

EL CONFLICTO TRÁGICO, ΠΑΤΗΡ ΠÁΝΤΩΝ: *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES

Santiago Hernández Aparicio
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

Resumen: El presente artículo se propone transmitir una experiencia de lectura de *Antígona* de Sófocles articulada mediante la noción de conflicto en contraposición a la teoría clásica hegeliana de la reconciliación. Los ejes serán, por un lado, aplicar las miradas críticas de la tragedia como una “dialéctica sin síntesis” al análisis filológico-literario de pasajes relevantes de la obra y, por el otro, describir una estructura anular sobre todo manifiesta entre los estásimos primero y cuarto, y la párodos y el estásimo quinto, como correlato formal de las discusiones éticas y filosóficas encauzadas en los diálogos.

Palabras clave: Sófocles, *Antígona*, conflicto, estructura anular

Abstract: This article intends to transmit a reading experience of *Antigone* by Sophocles which was developed through the notion of conflict in contrast to the classic hegelian theory of reconciliation. The focus of the analysis will be, on the one hand, to apply critical views of tragedy as “dialectics without synthesis” to philological and literary analysis of relevant passages of the play and, on the other hand, to describe a ring-composition pattern mainly between the first stasimon and the fourth, and the parodos and the fifth stasimon, as a formal correlative to ethical and philosophical discussions expressed in the dialogues.

Keywords: Sophocles, *Antigone*, conflict, ring-composition

1. Posturas interpretativas

La interpretación de *Antígona* que Friedrich Hegel llevó a cabo principalmente en su *Estética* (1908 [1842]) es de suma importancia porque consideró la obra como una expresión de la fractura y restablecimiento de la eticidad (*Sittlichkeit*) del pueblo griego. En la autorrealización histórica del espíritu como eticidad en el momento que le ocupa, piensa Hegel, sus dos poderes constituyentes (la ley divina del individuo y la familia, la ley humana del Estado), representados en Antígona y Creonte, descansan en un balance armónico, que es mantenido por la justicia. Sin embargo, cuando el *páthos* que guía la acción individual manifiesta su poder e interrumpe la totalidad armónica de la sustancia ética, provoca la reacción del *páthos* contrario. Como el conflicto no puede mantenerse como la verdad de la sustancia, debe superarse (*aufheben*), lo que supone la pérdida de los dos poderes que, aunque se violaban mutuamente, estaban ambos justificados. La verdad de la sustancia, entonces, reside en la *Versöhnung*, la reconciliación, que si bien no se concreta en la trama de la obra, la sobrevuela como síntesis¹. Positiva e interesante al habilitar lecturas que no se obliguen a poner la razón del lado de uno de los personajes, ya que ambos la sostienen dialécticamente, sin embargo, esta interpretación no resulta

¹ La lectura hegeliana de *Orestía* lo ejemplifica: Apolo (la ley del Estado) y las Erinias (la ley del individuo que clama venganza), son subsumidos por una justicia mayor representada por Atenea o Zeus, reuniendo familia y Estado. Esto apunta, simbólicamente, al monoteísmo, ya que una sustancia ética total preside una configuración histórico-espiritual (Hegel, 2000 [1821]).

satisfactoria en tanto que su énfasis en la reconciliación cierra la significación de un objeto literario intensamente polifónico.

Martha Nussbaum (1986) ve en *Antígona* un conflicto de la razón práctica a través de dos intentos distintos de eliminar la eventualidad y la tensión de los conflictos en general simplificando la estructura de los compromisos y apegos valorativos y afectivos. Toda armonización u ordenación activas, como quiere Hegel, “involves denial of something; and the open responsiveness we see here seems to lead to a passive abandonment of the human aim to make an orderly life.” (1986, p. 78). Para la filósofa, la tragedia trata justamente del conflicto que genera esta tendencia a la armonización, y del aprendizaje que el sufrimiento puede traer aparejado cuando se abandona una postura monolítica en relación con el bien de la vida en pos de una sensibilidad a la pluralidad de valores que existe en los mundos de la naturaleza y la historia. Un impacto de este discurso trágico de la acción se encontraría en las obras éticas de Aristóteles.

María Inés Saravia (2007), tras la sugerencia de Eilhard Schlesinger (1936/1937), profundiza en el concepto de *deinótes*, descrito en *Ética nicomaquea*, como sema operativo en la obra de Sófocles. La palabra, que refiere al impulso a través del cual el hombre cumple con el objetivo de la acción, también implica extrañamiento ante el propio accionar, porque este impulso actúa como ánfora de las fuerzas del destino y de los dioses. Así, el razonamiento heroico no dilucida sus propios actos, ceguera que lo conduce a la desgracia. La agencia pura y

puramente humana que se sigue del razonamiento de Hegel no tiene lugar aquí².

Lo mismo puede decirse de las interpretaciones signadas por la antropología social de Charles Segal (1999) y Th. Lardinois y A. Oudemans (1987, siguiendo ideas anteriores de Segal), y la de Reginald Pepys Winnington-Ingram (1980), que enfatizan la participación de poderes irracionales y naturales en el curso de la acción. Segal, en particular, ve el espacio de la *pólis* (la civilización como *nómos*, *paideía* y *politeía*) como intermedio entre el mundo salvaje de las bestias y el de los dioses. Paralelamente, ve la lucha del héroe como la puesta en suspenso (y posterior redescubrimiento) de su humanidad frente a las fuerzas impersonales de la naturaleza y de su propia violencia interior³, por un lado, y de los remotos poderes de los dioses, por el otro.

² Vale aclarar, para matizar esta afirmación, que en la visión hegeliana los agentes humanos de la tragedia griega, pese a actuar desde una conciencia subjetiva, afirman valores sustanciales, objetivos (familia, Estado, religión), aunque propios de la cultura. Aceptar este polifacetismo en la reflexión sobre el accionar humano representado le confiere a la mirada hegeliana una sutileza mucho mayor que la esperable de una teoría que conciba un mundo que, además de ser exclusivamente humano, no consienta otro poder que el del albedrío subjetivo. Lo mismo se puede decir de la relación dialéctica entre las fuerzas representadas en los personajes: aunque sea objetable el énfasis en la reconciliación o la existencia de una sustancia ética detrás de estas fuerzas, el esquema tesis-antítesis (pudiendo obviarse la síntesis) es esencial para cualquier análisis pertinente de la *Antígona*.

³ En cuanto a la violencia del propio ser humano, más de un autor expresa su deuda con la explicación de Walter Burkert (1966, pp. 87-121) del origen de la tragedia: la ceremonia de sacrificio animal, de la cual toma su nombre la tragedia, expresaba el temor de la comunidad ante sus posibilidades homicidas. Matando a un animal y no a un humano, y mediante un ritual que manifiesta la inocencia de los matadores y su respeto por la vida, los actores de la *Unschuldskomödie* (“comedia de la inocencia”) reconocen las posibilidades homicidas de la naturaleza humana, y al tiempo se apartan de ellas. No es lejano este planteo del hecho de que la tragedia enmarque un suceso dionisiaco, de

Judith Butler (2000), a partir de una interesante crítica a la dicotomía orden simbólico / orden social que informa las teorizaciones de Lévi-Strauss y Lacan (pp. 12-19), señala que el modelo interpretativo de *Antígona* no debe representarse tanto por la antítesis como por el quiasmo, ya que su acto implica “the social deformation of both idealized kinship and political sovereignty that emerges as a consequence of her act” (p. 4). Así, la oposición hegeliana entre Antígona como campeona del linaje y Creonte como representante del poder estatal fallaría al no considerar el nacimiento incestuoso, el amor incestuoso y la masculinización discursiva de la heroína, y el acceso al trono por la vía de la sangre y la feminización de Creonte a través del desafío de la hija de Edipo. Este análisis es acertado, pero pensamos que enuncia un juicio un tanto injusto con la tradición hegeliana y la filología clásica en tanto desconoce en su argumentación el poder refractario del teatro trágico y su función como institución social y política. Pues, si bien las categorías de *kinship* y de *power of the state* claramente se contaminan entre sí y se pervierten, es necesario que exista una polaridad más o menos rígida, o al menos marcada, entre las instituciones de la *pólis* y el *oikos* en el discurso social, por un lado, y en algún punto del discurso trágico, por el otro, a fines de que la tensión resultante posibilite el escándalo de la mezcla como efecto discursivo. En el nivel de la trama, tanto Creonte como Antígona defienden retóricamente sus argumentos y creen actuar según un principio que colocan en la cima de una escala de valores, aunque efectivamente la

inversión y destrucción de la normalidad de la *pólis*, pero dentro del orden del teatro, con el objeto apotropaico de invocar a Dioniso, para alejarlo.

inconmensurabilidad de los valores del mundo ético y las fuerzas irracionales del cosmos tensen sus puntos de vista hasta llevarlos al trágico desastre. En cuanto al discurso social, Laura McClure (1999) analiza cómo el género trágico usa al personaje femenino retóricamente hábil como medio de expresión de la ansiedad por la transmisión y consolidación patriarcal del poder en la élite política de la *polis* democrática a través del control de discurso. Nicole Loraux (1998 [1990]) manifiesta esta idea con un alcance más general cuando sostiene que la tragedia dramatiza las exclusiones esenciales que la ciudad ha instituido para la vida de los ciudadanos (p. 10). La historiadora francesa, en su gran ensayo “Of Amnesty and its Opposite”, sobre el curioso olvido selectivo institucionalizado para con un objeto de la memoria que pudiera actuar como fuente de interrupción o duelo para el ser cívico, se hace una pregunta esencial:

Could there be a Greek politics that did not base itself on oblivion? Does this politics, which would take into account the inevitability of the conflict, that would allow that by definition it is doomed to divide itself into two, and not between “tyrants” on one side and Athenians on the other, does this politics, which is at the same time inimical and communal, have any other existence than as a construction of the imagination? (p. 93)

Si bien la respuesta es imposible de conocer, piensa Loraux, sin lugar a dudas la construcción imaginaria de la comunidad en conflicto es el terreno de la tragedia, que representa un origen siempre ya superado por la *pólis*, cuyas desgracias son combatidas por la amnistía para restituirla eternamente. Mas también el género trágico, mientras existió, la hizo temblar.

