

ARTICULOS/ARTICLES

EMOCIONES POÉTICAS: LA COMPASIÓN EN SÓFOCLES¹

POETIC EMOTIONS: COMPASSION IN SOPHOCLES

Katia Obrist
Departamento de Letras
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional del Comahue
katiaobrist@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0001-8336-9246>

Resumen

En el marco de los estudios sobre las emociones, abordamos en este trabajo la compasión en la Antigüedad griega. Realizamos una revisión de aspectos centrales que caracterizan la compasión y establecemos algunas precisiones que orientan nuestro análisis; entre otros aspectos, revisamos los términos griegos para nombrar esta emoción, *éleos* y *oiktos*, y los sentidos implicados en cada uno de ellos desde Homero. El análisis sobre la compasión toma como fuentes *Traquinias* y *Edipo Rey* de Sófocles. En ambos casos, el punto de partida es el acontecimiento patético o *páthos*, que en *Poet.* 1452b11-13 refiere no a una experiencia subjetiva de la emoción en un personaje trágico, sino a una especie de

¹ Este capítulo se inserta en los trabajos de investigación realizados en el marco del Proyecto PIP “El uso del género protréptico en la Antigüedad: las formas de exhortación para decir, sentir y pensar”, dirigido por la Dra. Seggiaro, (Código 11220200100449CO); del Proyecto “Experiencia estética y acción moralmente significativa: afectos, cognición y convicciones” (04/H192, UNCo), dirigido por el Dr. Scheck; y del Proyecto UBACyT “Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia” (Código 20020190100205BA, Modalidad 1 / Tipo C / Conformación III), dirigido por el Dr. Buis.

acción que formaría parte del léxico teatral y que implica escenas de dolor físico, de heridas o de muerte. El análisis atiende luego a otros pasajes que, en el curso de la pieza y mediante la imitación, incorporan esta emoción.

Palabras clave: Sófocles; *Páthos*; Compasión; *Traquinias*; *Edipo Rey*

Abstract

Within the framework of studies on emotions, in this work we address compassion in Greek Antiquity. We carry out a review of central aspects that characterize compassion and establish some clarifications that guide our analysis; among other aspects, we look over the Greek terms to name this emotion, *éleos* and *oíkτος*, and the meanings involved in each of them since Homer. The analysis of compassion takes Sophocles' *Trachiniae* and *Oedipus the King* as sources. In both cases, the starting point is the pathetic event or *páthos*, which in Poet. 1452b11-13 refers not to a subjective experience of emotion in a tragic character, but to a kind of action that would form part of the theatrical lexicon and that involves scenes of physical pain, wounds, or death. The analysis then looks at other passages that, in the course of the piece and through imitation, incorporate this emotion.

Keywords: Sophocles; *Páthos*; Compassion; *Women of Trachis*; *Oedipus Rex*

Introducción

La tragedia griega asoma entre los textos antiguos como un género literario óptimo para una aproximación al estudio de las emociones en la Antigüedad. En ella, mediante la *mímesis* teatral, los personajes representaban diversos afectos. Aristóteles refiere en *Poética* 1449b 27-28 a algunos de ellos, como la compasión y el temor, un siglo después de su auge. Podríamos entender estas emociones, y su *kátharsis*, como la “compensación” (μισθός) a partir de lo dicho por el Estagirita en el *Protréptico*, cuando refiere a la contemplación de los actores, por un lado, a la contemplación del universo, por otro, y toma el teatro como ejemplo para explicar que la sabiduría debe preferirse no por útil ni provechosa sino

por buena.² En su exhortación a la actividad filosófica –que define no solo este texto sino también el género protréptico–, las menciones al teatro permiten apreciar el valor que Aristóteles le atribuye a este arte, con algunas expresiones, por ejemplo: αὐτὴ γὰρ ἢ θεωρία κρείττων πολλῶν ἐστὶ χρημάτων (“pues su misma contemplación es mejor que muchas riquezas”, frag. 44, Düring). La relevancia del espectáculo, frecuentemente discutida por la crítica en Aristóteles,³ es destacada en este breve pasaje, en el que refiere a los viajes a Olimpia que los hombres realizan por αὐτῆς ἔνεκα τῆς θέας (“el espectáculo mismo”, frag. 44-Düring) y a la contemplación de las Dionisias ληψόμενοι τι παρὰ τῶν ὑποκριτῶν (“para conseguir algo de los actores”, frag. 44- Düring). En segundo término, es necesario destacar el lugar de importancia que le concede a la contemplación del teatro al tomarlo como ejemplo de lo que pudo haber sido uno de los temas centrales del texto, es decir, la sabiduría que brinda el filosofar, una sabiduría que debe elegirse no por otra causa ἀλλὰ δι' ἑαυτὴν, “sino por ella misma” (frag. 44- Düring), y para τὴν θεωρίαν τοῦ παντὸς προτιμητέον πάντων τῶν δοκούντων εἶναι χρησίμων (“estimar más la observación del universo que todas las cosas tenidas por útiles”, frag. 44- Düring). Contemplar la naturaleza y la verdad, según el *Protréptico*, no es ἀμισθί (“sin compensación”, frag. 44-Düring). A partir del paralelismo establecido podemos considerar, entonces, que del teatro se obtiene también una especie de resarcimiento que podemos entender en relación con una espiral emocional que involucra afectos como la compasión y el temor, y culmina con su *kátharsis*.

En este trabajo, nos interesa aproximarnos a esa “compensación” que según Aristóteles brinda el teatro, a partir de la exploración, en el *corpus* sofocleo, especialmente, en *Traquinias* y *Edipo Rey*, de una de esas emociones: la compasión.⁴ En ambos casos, tomaremos como punto de partida el acontecimiento patético o *páthos* que Aristóteles define como tercer elemento constitutivo de la trama, junto con la peripecia y la

² Para el *Protréptico*, seguimos la edición de Düring (1961). En todos los casos, la traducción es nuestra.

