

Alfonso SAURA SÁNCHEZ

(Universidad de Murcia)

El mito de Edipo en la tragedia francesa del s. XX.

I: Los Edipos de Cocteau

El mito de Edipo ha sido tratado al menos¹ por tres autores trágicos franceses en la primera mitad del siglo XX. Se trata de Cocteau, Gide y Ghéon. En 1925 Jean Cocteau, en plena cura de desintoxicación, adaptó y resumió en un solo acto el *Œdipe-Roi* de Sófocles. Esta obra no fue estrenada. Pero en 1927 Igor Stravinski ejecutó por primera vez *Œdipus-Rex*, ópera-oratorio en dos actos sobre un texto de Jean Cocteau traducido al latín por Jean Danielou. El argumento, sacado de Sófocles y reducido, era narrado por un cronista casi inmóvil al que replicaba un coro igualmente inmóvil. Los colores negros y el latín le añadían un aire de intemporalidad. En 1932 Jean Cocteau escribió *La Machine Infernale*, que fue estrenada dos años después en la Comédie des Champs Élysées bajo la dirección de Louis Jouvet y decorados de Christian Bérard. El éxito fue rotundo. Cocteau volvió aún al tema en 1937 con un *Œdipe-Roi*, tragedia en un acto, estrenada en el Nouveau Théâtre Antoine. El texto de la representación se basaba en aquella adaptación y condensación de Sófocles de 1925.

Paralela a esta actividad de Cocteau es la de Gide. Tras ir madurando el tema, André Gide publicó en 1931 un *Œdipe* desacralizador, innovador e inquietante que se representó al año siguiente y que constituye su mejor pieza teatral. Finalmente hacia 1938² Henri Ghéon, el amigo de Gide de aquellos viejos tiempos de *La Nouvelle Revue Française*, escribió otro *Œdipe* que quedó sin estrenar y no fue publicado en vida de su autor, pero que debe ser leído a la luz de aquella coyuntura. Así el tema de Edipo se convierte en el reflejo y el instrumento de expresión de las inquietudes humanistas y religiosas de estos autores.

En esta comunicación analizaremos y compararemos las dos versiones francesas del tema de Edipo realizadas por Cocteau con la finalidad de ver cómo lo ha reescrito y qué contenidos nuevos ha aportado a los hombres de aquella generación. Nos atenderemos a los textos de ambas tragedias, puesto que el mito de Edipo ocupa un amplísimo espacio en la obra total de Cocteau, y eludiremos toda tentación de alusiones autobiográficas. Partiremos de la idea estructuralis-

1 Conozco la existencia de otros dos Edipos: *Œdipe et le Sphinx* de Péladan (1903) y *Œdipe, Roy de Thèbes*, obra de Bouhélier (1919), pero no su suerte escénica.

2 Es la fecha que marca Jacques Reynaud en su *Avant-Propos* como editor, Cfr. Ghéon, Henri, *Œdipe ou le Crépuscule des Dieux précédé de Judith, tragédies*, Paris, Plon, 1952.

ta de que el mito lo componen la totalidad de sus variantes, lo que nos evita pensar que pueda haber una especie de canon inicial del que las otras versiones serían degeneraciones. En cada versión distinguiremos tres componentes operativos —sentido, historia y personal— y los analizaremos siguiendo el esquema generativo propuesto por Gérard-Denis Farcy³. El sentido es una variable inmensa que está necesariamente unida a los otros dos componentes; y a su vez, historia y personal son componentes que admiten elementos variables. Añadamos finalmente una primera variable cero, la modalidad de expresión, que en nuestro caso es el teatro mitológico del período de entreguerras, lo que presupone determinados condicionantes genéricos y estéticos vinculados a los movimientos llamados de vanguardia.

Dada su cercanía a Sófocles y su fecha de creación, aunque no de estreno, analizaremos en primer lugar su *Cedipe-Roi*.

