



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Παντοπόρος ἄπορος, el háραx sofocleo como aporía

Valerià Martínez Garrido

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Παντοπόρος ἄπορος, el hárax sofocleo como aporía

Valerià Martínez Garrido

Director: Antonio Alegre Gorri

Tutor: Andreu Grau i Arau

Programa: Doctorat en Filosofia Contemporània i Estudis Clàssics

Departamento: Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura

Facultat de Filosofia

Universitat de Barcelona

Barcelona

2017

A Gerard, Nil y Roc

“παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδέν ἔρχεται

τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον

φεῦζιν οὐκ ἐπάξεται,

νόσων δ’ ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφρασαι”.

(inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar

alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión).

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible esta investigación. En primer lugar, a mi madre Elena, incondicional, afable y paciente, dispuesta siempre a escuchar sí o sí mis disquisiciones vitales y académicas, me declaro aquí admirador de su increíble conocimiento nunca enmarcado y de su experiencia en una vida, la suya, vivida y sobrevivida a la guerra, al exilio y las adversidades. Deudor soy, pues, de su sabiduría sempiterna, sin complejo de Edipo alguno. A mi pareja Marta, de la que fui amor platónico en sus principios, ahora, mi otra mitad a la que Aristófanes aludía en aquel banquete, cómplice indispensable en las horas arañadas a un día a día estirado más allá de lo aconsejable. A mis hijos, Gerard, Nil y Roc, lo más querido, auténtico motor vital de mis anhelos e ilusiones, que han aceptado con orgullo y predicado a los cuatro vientos que su papá era filósofo y escalador, cuando no payaso y saltimbanqui, emisor de palabras sinsentido y hábil gimnosofista. Como no podía ser de otro modo y en sintonía aristotélica, para mis tres *νικόμαχος* es, sin duda, esta Tesis. A mis hermanos Elena y Pau, y sus respectivos cónyuges José Miguel y Susanna, hermanos ya también, bióloga, matemático, físico y pedagoga, todos con una ilusión puesta en mi Tesis que sólo los amantes del saber que no ocupa lugar pueden atisbar. A mi sobrina mayor, Elena, en busca siempre de mis ocurrencias de Diógenes moderno, en ocasiones el de Laercio pero casi siempre el de Sinope. A mis sobrinos, por orden cronológico y de altura, María, Fran, Lara, Roger, Lia y Martina, todos ya conscientes de la filosofía vital de su tío. A mis cuñados Montse, Mari Carmen y Jordi, que junto a los abuelos Rosa y Josep, formamos una de esas estirpes griegas a la catalana, aunque sin las complicaciones de Atridas y Labdácidas. En definitiva, a toda mi familia, a los presentes y, también, a los ausentes, a los cuales jamás borraré de mi memoria.

Tras la familia y en primer término, expresar mi gratitud al Director de esta Tesis Antonio Alegre, con el cual me une una amistad a primera vista desde que entré en sus clases de Filosofía Antigua allá por los años de licenciatura mucho antes del grado a la boloñesa. Para mí, se convirtió en recorrido académico obligado e intencionado el asistir a todas sus asignaturas. Él recibió siempre mis ocurrencias filosóficas con un interés que redoblaba mis ansias de conocimiento. Más tarde, cuando quedé como doctorante huérfano de padre académico por mi condición de Antígono en sus dos vertientes, la de *διάδοχος*, heredero de futuro en mi departamento en los principios, y la de perpetuador de la tragedia sofoclea en los finales, me acogió sin dudar. Mi infinita gratitud, pues, para con su sabiduría pero más aún por su predisposición, interés y generosidad demostrada durante todos estos años. También mencionar a Andreu Grau, Tutor, con quien me unen amistades y vidas entrecruzadas entre docencias en la Universitat de Barcelona y la Escola Massana, que no dudó en estar ahí cuando se le requirió. En ellos se plasma mi agradecimiento a todos los profesores que, durante todos estos años, han ido alentando mi deseo por saber, intruduciendo el pensamiento en mi vida para que pudiera dar vida a mi pensamiento. Destacar y agradecer también la labor inconmensurable de Imma Murcia en la Secretaria de la Facultat, siempre amable, atenta y preclara, auténtico Oráculo de Delfos en las mil y una consultas de aquellos temas imprescindibles para mantener las formas.