³ Contra tales afirmaciones, también puede mencionarse *Poet.* (26. 1462a15-17). Cf. Konstan (2020, 58-59).

⁴ Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990). Las traducciones del texto griego son personales.

anagnórisis (*Poet.* 1452b11-13).⁵ En un estudio sobre los afectos, es importante mencionar que, en su *corpus*, el Estagirita emplea *páthos* con una multiplicidad de sentidos y que aquí refiere no a una experiencia subjetiva de la emoción en un personaje trágico, sino a una especie de acción que formaría parte del léxico teatral (Sinnott, 2004: 79) y que implica escenas de dolor físico, de heridas o de muerte:

(...) πάθος δέ ἐστὶ πρῶξις φθαρκτικὴ ἢ
ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περι-
ωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. (Aristóteles. *Poética*.
1452b11-13)

(...) El lance patético (*páthos*) es una acción destructiva y dolorosa como las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.

El empleo de ὀδυνηρά en este pasaje, al igual que en *Retórica* 1386a7-8 –en donde nuevamente aparece junto a φθαρκτικὴ para referir a las cosas que causan compasión–, destaca el aspecto físico del dolor. Por tal motivo, su uso se diferencia de *lýpe*, *álg-* y *pónos*, que incluyen otros matices. En este sentido, su empleo se remonta al uso homérico del término *odýne* y derivados, abunda en tratados hipocráticos y declina su frecuencia de aparición en las tragedias griegas, a la vez, que aumenta la utilización de la familia de palabras de *lýpe*.⁶

Los episodios de lance patético referidos en el pasaje citado pueden encender la piedad. Sin embargo, no son ellos por sí solos los que despiertan esa compasión que es característica de la respuesta del espectador al sufrimiento:⁷ según Cairns (2021, 16), es la trama (*mýthos*) como secuencia estructurada de la acción la que impulsa la piedad y el miedo de la audiencia. En términos semejantes, Konstan (2020, 51-65), siguiendo a Aristóteles, sostiene en un artículo recientemente publicado que la compasión y el temor son emociones estéticas porque están inducidas por un objeto estético y que este objeto no es estético en virtud

⁵ Para *Poética* de Aristóteles seguimos la edición de Kassel (1966). Las traducciones nos pertenecen.

⁶ Λύπη es un vocablo tardío pues está ausente en Homero; en Aristóteles representa el concepto del dolor de manera dominante y está especialmente vinculada a varias formas de cognición como a la emoción, el deseo, el placer corporal y la percepción. Cf. Cheng (2018, 6-11).

⁷ Esta lectura es la que se infiere, por ejemplo, del texto de Barnes (1995, 259-285).

de la belleza sino de otra cualidad específica de la tragedia como obra de arte, es decir, la combinación de los eventos, que inducen compasión y miedo. Para este especialista, como para Cairns, las emociones trágicas son una respuesta a una historia y no a un evento terrible. De esta manera, el placer trágico es provisto por la visión que obtenemos cuando percibimos cómo el trabajo de arte capturó fielmente la esencia de la acción (*práxis*) al imitarla (Konstan, 2020, 60). A estas afirmaciones nos parece necesario añadir que no es cualquier acción, ya que, según deja asentado el Estagirita, como el placer que debe procurar la tragedia es el que deriva del temor y la compasión a través de la imitación, es precisamente eso lo que debe incorporarse en las acciones (*Poética* 1453b10-14). Siguiendo tales líneas de análisis, este estudio comenzará con la escena de un acontecimiento patético para explorar allí los elementos que despiertan compasión y luego atenderá a otros pasajes que, mediante la imitación, incorporan esta emoción. Previo a ello, es necesario realizar algunas precisiones sobre ella.

La compasión: revisión de sus aspectos centrales

La compasión es una emoción que, como expresan Scodel & Caston (2019, 109-124), se abordó con detenimiento en la literatura y en los tratados filosóficos. Desde la épica, afecta a dioses y hombres y es buscada como respuesta predominante de la audiencia o de algún personaje que toma conocimiento del sufrimiento del otro. A diferencia de Homero, en donde está asociada a la ausencia de hostilidad, en los siglos posteriores aparece vinculada con la evaluación moral, con un padecimiento inmerecido, y con la posibilidad de que pueda afectarnos (Scodel & Caston, 2019, pp. 109-124).

Con respecto a la terminología, tanto *éleos* como *oiktos* aluden a la compasión. En su estudio sobre las emociones antiguas, Konstan (2006, 201-218) aborda solo el concepto griego representado con el término *éleos* y omite cualquier referencia a otro vocablo para expresar la compasión. No obstante, Prauscello (2010, 200-202) ofrece más precisiones, pues recurre al trabajo de diversos especialistas que han demostrado con claridad las diferencias entre ambos términos—*éleos* y *oiktos*— y sus derivados, para expresar la reacción al sufrimiento de los otros en *Iliada* y *Odisea*. *Éleos*, en la épica, expresa tanto el sentimiento que incluye el impulso a actuar en favor de alguien que se encuentra en una desgracia como el deseo de aliviarle ese sufrimiento. Este movimiento hacia una acción referida por la utilización homérica de *éleos* podía encontrarse

también en las construcciones con *oiktos* en circunstancias muy específicas, pero no necesariamente. En contextos habituales, este último término implicaba la retención de una acción adicional que pudiera aumentar la angustia o la vergüenza del objeto de *oiktos*. En el siglo V a.C. se pierde esta diferenciación y, según la especialista, son usados como sinónimos.