2. Análisis filológico-literario

2.1. Un diálogo entre hermanas

ὦ κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμήνης κάρα,
 ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
 ὅποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;⁴

⁴ Sófocles, *Antígona*, vv. 1-10. Los vv. 2 y 3 presentan problemas textuales que llevaron a diversas interpretaciones gramaticales y enmiendas. Básicamente, como explica Richard Claverhuse Jebb (2000 [1888], pp. 8, 241-242) la irregularidad de la construcción se relaciona con la presencia simultánea de ὅ τι y ὅποῖον. Es posible interpretar ὅ τι como pronombre y como conjunción (ὄτι). En el primer sentido, una opción que asegura gramaticalidad y regularidad es la de leer dos estructuras paralelas que exigen: a) que τελεῖ sea repuesto después de κακῶν, b) leer τελεῖ en futuro, c) leer νῶν ἔτι ζώσαιν como genitivo absoluto, d) darle un valor condicional a la segunda oración relativa. De esta forma, una traducción probable sería: “¿Acaso conoces alguno de entre los males de Edipo que Zeus cumplirá, que no cumpliría estando nosotras vivas?”. Pero, como señala Jebb (p. 241), esto resultaría “undoubtedly harsh”, especialmente al comienzo de la tragedia. Otra opción la constituye considerar que ὅποῖον retoma ὅ τι en un pleonasma (“¿Conoces algún mal, algún tipo de mal [...], que Zeus no cumpla [...]?”), lo cual suena débil y brusco. De un modo similar, puede considerarse que hay dos preguntas combinadas (*quid quale*) que darían lugar a una redundancia poco interesante. Interpretar ὄτι como conjunción permite evitar la lectura de dos preguntas superpuestas en una misma estructura, así como el uso poco común de ὅποῖον como pronombre relativo. Así, debería leerse una oración completiva en que ποῖον actúe como interrogativo y νῶν ἔτι ζώσαιν como dativo *incommodi*: “¿Acaso sabes que Zeus no cumpla cuál de entre los males de Edipo para nosotras, aún vivas?”. Jebb finalmente aboga (p. 8) por considerar ὄ τι (pronombre) con ἔστί repuesto. Esta opción, con la que coincidimos, al tiempo que permite leer dos funciones sintácticas diferentes para los pronombres relativos, comprende la irregularidad de la construcción bajo la luz del habla coloquial (muy apropiada para representar la turbación emotiva de Antígona) y, adicionalmente, explica la posición hiperbatónica de Ζεὺς, que pareciera entenderse mejor siendo recolocado luego de ὅποῖον. Como afirma Jebb “the sentence begins as if it were to be ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς οὐ τελεῖ; But when, after an interval, ὅποῖον comes in, the Greek hearer would think of the direct form ὄ τι ὅποῖον οὐ τελεῖ;” (p. 8). Esto es, ὄ τι aparenta, en una primera escucha, un acusativo, por lo que Ζεὺς puede seguirlo con naturalidad, pero cuando la oración toma una forma tal que ὄ τι resulta nominativo (con el verbo “ser” elidido), el oído suaviza el hipérbaton porque el todo es sentido como τι Ζεὺς ὅποῖον οὐ τελεῖ. Como vemos, aunque coincidimos sobre todo con Jebb, ninguna de las opciones es totalmente convincente, aunque es claro que el sentido general de la oración apunta a una perplejidad, irónica e indignada, que llevará a Antígona a su trágica

οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεινὸν οὐτ' ἄτης ἄτερο⁵
ὕτ' αἰσχροὺς οὐτ' ἀτιμὸν ἐσθ', ὅποιον οὐ
τῶν σῶν τε καμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν.
καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασι πανδήμῳ πόλει
κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;
ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;⁶

Antígona abre el prólogo (vv. 1-10) reconociendo una cadena de males asociada al linaje (Οιδίπου κακῶν), pero desde la perplejidad indignada de la pregunta retórica. Resuena algo excesivamente intenso en el modo de dirigirse hacia su hermana, que principia con un vocativo que ocupa todo el primer verso, y está compuesto de un núcleo y tres modificadores. La perífrasis poética Ἰσμῆνης κάρα por

decisión, en contraste con su hermana, pues, como señala Guido Paduano: “La preponderanza cognoscitiva di Antigone si oppone alla ignoranza di Ismene, nella quale è lecito sospettare un patetico ripiegamento, un chiudere gli occhi davanti alla sempre più spaventosa realtà” (1982, p. 255). En la traducción, optamos por colocar el ἐστί repuesto de Jebb entre paréntesis para dar lugar a las interpretaciones que llevan a una expresión más sintética que mantenga el sentido primordial de la frase, pero sin obviar la lectura del original que nos resulta relativamente más explicativa.

⁵ ἄτης ἄτερο, si bien representa una contradicción lógica, carece de enmienda que, más allá del sentido, esté justificada paleográficamente, dada su antigüedad. Jebb (p. 8) propone reemplazar el segundo οὐτ' por οὐδ', para interpretar una litote: “Pues nada doloroso, ni no-libre de calamidad [...] hay / que de tus males y los míos no conozca”. Para la traducción respetamos el texto tradicional, hecha esta aclaración.

⁶ “Oh, mi hermana en común, Ismena, / ¿Acaso conoces alguno de entre los males de Edipo (que existen)/ que Zeus no ejecute para nosotras, aún estando vivas? / Pues nada doloroso, ni libre de calamidad, / ni vergonzoso, ni deshonoroso hay / que de tus males y de los míos yo no conozca. / Y ahora dicen esto, además, por toda la ciudad, / ¿Qué edicto puso el general recientemente? / ¿Sabes, lo escuchaste?, ¿o se te oculta / que hacia los seres queridos marchan los males de los enemigos?”. Las traducciones pertenecen, a menos que se indique lo contrario, al autor de este trabajo.

“Ismena” (κάρα es una versión poética de *kephalé*, “cabeza”) implica una cercanía emotiva muy poderosa, casi encendida, con el interlocutor, más aún sumando el adjetivo κοινόν (la sangre común, pero también el parricidio y el incesto compartidos en la familia) y el adjetivo αὐτάδελφος, ya por sí mismo intensivo⁷. La pregunta, además, contiene un participio dual (ζώσαιν), del mismo modo que son duales los adjetivos posesivos de la respuesta: “de entre tus [sus] males y los míos” Antígona no conoce nada que no sea *aiskhrón*, *algeinón*, *átimon* o libre de *áte*. Estas vilezas representativas de la quintaesencia de la marginalidad social parecen unir, en el discurso de Antígona, a los miembros del linaje⁸. Por otro lado, manifiesta conocer y pregunta a Ismena si conoce el edicto del στρατηγός⁹, y con imágenes homéricas menciona los males de los enemigos que “marchan” (στείχω) contra los seres queridos. Del mismo modo que para Creonte los enemigos serán los enemigos de la ciudad, para Antígona lo son los de los seres queridos, la familia. De esto se concluye que la heroína, con la primera intervención, ya está decidida a actuar de cierto modo. Después de expresar Ismena su desconocimiento del edicto, Antígona la hace salir de la paradójica inseguridad del *oikos* para comunicarle lo que parece ser un plan atrevido (vv. 18-

⁷ Ver nota 37.

⁸ No olvidemos que el prefijo *anti* puede significar tanto “frente” como “contra” y “ante”. Así, etimológicamente, Antígona es “la que se para ante el linaje”, para protegerlo, pero también “la que está en contra del linaje”, negándose a la reproducción y un amor que no sea el filial, e incluso subvirtiendo la versión más normativa del linaje.

⁹ Antígona reconoce a Creonte en tanto general que acaba de triunfar contra otro bando, rasgo que quizás acentúa la rigurosidad del edicto.

19), a lo que la primera reacciona: τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος¹⁰ (v. 20). Ismena usa para describir la agitación de su hermana el participio καλχαίνουσα, que significa tanto “estar agitada” como “teñida de púrpura”, por el desplazamiento metafórico de la coloración oscura producida en el fondo del mar cuando las aguas son agitadas en la superficie. Aquí, con condensación magistral, hay ya guiños al mar que atraviesan los barcos del primer estásimo y a la nave del Estado que nombrará Creonte en su *rhêsis*. Antígona replica explicando tanto la orden de no enterrar a Polinices como el castigo al transgresor (vv. 21-36), y la insta a considerar si apoya o no la única acción que ella concibe como buena, como realizable sin remordimiento (vv. 37-38):

οὕτως ἔχει σοι ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα
εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακῆ¹¹

La certeza sobre la decisión tomada es insobornable, aquilea. Como señala Nussbaum (1986, p. 25), la tragedia presenta a una persona que realiza un acto que puede ser considerado reprobable (faltar a la ley de la ciudad) por una coerción circunstancial que imposibilita la satisfacción de dos exigencias éticas válidas (porque debe, como hermana, darle honras fúnebres a Polinices). Esta coerción, que tiene que ver con *týkhe*, la fortuna, y con fuerzas que exceden el control racional, está claramente explicada en la sentencia de Heráclito: ἦθος

¹⁰ “I.: ¿Qué hay? Pues muestras estar agitada por alguna noticia.”

¹¹ “Así es como tienes las cosas, y mostrarás ahora / si eres bien nacida o si naciste, de padres nobles, innoble.”

ἀνθρώπῳ δαίμων¹² (119D). Ser un individuo en Sófocles, parece expresársenos, es tener un destino. Ahora, Antígona efectivamente eligió satisfacer una de las dos exigencias y también se lo exige a Ismena (“mostrarás ahora si naciste εὐγενής ο, de padres nobles, κακή”), que se niega en el diálogo estíquico (vv. 39-48) y luego explica su intención de evitar más males, habiendo sufrido la destrucción de sus padres y la de sus hermanos, que lograron “un destino común por mano recíproca” (v. 57).

El otro motivo que esgrime Ismena le resulta insoportable a Antígona: solas (μόνα) y abandonadas (λελειμμένα), señala Ismena, el destino parece tener ya algo que enseñarles, como para arriesgarse nuevamente al infortunio y al dolor (vv. 58-60). Por otro lado, como mujeres (γυναῖκες) que nacieron, deben obedecer a los hombres (ἄνδρες) (vv. 61-62). En este caso, contra la flexibilidad quizás excesiva de Ismena ya se sugiere la extrema rigidez de Creonte, portador de un discurso negador de la mujer y del οἶκος que se condensa en el mito de una diosa patrona de Atenas, que nació no de una madre, sino de la cabeza de Zeus. No obstante, Ismena realiza un reconocimiento del que Antígona es ahora incapaz: ὡς βιάζομαι τάδε (v. 66), como es forzada a obedecer, siente sin embargo remordimiento por no enterrar al hermano y ruega a los dioses de abajo que le tengan consideración, sin que ese sentir la lleve a cambiar de decisión o a no tomar ninguna de

¹² “En el hombre, el carácter es su destino (el destino es su carácter)”.

las dos (vv. 65-68). La respuesta de Antígona es recalcitrante (vv. 69-77):

οὐτ' ἄν κελεύσαιμ' οὐτ' ἄν, εἰ θέλοις ἔτι
πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἄν ἠδέως δρώης μέτα.
ἀλλ' ἴσθ' ὅποιά σοι δοκεῖ, κείνον δ' ἐγὼ
θάψω: καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν.
φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὄσια πανουργήσασ'. ἐπεὶ πλείων χρόνος
ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ', εἰ δοκεῖ,
τὰ τῶν θεῶν **ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε**.¹³

Antígona sólo piensa en absolutos, y los dos oxímoros que enuncia (**ὄσια πανουργήσασα** y **ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε**) no se dedican tanto a reconocer dos aspectos inconmensurables del conflicto como a ironizar contra el que considera *kakós*¹⁴. No se puede dudar de la legitimidad del reclamo de la heroína; como afirma Segal (1999, p. 152) ella “defend[s] a valid and necessary aspect of civilization, the rights of the family and the proper treatment of the dead”, pues para Antígona “nomos is

¹³ “No te exigiría, aún si quisieras hacerlo / conmigo no lo harías. / Haz lo que te parezca, a aquél yo / enterraré, bello será para mí morir haciéndolo, / amada, junto a él, yaceré, junto al amado, / piadosa después de ser malvada. Pues por más tiempo / es necesario que satisfaga a los de abajo que a los de aquí, / porque allí yaceré siempre. Si te parece, / deshonra las honras debidas a los dioses.”

