

"Oedipus Rex", dibujo de Max Ernst, óleo sobre lienzo, 1922

Análisis crítico del montaje escenográfico de la ópera *Oedipus Rex* (Edipo Rey), de Igor Stravinsky

Septiembre 2006.

Curso de Doctorado 2005/2006

MÚSICA Y ARQUITECTURA:

ESPACIOS Y PAISAJES SONOROS I

Profesoras:

Pilar Chías y Felisa de Blas

Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica

ETSAM

Alumnos:

Taciana Laredo Torres y Fernando Nieto Fernández

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN

a. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DE LA ÓPERA Y EL MONTAJE	2
b. FICHA RESUMEN	
i. Tipo de Ópera	2
ii. Compositor	2
• IGOR STRAVINSKI	
iii. Autoría del libreto	11
• JEAN COCTEAU y JEAN DANIÉLOU	
iv. Personajes	11
v. Orquestación	11
vi. Estreno	11
vii. 1927 y LAS VANGUARDIAS	12
c. MONTAJE ESCOGIDO	
i. Director artístico	18
ii. Dirección escénica	18
• JULIE TAYMOR	
iii. Diseñador de escenario	20
• GEORGE TSYPIN	
iv. Director de Fotografía	23
v. Diseñador de vestuario	23
vi. Reparto	23
vii. Orquesta	23
viii. Coro	23
ix. Producción	23
x. Estreno	23
xi. Premios	23
d. RESUMEN DEL ARGUMENTO	23
e. LIBRETO COMPLETO (LATÍN-ESPAÑOL)	24

2. OEDIPUS REX

CONTEXTO HISTÓRICO

a. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO CLÁSICO	33
b. ELEMENTOS DE UNA TRAGEDIA	34
c. LA VISIÓN DE ARISTÓTELES	35
d. EL MITO DE EDIPO	36
e. ESTRUCTURA DE EDIPO REY	38
f. IDEOLOGÍA DE SÓFOCLES	39
g. COMPLEJO DE EDIPO	41

ANÁLISIS CRÍTICO DEL MONTAJE DE OEDIPUS REX DE SEIJI OZAWA

a. PARTICULARIDADES DEL MONTAJE	42
b. VESTUARIO	42
c. CARACTERIZACIÓN / MAQUILLAJE	45
d. ESCENOGRAFÍA	46
e. INTERPRETACIÓN	48
f. SIMBOLISMOS / ESPIRITUALIDAD	49

3. REPRESENTACIONES DE EDIPO REY

4. CONCLUSIONES

5. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

a. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DE LA ÓPERA Y EL MONTAJE

El mito de Edipo se ha convertido con el tiempo en una de las grandes referencias de la mitología griega antigua, y ha sido también uno de los más representados en forma de musical y ópera-oratorio. A lo largo de los siglos, otros autores, como **Eurípides** (480-406 a.C), **Séneca** (3 a.C.-65 d.C.) y **Corneille** (1606-1684), retomaron el tema. En la música, **Mendelssohn** (1809-1847), **Mússorgsky** (1839-1881), **George Enesco** (1885-1951), **Stravinski** (1882-1971) y **Joseph Soler**, entre otros, dedicaron partituras a la leyenda del hombre que trató de burlar al destino.

A partir de la tragedia homónima de Sophocles, Igor Stravinsky compuso la ópera-oratorio *Oedipus Rex* en los años veinte del pasado siglo. El propio Stravinsky incidía en su concepción ecléctica de ópera-oratorio, que le permitía no renunciar a una y otra cosa.

La historia narrada, a partir de un libreto de Jean Cocteau traducido al latín por Jean Daniélou, muestra al mismo tiempo la grandeza y la miseria del ser humano, lo que le aporta un aire de contemporaneidad que la ha permitido sobrevivir al paso del tiempo, hasta convertirse en el clásico que es hoy.

Es por ello, lo interesante del libreto y la contemporaneidad de la historia, junto con el interés arquitectónico del montaje escénico, por lo que hemos optado por esta ópera. En cuanto a la producción escogida, son pocas las que se conservan en formato audiovisual. Una de las más importantes de los últimos años es la realizada en Japón en 1992 por el director artístico Seiji Ozawa para la Saito Kinen Orchestra, con dirección escénica de George Tsypin y Julie Taymor, la cual también ha diseñado las máscaras y esculturas, y se ha encargado de la producción filmica.

Se trata de una producción por todo lo alto, cuidada desde todos los aspectos posibles –producción escénica, vestuario, maquillaje, sonido, interpretaciones...–, que se ha convertido en un referente de los montajes de *Oedipus Rex* en los últimos años. Además, ha sido realizada para ser vista en cine o televisión, lo cual ha facilitado notoriamente el trabajo.

b. FICHA RESUMEN

- i. TIPO: Ópera-oratorio en dos actos
- ii. COMPOSITOR

• IGOR STRAVINSKY

Igor Fyodorovich Stravinsky (en ruso **Игорь Фёдорович Стравинский**, **Igor' Fjodorovič Stravinskij**) (17 de junio de 1882 – 6 de abril de 1971) fue un compositor ruso de música clásica, uno de los más importantes y trascendentales del siglo XX.

Compuso una gran cantidad de obras clásicas abordando varios estilos como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus períodos iniciales - el llamado *periodo ruso* - : *El pájaro de fuego* (*L'Oiseau de feu*, 1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913). Para muchos, estos ballets clásicos, atrevidos e innovadores, prácticamente reinventaron el género. Stravinski también escribió para diversos tipos de conjuntos en un amplio espectro de formas clásicas, desde óperas y sinfonías a pequeñas piezas para piano y obras para grupos de jazz.

Stravinski también alcanzó fama como pianista y director de orquesta, frecuentemente de sus propias composiciones. Fue también un escritor; con la ayuda de Alexis Roland-Manuel, Stravinski compiló un trabajo teórico titulado *Poetics of Music* (Poética Musical), en el cual, dijo una famosa frase: "La música es incapaz de expresar nada por sí misma"^[1]. Robert Craft tuvo varias entrevistas con el compositor, las cuales fueron publicadas como *Conversations with Stravinsky*^[2] (Conversaciones con Stravinski).

Esencialmente un ruso cosmopolita, Stravinski fue uno de los compositores y artistas más influyentes de la música del siglo XX, tanto en Occidente como en su tierra natal. Fue considerado por la revista Time como una de las personalidades más influyentes del siglo XX.

1. SU VIDA**2. PERIODOS ESTILÍSTICOS**

- 2.1 El Período Primitivo o Russo
- 2.2 El Período Neoclásico
- 2.3 El Período Dodecafónico o Surrealista

3. SU INFLUENCIA E INNOVACIÓN

- 3.1 Las Innovaciones Composicionales
- 3.2 El Neoclasicismo

4. LISTA DE OBRAS

- 4.1 Ballets
- 4.2 Obras Orquestales
- 4.3 Obras para Piano
- 4.4 Obras de Cámara
- 4.5 Obras Corales
- 4.6 Ópera/Teatro
- 4.7 Obras Vocales

1. SU VIDA

Stravinsky nació en Oranienbaum (llamada Lomonosov desde tiempos soviéticos), cerca de San Petersburgo el 18 de junio de 1882. Creció en San Petersburgo al cuidado de su padre y hermano mayor, siendo su primera infancia una mezcla de experiencias que revelaban poco al artista cosmopolita que llegaría a ser. Si bien su padre Fiodor Stravinsky era bajo de ópera en el Teatro Mariinski, Stravinski estudió en un inicio para ser abogado. Cambiaría a la composición tiempo después. En 1902, a los 20 años de edad, Stravinsky se convirtió en alumno de Nikolái Rimski-Kórsakov, probablemente el compositor ruso más importante de su tiempo. Una de sus obras de estudiante, *Feu d'artifice* (fuegos artificiales en francés), llamó la atención de Serguei Diaghilev, que impresionado por esta obra comisionó a Stravinski primero varias orquestaciones, y luego un ballet completo, *El pájaro de fuego*.

Stravinsky dejó Rusia por primera vez en 1910, para asistir a París al estreno de *El pájaro de fuego* por los Ballets Rusos. Durante su estancia en dicha ciudad, compuso dos obras más para los Ballets Rusos: *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). Los ballets revelan el desarrollo estilístico del compositor: desde *El pájaro de fuego*, cuyo estilo muestra la poderosa influencia de Rimsky-Korsakov, a *Petrushka* con su fuerte énfasis bitonal, para llegar finalmente a la salvaje disonancia polifónica de *La consagración de la primavera*. Como menciona Stravinsky menciona acerca de sus estrenos, su intención era "[mandar] todo al demonio". (Lo logró: El estreno de *La consagración de la primavera* en 1913 fue probablemente el más famoso "escándalo" en la historia de la música, con luchas a puñetazos entre los miembros del público y la necesidad de vigilancia policial durante el segundo acto).

Stravinsky desplegó un deseo inagotable por aprender y explorar el arte y la literatura en vida. Este deseo se manifestó en algunas de sus colaboraciones en París. No sólo fue el compositor principal para Sergei Diaghilev de los Ballets Rusos, sino también colaboró con Pablo Picasso (*Pulcinella*, 1920), Jean Cocteau (*Oedipus Rex*, 1927) y George Balanchine (*Apollon Musagete*, 1928).

Stravinsky y Pablo Picasso colaboraron en *Pulcinella* en 1920. Picasso aprovechó la oportunidad para hacer varios bocetos del compositor.

Relativamente pequeño de estatura y no convencionalmente atractivo, Stravinsky no era fotogénico, como muchas fotos lo demuestran. Él todavía era joven cuando, el 23 de enero de 1906, se casa con su prima Katerina Nossenko a quien conocía desde pequeño. Su matrimonio se mantuvo durante 33 años, pero el verdadero amor de su vida, y después, su compañera hasta su muerte, fue su segunda esposa Vera de Bosset (1888-1982). Aunque un notorio galanteador (se rumoreó que tuvo encuentros con personalidades influyentes como Coco Chanel), Stravinski también era un hombre familiar que consagró cantidades considerables de su tiempo y dinero a sus hijos e

hijas. Uno de sus hijos, Soulima Stravinski, también era un compositor, pero es poco conocido en comparación a su padre.

Cuando Stravinsky conoció a Vera en los inicios de los años 20, ella estaba casada con el pintor y diseñador de escenarios Serge Sudeikin, dado a que ellos tempranamente empezaron a tener encuentros amorosos, esto llevó a Vera a dejar a su marido al cabo de un tiempo. Desde ese momento y hasta la muerte de Katerina en 1939 Stravinsky llevó una vida doble, invirtiendo parte de su tiempo con su primera familia y el resto con Vera. Katerina aprendió pronto de la relación y lo aceptó como inevitable y permanente. Después de su muerte Stravinsky y Vera se casaron en Nueva York donde ellos habían viajado desde Francia para escapar de la guerra en 1940.



El patrocinio nunca estuvo lejos. En los comienzos de la década de 1920 Leopold Stokowski pudo darle un apoyo regular a Stravinski como su "benefactor" anónimo. El compositor también pudo atraer comisiones: la mayoría de sus trabajos desde *El Pájaro de Fuego* en adelante, fueron escritos para ocasiones específicas y se pagaron generosamente.

Stravinsky demostró su aptitud para "jugar" al rol de "hombre del mundo", adquirió un instinto perspicaz para las cuestiones de negocio lo que le permitió aparecer relajado y cómodo en muchas de las ciudades mayores del mundo. En París, Venecia, Berlín, Londres y Nueva York era recibido con los mayores respetos como un exitoso pianista y director. La mayoría de las personas que lo conocieron a través de conversaciones personales y de sus actuaciones lo recuerda como cortés, atento y preocupado de los demás. Por ejemplo, Otto Klemperer, quién conocía bien a Arnold Schoenberg, dijo que él siempre encontró a Stravinsky mucho más cooperativo y fácil de tratar. Al mismo tiempo él tenía un menoscenso por las "clases sociales inferiores": Robert Craft se avergonzaba por su hábito de golpear un vaso insistenteamente con un tenedor y ruidosamente exigir la atención en los restaurantes.

Eventualmente el futuro musical de Stravinsky fue noticia por Serge Diaghilev, el director de los Ballets Rusos en París. Él comisionó a Stravinsky para escribir un ballet para su teatro, por lo que este viaja a París en 1911. Ese ballet terminó siendo el famoso *L'Oiseau de Feu* (*Pájaro de Fuego*). Sin embargo, debido a la Primera Guerra Mundial, él se mueve a la neutral Suiza en 1914. Él volvió a París en 1920 para escribir más balletes así como muchos otros trabajos. Posteriormente viaja a Estados Unidos en 1939, donde se nacionalizó ciudadano en 1945. Él continuó viviendo en Estados Unidos hasta su muerte en 1971. Stravinsky se había adaptado a la vida en Francia, pero el trasladarse a América, a la edad de 58 años, era una perspectiva muy diferente. Durante un tiempo él conservó el deseo de traer a sus amigos rusos y contactos, pero al poco tiempo comprendió que esto no sostendría su vida intelectual y profesional en EE.UU. Cuando planeó escribir una ópera con W. H. Auden, la necesidad de adquirir más familiaridad con el mundo angloparlante coincidió con el encuentro con el director y musicólogo Robert Craft. Este último vivió con Stravinsky hasta su muerte, actuando como intérprete, cronista, director auxiliar y factótum para una infinidad de tareas musicales y sociales.

El gusto de Stravinsky por la literatura es amplio, y refleja su deseo constante de nuevos descubrimientos. Los textos y las fuentes literarias para su trabajo empezaron con un período de interés en el folclore Russo, que progresaron a los autores clásicos y a la liturgia Latina. A esto le siguió el contemporáneo Francés (André Gide, en *Persephone*) llegando finalmente a la literatura inglesa: Auden, Eliot, y versos

medievales ingleses. Al final de su vida él estaba poniendo incluso las escrituras hebreas en *Abraham e Isaac*.

Muere en la Ciudad de Nueva York el 6 de abril de 1971 a la edad de 88 y fue enterrado en Venecia en la isla del cementerio de San Michele. Su tumba está cerca de la de su antiguo colaborador Diaghilev. La vida de Stravinsky abarcó la mayoría del siglo XX, incluyendo muchos estilos de música clásica moderna, influenciando a muchos compositores durante su vida y después de su muerte. Él posee una Estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood en Hollywood Boulevard 6340.

2. PERIODOS ESTILÍSTICOS

La carrera de Stravinsky pasa por tres grandes períodos estilísticos distintos, por lo que la mayoría de sus composiciones pueden ser consideradas como parte de alguno de ellos.

El período primitivo o ruso

El primero de los períodos estilísticos mayores de Stravinsky (excluyendo algunos trabajos menores tempranos) fue inaugurado por los tres ballets que compuso para Diaghilev. Éstos ballets tienen varias características compartidas: están hechos para ser interpretados por orquestas sumamente grandes; los temas y motivos argumentales se basan en el folclore ruso; y llevan la marca de Rimsky-Kórsakov tanto en su desarrollo como en su instrumentación.

El primero de los ballets, *El Pájaro de Fuego*, es notable por su inusual introducción (tríos de cuerdas bajas) y barido de la orquestación. *Petrushka*, también se anota distintamente y es el primero de los ballets de Stravinsky que utiliza la mitología folclórica Rusa. Pero es en el tercer ballet, *La consagración de la Primavera*, el que generalmente es considerado la apoteosis del "Período Ruso" de Stravinsky. Aquí, el compositor utiliza la brutalidad de la Rusia pagana, reflejando estos sentimientos en la agresiva interpretación, armonía politolal y ritmos abruptos que aparecen a lo largo del trabajo. Hay varios pasajes famosos en esta obra, pero dos son de nota particular: el tema de la obertura basado en los sonidos del fagot con las notas en el límite de su registro, casi fuera de rango; y el golpeado, ocho notas fuera de lugar tocadas por las cuerdas y acentuadas por los cornos francés (ver *La Consagración de la Primavera* para una análisis más detallado de este trabajo).

Otras piezas de este período incluyen: *Renard* (1916), *Historia de un soldado* (*Histoire du soldat*) (1918), y *Las Bodas* (*Les Noces*) (1923), instrumentada para la original combinación de cuatro pianos y percusión, con participación vocal. En estas obras el músico llevó al límite la herencia de la escuela nacionalista rusa hasta prácticamente agotarla.

El período neoclásico

La siguiente fase del período composicional de Stravinsky, solapando al primero ligeramente, es marcado por dos trabajos: *Pulcinella* (1920) y *Octeto* (1923) para instrumentos de viento. Ambos trabajos ofrecen lo que será un sello de este período; es decir, el retorno de Stravinsky, o "vuelta atrás" a la música clásica de Mozart, Bach y sus contemporáneos. Este estilo "neoclásico", que de hecho nació como una oposición al arrebatado subjetivismo del romanticismo y el expresionismo germánico, involucró el abandono de las grandes orquestas exigido por los ballets. En estas nuevas obras, escritas aproximadamente entre 1920 y 1950, Stravinsky se vuelca mayoritariamente a los instrumentos de viento, piano, coros y trabajos de cámara. La *Sinfonía de Instrumentos de Viento* (1920) y la *Sinfonía de los Salmos* está entre los trabajos más finos compuestos para vientos.

Otros trabajos como *Edipo Rey* (*Oedipus Rex*) (1927), *Apolo, dios de las musas* (*Apollon Musagéte*) (1928) y el *Concierto en Mi bemol* (*Dumbarton Oaks*) (1931), continúan esta tendencia.

Algunos trabajos mayores de este período son las tres sinfonías: la *Sinfonía de los Salmos* (*Symphonie des Psaumes*) (1930), *Sinfonía en Do* (1940) y *Sinfonía en Tres Movimientos* (1945). *Apollon, Perséphone* (1933) y *Orpheus* (1947) también marcan la preocupación de Stravinsky, durante este período, de no sólo volver a la música

"Clásica" sino también volver a los temas "Clásicos"; en estos casos, la mitología de los antiguos griegos.

El pináculo de este período es la ópera *The Rake's Progress* completada en 1951. Esta ópera, escrita por W.H. Auden y basada en las pinturas y grabados de William Hogarth, encapsula todo lo que Stravinski había perfeccionado en los 20 años anteriores a su período neoclásico. La música es directa pero rara; pide prestado de la armonía tonal clásica pero también interpone disonancias sorprendentes; ofrece los ritmos fuera de lugar de la marca de fábrica de Stravinsky; y recuerda a las óperas y temas de Monteverdi, Gluck y Mozart.

Después de la realización de ésta ópera Stravinsky no escribió nunca más otro trabajo "neoclásico", comenzando a escribir la música que vendría a definir su cambio estilístico final.

El período dodecafónico o serialista

Sólo después de la muerte de Arnold Schoenberg en 1951, el inventor del dodecafonismo, Stravinsky empieza a utilizar ésta técnica en sus propios trabajos. Sin duda, Stravinsky se ayudó en su comprensión, e incluso su conversión, al método de los doce tonos en su confidente y ayudante Robert Craft, quién había estado defendiendo este método musical. De esta forma, los siguientes quince años fueron empleados en escribir trabajos en este estilo.

Stravinsky empezó a impregnarse de la técnica dodecafónica en los primeros trabajos vocales más pequeños como *Cantata* (1952), *Tres Canciones de Shakespeare* (1953) y *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), como si él estuviera probando el método. Él posteriormente empezó expandiendo el uso de la técnica en obras a menudo basadas en textos bíblicos como *Cánticum sacrum* y *Threni* (1958), *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1961), y *El Diluvio* (1962). Además durante esta etapa sobresalen títulos como *Movimientos para piano y orquesta* (1959), *Monumentum pro Gesualdo* y *Réquiem canticles* (1966), aunque ninguno de estos ha obtenido el nivel de aceptación de las obras de las dos épocas precedentes.

Un trabajo importante de transición de este período en las obras de Stravinsky, es su retorno al ballet: *Agon*, un trabajo para doce bailarines escrito entre 1954 y 1957. Algunos números de *Agon* recuerdan la tonalidad de la "nota-blanca" del período neoclásico, mientras otros (el *Bransle Gay*, por ejemplo) el despliegue de su reinterpretación única del método serial. El ballet es así una clase de enciclopedia en miniatura de Stravinsky, conteniendo muchas de las firmas que pueden ser halladas a lo largo de sus composiciones, primitivismo, neoclasicismo, o serialismo: peculiaridad rítmica y experimentación, ingeniosidad armónica, y un oído ágil para la orquestación impetuosa y autoritaria. De hecho, estas características son lo que hace que las producciones de Stravinsky sean tan únicas cuando se compara con las obras de compositores seriales contemporáneos.

3. SU INFLUENCIA E INNOVACIÓN

El trabajo de Stravinsky abrazo múltiples estilos compositivos, revolucionando la orquestación y abarcando varios géneros, prácticamente reinventó el ballet en su forma, incorporando múltiples culturas, idiomas y literaturas. Como una consecuencia, su influencia en compositores durante su vida y posterior a su muerte fue, y permanece siendo, considerable.

Las innovaciones compositivas

Stravinsky comenzó a re-pensar el uso del "motif" y el ostinato ya en el ballet *El Pájaro de fuego*, pero el uso de estos elementos alcanzó su florecimiento en *La consagración de la primavera*.

Los "motifs", que se desarrollan usando una frase musical distintiva que es seguidamente alterada y desarrollada a lo largo de una pieza musical tiene sus orígenes en la sonata de la era de Mozart. El primer gran innovador en este método fue Beethoven; el "fate motif" famoso que abre la Quinta Sinfonía reaparece

sorpresivamente a lo largo de la obra, siendo las permutaciones refrescantes un ejemplo clásico. Sin embargo, el uso de Stravinsky en el desarrollo de los "motifs" era único sobre todo por la manera que tenía de permutar estos. En "La consagración de la primavera" él introduce permutaciones aditivas, es decir, quitaba o agregaba una nota a un motifs sin tener en cuenta los cambios en la métrica.

Este ballet también es notable en el uso implacable de los "ostinati". El pasaje más famoso, mencionado anteriormente, es el ostinato de la octava nota de las cuerdas acentuadas por ocho trompas que aparecen en la sección *Augurios Primaverales (Danzas de las adolescentes)*. Éste es quizás el primer caso en la música del ostinato extendido que no se usa ni para la variación ni para el acompañamiento de la melodía. En varios otros momentos en el trabajo de Stravinsky este emplea varios ostinati sin tener en cuenta la armonía o el tempo de la obra, creando un pastiche, una clase de equivalente musical al cubismo en la pintura. Estos pasajes no sólo son notables por su calidad-pastiche sino también por su longitud: Stravinsky los trata como un todo, como secciones musicales completas.

Tales técnicas figuraron por varias décadas como trabajos minimalistas de compositores como Terry Riley y Steve Reich.



El neoclasicismo

Stravinsky no fue el primer practicante del estilo neoclásico; de hecho el compositor alemán Richard Strauss podría ser el primero y más grande ejemplo (él compuso el Mozartian *Der Rosenkavalier* en 1910, cuando Stravinsky estaba empezando simplemente los trabajos de su período ruso). Otros, como Max Reger, estaban componiendo a la manera de Bach mucho antes que Stravinski, pero ciertamente este último fue un músico neoclásico inteligente. El estilo neoclásico se adoptaría después por compositores tan diversos como Darius Milhaud y Aaron Copland. Sergei Prokofiev una vez reprendió a Stravinsky por sus amaneramientos neoclásicos, aunque simpáticamente, ya que Prokofiev había utilizado música similar para su Sinfonía No.1 de 1916-17.