Sin embargo, en nuestro *corpus* de trabajo, salvo unas pocas excepciones,⁸ encontramos solo *oiktos* y sus derivados, como la forma adjetiva *oiktrós* y el verbo *oiktízo*. En Sófocles, afirma Danze (2017, 568-569), este vocablo es usado para referir a diferentes modos de intensidad de la emoción, como la empatía, que define como sentir la misma emoción que el objeto de su afecto poniéndose imaginativamente en la situación de la víctima, y la simpatía, como experiencia de sentir el lamento o dolor por la desgracia del otro pero sin intentar ponerse en las emociones del objeto.⁹

Por otro lado, con respecto a la caracterización de esta emoción, siguiendo en especial la *Retórica* de Aristóteles, Konstan (2006, 201-2018) entiende, en primer lugar, que no consiste en una respuesta instintiva al dolor sino que depende de un juicio acerca de un sufrimiento no merecido. Esta afirmación es discutida por Sandridge (2008, 434), quien sostiene que el interés del Estagirita en la retórica lo distrae al momento de atender a diversos matices y, con respecto al sufrimiento no merecido, toma como ejemplos, junto con el protagonista de *Edipo en Colono*, a Áyax, que es frecuentemente impiadoso, cruel y vengativo, y Filoctetes, que persiste en su amarga venganza al punto de la autodestrucción. En segundo lugar, Konstan menciona cierta identificación¹⁰ con el que sufre aunque no se encuentre precisamente en las mismas circunstancias. Esa semejanza, sostiene, debe ser tal que uno se sienta vulnerable y tenga plena conciencia de que podría sufrir la misma fortuna. Para Sandridge (2008, 433), no obstante, la compasión no siempre requiere de identificación; en tales situaciones, encuentra lo que denomina compasión filantrópica, que también reconoce Konstan (2006, 215-218) y la define como una suerte de pena rudimentaria que se puede sentir hacia cualquiera que sufre independientemente de si lo merece o no. Finalmente, este especialista recupera de *Retórica* una referencia valiosa al respecto, como es el hecho

⁸ Nos referimos a *Traquinias* vv. 528 y 896-897 y *Edipo Rey* vv. 671-672.

⁹ Cf. Konstan (2006, 213) para una definición inversa entre simpatía y empatía. Este autor rechaza la posibilidad de que la noción griega de *éleos* implique una completa identificación con el otro al punto de imaginarse afectado por cómo está el que sufre.

¹⁰ La idea de la identificación que Aristóteles asocia a la compasión en *Retórica*, en *Poética* es una característica del miedo. Cf. Berzins McCoy (2014, 8).

de que cuando el vínculo es demasiado estrecho (como familiares o seres amados) el resultado no es la compasión sino el horror (*to deínon*) (Konstan, 2006, 201).¹¹ Sin embargo, Sandridge (2008, 435) objeta esta afirmación al sostener que compasión y familiaridad no son excluyentes y lo ilustra con la escena de Aquiles y Patroclo en *Iliada* 16.5. A los fines de caracterizar esta emoción a partir de *Retórica*, nos interesa añadir, en relación con el propósito del presente trabajo, algunas de las causas que pueden despertar compasión, por ejemplo, el pesar y dolor físico, violaciones del cuerpo, enfermedades (*Retórica* 1386a5-9), por un lado, y que se trate de personas semejantes en edad, costumbres, modos de ser, categoría o linaje, por otro (*Retórica* 1386a25-26).

A partir de estas líneas de análisis, comenzaremos con la escena de acontecimiento patético de la *éxodos* de *Traquinias*, vv. 971-1278. Exploraremos en el pasaje y en la trama de la pieza en general los elementos que progresivamente alimentan la compasión. A tal fin, nos interesa atender también a otros momentos de la obra; nos referimos al episodio primero (vv. 141-496), en donde Deyanira se compadece de una esclava que llega junto a Licas.

***Traquinias*: la compasión y algunas diferencias de matices**

En la *éxodos* de *Traquinias*, el espectador presenciaba el cuerpo malherido del protagonista, que promueve horror y compasión. Sabemos, por Hilo, que antes de entrar a escena, luego de colocarse el *péplos* en el cabo Ceneo durante los sacrificios a Zeus y tras padecer los primeros síntomas del veneno, Heracles localiza con la mirada a su hijo y le pide:

Ὡ παῖ, πρόσσελθε, μὴ φύγῃς τοῦμὸν κακόν,
μηδ' εἴ σε χρὴ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί·
ἀλλ' ἄρον ἔξω, καὶ μάλιστα μὲν με θεῶς
ἐνταῦθ' ὅπου με μὴ τις ὄψεται βροτῶν·
εἰ δ' οἴκτων ἴσχεις, ἀλλὰ μ' ἔκ γε τῆσδε γῆς
πόρθμευσον ὡς τάχιστα, μηδ' αὐτοῦ θάνω. (Sófocles,
Traquinias, vv.797-802)

¡Oh, hijo!, ven, no rehúyas mi mal, ni siquiera si es necesario que tú mueras conmigo mientras muero. Pero apártame y, sobre todo

¹¹ Berzins McCoy (2014, 9), por otra parte, sostiene que la *sympatheía* es un término que surge luego del período clásico y que connota una profunda correspondencia con la experiencia que podemos esperar en relaciones familiares y de amistad.

colócame allí en donde ninguno de los mortales pueda verme. Y, si refrenas la **compasión**, al menos sácame de esta tierra de aquí lo más rápidamente posible, no vaya a morir en ella.

Ante las novedades, según el Coro, ...<τοῡδε σω̄μ'> ἀγακλειτὸν / ἐπέμολεν **πάθος οἰκτίσαι** (“llegó al glorioso cuerpo de este un **sufrimiento digno de compasión**”, v. 854-855).¹²

Una vez en escena, el anciano que lleva a Heracles se lamenta por el héroe e intenta mitigar el “dolor” (ὀδύνην, v. 975) que lo atraviesa. Cuando despierta, comienza a hablar con su hijo y, entre lamentos, le reclama compasión:

... Ἰὼ παῖ,
τὸν φύτορ' **οἰκτίρας** ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κληῖδος· ἀκοῦ δ' ἄχος ᾧ μ' ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, ... (vv. 1031-1038)

¡Ay, hijo! Tras **compadecer** a tu padre, saca la espada sin culpa; hiéreme bajo la clavícula. Sana el dolor con el que tu madre impía me irritó...