¹⁴ Aunque sí es cierto que el discurso de Antígona, como afirma Saravia (2007, p. 114) tiene un dominio mayor de las voces que el de Creonte. Paduano (1982) asocia, en este pasaje, la idea de que Antígona representa la verdad acerca del conflicto con el desarrollo de la interpretación hegeliana, y considera al oxímoron como “la assunzione ironica di un' ottica rispettosa o timorosa delle istituzioni quale le si è rivelata nell'atteggiamento di Ismene, unitamente a lo svuotamento di essa mediante il richiamo al valore religioso (ὄσια)” (p. 258).

personal, familiar, emanating from the gods, eternal” (1999, p. 169). No obstante, manifiesta un compromiso con la muerte, las leyes no escritas (πλείων χρόνος permanecerá en el reino de abajo), demasiado grande como para permanecer entre los vivos, como si la perspectiva de la eternidad la convirtiera en un cadáver viviente, arrastrándola a la naturaleza donde no hay ni ciudad ni familia. Pues, amando la casa, paradójicamente, quiere casarse con Hades. Ismena le dice con gran claridad: θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις¹⁵ (v. 87)¹⁶. Sófocles gusta de la paradoja y el oxímoron para transparentar la complejidad real que rebalsa las miradas a medias de los personajes.

2.2 *Deinótes* y la acción trágica según Aristóteles

Antígona se alerta sobre algo extraño en sus acciones cuando, al final de prólogo, le dice a Ismena (vv. 95-96):

ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο [...]¹⁷

¹⁵ “Tienes el corazón caliente para cosas frías.”

¹⁶ Vale aclarar que el matrimonio de una doncella con Hades, más allá de ser un *tópos* propio de la tragedia, en *Antígona* funciona figurativamente para referir el apego o amor de la protagonista (filial o incluso erótico sexual) por Polinices, un ejemplo más (en esta obra central) de las confusiones y transgresiones dentro de la casa de Edipo. Esto se plasma en el vocabulario pues, como afirma Paduano “κεῖμαι [v. 73] è aperto a possibili valenze sessuale; e il tema del riposo comune oltre la morte verrà tre anni dopo, nell’*Alceste* di Euripide, a costituire un modello formale canonico del discorso amoroso” (p. 258).

¹⁷ “Pero permítame a mí y a mi desatino / sufrir esto que es pasmoso.”

Δεινόν refiere, adelantándonos un poco en la explicación, tanto a la potencia para la acción, el poder, la destreza, que provocan admiración, como a ese resabio ingobernable en toda acción humana, que tiene que ver con el accionar de los dioses y el destino. Esto último provoca terror. Por ello es necesario traducir el término manteniendo tanto su sentido de “hábil”, “respetado”, “reverenciado”, como el de “terrible”, “siniestro”, “funesto”, “extraño”. La palabra misma, en su polisemia extraña, le resultó a Heidegger *deinós* (1942). Tanto Nussbaum (1986) como Saravia (2007) recurren a Aristóteles como génesis de este tipo de comprensión (*Ética nicomaquea*. 2, 1144a 20-29):

τὴν μὲν οὖν προαίρεσιν ὀρθὴν ποιεῖ ἡ ἀρετὴ, τὸ δ' ὅσα ἐκείνης ἔνεκα πέφυκε πράττεσθαι οὐκ ἔστι τῆς ἀρετῆς ἀλλ' ἐτέρας δυνάμεως. λεκτέον δ' ἐπιστήσασι σαφέστερον περὶ αὐτῶν. ἔστι δὲ δύναμις ἣν καλοῦσι **δεινότητα**: αὕτη δ' ἔστι τοιαύτη ὥστε τὰ πρὸς τὸν ὑποτεθέντα σκοπὸν συντείνοντα δύνασθαι ταῦτα πράττειν καὶ τυγχάνειν αὐτοῦ. ἂν μὲν οὖν ὁ σκοπὸς ᾗ καλός, ἐπαινετὴ ἔστιν, ἂν δὲ φαῦλος, πανουργία.¹⁸

¹⁸ “Pues bien, la excelencia hace recta la elección, pero lo que se hace, por naturaleza, ya no es propio de la excelencia, sino de otra facultad. Debemos considerar y exponer estos asuntos con más claridad. Hay una facultad que llamamos *destreza* (δεινότης), y ésta es de tal índole que es capaz de realizar los actos que conducen al blanco propuesto y alcanzarlo; si el blanco es bueno, la facultad es laudable; si es malo, es astucia.” La traducción pertenece a Julio Pallí Bonet (Gredos, Madrid, 1985), pero cambiamos “virtud” (*areté*), término que tiene resonancias cristianas, por “excelencia”, más amplio y por lo tanto más adecuado en relación con el significado original del término griego.

Este pasaje del Estagirita debe enmarcarse en una consideración más general de la *Ética nicomaquea* sobre el hecho de que la prudencia práctica no es un saber científico¹⁹ (1, 3, 1095-6), en tanto que sistema deductivo que se ocupa de universales, como los descriptos en *República* de Platón y *Analíticos segundos* del mismo Aristóteles. Lo que sí lleva a cabo es una ordenación sistemática de las apariencias. El criterio de la elección correcta, entonces, radica en un ser íntegramente humano, el prudente, que no se sitúa en una perspectiva ajena a las condiciones de la vida, sino que basa sus juicios en sus experiencias, por el simple hecho de que eso es lo que exige la materia que ha de juzgarse. Y esto porque la *eudaimonía* es más vulnerable a la *tykhe*, más abierta y con menos ambición de control que lo que concibieron algunas posturas platonizantes y los dos personajes enfrentados en la tragedia que nos ocupa. Los valores que constituyen la vida humana buena son plurales e inconmensurables, no se arreglan a una escala cuantitativa única (la moneda de cambio, el *kérdos* de Creonte). Es por ello que la elección (*προαίρεσις*) y el juicio residen en la *αἴσθησις*, que es no la aprehensión de universales por la razón, sino de particulares concretos. De ahí que las contingencias de una situación prevalezcan sobre el principio, que se debe acomodar a ellas. No obstante, si bien la excelencia hace a la elección, como afirma el fragmento citado de la *Ética*, intentando captar lo que haya de fortuna en los hechos, la elección y determinación del objetivo de la acción dependen finalmente de la capacidad por medio de la cual se

¹⁹ Seguiremos, en esta explicación, las consideraciones de Nussbaum (1986), en el capítulo “Aristotle, the fragility of the good human life”.

logra un objetivo, del impulso que orienta la acción. Pero δεινότης es, como dice Aristóteles, indiferente desde el punto de vista moral (“si el blanco es bueno, la facultad es laudable; si es malo, es astucia; por eso, también de los prudentes decimos que son diestros y astutos. La prudencia no es esa facultad, pero no existe sin ella” [2, 1144a 26-29]). Entonces toda acción conlleva un resabio ingobernable que implica la acción de los dioses y el destino (dentro y fuera de uno), y no es tanto reprehensible moralmente como un error de óptica (*hamartía*). El ojo de Creonte es descrito por Hemón como δεινόν (v. 690). Sin embargo, una insistencia en el error sin reconocer la parcialidad de la visión y el hecho de que se pueda ser culpable, que se sugieren como síntomas (*nóσοι*), pueden traer una desgracia aún mayor. En ese caso las *páthe* llevan a la *kátharsis* como aprendizaje intelectual y emotivo. En la *Poética*, el Estagirita reafirma esta postura, pero centrado en la representación trágica, cuando explica: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου²⁰ y la *eudaemonía* sólo se constituye como tal en el curso de la acción (1450a, 15-20). Como dice Nussbaum, se explora la diferencia entre la bondad y el vivir bien (1986, p. 382).

²⁰ “Porque la tragedia no es una representación de seres humanos, sino de las acciones y el curso de una vida.”

2.3 El arco de la vida²¹

2.3.1 Preparativos para el combate

Luego de un potente prólogo de carácter sintético, la obra describe lo que, según pensamos, es una estructura anular²² en dos sentidos. Por una parte, como fue señalado asiduamente, los estásimos primero y cuarto²³ forman un arco donde el ser humano es descrito, en primer lugar, aunque con ambigüedad, como un ser racional y activo, y en segundo lugar, como un objeto de la fuerza del destino, sumido en una pasividad absoluta. Por otro lado, pensamos que la *párodos* puede leerse en arco con el estásimo quinto, desde un nivel metatextual y ritual, por una parte, y un nivel argumental, poético-conceptual, por la otra. En cuanto al primer nivel,

²¹ *Lebenslauf* se titula uno de los poemas más hermosos de Friedrich Hölderlin, poeta y filósofo suabo que tradujo *Antígona* en 1804 en una versión polémica. Sus notas a la versión, así como algunos ensayos, plantean una noción de lo trágico con afinidades a la de Hegel, pero también con un interesante distanciamiento en su visión de la *kátharsis* como separación dispersiva. Abordar esta cuestión excede los límites de este trabajo.

²² En su esclarecedor ensayo, Mary Douglas (2007) define a la *ring-composition* como “a construction of parallelisms that must open a theme, develop it and round it off by bringing the conclusion back to the beginning” (p. 10). Entre sus características, que comportan un trabajo con la unidad sugerido por la forma del anillo, es esencial la presencia marcada de un punto de retorno en el medio, a partir del cual las secciones de la segunda parte de la composición realicen una cuenta regresiva formal hasta llegar al principio nuevamente. Esto es, cada sección de la primera mitad de la composición tiene una sección paralela en la segunda mitad, lo cual es logrado a través de paralelismos sinónimos o paralelismos antitéticos. Creemos que los cantos corales de *Antígona* presentan esta estructura, así como también muchas secciones de los diálogos, pero una exposición detallada de un tema tan complejo requeriría otro trabajo.

²³ El estásimo tercero puede formar un grupo con el estásimo cuarto en tanto contrasta con la visión del hombre como agente activo, presentando una fuerza divina que induce a la locura.

como señala Beer (2004, p. 24), el coro trágico lleva los mitos a una dimensión política y ritual dado que representa a un grupo anónimo de la comunidad (en este caso los ancianos tebanos) y se nutre para su representación del servicio público de ciudadanos no profesionales. Además, como afirma Margaret Kitzinger (2008), el coro en general manifiesta una tensión de perspectiva entre su voz y la de los actores, o, más bien, permite que la tensión se manifieste en cuanto tal. En *Antígona* en particular señala que “since the chorus is singing about the nature of human action, its role as a non-actor –as dancer and singer- is particularly relevant” (2008, p. 11)²⁴. Tanto por el carácter de ritual cívico-religioso de la tragedia como por la función del coro de enlace con la “realidad”, se puede pensar la última sección de la *párodos* como una *invocatio* o *epíklesis* (Furley, 1995) al dios de la representación trágica, Dioniso, para sacudir la ciudad, y el estásimo quinto como una nueva *invocatio*, pero de función “conciliadora”, ambos aspectos considerados dentro del objetivo apotropaico del rito trágico. Desde el punto de vista de la trama, la *párodos* representa al ojo divino que todo lo ve (Nussbaum, 1986, p. 72) y, en la ambigüedad propia del discurso poético, capta las contradicciones que los agentes humanos no pueden notar. El quinto estásimo, en cambio, presenta una actitud de apertura del hombre con el mundo, de acomodamiento del ojo para ver mejor, que resume puntos de vista más flexibles que en el

²⁴ Esto significa, más específicamente, que la actuación del coro no afecta el curso de la acción, como lo hacen los actores, pero representa un orden entre los mundos natural, divino y humano, de modo tal que el efecto del drama, de cierta forma, depende de la relación difícil entre esta representación de orden y las acciones y decisiones de los personajes (Kitzinger, 2008, p. 9).

desarrollo de la pieza (Hemón, Tiresias, Antígona al final) fueron rechazados.