1. *Cedipe-Roi*⁴

Es una tragedia en un acto escrita en Villefranche-sur-Mer en octubre de 1925 y estrenada en junio de 1937 bajo la dirección del mismo Cocteau. Los decorados eran de Guillaume Monin y el vestuario también de Cocteau. Tal y como indican los subtítulos de la edición impresa se trata de una *adaptation libre d'après Sophocle*.

1.1. La trama empieza como en Sófocles por las palabras de Edipo dirigidas a los suplicantes y al sacerdote, ambos aquí representados por el Coro, y la llegada de Creonte que nos da cuenta del oráculo y nos pone en antecedentes. También el Coro recomienda llamar a Tiresias puesto que el dios acusa sin querer dar el nombre. Ante el rechazo a hablar, Edipo lo acusa del homicidio y Tiresias le replica que el criminal es él. Como en Sófocles, Edipo sólo es capaz de ver una conspiración inspirada por Creonte. La disputa de ambos se ve interrumpida por la llegada de Yocasta. Ocurre luego el diálogo de Edipo y Yocasta en el que ésta, al pretender convencerlo de que no crea en los oráculos, provoca el miedo y la inquietud de Edipo. Mientras esperan la llegada del pastor, único testigo de la muerte de Layo, Edipo cuenta su historia: hijo de Pólibo y Mérope, denunciado como hijo adoptivo, visita al oráculo de Delfos, encuentro en el cruce de caminos, miedo de volver a Corinto,... La llegada del mensajero corintio desencadena la peripezia. Yocasta intenta disuadirlo de su investigación y Edipo atribuye esta actitud a que se avergüenza de su bajo origen. El reconocimiento también ocurre como en Sófocles: Yocasta sale de escena antes de la llegada del pastor tebano; el pastor se resiste a hablar; Edipo hace su anagnósis: *Je suis né de ceux dont il ne fallait pas. J'ai fécondé celle qu'il ne fallait pas. J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. Lumière est faite* (p. 316). Estos cuatro elementos con ausencia

³ Cfr. in *Poétique*, 86 (1991), pp.131-142.

⁴ Cocteau, Jean, *Théâtre, édition ornée par l'auteur de dessins in texte et de quarante lithographies originales en couleurs*, Paris, Grasset, 1957, Vol. I, pp. 299-319.

de declaración de culpabilidad o inocencia también están en la versión sofocleana. La catástrofe es igualmente narrada por el mensajero hasta que sale Edipo y explica por qué ha preferido cegarse. Creonte recuerda que hay que ocultarlo del sol, que hay que escuchar a los dioses. Edipo le encarga sus hijas pequeñas que quedan abrazadas sobre los escalones mientras el Coro recuerda que nadie puede ser llamado feliz *avant qu'il ne tourne sa dernière page* (p. 319).

1.2. Como se ve la historia es la misma de Sófocles. Un cotejo pormenorizado nos indica que se han abreviado algunos parlamentos, sobre todo del Coro, pero sin perder ninguno de los elementos. Los personajes tampoco han sufrido variación en su carácter o en su acción, a excepción de Edipo que ve ligeramente modificada su "dianoia". Antígona e Ismenia aparecen en escena, pero igualmente mudas. Coro y Corifeo se han simplificado en un solo actor que desempeña un papel colectivo. Lo que ha sufrido mayor variación es el modo de expresión, lo que más arriba llamábamos variable cero y que se correspondería con aquellas partes cuantitativas de la tragedia que Aristóteles llamó canto y elocución.