Todavía indignado con su mujer y sin saber que todo fue tramado por el Centauro antes de morir, el héroe sigue atormentado por el dolor, que describe en detalle, y le reclama a su hijo piedad:¹³

Ἰθ', ᾧ τέκνον, τόλμησον, **οἰκτιρόν** τέ με
πολλοῖσιν **οἰκτιρόν**, ὅστις ὥστε παρθένος
βέβρυχα κλαίων·
(...)
σκέψαι δ' ὁποίας ταῦτα συμφορᾶς ὑπο
πέπονθα· δεῖξω γὰρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων·
ἰδού, θεᾶσθε πάντες **ἄθλιον δέμας**,
ὄρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς **οἰκτιρῶς** ἔχω. (Sófocles,
Traquinias, vv. 1070-1080)

¹² Versos corrompidos en los que difieren las lecturas de los editores. Cf. Jebb (1962), Dain & Mazon (1960).

¹³ Para esa escena de dolor y sufrimiento del héroe, cf. Obrist (2020, 353-390).

Ven, hijo, ten coraje, **compadécete** de mí, digno de **compasión** para muchos, yo que he dado gritos de dolor llorando como una muchacha. (...) Observa bajo qué clase de desgracias estoy sufriendo, pues lo mostraré sin los velos. Ved, contemplad todos **un cuerpo digno de compasión**, mirad al desgraciado; **cuan piadosa** es mi situación.

A propósito de estos versos resulta interesante señalar que, aunque según el héroe es digno de pena, en ningún momento la compasión se expresa como una emoción motivada por la situación descrita en las palabras de Hilo. Salvo en el v. 990 donde, tras el ingreso del héroe, el joven refiere a la situación de aquel como *κακὸν τόδε* (“esta desgracia”, v. 992), en todas las menciones la piedad se presenta como una demanda de Heracles ante lo que le sucede que, considera, merece tal tratamiento. Su solicitud de compasión pareciera vincularse con obtener de su hijo la estocada final, que lo libere de sus dolores. Las abundantes formas de imperativo, sumadas a los pedidos de clemencia se dirigen a poner en acción al joven, primero, para que lo saque del cabo Ceneo y luego, para que lo hiera mortalmente y para obtener venganza contra quien cree –de manera errónea– que lo lastimó de manera letal. En efecto, según Prauscello (2010, 202), en los pasajes recogidos, vv. 797-802, 1032 y 1070-1071, los usos de *oiktos* incitan a la acción, un sentido que, como vimos, en la épica quedaba reservado al uso de *éleos*. Además, siguiendo la caracterización ofrecida por Aristóteles con respecto a esta emoción, que recoge Konstan y revisa Sandridge, la escena no está presentada en relación con el no merecimiento del sufrimiento; tampoco, supone alguna forma de identificación con el que sufre, al punto de que Hilo se sienta vulnerable y tema sufrir la misma fortuna; pero sí es evidente que, desde que comienza el sufrimiento, el pesar y dolor físico son lo que Heracles ofrece como motivo de compasión.

Por otra parte, Sandridge (2008, 444-447) observa que en la tragedia griega pudo haber tenido lugar una disminución del poder de esa compasión por identificación porque esta impedía que quien sentía piedad pudiera ayudar a otro antes que a sí mismo, e ilustra esta idea con Eurípides, en cuyos personajes identifica formas de compasión no basadas en el merecimiento, en relaciones familiares y causas filantrópicas. Pareciera posible plantear entonces que la compasión demandada por el héroe es de este tipo, no solo por esa falta de identificación sino también por la acción que se obtiene en quien se compadece, en este caso Hilo.

En tal sentido, la escena de compasión del episodio primero es diferente. Allí Deyanira se conmueve cuando recibe en escena a Licas, junto a un grupo de cautivas:

Ἔμοι γὰρ οἰκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
ταύτας ὀρώσῃ δυσπότημους ἐπὶ ξένης
χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἀλωμένας,
αἱ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον. (Sófocles,
Traquinias, vv. 298-302)

Pues me entró una tremenda **compasión**, amigas, cuando vi a estas desdichadas en tierra extranjera, sin casa, sin padres y sin patria; aquellas que antes eran, tal vez, (hijas) de hombres libres pero ahora llevan una vida de esclavas.

Este pasaje, como observa Jebb (1962, 48), es impresionante para los espectadores desde el punto de vista dramático porque allí surge de manera natural una tierna simpatía por las cautivas. Es un golpe maestro de Sófocles que continúa con Deyanira focalizando en una cautiva en particular:

Ὡ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;
ἀνανδρος, ἢ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν
πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.
Λίχα, τίνος ποτ' ἐστὶν ἡ ξένη βροτῶν;
τίς ἢ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φιτύσας πατήρ;
ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα
βλέπουσ', ὄσῳπερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνῃ. (307-313)

¡Oh, desdichada! ¿Quién eres entre estas jóvenes? ¿Una doncella o una madre? Pues por tu aspecto pareces ignorante de todo esto y alguien de noble linaje. Licas, ¿de qué mortal es (hija) la extranjera? ¿Quién es la madre? ¿Quién, el padre que la engendró? Habla, pues al ver(la) la **compadecí** más que a estas; tanto más, al ser la única que sabe mantener la compostura.

