



**El silencio, la palabra, la acción engañosa
en el *Ayante* de Sófocles**

María Consolación Isart

Universidad de Extremadura
España

No hay nada tan esencial al hombre como el pensamiento y nunca puede haber un pensamiento profundo si no se ha dado antes una gran dosis de silencio. También el héroe griego calla antes de las acciones más decisivas y calla más cuando la acción trágica llega a su máxima tensión, cuando parece que ya no existe ninguna salida ¿Qué hace el héroe en su silencio? Sobre todo encontrarse consigo mismo, tomar conciencia nuevamente de quién es y decidir en consecuencia.

El valor de la palabra en la Atenas del siglo V a.C. era realmente excepcional. Los ciudadanos tenían que recurrir a ella tantas veces, en la Asamblea, los procesos privados o públicos, la toma de posesión de un cargo o la rendición de cuentas al final del mismo, que Aristófanes llegó a afirmar: “La verdad es que las cigarras cantan un mes o dos en las ramas, mientras que los atenienses cantan de continuo en los procesos toda su vida” (*Aves*, 39 ss.). En una sociedad tal, es evidente que la palabra hablada lo es todo, pero no podemos olvidar que su perfección y belleza se debe a que la lengua literaria griega llevaba varios siglos de adelanto. Cuando nos detenemos, por ejemplo, a estudiar pormenorizadamente un coro de cualquier tragedia de Esquilo o de Sófocles, nos sobrecoge la precisión de cada término, la armonía entre la métrica, la sintaxis y el contenido conceptual, la exacta repetición de palabras en los lugares estratégicos del verso, la capacidad de aludir con un solo léxico a dos o hasta tres realidades distintas. Sófocles es tal vez el más diestro maestro en la utilización del lenguaje y ya en las primeras obras que de él se nos han conservado (las pertenecientes a su segundo período literario) se observa esta perfección; en él se desarrolla todo sin violencia, pues la auténtica grandeza es siempre natural. Pero que esta sencillez es, sin embargo, tan sólo aparente lo sabe también cualquier estudioso que ha tenido que enfrentarse con su lengua o su sintaxis. Y es que la impresión de transparencia y naturalidad sin esfuerzo que se da en su obra se basa en una técnica muy sabia y detallista que sólo llega a conocer quien sin prisa lleva a cabo un minucioso estudio de sus textos.

Característica singular que empapa lo más de la poesía de este dramaturgo viene dada por la llamada por Bowra “ironía sofoclea”¹, según la cual un actor es víctima o autor, consciente o inconscientemente, de un discurso con doble sentido, debido sobre todo al uso que hace el poeta de la ambigüedad semántica y gramatical, ofreciendo falsas claves para extraer conclusiones equivocadas. Nos encontramos ante el primer caso —la ambigüedad consciente— cuando el único que posee toda la información es el hablante, de modo que, en principio, es el único también que interpreta correctamente sus propias palabras; o cuando el que habla en escena y el público conocen el sentido de lo que se dice, mientras que les es extraño al resto de los personajes del drama. Con todo, lo más frecuente es que estemos ante una ambigüedad inconsciente, cuando el hablante es la propia víctima. Esta capacidad del poeta para hablar con un doble sentido es la característica más notable, y podríamos decir incluso que esencial, de la lengua de Sófocles.

Hemos querido por ello escoger uno de entre los muchos pasajes en que aparece; y hemos escogido un caso de ambigüedad consciente en *Ayante*, para comprobar cómo, a pesar de ser ésta la primera de las obras conservadas de nuestro autor, sin embargo, este recurso literario se encuentra ya en ella totalmente perfeccionado. Se trata del monólogo que pronuncia el héroe cuando ha comprendido que, enloquecido por una divinidad, ha dado muerte a todos los rebaños del ejército junto a sus pastores, mientras creía que estaba castigando a los caudillos aqueos; al darse cuenta de su trágica situación, tras un breve *silencio*, habla dando impresión de arrepentimiento, pero queriendo significar, más bien, su cambio definitivo para pasar al lugar que cree le corresponde, el otro mundo.