Cocteau precisa cuidadosamente la escena trágica. El espacio útil estaba limitado en su totalidad por muros grises: al fondo, uno, enorme, de lado a lado; a la izquierda una cerca de jardín que deja ver las palmeras; a la derecha los muros del palacio de Edipo; delante de la escena un zócalo con pintadas contra la peste, con un nicho para una estatua yacente con la boca abierta desde donde habla el Coro y con unos apestados igualmente yacentes. La iluminación jugaba un gran papel: la acción se inicia en la sombra, la luz crece sin parar hasta el fin, como si fuera pleno sol. Los actores, con largas cabelleras y caras sombrías, iban vestidos con ropas multicolores de estilo bohemio a excepción de Antígona e Ismenia que vestían camisones de dormir blancos. Ismenia debía aparecer con un juguete en las manos. Las didascalias se completaban no sólo con las indicaciones usuales de entradas y salidas, sino también con las de silencios y miradas intencionadas en los momentos oportunos.

Al iniciarse la representación aparece un personaje vestido de negro delante del telón y recita un prólogo donde se nos pide que imaginemos Grecia no como una columna blanca sino como un lugar árido quemado por un sol feroz, lugar ideal para que los dioses tiendan trampas y donde se nos advierte que no vamos a ver una obra de teatro sino un proceso célebre. Acabado su parlamento el actor se esconde tras el decorado de manera que su boca se corresponda con la de la estatua que hace de Coro.

1.3. El sentido de esta versión queda determinado por la adaptación escénica. El espectador asiste a la tragedia del hombre que cree moverse libremente entre muros y descubre que está cazado en una trampa, del hombre que quiere descubrir la verdad y es cegado por la luz, del hombre llevado al colmo de la suerte y caído en el mayor de los infortunios víctima del juego de los dioses. De ahí las ligeras modificaciones de los parlamentos de Edipo cuando sale

a escena tras haberse cegado. Así en vez de decir: “¡Ah! nube de tinieblas...siento penetrar el aguijón de mis heridas y el recuerdo de mis males”, el de Cocteau dice: *Je suis la nuit! la nuit profonde. Je suis le roi devenu nuit. Je suis de la nuit en plein jour. O mon nuage d'obscurité sans bornes! Des épingles, des souvenirs me trouent* (p. 317). Más adelante en vez de preguntar a Creonte si iría a consultar al oráculo por un desdichado, exclama: *Quoi! On déränge le dieu par un individu de mon espèce?* (p. 318). Y antes de partir, en vez de decir que desde entonces causaba horror a los dioses, afirma: *Ils me haïssent* (p.319).

De este modo, y aunque este Edipo, al igual que el de Sófocles, tampoco haga afirmación alguna de su inocencia en el momento de la anagnóresis, queda patente la falta de libertad del hombre, cazado en la trampa de los caprichosos y crueles juegos de los dioses.

El hombre-Edipo víctima de oscuras fuerzas ajenas volverá a aparecer más claramente en *La Machine Infernale*.

2. La Machine Infernale⁵

Es una tragedia en cuatro cuadros o actos triunfalmente estrenada en abril de 1934 con trajes y decorados de Christian Bérard y dirección de Louis Jouvet en su Comédie des Champs-Élysées. Cocteau afronta de nuevo el mito de Edipo y lo reinterpreta de manera personal. Sólo el cuarto cuadro coincide con la tradición sofocleana, mientras que los tres primeros se nutren de otros episodios del mito que alcanzarán todo su sentido a la luz del cuarto. Los dos primeros ocurren simultáneamente, aunque se expongan uno tras otro. El tercero lo ocupa la noche de bodas y el cuarto —Edipo Rey— diecisiete años después. Cada acto o cuadro va introducido por una voz que relata. Los cuatro actos se desarrollan sobre un estrado que cambia de inclinación según las necesidades de la perspectiva y los cuatro *baignent dans l'éclairage livide et fabuleux du mercure*⁶. Decorado y estrado estaban rodeados de telones nocturnos que contribuían a la oscuridad y al aislamiento. Es característico de su versión el recuerdo de Hamlet del primer acto; la acumulación de detalles (con una técnica impresionista que recuerda a Ibsen o Chejov) que más tarde adquirirán toda su significación; y los numerosos anacronismos (común a los modernos que tratan temas mitológicos, Anouilh, Giraudoux, Gide, O'Neill) que le dan carácter atemporal. El nivel de lengua es muy variado —despojado o precioso, argótico o literario— pero siempre poético. La crítica de su tiempo subrayó la audacia del tercer acto y la importancia de los dispositivos escénicos.

