunda tragedia, que no niega la primera sino que se desarrolla íntimamente imbricada con ella, Edipo conoce una nueva culpabilidad, emanada de la arrogancia y el orgullo del héroe que maldice a ese hombre desconocido, cuyas faltas gravísimas lo constituyen en responsable de la peste que aflige a la ciudad de Tebas. El héroe maldice a ese hombre, quienquiera que él sea, excluyendo así la posibilidad de que aquél pudiera ser él mismo. Esta segunda tragedia no es sino la narración del recorrido a lo largo del cual Edipo llega a ver quebrada su orgullosa proclamación de inocencia, su pretensión de ser ajeno a un doble crimen cuyo autor material es efectivamente él, aunque desde un punto de vista ético no sea responsable. Su nueva culpa, más sutil, es la de la *hybris* implicada en su resistencia ante la verdad.

Este segundo drama representaría la auténtica tragedia, de la que da razón Tiresias, el vidente, que simboliza la perspectiva del espíritu en su exigencia de verdad; de la primera, en cambio, da cuenta la esfinge, que encarnaría el enigma del nacimiento y todas las determinaciones que de él emanan, anclándonos en el pasado.

El núcleo de la verdadera tragedia estaría dado por la relación entre la colérica resistencia de Edipo y el poder de la verdad que termina por aparecer en toda su fuerza. No se trataría ya, pues, de un problema de tipo sexual como era el caso en la interpretación freudiana, sino - dice Ricoeur - del problema de la luz: el vidente es ciego, pero ve la verdad a la luz del espíritu; Edipo, en cambio - que dispone de sus ojos - es incapaz de percibir la verdad en relación a sí mismo y sólo podrá verla cuando, como Tiresias, alcance la condición de vidente, una vez perdida la visión del mundo cir-

cundante, cuando ya no disponga de nada que ver, amar, o de lo cual alegrarse.

Pero los planteamientos de Ricoeur van más allá de esta segunda lectura del Edipo Rey. Él intenta, además, unificar ambas interpretaciones, la de Freud y la suya, en lo que llama “la unidad del símbolo y de su poder de ocultar y de revelar”.

Freud mismo, citado en este punto por Ricoeur, declara que el drama edípico representa una revelación progresiva –comparable en cuanto tal a lo que sucede en un proceso de terapia sicoanalítica– del hecho de que Edipo, hijo de Layo y de Yocasta, es el asesino de su padre y ha llegado a ser el esposo de su madre. En consecuencia, podemos ver que la tragedia, aún en su primera lectura –en su lectura freudiana– es, anuncio de la segunda lectura –la de Ricoeur– en la medida en que en aquélla se da efectivamente una lucha por el auto conocimiento, por la verdad. Vale decir, en la tragedia del incesto y del parricidio no sólo se cumple uno de los deseos infantiles del hombre, sino que en ella –al explicitarse la culpa de Edipo– se nos obliga a mirar dentro de nosotros mismos y a reconocer la humana debilidad. El espectador, al oír las palabras finales del coro, siente quebrarse en su intimidad la convicción de ser –en cuanto adulto– muy sabio y muy poderoso, mira de frente su propia condición y, sólo entonces, se capacita para alcanzar verdaderamente la condición adulta. Freud, sin embargo, aún cuando ve que en el drama edípico, en el drama de la infancia, se recorre el camino regenerador de la autoaceptación, no lleva su lectura más allá del conflicto edípico mismo; con ello pone de manifiesto una antropología que concibe al hombre como unívocamente determinado desde el pasado.

Ricoeur, en cambio, ve en el símbolo manejado por Sófocles una muy especial riqueza, que expresa lo que él considera el rasgo esencial de aquél, su “sobredeterminación”. Significa ella que el símbolo incluiría una especie de sentido del sentido, esto es, que él encerraría en sí, además de su significado primero –en este caso su contenido edípico–, un significado segundo alcanzable sólo a través de aquél; vale decir, el símbolo se caracterizaría por una especie de doble apuntar o por un apuntar de doble dirección: hacia el pasado, hacia lo que nos amarra a la infancia y, por otra parte, hacia aquello que hace posible que nos desprendamos de ella permitiéndonos acceder a la vida adulta.

