II ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
Ficción, tragedia y emociones trágicas
3 y 4 de diciembre de 2020
Proyecto de Investigación "La experiencia estética más allá del arte: entre la afectividad y la moralidad" (FaHu- UNCo)
Proyecto de Investigación "Representación y registros ficcionales del pasado: entre los sistemas narrativos historiográficos y las políticas de archivo (FFyL-UBA)
Cátedra de Filosofía de la Historia (FaHu- UNMDP)

La repugnancia yel sentido del tacto en *Edipo Rey*

Katia Obrist

Es sabido que, a propósito de *Edipo Rey*, hay dos partes del cuerpo sobre las cuales la bibliografía crítica ha puesto especial atención: los pies y los ojos. Sin embargo, Lech (2016: 93-111)observa quela referencia a las manos supera, en cantidad de apariciones, a la de aquellos. De acuerdo con su lectura, la importancia que el colonense concede a las extremidades superiores está asociada con un evento central de la pieza: el crimen aún impune de Layo. En este sentido, las manos de Edipo son centralmente 'las manos homicidas'.La estrecha conexión que con ellas establece el sentido del tacto invita a pensar otros aspectos de la pieza, entre ellos, la contaminación que portan.

Si atendemos al hecho de que Edipo es progresivamente construido como figura de alteridad,como elemento subalterno promueve diversas emociones, entre las que identificamos la repugnancia. En este sentido, estamos ante una emoción en la que precisamente el tacto interviene de una manera destacada, en comparación con otros sentidos corporales, como analiza Worman (2018: 34-49).

En esta exposición nos proponemos realizar una introducción al uso del tacto y la importancia de las manos. Creemos que su abordaje nos permitirá profundizar no solo en la repugnancia como una emoción que se promueve en *Edipo Rey*,[1]sino también en

[1] Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a). Las traduccionesdeltextogriego son personales.

suelaboración en el curso de la puesta en escena y en su articulación con los sentidos profundos de la pieza.

En efecto, Purves (2018: 1-20) sostiene, a partir de escenas en las que interviene el tacto en mitos ovidianos de Pigmalión y Midas y su reelaboración en ilustraciones decimonónicas, que es posible identificar una fantasía de reciprocidad y reversibilidad entre el que toca y lo tocado transitoria y dificultosa de descifrar. Midas, por ejemplo, con su capacidad de transformar en oro todo lo quemanipula, ilustra la curiosa habilidad del tacto para transformar. Incluso, en fuentes como la dramatización de Rosseau (1770) del mito de Pigmalión, el tacto puede sugerir el descubrimiento de la propia identidad, aunque también pueda ser una brecha, como el momento elusivo y de no coincidencia ilustrado por Merleau Ponti, a propósito de la mano izquierda tocando la mano derecha.De todas formas, lo que nos interesa destacar es ese poder reversible y transformativo del tacto que resaltan los mitos ovidianos retomados en el siglo XIX;la habilidad de este sentido corporal para modelar un cuerpo o de algún modo afectarlo.

De manera semejante, en *Edipo Rey* el tacto se presenta como un sentido capaz de afectar aquello que recibe la presión de la mano.Como género trágico, estamos ante un tipo de obra dramática que promueve en los miembros de la audiencia el conocimiento, en sus cuerpos, de emociones provenientes de la escena. SegúnWorman (2018: 35), hay una 'conciencia corporal compartida' entre quienes miran y quienes son descriptos. A construir esa conciencia contribuye la capacidad visual del espectador y, con los cuerpos sufriendo sobre la escena, particularmente, todo un despliegue de cuerpos heroicos padeciendo dolor y, también, la acción de tocarlos. El tacto, más que la expresión o manifestación de un cuerpo singular, lo excede e implica una relación o afectación*entre* cuerpos.Ante la escena, la mirada de la audiencia asiste a gestos de los actores que muestran los efectos de los contactos táctiles y qué individuos están en relación.[2]

La escena delaanatomíamutilada de Edipo tiene lugar al final de la pieza. Como observa Worman (2018: 45) en el curso de la representación, recién allí se pone el foco en el cuerpo real de Labdácida. Es el momento en el que, luego de la anagnórisis y peripecia

[2] Cf. Worman (2018:38).

del héroe, su condición ha dado un vuelco y se reconoce en cualidades que anteriormente no veía como parte de su identidad cuando "encuentra lo imposible en sí mismo", en palabras de Kristeva (2006: 12) que definen lo abyecto.