Mezger² fue el primero que se dio cuenta de que la danza y la música de la representación coral debían seguir el modelo de la repetición, por ser éste el rasgo más característico de la música, y que si las palabras y la música estaban indisolublemente unidas, en aquéllas debía haber algún eco de ésta, que puede ser, entre otras cosas, la repetición verbal³.

Sófocles, gracias a su habilidad lingüística y rítmica, juega con las repeticiones de palabras, fonemas o aliteraciones, recursos todos de gran eficacia poética y a los que sabe sacar un provecho incomparable. Como la repetición verbal permite, en ocasiones, dar con el sentido adecuado en pasajes difíciles o descubrir la ironía trágica del hablante, desde este punto de vista vamos a intentar explicar el discutido monólogo de *Ayante* que se ha dado en llamar de “engaño”.

1 C.M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, p. 67.

2 F. MEZGER, *Pindars Siegeslieder*, Leipzig, 1880.

3 Estudios más recientes sobre el tema: K. SCHINKEL, *Die Wortwiederholung bei Ais-*

chylos, Stuttgart, 1973; J. LASSO DE LA VEGA, “Repeticiones verbales”, *Helmantica* XXVIII, 1977, 281-291; F. GARCÍA ROMERO, *Estructura de la oda baquilidea: estudio compositivo y métrico*. Tesis Doctoral, Madrid, 1987.

“Discurso de engaño” (vv. 646-692)

Es éste el monólogo final del héroe, que cierra propiamente el único *agón* de la obra, aunque de gran extensión (vv. 333-692). En la *rhexis* se nos presenta el mismo Ayante como el héroe burlado que expone las posibilidades de vida que le quedan. Se le ha llamado “la *Trugrede* de Ayante” o “el *logos eskhematismenos*”, aunque no todos los críticos están de acuerdo en su interpretación. Sin embargo, creemos que con un estudio detenido de sus palabras, en relación con las que ha pronunciado poco antes y con las que el coro acaba de cantar y cantará inmediatamente al terminar el monólogo (pues va enmarcado entre dos cantos del coro, lo cual no deja de ser significativo), con un estudio así, decimos, no se puede dudar de lo que el autor quiere transmitir. Pasamos a exponerlo sin más dilaciones.

Ya anteriormente nuestro protagonista había expuesto ante el auditorio la desesperación en que se encontraba (vv. 430-480). Con decisión había optado por darse muerte y, al menos, morir con gloria⁴. Poco después regresa a la escena saliendo de la tienda con la espada en la mano y pronuncia este breve pero discutido monólogo, que ocupa todo el episodio segundo (muy importante, pues, para la interpretación de la obra)⁵. En él da a conocer a los marineros sus nuevas disposiciones; sus palabras elogian el orden del universo, las leyes que lo rigen y que nos exigen muchas veces ceder. Repite varias veces cómo ha cambiado de idea, así como también cambia todo lo más duro y fuerte.

“Nada hay que no se pueda esperar, sino que son doblegados incluso, el terrible juramento y las mentes obstinadas.
Yo, que hace un momento resistía tan violentamente,
cual el hierro al temple, me he sentido ablandado en mi afilado lenguaje a causa de esta mujer [...]”. vv. 648 ss.

“Ea, iré a bañarme y junto al mar
a las praderas [...]”. vv. 654 ss.

“De aquí en adelante sabré ante los dioses
ceder y aprenderé a respetar a los Atridas [...]”. vv. 666 ss.

“Nosotros ¿no vamos a aprender a ser sensatos?
Yo, al menos, acabo de aprender [...]”. vv. 677 ss.

Con todo, se queda con su espada.

Se le llama “discurso de engaño” por el lenguaje *anfibilógico* que utiliza el héroe; parece anunciar que el cambio que se ha obrado en él va

4 “El hombre noble debe vivir noblemente o morir con nobleza” (vv. 479-480).

5 Cf. I. ERRANDONEA, *La personalidad de los Coros sofocleas*, Madrid, 1970, p. 19.

a producir la reconciliación con los dioses y los Atridas, pero es claramente irónico. Para Reinhardt es evidente que el inflexible combatiente tiene asimismo un alma también inflexible, y considera que nos encontramos ante un discurso verdaderamente de engaño⁶.