Stravinsky anunció su nuevo estilo en 1923 con su delicada obra para vientos *Octeto*. Las armonías claras, recordando la era de la música clásica de Mozart y Bach, y las combinaciones más simples de ritmo y melodía eran una contestación directa a las complejidades de la Segunda Escuela de Viena. Stravinsky puede haber sido precedido en estos temas por compositores más tempranos como Erik Satie, pero no existe ninguna duda de que cuando Copland estaba componiendo su ballet *Appalachian Spring* estaba tomando a Stravinsky como modelo.

Ciertamente tardíamente entre 1920 y 1930, el neoclasicismo fue aceptado como género moderno prevaleciendo entre los círculos musicales alrededor del mundo. Irónicamente, fue el propio Stravinsky quién anunció la muerte del neoclasicismo al menos en su propio trabajo, y tal vez para el mundo, con la realización de su ópera *The rake's Progress* en 1951. Una suerte de declaración última para el estilo, la ópera fue ampliamente ridiculizada por parecer en demasía una "vuelta atrás" incluso por aquéllos que habían alabado el nuevo estilo sólo tres décadas antes.

4. LISTA DE OBRAS

Ballets

- *El pájaro de fuego (L'oiseau de feu)*, para orquesta (1910)
- *Petrushka*, para orquesta (1911)
- *La consagración de la primavera (Le sacre du printemps)*, para orquesta (1913)
- *Solovey (El Ruiseñor) (Solovey (Le Rossignol))*, para solo vocal, coro y orquesta (1914)
- *Renard (1916)*
- *Historia de un soldado (Histoire du Soldat)*, para grupo de cámara y tres narradores (1918)
- *Pulcinella*, para orquesta de cámara y solistas (1920)
- *Apolo, dios de las musas (Apollon Musagète)*, para orquesta de cuerdas (1928)
- *El beso del hada (Le Baiser de la fée)*, para orquesta (1928)
- *Perséphone*, para narrador, solistas, doble coro y orquesta (1933)
- *Jeu de cartes*, para orquesta (1936)
- *Scènes de ballet*, para orquesta (1944)
- *Orpheus*, para orquesta de cámara (1947)
- *Agon*, para orquesta de cámara (1957)

Obras orquestales

- *Sinfonía en Mi bemol (1907)*
- *Scherzo fantastique (1908)*
- *Fuegos artificiales (Feu d'artifice) (1908)*
- *El canto del ruiseñor (Le chant du rossignol) (1917)*
- *Quatre études*, para orquesta (1918)
- *Sinfonía de instrumentos de viento (1920)*
- *Suite para Pulcinella*, para orquesta (1920)
- *Suite No.2*, para orquesta de cámara (1921)
- *Suite No.1*, para orquesta de cámara (1925)
- *Concierto para piano e instrumentos de viento (1925)*
- *Capriccio*, para piano y orquesta (1929)
- *Concierto para violín en Re (1931)*
- *Divertimento para orquesta, Suite de El Beso del hada (1934)*
- *Preludium for jazz band (1937)*
- *Concierto en Mi bemol (Dumbarton Oaks)*, para orquesta de cámara (1938)
- *Sinfonía en Do (1940)*
- *Circus polka*, para orquesta (1942)
- *Danses concertantes*, para orquesta de cámara (1942)
- *Four norwegian moods*, para orquesta (1942)
- *Ode*, para orquesta (1943)
- *Scherzo a la russe*, para orquesta (1944)
- *Sinfonía en tres movimientos (1945)*
- *Ebony concerto*, para clarinete y banda de jazz (1945)
- *Concierto en Re, orquesta de cuerdas (1946)*
- *Tango*, para orquesta de cámara (1940/1953)
- *Greeting prelude*, para orquesta (1955)
- *Movimientos*, para piano y orquesta (1958-1959)
- *8 instrumental miniatures*, para 15 intérpretes, orquestación de *Les Cinq Doigts* (1963)
- *Variaciones (Variations)*, en memoria de Aldous Huxley (1963-1964)

Obras para piano

- *Tarantella*, para piano (1898)
- *Scherzo*, para piano (1902)
- *Sonata en Fa sostenido menor*, para piano (1904)
- *Quatre Études*, para piano Op.7 (1908)
- *La consagración de la primavera (Le Sacre du Printemps)* para dos pianos (1913)
- *Valse des fleurs*, para dos pianos (1914)
- *Trois pièces faciles*, para dos pianos (1915)
- *Souvenir d'une marche boche* para piano (1915)
- *Cinq pièces faciles*, para dos pianos (1917)
- *Valse pour les Enfants*, para piano (1917)
- *Piano Rag Music*, para piano (1919)
- *Chorale*, para piano (1920)

- *Les Cinq Doigts*, para piano (1921)
- *Sonata*, para piano (1924)
- *Serenade*, para piano (1925)
- *Concierto para dos pianos* (1935)
- *Tango*, para piano (1940)
- *Sonata para dos pianos* (1943)
- *Two Sketches for a Sonata*, para piano (1967)

Obras de cámara

- *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* (1914)
- *Pour Pablo Picasso*, pieza para clarinete (1917)
- *Canon para dos trompas* (1917)
- *Duetto para dos fagots* (1918)
- *Suite para Historia de un soldado (Histoire du Soldat)*, para violin, clarinete y piano (1919)
- *Tres piezas para clarinete* (1919)
- *Concertino para cuarteto de cuerdas* (1920)
- *Octeto*, para instrumentos de viento (1923)
- *Duo Concertant para violin y piano* (1932)
- *Pastorale*, para violin y piano (1933)
- *Suite Italienne (de Pulcinella)*, para violin o violonchelo y piano (1933-1934)
- *Elegy*, para solo de viola (1944)
- *Septeto* (1953)
- *Epitaphium*, para flauta, clarinete y arpa (1959)
- *Double Canon*, para cuarteto de cuerdas en memoria de Raoul Dufy (1959)
- *Monumentum Pro Gesualdo Di Venosa (arreglo)*, para grupo de cámara (1960)
- *Fanfare for a New Theatre*, para dos trompetas (1964)

Obras corales

- *El rey de las estrellas (Le roi des étoiles)*, para coro de hombres y orquesta (1912)
- *Pater Noster* (1926)
- *Sinfonía de los salmos (Symphonie des Psaumes)*, para coro y orquesta (1930)
- *Mass* (1948)
- *Cantata* para soprano, tenor, coro femenino, 2 flautas, oboe, corno inglés y violoncello (1953-1954)
- *Canticum Sacrum* (1955)
- *Threni* (1958)
- *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1961)
- *Abraham and Isaac* (1963)
- *Introitus* (1965)
- *Cánticos de réquiem (Requiem Canticles)* (1966)

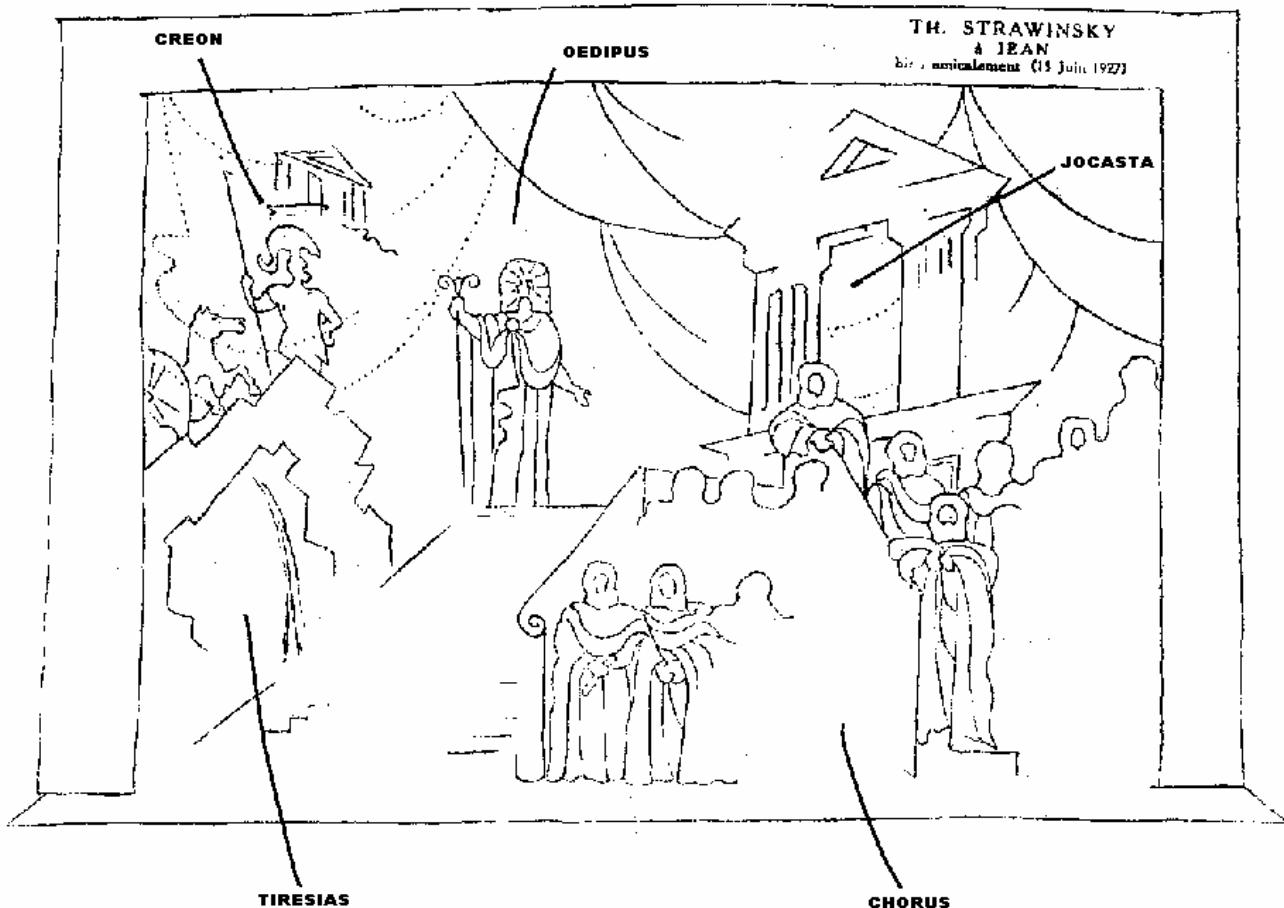
Opera/Teatro

- *El ruiseñor (Le rossignol)* (1914)
- *Burleske*, para cuatro pantomimas y orquesta de cámara (1916)
- *Historia de un soldado (Histoire du soldat)* (1918)
- *Mavra* (1922)
- *Las bodas (Les noces)* (1923)
- *Edipo Rey (Oedipus Rex)* (1927)
- *Babel* (1944)
- *The Rake's Progress* (1951)
- *El Diluvio (The Flood)* (1962)

Obras vocales

- *Romance*, para voz y piano (1902)
- *Faun and Shepherdess*, para mezzosoprano y orquesta Op. 2 (1907)
- *Pastorale*, para soprano y piano (1907)
- *Two Melodies* for mezzosoprano y piano Op.6 (1908)
- *Dos poemas de Paul Verlaine (Deux poèmes de Paul Verlaine)*, para barítono y orquesta Op.9 (1910/1951)
- *Two Poems of K. Balmont* para voz y piano o orquesta pequeña (1911/1954)
- *Trois poésies de la lyrique japonaise* para voz y piano orquesta de cámara (1913)
- *Trois petites chansons*, para voz y piano (o orquesta pequeña) (1913/1930)
- *Pribaoutki*, para voz, flauta, oboe, clarinete, fagot, violin, viola, violonchello y [[contrabajo]](1914)
- *Berceuses du Chat*, para contralto y tres clarinetes (1916)

- *Three Tales for Children*, para voz y piano (1917)
- *Four Russian Peasant Songs*, Para voz femenina sin acompañamiento (1917)
- *Berceuse*, para voz y piano (1918)
- *Quatre chants russes*, para voz y piano (1918/1919)
- *Petit ramusianum harmonique*, para voz solitaria o coro (1938)
- *Tres canciones de William Shakespeare*, para mezzosoprano, flauta, clarinete y viola (1953)
- *Cuatro canciones Rusas (Four Russian Songs)*, para mezzosoprano, flauta, arpa y guitarra, versión de *Quatre chants russes* y de *Three Tales for Children* (1954)
- *Dos poemas de K. Balmont* (1954)
- *In Memoriam Dylan Thomas* (1954)
- *Elegy for J.F.K.*, para barítono y tres clarinetes (1964)
- *The Owl and the Pussy Cat*, para soprano y piano (1966)



iii. Autoría del libreto

- JEAN COCTEAU y JEAN DANIÉLOU (Traducción al latín)
- Libreto Basado en la tragedia *Oedipus Rex*, de Sófocles

iv. Personajes

• Oedipus, Rey de Tebas	tenor
• Yocasta, esposa de Edipo	mezzosoprano
• Creonte, hermanastro de Edipo	bajo o barítono
• Tiresias, adivino	bajo
• Mensajero	bajo o barítono
• Pastor	tenor

v. Orquestación

- Oedipus Rex está pensada para una orquesta media-grande formada por:
 - Piccolo (ejecutado por Flauta 3)
 - 3 Flautas
 - 2 Oboes
 - Corno inglés
 - Clarinetes
 - 3 en Si bemol
 - 3 en La
 - 1 en Mi bemol
 - 2 Fagot
 - Contrafagot
 - 4 Trompas
 - 4 Trompetas en Do
 - 3 Trombones
 - Tuba
 - Timbales
 - Percusión (2 percusionistas)
 - Bombos
 - Platillos
 - Tambores
 - Arpa
 - Piano
 - Violines (Primeros y Segundos)
 - Violas
 - Violonchelos
 - Contrabajos

vi. Estreno

30 de mayo de 1927, Teatro Sarah Bernhardt, París (como Oratorio)

vii. 1927 y LAS VANGUARDIAS

¿Qué estaba ocurriendo en las Artes escénicas cuando Stravinsky crea y estrena Oedipus Rex?

El espacio escénico en las vanguardias

Otra forma de conectar con espacio y tiempo en la experiencia plástica y musical lo constituye el diseño de escenografías y montajes teatrales y operísticos. [...]

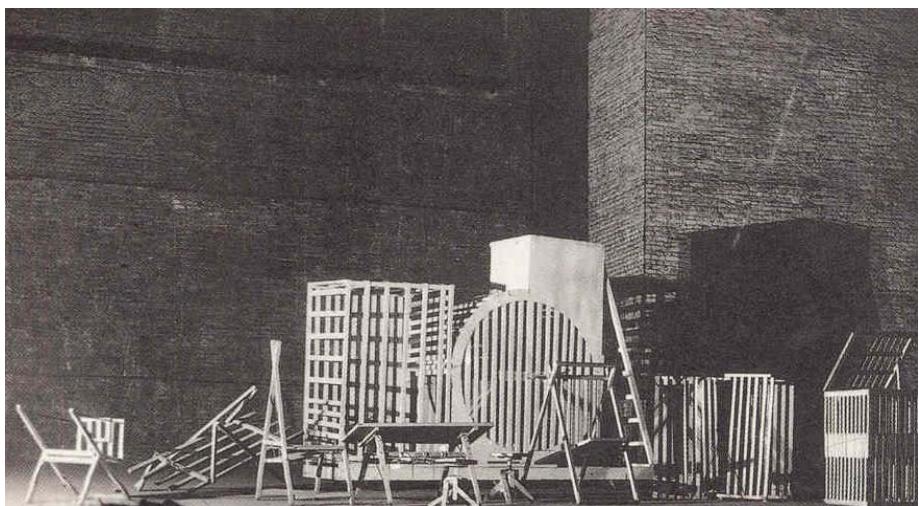
Los avances técnicos de los siglos XIX y XX transformaron radicalmente la escena y las tipologías de las salas. El final del XIX aportó no sólo nuevas técnicas, sino un nuevo pensamiento estético que se prolongaría hasta los años treinta, y que acabaría con la línea de reproducción mimética en escena de la vida burguesa con todos sus detalles: el simbolismo introducido en la escena por Lugné-Poe con el apoyo de numerosos pintores proporcionó una visión sintética del espíritu, de la atmósfera y del espacio de la obra en una única escenografía; la colaboración llegó a ser tan habitual, que Copeau –el fundador de Vieux Combier– llegó a escribir en 1924 que “hoy es más fácil encontrar un pintor de nombre para diseñar los decorados que reunir a un grupo de buenos actores en torno a una obra de calidad”.

En esta línea, Maeterlinck avanzó en la vía de la abstracción para conseguir en escena una representación similar a la que se produce en la mente del lector, y abrió nuevas posibilidades a la capacidad sugestiva de los efectos de la luz, de la palabra, del vacío...

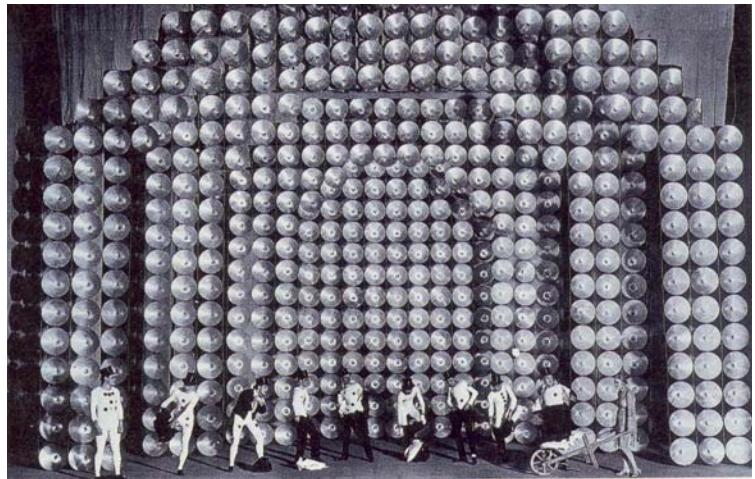
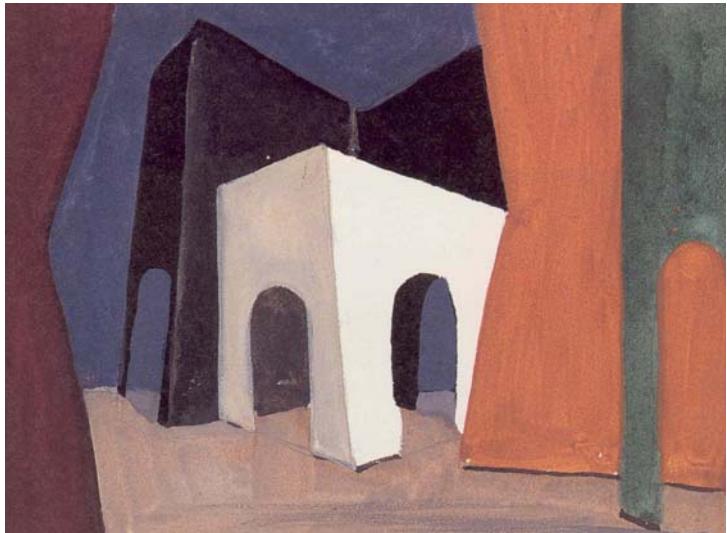
Este cambio radical y progresivo que vino de la mano de los introductores de la escenografía moderna, que no sólo afectó a la concepción de los montajes, sino a la propia configuración de las salas; de entre ellos merecen destacarse las aportaciones de Wagner, Mallarmé, Appia, Craig, Prampolini, Meyerhold, Kiesler entre otros [...]

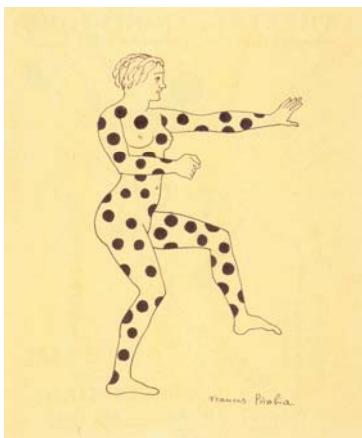
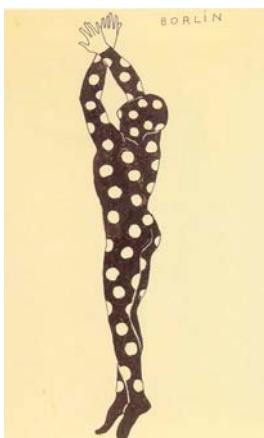
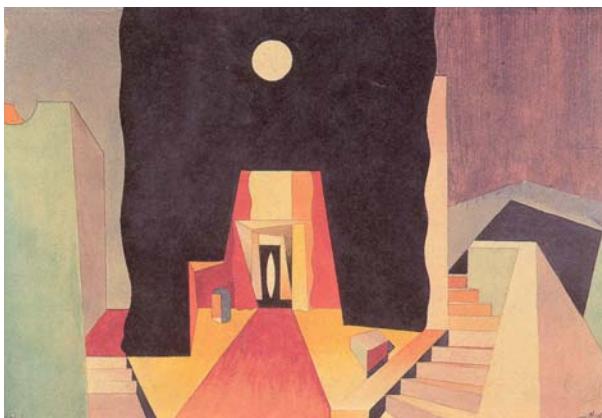
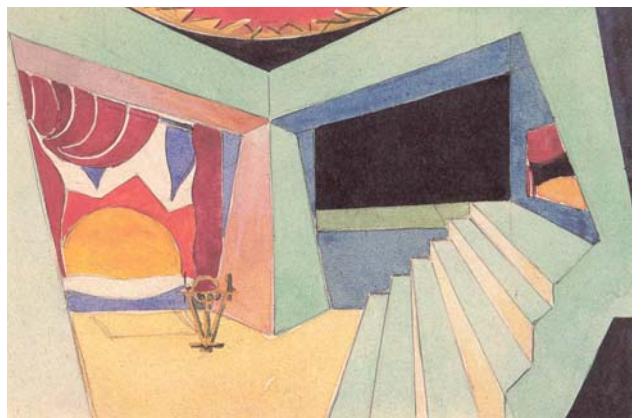
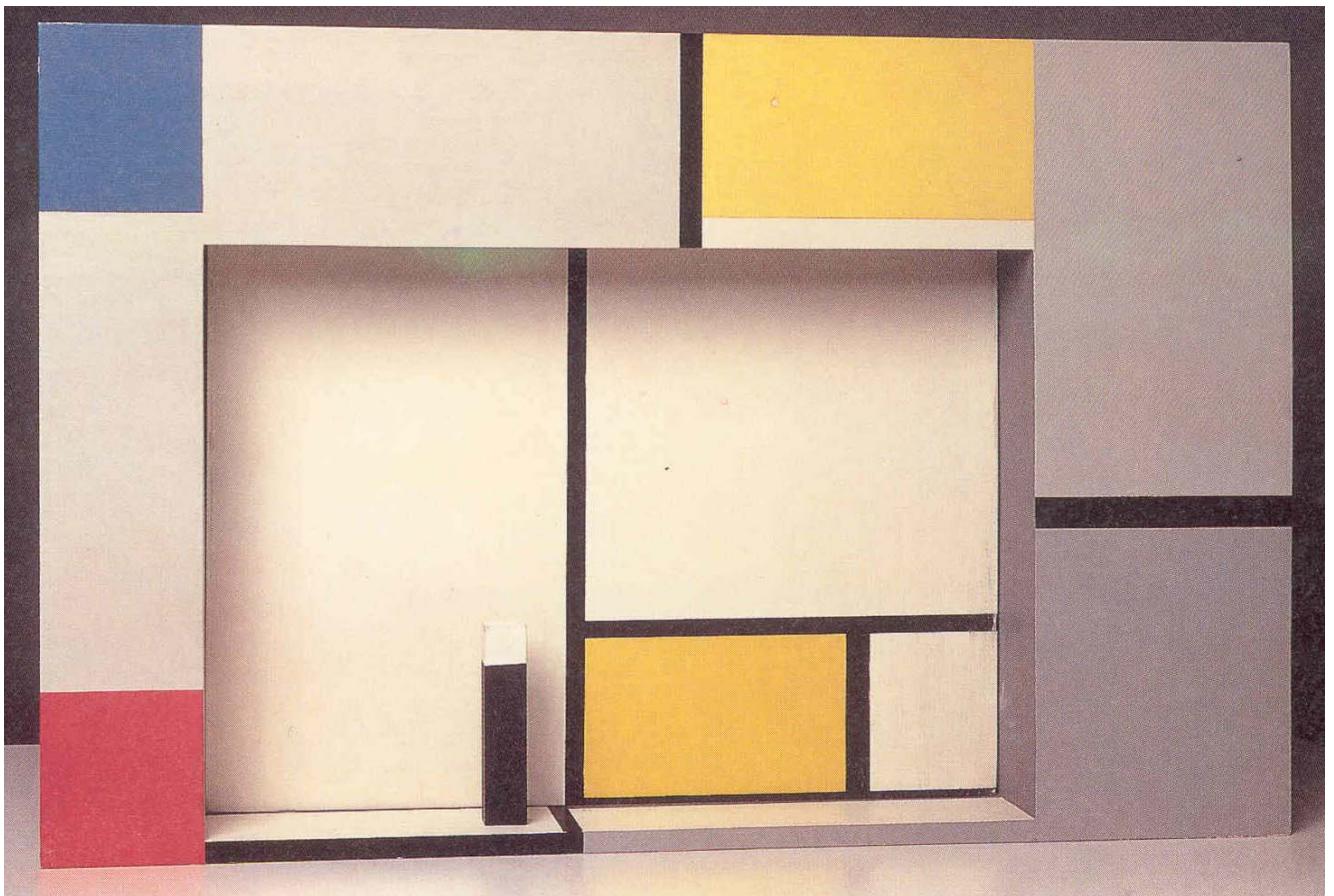
...Las diferentes aportaciones condujeron a la negación de la perspectiva y desembocaron en el espacio unitario simultáneo, susceptible de ser alterado y animado; la perspectiva con un punto de fuga único o múltiple fue sustituida progresivamente por una imagen fraccionada o totalmente envolvente. Tras la Segunda Guerra Mundial estas teorías se consolidaron en proyectos espectaculares como las salas asimétricas, de la que la *Philharmonie* de Berlín es un buen ejemplo (Scharoun, 1956); el *Théâtre dissymétrique* de la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence (Polieri, 1969); los *teatros móviles de escena anular fija* de Krumlov en Chequia (Brehms, 1959) y de Tampere en Finlandia (Salmelainen, 1959); los *teatros móviles de escenas dobles anulares* de París (Polieri, 1960) y la Casa de la Cultura de Grenoble (Poliere y Wogenscky, 1968); y el *teatro del movimiento total* consistentes en salas y escenarios móviles horizontal y verticalmente en 360º como la Expo Mundial de Osaka (Polieri, 1970) en la que existe una armonía entre las diferentes fuentes de imagen y de sonido y los movimientos de la escena y el público.