Como otros héroes sufrientes, su imagen es asimilada a todo un espectáculo,[3] con términos que lindan con el dispositivo teatral que el espectador tiene ante síal referir a él conθέαμα(v. 1295) un término cuya raíz integra lo visual (*theáomai*) y lo teatral (*théatron*, *theatés*).[4] Se presenta como una "desgraciada forma"(ἄθλιον δέμας, v. 1388)[5] sobre la que solicita una cuidadosa observación. La extensión del pasaje, la permanencia en escena y la falta de acción parecieran sugerirse el deleite del héroe en su estado devastado. Sus palabras se enfocan en el pasado y en los momentos decisivos que lo condujeron precisamente al destino que se proponía evitar, como la encrucijada y la visita al Oráculo, además de la horrorosa y confusa relación que lo une a sus propios hijos y padres. De esta manera, Sófocles orienta la mirada del espectador hacia el cuerpo del héroe como un objeto contaminado y sufriente, propiciando que en su mente quede plasmada la imagen mental, espantosa, de este Edipo del final de la pieza. Sus palabras orientan acerca de hacia dónde mirar y qué ver en él. Es, entre otras expresiones,"funesto en gran medida, el más maldito, el más odioso de los mortales, incluso para los dioses"(…τὸνὅλεθρονμέγαν, / τὸν καταρατότατον, / ἔτιδὲ καὶ θεοῖςἐχθρότατον βροτῶν, vv. 1340-1345); "el peor de los hombres"(κάκιστονἄνδρ', v.1433); "el impío"(τὸνἀσεβῆ, v. 1441). Creonte lo denomina"semejante mancilla"(τοιόνδ' ἄγος, v.1426), un ser maldito que recomienda ocultar.

Al igual que otros cuerpos padeciendo sufrimiento, la entrada a escena del hijo de Layo es vacilante y caracterizada por cierta solemnidad, como referimos en otra ocasión a propósito del anuncio de las puertas que se abren para su ingreso;[6] ysu figura es manipulada con cautela, como un guiño al espectador advirtiendo sobre lo violento que puede ser tocarlo.[7] Incluso, la sensación de proximidad a unser abyecto como Edipo horroriza. En efecto, la repugnancia puede suscitarse como respuesta a tan solo imaginar la posibilidad de

[3] Cf. *Traquinias*, v. 1079-1080.
[4] Cf.Rehm (2002: 3).
[5] Cf. *Traquinias*, v. 1080; *Edipo en Colono*, v. 576.
[6] Cf. Obrist (2020: 353-390).
[7] Cf. Worman (2018: 38).

contacto, como observa Kristeva (2006: 10-11). De manera semejante, Miller(:22) afirma que el asco expresa un aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar o contaminar por proximidad.Según Nussbaum (2006), lo repugnante se asocia al asco y remite a lo pútrido de la muerte y a la falta de humanidad. Indica, como reacción humana ante lo abyecto, la división entre lo humano y aquello del mundo que debe ser separado, evitado y/o eliminado por peligroso, inmoral u obsceno.

Sin embargo, en *Edipo Rey* el peligro que emana el cuerpo de Edipo reconocido por él y los espectadores como impuro no queda limitado a la posibilidad de proximidad. Siguiendo aLech (2016: 94), podemos afirmar que antes de que Edipo se ciegue los actos de tocar son mayormente en forma negativa; después de mutilarse los ojos, y luego de solicitar que lo dejen morar en los montes (vv. 1450-1455), busca contacto físico, primero el del coro (“ Venid, dignaos tocar a este hombre desgraciado” (Ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸςἀθλίουθιγεῖν·, v.1413)y luego el de sus hijas, con quienes –recuerda– compartía todo lo que tocaban sus manos: “de todo lo que yo tocaba, de todo ello participaban siempre” (…ὅσωνἐγὼ/ψαύοιμι, πάντωντῶνδ' ἀεὶμετειχέτην·, vv. 1464-5). Le pide a Creonte que le permita tocarlas: “y sobre todo permíteme tocarlas con mis manos” (καὶμάλισταμὲνχεροῖν/ ψαῦσαίμ' ἔασον, vv. 1466-7); “tocarlas con las manos sería tenerlas, como cuando (las) veía” (χερσίτἂνθιγὼν/ δοκοῖμ' ἔχεινσφᾶς, ὥσπερ ἡνίκ' ἔβλεπον, vv.1469-70). Finalmente, las alcanza: “acercaos a estas hermanas manos mías” (ἔλθετε / ὡςτὰςἀδελφὰςτάσδετὰςἐμὰςχέρας, vv. 1480-1). El pasaje, en su conjunto se ofrece abarrotado de la imaginería corporal ligada a las manos: se acumula la reiteración de los términos para nombrarlas pero también diversas formas verbales para referir a la acción de tocar (θιγγάνω y ψαύω).