Para Jebb (1962, 51) Yole experimenta un amargo dolor y vergüenza en esta escena. Deyanira, por su parte, reitera la piedad hacia la joven más adelante, luego de saber del deseo del héroe por ella:

κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν
 ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος ἦδε τ' οὐδ' ἄν εἰ
 κάρτ' ἐντακεῖη τῷ φιλεῖν, ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ῶκτιρα δὴ **μάλιστα** προσβλέψασ', ὅτι
 τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
 καὶ γῆν πατρῶαν οὐχ ἔκουσα δύσμορος
 ἔπερσε κἀδούλωσεν. ... (Sófocles, *Traquinias*, vv. 461-467)

Y ninguna de ellas tuvo de mí una mala palabra ni un reproche y tampoco esta, aunque esté consumida por el amor; pues yo sentí **una profunda compasión** cuando la vi, pues su belleza destruyó su vida y, sin querer, (la) desgraciada devastó y esclavizó la tierra paterna.

A diferencia de lo que observamos con el protagonista, Deyanira se ve afectada por la emoción.¹⁴ Nuevamente, la compasión no está planteada en relación con el merecimiento o no del sufrimiento de la joven. Sin embargo, un elemento destacado de la escena es la identificación con ella a partir del recuerdo de los momentos en que dejó su casa paterna para

¹⁴ Deyanira es también objeto de compasión. Podemos reconocerlo en el lamento del Corifeo, en el v. 878, cuando se entera que ha muerto y expresa Τάλαιν' ὀλεθρία (“pobre desgraciada”). Aunque no tenemos vocablos del campo semántico de la compasión, la expresión está a medio camino entre el lamento y la pena. De todas formas, la Nodriza le hace saber que, de haberla visto él en esos últimos instantes con vida dentro de la recámara, se hubiera compadecido: μᾶλλον δ', εἰ παροῦσα πλησία / ἔλευσσεσ οἱ ἔδρασε, κάρτ' ἄν ῶκτισας (“Seguramente hubieras sentido gran compasión si, estando cerca, veías qué cosas hizo, vv. 896-897). Con ello se refiere a que κλαῖε (“gemía”, v. 905), ἔκλαιεν (“lloraba”, v. 909), βρουχᾶτο (“daba gritos de dolor”, v. 904) y ἄλλη δὲ κᾶλλη δωμάτων στρωφωμένη (“iba de un lado a otro del palacio”, v. 907) hasta que τὸν Ἡράκλειον θάλαμον εἰσορρωμένην (“se precipita al lecho de Heracles”, v. 913), ...δεμνίοις / τοῖς Ἡρακλείοις στρωτὰ βάλλουσαν φάρη (“extiende las mantas sobre el lecho de Heracles”, vv. 915-916), λύει τὸν αὐτῆς πέπλον (“se quita el *péplos*”, v. 924) y...ἀμφιπληγί φασγάνω / πλευρὰν ὑφ' ἥπαρ καὶ φρένας πεπληγμένην (“con una espada de doble filo se hiere el costado, bajo el corazón y el diafragma”, vv. 930-931). También es Hilo objeto de compasión de la Nodriza “Al verla, el hijo estalla en sollozos pues conoció, infeliz que había ejecutado esta acción a consecuencia de su cólera Ἰδὼν δ' ὁ παῖς ὤμωξεν· ἔγνω γὰρ τάλας / τοῦργον κατ' ὀργὴν ὡς ἐφάψειεν τόδε (“Y entonces el desventurado hijo no cejaba para nada en su lamentos, gimiendo sobre ella”, vv. 932-933).

seguir a Heracles como esposa. Se compadece de la esclava porque su encanto arruinó su tierra y, en especial, porque ella misma también en su juventud experimentó el poder destructivo de la belleza.¹⁵ Como afirma Sandridge, la identificación del personaje con quien sufre, al reconocerse vulnerable, impide la acción para ayudar al otro antes que a uno mismo. En efecto, en esta ocasión, el único acto de Deyanira está encaminado a revertir la situación matrimonial amenazada, lo que tendrá las consecuencias letales que todos conocemos.

Las diferencias entre ambas escenas permiten observar la riqueza de matices a la que puede prestarse esta emoción. En el caso de Heracles, estamos ante una figura heroica sofoclea especial. Si la compasión por identificación preserva la humanidad de muchos protagonistas de las obras de este trágico y destaca la humanidad de ellos al compadecerse, como Teseo, Odiseo y Neoptólemo, al mismo tiempo, impide que el objeto de la compasión, como Edipo, Ajax y Filoctetes queden por encima de lo humano (Sandridge, 2008, 447). En *Traquinias*, en cambio, la ausencia de compasión por identificación con Heracles, en otras palabras, la filantropía de la escena resulta un recurso dramático maravilloso y particularmente efectivo para ubicar al héroe por encima de la humanidad y sugerir la famosa apoteosis de Heracles en el final de la pieza.

Edipo Rey: la compasión y sus limitaciones

Imitando el tratamiento de la pieza anterior, con *Edipo Rey* partiremos nuevamente de la escena de acontecimiento patético de la éxodos, vv. 1223-1530, y exploraremos en ese pasaje y en la trama de la pieza en general los elementos que progresivamente alimentan la compasión. A tal fin, nos interesa atender a dos pasajes más de la pieza; nos referimos, por un lado, al prólogo, en donde ante el Coro de suplicantes, Edipo se compadece por la enfermedad que atraviesa la ciudad y, por otro lado, en los episodios tres y cuatro, en donde la compasión del Mensajero corintio y del Sirviente de Layo está asociada a la supervivencia del niño condenado que, en el pasado, debió ser expuesto en el Citerón. En esos pasajes, como venimos sosteniendo a partir del estudio de Prauscello

¹⁵ Precisamente, tras este episodio, en el v. 497, la respuesta del Coro en el estásimo es un canto sobre el combate entre el héroe y Aqueloo en que disputaron a Deyanira, que aguardaba como “una ternera abandonada” (πρόστις ἐρήμια, v. 530); este pasaje se suma al prólogo, que abunda en referencias a esos momentos previos a las bodas y a los pesares de la vida matrimonial. Según Jebb (1962, 51), Deyanira ve en ella misma a la única cuyo sentido de la calamidad es tal que solo puede ser visto en una doncella de nacimiento y espíritu noble. *Phronéin* aquí denota la fina inteligencia formada por una delicada crianza y que contribuye a las propiedades refinadas del comportamiento.