2.1. Haremos un breve resumen del argumento describiendo previamente el decorado y ambiente de cada acto, dado que en la comprensión de los espectadores y en el éxito de la pieza resultaron muy importantes. El primer

5 Cocteau, Jean, *La Machine Infernale, pièce en 4 actes*, Introduction, Notes et commentaires de Gérard Lieber, Paris, Grasset (Poche), s.a. Citaremos por acto y número de página.

6 Cfr. didascalias iniciales, p.9.

acto, *Le Fantôme*, tiene lugar en una cálida y tormentosa noche de verano en las murallas de Tebas. Unos soldados hacen guardia en un lugar especialmente pestilente a causa de unas alcantarillas cercanas. A lo lejos se oyen músicas de tamtam y de barrios populares. El fantasma de Layo quiere avisar a la reina de un peligro que la amenaza. Sus esfuerzos son vanos. En cambio Yocasta encuentra un joven soldado que le recuerda a un hijo que abandonó al nacer.

El segundo acto, *La Rencontre d'Édipe et du Sphinx*, ocurre al mismo tiempo que el primero en un camino cercano a Tebas. Se oyen trompetas lejanas. Sobre una pequeña elevación están los restos de un templo. Una chica vestida de blanco está sentada sobre los escombros y dialoga con un chacal. Se trata de la Esfinge y de Anubis. Pasa una matrona con sus hijos pequeños que le habla de las desdichas de la ciudad sin llegar a reconocerla. Pasa luego Edipo, pero la Esfinge, cansada de matar y enamorada de Edipo, le sopla la solución antes de plantear el enigma. Edipo vence así a la Esfinge.

El tercero, *La Nuit de Noces*, se desarrolla en la habitación de Yocasta, *rouge comme une petite boucherie*, presidida por un gran lecho blanco a cuyo lado hay una cuna de bebé. El calor asfixia, la tormenta ruge y Edipo y Yocasta llevan aun los pesados trajes de la coronación. Edipo no entiende las advertencias de Tiresias. Edipo y Yocasta padecen horribles pesadillas. Se hacen confidencias. Edipo duerme apoyando su cabeza en la cuna que Yocasta mece suavemente. Todo está consumado. Canta un gallo, un borracho canta, el soldado del primer acto lo echa.

El cuarto acto, *Édipe Roi*, ocurre en el palacio del rey. El estrado *semble cernée de murailles qui grandissent*. Hay una *lumière de peste*. Han pasado 17 años, Edipo está envejecido. La acción se inicia con la reacción de Edipo ante el joven mensajero de Corinto que le hace saber la muerte de Pólipo y su condición de hijo adoptivo. Edipo sigue preguntando. Yocasta comprende y sale de escena. Edipo sale a buscarla y anuncia su ahorcamiento. La legada del anciano pastor completa el reconocimiento de Edipo, quien sale de escena inmediatamente después. El anuncio de su mutilación corre a cargo de Antígona. Aparece el fantasma de Yocasta, madre, para encarnarse en Antígona y guiar a su hijo.

2.2. Al analizar el primer componente operatorio, la historia, nos sorprende la fidelidad a la versión sofocleana y su enriquecimiento paralelo. El anuncio del oráculo ocurre antes del nacimiento, y la madre, tras agujerear sus talones, lo entregó a un pastor para que lo expusiera a los lobos y a los osos. Otro pastor, el del rey Pólipo, lo llevó a Mérope desconsolada por no tener hijos. Su infancia transcurre en la corte de Corinto, creyéndose hijo de la vejez de los reyes, entre caricias y confort excesivo que excitaba en él un deseo de aventuras (II). La acusación de bastardo la lanza un borracho, lo que provoca que visite los santuarios e interrogue a los dioses. Todos le respondieron con el mismo oráculo. Edipo se aprovecha de esta amenaza de parricida e incestuoso para abandonar Corinto y satisfacer su sed de lo desconocido (II). El cumplimiento del orá-