El coro ingresa cantando un peán de victoria que involucra tanto al Sol como a Hefesto, Ares y Dioniso, en la invocación final. Según Kitzinger (2008, p. 15) los anapestos se corresponden con la marcha que describe la batalla, y los eolios con la actuación de estas divinidades en un orden universal. El *ἀμέρας βλέφαρον* (“ojo del día”) es invocado como un testigo que desde antaño (*πρότερον*) garantiza la justicia en Tebas (vv. 100-104). En este caso, al parecer, la retirada del enemigo coincidió con la salida del sol. De acuerdo con Nussbaum (1986, pp. 72-73) este ojo²⁵ de la naturaleza contempla un complejo panorama que genera conflictos de obligaciones encontradas, múltiples y contradictorias entre sí, como los dioses nombrados.

La ambigüedad propia del discurso poético (contra lo que se podría esperar de la apariencia homérica de este referir los hechos bélicos) condensa contradictoriamente en una sola imagen la semilla del conflicto: *ὄξεα κλάζων / αἰετὸς* (“chillando agudamente / como un águila”, vv. 112-113). Pese a que, como el coro expresa más adelante, Zeus apoyó a Tebas

²⁵ Si tenemos en cuenta su célebre posteridad, conviene leer aquí una posible referencia a la escena de los escudos de *Siete contra Tebas* de Esquilo. Paduano (1982, p. 263, n. 12) ya señala en el verso 141 y siguientes un eco de la descripción de los combatientes argivos y tebanos enfrentados en cada una de las siete puertas de Tebas. En este caso, el “dorado ojo del día” (vv. 100-1) sería el contrapunto de la luna como “ojo de la noche” (v. 390) mencionada en la écfrasis del escudo de Tideo: *ἔχει δ' ὑπέρφρον σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος τόδε, / φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον· / λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει, / πρέσβιστον ἄστρον, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει.* (387-390). La celebración victoriosa del coro frente a los enemigos externos de la ciudad aporta coherencia a este caso de intertextualidad.

—de hecho, derribó con su rayo a Capaneo- el símbolo del dios, el águila, encarna a Polinices como una sinécdoque de los guerreros argivos, y será justamente el cadáver insepulto de este personaje el factor crucial del futuro enfrentamiento. El chillido agudo del ave de presa, por otra parte, recorrerá la obra sugestivamente: Licurgo quiere acallar a las Musas en el estásimo cuarto, el estásimo segundo hablará de “la locura de la palabra, la Erinia de los pensamientos” (λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς, v. 603), y finalmente Dioniso será “el corifeo de las estrellas” (φθεγμάτων ἐπίσκοπε, v. 1148). Esta posibilidad del canto coral de hacer alusiones de forma algo velada, tanto prospectiva como retrospectivamente, es vinculada por Nietzsche (2013 [1886], pp. 62-63) a un estado de éxtasis de los coreutas, que actúan a modo de regazo materno para el diálogo. Teniendo la estructura de un sueño, la oda puede condensar y desplazar imágenes que aparecerán en el desarrollo del diálogo.

En las referencias al triunfo tebano el coro muestra una seguridad esquilea con respecto a las motivaciones de los dioses en el asunto (vv. 123-133). Esto se plasma en un sistema de metáforas míticas sobre-codificadas, donde, como vimos en el ejemplo anterior, no sólo los tebanos son serpientes (v. 122) y los argivos águilas blancas, sino que los dioses mencionados son identificados a tal punto con los elementos que encarnan en la lucha que sus denominaciones se vuelven intercambiables. Así, Ares no se parece al tumulto de la batalla, sino que *es* el tumulto (ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης / δεξιόσειρος, “Pero los asuntos

salieron de otro modo / y lo suyo a cada cual proporcionaba impetuoso el gran Ares / golpeando fuerte”, vv. 139-140), y Hefesto no se parece al fuego, sino que *es* tal (αίμάτων γένυσιβ πλησθῆναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων / πευκάενθ’ **Ἡφαιστον** ἐλεῖν, “Se fue antes de que de nuestra sangre / sus quijadas fueran llenadas / y a las coronas de pino de las torres / las tomara Hefesto”, vv. 120-121). Esta certeza será impugnada por el curso de los hechos, que hace dudar a los personajes ostensiblemente sobre el propósito divino. Sin embargo, asumiendo las contradicciones del mundo, los dioses de la *párodos* no dudan en su agencia divina.²⁶

Ya adentrados en el primer episodio, nos encontramos con la *rhésis* de Creonte, que, luego de situarse como sucesor de un linaje de reyes a quienes los ancianos del coro fueron fieles, expresa una visión gubernamental muy estrecha de miras (vv. 175-177):

ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
 ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν
 ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ.²⁷

²⁶ Robert Parker (2000) considera que la modalidad misteriosa de la epifanía caracteriza a los dioses de Sófocles en comparación con los dioses de Esquilo, que forman parte de la trama, y los de Eurípides, que relatan sucesos. Pensamos que el punto de Parker sobre Esquilo es correcto, en tanto que los dioses participen de la tragedia como personajes (*Prometeo encadenado*), y que no se contradice con uno que enfatice en Sófocles también la participación divina en la trama, pero ésta se destaca por ambigua, misteriosa: genera pasmo entre los personajes al determinar el curso de los hechos sin poder ser comprendida.

²⁷ “Es imposible reconocer de cada hombre / el alma, el pensamiento y el criterio antes / de que se muestre experimentado en el ejercicio del poder así como en las leyes”.

Ya en estos tres versos, Creonte pronuncia una *gnóme* que revela su simplificación de perspectiva: el hombre cuya alma se puede conocer es solamente aquel experimentado en ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν. Las mujeres, por tanto, como parte del οἶκος, quedan excluidas. Lo que permite conocer es, como lo remite la etimología del adjetivo ἀμήχανον, una μηχανή, una máquina, un instrumento, una trampa. Así serán denominados en el primer estásimo (v. 349) los ardides y redes con que el hombre somete a la naturaleza mansa en apariencia. Creonte se entiende a sí mismo como un sujeto puramente activo, por eso pilotea (εὐθύνων, v. 178) la ciudad. La metáfora de la nave del Estado era tradicional en la lírica arcaica, habiendo sido creada por Alceo (frag. 6LPG) y reproducida por Teognis (670-685) y Esquilo en *Siete contra Tebas* (vv. 107, 192, 780, 1068) y *Euménides* (v. 16). Si seguimos la estructura metafórica de la obra, veremos la repetición de la imagen en los barcos que cruzan el mar en la primera estrofa del primer estásimo, y en el diálogo de Antígona e Ismena que ya citamos (vv. 9-10). Tanto la ambigüedad del estásimo como la caracterización de καλχαίνουσα de la heroína llevan a considerar que el manejo del barco de la ciudad por parte de Creonte agitó las aguas. El gobernante se cubre de una soberbia tal que le proclama a Zeus (ἴστω Ζεὺς ὁ πᾶνθ' ὄρω̄ν ἀεὶ, “Pues yo, sepa Zeus, el que todo lo ve siempre”, v. 184) que no consentirá quedarse callado cuando la calamidad marche (στείχουσιν) hacia los ciudadanos (vv. 185-186). Usa la misma imagen que Antígona (v. 10), pero en este caso los enemigos no lo son de los seres queridos, sino de los

ciudadanos. Más precisamente, los enemigos son aquellos quienes tienen (νομίζει) a los seres queridos más arriba que a la patria (vv. 182-183). Con ironía magistral, Sófocles nos muestra la simplificación de compromisos valorativos que efectúa el general. Κάκιστος (v. 181), para los dos personajes principales, tiene significados diametralmente opuestos.

A modo de ironía del destino al arrogante discurso de Creonte sobre la forma de gobernar, llega el guardián con la mala noticia. Declara: τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθησ' ὄκνον πολύν²⁸ (v. 243). Τὰ δεινὰ es el hecho de que el cuerpo de Polinices haya sido encontrado cubierto de una delicada ceniza y sin señal de que los animales lo tocan. Si bien esto no puede ser calificado de epifanía, sí se atestiguan en el relato reacciones de los presentes que producen un sentido palpable de lo divino. Dice el guardián (vv. 252-254):

[...], ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.
ὅπως δ' ὁ πρῶτος ἡμῖν ἡμεροσκόπος
δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρῆν.²⁹

Sobrecogidos por el asombro, los guardias se culpan unos a otros por no haber visto al artífice inescrutable (cabe recordar que en *Iliada* 24, 18-21, el cadáver de Héctor es mantenido impoluto por intervención divina). Creonte, ante la sugerencia del coro de una posible intervención divina, que se manifestara

²⁸ “Pues lo pasmoso instaura mucho temor.”

²⁹ “Alguien inescrutable fue el artífice. / Cuando el primer guardia diurno nos lo mostró, / un estupor incómodo se presentó en todos.”

contra su voluntad, desprecia a los ancianos y al guardián. Comienza el primer estásimo (vv. 332-341).

πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν
ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν.
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
ἵππειῳ γένει πολεύων.³⁰

La denominada “Oda al Hombre” o “Himno al Hombre” por parte de la crítica (Saravia, 2007; Staley, 1985), resalta así su contraste con otras composiciones que se le asemejan, como por ejemplo el primer estásimo de *Coéforas* (vv. 585-652), en el que el ser humano es presentado como un integrante más del complejo de la naturaleza, tan temible como las bestias y, a su vez, inserto en un entramado de referencias mitológicas³¹. En el primer estásimo de *Antígona* (vv. 332-375), en cambio, las

³⁰ “Mucho hay de pasmoso, pero nada / existe más pasmoso que el hombre. / Y eso más allá del mar grisáceo / avanza, con el viento sur tempestuoso, / cruzando por debajo / de la rompiente de las olas. / Y de todas las diosas a la más antigua, la Tierra / imperecedera, incansable, trabaja, / mientras los arados pasan año tras año, / labrando con la estirpe equina.”

³¹ El priamel del primer estásimo de *Coéforas* nos presenta a un hombre tanto víctima de las bestias como capaz de ser incluso más temible que éstas, en especial cuando actúa una mujer poseída por la lujuria. Por ello podría leerse, con igual validez, que el hombre es víctima en dos ocasiones: de las bestias y de la “raza de las mujeres”. Douglas Cairns (2014, pp. 1-4) también enfatiza la intertextualidad de la “Oda al hombre” con la “Elegía a las Musas” de Solón.

referencias míticas brillan por su ausencia y los dioses mencionados (la Tierra y Hades) no son los Olímpicos, en cuyo comercio con el Prometeo esquileo se hallaba tradicionalmente el origen de la civilización humana. Este hombre es distinto porque parte solo desde la nada y se encamina por sus propios medios, diferentes de modo sumo a los de los demás seres, hacia la construcción de un espacio político como morada de la historia humana contra las fuerzas irracionales del mundo, o, como dicen los versos de forma más interesante, como un techo para cubrirse de las flechas del raso.