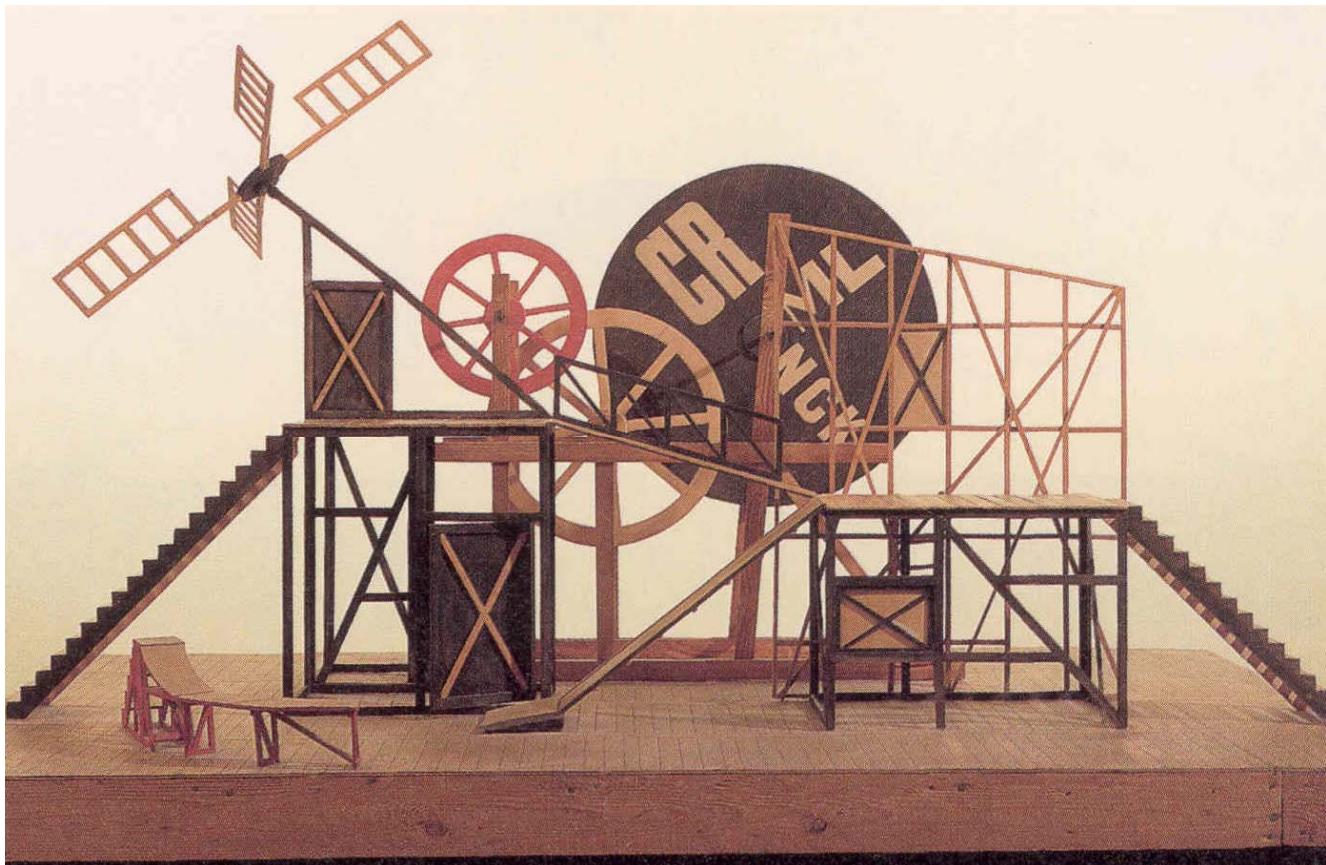
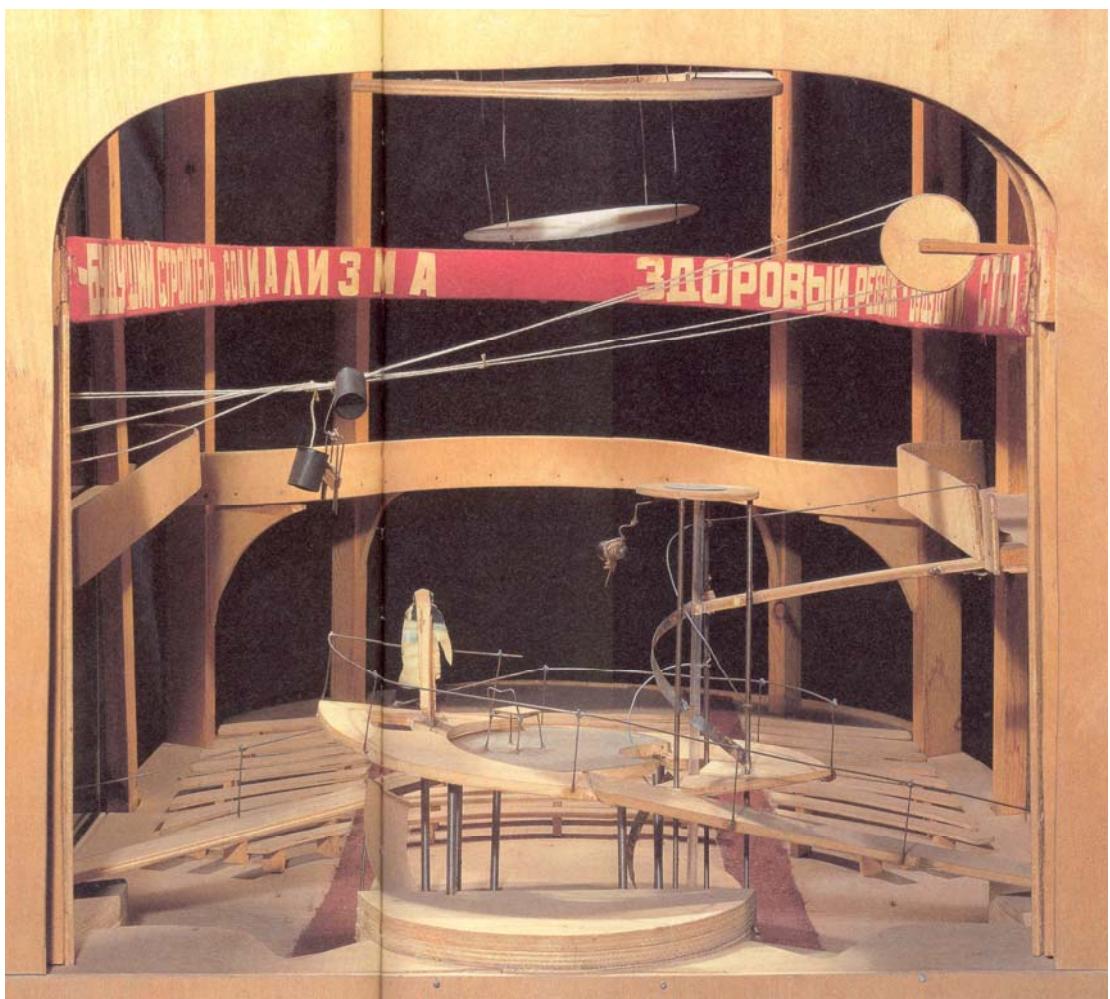
“Los espacios sonoros (I)” de Pilar Chías.
Cuadernos del Instituto Juan de Herrera 140.01

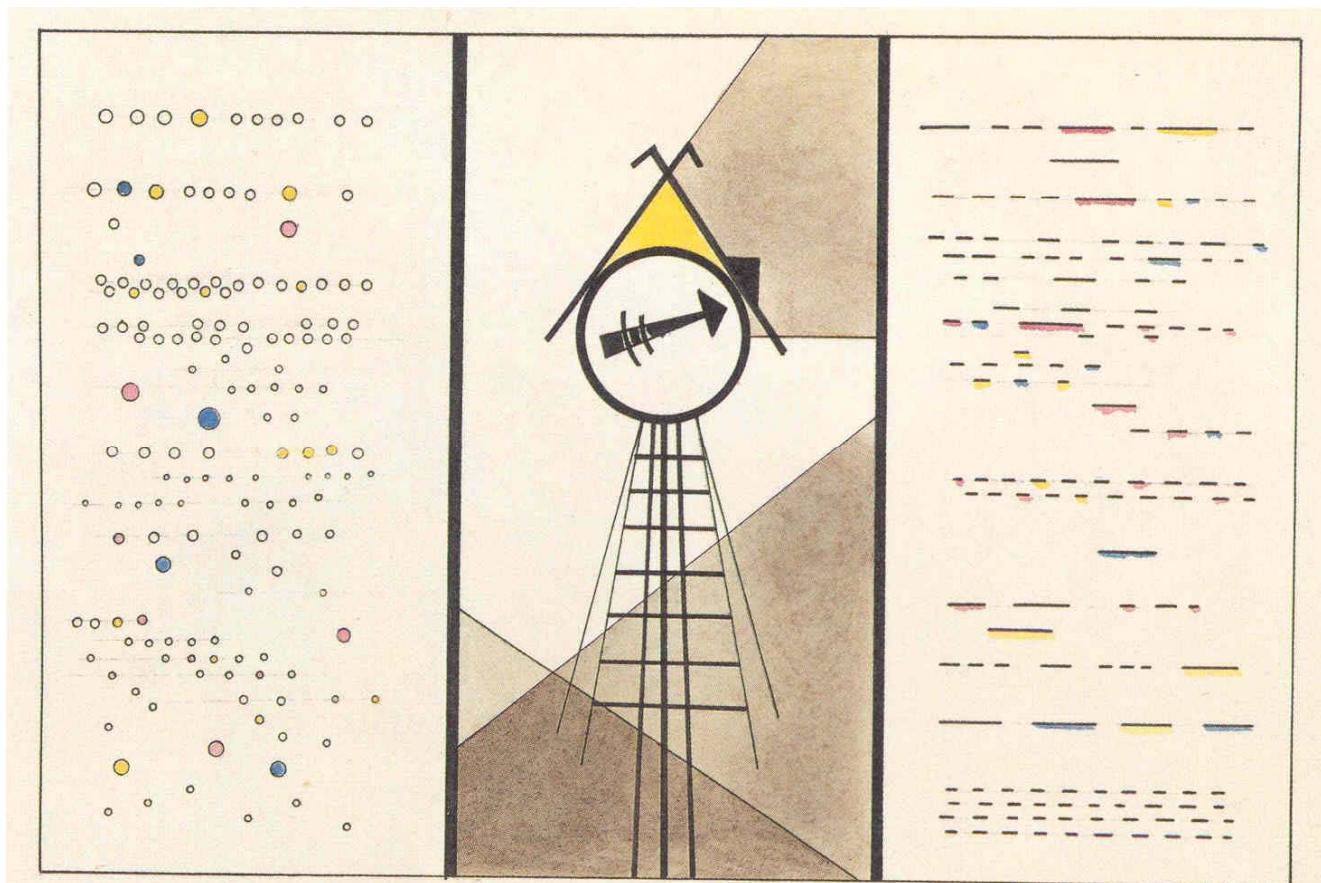
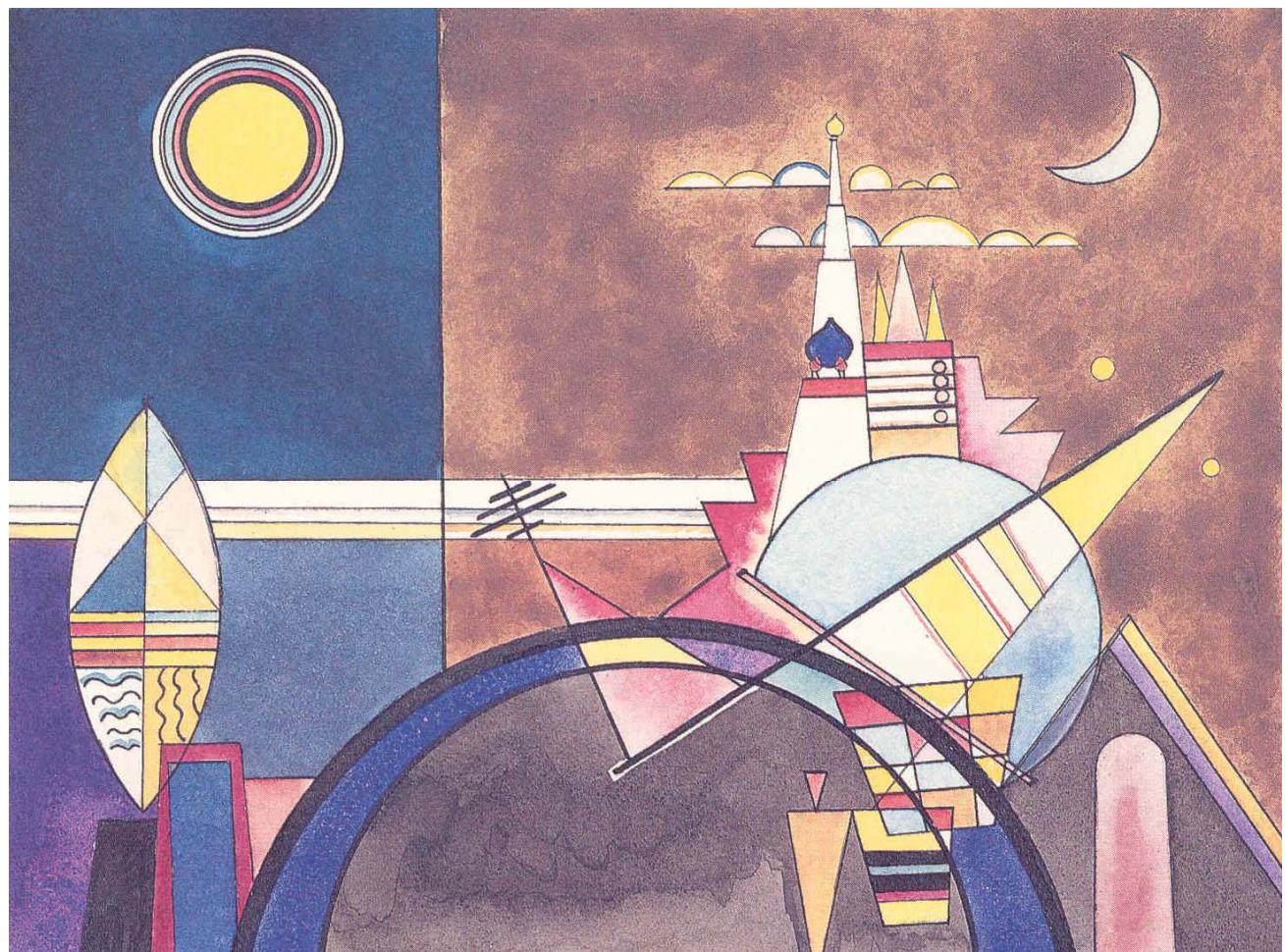


STEPANOVA. 1922. *La muerte de Tarelkine*

LARIONOV. 1922. *Le renard*PICABIA. 1922. *Relâche*DERAIN. 1926. *Jack in the box*MATISSE. 1920. *Le chant du rossignol*LÉGER. 1923. *La Création du Monde*LÉGER. 1921. *Skating ring*

PICABIA. 1924. *Relâche*PICABIA. 1924. *Borlin*RODCHENKO. 1920. *Nosotros*PRAMPOLINI. 1921-22. *El renacimiento del espíritu*PRAMPOLINI. 1921. *Glaucus*MONDRIAN. 1926. *L'Ephémère est éternel*

POPOVA. 1922. *El cornudo magnánimo*EL LISSITZKI. 1928-30. *I want a child*

KANDINSKY. 1928. *Cuadros para una exposición*KANDINSKY. 1928. *Cuadros para una exposición*



MOHOLY-NAGY. 1929. *Los cuentos de Hoffmann*

c. MONTAJE ESCOGIDO

- i. Director artístico SEIJI OZAWA
- ii. Dirección escénica
• JULIE TAYMOR



Julie Taymor es una de las directoras y diseñadoras más imaginativas y provocativas de hoy en día en las artes de la representación, con producciones que van desde los musicales originales, pasando por las piezas de Shakespeare y las películas, hasta las óperas. Taymor ha recibido numerosos premios entre los que cabe citar un Tony por su dirección de *El Rey León*, siendo así la primera mujer en recibir tan alto reconocimiento por la dirección de un musical. También diseñó el vestuario (que le proporcionó otro Tony), codiseñó las máscaras y los títeres, y escribió la música y las canciones adicionales de aquel mismo musical.

En 1996 dirigió *Juan Darien* en el Lincoln Center's Vivian Beaumont Theater, que recibió cinco nominaciones para el Tony entre las que estaba el de Mejor director. También en 1996, dirigió y codiseñó *The Gree Bird*, de Carlo Gozzi, en el New Victory Theater de la ciudad de Nueva York y en La Jolla Playhouse. En septiembre de 1995, Taymor dirigió *El Holandés Errante*, de Wagner para el Los Angeles Music Center en coproducción con la Houston Grand Opera. Hizo lo propio con *Salomé*, de Strauss, para la Kirov Opera en Rusia, Alemania, y Israel, bajo la batuta de Valery Gergiev. En junio de 1993, dirigió *La Flauta Mágica*, de Mozart, para el Maggio Musicale en Florencia, estando al mando de la orquesta Zubin Mehta.

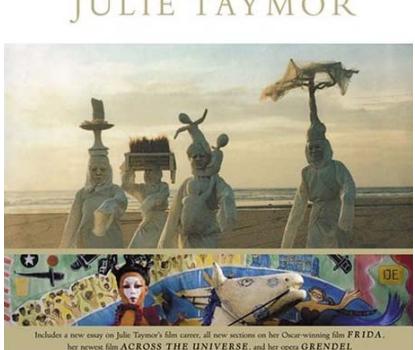
La primera dirección de ópera que afrontó Taymor fue *Edipo Rey*, de Stravinsky, para la Saito Kinen Orchestra, en Japón, estando a la batuta Seiji Ozawa. La ópera disponía de Philip Langridge como Edipo, y Jessye Norman como Yocasta. Esta vigorosa producción se estrenó en Japón en 1992, en tanto que su película sobre la ópera se vio en el Festival cinematográfico de Sundance y logró el Premio del Jurado en el Montreal Festival of Films on Art. La película se emitió internacionalmente en 1993, proporcionándole a Taymor un Emmy y el International Classical Music Award de 1994 a la Mejor producción de ópera.

El *Titus Andronicus* de Shakespeare que realizó Taymor fue producida para el Off-Broadway por Theater for a New Audience en la primavera de 1994. Taymor dirigió y diseñó, y coescribió con Elliot Goldenthal, *JUAN DARIEN - A CARNIVAL MASS*, originalmente producida por Music Theater Group en 1988. Este original trabajo visual de teatro musical consiguió dos OBIES así como muchos otros premios, habiéndose representado en Nueva York, en el Festival Internacional de Edimburgo, en diversos festivales de Francia, Jerusalén y Montreal, así como en San Francisco durante un largo período. Entre otros créditos de Taymor como directora teatral hallamos *LA TEMPESTAD* (TFNA en el Stratford American Shakespeare Festival), *LA FIREFLICKA DOMADA*, *THE TRANSPOSED HEADS* (basada en la novela de Thomas Mann, coproducida por A.M.T.F. y el Lincoln Center), y *LIBERTY'S TAKEN* (un musical original cocreado con David Suesdorf y Elliot Goldenthal).

Mientras disfrutaba de una Beca Watson en Indonesia, los años 1975-1979, Taymor desarrolló una compañía internacional de danza y máscaras, Teatr Loh, integrada por actores, músicos, bailarines, y titiriteros procedentes de Java, Bali, Sudán, Francia, Alemania, y EE.UU. Efectuaron un tour por Indonesia con dos producciones originales: *WAY OF SNOW* y *TIRAI* (posteriormente representada en EE.UU).