culo se detalla en sus tres partes. Edipo causa la muerte de Layo involuntariamente en un cruce (II y IV). El episodio de la Esfinge es posterior y ocupa una extensión notable respecto de otras versiones. Realmente Edipo no la vence, pero se cree héroe. También está ampliada la dicha en el crimen. Edipo se casa con Yocasta como vencedor de la Esfinge. Tiresias sospecha que no ama a la reina sino la gloria. Edipo hace protestas de su amor y Yocasta se siente grotesca ante la diferencia de edad (III). La escena de la noche de bodas está plagada de referencias materno-filiales. También se precisa el tiempo de felicidad y el número de hijos (IV). El reconocimiento ofrece alguna variante. Cocteau pasa levemente sobre la peste, no hay consulta de oráculo ni investigación del asesinato de Layo. La llegada del mensajero corintio desencadena el descubrimiento del regicidio primero y, tras la muerte de Yocasta, del incesto y parricidio. La liquidación cumple exactamente con la muerte de Yocasta y la mutilación de Edipo mediante los objetos conocidos. Tras la mutilación de Edipo, Yocasta reaparece bajo la forma de espectro para cuidar a su hijo y guiarlo juntamente con Antígona. No se habla de la suerte de la ciudad.

2.3. El componente personajes también ofrece variantes significativas, de entre las cuales distinguiremos los papeles crecidos de Layo y de la Esfinge y la introducción de Anubis.

Edipo se presenta en el segundo acto como un atractivo joven de diecinueve años —aventurero, orgulloso, preguntón— que se tropieza con la Esfinge y no la reconoce. Se encaminaba hacia Tebas buscando la gloria y deseando cazar la Esfinge. Ingenuo —*comme un rat écervelé* (II, 74)—, se precipita en la trampa. Sufre bajo el poder de la Esfinge, se asusta y llama a su madre: *Méropel!... Maman!* (II, 69). Aunque responde a la adivinanza con la respuesta que la Esfinge misma le había proporcionado, se cree realmente vencedor y un semidiós que ha matado a la bestia y salvado la ciudad. Por ello merece casarse con Yocasta y convertirse en rey. Rápidamente adopta el poder (como se ve en la entrevista con Tiresias del segundo acto) y mantiene su carácter de querer saberlo todo. Tras la peripecia, le cuesta trabajo comprender y avanza por pequeños pasos: es hijo de sirvienta, hay un complot para acusarlo del asesinato del antiguo rey,... Sólo la declaración del pastor desencadena su anagnóresis: *J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. j'ai épousé celle qu'il ne fallait pas. J'ai perpétré ce qu'il ne fallait pas. Lumière est faite* (IV, 122). No hay declaración de inocencia o culpabilidad por parte de Edipo, pero el mismo pastor que le hace saber la verdad, le desea el perdón de los dioses: *Inceste et parricide, les dieux te pardonnent* (IV, 122). Sólo ve claro tras cegarse⁷. Edipo sale de la ciudad camino de su propia leyenda⁸, de la gloria o de la vergüenza.

7 *J'accepte, Tiresias... J'accepte... Souvenez-vous, il y a dix-huit ans, j'ai vu dans vos yeux que je deviendrais aveugle et je n'ai pas su comprendre. J'y vois clair, Tiresias, mais je souffre* (IV, 124).