Gracias a ese doble apuntar del símbolo, la tragedia de la verdad contenida en la obra de Sófocles no representaría una especie de añadido en relación a la tragedia infantil, a lo que podríamos considerar como tragedia primaria en el sentido de hacerse patente en un primer nivel de interpretación. La tragedia adulta, la que podríamos llamar tragedia de segundo grado, estaría imbricada con la tragedia primaria, como lo atestigua la observación del mismo Freud y el final ambiguo de la obra: la mutilación, el

castigo que Edipo se impone a si mismo, ¿no es él también el camino conducente a la superación en lo que respecta al crimen de la no-verdad?

Ahora bien, este doble apuntar del símbolo que hace posible descubrir en él un sentido del sentido, es lo que permitiría –a la vez, desde la perspectiva de Ricoeur– la unidad profunda de lo que constituye su doble función: el ocultar y el revelar. De acuerdo a este planteamiento todo símbolo cumpliría ambas funciones, ya sea que aparezca en el sueño, en nuestra lectura de lo que hemos considerado como hierofanías cósmicas, o en la obra de arte; se situaría en uno u otro extremo de una única escala que iría desde el enmascaramiento de conflictos no resueltos en el pasado, hasta la revelación de nuevos modos posibles de ser en el mundo. Así, en los símbolos oníricos, predominaría la función de encubrimiento, porque el sueño estaría determinado desde el pasado, estaría volcado hacia la infancia; en cambio, en el otro extremo de la escala, en la obra de arte, prevalecería la función reveladora, en la medida en que ella no se limita a dar expresión a los conflictos no resueltos del hombre, sino que apunta también hacia la apertura de nuevos modos posibles de ser en el mundo.

En esta forma, habría entre las figuras efímeras que aparecen en nuestros sueños y la duradera creación artística una unidad funcional; pero habría, también, una diferencia de valor que explicaría el que la última posea una permanencia que le permite llegar a inscribirse dentro del patrimonio cultural de la humanidad. Tal diferencia de valor respondería al hecho de que al sueño le faltaría la mediación del trabajo que permite que los fantasmas que lo pueblan se encarnen en un material resistente, constituyéndose, así, propiamente en obras; por otra parte, sin embargo, la mediación del trabajo podría alcanzar eficacia para hacer surgir la permanencia de la obra sólo si nuestros sueños no se limitan a repetir mecánicamente el pasado, sólo si contienen ya en germen aquello que tras un largo período de maduración aflorará en la obra.

De manera que sería auténtica obra de arte sólo aquella que - como la tragedia de Sófocles - no representa la mera proyección de los conflictos infantiles, sino que, al mismo tiempo, ofrece hacia el futuro un esbozo para su posible superación. Toda verdadera obra de arte, por consiguiente, reuniría en sí arcaísmo y escatología; la creación artística abriría nuevos mundos posibles a partir de figuras arcaicas; así, a través de la genealogía que en ella se explicita, se cumpliría también una función profética: en nuestras creaciones culturales se daría una especie de prospección de las posibilidades humanas dentro de ese mundo inaugurado por esas mismas creaciones.

En las obras de arte, en la pintura, en la escultura, en la poesía, aparecerían imágenes del hombre que –a diferencia de las imágenes oníricas– participarían de la consistencia de lo real al haber sido encarnadas en un material, sea éste piedra, color, partitura musical o palabra escrita. Tales

creaciones, por otra parte, porque se enraizarían en nuestros conflictos infantiles, en nuestros arcaísmos, porque emergerían desde la profundidad de lo onírico, no serían mero artificio, simple artefacto comparable a tantos otros surgidos de la industria humana.