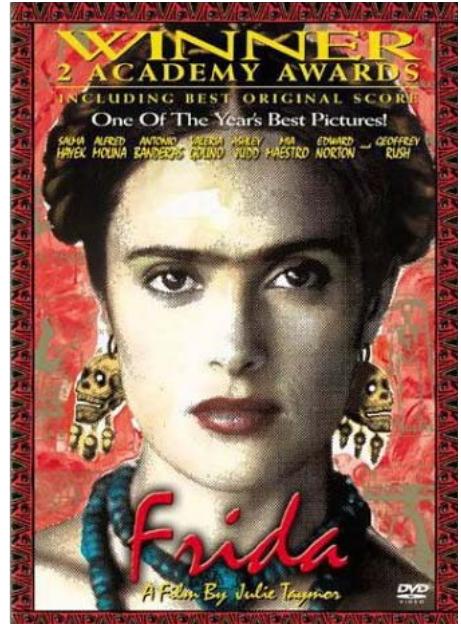
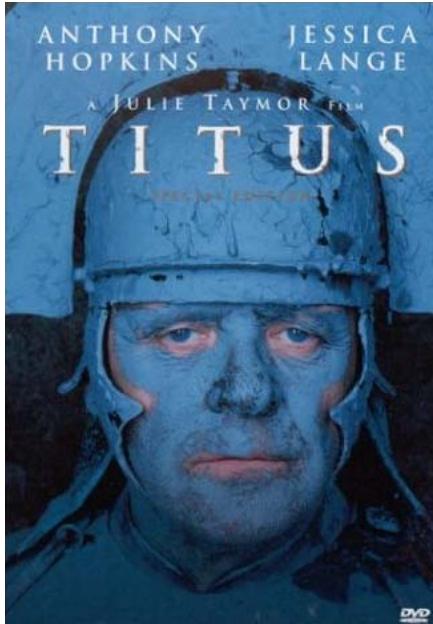
Fool's Fire, la primera película de Taymor, que dirigió y adaptó, se basa en el cuento "Hopfrog", de Edgar Allan Poe. Producida por la American Playhouse, se presentó en el American Film Festival de Park City y se emitió en la PBS en marzo de 1992. La película ganó el Premio al Mejor Drama en el Tokyo International Electronic Cinema Festival.

En 1991, Taymor recibió una Beca MacArthur "genius". También ha recibido una beca Guggenheim, dos OBIE, el primer premio anual Dorothy B. Chandler de teatro, y el Brandeis Creative Arts Award de 1990. En 1995, se publicó por Abrams un libro

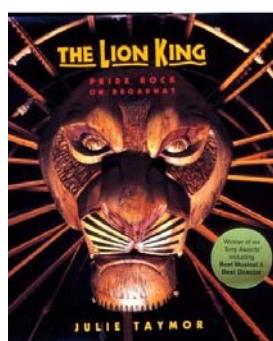


sobre su trabajo, "Playing with Fire", cuya edición revisada apareció el pasado otoño. Su libro "The Lion King: Pride Rock on Broadway", lo ha publicado Hyperion recientemente. En el Wexner Center for the Arts de Ohio, se está ofreciendo actualmente una gran retrospectiva del trabajo de Taymor en los últimos 25 años, que posteriormente recorrerá los EE.UU.

Su producción de THE GREEN BIRD, de Carlo Gozzi se estrenó en Broadway esta primavera pasada. Taymor colabora también con el compositor Elliot Goldenthal en una ópera original: GRENDEL.

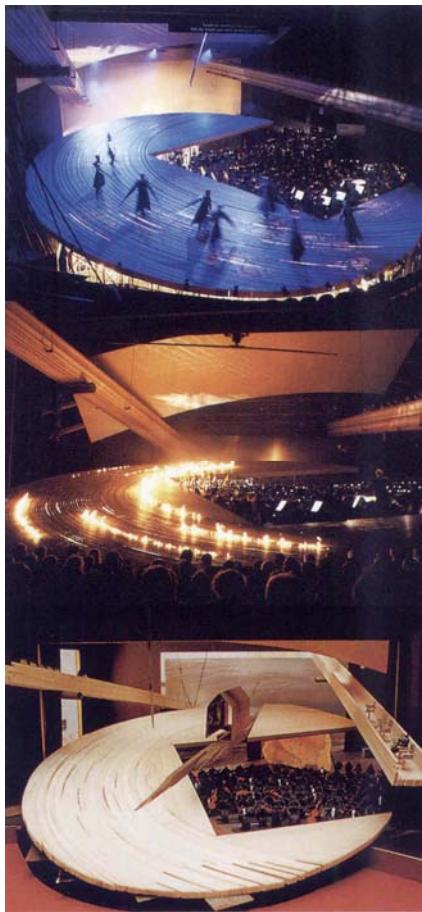


The LION KING

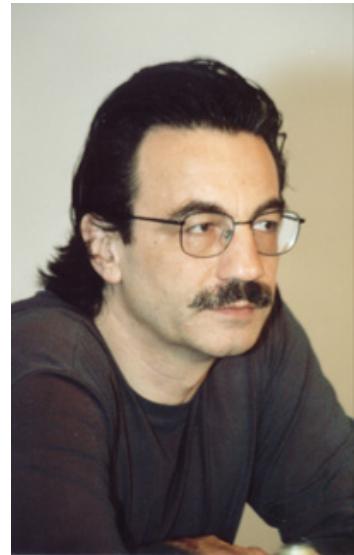


FOOL'S FIRE

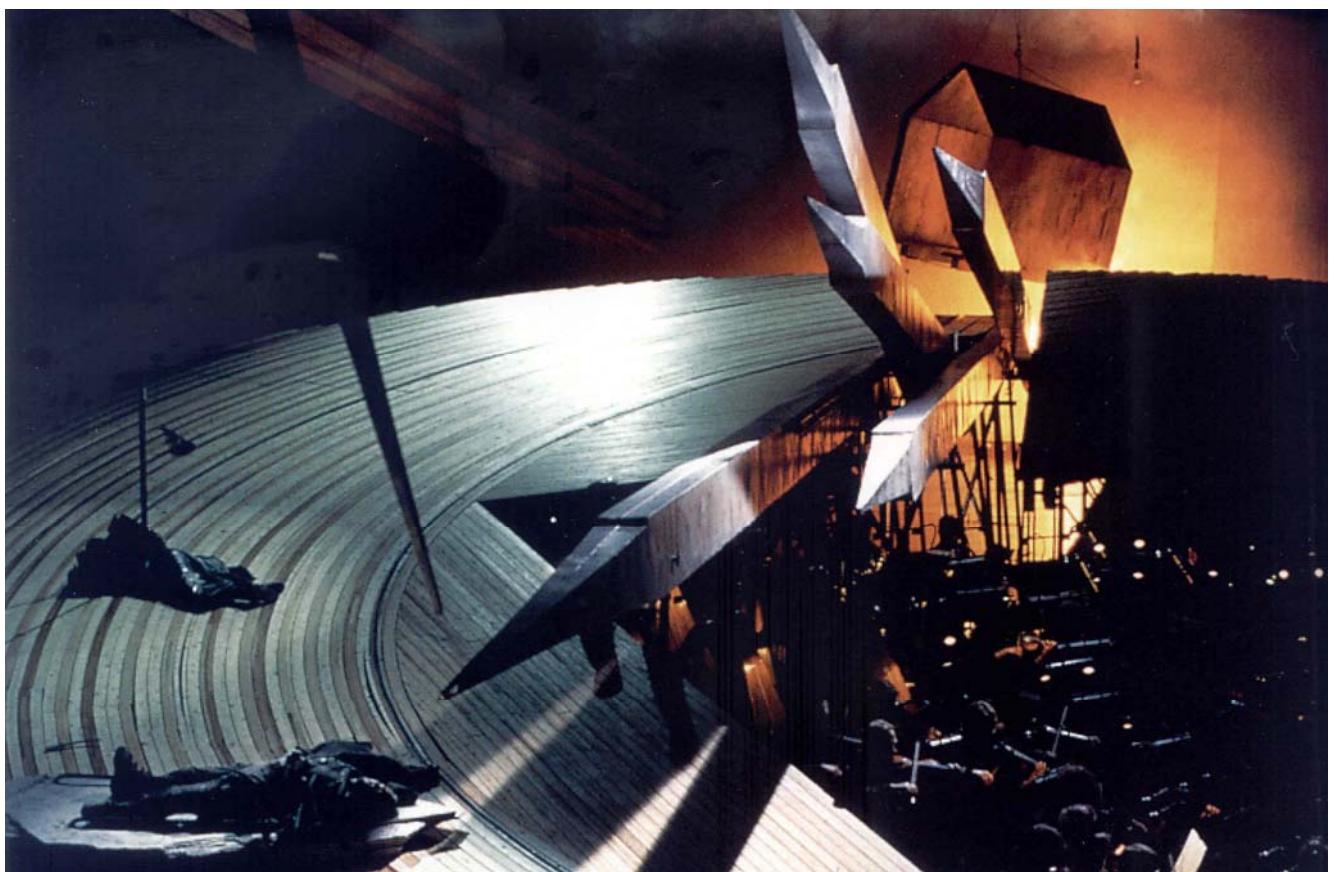


iii. Diseñador de escenario• **GEORGE TSYPIN**

George Tsypin se graduó del Instituto de Arquitectura de Moscú en 1977. El mismo año fue uno de los ganadores de concurso "Ideas Nuevas y Espontáneas para el Teatro de la Nueva Generación" en París. Desde 1979 vive y trabaja en Nueva York. Después de trabajar en la firma arquitectónica HLW durante un año, se gradúa en Diseño Escenográfico por la Universidad de Nueva York. Después de la graduación en 1984 es invitado a diseñar cuatro espectáculos en el recién formado American National Theatre en el Centro Kennedy en Washington. Después de diseñar producciones teatrales en Teatros americanos a principios de los años noventa se lanza una carrera internacional en Ópera como La Escala de Milán; La Ópera de la Bastille de París; Festival de Salzburgo; Covent Garden de Londres y Metropolitan en Nueva York. George amplió su trabajo de diseño para incluir conciertos, películas y producciones de televisión, así como exposiciones e instalaciones. Tiene una galería de exposiciones con sus esculturas en Nueva York y recibió numerosos premios.



Desde 1991 a menudo colabora con Eugene Monakhov, con el que diseñó la producción del *Vuelo del Holandés* en la Ópera de Kirov en San Petersburgo, que fue nominado a la Máscara de Oro. George Tsypin ha trabajado durante muchos años con Peter Sellars, Julie Taymor, Robert Falls y Andrey Konchalovsky. Tiene una relación creativa especial con el conductor Valery Gergiev, con quien colaboró en numerosos espectáculos para el Teatro Mariinsky y el Met.



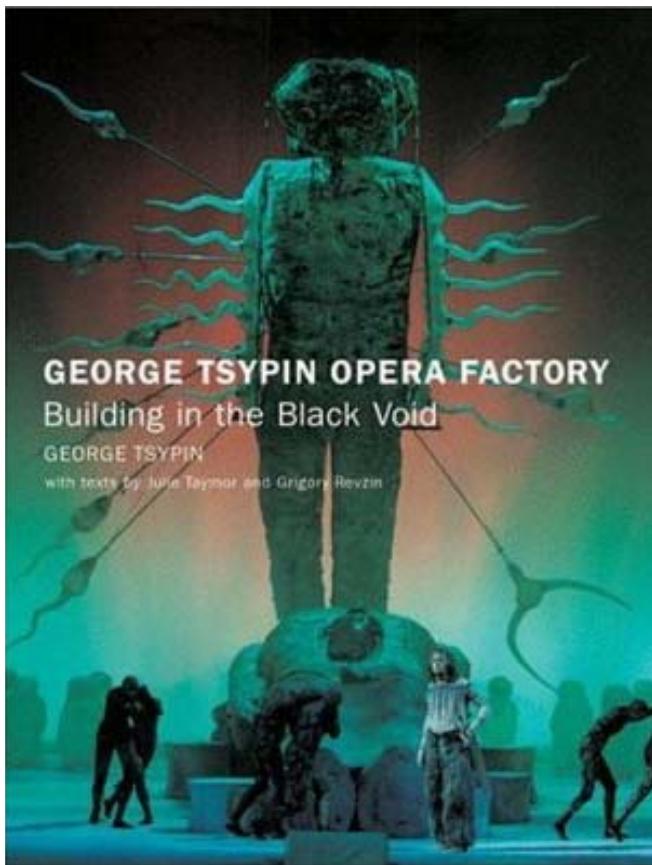
EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS



VOINA I MIR, Maquetas



OEDIPUS REX



iv. <u>Director de Fotografía</u>	BOBBY BUKOWSKI
v. <u>Diseñador de vestuario</u>	EMI WADA
vi. <u>Reparto</u>	TOKYO OPERA SINGERS
	PHILIP LANGRIDGE
	JESSYE NORMAN
	BRYN TERFEL
	MIN TANAKA
vii. <u>Orquesta</u>	SAITO KINEN ORCHESTRA
viii. <u>Coro</u>	SHINYU-KAI CHORUS
ix. <u>Producción fílmica</u>	PETER GELB y PAR JAFFE
x. <u>Estreno</u>	ÓPERA: JAPÓN, 1992
xi. <u>Premios</u>	PELÍCULA: 1993
	• PREMIO DEL JURADO DEL MONTREAL FESTIVAL OF FILMS ON ART A LA PRODUCCIÓN FÍLMICA, MONTREAL, (CANADÁ), 1993
	• PREMIO EMMY A LA PRODUCCIÓN FÍLMICA
	• PREMIO INTERNATIONAL CLASSICAL MUSIC AWARD DE 1994 A LA MEJOR PRODUCCIÓN DE ÓPERA

d. RESUMEN DEL ARGUMENTO

Un oráculo predijo que Layo, rey de Tebas, moriría a manos de su hijo y que éste se casaría con Yocasta, su esposa. Por ello, al tener un hijo, ordenan que lo maten, pero incumplen la orden y se lo entregan al rey de Corinto que se encarga de cuidarlo como si fuera su propio hijo.

Pero ese niño comienza a tener extrañas pesadillas y decide consultar a un oráculo que le dice que su destino es matar a su padre y casarse con su madre. Por eso decidió no volver a Corinto, pero por el camino mata a Layo, su padre adoptivo, sin ser consciente de ello.

Prosigue su camino y vence a la esfinge que azotaba Tebas al responder con éxito un acertijo. Por esto, lo recompensan nombrándolo rey y casándolo con Yocasta. Durante este período, Tebas es azotada por la peste, hecho que obliga a Edipo a averiguar las causas de esta maldición.

Poco a poco, Edipo va juntando las versiones de Tiresias y de otras personas. Al final, concluye que sus padres son Layo y Yocasta y que, en otras palabras, había matado a su padre y se había casado con su madre. Por último, Yocasta se ahorca y Edipo se ciega antes de iniciar un viaje junto a su hija Antígona.

ACTO I

El Narrador saluda al auditorio, explicando la naturaleza del drama que están a punto de ver, y situa la escena: Tebas sufre de una plaga, y los hombres de la ciudad lo lamentan en voz alta. Edipo, el rey de Tebas y el conquistador de la Esfinge promete salvar la ciudad. Creonte, cuñado a Edipo, vuelve del oráculo en Delphi y recita las palabras de dioses: Tebas abriga al asesino de Layo, el rey anterior. El asesino es el que ha traído la plaga sobre la ciudad. Edipo promete descubrir al asesino y expulsarlo. Le pregunta a Tiresias, el adivino, que al principio rechaza hablar. Enfadado por este silencio, Edipo lo acusa de ser el asesin. Provocado, Tiresias habla por fin, declarando que el asesino del rey es un rey. Aterrizado, Edipo acusa entonces a Tiresias de estar confabulado con Creonte, quién él cree fervientemente el trono. Con un floreo del coro, Yocasta aparece.

ACTO II

Yocasta calma la disputa diciendo que todos los oráculos siempre mienten. Un oráculo había predicho que Layo moriría a mano de su hijo, cuando de hecho fue asesinado por bandidos en el cruce de tres caminos. Esto asusta a Edipo: recuerda la matanza de un anciano en una encrucijada antes de venir a Tebas. Un mensajero llega: el Rey Polybus de Corinto, quién Edipo cree que es su padre, ha muerto. Sin embargo, es revelado ahora que Polybus era sólo el padre adoptivo de Edipo. Un anciano pastor llega: fue él quién encontró al niño Edipo en las montañas. Yocasta, dándose cuenta de la verdad, huye. Por fin, el mensajero y el pastor declaran la verdad abiertamente: Edipo es el hijo de Layo y Yocasta, el asesino de su padre, el marido de su madre. Trastornado, Edipo se marcha. El mensajero entonces relata la muerte de Yocasta: ella se ha ahorcado en su cuarto. Edipo irrumpió en el cuarto de Yocasta y se saca los ojos con su alfiler. Edipo se marcha de Tebas para siempre y el coro al principio expresa su cólera y luego se aflige por la pérdida de un rey que amaron.

e. LIBRETO COMPLETO (LATÍN-ESPAÑOL)

PERSONAJES		
EDIPO	Rey de Tebas	Tenor
CREONTE	Hermanastro de Edipo	Barítono
TIRESIAS	Adivino	Bajo
YOCASTA	Esposa de Edipo	Mezzosoprano
PASTOR	Un Pastor	Tenor

PROLOGUE

NARRATEUR

Vous allez entendre une version latine d'Oedipe-Roi. Afin de vous épargner tout effort d'oreille et de mémoire et comme l'opéra-oratorio ne conserve des scènes qu'un certain aspect monumental, je vous rappellerai, au fur et à mesure, le drame de Sophocle. Sans le savoir, Oedipe est aux prises avec les forces qui nous surveillent de l'autre côté de la mort. Elles lui tendent, depuis sa naissance, un piège que vous allez voir se fermer là. Voici le drame: Thèbes se démoralise. Après le Sphinx, la peste. Le chœur supplie Oedipe de sauver sa ville. Oedipe a vaincu le Sphinx; il promet.

ACTE I

CHOEUR

Caedit nos pestis,
Theba peste moritur.
E peste serva nos, serva,
E peste qua Theba moritur.
Oedipus, Oedipus, adest pestis,
Caedit nos pestis.
Oedipus, e peste serva nos,
Serva, Oedipus,
E peste libera urbem, Oedipus,
E peste qua Theba moritur,
Urbem serva morientem,
Serva, urbem, serva...

OEDIPE

Liberi, vos liberabo,
Liberabo vos, Vos, vos a peste.
Ego, clarissimus Oedipus,
Eg'Oedipus vos diligo.
Eg'Oedipus vos servabo.

CHOEUR

Serva, nos adhuc, serva urbem,
Oedipus, serva nos adhuc, Oedipus,
clarissime Oedipus,
Quid faciendum Oedipus,
Ut liberemur?

PRÓLOGO

NARRADOR

Vais a oír una versión latina de Edipo Rey. Con el fin de ahorrar a vuestros oídos y memoria todo esfuerzo, y ya que la Ópera-Oratorio sólo conserva escenas de aspecto monumental, yo os iré recordando el drama de Sofocles. Sin saberlo. Edipo está en lucha con las fuerzas que nos vigilan desde el otro lado de la muerte. Y desde su nacimiento le tienden una trampa que se cerrará delante de nuestros ojos. He aquí el drama: Tebas está postrada. Tras la Esfinge, la peste. El coro suplica a Edipo que salve la ciudad. Y Edipo que ya venció a la Esfinge, lo promete.

ACTO I

CORO

La peste se abate sobre nosotros.
Tebas muere de peste.
Edipo, presérvanos de la peste
que arrasa Tebas.
Edipo, la peste está sobre nosotros.
La peste nos está matando.
Edipo, presérvanos de esta peste.
¡Sálvanos Edipo!
Libera la ciudad de la peste, Edipo.
La peste está arrasando a Tebas.
¡Salva a la ciudad que agoniza.
¡Salva a la ciudad, sálvala!...

EDIPO

Ciudadanos:
Os liberaré, hijos míos!
yo os liberaré de la peste.
El ilustre Edipo, os ama.
Y yo, Edipo, os salvaré.

CORO

Sálvanos ahora. Salva nuestra ciudad.
¡Edipo, sálvanos de nuevo, Edipo!
Ilustrísimo Edipo.
¿Qué debemos hacer, Edipo,
para salvarnos?

OEDIPE

Uxor is frater mittitur,
Oraculum consultit,
Deo mittitur Creo
Oraculum consultit,
Quid faciendum consultit.
Creo ne commoretur.

(Créon arrive)

CHOEUR

Vale, Creo! Audimus.
Vale, Creo! Cito, cito!
Audituri te salutant

NARRATEUR

Voici, Créon, beau-frère d'Oedipe.
Il revient de consulter l'oracle.
L'oracle exige qu'on punisse le
meurtre de Laius. L'assassin se
cache dans Thèbes, il faut le
découvrir coûte que coûte. Oedipe
se vante de son adresse à deviner
les énigmes. Il découvrira et chassera
l'assassin.

CRÉON

Respondit deus:
"Laium ulcisci, scelus ulcisci;
Reperire peremptorem.
Thebis peremptor latet.
Latet peremptor regis,
Reperire opus istum.
Luere Thebas a labe.
Caedem regis ulcisci,
Regis Laii perempti.
Thebis peremptor latet.
Opus istum reperire,
Quem depelli deus jubet.
Jubet deus peremptorem depelli,
Peste inficit Thebas."
Apollo dixit deus.

OEDIPE

Non reperias vetus scelus.
Thebas, Thebas eruam.
Thebis incolit scelestus.

CHOEUR

Deus dixit, tibi dixit.

OEDIPE

Tibi dixit. Mici debet se dedere.
Opus vos istum deferre.
Thebas eruam.
Thebis pellere istum,
Vetus scelus non reperias.

EDIPO

El hermano de mi mujer
ha sido enviado a consultar el oráculo.
Creonte fue enviado al dios
y pide consejo al oráculo.
Preguntará qué debemos hacer.
Creonte no puede tardar mucho.

(entra Creonte)

CORO

iSalud Creonte! Te escuchamos.
iSalud Creonte! iHabla, habla!
Te saludamos y escuchamos.

NARRADOR

He aquí a Creonte, cuñado de
Edipo. Regresa de consultar el
oráculo. Este exige que el asesino
de Layo sea castigado. El asesino
se oculta en Tebas, hay que
descubrirlo a cualquier precio.
Edipo, que se jacta de su habilidad
para adivinar enigmas, descubrirá
y capturará al asesino.

CREONTE

El dios ha respondido:
"Vengad a Layo, vengad el crimen.
iDescubrid al asesino!
El asesino se oculta en Tebas.
El asesino del rey se oculta.
Hay que descubrirlo para
que Tebas sea purificada.
iDescubrid al asesino!
Vengad la muerte del rey
y castigad el asesinato del rey Layo.
El asesino se oculta en Tebas
y hay que encontrarlo.
El dios quiere que sea expulsado.
Sólo él ha traído la peste a Tebas"
Esto es lo que ha dicho Apolo.

EDIPO

Ya que el crimen no ha sido vengado,
seré yo quien investigue en Tebas.
Pues en Tebas se oculta el asesino.

CORO

Así te ha hablado el dios.

EDIPO

A ti te habló y a mí debe rendirse.
Prometo llegar al final.
Voy a buscarlo en Tebas.
Voy a expulsarlo de Tebas.
El viejo crimen será vengado.

CHOEUR

Thebis scelestus incolit.

OEDIPE

Deus dixit, dixit, dixit...
Sphynxa solvi carmen, ego divinabo.
Iterum divinabo, clarissimus Oedipus.
Thebas iterum servabo,
Ego, eg'Oedipus carmen divinabo.
Polliceor divinabo.

CHOEUR

Solve, solve, solve!
Solve, Oedipus, solve!

OEDIPE

Clarissimus Oedipus,
Polliceor divinabo.

NARRATEUR

Oedipe interroge la fontaine de vérité:
Tirésias, le devin. Tirésias évite de répondre. Il n'ignore plus qu'Oedipe est joué par les dieux sans coeur.. Ce silence irrite Oedipe. Il accuse Créon de vouloir le trône et Tirésias d'être son complice. Révolté par cette attitude injuste, Tirésias se décide. La fontaine parle. Voici l'oracle. L'assassin du roi est un roi.