¿Hay antecedentes del engaño entre los héroes griegos? Nadie duda que en el mito el engaño es una característica tan consustancial al dios como al héroe, y que muchas veces la ironía es una forma más de engañar, mediante la utilización de formas ambiguas de doble sentido. El actor que utiliza la ambigüedad está ejerciendo el control del conocimiento sobre la realidad y la apariencia; gracias a ello se acerca al mundo del espectador, que es el que sabe el final de la tragedia⁷. Mientras que Esquilo no se pronuncia en relación a la moralidad o no del engaño de sus héroes y nos presenta en sus obras conservadas a muchos héroes que triunfan sirviéndose del engaño (sólo hay que pensar en Clitemestra y Egisto o en Orestes y Electra), Sófocles, en cambio, no gusta del héroe tramposo, y en sus tragedias abundan por el contrario, no héroes que engañan, sino que son engañados, que están sumidos en el error y buscan con ansia la verdad (Ayante, Deyanira, Antígona, Edipo); de modo implícito, pues, nos está señalando una condena radical de la mentira. Su héroe por antonomasia es el veraz, es consecuente consigo mismo, aunque esta coherencia le lleve a la muerte⁸.

Así pues, ¿estamos ante un caso excepcional en su obra? ¿Engaña Ayante para poder ejecutar su plan sin oposición alguna? Los comentaristas han dado múltiples interpretaciones: desde Welcker, que afirma de forma categórica que “todo cuanto Ayante dice es verdad”⁹, hasta Döderlin, que propugna lo contrario: “todo cuanto dice es falso”¹⁰. Las opiniones modernas siguen divididas¹¹.

Nosotros encontramos en el presente pasaje abundantes juegos de palabras y a veces incluso repeticiones verbales que ayudan no tanto —nos parece— a la melodía y ritmo musical (esto lo encontraremos en el estásimo), como a revelar el verdadero pensamiento que quiere transmitirnos el poeta. Analizaremos con detenimiento cada una de las partes.

Son cuatro las ideas principales que expone:

6 K. REINHARDT, *Sophocle*, París, 1971, p. 49 (traducción de E. Martineau).

7 Cf. M. VÍLCHEZ, *El engaño en el teatro griego*, Barcelona, 1976, p. 92. Existe una larga tradición sobre el tema del engaño en la literatura griega (cf. U. Parlavantza-Friedrich, *Tauschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlín, 1969).

8 El ideal del héroe sofocleo es actuar por medio de la persuasión, no por dolo (cf. *Ph.* 88,

94-95, 108, 112); es el caso de Tecmesa con Ayante, Hemón con Creonte y éste, a su vez, con Edipo.

9 F.G. WELCKER, “Über den Ajas des Sophokles”, *Rhein. Mus.*, 1829, pp. 229-239.

10 DÖDERLIN, *Abhandl. Philos. Philolog. Akad.* 2, 1837, p. 120.

11 Cf. J.M. LUCAS DE DIOS, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982, pp. 197 ss.

a) El tiempo lo cambia todo (vv. 646-649)¹²

“El tiempo largo y sin medida
saca a la luz todo lo que era invisible y oculta lo que estaba claro.
Nada hay que no se pueda esperar, sino que son doblegados
incluso el terrible juramento y las mentes obstinadas”.

Muy enfático es el segundo verso, 647: φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται, “saca a la luz lo invisible y oculta lo manifiesto”, por la llamativa posición de los verbos en los lugares más señalados del verso, comienzo y final, formando antítesis sintáctica junto a sus complementos, así como desde el punto de vista conceptual:

φύει-κρύπτεται, “saca a la luz”-“oculta”
ἄδηλα-φανέντα, “lo invisible”-“lo manifiesto”

Enfáticos son asimismo los tres adjetivos con *α* privativa, uno en cada línea, en posición media de los versos 646, καθαρίθμητος, 647, ἄδηλα, 648, ἄελλπτον (no conviene olvidar que la palabra ἐλπὶς tiene siempre en nuestro autor un sentido negativo, nos habla de un futuro funesto)¹³.

b) Ayante también ha cambiado, al menos su lenguaje. Nuevas decisiones (vv. 650-668)