(2010, 199-212), la compasión se ofrece como causa de la acción e incluso permiten poner de manifiesto la relevancia central que el colonense le otorga en la composición de su pieza y en la variante mítica propuesta en ella.

En la *éxodos* el espectador presencia el cuerpo mutilado del protagonista, que promueve horror y compasión. Allí, en principio, el Mensajero anuncia el ingreso del hijo de Layo al Corifeo, aunque también al espectador sentado sobre las gradas, como un espectáculo digno de compasión, diciendo: ...**θέαμα** δ' εἰσόψει τάχα / **τοιούτον οἶον** καὶ στυγοῦντ' **ἐποικτίσαι** (“Y pronto podrás ver un **espectáculo tal como para mover a compasión**, incluso al que le odiara.”, vv. 1295-1296). Asimismo, define ese espectáculo que describe el estado de Edipo como una enfermedad: τὸ γὰρ νόσημα μεῖζον ἢ φέρειν (“pues la dolencia es mayor de lo que se puede tolerar”, v. 1293). El vocablo alude a una alteración del estado de normalidad que hace óptimo un cuerpo, en este caso particular, se refiere a las capacidades físicas de Edipo. Como hemos observado en otra ocasión (Obrist, 2020, 353-390), es una escena en donde la ausencia de acción orienta nuestra atención hacia un cuerpo destrozado suspendido en el tiempo, que lamenta su pasado, su simiente y la sangre derramada en lo que entendemos como un recurso dramático que se prolonga temporalmente en función de los requerimientos trágicos de hallar deleite en el horror. De esta manera, resulta un mecanismo particularmente efectivo al momento de provocar *páthos* y contribuye a los recursos dramáticos liberadores de las emociones. A todo ello se suma la aparición de las hijas, ταῖν δ' ἀθλίαιν **οἰκτραῖν** τε παρθένοιον ἐμαῖν (sus “pobres hijas **dignas de compasión**”, v. 1462), cuya presencia impulsa una dinámica de la compasión que, como veremos, se observa desde el comienzo y tiene que ver con grupos vulnerables, como niños o ancianos.

En efecto, en el prólogo, la compasión es la respuesta emocional a la procesión silenciosa de suplicantes con la que inicia la obra. A este grupo, Edipo se dirige no con el vocativo “suplicantes” sino con τέκνα (“hijos”, v. 1) y γεραῖέ (“anciano, v. 9). Asimismo, sabemos por el Sacerdote que dicho grupo está conformado por niños, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες (“sin fuerzas para volar aún lejos”, vv. 16-17), ancianos οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς (“torpes por la vejez”, v. 17), que son sacerdotes, y unos pocos jóvenes escogidos (οἶδε τ' ἠθέων / λεκτοί, v. 18-19). Se trata de la clase de personas o cosas que Aristóteles incluye en

Retórica 1386a9-12 entre las que despiertan compasión: la vejez, las enfermedades y la debilidad física entre otras causas. De aquí que podemos afirmar que no solo la causa del sufrimiento —esto es, la peste que provoca muertes— es lo que promueve la compasión de Edipo y de los espectadores del drama, sino también el hecho de ver, de tener ante los ojos, a los más vulnerables de la comunidad de Tebas, y en actitud de suplicante.¹⁶ Así lo expresa el protagonista, al cerrar sus primeras palabras, en donde deja asentado su compromiso de ayudarlos: *δυσάλγητος γὰρ ἂν / εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν* (“pues sería duro de corazón si no me **compadeciera** profundamente ante semejante actitud”, vv. 12-13).

Al definirlos como *τέκνα*, Edipo adopta hacia los cadmeos un modo paternal, que reitera nuevamente más adelante, al referirse a ellos como *παῖδες*:

ὦ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι
 προσήλθεθ' ἰμείροντες· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
νοσεῖτε πάντες, καὶ **νοσοῦντες** ὡς ἐγὼ
 οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου **νοσεῖ**.
 Τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν **ἄλγος** εἰς ἓν' ἔρχεται
 μόνον καθ' αὐτόν, κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ
 ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει. (Sófocles, *Edipo Rey*, vv. 58-64)

¡Oh, hijos **dignos de compasión!** Han venido porque anheláis algo conocido y no ignorado por mí. Pues sé bien que todos estáis **sufriendo** y, aunque estén **sufriendo**, no hay ninguno de vosotros que **sufra** más que yo. En efecto, vuestro **dolor** llega a cada uno en sí mismo, y a nadie más; pero, mi alma se aqueja por la ciudad, por mí y por ti.

Es interesante observar, por un lado, la relación entre la compasión que despiertan los suplicantes en el protagonista y el sufrimiento, expresado como una enfermedad (*νοσεῖ*). Por otro lado, con este vocablo, en el mismo pasaje, cuando refiere a los suplicantes, se remite a la peste

¹⁶ Como observa Berzins McCoy (2014, 7-8) con respecto a *Filoctetes*, la súplica es la expresión intensiva de una carencia o una necesidad y requiere, a diferencia de la plegaria, una respuesta inmediata. El gesto habitual es arrodillarse y ubicar al suplicante en una posición vulnerable con respecto al otro. El pedido verbal, junto con esta postura física, sugieren un estado de sufrimiento o desesperación.