CHOEUR

Delie, expectamus,
Minerva, filia lovis,
Diana in trono insidens,
Et tu, Phaebe insignis iaculator,
Succurrite nobis!
Ut praeceps ales ruit malum
et premitur funere funus
et corporibus corpora inhumata.
Expelle, expelle everte in mare
atrocem istum Martem
Qui nos urit inermis dementer ululans.
Et tu, Bacches,
cum taeda advola nobis
urens infamen inter deos deum.

(Tirésias arrive)

Salve, Tiresias, Homo clare, vates!
Dic nobis quod monet deus,
dic cito, sacrorum docte, dic, dic!

TIRÉSIAS

Dicere non possum, dicere non licet,
dicere nefastum,
Oedipus, non possum.
Dicere ne cogas!
Cave ne dicam!.
Clarissime Oedipus,
tacere fas.

CORO

El asesino vive en Tebas.

EDIPO

Habló el dios, habló, habló...
Descubrí el enigma de la Esfinge.
Desvelaré también éste.
Yo, el ilustre Edipo, salvaré a Tebas,
y resolveré el enigma.
Prometo que lo resolveré.

CORO

iResuélvelo, resuélvelo!
iResuélvelo, Edipo, resuélvelo!

EDIPO

Yo, el ilustre Edipo,
prometo que lo resolveré.

NARRADOR

Edipo pregunta a la fuente de verdad: el adivino Tiresias. Tiresias evita responder. No ignora que Edipo es manejado por los dioses despiadados. Este silencio irrita a Edipo, quien acusa a Creonte de desear el trono y a Tiresias de ser su cómplice. Indignado por ésta actitud injusta, Tiresias se decide. La fuente habla. «He aquí el oráculo: el asesino del rey es un rey».

CORO

Dios de Delos, estamos a la espera.
Minerva, hija de Júpiter,
Diana entronizada,
y tú Febo, insigne arquero...
ivenid en nuestro auxilio!.
El mal con alas avanza ferozmente,
las muertes se acumulan
y los cadáveres yacen por tierra.
Precipita al mar al terrible Marte
que mata a pobres desarmados
que gimen como locos.
Y tú Baco, acude con tu antorcha
y prende fuego al más innoble
de todos los dioses.

(entra Tiresias)

iSalud Tiresias, adivino glorioso!
iDinos lo que el dios nos exige;
habla ya, sabio sacerdote!

TIRÉSIAS

iNo puedo hablar;
no me está permitido.
Hablar sería pecado, Edipo, no puedo!
iNo me obligues a hablar!
Se me ha prohibido.
Ilustre Edipo,
permítome guardar silencio.

OEDIPE

Taciturnitas t'accusat:
Tu peremtor, tu peremtor!

TIRÉSIAS

Miserande, dico,
quod me accusas, dico.
Dicam quod dixit deus;
nullum dictum celabo.
Inter vos peremtor est,
apud vos peremtor est,
Cum vobis est!
Regis est rex peremtor.
Rex cecidit Laium, rex cecidit regem.
Deus regem accusat;
peremtor, peremtor rex!
Opus Thebis pelli, Thebis pelli regem.
Rex scelestus urbem foedat,
Rex peremtor regis est.

OEDIPE

Invidia fortunam odit.
Creavistis me regem!
Servavit vos carminibus
et creavistis me regem.
Solvendum carmen cui erat?
Tibi, tibi, homo clare, vates;
a me solutum est
et creavistis me regem.
Invidia fortunatam odit.
Nunc vult quidam munus meum.
Creo vult munus regis.
Stipendiarius es, Tiresia!
Hoc facinus ego solvo!
Creo vult rex fieri.
Quis liberavit vos carminibus?
Amici, amici! eg'Oedipus clarus, ego.
Invidia fortunam odit.
Volunt regem perire,
vestrum regem perire,
clarum Oedipodem, vestrum regem.

(Jocaste arrive)

CHOEUR

Gloria, gloria, gloria!
Laudibus, regina locasta
in pestilentibus Thebis.
Gloria, gloria, gloria!
In pestilentibus Thebis,
laudibus, regina nostra!
Gloria, gloria, gloria!
Laudibus Oedipus uxor.

EDIPO

iTu silencio te acusa;
tú eres el asesino.!

TIRESIAS

Hombre desgraciado, hablaré;
puesto que me has acusado, hablaré.
Diré lo que el dios ha dicho;
no callaré una palabra.
Entre los tuyos está el asesino,
junto a ti está, es uno de los tuyos.
El rey es el asesino del rey.
El rey dio muerte a Layo,
el rey dio muerte al rey.
El dios acusa al rey.
El asesino es un rey.
El rey debe ser expulsado de Tebas.
Un hombre culpable infecta la ciudad,
el rey es el asesino del rey.

EDIPO

La envidia aborrece la fortuna.
Tú me hiciste rey.
Yo te salvé al resolver los enigmas
y tú me hiciste rey.
El enigma debía ser resuelto.
¿Quién lo podía hacer?
¿Tú, famoso profeta?
Yo lo resolví y tú me hiciste rey.
La envidia aborrece la fortuna.
Ahora hay alguien
que desea mi puesto.
Creonte desea el puesto del rey
iTú has sido comprado, Tiresias!
iYo desbarataré esta conjura!
Creonte desearía ser rey.
¿Quién os liberó de los maleficios?
Amigos míos, fui yo, el ilustre Edipo.
La envidia aborrece la fortuna.
Quieren destruir al rey, a su rey,
al ilustre Edipo, a vuestro rey.

(entra Yocasta)

CORO

iGloria, gloria, gloria!
Alabemos a la reina Yocasta
en la nauseabunda Tebas.
iGloria, gloria, gloria!
En la nauseabunda Tebas.
Alabemos a nuestra reina.
iGloria, gloria, gloria!
Alabemos a la esposa de Edipo.

ACTE II**NARRATEUR**

La dispute des princes attire Jocaste.
Vous allez l'entendre les calmer, leur
faire honte de vociférer dans une ville
malade. Elle ne croit pas aux oracles.
Elle prouve que les oracles mentent.
Par exemple on avait prédit que Laius
mourrait par un fils d'elle; or Laius
a été assassiné par des voleurs au
carrefour des trois routes de Daulie
et de Delphes. Trivium! Carrefour!
Retenez bien ce mot. Il épouvante
Oedipe. Il se souvient qu'arrivant
de Corinthe, avant sa rencontre
avec le sphinx, il a tué un vieillard
au carrefour des trois routes. Si c'est
Laius, que devenir? Car il ne peut
retourner à Corinthe, l'oracle l'ayant
menacé de tuer son père et d'épouser
sa mère. Il a peur.

JOCASTE

Nonn' erubescite, reges,
clamare, ululare in aegra urbe
domesticis altercationibus?
Reges, nonn' erubescite?
Clamare, vestros domesticos clamores?
Nonn' erubescite altercationibus, reges,
coram omnibus clamare?
Ne probentur oracula.
quae semper mentiantur.
Cui rex, cui rex interficiendus est?
Nato meo.
Age, rex peremptus est.
Laius in trivio mortuus,
Ne probentur oracula,
quae semper mentiantur.

CHOEUR

Trivium. Trivium, trivium etc.

OEDIPE

Pavesco subito, locasta.
Pavesco, maxime pavesco.
locasta, locasta audi:
locuta es de trivio?
Ego senem cecidi.
Cum Corintho excederem,
cecidi in trivio,
cecidi, locasta, senem.

JOCASTE

Oracula mentiuntur,
semper oracula mentiuntur.
Oedipus, cave oracula quae mentiantur...
Oracula mentiantur...
Domum cito redeamus,
Cave oracula!

ACTO II**NARRADOR**

La disputa entre los príncipes atrae
a Yocasta. Los tranquilizará y les
recreminalará su vocerío en la ciudad
enferma. Ella no cree en los oráculos.
Sabe que los oráculos mienten, pues
habían predicho que Layo moriría a
manos de un hijo de ella y sin embargo,
Layo fue asesinado por ladrones en la
encrucijada de los tres caminos de
Daulis y Delfos. ¡Trivium! ¡Retened
bien esta palabra! Aterra a Edipo. Se
acuerda que al llegar a Corinto, y
antes de encontrarse con la Esfinge,
mató a un anciano en la encrucijada.
¿Y si hubiera sido Layo? ¿Qué
ocurriría? No puede regresar a Corinto
porque el oráculo le había amenazado
con matar a su padre y esposar su
madre. Tiene miedo.

YOCASTA

No os da vergüenza, príncipes,
gritar y vociferar,
en una ciudad enferma?
¿No os da vergüenza entregaros
a reproches personales
y desvelar así, ante todos,
vuestras miserias
en esta ciudad enferma?
No creáis en los oráculos, mienten.
Los oráculos son embusteros.
¿Quién habría, pues, matado al rey?
¿Mi hijo? El rey fue asesinado.
Layo murió en una encrucijada.
No creáis en los oráculos
que siempre mienten.

CORO

La encrucijada, la encrucijada...

EDIPO

Tengo un miedo repentino,
Yocasta; tengo mucho miedo.
Escucha Yocasta:
¿has dicho una encrucijada?
Cuando salí de Corinto
maté a un anciano
en una encrucijada.
Maté, Yocasta, a un anciano.

YOCASTA

Los oráculos mienten,
siempre mienten los oráculos.
Desconfía, Edipo de los oráculos ...
Los oráculos mienten...
¡Volvamos pronto a casa;
aquí no está la verdad!

OEDIPE

Pavesco, maxime pavesco,
pavesco subito, locasta.
Pavor magnus, locasta, in me inest.
Subito pavesco, uxor locasta, pavesco...
...locasta!

JOCASTE

Oraculo mentiantur...
Oedipus, cave oracula.
Domum cito redeamus.

OEDIPE

Pavesco maxime,...
locasta!
Nam in trivio cecidi...

JOCASTE

Domum, domun...
Cito redeamus.
Cave oracula Oedipus.
Cave oracula
quae semper mentiantur.

OEDIPE

...senem cecidi.
Pavor magnus...
Volo consulere...

JOCASTE

Non est consulendum...

OEDIPE

... consulendum est, locasta.
Volo videre pastorem.
Sceleris superest spectator.
locasta, consulendum, volo consulere.

NARRATEUR

Le témoin du meurtre sort de l'ombre.
Un messager annonce à Oedipe la
mort de Polybe et lui révèle qu'il
n'était que son fils adoptif. Jocaste
comprend. Elle tente de tirer Oedipe
en arrière. Elle se sauve. Oedipe
la croit honteuse d'être une femme
de parvenu. Cet Oedipe, si fier de
deviner tout! Il est dans le piège.
Il est le seul à ne pas s'en apercevoir.
La vérité le frappe sur la tête. Il tombe.
Il tombe de haut.

CHOEUR

Adest omniscius pastor,
Omniscius pastor et nuntius horribilis.

MESSAGER

Mortuus est Polybus.
Senex mortuus Polybus.

EDIPO

Tengo miedo, mucho miedo;
de pronto tengo miedo, Yocasta;
un miedo terrible me oprime, Yocasta.
De repente tengo miedo,
Yocasta, esposa mía... ¡Yocasta!

YOCASTA

Los oráculos mienten...
Desconfía, Edipo de los oráculos ...
¡Volvamos pronto a casa;

EDIPO

Tengo mucho miedo...
¡Yocasta!
Maté en la encrucijada a un anciano...

YOCASTA

¡Volvamos, volvamos a casa!...
Démonos prisa.
Desconfía de los oráculos, Edipo.
Desconfía de los oráculos
que siempre mienten.

EDIPO

Maté a un anciano...
Tengo mucho miedo...
Quiero saber...

YOCASTA

No debes hablar...

EDIPO

Quiero hablar con él, Yocasta.
Quiero ver al pastor.
Aún vive el testigo del crimen.
Yocasta iquiero la verdad!

NARRADOR

El testigo del crimen sale a la luz.
Un mensajero anuncia a Edipo la
muerte de Polibio y le revela que
sólo era el hijo adoptivo del rey.
Yocasta comprende. Intenta en
vano arrastrar atrás a Edipo y huye.
Edipo cree que se avergüenza de ser
la mujer de un plebeyo. Pobre Edipo,
tan orgulloso de adivinarlo todo! Ha
caído en la trampa. Es el único en no
percibirse. La verdad le golpea ahora
la cabeza. Cae, cae desde lo más alto.

CORO

Aquí está el pastor que sabe todo,
y un mensajero con horribles noticias.

MENSAJERO

Polibio ha muerto.
El viejo Polibio ha muerto.

Polybus non genitur...
...non genitor Oedipodis;
a me ceperat Polybus,
eg'attuleram regi.

CHOEUR

Mortuus est Polybus.
Mortuus senex Polybus.
Verus non fuerat pater Oedipodis.
Falsus pater per te!

MESSAGER

Falsus pater per me!
Reppereram in monte
puerum Oedipoda derelictum,
in monte parvulum Oedipoda,
foratum pedes, vulneratum pedes,
parvulum Oedipoda.
Reppereram in monte.
Attuleram pastori puerum Oedipoda.

CHOEUR

Resciturus sum monstrum,
monstrum resciscam.
Deo claro, Oedipus natus est.
Deo et nympha
montium in quibus repertus est.
Resciturus sum monstrum.

BERGER

Oportebat tacere,
nunquam loqui.
Sane repperit parvulum Oedipoda.
A patre, a matre in monte derelictum,
pedes laqueis foratum.
Utinam ne diceres;
hoc semper celandum inventum,
esse in monte derelictum parvulum.
Parvum Oedipoda.
Oportebat tacere nunquam loqui.

OEDIPE

Nonne monstrum rescituri,
quis Oedipus?
Genus Oedipodis sciam.
Pudet locastam, fugit,
pudet, pudet Oedipi exulis,
Pudet Oedipodis generis.
Sciam Oedipodis genus, genus meum.
Nonne monstrum rescituri,
Genus exulis mei.
Ego exul exsulto.

BERGER, MESSAGER

In monte reppertus est,
a matre derelictus,
in montibus repperimus.
Laio locastaque natus!

Polibio no era su padre...
... no era el padre de Edipo...
Polibio me lo arrebató
y yo se lo llevé al rey.

CORO

Polibio ha muerto.
El viejo Polibio ha muerto.
No era el verdadero padre de Edipo.
¡Fue su padre adoptivo tras dárselo tú!

MENSAJERO

¡Fue su padre adoptivo
tras dárselo yo!
Encontré a Edipo,
un niño abandonado en las montañas,
con sus pies perforados, heridos.
Yo encontré en las montañas
al niño Edipo,
y se lo entregué al pastor.

CORO

Vamos a oír algo prodigioso;
escucharemos un prodigo.
Edipo nació de un gran dios,
de un dios y una ninfa de las montañas
donde fue encontrado.
Vamos a oír algo prodigioso;

PASTOR

Sería mejor callar que hablar.
Es verdad, él encontró al niño Edipo,
abandonado por padre y madre,
en la montaña con los pies
perforados y atados.
No deberías haber hablado;
todo esto debería haber permanecido
oculto para siempre.
Que fue encontrado en las montañas.
Hubiera sido mejor callar que hablar.

EDIPO

¿Qué son todos esos prodigios
sobre Edipo?
Yo descubriré la estirpe de Edipo.
Yocasta se avergüenza de mí y huye.
Se avergüenza del exilio de Edipo,
de los padres de Edipo.
Yo descubriré mis orígenes.
Aunque no averigüe el asesinato
descubriré la causa de mi exilio.
Yo un exiliado, triunfaré.

PASTOR, MENSAJERO

Fue encontrado en la montaña
abandonado por su madre;
lo encontramos en las montañas.
¡Él es hijo de Laio y Yocasta!

CHOEUR

Natus Laio et locasta!

BERGER, MESSAGER

Peremptor Laii parentis!

BERGER, MESSAGER, CHOEUR

Coniux locastae parentis!

BERGER, MESSAGER

Utinam ne dices,
Oportebat tacere,
Nunquam dicere istud:

BERGER, MESSAGER, CHOEUR

A locasta derelictum in monte
reppertus est.

(Berger et Messager sortent)

OEDIPE

Natus sum quo nefastum est,
concubui qui nefastum est,
cecidi quem nefastum est.
Lux facta est!

NARRATEUR

Et maintenant, vous allez entendre le monologue illustre "La tête divine de Jocaste est morte", monologue où le messager raconte la fin de Jocaste. Il peut à peine ouvrir la bouche. Le choeur emprunte son rôle et l'aide à dire comment la reine s'est pendue et comment Oedipe c'est crevé les yeux avec son agrafe d'or.

Ensuite c'est l'épilogue.

Le roi est pris. Il veut se montrer à tous, montrer la bête immonde, l'inceste, le parricide, le fou. On le chasse avec une extrême douceur. Adieu, adieu, pauvre Oedipe! Adieu Oedipe; on t'aimait.

MESSAGER

Divum locastae caput mortuum!

CHOEUR

Mulier in vestibulo comas lacerare.
Clastris occludere fores, exclamare.
Et Oedipus irrumpere et pulsare,
pulsare, ululare.

MESSAGER

Divum locastae caput mortuum!

CORO

iÉl es hijo de Layo y Yocasta!

PASTOR, MENSAJERO

iMató a Layo, su padre!

PASTOR, MENSAJERO, CORO

iSe casó con Yocasta, su madre!

PASTOR, MENSAJERO

Hubiera sido mejor callar.
Por siempre haber callado.
No hablar nunca.

PASTOR, MENSAJERO, CORO

Abandonado por Yocasta,
en el monte fue encontrado.

(el pastor y el mensajero salen)

EDIPO

Desgraciado fue mi nacimiento.
Desgraciado fue mi matrimonio.
Desgraciado fue el asesinato.
iSe ha hecho la luz!

NARRADOR

Y ahora escucharéis el ilustre monólogo: «La divina Yocasta ha muerto», monólogo en el que el mensajero narra el fin de Yocasta. Apenas puede, el mensajero, abrir la boca. El coro asume su papel y le ayuda a decir que la reina se ha ahorcado y que Edipo se ha reventado los ojos con un alfiler de oro.

Sigue después el epílogo.

El rey es apresado. Él mismo se muestra ante todos como una bestia inmunda, como incestuoso, parricida y loco. Sus gentes le expulsan con gran suavidad. iAdiós, adiós, pobre Edipo!
iAdiós Edipo. Te amábamos!

MENSAJERO

iLa divina Yocasta ha muerto!

CORO

La mujer se arranca los cabellos.
Cierra las puertas, las cierra y grita.
Edipo acude; golpea la puerta,
golpea y aúlla.

MENSAJERO

iLa divina Yocasta ha muerto!

CHOEUR

Et ubi evellit claustra.
Suspensam mulierem
omnes conspexerunt.
Et Oedipus praeceps ruens
illam exslovebat, illam collacabat
et aurea fibula et avulsa fibula.
Oculos effodire. Ater sanguis rigare.

MESSAGER

Divum locastae caput mortuum!

CHOEUR

Sanguis ater rigabat, prosiliebat;
et Oedipus exclamare et sese detestare,
Omnibus se ostendere.
Aspicite fores, fores aspicite pandere,
aspicite spectaculum
omnium atrocissimum.

MESSAGER

Divum locastae caput mortuum!

CHOEUR

Ecce! Regem Oedipoda,
foedissimum monstrum monstrat.
Foedissimam beluam.
Ellum, regem occaecatum!
Rex parricida, miser Oedipus.
Miser rex Oedipus carminum coniector.
Adest, adest! Ellum! Regum Oedipoda!
Vale, Oedipus! Te amabam, te miseror.
Miser Oedipus, oculos tuos deploro.
Vale, miser Oedipus noster.
Te amabam, Oedipus.
Tibi valedico

CORO

Al forzar la puerta
vimos horrorizados, a la mujer muerta.
Acudió Edipo, la liberó de la soga
y la depositó en un lecho.
Luego, quitándole su alfiler de oro,
se reventó los ojos
y brotó sangre negra.

MENSAJERO

iLa divina Yocasta ha muerto!

CORO

Brotó sangre negra copiosamente.
Edipo gritó y se maldijo.
Delante de las puertas abiertas
se exhibió ante todos,
mostrando el horrible espectáculo;
el más horrible de todos.

MENSAJERO

iLa divina Yocasta ha muerto!

CORO

iMirad! iEl rey Edipo se exhibe
como un monstruo putrefacto,
como la bestia más vil!
iMirad al rey Edipo, al rey ciego!
El rey parricida, pobre Edipo,
el que desvelaba los enigmas.
Está ahí. iMirad! iEdipo, el rey!;
Adiós Edipo,
te amábamos y te compadecemos.
Adiós, Edipo, nuestro pobre Edipo.
Te amábamos, Edipo,
y te decimos adiós.



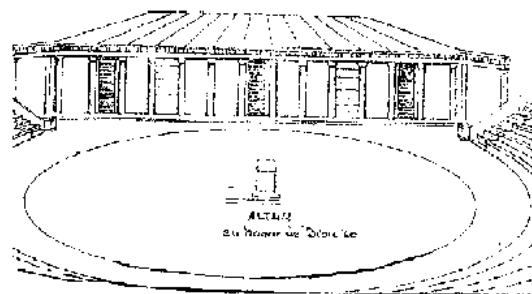
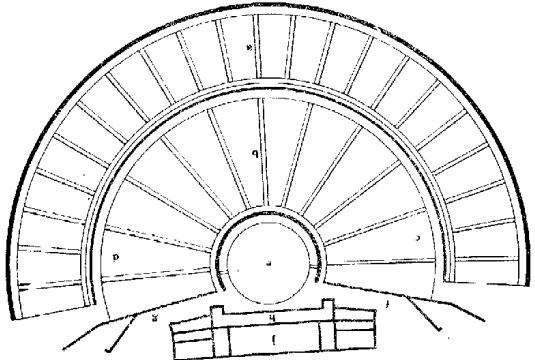
Asdrúbal Colmenárez OEDIPE ROI , serie

2. OEDIPUS REX

CONTEXTO HISTÓRICO

a. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO CLÁSICO

Para analizar mejor este complejo asunto empezaremos por describir un teatro griego por fuera, pues, según **Claude Vial** y su *Léxico de la Antigüedad griega*, en la época en que surgió este tipo de arte, en la Grecia de finales del S. V a. de C., el término "teatro" hacía alusión a una sola de las partes que lo componían, al hemiciclo o graderío, es decir, el sitio reservado para los que presencian la obra, (en griego, θέατρον significaba "lugar donde se contempla"). Otras partes del edificio eran el "diazoma" o pasillo ancho que dividía en dos cuerpos el auditorio excavado en semicírculo en el flanco de una colina. La θέατρον ("orquestra"), que fue el elemento original del teatro griego, solía tener en el centro el altar del dios Dioniso. De forma circular, etimológicamente era el lugar donde el Coro danzaba, interpretaba instrumentos y cantaba. Detrás de la *orchestra* se encontraba la σκηνή ("skene"), una construcción que servía a la vez de decorado, de bastidores y de camerinos para los actores. La *skene* clásica tenía dos alas laterales o "paraskenia", pero sobre todo estaba precedida de un προσκενίον ("proskenion"), una especie de pórtico donde al parecer actuaban los actores. Entre la *skene* y los muros de construcción de la *orchestra* había, a cada lado, un pasillo por donde entraba el coro πέριποδος (la "párodo") y otro por donde salía, οξεόδος (la "exodos").