“Yo, que hace un momento resistía tan violentamente,
cual el hierro al temple, me he sentido ablandado en mi afilado lenguaje
a causa de esta mujer. Siento compasión por ella,
de dejarla viuda entre mis enemigos y huérfano a mi hijo.
Ea, iré a bañarme y junto al mar
y a las praderas para que, purificando mis manchas,
pueda evitar la terrible cólera de la diosa;
y, llegando allí, donde un lugar sin pisar encuentre,
ocultaré esta espada mía, la más odiosa de las armas,
tras excavar la tierra, donde no sea posible que nadie la vea.
¡Que la noche y el Hades la guarden allá abajo!
Pues yo, desde que la recibí en mis manos
como ofrenda de Héctor, mi peor enemigo,
nunca recibí un beneficio de parte de los Aqueos.
Cierto es el dicho de los hombres:
'los dones de los enemigos no son tales y no aprovechan'.
Así pues, de aquí en adelante sabré ante los dioses
ceder y aprenderé a respetar a los Atridas;
jefes son, por tanto hay que obedecerles; ¿por qué no?”.

12 Seguimos la traducción de A. ALAMI. 13 Cf. *O.T.*, v. 487.
L.O. *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1981.

Comienza aludiendo Ayante a su propio carácter:

ὄς τὰ δαῖν' ἑκαρτέρουν τότε,

“yo, que hace un momento resistía tan violentamente”¹⁴. v. 650

Esta segunda idea queda unida a la anterior mediante la palabra δαῖν', en donde nos hablaba de cómo hasta el δεινὸς ὄρκος es doblegado (v. 649).

Es muy significativa la construcción sintáctica de la oración de los vv. 652-653:

οἰκτίρω δέ νιν
χήραν παρ' ἐχθροῖς παῖδα τ' ὄρφανὸν λιπεῖν.

“siento compasión por ella
de dejarla viuda entre mis enemigos y huérfano a mi hijo”.

Es de observar la colocación paralela de pronombre (o sustantivo) y adjetivo, la correspondencia de formas verbales en los lugares más señalados del verso y, sobre todo, destacando en su posición central, como dominando todo el conjunto, παρ' ἐχθροῖς, “entre los enemigos”. Es la palabra que enlaza con la siguiente idea: las consecuencias de ese “cambio”. La tenemos de nuevo en el v. 658: ἔχθιστον y en el 665: ἐχθρῶν. El odio a los enemigos está representado por la espada, “la más odiosa de las armas”, “regalo que no es regalo de los enemigos”.

Este supuesto cambio del héroe implica varias consecuencias; en primer lugar, ha de purificarse para evitar la cólera de la diosa Atenea (en su primer monólogo se muestra enterado de la intervención de la diosa en su arrebato de locura). Pero, ¿de qué faltas va a purificarse?, ¿de las que cometió bajo los efectos de una enfermedad enviada por la divinidad y de las que, por lo tanto, no es responsable, o de su propio suicidio? Parece que todo el contexto nos invita a pensar en esto último y que todo su pensamiento gira en torno a la muerte: la “hostilidad” del arma, el proyecto de “enterrarla”, la “noche”, el “Hades”, el “lugar tranquilo”, el hecho de “lavar” sus manchas; todas parecen mostrarnos su mundo interior.

La única forma de lavar su honor manchado es a través del suicidio (así lo dice el mismo coro, v. 635: “mejor es que se esconda en el Hades quien sufre este delirio”); las palabras del héroe no implican una renuncia al suicidio, puesto que se queda con la espada, ni tampoco nos hablan de una purificación exterior; indicios de estas alusiones los tenemos en los vv. 657 ss.:

“llegando donde encuentre un lugar sin pisar,
tras excavar la tierra, ocultaré esta espada
mía, la más odiosa de las armas, donde no
sea posible que nadie la vea”.

14 Sobre el carácter obstinado del héroe,
cf. *Ilíada*, XI, 578 ss.

Las alusiones al mundo del más allá son continuas; v. 658: κρύψω nos recuerda el v. 647: φανέντα κρύπτεται, “oculta lo que estaba claro” el tiempo, lo mismo que el héroe va a ocultar también ahora en tierra su propio cuerpo —en la espada— antes tan brillante a ojos de los hombres.