Freud, como veíamos, si bien captaría la unidad funcional entre lo onírico y la creación cultural, en cuanto uno y otra se nutren de la misma fuente de energía, no reconocería su diferente calidad; no percibiría el doble apuntar propio de todo símbolo, ni las diversas proporciones en las que ese apuntar se da según se trate de los fantasmas de nuestros sueños o de una obra de arte; no descubriría, entonces, la diversidad de sus intenciones - preferentemente distorsionadoras de las energías que lo originan, las del primero - o centralmente reveladoras de un nuevo sentido espiritual posible, las de esta última.

Ahora bien, apoyándonos en lo expuesto, podríamos decir que la contraposición tajante entre mito y logos, entre sentir y pensar, que hemos atribuido a la modernidad, priva de sus raíces a las creaciones culturales del hombre; como consecuencia de ello, éstas se perfilan como simples objetos que, al no ser “naturales”, no pueden ser entendidos sino como productos arbitrarios de un poder de fabricación que pasa a constituirse en la nota distintiva de lo humano. Más aún, desde esta perspectiva, surge la posibilidad de la pregunta en relación a cuál sea el sentido de la obra de arte que, a pesar de haberse visto aproximada al producto técnico, se diferencia de éste en la medida en que parece carecer de toda utilidad, como no sea la de prestarse para el disfrute estético. El arte se muestra, entonces, como algo inesencial, prescindible; asume la condición de simple pasatiempo, y el artista se convierte -por consiguiente- en una especie de marginado al que no se le reconoce una función realmente valiosa para el conjunto de la sociedad.

Resulta, así, un hombre que se percibe a sí mismo sin lazos que lo unan al pasado, como mera superficie, como capaz de ejercer con entera autonomía una racionalidad supuestamente transparente, cuyo poder alcanza -incluso- para reconocer sus propios límites teóricos y para enunciar inequívocamente el universal principio rector de la razón práctica.

Esta razón pretendidamente autónoma, que no reconoce amarras vitales ni sociales, que se postula serena y ecuánime, es la que será negada por la “Escuela de la sospecha”. Nietzsche la mostrará como condición para la mantención y el incremento del poder de una determinada voluntad de dominio; Freud, siguiendo sus pasos, la describirá como consecuencia y no como fundamento; como película superficial que recubre la vorágine de nuestras fuerzas instintivas.

A partir de estos planteamientos, ese hombre que se percibía a sí mismo como pura superficie, se verá precipitado al abismo desconocido de su

propio inconsciente con su doble dimensión del ello y del super yo, de los que su *ego* resulta prácticamente esclavo, debiendo renegar - en consecuencia - del orgullo proveniente de su recientemente adquirida autonomía.

En esta forma, el hombre que la modernidad visualiza como creador desencarnado y, por lo tanto, arbitrario, se nos muestra, desde la perspectiva freudiana, como enteramente determinado a partir del crimen ancestral que se reitera en el conflicto edípico de la infancia individual. Tensa superficie o tenebroso abismo, el ser humano aparece, pues, como unidimensional desde ambas perspectivas, y otro tanto sucede con sus creaciones culturales.

Curiosamente, Freud, que critica la transparencia que el pensamiento ilustrado atribuye a la razón, que pretende destruir la ilusión moderna de un logos autónomo, de un pensar que no se comprende a sí mismo como tributario de un sentir, que quiere restituir a ese hombre que aparece como mera superficie la dimensión de lo profundo, reduce a su vez el inconsciente a algo plano, a algo que carece de verdadero misterio puesto que resulta enteramente descifrable. Vale decir, Freud mismo, a pesar su vigorosa reacción frente a la unilateralidad del racionalismo, desarrolla un esquema racionalista para lograr la comprensión de la supuesta irracionalidad del inconsciente.

Así, desde esta perspectiva, la creación cultural, si bien se libera del carácter arbitrario del que la revistiera el moderno divorcio entre sentir y pensar, pasa a ser comprendida como mero síntoma de un reducido número de conflictos que son postulados como el único universal compartido por toda la humanidad.