La famosa *gnóme* o sentencia del primer verso actúa como resumen de toda la oda, que puede considerarse su explicación. Su carácter general y abstracto es confirmado por el pronombre neutro del verso siguiente: τοὔτο³². En el apartado 2.2 analizamos la semántica del concepto de *deinótes*. En esta línea de interpretación, que le da a la palabra el matiz de “extrañamiento ante el propio accionar”, autores como Segal (1964, 1999) o Lardinois y Oudemans (1987) o Cairns (2014)

³² En cuanto a la sapiencia del coro, manifiesta en *gnómai*, en el uso del priamel, etc., Simon Goldhill (2013) señala que “most stasima are intricately poised between authority and insecurity, as the choral voice shifts and slides between authoritative generalization and character-led specificity” (p. 107). En la misma línea, Helene Foley (2003) también identifica un doble aspecto del coro, donde ciertos elementos relacionados con la categoría de personaje, como el género, la etnicidad o la edad ejercen un rol importante en el drama, pero conviven con componentes presentes en las odas en general: el uso de la sabiduría tradicional y mítica, la conexión con la esfera religiosa y la gesticulación ritual, etc. En *Antígona* se da un caso especial, ya que ambos aspectos confluyen, en tanto el coro de ancianos, ciudadanos ricos y poderosos, ofrece en su especificidad de personaje un lugar ideal para la autoridad de la sabiduría tradicional. Esto no implica que aparezcan comentarios de índole más subjetiva, en yambos, en especial cuando el coro apoya o critica a Antígona o a Creonte.

interpretan la “Oda al hombre” como un canto de alabanza a la imposición humana del orden sobre el caos, pero al mismo tiempo lo suficientemente ambigua como para permitirnos leer que el poderío humano ahoga la violencia natural con una violencia quizás aún mayor³³. Por ello, los términos más apropiados para la traducción de δεινός a lenguas modernas son aquellos que implican tanto admiración, por un lado, como asombro y miedo, por el otro: “wondrous” (Jebb, 1888), “ungeheuer” (Hölderlin, 1804) o “unheimlich” (Heidegger, 1942), “pasmoso” (González de Tobia, 1993; Saravia, 2007).

Para Saravia (2007), el concepto en este estásimo presenta a la vida humana como un tránsito pendular entre el hombre como un ser dotado de razón, capaz de elegir y superarse, y como objeto de una fuerza del destino que lo conduce a la inactividad. El acento es más fuerte en la actividad humana,

³³ Segal (1964) señala específicamente que la oda utiliza elementos propios del racionalismo optimista, como la idea sofística de la capacidad humana de trabajar creativamente sobre su ambiente, o la noción de Protágoras de que el Estado y la *pólis*, junto a la ley y la justicia, son creaciones humanas que afirman al hombre frente a un mundo hostil. No obstante, esta utilización no implica que Sófocles apruebe estas ideas (p. 53). En la línea de pensamiento opuesta, Crane (1989) afirma que la alabanza de la oda a la humanidad en las tres primeras estrofas es sincera (parece no leer los casos de ambigüedad que desarrollamos en el cuerpo del texto), y que el carácter negativo de la última puede ser explicado por el devenir de Creonte en la trama, que pasa de ser un filósofo-rey en el estilo del *Protágoras* platónico a un tirano. Staley (1985), por su parte, cree en el valor afirmativo de la oda, y argumenta que su uso de *deinós* es positivo (“admirable”), ya que, por un lado, actúa como correctivo del *deinós* del primer estásimo de *Coéforas* (“pasmoso”) y, por el otro, reemplaza el *akidnós* (“débil”) de un pasaje de *Odisea* que encuentra muy similar a los primeros versos de la estrofa I (*Od.* 18, 130-7). Encontramos particularmente débil su argumento cuando diferencia entre la “frightening *deinótes* of a woman whose crime was motivated by lustful eros” y la “creative *deinótes* of a woman whose crime was motivated by *philia*” (p. 569). El proceder de Antígona no tiene mucho de “creative” (ver nuestra discusión sobre su “rebeldía” más adelante), y su *philia*, como la ambivalencia del *étymon* de su nombre lo indica, tiene bastante de “lustful eros”.

pero la ambigüedad permite leer lo segundo. Lo que resulta pasmoso es para un hombre, entonces, el movimiento, el abrirse caminos (2007, p. 82), acción reflejada en la figura etimológica de πέλει y περῶν asociadas al movimiento (Lardinois, 1987, p. 109). La personificación de Gea, la tierra, la diosa, con cualidades humanas como ser ἄφθιτον (ser animada y, por lo tanto, la posibilidad de la inmortalidad) y ἀκαμάταν (incansable, v. 339), sugiere cierta rebeldía, de su parte, a ser simple objeto del trabajo humano, que se refleja en la conjugación con el uso de verbos en voz media.

La antistrofa establece cierto paralelismo de sintagmas consistentes en un núcleo nominal más genitivos que lo modifican (vv. 344-347). Si en la primera estrofa el hombre dominaba las fuerzas naturales, navegando en el mar, cultivando la tierra y construyendo casas, ahora somete a los pájaros (φῦλον ὀρνίθων, vv. 342-343) y a los animales de tierra (θηρῶν ἀγρίων ἔθνη, v. 344) mediante la red (σπεύραισι δικτυοκλώστοις, v. 348) y el yugo (ζυγόν, v. 351). Los términos κουφονόων (“ligero”, v. 342) y ἀκμηῆτα (“incansable”, v. 352) resultan irónicos si consideramos al estásimo como un resumen del argumento de la tragedia y las posibilidades de contraste que esto involucra (Segal, 1999). Los pájaros, “de pensamiento volátil”, cazados por los hombres, terminan siendo quienes transmiten a Tiresias el desorden general causado por el “pensamiento ligero” de Creonte, representante de los hombres. Recordemos también la relación del *thrēnos* femenino con el canto del ave. El toro, pese a ser

domesticado, resulta ἀκμηῆτα, como la tierra, dejando entrever alguna rebeldía de las fuerzas naturales.

La segunda estrofa abre una lista polisindética de las conquistas sociales y espirituales del hombre: el lenguaje, el pensamiento y la ciudad (vv. 353-354). La metáfora ἀνεμῶεν φρόνημα, que califica al pensamiento como algo aireado o ventoso, sostiene la analogía en la rapidez o la habilidad, pero rápidamente se recurre a una ironía: ὀργᾶς (v. 355), que en conjunto con ἀστυνόμους significa “disposiciones para la vida social”, adquiere un tono ambiguo y puede también hacer referencia a las “furias” y “pasiones” desencadenadas en la ciudad. La figura ὑπαίθρεια καὶ δύσομβρα [...] βέλη, “tempestuosas flechas del raso / del aire libre” (vv. 356-357) metaforiza las inclemencias del exterior y la necesidad humana de crear viviendas. Por otra parte, la antítesis (v. 360): παντοπόρος· ἄπορος (“fecundo en recursos; sin recursos”, v. 360), a pesar del punto en alto, crea la ambigüedad suficiente para pensar en una caída trágica en la cual, en el colmo de la felicidad, antes pleno de recursos, o de experiencia (πόρος también significa caminos), el hombre se queda sin medios, ἀμήχανος (v. 362), o manifiesta su ignorancia.

En la última antístrofa se plantea la interesante antítesis de ὑψίπολις· ἄπολις (“honrado en la ciudad, sin ciudad”, v. 370), donde cabe preguntarse en quiénes se efectúa, según la oda, este pasaje terrible de la cultura a la naturaleza. El pasaje responde: νόμους παρείρων χθονὸς / θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν: “Quiénes no observan las leyes de los dioses de la tierra

/ y la justicia juramentada” (vv. 368-369). Así, se hace referencia tanto a las leyes no escritas del *oikos*, que Creón ignora, como a la justicia juramentada de la ciudad, que Antígona contraviene. De hecho, quien se torna *ápolis* tiene prohibido sentarse en la *hestía* de los ancianos del coro (vv. 372-374). Ambos aspectos de la multiplicidad irreconciliable de la *pólis* son tenidos en cuenta. Ahora, es inevitable caer en la *hamartía*, porque el hombre es *deinós* por naturaleza. El siguiente agón nos permitirá profundizar en la pugna entre las leyes de la ciudad y las leyes no escritas.

2.3.2 El agón de la *pólis* y el *oikos*

El guardia abre el segundo episodio, y relata (vv. 407-431) cómo, nuevamente, bajo signos divinos (θείαν νόσον, “enfermedad sagrada”, v. 421) fue descubierta Antígona dándole las honras fúnebres al hermano. Creonte intenta salvarla preguntándole si conocía el edicto, que Antígona dice conocer, y el soberano pregunta el porqué de la transgresión, a lo que la muchacha responde (vv. 450-457):

οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.

οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε
ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὄτου 'φάνη.³⁴

Aún siendo rígida en su punto de vista (Díke cohabita exclusivamente con τῶν κάτω θεῶν –olvida que la justicia de Zeus le dio la victoria a Eteocles–), estos versos manifiestan una grandeza en la que se transparenta una experiencia auténtica de los límites humanos. Quizás por ello, en el *kommós*, la heroína cambiará de perspectiva, adquiriendo una visión más amplia del conflicto. Por la calidad de la percepción en los dos últimos versos citados, pareciera que quien habla es el Heráclito de 114DK, el fragmento sobre la ley humana alimentada por la divina. Como, en efecto, señala Charles H. Kahn (1978, p. 210) “there is no split in the principle between *nomos* and nature, as an institution, law is neither non-made nor conventional: it is the expression in social terms of the cosmic order of which another name is justice”. De igual modo, Antígona actúa como paladín de una suerte de derecho natural cuando, como explica Edward Harris (2004, p. 36), establece una diferencia semántica entre κήρυγμα (v. 8, 453) y sus variaciones (κηρύξαντ', v. 32; προκηρύξοντα, v. 34; κηρύξας, v. 450, etc.), y *nómos*, que tanto Creonte como el coro en una ocasión (νόμοις, v. 382) utilizan indistintamente para referirse al edicto. Del acuerdo tácito y tradicional (religioso) entre el cuerpo de ciudadanos Antígona quiere

³⁴ “Para mí no fue Zeus quien las proclamó, / ni Dike que vive con los dioses de abajo / delimitó estas normas para los mortales. / Y no me imaginaba que tus proclamas / tuvieran fuerza para sobrepasar las leyes / no escritas de los dioses, aunque seas mortal. / Pues no es algo de ahora ni de ayer, sino que existe desde siempre / y nadie sabe cuándo surgió.”

diferenciar un decreto con pretensiones de ley que sólo encarnaría la arbitrariedad tiránica de Creonte.³⁵

Efectivamente, luego de que Antígona asegure a Creonte que sus súbditos acuerdan con la transgresión y que no hablan por adulación (ὕπιλλειν, “mover la cola como un perro”, v. 509), se embarcan en una esticomitía memorable, donde confluyen los rasgos más característicos de sus reduccionismos de valores, que tocan cumbre en este intercambio (vv. 511-523):

À: οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγχχνους σέβειν.

K: οὐκ οὖν ὄμαιμος χῶ καταντίον θανῶν;

À: ὄμαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταυτοῦ πατρὸς.

K: πῶς δῆτ' ἐκείνῳ δυσσεβῆ τιμᾶς χάριν;

À: οὐ μαρτυρήσει ταῦθ' ὁ κατθανῶν νέκυς.

K: εἴ τοί σφε τιμᾶς ἐξ ἴσου τῷ δυσσεβεῖ.

À: οὐ γάρ τι δοῦλος, ἀλλ' ἀδελφὸς ὤλετο.

K: πορθῶν δὲ τήνδε γῆν: ὁ δ' ἀντιστὰς ὕπερ.