8 Según Tiresias desde entonces Edipo y Antígona sólo pertenecen *au peuple, aux poètes, aux cœurs purs* (IV, 126).

El papel de Yocasta se enriquece psicológicamente. Dos veces es calificada de *faible, crédule, romanesque*⁹ Se presenta en el primer acto como una adolescente tardía con los nervios a flor de piel por los problemas que le causan la Esfinge y la muerte de Layo. Se siente extranjera y odiada por los tebanos¹⁰. Quiere interrogar al soldado que ha recibido el mensaje de Layo, lo encuentra hermoso y le recuerda a su hijo perdido. Mas tarde, ama a su joven marido y teme que la encuentre vieja. No se atreve a asumir el abandono de su hijo y le cuenta esta historia atribuyéndolo a una criada. Comprende enseguida que el anciano del cruce es Layo. Tras su ahorcamiento con el chal, vuelve a aparecer en escena como madre protectora para ayudar a su hijo¹¹. Ahora, *morte, belle, blanche, les yeux clos* (IV, 125) ve claro: *Si tu savais (...) si tu savais*. Termina fusionada con Antígona guiando a Edipo.

Layo está crecido. El fantasma de Layo llena el primer acto. Se presenta como espectro en la muralla para advertir a Yocasta de la llegada de un joven y de la trampa de los dioses. Pero ni Yocasta ni Tiresias lo ven aunque él la llama. En la noche de bodas la presencia de Layo se hace notar por el recuerdo de la aparición y por la presencia del lecho conyugal y de la cuna vacía. No vuelva a aparecer.

Junto a estos tres personajes del núcleo familiar, se presentan en escena Creonte y Antígona. Creonte aparece como hermano de Yocasta que ha callado para protegerla. Racional, práctico y brutal, se apresta a dar órdenes puesto que el poder recae sobre él¹². No entiende nada. Representa el poder temporal. Antígona, inocente y llena de piedad filial, se presenta como niña asustada por la sangre que se presta a auxiliar a su padre y luego quiere ser su guía¹³. El fantasma de Yocasta se reencarna en ella para mejor cuidar a su hijo.

El grupo de personajes que tildamos de sobrenatural lo forman Tiresias, la Esfinge y Anubis, y los dioses, de los que se habla aunque no entren en escena.

Tiresias es un anciano adivino casi ciego que acompaña y cuida a la reina. Ésta que no lo toma en serio, lo llama familiarmente Zizi. Colabora con el engaño de los dioses¹⁴. La noche de bodas acude a advertir a Edipo que los presagios son funestos y que lo teme todo de esas bodas extravagantes. Pone a Edi-

9 Tiresias a Edipo (II, 89) y Edipo a Tiresias y Creonte: *Vous me l'avez tuée...elle était romanesque...faible...malade* (IV, 121).

10 *La reine, elle est gentille, mais au fond, on ne l'aime pas (...)* On dit qu'elle est excentrique et qu'elle a un accent étranger, et qu'elle est sous l'influence de Tiresias (I, 24). *Ils me détestent. Mes robes les agacent, mon accent les agace, mon rouge à lèvres les agace, ma vivacité les agace* (I, 83-4).

11 Jocaste: *Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide (...)*. Œdipe: *Ma mère!* (IV, 125). *En route! Empoigne ma robe solidement...n'aie pas peur.* (IV, 125).

12 *J'en ai assez de vos devinettes et de vos symboles. J'ai ma tête sur mes épaules, moi, et les pieds par terre. Je vais donner des ordres* (IV, 124).

13 *Petit père, petit père ne me quitte pas! Je te conduirai, je te dirigerai* (IV, 125). *Viens petit père...partons vite* (IV, 127).

14 En el primer acto no quiere que Yocasta atienda al espectro y ésta se queja: *par votre faute, je ne saurai jamais ce qui voulait mon pauvre Laïus* (I, 40).

po en guardia contra su *habitude néfaste d'interroger, de savoir, de comprendre tout* (IV, 117). Pero realmente sólo sirve a los dioses (III, 88). Clarividente, impide que Creonte actúe para que el destino se cumpla¹⁵. Representa el poder espiritual.