ἀλλ' αὐτὸ νύξ "Αιδης τε σωζόντων κάτω,
 “¡que la noche y el Hades la guarden allá abajo!” v. 660

ya en el v. 635 habíamos escuchado algo parecido en labios del coro (“mejor que se esconda en el Hades...”).

Es muy extensa la referencia que hace del arma enemiga, la que va a ejecutar el suicidio sin duda; si no fuera así ¿por qué hablarnos con tanto detalle de la ἔχθιστον βελῶν (v. 658), παρ' Ἐκτορος δώρημα δυσμενεστάτου (v. 662), ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα (v. 665)? Es evidente que la espada, que no ha traído al héroe más que desgracias, va a proporcionarle también ahora la última de ellas, su propia muerte.

c) Todo cambia, la amistad y la naturaleza (vv. 669-683)

“Las más terribles y resistentes cosas
 ceden ante mayores prerrogativas: Y así, con sus pasos de nieve
 los inviernos dejan paso al verano de buenos frutos.
 Y el círculo sombrío de la noche se aparta
 ante el día de blancos corceles para que brille su luz.
 Y el soplo de terribles vientos calma
 el ruidoso mar; el omnipotente sueño
 libera, tras haber encadenado y no te tiene por siempre,
 aunque te haya apresado.
 Y nosotros, ¿no vamos a aprender a ser sensatos?
 Yo, al menos, acabo de aprender que
 el enemigo deberá ser odiado por nosotros hasta un punto tal
 que también pueda ser amado en otra ocasión, y que al amigo
 voy a desear ayudar prestándole servicios
 en tanto que no va a durar siempre; pues para la mayor parte
 de los hombres no es de fiar el puerto de la amistad”.

Consecuencia de su “cambio” es que va a ceder ante los Atridas; su primera intención fue la de darles muerte, pero ahora asegura que no lo hará para evitar mayores desgracias a Tecmesa y a su hijo.

El eco verbal lo encontramos en los vv. 667: εἶκειν, 668: ὑπεικτέον y 670: ὑπέικει, unidos en responsión al verbo οἶδα y sinónimos:

τοιγάρ τὸ λοιπὸν εἰσόμεθα μὲν θεοῖς
 εἶκειν, μαθησόμεθα δ' Ἀτρείδας σέβειν
 ἄρχοντες εἰσιν, ὥσθ' ὑπεικτέον. τί μῆν;

καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα
τιμαῖς ὑπέικει· v. 666 ss.

Respecto a las cuatro comparaciones con elementos de la naturaleza nos encontramos con las palabras antitéticas en la posición principal del verso, ambas acompañadas por sendos adjetivos en idéntica posición:

χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρπῳ θέρει·
ἔξισταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος
τῆ λευκοπώλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν· v. 671-673

Concluye las comparaciones con la naturaleza con una construcción quiástica, tanto desde el punto de vista conceptual como sintáctico, vv. 675-676.

La última idea nos la da el poeta en el v. 683:

ἄπιστος ἐσθ' ἑταιρέας λιμῆν,
“no es de fiar el puerto de la amistad”,

ni amigos ni enemigos son estables. Lo más curioso es que utiliza las mismas palabras para referirse, unos versos más adelante, a sus compañeros marineros (vv. 687 ss). La diferencia de tan sólo cuatro versos nos obliga a relacionarlas.

ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν;
ἐγὼ δ' ἐπίσταμαι γὰρ ἀρτίως ὅτι... v. 677-678

“Y nosotros ¿no vamos a aprender a ser sensatos?
Yo, al menos, acabo de aprender que ...”.

Las palabras de Ayante van cargadas de gran ironía; conocido era el carácter obstinado de este héroe, a quien Homero compara a un asno al que los niños se esfuerzan en vano por sacar del sembrado¹⁵. ¿Va a ser capaz de ceder ahora, cuando no lo ha hecho en circunstancias mucho más fáciles?

d) Despedida (vv. 684-693)

“Y por ello, en relación con esto, todo saldrá bien. Tú, mujer, entra y a los dioses que enteramente se cumplan los deseos de mi corazón, suplica.
Y vosotros, compañeros, en las mismas cosas que ella dadme honra y comunicadle a Teucro, cuando llegue,

que se ocupe de mí, al tiempo que se porte bien con vosotros.
Yo voy allí donde debo encaminarme.
Vosotros haced lo que os digo y tal vez pronto
os enteréis de que estoy salvado, aunque ahora sufra infortunio”.