À: ὁμῶς ὁ γ' Αἰδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.

K: ἀλλ' οὐχ ὁ χρηστὸς τῷ κακῷ λαχεῖν ἴσος.

À: τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγῆ τάδε;

K: οὐτοὶ ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος

À: οὐτοὶ συνέχθῃν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.³⁶

³⁵ Como sabemos, Antígona no se sentirá tan segura con el correr de los sucesos, e incluso sentirá que los dioses la han abandonado, pero esto no nos puede llevar a negar la coherencia de su argumento en esta sección.

³⁶ “A.: Nada vergonzoso hay en honrar a los del mismo vientre.

C.: ¿Entonces no es de la misma sangre el que ha muerto enfrentado?

A.: Hermanos por el mismo e idéntico padre.

C.: ¿Cómo, entonces, cometes una ofensa desleal a él?

A.: El cuerpo que ha muerto no testificará eso.

C.: Lo hará, si lo honras igual que al traidor.

A.: No ha muerto ningún esclavo, sino un hermano.

En este enfrentamiento se pueden apreciar dos campos semánticos, uno referido a los términos positivos (σέβειν, v. 511; τιμᾶς, v. 514, 516; χρηστός, v. 520) y otro a los términos negativos (αἰσχροὺν, v. 511; δυσσεβῆ, v. 516; κακός, v. 520) que se vacían de su contenido particular para obedecer a la moneda de cambio de cada personaje: en el caso de Creonte, *gḗ*, pero no en cuanto diosa, sino en cuanto desierto que gobernar (v. 739), como le señala Hemón; en el caso de Antígona, lo filial (ὄμοσπλάγχνου, v. 511; ὄμαιμος, v. 513; ἀδελφός³⁷, v. 517; φίλος, v. 522, el verbo φύω, v. 523, quizás en el sentido heracliteano). Para una mejor comprensión de estas distintas áreas, es necesaria una digresión histórica.

Domingo Plácido (1997) señala que el teatro se correspondía con el funcionamiento de la ciudad democrática y, por ello, reproducía sus contradicciones: el conflicto de la sociedad tradicional con los aspectos nuevos nacidos dentro de ella. Sófocles reflejaría en sus obras la visión de una Atenas que

C.: El que ha arrasado esta tierra; el otro es el que contra eso se irguió.

A.: Hades desea leyes igualitarias.

C.: Pero quien es honrado no merece lo mismo que el malvado.

A.: Nadie ha sabido si la consideración es piadosa para los de abajo.

C.: En verdad, nunca un enemigo, ni cuando muera, será un amigo.

A.: En verdad no nací para compartir el odio, sino el amor.”

³⁷ Como señala Segal (1999, p.184) el vocabulario de Antígona que refiere al linaje apunta claramente a conflictos políticos significativos para una audiencia que recuerda el grupo de reformas de Clístenes, superadoras de los lazos de sangre en cuanto apuntaban a una esencial fidelidad a la *pólis*. La heroína, efectivamente, distingue la línea materna y paterna del linaje cuando no hace uso de *kasígnetos*, heredero semántico del indoeuropeo *phratér*, “hermano”, que en griego pasa a referir al miembro de la banda masculina y patriarcal que prefigura el poder político de la ciudad. En cambio, usa exclusivamente *adelphós* (*a-delphys*, del mismo vientre) y sus sinónimos *homóspankhnos* y *homogástrios*, que claramente ponen el énfasis en la línea materna.

progresar democráticamente e irradiar dominación cultural sobre toda Grecia, pero cuya cara oculta es el atenocentrismo.

El cambio en la sociedad hoplítica se desarrolló a través de distintas articulaciones históricas, desde la inicial y mítica *synesis* de Teseo, que presupuso la superación del *oikos*, pasando por las reformas de Solón y Clístenes, en especial (508 a. C.), transgresoras del *genos*, hasta las esenciales intervenciones de un Temístocles, que al impulsar el desarrollo de la flota dio poder político a los *thetes*, el sector menos favorecido del *demos*, o las reformas de Efialtes o Pericles que apuntaron al pasaje de un sistema evergético a la *misthophoria* dependiente de los tributos de la Liga de Delos, que Atenas, como jefe, exigía bajo un sistema de clientelismo.

En la discutida fecha de 554 a. C. (Pritchett, 1969), con el pasaje del tesoro de la Liga de Delos a Atenas, se efectúa el comienzo de su imperio, centrado en el poderío naval e innovador en cuanto a la introducción de la explotación de productos de tierras lejanas. Cuando, al comenzar la guerra contra Esparta y la Liga del Peloponeso en 431, Pericles decide no defender la tierra y el campo ante la invasión de Arquidamo, sólo ve el mar y la ciudad. Esta llamada “insularidad” de Atenas, entrelazada al sistema democrático, ya que son los *thetes* quienes llevan adelante el poderío naval, ignora que el elemento formativo básico de la ciudad está en los *oikoi*, corriendo el riesgo de que elementos fundamentales de su estructura se desgaren y se produzca conflicto interno.

En este sentido puede leerse *Antígona* como expresión de este conflicto entre *pólis* y *oikos*, donde la prohibición de

Creonte de enterrar el cuerpo de Polinices, traidor de la ciudad, viola los lazos filiales, del *génos*, y apunta desde lo religioso a un problema fundamental de la base material de la ciudad. Contra la utopía de la ciudad-isla expresada célebremente en el discurso fúnebre de Pericles³⁸ se sitúa el entierro por parte del *oíkos* que defiende Antígona, cuyo lamento sugiere la *stásis*. El género discursivo típicamente femenino del lamento, como afirma con acierto McClure (1999, pp. 40-41), si bien consolida y articula el sentido de pérdida de una comunidad, también puede funcionar, en un nivel subversivo, como una forma de protesta y un impulso hacia la venganza, razón por la cual desde el siglo VI a. C. la norma soloniana tanto limita la presencia de mujeres en el rito fúnebre, como restringe la intensidad del *κωκύειν* (“lamentarse”). *Antígona*, como toda buena tragedia, es un gran canalizador de ese remanente incontrolable de las limitaciones de la vida cívica. Poco antes del *agón*, el guardia describe la reacción de la heroína en vistas del cadáver de Polinices (422-425):

Καὶ τοῦδ' ἀπαλλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῷ,
ἢ παῖς ὄρᾳται **κἀνακωκύει** πικρᾶς
ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς
εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος.³⁹

Efectivamente, esta imagen del mundo animal de larga tradición (*Od.*, 16, 216 ss.; Eurípides, *Fenicias*, vv. 1514-18),

³⁸ Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, 1.34-35.

³⁹ “Pasada la tormenta luego de un largo tiempo / la muchacha fue vista; se lamentó / con el sonido agudo de un pájaro amargado como cuando /ve, vacío el nido, al lecho huérfano de polluelos”.

como así también el parangón con Níobe que Antígona realizará de sí misma en el *kommós* (vv. 424-434) la colocan en la posición más sospechosa en el *thrénos* para la ansiedad masculina: la de la madre⁴⁰. Loraux (1998 [1990]) la relaciona básicamente con dos aspectos de un modelo de memoria femenina que la ciudad trata de confinar en la esfera de lo anti-(ante) político (p. 98). Por un lado, la proximidad sensual y preeminente con el cuerpo del muerto legitimizada por el recuerdo corporal del dar a luz. Por el otro, y dentro del paradigma mítico del ruiñeñor-Procne en su ambigüedad de *lamento por el muerto / lamento por ser el asesino*⁴¹, la cólera (*mênis*) que no olvida. Su principio de eterna repetición, expresado con un *aeí*, amenaza al *aeí* político de las instituciones cívicas del mismo modo que el $\delta\acute{\xi}\upsilon\nu\ \varphi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\nu$ amenaza al *lógos* racional de la oración fúnebre masculina.

Probablemente Antígona entre en una relación más estrecha con el primer modelo de memoria maternal arriba expuesto dado su casi incestuoso interés en Polinices, y no tanto en la cólera vengativa del segundo modelo, aparentemente más propio de una Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides. A contrapelo de la tradicional consideración de Antígona

⁴⁰ Veremos más adelante que, además de esta equiparación metafórica con la figura materna, Antígona (según Segal, 1999) asume el papel de la doncella Perséfone que viaja al submundo. Esta contradicción poética es compleja y no hay lugar aquí para tratarla, pero proponemos sumariamente que la crítica de Judith Butler a las posiciones simbólicas lacanianas puede ser una herramienta interesante para interpretarla, ya que si lo simbólico en realidad no es más que la sedimentación de prácticas sociales que las alteraciones radicales del linaje obligan a reestructurar, el incesto en la casa de Edipo, que confunde lugares y protocolos de acción, puede implicar el uso subversivo de un esquema mítico tradicional.

⁴¹ Ver Loraux (1998 [1990]), pp. 64-65).

como una rebelde, coincidimos con Loraux (1998 [1990], p. 27) cuando advierte que lo único que ésta desea es honrar el cuerpo de Polinices, y no derrocar a Creonte o rehabilitar la reputación política de su hermano. Pero si nuestra heroína falla en llevar adelante una macropolítica, en términos anacrónicos, sí es posible afirmar que ejerce, atendiendo a Judith Butler (2000), una micropolítica de género. Cuando Antígona administra el rito fúnebre sola, ejerce una función masculina, si tenemos en cuenta la presencia restringida de las mujeres en el *táphos*, y menos aún en la *próthesis* o la *ekphorá* (Tucídides, 2.34.4). Por otro lado, asume una actitud aquilea, insobornable, activa, para lograr su cometido, sin mencionar la consumada retórica de la que hace uso en su momento político supuestamente menos rebelde, cuando admite que no hubiera retado el edicto de Creonte de haber sido su marido o su hijo el muerto (vv. 908-915). Más allá de una posible negación a la ideología de la maternidad como deber cívico, la heroína también exige un reconocimiento del *oíkos* como base de la vida social, que se haría efectivo en la disposición del cuerpo por parte de éste para la realización de una *eulogía* singular y concreta, aunque no sirva de modelo a la comunidad por el carácter maldito del receptor. Es claro que en estos asuntos Antígona no solo reta al *kyrios* de su *oíkos* (que, por otro lado, sólo está interesado en actuar como gobernante), sino que ocupa su lugar asumiendo el papel de *kyrios*.⁴²

⁴² En contraste con la sociedad democrática, sociedades más aristocráticas como la espartana o la romana, o incluso Atenas en etapas anteriores de su historia, daban un mayor papel a la familia y a la mujer en los ritos fúnebres. Si tenemos en cuenta que la tragedia representa un escenario arcaico que actúa de contrapunto para la actualidad democrática del espectador, la superposición de rasgos contemporáneos con otras

2.3.3. Hacia la conciliación con la no conciliación

Luego del estásimo segundo (vv. 582-625), cantado al destino, en lamento por la extinción de los Labdácidas⁴³, por primera vez se presenta una figura: Hemón, que sin rozar la reluctancia de Ismena, recomienda una actitud sensible hacia los embates de la fortuna. En el diálogo con su padre no se verifica una discusión de contenido político, sino sobre forma. Una imagen es, en este sentido, interesante: la del árbol que salva las hojas doblegándose a la corriente (vv. 712-714).