Frente a lo anterior, la hermenéutica de Ricoeur, nos recuerda que el símbolo es aquello que da que pensar, vale decir, aquello que - debido a que no es mera reiteración de conflictos no resueltos, sino que ostenta un doble apuntar - se constituye en punto de partida para un proceso de interpretación inagotable, porque es también inagotable la reserva de sentido implícita en el símbolo mismo.

En concordancia con estos planteamientos de Ricoeur, Mircea Eliade, el insigne estudioso de la historia comparada de las religiones, propone la siguiente doble interpretación del erotismo infantil:

“A la atracción sentida por el chico hacia su madre y por la hija hacia su padre correspondería, en las mitologías y en las cosmologías, la ‘tendencia’ del espíritu hacia la Materia y la atracción de la Materia por el ‘Espíritu’. Evidentemente el niño puede ser homologado a un falo que tiende a reintegrarse a la matriz materna, pero *debe* compararse también al ‘Espíritu’ que tiende a reintegrar la Sustancia primordial y a restaurar así la unidad *esse non-esse* de antes de la creación.” (Fragmentos de un diario, parte de la entrada correspondiente al 13 de marzo de 1948).

Pareciera evidente que sólo a través de este doble apuntar resultaría inteligible la calidad de símbolo del conflicto edípico que, de no ser así entendido, no diría nada más allá de lo que dice textualmente y no exigiría, por lo tanto, interpretación.

El mismo autor añade al respecto:

“Es cierto que la sexualidad domina, es cierto que el inconsciente está dominado por la libido, e incluso quizá, para el consciente, el sentido de los complejos (Edipo, etc.) es el que da Freud. Pero la finalidad última del inconsciente se nos escapa, es misteriosa. Quizá es que esta dinámica es necesaria para hacer posible la trascendencia de la condición humana, o quizá con otra finalidad. Aquí hay un ‘misterio’.” (Fragmentos de un diario, parte de la entrada correspondiente al 19 de marzo de 1960).

Vale decir, Eliade tiende a enlazar el doble apuntar del símbolo con una ambigüedad del inconsciente mismo, el sentido de cuya teleología parece alcanzar más allá del marco estrecho de la mera sexualidad dentro del que Freud intentara encerrarla. Este “misterio” - propio del inconsciente - explicaría el hecho de que el proceso de interpretación del símbolo sea inagotable, porque permitiría que en aquel haya un sentido del sentido, algo que trasciende al logos y que, por consiguiente, jamás puede quedar totalmente explicitado.

A lo anterior hace referencia - posiblemente- la afirmación de Schlegel cuando dice que “un escrito clásico nunca debe poder ser comprendido del todo” y la de Ricoeur cuando plantea que en el símbolo hay mayor riqueza de contenido que en el concepto. Ese “resto”, reacto a la comprensión, aparentemente no transparente, en definitiva intraducible por la palabra, sería lo que otorga a la auténtica obra de arte su elocuencia ilimitada, su capacidad de inagotable permanencia; sería la fuente de la siempre renovada interpelación que aquélla nos dirige, que exige cada vez una nueva comprensión de parte nuestra y nos arrastra cada vez, también, más allá de nosotros mismos.

Pareciera que solamente desde esta última perspectiva, que reconoce la íntima relación entre los dos términos, pero que - a la vez - no supedita el uno al otro, podría llegar a superarse la empobrecedora contraposición moderna entre pensar y sentir. Sólo a partir de ella, por otra parte, la auténtica obra de arte -en este caso la tragedia de Sófocles, que nos ha servido para ejemplificar algunas lecturas posibles en relación a toda creación cultural- se nos manifiesta en su entera grandeza. Ni producto arbitrario de nuestro poder de fabricación, como se presentara ante la mirada moderna, ni mero síntoma de nuestros conflictos infantiles no resueltos, como la considerara la hermenéutica freudiana, ella, enraizada en el sentir, es fuente inagotable del pensar y -concordantemente- lugar de emergencia de posibilidades siempre nuevas para el ser del hombre en su mundo.