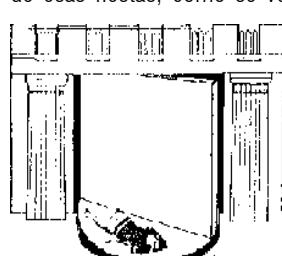


También se sabe que los antiguos teatros griegos podían disponer de complejos recursos escénicos, algunos muy utilizados en las obras de los grandes trágicos, como la μηχανή o grúa, cuya misión era hacer aparecer o desaparecer a los personajes: p. ej. al caballo Pegaso o a un dios del Olimpo.

La "plataforma giratoria" para cambiar cualquier tipo de decorado. El "púlpito", donde se subían los personajes relacionados con el

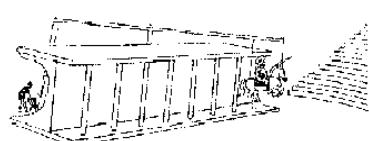
cielo y las "escaleras subterráneas". Por ellas salían los personajes que representaban a los dioses o héroes que procedían del Hades.

El actor griego solía llevar como vestimenta: la peluca, la máscara (un elemento incorporado a las representaciones desde el mundo de la fiesta dionisíacas; está en consonancia con el hecho de que dentro de esas fiestas, como se verá a continuación, había varios días de carnavales); una túnica: negra, para personajes tristes; colores vivos, para personajes importantes, y colores corrientes, para personajes del pueblo; y sólo en la Tragedia los actores calzaban unos Coturnos o especie de zuecos altos, que simbolizaban la superioridad de los personajes (héroes y dioses) que aparecían en el escenario.



El origen del Teatro Griego y de la Tragedia es un asunto sobre el que los estudiosos no han conseguido ponerse de acuerdo. **José Vara**

Donado, en su introducción a las tragedias de Sófocles, repasa muchas de las teorías que se han dado a esta cuestión: los argumentos de **Aristóteles** parecen bastante confusos para nuestros días, cuando afirma, respecto al nacimiento de la tragedia, una doble naturaleza contradictoria: la tragedia tendría por un lado un origen serio, pues procedería de la evolución de los antiguos "ditirambos" o composiciones en honor de Dioniso, y, por otro lado, también procede del género satírico, lo que supone decir que tendría origen en un elemento burlón. Los seguidores de esta tesis afirman que las tragedias tuvieron su origen en los primitivos cantos que celebraban la muerte y resurrección anual de Dioniso (cuyo nombre en griego significa el dios "nacido dos veces": no en vano, la leyenda mitológica de este dios habla de una doble génesis). Era el "canto de los machos cabríos"; un Coro de sátiro

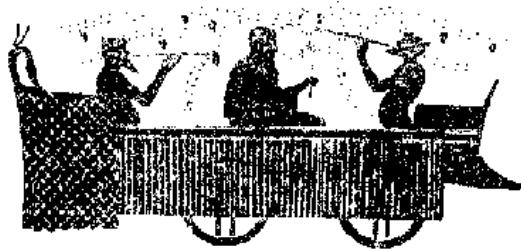




danzarines, dirigidos por un entonador o Corifeo ejecutaba el canto dionisíaco o "ditirambo". Coro y Corifeo se enfrentaban en un "agón" de palabras, música y baile. Posteriormente a este Coro se fueron añadiendo uno, dos o más actores-recitadores, designados en griego, como ya expliqué, con el expresivo nombre de "hipócritas". La progresiva complejidad de este enfrentamiento y la inclusión de un argumento heroico, daría origen a lo que posteriormente llegaría a ser la Tragedia Clásica. Más tarde **Nietzsche** llegaría a afirmar, tal vez gratuitamente, que la Tragedia nació del espíritu de la música.

Tampoco aclaran el asunto las teorías etnológicas que entienden que la tragedia nació de ritos realizados con ocasión de algunos ciclos vegetativos como se ejecutan en ciertos lugares, pues como algunos críticos han señalado la tragedia griega surge en un contexto temporal y local de características muy peculiares. Para J. Vara, la explicación más convincente iría en la línea del académico **Adrados**, quien intenta salvar la aparente contradicción aristotélica interpretando que el "comos" dionisíaco del que habla Aristóteles entonaba cantos religiosos en honor del dios Dioniso compuestos de partes serias y de partes burlonas en sentido amplio; a partir de este núcleo doble, por polarización de las partes que un principio constituyan un todo, surgió por un lado la tragedia (por acentuación y predominio de la parte seria) y por otro la comedia (cuando el elemento burlón fue el que se impuso): esa sería la razón por la que dice Aristóteles que sólo después de mucho tiempo y muchos cambios consiguió la tragedia la seriedad que la caracteriza.

Pero lo que sí parece claro para todos es que el origen de este Género Literario y de la Tragedia griega debe ligarse al culto del dios Dioniso, en estrecha relación con "el mundo del culto y la fiesta". **Robert Flacelière** explica en su libro *La vida cotidiana de Grecia*, que todo lo dramático estaba ligado al culto del dios Dioniso. En su honor se representaron en la Grecia clásica las tragedias. En la Atenas del siglo V las representaciones, los agones o certámenes trágicos, tenían lugar en primavera, entre el 11 y el 13 del mes de "Elafebolión", con ocasión de las llamadas "Grandes Dionisias", aunque había otras fiestas Dionisíacas de menor importancia hacia diciembre o enero, con el fin de probar el nuevo vino: las "Leneas" o "Pequeñas Dionisias", en las que se hacían representaciones de comedias. Pero era en las Grandes Dionisias o Dionisíacas donde se representaban tragedias y, sólo en segundo plano, comedias o dramas satíricos. Estas fiestas se inauguraban con una procesión, en la que un sacerdote representaba a Dionisos, montado en un "carro-barco". Acompañaban el cortejo flautistas y sátiro. Tras esta procesión se sucedían varios días de Carnavales. Después venían 3 ó 4 días de actividades teatrales en los que se representaban las obras de los 3 ó 4 poetas seleccionados por un tribunal de la ciudad. Durante estos días, cada autor representaba forzosamente 3 tragedias unidas por el tema entre sí (una "Trilogía"), y 1 Drama Satírico (una representación dramática que, por su desenfado y broma, servía de descanso a la sucesión de tragedias). El encargado de financiar todos los gastos que implicaba la representación de las obras de cada uno de los poetas escogidos era el Corego, una especie de mecenas de familia acaudalada. El último día solía representarse una Comedia.



No obstante, aún en su forma evolucionada, la Tragedia conserva elementos esenciales del ditirambo dionisíaco: el artificio de la transformación, el disfraz y la máscara; el conflicto, la tensión profunda que será característica de la Tragedia, pertenecen al ritual del dios que se apodera de manera diversa de los hombres. Elementos dionisíacos son también reconocibles en aspectos externos, como es el caso del vestuario de los actores, del que ya hemos hablado (la túnica con mangas y el coturno forman parte de la indumentaria del propio Dioniso).

b. ELEMENTOS DE UNA TRAGEDIA

Cuando se habla del Teatro Griego, forzosamente hay que distinguir entre piezas teatrales trágicas y obras cómicas. De esta división hablaré más tarde a propósito del estudio que de la Tragedia griega hizo Aristóteles. De momento, antes de entrar a fondo en el comentario de una obra clásica de estas características como es *Edipo Rey*, sería conveniente pararnos un poco en la parte técnica de una Tragedia para ver los elementos que la componen. La mecánica escénica de una tragedia clásica es algo compleja: por ejemplo, la línea argumental no es expuesta de forma continua, sino que se ve interrumpida por las

actuaciones corales. A modo de nuestras óperas, una representación trágica en la Atenas del siglo V debía alternar cantos, música, escenografía con los recitados de actores, que también cantaban o semientonaban determinadas partes de su papel. Las unidades que integran una pieza trágica, en general, y su funcionamiento solían ser:

El Prólogo. Es simplemente una introducción, aunque su tratamiento varíe según los autores. Para muchos se trata no del comienzo de la acción propiamente dicha, sino la parte en que se pone al espectador en antecedentes del argumento y se explica el "conflicto" que la obra va a dramatizar.

La Párodos. Con ella se iniciaba realmente el desarrollo de la acción y consistía en el canto de entrada del Coro. Por los accesos laterales del teatro arriba mencionados entraba el coro y se dirigía hacia la orquesta, lugar en que permanecía toda la representación. En este primer canto solía hacerse alusión a circunstancias previas a la acción dramática y relevantes para la misma, como luego comprobaremos en el estudio detallado de *Edipo Rey*.

Los Episodios. Constituían los pasajes dramáticos "intercalados entre los cantos corales" y eran partes dialogadas en las que actuaban los actores. Sófocles fue el primero que introdujo tres personajes, haciéndolos coincidir en escena; entre sólo tres actores todos ellos varones (las mujeres parece que no actuaban en el teatro) se repartían todos los personajes individualizados en la obra: así en *Edipo Rey* el actor-*Protagonista* se encargaría del papel de Edipo y un *Deuteragonista* asumiría los de Creonte, Tiresias y el mensajero, puesto que estos no coinciden en la escena; por último, un actor-*Tritagonista* encarnaría el personaje de Yocasta y los papeles del sacerdote y el criado.

Los Estásimos. Eran los cantos del Coro que "sin moverse" de la orquesta ejecutaba acompañándolos en ocasiones de sonidos instrumentales y de danza. Para muchos, el coro no es propiamente un actor o personaje (aunque sí, como luego veremos, para **Aristóteles**, cuyas ideas, en este punto, defiende Ignacio Errandonea), sino que se situaba, en el plano dramático, a mitad de camino entre los actores y los espectadores: era espectador de la acción que en la escena los actores reproducen, pero también el Coro mismo, los Coreutas, o su director, el Corifeo, pueden entablar diálogo con los actores: a estos diálogos líricos se les denomina "Como" (en griego el término alude a la lamentación ante la muerte, y solían aparecer en los momentos de mayor importancia dramática con los que se subrayaba la acción. En cualquier caso, la misión del Coro sería la de comentar la acción dramática o la de aconsejar, o reprochar, animar o impugnar las acciones y palabras de los actores. Como indica I. Errandonea, para los críticos alemanes, que han impuesto sus teorías hasta hoy, el coro no tuvo más que un papel secundario como actor: para **Schiller** "el coro es una idea general"; para **Goethe**, "un espectador bien dotado y perfecto"; y por último, para **Scheegel**, "el espectador idealizado, que mitiga la impresión de escenas fuertes con sus consideraciones elaboradas líricamente". Los cantos corales tienen, en efecto, un lenguaje poético muy cuidado, en los que se van haciendo comentarios sobre el drama: hay en ellos acumulación de imágenes y alusiones mitológicas muy difíciles de comprender a veces para el espectador moderno. En cuanto a **las intervenciones exclusivas del Coro**, su canto solía tener tres partes: la "estrofa", durante la cual los componentes danzaban hacia un lado. La "antístrofa", en la que los miembros del coro danzaban hacia el lado contrario, quedando como estaban al principio. Y el "epodo", compuesto por varios versos que se cantaban por si alguno de los del coro había quedado descolocado al hacer la estrofa o la antístrofa, y así poder alinearse.

Estas dos partes (Episodios y Estásimos) se alternaban libremente en las obras.

El Éxodo. Es el canto final del Coro mientras "sale" del teatro al finalizar la tragedia. En *Edipo Rey* el éxodo se reduce a la despedida del Corifeo, quien, como es frecuente en la tragedia, lo hace diciendo una frase significativa con un fin de enseñanza.

c. LA VISIÓN DE ARISTÓTELES

Una vez visto por encima los aspectos básicos relacionados con el hecho teatral en el Mundo Griego, ha llegado el momento de examinar qué dijeron los propios griegos sobre su origen y características. Intentaré relacionar sus conclusiones con el análisis posterior de la obra leída.

Según **Aristóteles**, lo que nosotros llamamos "obra dramática" o "teatro clásico" sería un tipo de arte que emplea a la vez recursos variados (que en otras artes son utilizados específicamente y por separado), como el ritmo, la palabra y la música, con el fin de imitar a personas que realizan acciones. Y todo ello

porque de esa imitación el ser humano extrae un placer cuyo gozo es connatural a su carácter, así como también lo es su mero gusto por aprender.

Siguiendo esta definición:

-por el modo o la forma con que se produce esa imitación (se imita a personas que actúan y obran) a este tipo de arte poético se le llama "drama", pues en griego clásico el verbo "hacer" se dice δράω (infinitivo de δρέψω). La unidad de la acción imitada (más que la de un solo personaje), que constituye un todo inseparable, es la que precisamente aporta esa sensación de unidad a la obra teatral.

-por el objeto imitado, las obras teatrales llevan a sus últimas consecuencias los temas elevados y ridículos que fueron ya tratados por Homero en su poesía Épica, género del que en última instancia derivarían y al que superan en finalidad: y así se dividen en:



Tragedias, u obras teatrales que imitan a personas que son moralmente superiores, mejores, con un comportamiento bello que implica acciones temibles y dignas de compasión;



Comedias, u obras teatrales que imitan a personas de inferior calidad, en su aspecto risible como una variante más de lo feo.

-por el medio con que se imita, la Tragedia se compone de seis elementos básicos: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música, todo ello bien organizado en un esquema del tipo presentación, nudo y desenlace y distribuido cuantitativamente en prólogo, episodio, éxodo y canto coral (párodo y estásimo).

-por el efecto de la imitación, la acción de la "tragedia" logra una placentera sensación de expuración o limpieza o catarsis de las pasiones; de ahí su innata grandeza: la poesía es más filosófica que histórica, porque canta lo universal. Sus instrumentos son la compasión hacia la persona que no merece ser desdichada y el temor que sentimos por el que es igual a nosotros.

-finalmente, por sus temas, se observa una evolución en la Tragedia que lleva a los poetas a seleccionarlos entre los que ofrecía la tradición, primero al azar, y más tarde entre un número muy reducido de familias mitológicas.

d. EL MITO DE EDIPO

Cuando la obra de *Edipo Rey* apareció en escena por primera vez en la Atenas del siglo V, los personajes y el argumento que en ella aparecían debieron resultar casi seguro muy familiares para los espectadores. Eso se debe a que la historia que aparece contada en escena está tomada del fondo legendario de la Mitología Griega que a modo de cuentos o narraciones habían venido circulando primero de forma oral, y luego por escrito, desde tiempos inmemoriales. En muchos de sus elementos estas historias poseían un fondo fabuloso que los griegos habían oído relatar, ya desde pequeños, de boca de sus madres, quizás como aún hoy se puedan contar los cuentos de personajes tradicionales. Esto explicaría que, cuando volvían a escucharlas o verlas representadas, de inmediato el público reconociera personajes y argumentos y, si estaban bien contadas, que volvieran a deleitarse con ellas. Sin embargo, desde nuestra posición de lectores o espectadores modernos, aquellas historias que formaban parte del acervo legendario de la época clásica ya no nos resultan muy comprensibles, por lo que antes de situar la obra en todo su contexto literario, conviene investigar un poco sobre estos temas.



Y lo primero que descubre el lector de hoy, por ejemplo cuando se acerca a un Diccionario de Mitología Grecorromana, como el de **Pierre Grimal**, es que la estructura argumental de estas historias, convertidas en piezas dramáticas, y elevadas por el poeta a la categoría de obras de arte, parece bastante más compleja que el argumento simple de cualquier cuento moderno.

La historia de Edipo, por ejemplo, está dentro de un conjunto de leyendas más extenso; por eso, su dramatización no encuentra significación plena si no es en un contexto mucho más amplio: el del triste sino trágico que, a través de varias generaciones, persigue a la familia real de Tebas, a la dinastía de los Labdácidas. Edipo es hijo de Layo y de Yocasta y, por tanto, nieto de Lábdaco. Su ascendencia se remonta

hasta el propio Cadmo, el héroe que, tras consultar el oráculo de Delfos y recibir la ayuda del dios Apolo en la búsqueda de su hermana Europa, raptada por Zeus, fundó en la Fócide la ciudad de Tebas. La historia sigue más o menos así:



Lábdaco había heredado el trono de Cadmo, pero su descendencia pronto perdería el favor divino. A su muerte, al ser su hijo Layo demasiado joven, el reinado recayó en un héroe descendiente también de Cadmo, quien fue asesinado por Zeto y Anfión, apoderándose así del poder. Layo huyó entonces hasta las tierras de Pélope. Allí se enamoró del joven Crisipo, hijo de Pélope, (para muchos comentaristas esta es la razón del nombre de Layo, que en griego significa "el torcido o cojo", pues pasaría por ser el introductor mitológico de la homosexualidad). Dominado por la pasión, lo raptó y se unió a él, con lo que atrajo sobre sí y sobre las generaciones futuras la maldición de Pélope. Cuando los usurpadores desaparecieron a su vez, Layo fue llamado por los tebanos a ocupar el trono. Pero en adelante todos los intentos de evitar que el oráculo se cumpla resultarán inútiles. Layo, acudió al oráculo de Delfos a consultar a la pitonisa sobre su destino. La divinidad le aconsejó entonces que evitara tener hijos, pues si llegaba a tener alguno, éste le mataría a él, su padre, y se casaría con su esposa, y madre del hijo. Pero Layo y su esposa Yocasta engendraron un niño, pero tan pronto como nació, lo entregaron a un criado para que lo abandonase a las fieras en el monte Citerón, después de haberle taladrado un pie con un clavo (de ahí le viene el nombre, pues en griego "Edipo" significa "pie hinchado", por la marca que le dejó aquella antigua herida). Sin embargo el criado se apiadó del pequeño y se lo entregó a un pastor que andaba por allí para que se lo llevara lejos. Éste así lo hizo y llevó al niño a tierras de Corinto, su propio país, donde lo entregó a los reyes Pólido y Merope, que, como no tenían descendencia, lo acogieron como hijo propio. Creció Edipo como un príncipe de noble estirpe, hasta que ya adolescente, tras oír rumores, fue a consultar el oráculo de Apolo, quien le comunicó que mataría a su padre y se casaría con su madre. El joven Edipo, aterrorizado, decidió no regresar a Corinto. En la encrucijada de la montaña, al salir de Delfos, se topó con un coche de caballos; al no querer ceder el paso, se produjo un altercado en el que perdieron la vida todos menos uno. El dueño del carro resultó ser Layo, el rey de Tebas. Precisamente a Tebas se dirigió luego Edipo. La ciudad estaba aterrorizada por un terrible monstruo que la asolaba. La esfinge (monstruo con cabeza de mujer, cuerpo de león y alas) que proponía enigmas y devoraba a los que eran incapaces de resolverlos; también salió al encuentro de Edipo y le propuso el enigma del animal que por la mañana camina a cuatro patas, con dos a mediodía y tres en la tarde; Edipo resolvió el enigma contestando "el hombre"; la esfinge se suicidó y el joven entró en la ciudad como un héroe salvador. Como reconocimiento a su proeza los tebanos, que se habían quedado recientemente sin rey, lo elevaron al trono y le dieron en matrimonio a la reina viuda Yocasta (precisamente el nombre de Yocasta significa en griego "la que sobresale por su hijo"). Ambos tendrán descendencia a la vez que los asuntos de la ciudad prosperan hasta que un día la ciudad se levanta en medio de una tenaz peste que amenaza con destruir a todos sus habitantes.

Como se puede apreciar, se trata de una complicada y enrevesada historia que el público debía conocer sobradamente. Pero Sófocles debió manejar la leyenda tradicional según sus intenciones literarias; los estudiosos consideran que los aspectos que introdujo como elementos nuevos en el mito fueron:

-elige el punto culminante de este mito, cuando Edipo, ya siendo rey de Tebas, está a punto de descubrir todo su triste pasado: el parricidio y el matrimonio con su madre.

-hace que Edipo se castigue a sí mismo, y que Yocasta se suicide al descubrir el incesto.

-como luego veremos, cuenta la historia como una investigación personal del personaje sobre su pasado.

Lábdaco había heredado el trono de Cadmo, pero su descendencia pronto perdería el favor divino. A su muerte, al ser su hijo Layo demasiado joven, el reinado recayó en un héroe descendiente también de Cadmo, quien fue asesinado por Zeto y Anfión, apoderándose así del poder. Layo huyó entonces hasta las tierras de Pélope. Allí se enamoró del joven Crisipo, hijo de Pélope, (para muchos comentaristas esta es la razón del nombre de Layo, que en griego significa "el torcido o cojo", pues pasaría por ser el introductor mitológico de la homosexualidad). Dominado por la pasión, lo raptó y se unió a él, con lo que atrajo



e. ESTRUCTURA DE EDIPO REY

La obra se abre con el **Prólogo**. Edipo se dirige a una muchedumbre de ciudadanos, encabezados por un sacerdote, que se ha congregado para pedir ante el altar de los dioses remedio a los grandes males que aquejan a la ciudad de Tebas. Por si acaso el propio Edipo ha mandado que se consulte al oráculo para saber cuál es el origen de la peste que azota la ciudad y el dios contesta que se debe a que no se ha vengado convenientemente la muerte de Layo, el rey anterior: su sangre derramada amenaza con destruir a la ciudad hasta que se encuentre y se castigue a los asesinos. Edipo se compromete a aclararlo todo "desde el principio". Esta simple escena sirve para plantear el "conflicto" que repercutirá en el desarrollo de toda la obra: sirve para poner en marcha la acción, que consistirá fundamentalmente en las continuas averiguaciones que haga el rey. Aquí Edipo es presentado como un rey forastero nada tiránico, sino más bien amante de su pueblo, al que quiere librarse de la peste. Por todo ello es correspondido con la confianza de su pueblo.

Viene luego la **Párodo**. Un coro de tebanos ancianos eleva una especie de plegaria a la divinidad para que les dé fuerza para eliminar el mal. Le hablan al Oráculo, ruegan a la triada de dioses y esperan con angustia cualquier respuesta. Esta escena representa el inicio del drama propiamente dicho.

Se produce el **11 Episodio**. Edipo espera conseguir que el ruego del coro (es decir, de la colectividad) se haga realidad. Se deja clara la necesidad de conocer al asesino de Layo y la voluntad con que el rey se enfrenta al problema. Delante de todos pronuncia un bando solemne en el que conjura a todo el pueblo tebano a que colabore en el esclarecimiento del crimen, pidiendo el destierro sin compasión del asesino y el castigo de los dioses para quien se atreviera a ayudarlo. El coro avisa que se ha dicho que fueron varios los asesinos, pero confía en que el adivino Tiresias lo aclare todo. Se produce un diálogo entre Edipo y Tiresias que degenera en un enfrentamiento, en el que ambos se intercambian insultos; ante las palabras oscuras del adivino, en el sentido de que Edipo tiene algo que ver en el asunto Edipo interpreta que se trata de una conspiración del anciano y de Creonte, el cuñado de Edipo. El adivino se despide con un mal augurio para el asesino de Layo, que "se marchará tras haber visto".

Tras esto se sucede el **Estásimo 11**. El coro, solo, medita y canta con brevedad y con lirismo su desconcierto ante las palabras escuchadas: por un lado, quiere remontarse a la causa para descubrir al culpable que todos buscan; por otro, siente angustia por las imprecaciones, terribles, pero no probadas, del adivino y, a la vez, por su fidelidad segura a su rey.