Luego del altercado al que llevó el sabio consejo de Hemón, que da una amenaza de muerte, el coro entona el estásimo tercero (vv. 783-791). El himno, según Winnington-Ingram (1980, pp. 92-95), está motivado en la pasión amorosa que Hemón siente por Antígona, lo cual le quita aún más un carácter de legitimación política o ética al diálogo entre padre e

instituciones arcaicas es un ámbito fértil. En este sentido, Susana Scabuzzo (1999) realiza un interesante análisis de las instituciones jurídicas pre-democráticas que afloran en *Antígona* y conviven con las más modernas. Así, pueden verse: juramentos y ofrecimientos de ordalías de fuego por los guardias que descubren la transgresión del edicto; la *apagogé* de Antígona, a medio camino entre la venganza privada y el tribunal público; la ordalía, otra vez de Antígona; y el suicidio por venganza de Eurídice y Hemón, entre otros.

⁴³ Este interesante estásimo que el espacio no nos permite tratar podría ser el punto de regreso de la composición anular, dado que marca un cambio de ritmo en la obra y presenta el tema principal de las limitaciones del poder humano ante el destino y el hundimiento total del *oikos* de Edipo. Douglas señala que “a well-marked turning point is a sign of a well-designed ring-composition. Sometimes it takes the form of a minor ring” (p. 34) y, efectivamente, como señala P. Easterling (1978) esta oda describe una pequeña composición anular, basada sobre todo en las repeticiones de un refrán de cierre (v. 644, v. 625), de *oudèn hérpei* (v. 613, v. 618), de la palabra *áte* (vv. 584, 614, 624, 625); y en la apertura de la segunda antístrofa con *gár*, lo cual la define como una explicación de la estrofa precedente.

hijo. Pero es πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν (“asesor en la antigüedad de grandes leyes”, v. 798) lo que parece una contradicción lógica: “It is therefore puzzling that, after singing that Love wraps the minds of the just toward injustice, the chorus should go on to imply that sexual desire has an honourable place beside the law [...] Perhaps there is a deliberate paradox” (p. 92). Πάρεδρος, reflexiona el crítico, aparece en Píndaro para referirse a Radamantis y Temis como asesores de Zeus⁴⁴. Esta paradoja nos parece comprensible recordando tanto la analogía nietzscheana de la oda coral con el sueño y sus procesos a-lógicos, como el lugar que tanto Aristóteles como los estudios críticos en que nos basamos le dan a la participación de la fortuna y las pasiones en el plan de una vida humana buena, y que el discurso trágico, por supuesto, comparte. Quizás el coro está diciendo que el amor paternal debería asesorar el establecimiento de la dura ley que llevará eventualmente al suicidio de su hijo, y que el amor pasional debería asesorar la ley fría y poco humana que acarrea a Antígona hacia los muertos.

El *kommós* de Antígona sobreviene cuando ésta, ya cercana a la precipitación a la cueva, parece congregarse en su oído el apego de Ismena por la vida, la palabra amorosa de Hemón y un agudo sentido de la pérdida, que la llevan a lo que Nussbaum denominó una respuesta adecuada al conflicto (1986, p. 42), que “would begin with the acknowledgement that this is not simply a hard case of discovering truth; it is a

⁴⁴ En el caso de Radamantis, *Olímpicas*, 2, v. 76; en el caso de Temis, *Olímpicas*, 8, vv. 21-22). La diosa es presentada como asesora de Zeus en otros textos: *Edipo en Colono*, v. 1377; Plutarco, *Vida de Alejandro*, 52; *Himnos órficos*, 61, v. 2.

case where the agent will have to do wrong”. La muchacha, que ahora es percibida en su fragilidad adolescente, canta trenéticamente su vida interrumpida, ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος (v. 877). Cuando sobreviene el final del canto reflexiona de manera más terrible (vv. 921-926):

ποιάν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
 τί χροή με τήν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
 βλέπειν; τίν’ αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
 τήν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς, ἐκτησάμην.
 ἀλλ’ εἰ μὲν οὖν τάδ’ ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά,
 παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες: [...] ⁴⁵

Antígona no sólo siente que los dioses cuyas leyes no escritas defendía la han dejado, sino que podría haberse equivocado, que el sacrificio de la vida por un ideal podría haber sido en vano. El gobierno de Creonte se revela como un verdadero holocausto para los jóvenes. El otro aspecto interesante del *kommós* se conecta con un patrón de imágenes (vv. 824-829) que pueden rastrearse también en los mitos del estásimo cuarto: la extranjera frigia Níobe atrapada por un brote pétreo (vv. 825-826) luego de perder a sus hijos por mano de los dioses flechadores, cuya madre, Leto, había sido objeto de mofa por parte de Níobe debido a su poca fertilidad.

Tanto las estrofas del estásimo como la del *kommós* revelan mitos de encierro y muerte donde el hombre pasa de ser, como

⁴⁵ “¿Qué ley de los dioses he transgredido? / ¿Por qué es necesario que yo, la desgraciada, / hacia los dioses mire? ¿A cuál llamar como aliado? / Porque, en todo caso, siendo piadosa, obtuve la impiedad. / Mas si en verdad esto es bello para los dioses, / reconozco haber errado al sufrir [...]”

en el estásimo primero, dueño de su actividad y su destino, a víctima de las Moiras. Así es el caso de Acrisio de Argos (vv. 944-951) que, como resultado de un oráculo en contra de su nieto, encerró a su hija Dánae en una torre, donde la fecundó Zeus, y luego la arrojó al mar junto a Perseo en un cofre de madera, pero éstos sobrevivieron y oportunamente el rey murió a manos de su nieto. Acrisio no sólo se encontró con un fin pasmoso, sino que, para controlar a la fortuna, transgredió el amor paterno y sus propias acciones le resultaron pasmosas a un ser querido. Driante (vv. 952-958) intentó suprimir, pese a ser él mismo un ser violento, toda expresión irracional de Tracia y ofendió a las Musas y al gran Dioniso, que lo sepultó en piedras. Cleopatra (vv. 959-986), nacida libre en las cuevas salvajes del viento norte, fue desplazada y quizás encerrada por su marido Fineo, cuya nueva esposa cegó a sus hijastros, para evitar lidiar con sentimientos que no podía controlar. Imágenes sumamente alejadas del árbol que cede a la corriente.

Winnington-Ingram ve también (1980, pp. 96-99) que a cada estrofa del estásimo cuarto se liga un dios, que efectúa el castigo, en orden: Afrodita, Dioniso, el Ares tracio, lobuno, que daba oráculos y exigía sacrificios humanos. Estos dioses, de una u otra manera, se relacionan con Tebas, al haber engendrado Afrodita y Ares a Harmonía, esposa de Cadmo, y ser Semele la madre de Dioniso. A esto podríamos agregar que, si bien los dioses se relacionan íntimamente con el espacio tebano y su historia, los terribles mitos de transgresión y sufrimiento relatados transcurren en espacios lejanos y salvajes: Tracia, Frigia (si sumamos el mito de Níobe), y la enemiga de

Tebas: Argos⁴⁶. De alguna manera, los espacios agrestes se introducen en el corazón de la *pólis* o, desde otro punto de vista, la *pólis* los descubre en sí misma, como su *extimidad*. Este término de cuño lacaniano sostiene analogía con la experiencia de extrañamiento de lo familiar propia de *das Unheimliche* y de τὰ δεινά, especialmente cuando el sostenimiento de un hogar falla y se deja lugar a lo extraño.

Sin embargo, Charles Segal realiza un análisis pregnante de un aspecto más que liga esta serie de mitos (1999, pp. 179-180). Dánae, Níobe, Cleopatra, la esposa de Fineo, son o madres cuya descendencia está en peligro de muerte (o muere), o filicidas. Esto adquiere significación cuando notamos que Antígona, la novia de Hades, sigue un patrón de viaje épico al submundo. Más precisamente, toma el papel de Perséfone, raptada para desposarse con el señor del inframundo en invierno, y devuelta a la tierra floreciente de la primavera. Su madre, Démeter, es el regazo terrenal que la sostiene cada vez que retorna en el infinito ciclo estacional. No obstante, Antígona es una Perséfone que no regresa. La relación entre la naturaleza y la civilización ha sido alterada por la soberbia

⁴⁶ La semantización del espacio bárbaro como salvaje, carente de las reglas que garantizan la vida comunitaria griega es, como argumenta Edith Hall (1989), propia sobre todo del siglo V, y está presente con gran énfasis en el discurso trágico, al punto que “the new dimension which the idea of the barbarian had introduced to the theatre assumed an autonomy of its own affecting the poets’ s remodeling of myth, their evocation of the mythical world, of the ‘then’ and ‘there’ from which they sought to bring meaning to contemporary reality” (p. 2). Pero la polaridad griego-bárbaro, al tiempo que planteada, es deconstruida (p. 201): con una radicalidad similar al Eurípides de *Troyanas*, Sófocles pone (pero con la ambigüedad expresiva que lo caracteriza) en esta oda lo salvaje en el corazón de Tebas misma, como una cara oculta que los hechos dramáticos develan. El mismo gesto se realizaría a nivel metatextual si pensamos en la Tebas trágica como alter ego negativo de Atenas (Zeitlin, 1986).

humana: el único abrazo que se puede esperar de la tierra es el del incesto, el único gesto que se pueden dar los hermanos es la muerte doble, la única muestra de amor posible, el entierro.

Tiresias llega, en el cuarto episodio, a recomendar flexibilidad a Creonte (él en esto es un modelo: ciego, se sostiene en el cuerpo de un niño, que, imprudente, se sostiene en su sabiduría). Por otro lado, explica que el entierro, ritual que jerarquiza al hombre con respecto al animal, ha sido violado al permitir que el cuerpo de Polinices permaneciera en el raso. Esto, dado que los pájaros y los perros comieron la carne contaminada y la esparcieron por los santuarios y las casas, impide que se prendan las hogueras del sacrificio. Los pájaros no dan signos (vv. 1115-1125). Por lo tanto, la comunicación entre los hombres y los dioses fue interrumpida. Creonte no le cree. La desgracia ya sobreviene.

Los ancianos entonan el último canto a Dioniso (vv. 1115-1149), un *hýmnos kletikós* (con su canónica *precatio* invocatoria final) que, en tanto parte de un ritual, salvará a los espectadores del horror de la escena, y en cuanto parte de la trama, hablará de una concordia que, irónicamente, ya no es posible. El vocativo πολυώνυμε, “de muchos nombres” (v. 1115), implica que el dios que llega tiene competencias en muchos ámbitos. Efectivamente, como algo común, liga diferentes niveles: es hijo del dios supremo y de una mortal (Καδμείας νύμφας ἄγαλμα), viajero del cielo, de las tierras habitadas por hombres (desde Italia, v. 1118, hasta Tebas, v. 1121) y también del mundo ctónico (Ἐλευσινίας [...] κόλποις, vv. 1119-1120). Olímpico y ctónico, es también civilizado y

salvaje: habita la *matrópolis* y recorre las calles, pero también camina sobre el arroyo de Castalia y las montañas Niceas junto a ninfas y Bacantes (vv. 1127-1131). Por él ocurre el salvamento del ritual, sobre una alta roca lo alcanza un στέροψ [...] λιγνύς (“humareda [...] flamígera”, vv. 1124-1125), y promete, como ministro de los ritos eleusinos, la presencia de Démeter, la madre, para recuperar el ritmo estacional.