Al final del monólogo Ayante se dirige a Tecmesa y el coro, presentes durante toda la escena, para pedirles con suavidad (pues sí es cierto que ha cambiado al menos en su lenguaje, como aseguró en el v. 651) que supliquen a los dioses le concedan lo que desea (término que de modo consciente deja en una total ambigüedad). Es muy significativo el verso 688; sus tres verbos dan una gran vivacidad a la expresión:

τιμᾶτε, Τεύκρω τ', ἢν μόλη, σημήνατε...
“dadme honra y anunciadle a Teucro, cuando llegue...”.

Nos presenta Ayante al que va a ser el principal protagonista de aquí en adelante.

ἐγὼ γὰρ εἶμ' ἐκεῖσ' ὅποι πορευτέον·
ὑμεῖς δ' ἂ φράζω δρᾶτε, καὶ τάχ' ἂν μ' ἴσως
πύθοισθε, κεί νῦν δυστυχῶ, σεσωμένον.

El primer verso nos recuerda el 654: εἶμι πρὸς τε λουτρὰ, “voy a bañarme”; σεσωμένον, del v. 692 a σφζόντων, del 660. La noche y el Hades guardarán la espada “allá abajo”, κάτω, y será la señal de que el héroe enseguida estará salvado.

El coro, tras escuchar y malinterpretar las palabras de Ayante, prorrumpe en un agitado canto de alegría, vv. 693-718, un ritual de victoria de gran eficacia teatral. Mientras, el héroe sale en silencio de la escena, silencio que, como en otras obras de Sófocles (Deyanira en *Traquinias*, Yocasta en *Edipo Rey*, Hemón en *Antígona*, etc.), va a preceder a la ruina total o a cambios tan importantes que concluirán asimismo en desgracia.

Como en otras ocasiones, Sófocles coloca un canto festivo precediendo a las mayores desgracias¹⁶ (funcionalmente está orientado hacia un claro efectismo dramático). El contraste se produce en el momento crítico de la obra.

Estudiado el monólogo con detalle, creemos que hemos podido comprobar cómo los versos 646-693 son amargamente irónicos; el héroe nos habla con un lenguaje deliberadamente velado, hasta el punto de que el coro, engañado, lanza al vuelo un canto lleno de esperanzas. Decíamos al comienzo que el constante uso de la ambigüedad es quizá la nota más característica de los coros sofocleos, por lo que no debe extrañarnos

16 Son típicos del poeta estos fuertes contrastes en sus coros (cf. por ejemplo, O.T. 1086-1109).

su presencia también en unos trímetros yámbicos tan cuidados como éstos.

Es cierto que el presente monólogo sirve para mantener el *suspense* en la acción, pero no sólo para eso; el discurso posee varios niveles; tomado el lenguaje en sentido superficial —como hacen Tecmesa y el coro— es engañoso; sólo en el sentido más profundo se puede conocer la verdad. No creemos que el héroe pretendiera engañar, sino que, si Tecmesa y los compañeros marinos lo interpretaron de modo erróneo, es por los grandes deseos que tenían de escuchar que Ayante había cambiado de opinión y renunciaba por fin a la idea del suicidio; pero el inflexible Ayante no podía ceder, no podía aprender. El poeta, a fuerza de ingenio y gran pericia verbal, logra una síntesis perfecta entre lo que aparece y lo que se encubre¹⁷.

A los héroes de Sófocles el silencio les ayuda a tomar conciencia de su propia condición y a enfrentarse, por lo tanto, con el mundo hostil que les rodea; comprenden que se encuentran solos, aislados no sólo de los demás personajes de la obra —nunca les entienden—, sino también de la divinidad, lo que centra toda la acción trágica en el hombre.



17 Cf. J. LASSO DE LA VEGA, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1971, pp. 354-355.