La rica y compleja relación que lo abyecto mantiene con el tacto, sobre la que llaman la atención los especialistas, parece quedar ilustrada en *Edipo Rey* en general y en el pasaje anteriormente referido, en particular. El protagonista aflora en su último ingreso a escena como una figura caracterizadapor el exceso y la transgresión. Un ser caótico por la extrañeza con la que hostiga y que lo torna ajeno; también, por la oscilación en el campo de lo ético y lo normativo entre lo bueno y lo malo, lo sano y lo enfermo, lo legal y lo ilegal y lo normal y anormal; en el campo estético, entre lo bello y lo feo; y en el terreno de las

emociones, entre la repugnancia y la indignación.[8] Desde tales conceptualizaciones, la condición fraterna de las manos con las que llama a las hijas insiste en el juego de ironía trágica con el que el poeta se deleitó en el curso de la pieza, como exponeVernant (2002: 103-135). Esas manos son hermanas entre sí aunque también hermanas de las invocadas, es decir, de las hijas de Edipo.

Siguiendo a Ahmed,[9]Worman (2018: 47) afirma que la repugnancia trabaja sobre la superficie de los cuerpos. En la relación *entre* los cuerpos que establece el tacto, la proximidad puede transformar el contacto de la piel en un contacto repulsivo y a la vez fomentar lo erotizante en la medida en que el contacto entre pieles las perturbe con la posibilidad de deseo.En general, por los hechos precedentes, sería imprudente subestimar el alcance disruptivo y amenazante que el tacto implica en esta familia tebana.[10] En Edipo, el tacto podría considerarse un gesto prohibido, no solo porque, como venimos viendo es un *míasma*, un *phármakos*, una figura que carga con la contaminación y amenaza con su contagio. También, sus aventuras sexuales con su madre y el encuentro criminal con su padre sugieren que la proximidad con, y tocar a, el hijo de Layo tiene terribles consecuencias.

De esta manera, Sófocles, primero, orienta la percepción de la audiencia y sus reacciones sensoriales hacia seres abyectos; segundo, conduce la mirada del espectador acerca de qué mirar y de qué tocar; por último, transmite valoraciones acerca de cuáles son los alcances y los peligros de un cuerpo contaminado.

A modo de conclusión

Dado el protagonismo de las manos, no deja, entonces, de ser llamativa la forma de autocastigo que elije Edipo. El ataque a los ojos habría sido una versión conocida y consolidada en el mito ya que la autocegación se halla en Esquilo y el cegamiento por parte de los tebanos es una versión propuesta por Eurípides.[11] De todas formas, podría esperarse que el tacto y no a visión hubiese sido el sentido adecuado al cual dirigir el castigo al perpetrador de un asesinato e incesto. De algún modo, con su cicatriz visible en el rostro,

[8] Cf. Figari (2002:133).
[9] Ahmed (2004) *The Cultural Politics of Emotion.*
[10] Cf.Worman (2018: 46).
[11] Cf. Lech (2016: 110).

Sófocles oscurece la naturaleza de su crimendeEdipo. Sin embargo, incorporando la imaginería de las manos desde el inicio de la pieza en relación con el crimen de Layo[12] y con la repugnancia que despierta la contaminación que porta su cuerpo, quizás como afirma Lech (2016:110) se proponía crear algo nuevo e introducir un elemento novedoso en su versión. Lo que se puede afirmar con seguridad es que ojos y manos se suman junto a los pies a toda una imaginería corporal y a relaciones entre esos miembros; también, que el cegamiento de la visión junto con el oído y el tacto invitan al espectador a todo un complejo juego, corporal y afectivo, compartido con la experiencia de lo que acontece en el escenario.

[12] Cf. Lech (2016: 93-111).

Ediciones, comentarios y traducciones

Alamillo, A. (tr.) 1992. *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos.

Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (eds.). 1990a. *Sophocles fabulae*, Oxford, University Press.

Bibliografía

Blendin, A. (2007) Purity and Pollution" en Ogden, D. (ed.) *A CompaniontoGreekreligion*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell, 178-189.

Figari, C (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación" en Figari, C. yScribano, A. (eds.). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s) : hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires, CLACSO/CICCUS, 131-139.

Kristeva, J. 2006 [1980]. *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Konstan, D. (2006) *Theemotions of theAncientGreeks*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Lech, M. L. 2016. "The Hand of Oedipus: The Network of BodyImagery in *OT*" en https://www.logeion.upatras.gr/node/157, 93-111. (consulta: 25-04-2018)

Miller, W. (1998) *Anatomía del asco*, Madrid: Santillana.

Nussbaum (2006) *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires: Katz.

Obrist, K. (2020) "Heracles y Edipo: la exhibición de cuerposmancillados en el teatro de Sófocles" en Atienza, A., Rodríguez Cidre E. &Buis E. J. (eds.), *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA, 353-390.

Purves, A. (2018) "Introducción" en *Touch and theAncientSenses*, London/New York:Routledge, 1-20.

Rehm, R. (2002)*The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.

Vernant, J. P. & Vidal Naquet, P. (2002), "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*", *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Volumen I, Barcelona: Paidós, 103-135.

Worman, N. (2018) "Touching, proximity, and the aesthetics of pain in Sophocles" en Purves, A. (ed.) *Touch and the ancient senses*, London/New York: Routledge, 34-49.