(νοσεῖτε y νοσοῦντες). De manera semejante, ἄλγος alude al dolor físico de los tebanos, ocasionado por la enfermedad, pero en especial al dolor emocional de ellos, producido por el sufrimiento en que se halla el pueblo. Aunque este matiz emocional del término es el que reconoce Cheng (2018, 11-15) en su estudio sobre el vocabulario del dolor en Aristóteles, como vemos, es posible encontrar su uso en el siglo V a.C. y en Sófocles, en particular. Por otra parte, con las referencias nosológicas, según Danze (2017, 574), el protagonista se presenta como quien mejor puede empatizar con la ciudad al lamentar su dolor, pero también lo muestra como el sanador ideal, al buscar la consulta del dios sanador Apolo y, podríamos agregar, a partir de la ironía trágica sobre la que se asienta la obra (Vernant & Vidal Naquet, 2002, 103-135), al resultar ser él el *phármakos* que sanará la peste de la ciudad.

A diferencia de los versos iniciales, que refieren al presente de los hechos y a la compasión que pone en movimiento la acción escénica, las referencias a esta emoción por parte del Mensajero corintio y el Sirviente de Layo se ubican en el pasado. Sin embargo, encontramos allí nuevamente un sujeto vulnerable que moviliza la compasión en otro cuya actitud es, nuevamente, paternal y protectora. Y, como veremos, ambos personajes explican que sus acciones estuvieron motivadas por la compasión.

En efecto, el Mensajero corintio se dirige a Edipo con los vocablos παῖ (v. 1008) y τέκνον (v. 1030);¹⁷ con ellos orienta la mirada de la audiencia para que el hijo de Layo sea percibido en esos términos, como un niño, y que, a la vez, él adopte figurativamente la imagen de un padre. Cuando provee a Edipo de información esencial sobre su vida que desconoce, se define como σωτήρ, un salvador (v. 1030), ya que brindó ayuda a alguien que sufría, en este caso, el niño con los tobillos perforados (vv. 1031-1034). Se trata de una innovación en el mito que propone Sófocles y que, para Danze (2017, 581), está relacionada con la compasión como un componente clave de la variante mítica de *Edipo Rey*.

De la misma manera, a los fines de enriquecer el tratamiento de la compasión en el curso de la pieza, según esta especialista, estaría destinada otra innovación: la incorporación de un personaje, el Sirviente de Layo. De acuerdo con otras versiones, el niño expuesto era encontrado de casualidad; sin embargo, en esta tragedia es pasado de mano en mano. Su presencia consolida el rol de la compasión en la supervivencia de Edipo y

¹⁷ Para Danze (2017, 579), en *Edipo Rey* los niños tienen la función especial de representar el sufrimiento de la ciudad inocente.

es central en el vuelco de la acción; aunque Aristóteles en *Poética* 1452a22-26 considera que las palabras del Mensajero corintio producen el efecto contrario, cuando ejemplifica la peripecia, es el Sirviente tebano quien ofrece la información crucial que produce ese efecto. Y esa información crucial parece ser, antes que la identidad de su madre, su padre y la suya propia, el motivo por el cual él sobrevivió:

{OI.} Τεκοῦσα τλήμων;

{ΘΕ.} Θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν.

{OI.} Ποίων;

{ΘΕ.} Κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος.

{OI.} Πῶς δῆτ' ἀφῆκας τῷ γέροντι τῷδε σύ;

{ΘΕ.} **Κατοικτίσας**, ᾧ δέσποθ', ὡς ἄλλην χθόνα

δοκῶν ἀποίσειν, αὐτὸς ἔνθεν ἦν· ὁ δὲ

κάκ' εἰς μέγιστ' ἔσωσεν· εἰ γὰρ οὗτος εἶ

ὄν φησιν οὗτος, ἴσθι δύσποτμος γεγώς. (Sófocles, *Edipo Rey*, vv. 1174-1182)

Ed.: ¿La desdichada mujer que me engendró [ordenó que me mataras]?

Sir.: Por temor a temibles oráculos.

Ed.: ¿De qué clase?

Sir.: La profecía era que él mataría a quienes lo engendraron.

Ed.: ¿Y cómo, en ese caso, tú lo entregaste a este anciano?

Sir.: Por **haberme compadecido**, oh señor, creyendo que lo llevaría a otra tierra, de la que él era. Pero este lo salvó para mayores males. Pues si eres ese que él dice, sábetе que ha nacido con funesto destino.

El Sirviente afirma que fue porque sintió compasión que facilitó la supervivencia del niño; con este gesto, sin saberlo, asegura la caída en desgracia del protagonista en el presente. Como el Mensajero corintio, participa de las inversiones de la pieza. Ambos no solo asumen un rol paterno y salvador de un niño inocente, sino que además demuestran que el protagonista no es el único que puede compadecerse, como este expresó al inicio. Asimismo, los peligros referidos en el prólogo a partir de las asociaciones entre la compasión y la enfermedad anticipan al Edipo del final de la pieza, aquel que es presentado como víctima de la peste al terminar siendo parte de la cura. De esta manera, se pone de manifiesto que la perpetuación de la vida y de la muerte en la ciudad dependen de

acciones fundadas en la compasión. El Sirviente de Layo, al reproducir el acto de protección y generosidad de Edipo en el prólogo, obliga al mismo tiempo a ver la ironía de su caída y, según Danze (2017, 588), a observar las fallas a las que se presta la compasión para legitimar la autoridad de aquel que actúa bajo tan poderosa emoción. Tanto al esclavo en relación con un infante condenado como al asesino incestuoso respecto de la ciudad moribunda, la compasión los ha conducido a imaginarse en posiciones de poder sobre los individuos sufrientes a los que al fin de cuentas no pueden salvar sin destruirse a ellos mismos.¹⁸

En *Edipo Rey*, el desenlace de los hechos parece mostrar que la piedad y el temor que movilizan al espectador solo puede darse con personajes que sean ejemplos emocionales con los cuales empatizar. “Se es compasivo, si se cree que existen personas honradas”, sostiene Aristóteles en *Retórica* 1385b34. Si Edipo conmueve y despierta compasión, es por el trabajo de composición de este personaje que lo muestra preocupado y compadecido ante el sufrimiento de su pueblo.