Así llegamos al **21 Episodio**. Edipo, Yocasta y Creonte, en presencia del coro, que a veces interviene, llevan su intervención a una complicación del drama; se revelan datos decisivos que en lugar de aclarar enredan: se mencionan el oráculo que pesaba sobre la familia de Layo, y, más tarde, el que pesaba sobre el mismo Edipo; también se habla del motivo del asesinato en un cruce de camino. Esto último levanta la sospecha de Edipo de que él mismo tenga algo que ver con los hechos: pero hay dos reseñas distintas (la que habla de varios asaltantes frente a la singularidad de Edipo). Ante ello hay una gradación en la reacción de cada uno de los personajes: Yocasta sostiene que los oráculos son falibles; Edipo se muestra más respeto por ellos y, por eso, los sigue temiendo, mientras que el coro es más religioso y consecuente: es posible que los dos extremos sean compatibles, pero hasta que no se compruebe cuál es la versión correcta hay esperanzas: se espera que el único testigo que queda del crimen de Layo resuelva la duda.

Llega el **Estásimo 21**). El coro medita en una lucha interior las terribles palabras de Tiresias frente al buen concepto en que tiene al soberano. Se preocupa por el oráculo y por el castigo de Layo: las leyes morales quizás han traído su castigo: Layo sería el culpable, no el actual rey. Los crímenes de Layo deben ser castigados tal y como muestran los oráculos. Esta es la razón por la que el coro pide a Zeus que se cumplan las profecías, porque si éstas fallaran se hundiría también la creencia en los dioses.

En el **Episodio 31** se espera la solución, pero llega un mensajero inesperado que trae nuevas noticias sobre los supuestos padres de Edipo en el reino de Corinto. Otra vez, las noticias que parecían librarse de Edipo de culpa introducen elementos muy oscuros del pasado: la reina Yocasta ya ha comprendido todo el profundo misterio y sale huyendo después de intentar en vano que Edipo se detenga en su investigación.

Es entonces cuando se produce el **Estásimo 31** tan extraño del coro. Según J.V.Donado, en esta intervención el coro parece ilusionarse ante el posible origen divino de su rey Edipo, quien está a punto de

descubrir su verdadero pasado. Es la calma que precede a la tormenta, aunque el coro sigue dando ánimos a Edipo, en una especie de ensueño que más bien parece una huida hacia delante.

Llega por fin la verdad en el **Episodio 41**. El criado aparece y revela todo el pasado oculto de ese niño que fue salvado de la muerte para cumplir el oráculo.

El **Estásimo 41** es un canto de la desdicha en que se ve sumido el coro al recordar lo que ha sido su rey y lo que es ahora: la prosperidad de los hombres se ha demostrado por los propios hechos que es un asunto ilusorio, sólo en manos absolutas de los dioses.

El **Éxodo** cuenta a través de un mensajero de la casa todos los detalles cruentos del suicidio de la reina y la posterior ceguera de sí mismo de Edipo. Sale a escena y alterna su dolor con el del coro. Las hijas y su cuñado Creonte rematan la escena de dolor.

Los últimos versos del Corifeo son una especie de **conclusión o moraleja** sobre la fragilidad del destino humano hasta el último momento.

f. IDEOLOGÍA DE SÓFOCLES

Como se puede ver, el análisis detallado de este drama podría hacerse desde muchos puntos de vista. Sólo he tocado algunos. En cuanto a otros tan importante o más que éstos, como el de la Ideología o Temática en la obra de Sófocles, puede resumirse lo que dicen algunos autores.

Lesky, en su *Historia de la Literatura Griega* citada en la Bibliografía, destaca que el problema de la culpa hereditaria que persigue al personaje de Edipo durante toda la obra no es un ejemplo moral, porque el error de Edipo no atañe a la moral. Lesky mantiene que Edipo no se nos presenta culpable por lo sucedido en la encrucijada (puesto que él ignoraba realmente a quién se estaba enfrentando); ni tampoco es culpable por su pensamiento que yerra continuamente al examinar las noticias que le van dando. Concluye que Edipo Rey no puede ser interpretado como "el drama del destino", y, lo que es más importante, tampoco se puede analizar así la Tragedia Griega. La razón es que, en contra de los estereotipos, el héroe es causante directo de su destino, "él va a su encuentro".

Ahora bien, el personaje de Edipo es una de las figuras más grande de "lo trágico", debido a tres motivos:

- a que va "altivamente, activamente" en busca de su destino, que no es otro que la Verdad.
- a que la búsqueda que realiza es una búsqueda "ansiosa"
- a que posee una "capacidad vehemente de sufrimiento": la frase ya citada en este trabajo de "a mí también me horroriza el escucharlo; sin embargo, es preciso que lo oiga" muestra su destino y su temple magnánimo.



En cuanto a si Edipo es o no lo que hoy llamamos un auténtico "personaje", desgajado del tema primitivo del Mito, o si es un trasunto mitológico y psicológico, la crítica moderna observa limitaciones graves como la del aislamiento del único personaje, el cual sólo ofrecería una "forma estática del *pathos*", no permitiendo el juego escénico, y, por lo tanto, el desarrollo de la honda psicológica". Lesky niega que se trate tan sólo de caracteres, en el sentido de la psicología moderna; los de Sófocles no son del todo personajes al modo de hoy, pero sí fue un mérito de Sófocles dotarles de grandes "rasgos esenciales en torno a un núcleo sólido" y hacerles "libres de lo fortuito y meramente individuales". En *Edipo* el autor da relieve a un hombre noble, de voluntad inflexible y le opone en la acción personajes que adaptándose a la vida están dispuestos a evitar el riesgo y a pactar: Yocasta dice en otra cita ya comentada: "lo mejor es ir viviendo al azar"

Pero además de expresar con la máxima pureza lo trágico en la historia de la Literatura, el personaje de Edipo, según el propio Lesky, expresa muy bien el fenómeno del *placer trágico* y cita para ello el epígrama de **Hölderlin** que dedicó a Sófocles, en el que recoge esta idea: "Más de uno intentó en vano decir lo más alegre con alegría. / Aquí lo encuentro expresado por fin con el dolor".)De dónde provienen estos

sentimientos de sosiego o casi de alegría después de leer la representación de Edipo? Lesky lo achaca a que la obra expresa un gran orden perdurable más allá del cambio de las cosas y de los sufrimientos. Esta enseñanza ideológica está recogida en el canto del coro del v.684 sobre las leyes divinas y eternas: los poderes divinos ejercen su gobierno de manera terrible y de forma inaccesible al pensamiento humano, pero siempre de manera legítima y digna de veneración: al final no hay nada que no sea de Zeus. Lesky atribuye esta ideología de Sófocles a su interés por expresar la repulsa que siente hacia la Sofística en sus ataques a todo lo que santificaba la tradición.

La concepción de Sófocles sobre el mundo es una concepción profundamente religiosa; en su teatro el hombre está en constante coloquio con la divinidad, por medio de los oráculos y de los adivinos: hay un contraste inconciliable entre los designios humanos y el gobierno divino: Da el testimonio de un gran orden del mundo impenetrable para el hombre, que se manifiesta en la destrucción del individuo; pero esto no nos transmite del todo tristeza por lo que ya ha sido mencionado. En este mundo no hay aún una secularización de la tragedia vinculada al culto, como más tarde ocurrirá con Eurípides: los dioses están en un primer plano como gobernantes de los hombres.

Para **Lucas de Dios**, en su introducción de Alianza, Sófocles se encuentra a medio camino entre la concepción heroica tradicional, cuyo ideal está lejos de una visión del todo humana, y la postura racionalista de la Sofística. Sófocles propugna un nuevo tipo de ideal humano: el héroe es una mezcla de sufrimiento y error, un tipo de héroe más humanizado, y aunque abandona el esquema tradicional y aristocrático del hombre, conserva de él algo: la división esencial entre los hombres, pero, eso sí, no ya una división según la clase, sino según el carácter. Tampoco pretende Sófocles ningún fin moralizador en el sentido de determinar la posible culpabilidad o inocencia de Edipo: "lo que debate (y esto a niveles de grandiosidad trágica) es el enfrentamiento entre las leyes divinas y la naturaleza heroica de Edipo: de un lado la voluntad divina ha puesto proa contra Edipo, y éste a pesar de sus esfuerzos o grandeszas por rehuirla, tiene que caer."

En cuanto a su pensamiento político, lo esencial de Sófocles no es el individuo frente al Estado, sino lo individual, lo religioso y lo familiar. De un lado, comulga con una serie de ideas de la nueva democracia (el esquema democrático propuesto por Pericles, como la tendencia igualitaria, el mantenimiento de unos principios morales y respeto a los demás), y, por otro lado, posee un matiz antidemocrático: la ciudad debe someterse a la ley divina, a lo que está establecido por los dioses: un rechazo a la democracia radical.

Por su parte, **Benavente Barreda**, en su estudio de Hernando, destaca en la obra de Sófocles lo que él llama un "pesimismo de la experiencia": el griego ha superado la visión pesimista de la vida gracias a la fuerza interior del espíritu; así, al resaltar el horror humano no es pesimista sino realista. Sófocles enfrenta la esfera de lo divino y lo humano, y en Edipo el personaje no es más que un hombre que sufre sin saber por qué. Todo procede de la mano de Zeus, sí, pero el sentido de este proceder no está claro para el hombre: ahí reside sobre todo la intuición y madurez de Sófocles. Por último, el héroe sofocleo es de una gran nobleza, una excelencia que le lleva a oponerse a las cosas: esta es la causa de su dolor y angustia; el héroe es inflexible en su obrar y no retrocede; pero esto no quiere decir que la acción humana esté en Sófocles determinada por la voluntad divina, que no exista libertad en los mortales. Lo que ocurre es que la esfera de los hombres está subordinada a la de los inmortales: los que no acatan las leyes escritas de los dioses reciben su castigo.



g. COMPLEJO DE EDIPO

Para finalizar, fijémonos brevemente en una expresión de la psicología moderna que es ya de dominio común: el llamado "complejo de Edipo".

Fue **Sigmund Freud** quien acuñó esta expresión, utilizando para sus fines el nombre del personaje central de la obra que acabamos de comentar. Desde entonces son muchos los autores que se han preguntado si esta expresión freudiana es o no apropiada al núcleo de la historia que la Literatura Griega nos ha transmitido bajo el nombre de Edipo.

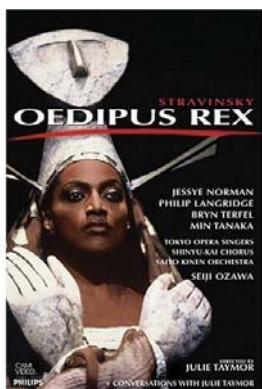
En la obra citada en la Bibliografía, Freud atribuye el nombre de "complejo de Edipo" a toda una construcción psíquica cuya característica principal es el aspecto sexual del niño en determinada fase de su crecimiento, al proyectar el sujeto infantil sus deseos sexuales sobre las personas más próximamente afines a él. Freud cita explícitamente el Mito griego y en concreto la obra de Edipo Rey para ilustrar sus tesis de que los deseos incestuosos son una primitiva herencia humana y de que el mito griego debió tener esta misma significación.

Recuerda **José Vara** que en la interpretación sexual de este mito por parte de Freud influyeron especialmente las palabras que le dirige Yocasta a Edipo sobre el asunto de acostarse en sueños con la madre. Pero este tema se describe antes que en Sófocles, en las *Historias* de **Herodoto**, y después en **Platón**, *República* y en **Pausanias**. En todos estos pasajes se habla de los deseos que se despiertan cuando la parte racional duerme en los sueños. También con este tema de fondo, **Lucas de Dios** comenta que el "complejo de Edipo" de Freud, tal y como Freud lo entiende, explicaría la emoción y el sobrecogimiento que sentimos en esta obra: se trataría de una reacción psíquica que se produce porque uno se ve reflejado en el personaje mítico con esta tendencia general infantil de tener como primer objeto de nuestro impulso sexual a la madre, y del odio a nuestro padre. Sin embargo, casi todos los críticos coinciden en señalar que el núcleo de la historia que describe la mitología no se adapta al significado que le da Freud en su expresión. El principal motivo que citan es que en la leyenda clásica no hay ninguna alusión consciente o inconsciente al deseo del héroe hacia su madre. Como en los otros casos, Edipo desconoce la verdadera naturaleza de las cosas: su responsabilidad es sólo de hecho.

ANÁLISIS CRÍTICO DEL MONTAJE DE *OEDIPUS REX* DE SEIJI OZAWA

a. PARTICULARIDADES DEL MONTAJE

Estamos ante una producción muy cuidada y de un alto valor visual, seguramente porque está realizada para ser mostrada en cine o televisión. El hecho de ser una producción japonesa dota al montaje de ciertas características que lo diferencian de otros montajes, por lo general occidentales (la mayoría, dada la procedencia del libreto y, sobre todo, de la tragedia de Sófocles). Aspectos como que los miembros del coro, que representa al pueblo, se parezcan a los guerreros de Xian de terracota, o la elección de actores de rasgos orientales –para el coro o en papeles secundarios, no en personajes principales– dan cuenta del origen oriental de la producción y del director artístico. El contraste que supone el hecho de que los actores principales tengan rasgos claramente occidentales –incluso Yocasta es interpretada por una mujer de color–, es debido seguramente a la idoneidad de los mismos por su capacidad como cantantes de ópera. Los únicos papeles de orientales son secundarios, como el de la figura danzante de Edipo –que se revela cuando éste se clava los alfileres en los ojos–, la narradora o el mensajero.



El escenario en el que se desarrolla el montaje no es un escenario convencional: no existen paredes propiamente dichas, ni muebles o salas que dividen el espacio. Se trata de un único espacio que engloba la totalidad de la escena, la cual está cuidada en su totalidad: techos, suelos, cambios de nivel... Más adelante analizaremos las características que la definen.

Estamos, por tanto, ante un montaje que quizás, una vez visto, da la impresión de ser único en cuanto a despliegue técnico y escenográfico.

b. VESTUARIO

La obra se caracteriza por un vestuario muy cuidado y trabajado, que contribuye a caracterizar a los personajes. Ha sido creado por el diseñador Emi Wada.

Los personajes que hacen de reyes se diferencian del resto en que van acompañados de máscaras –situadas justo encima de sus cabezas– y enormes manos artificiales. Asimismo, tienen sus propias figuras que los representan. Estas figuras llevan máscara de continuo, es decir, no vemos la cara del actor que lo representa, salvo cuando Edipo se clava los alfileres en los ojos.

Por lo general el vestuario es de tonos azules o marrones oscuros, sin mucho colorido, dando cierto aire misterioso a los personajes. Destacamos 8 personajes en la obra con tipos de vestuario distintos:

- Edipo (Rey de Tebas)





El Edipo "persona" —a diferencia de la figura que lo representa— lleva traje azul con una especie de túnica encima, alzada sobre sus hombros, máscara en la cabeza que lo diferencia del pueblo como Rey que es, y enormes manos de madera. La figura que lo representa en lo alto de la plataforma como rey de Tebas —el Edipo "figura" — lleva una especie de armadura por piezas, también con máscara, en este caso sin mostrar la cara del actor que lo interpreta. Es importante el hecho de que, al final, perder su dignidad supone para la figura que representa a Edipo la pérdida de su ropaje, se queda desnudo ante su propio destino.

Históricamente Edipo ha sido representado de muy diversas maneras. Como contraste con el montaje actual, destacamos el montaje de 1937 en el Teatro Antoine de París, en el que vemos a Edipo vestido de forma "minimalista" por Coco Chanel.



Versión francesa de *Oedipus Rex* escenificada por el propio Jean Cocteau, con Jean Marais como Edipo y vestuario de Coco Chanel, en el Teatro Antoine, París, 1937

- Creonte (hermanastro de Edipo)



Lleva un abrigo azul con una especie de túnica encima, abierta y con motivos geométricos, de menor entidad que la de Edipo. Porta también una máscara sobre la cabeza porque pertenece a la estirpe de los reyes, y manos de madera con gesto de los dedos índice y pulgar en ángulo recto, en actitud acusadora hacia su hermanastro.

- Tiresias (adivino)



Viste una túnica de color marrón de forma triangular cuando tiene los brazos cerrados y romboidal cuando los abre. Lleva máscara triangular que le cubre media cara, con una abertura en la parte inferior para permitirle la visión. La forma triangular de la vestimenta y la máscara es una constante en toda la obra, en una clara alegoría al mito de Edipo, que gira constantemente en torno a tres figuras —Edipo, su madre y su padre—.

- Yocasta (esposa de Edipo)



Lleva vestido largo de color beige. La máscara encima de la cabeza es símbolo también de que pertenece a la realeza. Los tonos de su vestuario son notoriamente más claros que los del resto de personajes. Así se diferencia del pueblo y de los personajes masculinos, significándose como el único femenino de la historia. Lleva un manto marrón claro, que pretende disimular el rostro de la actriz de color. Este manto va sujetado al pelo mediante cuatro alfileres de madera, que tendrán un papel fundamental al final de la historia, cuando Edipo se los clava en los ojos.

- El mensajero



Lleva indumentaria de guerrero nipón, con protecciones por todo el cuerpo y casco en la cabeza.

- El pastor



Su ropa se diferencia claramente del resto en su carácter humilde, siendo la más convencional de todo el vestuario.

- El pueblo (coro)



El pueblo aparece al principio demacrado, con ropajes grises, sucios, de hilos sueltos que marcan la peste que asola la ciudad. La ropa a tiras podría simbolizar la piel que se cae como consecuencia de la enfermedad. Posteriormente la peste queda erradicada, y los personajes del pueblo pasan a tener mejor aspecto. Luego el coro lo forman una serie de personajes con vestimenta de guerreros, con escudos, que se asemejan a las figuras de terracota de los guerreros de Xian (abajo a la derecha).

- La narradora



Su vestimenta es una de las únicas convencionales del montaje, neutra podríamos decir, que ayuda a mantenerla al margen de la historia aun cuando se entremezcla con los personajes durante sus narraciones. Lleva un *kimono* o traje tradicional japonés, debido al país de origen de la producción. En la foto de la derecha vemos que los narradores se adaptan a la procedencia o las características de la escenografía (en este caso, Michael Hordern como narrador en la primera producción británica de la ópera, en el Sadler's Wells, montaje del 15 de enero de 1960 dirigido por Colin Davis).

c. CARACTERIZACIÓN / MAQUILLAJE

Uno de los elementos más logrados del montaje del *Oedipus Rex* de Seiji Ozawa es la caracterización de los personajes. Los actores-cantantes van vestidos y maquillados de manera que enfatizan lo más importante del carácter del personaje al que representan. Asimismo, el maquillaje pretende disimular los rostros reales de los actores, haciendo que se fundan con el vestuario para dar más importancia a lo que representan que a sus propias caras. Las máscaras parecen los verdaderos rostros, no simples tocados.



Los personajes se caracterizan a través del vestuario y de las máscaras, diseñadas por la directora escénica Julie Taymor.



Los personajes de Edipo y Creonte muestran maquillajes de carácter diferente. Edipo lleva la cara con un tono blanquecino, quizás para aclarar el color de piel del actor Philip Langridge, y una banda azul le recorre los ojos a modo de antifaz que se funde con la base de su máscara. Su cuello y orejas azules remarcan el blanco del rostro. El maquillaje de Creonte es más radical, de tono oscuro –casi negro–, marcando una figura cuadrada en el rostro, con labios y ojeras de tonos rojos y violáceos, respectivamente. Su rostro tiene un aspecto menos amable que el de Edipo.



El maquillaje de una de las primeras escenas, la de la peste en Tebas, muestra perfectamente los rostros y cuerpos demacrados del pueblo que sufre la enfermedad.



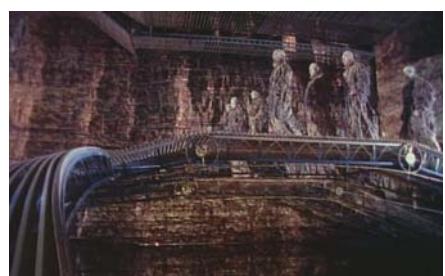
La representación de los ojos sangrientos de Edipo se realiza con dos pequeños trozos de tela roja, a pesar de que el libreto diga que “brotó sangre negra copiosamente”.

d. ESCENOGRAFÍA

El espacio escénico en el que se desarrolla el montaje es realmente espectacular. Se trata de un escenario de grandes dimensiones donde la CONTINUIDAD del pavimento es la principal característica, y en el que se ha puesto especial interés en incluir los paramentos –sobre todo el posterior– como parte integrante de la escenografía. Éstos ofrecen un aspecto rugoso, a modo de superficie rocosa, que potencia la idea de que nos encontramos en un emplazamiento exterior.



El suelo continuo del escenario, a distintos niveles, organiza la totalidad del espacio, sin existir elementos que interfieran en el recorrido visual del espectador. Se trata de un pavimento a base de listones –de madera o metálicos– que se curvan o enderezan para conseguir una mayor o menor planeidad en la superficie pisable. En ocasiones aparecen escaleras o rampas del mismo material para conectar unos niveles con otros. La separación con la que se colocan los listones que forman el pavimento permite una cierta transparencia de lo que se encuentra debajo, lo que da a la escena sensación de ligereza.

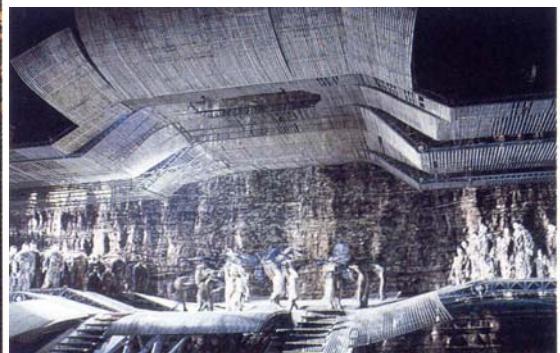


El escenario se eleva ligeramente sobre el suelo en el que se sitúa, lo cual permite desarrollar la acción a una cota ligeramente superior – mediante pequeñas estructuras metálicas tridimensionales– y aprovechar la parte inferior –que aparece llena de agua– para la escena final. El hecho de incluir agua en la producción, tanto en la parte inferior de la escena como en la simulación final de lluvia, dan una idea de que estamos ante una gran producción operística –seguramente de alto coste económico– que no se conforma únicamente con elementos convencionales.

La iluminación en escena está perfectamente cuidada. En general, se utiliza la iluminación desde una dirección, lo cual crea multitud de claroscuros y sombras muy marcadas. Edipo se muestra muchas veces con media cara iluminada y la otra media en sombra, simbolizando la dualidad de hombre venerado y denostado por la que pasa durante la obra.



Los personajes se mueven libremente por la escena, sobre todo los que representan al pueblo (coro). Esta movilidad del coro se produce principalmente en los cambios de escena, después de que la narradora anuncie lo que está por suceder. Por ejemplo, cuando aparece Yocasta toda la escena se revoluciona, cambiando completamente la posición de los personajes.



e. INTERPRETACIÓN

La interpretación en *Oedipus Rex* está basada en 6 personajes principales –Edipo, Yocasta, Creonte, Tiresias, el mensajero y el pastor–, acompañados del pueblo (coro) y las figuras que representan a los personajes principales.

- EDIPO (Rey de Tebas)



Es el personaje principal, por lo que lleva el peso de todo el montaje, sobre todo en el primer acto. Supone la réplica a todo personaje que sale a escena. Se muestra serio durante toda la obra (es el Rey), sin gran gesticulación, en ocasiones con cara de circunstancia por los avatares de su destino. Interpretado por Philip Langridge, su rostro es severo, como la tesitura de su voz (tenor).



El actor japonés Min Tanaka está detrás de la figura que representa a Edipo. Su papel es más coreográfico que propiamente de actor –no habla (canta) en toda la representación–, ya que sólo observamos su expresión al final del montaje, cuando se quita la máscara como consecuencia de haberse atravesado los ojos con los alfileres de Yocasta.