La Esfinge, que en francés es género masculino, aparece como una chica vestida de blanco. Está harta de matar, atraída sexualmente por Edipo¹⁶, querría no tener que interrogarlo y le gustaría salvar a Edipo¹⁷. Pero cumple su papel¹⁸, mostrando su verdadera fuerza a Edipo y poniéndole la prueba de la adivinanza cuya respuesta le ha dado previamente. Pero con esta ayuda realmente lo empuja hacia el desastre. Se prepara bajo su forma más monstruosa para ser arrastrada hasta Tebas por Edipo como señal de su victoria. Acabado este papel, reaparece bajo su verdadera naturaleza: es Némesis, la implacable diosa de la venganza.

La presencia del dios egipcio Anubis es un anacronismo enriquecedor. Con su cabeza de chacal, es el guardián de la Esfinge y la obliga a cumplir su papel aunque ésta no lo desee. Con sus comentarios apostilla el juego de los dioses.

Dios, los dioses o el destino, no aparecen en escena, pero se habla mucho de ellos. La Esfinge y Anubis dependen de unos dioses superiores cuyos cálculos les escapan¹⁹. Estos dioses juegan con los hombres: *ces victimes (...) ne sont autre chose que zéros essuyés sur une ardoise* (II, 51)²⁰. A excepción de estos dos, los dioses no aparecen personificados sino como fuerzas colectivas, caprichosas e implacables²¹.

El grupo social lo constituyen los actores del abandono y la recogida, los padres adoptivos y la ciudad. El mensajero corintio es un joven, hijo del pastor que recogió a Edipo, lo que le ha valido esta misión extraordinaria. El pastor que lo expuso es un anciano que ha callado para conservar la vida. Pólipo y Mérope sólo son citados. La ciudad o los ciudadanos no aparecen; Tebas es un lugar. No existe el coro. En su lugar contamos con otros personajes nuevos. Es el caso de La Voz que sirve de prelude al desarrollo de cada acto. Igualmente es novedosa la presencia de los soldados, la matrona, los niños y el borracho. Este grupo heteróclito representa a las gentes del pueblo que padecen el poder de los

15 *Ne bougez pas. Un orage arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien...* Restez...le prêtre vous l'ordonne. C'est inhumain, je le sais; mais le cercle se ferme; nous devons nous taire et rester là (IV, 120).

16 *Quelle démarche, Anubis, et ces épaules! Il approche (II, p. 58). Je vais te montrer ce qui se passerait à cette place, Œdipe, si tu n'étais n'importe quel joli garçon de Thèbes et si tu n'avais pas eu le privilège de me plaire (II, p. 67).*

17 *Je lui dirai tout! Je le prévendrai! Je le sauverai. Je le détournerai de Jocaste, de cette vieille maudite! (II, 75).*

18 *Nos dieux m'ont distribué le rôle de Sphinx, je saurai en être digne (II, 74).*

19 *Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini (II, 50).*

20 Varios son los textos. Dice Anubis: *Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes (II, 72);* y la Esfinge-Némesis: *Je veux repaître ma haine, je veux le voir courir d'un piège dans un autre, comme un rat écervelé (II, 74).*

21 *Un orage arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien (IV, 120).*

dioses y el de los hombres poderosos. Su función es ser testigos de los caprichosos juegos de los dioses²² y hacer su evaluación.

2.5. Analizados los dos componente operatorios anteriores, debemos precisar el sentido de este Edipo. Los enriquecimientos en el componente de la historia tienen por finalidad insistir en dos aspectos: las trampas de los dioses y en el tema del incesto. La osadía del tercer acto con los cónyuges frente a frente, rodeados de objetos simbólicos (cama, cuna, espejo, soldado, fuente), con la visita y advertencia de Tiresias²³ a Edipo, con la mezcla de sensualidad y sueños, va precedida y acompañada por la atracción física de Yocasta por el joven soldado que le recuerda a su hijo, por su formulación del complejo de Edipo²⁴, y por la declaración de Edipo sobre el tipo de amor que prefiere²⁵. Los ecos freudianos son evidentes.