La riqueza de la compasión parece estar en la búsqueda de alivio del sufriente por parte de quien se compadece y en el reconocimiento de las limitaciones a las que, como mortales, estamos sujetos, aunque, al mismo tiempo, promuevan e inspiren a imaginar ir más allá de esas limitaciones. Como considera Danze (2017, 578), Sófocles se propone mostrar el poder que puede tener la compasión para eclipsar el *status* de quienes sienten piedad y la fortuna de quienes son compadecidos, como así también, la naturaleza ilusoria de tal autoridad. En *Edipo Rey*, al fin y al cabo, estamos ante una obra compuesta por un poeta para el cual un destino cruel o un vuelco de la fortuna puede ser la forma en la que la divinidad sorprenda al simple mortal en el momento menos pensado.

A modo de conclusión

A partir de las diversas escenas abordadas en ambas tragedias, podemos afirmar que la compasión consiste en una emoción que posee una diversidad de matices. Aunque de los dos vocablos que refieren a ella Sófocles emplee mayormente uno solo, parece claro que persiste una diferenciación que antes era marcada léxicamente y tiene que ver con buscar (o no) promover una acción en el otro. En Heracles ante Hilo, en Edipo ante su pueblo, en el Sirviente de Layo y en el Mensajero corintio, la compasión es una emoción que impulsa a actuar. De la misma manera,

¹⁸ Con respecto al Sirviente de Layo, la destrucción referida es aquella que pronuncia Edipo luego de mutilarse (vv. 1349-1354).

la compasión de Deyanira hacia la esclava Yole incita a la acción, aunque en este caso es en la búsqueda de encaminar su situación personal. A diferencia de estos casos, los episodios de lance patético de cada éxodos, que de por sí incitan la compasión, no solo no impulsan a actuar, sino que además se caracterizan por la ausencia de acción. Los protagonistas se ofrecen como un espectáculo para su contemplación y para la compasión, a pesar de lo repulsivo de su imagen. En otra ocasión, hemos observado que estamos ante “cuerpos destrozados suspendidos en el tiempo” y que los personajes involucrados vuelven sobre momentos importantes de sus vidas y justifican en largos parlamentos un destino que se muestra inminente (Obrist, 2020, 353-390). En esos pasajes, predomina el lamento, la descripción de los padecimientos y el recuerdo de hechos pasados de manera reiterada. A esa falta de acción se opone la extensión del pasaje que, a la vez, expande la escena temporalmente en una búsqueda de hallar deleite en el horror, en esas figuras atormentadas y que padecen un profundo dolor. En lo que entendemos como un recurso dramático meditado detenidamente, la compasión se presenta como una emoción de una pasividad extrema, carente de ese impulso a actuar que la caracteriza con frecuencia pero que invita a la reflexión. En este juego dramático, los espectadores quedan entregados a la “compensación” que brinda el teatro, de la que hablaba Aristóteles en el *Protréptico*, y que refiere a la observación del universo y a la sabiduría que podemos extraer de ella.

Referencias bibliográficas:

- Barnes, J. (ed.) (1995). “Rhetoric and Poetics” en *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge: University Press: 259-285.
- Berzins McCoy, M. (2014). “Pity as a Civic Virtue in Sophocles’ *Philoctetes*” en *Wounded Heroes: Vulnerability as Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford: University Press: 1-22.
- Cairns, D. (2021). “Homer, Aristotle, and the Nature of Compassion” videoconferencia del ciclo *Sentir y emocionar(se): dimensiones de la afectividad en el mundo griego antiguo*: 1-20.
- Cheng, W. (2018) “Aristotle’s Vocabulary of Pain”, *Philologus* 163 (1): 1-25.
- Dain, A. & Mazon, P. (eds.) (1960). *Sophocle*. París: Les Belles Lettres.
- Danze, T. M. (2017). “The tragedy of pity in Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, *American Journal of Philology* 137: 565-599.
- García Valdez, M. (tr.) (1988). *Aristóteles, Política*, Madrid: Gredos.

- Kassel, R. (1966). *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford, Clarendon Press.
- Konstan, D. (2006). “Pity” en *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto: University of Toronto Press: 201-218.
- Konstan, D. (2020). “Aesthetic emotions” en Destrée, P. Heath, M. & Munteanu, D. L. (eds) *The Poetics in its Aristotelian Context*, London/New York: Routledge, 51-65.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (eds.) (1990). *Sophocles fabulae*, Oxford, University Press.
- Lucas, D. W. (ed.) (1968). *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Megino Rodríguez, C. (ed. y tr.) (2006). *Aristóteles. Protréptico*, Madrid: Abada.
- Obrist, K. (2020). “Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en el teatro de Sófocles” en Atienza, A., Rodríguez Cidre E. & Buis E. J. (eds.), *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA: 353-390.
- Prauscello, L. (2008). “The language of pity: *eleos* and *oiktos* in Sophocles’ *Philoctetes*”, *Cambridge Classical Journal* 56: 199-212.
- Racionero, Q. (tr.) (1994). *Aristóteles, Retórica*, Madrid: Gredos.
- Sandridge, N. B. (2008). “Feeling vulnerable but not too vulnerable: Pity in Sophocles’ *Oedipus Coloneus*, *Ajax* and *Philoctetes*”, *Classical Journal* 103.4: 433-448.
- Scodel, R. & Caston, R. (2019). “Literature” en Cairns, D. (ed.), *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*, Londres: Bloombusry: 109-124.
- Sinnott, E. (tr.) (2007). *Aristóteles, Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- Vernant, J. P. & Vidal Naquet, P. (2002). “Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*”, *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Volumen I, Barcelona: Paidós: 103-135.

Recibido el 30 de abril de 2023; aceptado el 25 de septiembre de 2023.