Los ancianos del coro lo invocan, y se refieren a su madre en un tono dichoso, pese a que fue golpeada por el rayo (vv. 1138-1139). El καθαροσίω ποδὶ (“pie purificador”, v. 1142) es más bien un pie de baile que un impulsor de terremotos. Ante el infierno musical de chillido del águila Polinices, el χοράγ' ἄστροων (“corifeo de las estrellas”, v. 1144) organiza todas las voces, tanto las fogosas, que emanan luz, como las nocturnas. Las mujeres encuentran el más alto lugar como sus acompañantes (v. 1148).

3. Conclusiones: ¿el círculo que se cierra?

Señalábamos al principio de este trabajo la existencia de una estructura anular identificable en los cantos corales de la obra y su relevancia exegética, ya que constriñe y libera sentido al encauzar los diálogos éticos y filosóficos que conforman el núcleo poético-conceptual de *Antígona*. No fue nuestra intención dedicarnos al develamiento minucioso de tal estructura, sino referirla en la medida en que fuera funcional para comprender la visión conflictiva creada por Sófocles.

Repasaremos sus lineamientos principales, y para ello es necesario regresar a Hegel, quien, como explica Joshua Billings (2013, pp. 332-3), coloca al coro en una etapa primitiva de la evolución del espíritu, pues su teología pluralista le impediría comprender que las divinidades del panteón son las manifestaciones de una sustancia ética única. La adherencia de los protagonistas a un imperativo ético único correspondería a una etapa más avanzada, pero la percepción de la verdad sobre la sustancia ética indivisible quedaría para el espectador. Desde esta perspectiva, el coro nunca comprendería el proceso trágico, dado que “the irreconcilability of the conflict of ethical powers reveals the internal contradictions of polytheistic religions, which cannot differentiate between greater and lesser commitments” (p. 333). Esta visión evolutiva obviamente genera incompreensión de las particularidades culturales, ya que la contradicción lógica en el terreno ético es percibida como primitiva. Pensamos, en cambio, que el conflicto es la “verdad de la sustancia” y que, como explican Kernodle (1957) y Esposito (1996) las etapas de consolidación del sentido de *Antígona* son articuladas por el coro. La secuencia de odas corales desarrolla el tema principal: “man in the grip of dark, sinister, morally ambivalent forces that work unpredictably for his humiliation and destruction” (Esposito, p. 90), que contrasta con la racionalidad y el orgullo de los personajes que mueven la acción.

Para decirlo brevemente, los paralelismos de la estructura anular de las odas son de naturaleza antitética. La párodos contrasta con el estásimo quinto. La primera: a) es un peán apotropaico que celebra la victoria contra los enemigos

externos de Tebas, b) abunda en imágenes luminosas, c) ofrece una versión ingenua de los problemas del prólogo –aunque está presente un punto de vista u ojo divino que expresa poéticamente las ambigüedades–. El segundo: a) al invocar a Dioniso para que salve a Tebas, evidencia la debilidad de ésta ante sus enemigos internos, b) abunda en imágenes nocturnas, c) manifiesta un orden cósmico donde el ojo *deinós* del ser humano se acomoda para comprender sus limitaciones. Ambos cantos comparten la invocación metateatral a Dioniso como dios de la festividad.

El estásimo primero contrasta con los estásimos tercero y cuarto, mientras que el estásimo segundo constituye el centro de la estructura. El estásimo primero, aunque ambiguamente: a) presenta un mundo sin dioses, b) donde el ser humano es el agente de su destino (*deinós*, vv. 332-3). Los estásimos tercero y cuarto: a) presentan un mundo lleno de dioses y potencias numinosas, b) donde el hombre es un paciente absoluto de la *Moirá* (*deinós*, v. 951). Por otro lado, de una forma más laxa, también existen ecos entre la primera mitad de la obra, marcada por el estásimo segundo, y la segunda mitad⁴⁷.

Al principio y al final de la estructura anular nos encontramos con Tebas y con su patrón Dioniso, que puede

⁴⁷ Mientras que la primera parte se caracteriza por: a) cierta morosidad, b) la tragedia en miniatura de Ismena, c) los grandes discursos racionales, d) la predominancia de Antígona, e) el agón Antígona/Creonte, f) la presencia de muertos identificados como enemigos, g) la actuación ridícula del mensajero y h) el aspecto aquileo y lógico de Antígona, etc.; la segunda se caracteriza por: a) su agilidad, b) la tragedia en miniatura de Eurídice y de Hemón, c) las consecuencias concretas de poderes irracionales y la falla en el habla, d) la predominancia de Creonte, e) los agones Creonte/Hemón, Creonte/Tiresías, f) la presencia de muertos en la propia familia, g) la actuación sublime del mensajero y h) el *kommós* patético de Antígona.

mostrarse a la vez conciliador y terrible, pues pese a toda la dicha y armonía manifestada en el estásimo quinto, el último episodio y el éxodo nos presentan la catástrofe irremediable que conocemos bien. No hay *deus ex machina*⁴⁸ que vuelva todo a su lugar. Creonte, librado a caminos salvajes, pide que lo lleven lejos, a él, que dice: τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.⁴⁹ (v. 1325). Es el aprender por el dolor, cuando éste no es tan grande como para destruir al paciente, como en este caso. “Una terapéutica sin cura”, dice Nussbaum (1986, p. 82). También se podría decir: dialéctica sin síntesis. Ritmo de muerte y resurrección, no de vida eterna ni de muerte eterna: mortalidad.

⁴⁸ Alternativamente, se podría argumentar que la experiencia trágica, la *kátharsis*, se experimenta como manifestación de Dioniso, que, así pensado, es el *deus ex machina* de toda tragedia. La irónica cura del dios tiene que ver con el acierto de la ignorancia humana, pero también con la asunción humana de la existencia como conflicto. En contra de afirmaciones fácilmente alcanzables desde el sentido común, Scott Scullion (1998) argumenta que el “pie purificador” de Dioniso no cura a la ciudad del *miasma* del cuerpo insepulto de Polinices, ya que *nósos* nunca alude a un elemento contaminante, sino a una enfermedad, literal o figurada. Efectivamente, el ritual dionisiaco se asocia no con la purificación del *miasma*, sino con la cura homeopática de la locura. En este caso, quizás la comunidad está “enferma” de las tensiones ideológicas irresueltas que la obra evoca, así como de los artificios e intentos reduccionistas de armonizarlas.

⁴⁹ “No soy más que una nada.”

Referencias Bibliográficas

Fuentes (ediciones y traducciones)

- Bekker, I., Bonitz, H. y Brandis, C. (1831-1870). *Aristotelis Opera*. Berolini: apud G. Reimerum.
- Dielhs, H.; Kranz, W. (1903). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- Jebb, R. C. (2010 [1888]). *Sophocles: the plays and fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paduano, G. (1982). *Tragedie e frammenti di Sofocle. Volume primo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Storr, F. (1912). *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*. Londres, Nueva York: The Loeb classical library, 20; William Heinemann Ltd., The Macmillan Company.
- Weir Smyth, H. (1922). *Aeschylus. Vol. 1: Suppliant Maidens, Perseian, Prometheus, Seven Against Thebes*. Londres, Nueva York: The Loeb classical library, 20; William Heinemann Ltd., The Macmillan Company.

Estudios

- Beer, J. (2004). *Sophocles and the crisis of Athenian democracy*. Londres: Prager.
- Billings, J. (2013). "Choral dialectics: Hölderlin and Hegel". *Choral meditations in Greek tragedy* (eds. R. Gagné, M. Govers Hopman). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burkert, W. (1966). "Greek tragedy and sacrificial ritual". *Greek, Roman and Byzantine Studies*, nro. 2, pp. 87-121.
- Butler, J. (2000). *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York: Columbia University Press.

- Cairns, D. (2014). "From Solon to Sophocles: interpretation and intertextuality in 'Antigone'". *Japan Studies in Classical Antiquity (JASCA)*, vol 2.
- Crane, G. (1989). "Creon and the 'Ode to Man' in Sophocles' 'Antigone'". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 92, pp. 103-116.
- Douglas, M. (2007). *Thinking in circles. An essay on ring-composition*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Easterling, P. (1978). "The second stasimon of 'Antigone'". *Dionysiaca: Nine studies in Greek poetry by former pupils, to Sir Denys Page on his seventieth birthday*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Esposito, S. (1996). "The changing roles of the Sophoclean chorus". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 4, No. 1, *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, Two, pp. 85-114.
- Foley, H. (2003). "Choral identity in Greek tragedy". *Classical Philology*, Vol. 98, No. 1, pp. 1-30.
- Furley, W. (1996). "Praise and persuasion in Greek hymns". *JHS*, 115, pp- 29-116.
- Goldhill, S. (2013). "Choreography: the lyric voice of Sophoclean tragedy". *Choral meditations in Greek tragedy* (eds. R. Gagné, M. Govers Hopman). Cambridge: Cambridge University Press.
- González de Tobia, A. M. (1993). "La función dramática del stásimon primero de *Antígona* de Sófocles". *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, pp. 69-74.
- Hall, E. (1986). *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Harris, E. M. (2004). "Antigone the Lawer or the ambiguities of *Nomos*". *The Law and the Courts in Ancient Greece* (eds. Harris, E.; Rubinstein, L.). Londres.

- Hegel, G.W.F. (1908 [1842]). *Estética*. Madrid: Daniel Jorro.
- Hegel, G.W.F. (2000). *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho, o compendio de derecho natural y ciencia del estado*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Heidegger, M. (1976-2003). *Hölderlins Hymne "Der Ister". Band 53. Gesamtausgabe*. Frankfurt: Klostermann.
- Kahn, CH. (1979) *The art and thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kernodle, G. R. (1957). "Symbolic action in the Greek choral odes?". *The Classical Journal*, Vol. 53, No. 1, pp. 1-7.
- Lardinois, A. P.; Oudemans, Th. C. (1987). *Tragic ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Nueva York: Brill.
- Loroux, N. (1998 [1990]). *Mothers in mourning. With the essay "Of Amnesty and its Opposite"*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- McClure, L. (1999). *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*. Princeton: University Press.
- Nietzsche, F. (2003 [1872]): *El origen de la tragedia* (trad. Mahler, C.). Buenos Aires: Libertador.
- Nussbaum, M. (1986). *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge.
- Parker, R. (2000). "Through a Glass Darkly: Sophocles and the divine". *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones* (ed. Griffin, J.). Oxford: Oxford University Press.
- Plácido, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Grijalbo.

Pritchett, K. (1969). "The transfer of the Delian Treasury". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 18, H. 1, pp. 17-21.

Saravia de Grossi, M. I. (2007). *Sófocles, una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.

Scabuzzo, S. (1999). "Tragedia y códigos legales: una nueva lectura de *Antígona* de Sófocles". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 9.

Schlesinger, E. (1936-1937). "Deinotes". *Philologus*, 91, pp. 59-66.

Scullion, S. (1998). "Dionysos and *katharsis* in 'Antigone'". *Classical Antiquity*, Vol. 17, No. 1, pp. 96-122.

Segal, Ch. (1964). "Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the 'Antigone'". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 3, No. 2, pp.46-66.

Segal, Ch. (1999). *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.

Staley, G. (1985). "The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to man'". *The Classical World*, Vol. 78, Nro. 6, pp. 561-70.

Winnington Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An interpretation*. Nueva York: Cambridge University Press.

Zeitlin, F. (1986). "Thebes: theatre of Self and Society in Athenian drama". *Greek tragedy and political theory* (ed. Euben, J. P.). Los Angeles: University of California Press.

Fecha de recepción: 20/05/2016

Fecha de aprobación: 17/08/2016