- YOCASTA (esposa de Edipo)



Es el personaje principal del segundo acto. Está interpretado por la mezzosoprano Jessye Norman. Es el personaje más dramático de toda la obra, ya que se encuentra ante la situación de tener que defender a Edipo tras la demostración de que fue él quien mató a Layo. Con una gran fuerza expresiva, la actriz-cantante elabora el único personaje femenino de la historia, la esposa-madre de Edipo. El color de su piel –disimulado por su vestimenta– no impide que su papel sea creíble.

- CREONTE (hermanastro de Edipo)



Bryn Terfel (barítono) interpreta el papel de Creonte, hermanastro de Edipo. Aparece únicamente en el primer acto, y se caracteriza principalmente por el uso gesticulante de sus enormes manos de madera, las cuales acusan de forma amenazante a Edipo.

- TIRESIAS (adivino)



Escondido tras una máscara que nos impide verle los ojos, tiene un papel secundario. Harry Peeters (bajo) es el actor que lo interpreta. Es el adivino que todo lo ve y todo lo sabe, por eso lleva representados ojos en las manos.

- EL MENSAJERO



Interpretado por el actor-cantante japonés Michio Tatara (tenor), su papel es también secundario.

- EL PUEBLO (CORO)



El coro está formado por los miembros del Shinyu-Kai Chorus, representando al pueblo de Tebas que, tras superar la peste gracias a Edipo, no dudan en destronarle al descubrir la verdad sobre su padre Layo y su esposa-madre Yocasta.

- LA NARRADORA



Interpretada por Kayoko Shiraishi. Fundamental para la comprensión global de la historia, hace su papel a la perfección, mezclándose con los personajes en la escena sin intervenir en ella. Se muestra tajante en todo momento para ofrecer las introducciones sin ninguna concesión al sentimentalismo.

f. SIMBOLISMOS / ESPIRITUALIDAD

El montaje objeto de análisis está lleno de símbolos más o menos explícitos. Esta simbología ayuda a la mejor comprensión de la historia, incluso en ocasiones sin necesidad de atender al libreto operístico, y la sitúa en el contexto en el que Sófocles escribió su tragedia.

- LA CINTA ROJA

La cinta roja simboliza la vida de los personajes. En una de las primeras escenas aparece la figura que representa a Edipo colgada de una cinta roja. Es el cordón umbilical que le une a la vida. Posteriormente, las cintas representarán el camino que recorre cada personaje, juntándose en la encrucijada en la que Edipo mató a Layo sin saber que era su padre. Cuando se sabe la verdad, la cinta roja que marca la vida de Edipo se separa de él, desaparece.

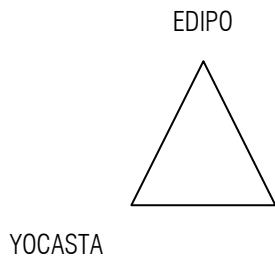
También es utilizada para consumar el acto de ahorcamiento de Yocasta. La cinta se enrolla alrededor del cuello de la máscara que lleva en la cabeza, lo que lleva a la separación entre máscara y personaje real.



- EL TRIÁNGULO

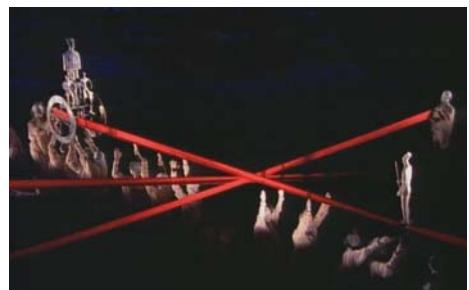
Es uno de los símbolos que primero se nos viene en mente al ver la obra. Esta figura geométrica —que simboliza la perfección, la total integración del cuerpo, la mente y el espíritu— aparece por todas partes, tanto directa como indirectamente.

La historia en sí es una historia triangular, con Edipo, su madre (Yocasta) y su padre (Layo) —que no aparece porque está muerto— como vértices de dicho triángulo. La figura del padre es sustituida en el montaje por la aparición de terceras personas que vienen a completar la composición triangular. A su vez, se establecen conversaciones o escenas a tres bandas a lo largo de todo el montaje.



ENCrucijada de camino

La escena que mejor representa este carácter triangular —quizás la más simbólica de todo el montaje—, es el momento en que varios personajes tienden cintas rojas entre Edipo, Yocasta y Layo montado en el carro. Se forma entonces una figura triangular explícita, formada por las tres cintas rojas que simbolizan el camino que recorre cada personaje en su vida. De repente esas vidas se cruzan y coinciden en un punto; las cintas se mueven para formar la encrucijada de tres caminos en la que Layo es asesinado. Layo en su carro avanza por el camino, encontrándose en la encrucijada con la figura de Edipo. La imagen del carro se muestra proyectada en la pared, porque no es real, sino que es la visión de lo que pasó en la encrucijada. Se refleja para que quede claro que no es lo que está pasando, es lo que imaginan que pasó. En el momento en que se encuentran, Edipo se da cuenta de que fue él quien mató en la encrucijada a Layo, el viejo rey.



En cuanto al vestuario y la escenografía, el triángulo aparece en forma de silla (el respaldo de la silla donde se sienta la figura que representa a Edipo), en forma de máscara (la de Tiresias), casco (el del mensajero) o traje (de nuevo el de Tiresias, que se convierte en rombo cuando abre los brazos).



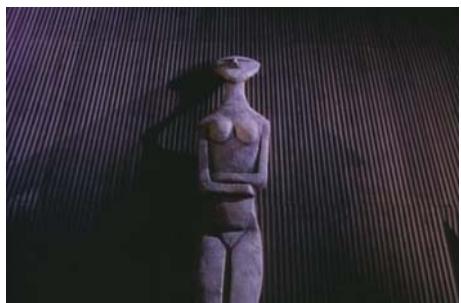
- DUALIDAD

Los personajes principales, Edipo y Yocasta, están representados por una dualidad con una misma máscara que los unifica.

Edipo está presentado como dos figuras: el Edipo Rey, real, persona de carne y hueso, con ropajes reales y una caracterización más detallada; y el Edipo Símbolo, de formas simples y que representa el Edipo en la imaginación, en los sentimientos.



Yocasta a su vez también tiene dos representaciones: la Yocasta Reina, real, persona de carne y hueso, con una caracterización definida; y la Yocasta Símbolo, simplificada como una venus, similar a las venus paleolíticas que representaban la fecundidad y la feminidad y en las que destacan el pecho y el vientre, que Yocasta Símbolo protege como trata de proteger a Edipo.



Venus de Savignano

Ambas figuras simbólicas se encuentran cuando los personajes reales se dan cuenta del incesto.



- EL PUEBLO (CORO)

Es llamativa la similitud entre el coro, que representa al pueblo, y las figuras de los guerreros de Xian. Estas esculturas están hechas de terracota, material fácil de modelar y frágil al mismo tiempo, al igual que los personajes de *Oedipus Rex* son modelados y destruidos por sus propios destinos. Asimismo, los guerreros han perpetuado a través del tiempo el legado de su rey, como el mito de Edipo ha sobrevivido a la historia de sus personajes.



Coro de *Oedipus Rex*, de Seiji Ozawa
Guerreros de Xian



- LA PESTE

La peste es simbolizada por pájaros negros que sobrevuelan la escena, cayendo desde el cielo sobre cada uno de los habitantes de Tebas. Con la llegada de Edipo y la erradicación de la peste desaparecen.



Cuando la peste ha desaparecido, los pájaros son sustituidos por ramas de árboles, la vida resurge.



- LAS MÁSCARAS

Las máscaras de los personajes principales se podrían asimilar a las esculturas *moais* de los habitantes de la isla de Pascua. Los jefes de las tribus hacían estas esculturas como símbolo de la superioridad sobre sus antepasados y como ofrenda a los dioses. Para su construcción y transporte desde las canteras hasta su lugar de asentamiento, estas tribus utilizaban la madera de los árboles de la isla. En su afán por realizar estas esculturas, los habitantes talaron todos los árboles, con lo que la isla quedó desertizada. A consecuencia de ello, terminó muriendo toda la población, y se puso fin a esta civilización.



Moai de la isla de Pascua

En la isla de Pascua, las acciones de los hombres terminaron con ellos mismos al destruir la isla. En *Oedipus Rex* el hombre también se destruye a sí mismo.

Otra interpretación posible de las máscaras sería la de señalar la importancia de los personajes principales por encima del pueblo llano.

- LAS MANOS

Los personajes principales no están caracterizados únicamente por medio de máscaras, sino que también poseen enormes manos que también aportan un significado relacionado con el personaje que representan.



Edipo: rey, héroe que oculta un pasado, una verdad desconocida y trágica.

Manos extendidas con los dedos estirados, como un telón, una puerta que oculta esa verdad. Pero no podrá mantener el secreto, a través de sus dedos entreabiertos la verdad saldrá a la luz.



Creonte: hermanastro de Edipo, su competidor en el trono. Le acusa de su origen advenedizo.

Manos acusadoras, que señalan en modo desafiante e inquisidor.



Tiresias: el adivino. Conoce la verdad sobre Edipo y le acusa por ello.

Manos con ojos, el que todo lo ve, todo lo sabe.



Yocasta: mujer, reina, esposa, madre.

Manos cóncavas, conciliadoras, que abrazan, acogen, tratan de proteger a Edipo de su verdad.

- EL LAGO (última escena)

En la mitología griega, al morir, el alma tenía que atravesar la Laguna Estigia ayudado por El Barquero. Edipo, ya sin vista, pasa la zona inundada de agua debajo del escenario. Lo ha perdido todo, ha caído en desgracia, ya no tiene salida, "ha muerto en vida". En esta parte podemos observar un recurso técnico muy propio del cine, como es el "travelling", que permite que la cámara se mueva en paralelo a lo que está pasando.



- LA LLUVIA

Al terminar la ópera, la verdad de la familia real ha salido a la luz. El parricidio ha sido castigado. Los que cometieron incesto han pagado con su propia desgracia. La lluvia cae entonces sobre el pueblo y los ropajes sucios caen. El agua limpia la suciedad, las culpas, purifica a las almas redimidas.



3. REPRESENTACIONES DE EDIPO REY

ÓPERA

1927 ESTRENO

30 de mayo de 1927, Teatro Sarah Bernhardt, París (como Oratorio)



1931

11-16 y 19 de agosto

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: ANSERMET, Ernest
REGIE: LALANDE, Roger

INTÉPRETE		CUERDA		PAPEL
RIAVEZ, JOSÉ		Tenor		EDIPO
RANZOW, MARÍA		Mezzosoprano		YOCASTA
HORMANN, LUDWIG		Barítono		CREONTE
KIPNIS, ALEXANDER		Bajo		TIRESIAS
GAULD, CARLTON		Barítono		MENSAJERO
JOEKEN, KARL		Tenor		PASTOR

1942

26-28-30 de junio y 4 de julio

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: ANSERMET, Ernest
REGIE: LALANDE, Roger
ESCENOGRAFÍA: BASALDÚA, Héctor

INTÉPRETE		CUERDA		PAPEL
JOBIN, RAOUL		Tenor		EDIPO
KINDERMANN, LYDIA		Mezzosoprano		YOCASTA
DAMIANI, VÍCTOR		Barítono		CREONTE
VAGHI, GIÁCOMO		Bajo		TIRESIAS
SINGHER, MARTIAL		Barítono		MENSAJERO
BANDINI, ALVARO		Tenor		PASTOR

1953

23-25-27-30 de septiembre y 4 de octubre

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: BÖHM, Karl
REGIE: ERHARDT, Otto
ESCENOGRAFÍA: CHIESA, Armando

INTÉPRETE		CUERDA		PAPEL
DERMOTA, ANTON		Tenor		EDIPO
HORAKOVA, RUZENA		Mezzosoprano		YOCASTA
ROTHMULLER, MARKO		Barítono		CREONTE
BOEHME, KURT		Bajo		TIRESIAS
ROTHMULLER, MARKO		Barítono		MENSAJERO
BANDINI, ALVARO		Tenor		PASTOR
ROMITO, FELIPE		Barítono		RELATOR

1964

08-10-12 y 13 de septiembre

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLÓN
 KERTESZ, Istevan
 REGIE: HABERLAND, Karlheinz
 ESCENOGRAFÍA: BASALDÚA, Héctor

INTÉPRETE	CUERDA	PAPEL
COSSUTTA, CARLOS	Tenor	EDIPO
ALLEN, B.	Mezzosoprano	YOCASTA
DE NARKÉ, VÍCTOR	Barítono	CREONTE
FELLER, C.	Bajo	TIRESIAS
ALGORTA, JORGE	Barítono	MENSAJERO
BETTI, ENZO	Tenor	PASTOR
GALLARDO, GUI	Barítono	RELATOR

1988

11-14-16 y 19 de junio

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLÓN
 TAURIELLO, Antonio

INTÉPRETE	CUERDA	PAPEL
AYAS, EDUARDO	Tenor	EDIPO
QUIVAR, FLORENCE	Mezzosoprano	YOCASTA
GAETA, LUIS	Barítono	CREONTE
BRAGATO, LUIS M.	Bajo	TIRESIAS
GAETA, LUIS	Barítono	MENSAJERO
RENAUD, GABRIEL	Tenor	PASTOR
STEVANOVITCH, EMILIO A.	Barítono	RELATOR

1990

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: FILARMÓNICA DE NUEVA YORK

MEHTA, Zubin

CORO: CORO SINFÓNICO DE WESTMINSTER
 FLUMMERFELT, Joseph

INTÉPRETE	CUERDA	PAPEL
COLE, VINSON	Tenor	EDIPO
QUIVAR, FLORENCE	Mezzosoprano	YOCASTA
HOWELL, GWYNNE	Barítono	CREONTE
CHEEK, JOHN	Bajo	TIRESIAS
HOWELL, GWYNNE	Barítono	MENSAJERO
GARRISON, JON	Tenor	PASTOR
KLEMPERER, WERNER	Barítono	RELATOR

1997

ORQUESTA Y DIRECCIÓN: CANADIAN OPERA COMPANY
 BRADSHAW, Richard
 DIRECTOR: GIRARD, François
 DISEÑO Y VESTUARIO: LEVINE, Michael

INTÉPRETE
 SCHADE, MICHAEL
 FORST, JUDITH
 WESTMAN, JAMES
 SAELENS, YVES

CUERDA
 Tenor
 Mezzosoprano
 Barítono
 Tenor

PAPEL
 EDIPO
 YOCASTA
 MENSAJERO
 PASTOR



OTROS MONTAJES (teatrales y cinematográficos)

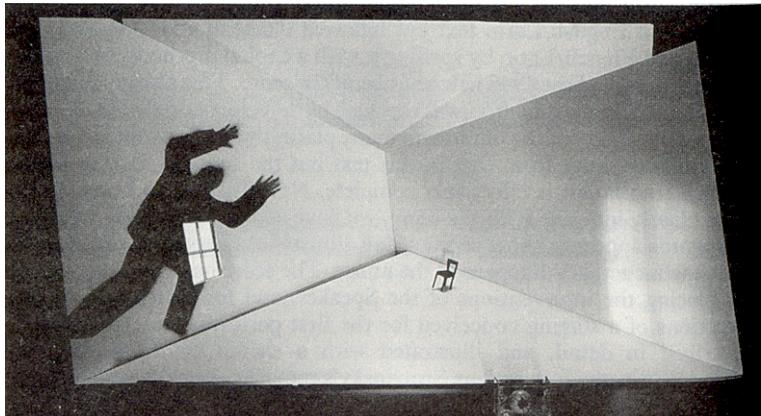
Representaciones actuales



1997, Oedipus, California Institute of Technology



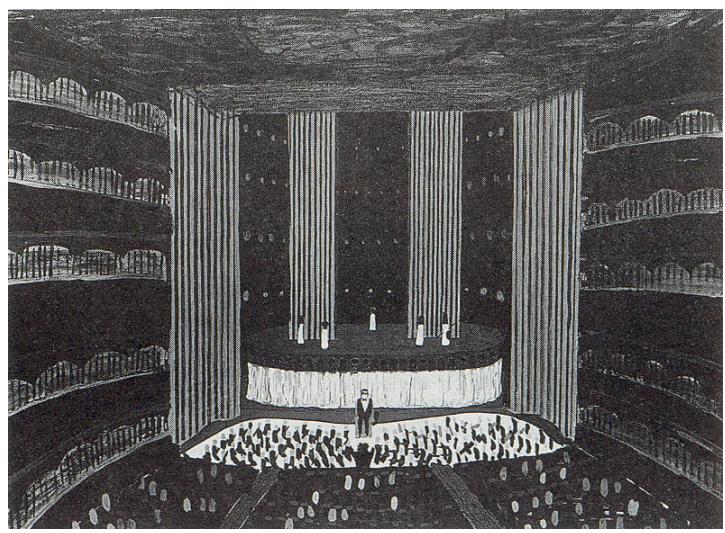
1991 Maqueta de Nigel Lowery para la producción ENO



1989 Giorgio Marini's Production with Lucia Valentini-Terrani as Yocasta, La Fenice



1989 Anne-Marie Owens (Yocasta), John Treleavon (Edipo)
Scottish Opera, diseñada y dirigida por Stefanos Lazaridis



1981 David Hockney, gouache and tempera

1968 John Gielgud & Irene Worth.
National Theatre. Seneca's Oedipus



1967 Franco Citti 1967 Televisión
drama de Pier Paolo Pasolini



1967 National Theatre, Belgrade



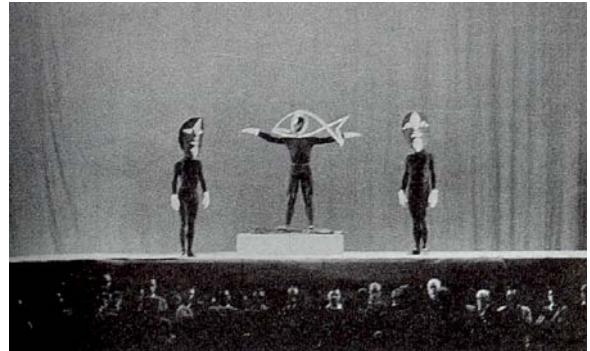
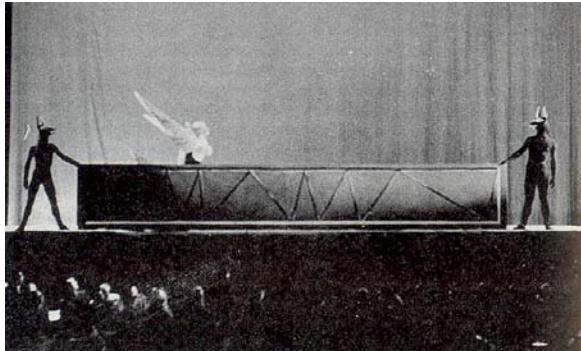
1960 Paul Franke (Edipo), Mary MacKenzie (Yocasta)



1958 Hartke Theatre



1952 Théâtre Les Champs-Elysées



1949 Hartke Theatre



1945 Laurence Olivier.

Old Vic production Oedipus Rex



Representaciones en Delfos (Grecia)

4. CONCLUSIONES

Una vez vista la obra en varias ocasiones, y analizada con minuciosidad, podemos afirmar que estamos ante uno de los mejores montajes que se han hecho nunca de la ópera de Stravinsky y, en general, de la tragedia sofociana de *Oedipus Rex*. Por tanto, nuestra crítica no puede menos que ser básicamente positiva.

Se trata de una producción cuidada hasta en el más mínimo detalle, con grandes pretensiones estéticas en lo que se refiere a puesta en escena, vestuario, caracterizaciones e incluso coreografía. Y es que el montaje del director artístico japonés Seiji Ozawa nos hace pensar que cualquier otro tipo de producción escénica no hubiera transmitido con igual fuerza la historia narrada.

De este montaje nos queda grabado en la retina casi todo. En primer lugar, la escenografía propiamente dicha. El escenario diseñado por George Tsypin se presenta misterioso, sin límites, trasladando las situaciones escénicas más allá de lo que vemos en pantalla. Paredes rocosas, suelos continuos, rampas, esferas que cuelgan del techo, actores a distintos niveles. No hay límites para una producción sin duda de gran presupuesto. En este sentido, la contribución en la dirección escénica de Julie Taymor resulta fundamental.

La impresión nos produce el montaje en formato audiovisual es la de pensar qué sensaciones hubiéramos tenido estando presentes en el escenario donde se grabó.

Por otra parte, la caracterización de los personajes resulta perfectamente creíble. Cabe destacar la actuación de la mezzosoprano Jessye Norman, fantástica en su papel de una Yocasta desgarrada ante la desgracia de su hijo-amante Edipo. La interpretación de Philip Langridge como Edipo es sobria, elegante, creíble en todo momento, al igual que los personajes de Creonte y el adivino. Asimismo, el coro Shinyu-Kai se ofrece como el contrapunto perfecto al gran trabajo de la Saito Kinen Orchestra.

Todos los personajes están a la altura de una obra que emociona por su actualidad, pese a haber sido concebida hace más de 25 siglos. Porque, como dice Rafael Argullol, este Edipo de Sófocles "nos es estrictamente contemporáneo, es nuestro tanto como era de aquel público del siglo V antes de Cristo". La vida de Edipo refleja fielmente la dualidad éxito-fracaso a la que nos somete la sociedad actual. Al fin y al cabo, Edipo somos todos, por nuestra propia condición humana. El hombre que está en lo alto y cae en el abismo es una alegoría perfecta de nuestra vida cotidiana.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES

Poética

BENAVENTE BARREDA, Mariano.

Tragedias de Sófocles. Ed. Hernando, Madrid, 1970

ERRANDONEA, Ignacio.

Sófocles y la personalidad de sus coros. Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1970

FLACELIÈRE, Robert.

La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles, Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1989

FREUD, Sigmund.

Los textos fundamentales del psicoanálisis, Ed. Altaya, Madrid, 1993

GRIMAL, Pierre.

Diccionario de Mitología, Ed. Paidós, Barcelona, 1986

LESKY, Albin.

Historia de la Literatura Griega. Ed Gredos, Madrid, 1985

LUCAS DE DIOS, José M..

Áyax, *Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Alianza Editorial, Madrid, 1994

PLATÓN.

Obras Completas: República. Ed. Aguilar, Madrid, 1988

VARA DONADO, José,

Sófocles: Tragedias completas, Ed. Cátedra, Madrid, 1991

VARIOS.

Gran Enciclopedia Larousse, Ed. Planeta, Madrid, 1993

VIAL, Claude.

Léxico de la antigüedad griega, Ed. Taurus, Madrid, 1983

CRAFT, Robert.

Conversaciones con Igor Stravinsky, Editorial Alianza 2003

STRAVINSKY, Igor.

Poética Musical, Editorial El Acantilado 1996

CHÍAS, Pilar.

"Los espacios sonoros (I). La percepción del espacio: evocación de sensaciones sonoras" 2002

SANCHOZ, José A.,

La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las Vanguardias. Ed. AKAL, Madrid, 1999

Catálogo

El teatro de los Pintores, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000

WALSH, Stephen, "Stravinsky: Oedipus Rex"

Cambridge Music Handbooks

Editor: Julian Rushton

Cambridge University Press, 1993

Guía de *Oedipus Rex* y *The Rake's Progress*, Igor Stravinsky

Opera Guide Series (nº 43)

Editor: Nicholas John

En asociación con la English National Opera, 1991

CIRLOT, Juan Eduardo, "Diccionario de símbolos"

Ediciones Siruela, 1997

<http://es.wikipedia.org>

TACIANA LAREDO TORRES

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ

SEPTIEMBRE 2006
ETSAM