En la variable personal los enriquecimientos producen ante todo sorpresa, desacralización y atemporalidad. La mayor presencia de Layo, la Esfinge bajo forma de muchacha, la invención de Anubis, Tiresias llamado Zizi por la inconsciente Yocasta, el crecimiento de Antígona, o las alusiones a la actualidad política de la matrona... sirven para reflexionar sobre el destino de los hombres, actualizar la tragedia y hacerla entrar en la cotidianidad. Cotidianidad y anacronismos colaboran a la atemporalidad.

También la modalidad de representación refuerza la idea de atemporalidad y circularidad. La permanencia del estrado rodeado de noche sobre el que actúan los actores, la simultaneidad de los dos primeros actos, las repeticiones de los ruidos, de las músicas o del canto del gallo son recursos visuales y auditivos que subrayan las sentencias del texto²⁶.

Así queda más claro el tercer componente operatorio, el sentido. ¿Cuál es el defecto, la "hamartía" de Edipo? No existe. El joven, ingenuo, vivaracho, curioso, débil y orgulloso Edipo ha ido cayendo en las trampas trazadas desde antes de su mismo nacimiento. El Hombre-Edipo no ha cometido falta ni merece castigo. Su felicidad inicial no puede convertirse en un infortunio sino por un suplicio cruel inventado por una fuerzas superiores jerarquizadas que llamamos dioses. Su anagnóresis ha consistido en reconocerse sometido a un destino implacable y aceptar ese papel que tenía asignado desde la eternidad.

22 La soldat: *Il (le fantôme) n'avait qu'à leur apparaître et à leur parler, ils étaient là. Nous l'avons bien vu, nous, et ils ne le voyaient pas eux* (I, 42). La matrona enuncia la utilidad de la Esfinge. Para un hijo: *c'est une arme entre les mains des prêtres et un prétexte aux micmacs de la police (...)* on rejette tout sur le Sphinx. *Le Sphinx a bon dos* (II, 54). Para otro: *il déclare (...)* que notre Sphinx est de la clique des oracles, et qu'il ne l'intéresse pas (II, 54). La Esfinge también sirve para que se reclame un dictador, para pedir dinero, etc. (Cfr.pp. 52-6).

23 *Vous conviendrez que votre sacré, que votre mariage, se présentent sous une forme difficile à classer, impropre à ranger dans un code* (III, 87).

24 *Les petits garçons disent tous: Je veux devenir un homme par me marier avec maman* (I, 38).

25 Edipo a Tiresias: *Je vais vous répondre que j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel* (III, 88-89).

26 El tema mayor es la explicación del tiempo como alfiler que atraviesa un paño plegado (II, 72). Así, *le temps des hommes est de l'éternité pliée* (II, 72). A estos pliegues hacen eco los pliegues escondidos en el vientre de Yocasta (*son ventre cache les plis et replis d'un manteau de pourpre beaucoup plus royal que celui qu'elle agrafe sur ses épaules*, III, 90) y el oráculo que como rayo llega del fondo de los tiempos, de manera que *le cercle se ferme* (IV, 120).

3. Conclusión

Digamos como conclusión que Cocteau ha convivido y reflexionado largos años con el tema de Edipo. A partir de la versión sofocleana ha sabido ofrecernos tanto una adaptación concentrada como una nueva tragedia enriquecida sobre la débil condición humana. Con sus juegos escénicos espaciales y temporales *La Machine Infernale*, este *chef-d'œuvre d'horreur* (IV, 123) se ha convertido en la ilustración del destino, de la predestinación, de la libertad real del hombre y de la crueldad de los dioses. Precisemos finalmente que Cocteau se queda en el nivel de manifestación y no ofrece ninguna alternativa de lucha sino la propia aceptación del destino.