Toca reconocer ahora la amistad y todos los consejos a Oriol Alonso y Rubén García. Las recomendaciones de ambos en cuanto a continente y contenido han sido decisivas. Oriol, filósofo, doctor, amigo y compañero de carrera, por su paciencia siempre atenta en transmitirme, de manera fácil y comprensible, aquellas formas y burocracias varias que se hacen ininteligibles en épocas donde la gnosis de uno está en otros menesteres. Rubén, filólogo griego, investigador UB, amigo y compañero de beca,

por su paciencia, desinteresada y siempre dispuesta, en indicarme el camino de las fuentes filológicas primeras, necesarias a la hora de comprobar i arriesgar en el carácter inédito de una tesis. Mencionar también a Nancy Carina, Anna, Fiorella, Gisela y Daniela, musas de mi investigación en tanto que amigas y compañeras de trabajo y de beca UB en un zulo de 4x5, sin ventana y con sol fluorescente, la cual cosa ha hecho imposible el que todas y cada una de ellas no sepan exactamente las vicisitudes de esta investigación y, por supuesto, lo que es el *παντοπόρος ἄπορος*. Filosofía mezclada, pues, con Derecho, Historia, Biología y Psicología, así como con altas dosis de Humor y Productividad curricular en el Pavelló Rosa y sus Gentes del Departamento de Gestió de la Recerca, bien representado y capitaneado con genio y figura por el inigualable Antonio Casabosch. Excusarme, si acaso, del uso y abuso de la sustantivización mayúscula exhibida en estas últimas líneas, por otra parte, del todo necesaria.

Finalmente y ante la imposibilidad de nombrarlos a todos, romperé una de las normas que, como Gestor de la Recerca a la par que doctorante, me habían impuesto por exigencias del guión a la hora de valorar los currículums de investigación de la UB, esto es, no permitir que el investigador de turno adjuntara a su nombre la palabra *et. al.*, debiendo incluir a todos los investigadores. Pues bien, ante la imposibilidad y razón manifiesta de poner a todos o a nadie, agradecer *urbi et orbi* a la totalidad absoluta de mis AMIGOS, con mayúsculas, de infancia, de *cau*, de colegio, de instituto, de mili, de universidad, de viajes, de aventura, de trabajo, de paternidad y, en definitiva, de vida, que han variado sus quehaceres y entendido mis ausencias a los largo de estos años, debido a la industriosisidad, *παντοπόρος*, que la Tesis, *ἄπορος*, me exigía. A todos Aquéllos, *et. al.*, que me preguntaron y no se arrepintieron *ab initio*, asintiendo interesados al *speech* de la tesis con la mirada perdida. En mi defensa, argumentar que nunca fue fácil explicar a tan insignes profanos el hápax sofocleo como aporía.

RESUMEN

Esta investigación trata de cómo Sófocles, a través de su magna obra *Antígona*, nos mostró que el hombre es *pantopóros*, es decir, un ser que dispone de todos los recursos, industrioso, pero que no posee ninguno, es *áporos*, pudiendo optar por todos los caminos aunque estos le sean impracticables. Sófocles, aquel que nos señaló que el sabio no puede conformarse con un solo camino, únicamente lo pronunciaría una vez a lo largo de su magna y extensa obra: *pantopóros áporos*. El carácter indigente del hombre quedaba así señalado a través de un hápax apórico que el Coro de *Antígona* iba a inmortalizar como un verdadero oxímoron vital en una *Oda al hombre*, perteneciente a ese primer estásimo que contiene la esencia de la cultura occidental. Cabría preguntarse entonces hasta qué punto la obra sofoclea ha podido proporcionarnos a lo largo de la historia hasta nuestros días un saber primero del fenómeno trágico. Cabría advertir también el hecho de no caer en un mero formulario de las numerosas *Antígonas* posteriores, sino ahondar en el estudio hermenéutico, con una cuestión trascendente como telón de fondo: ¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los mitos griegos sobre nuestra imaginación y por qué un puñado de éstos, *Antígona* entre ellos, reaparece en el arte del siglo XX, casi obsesivamente, sin relegarlos a la mera arqueología? El ser humano, al perder su capacidad animal de respuesta automática, deriva hacia una pulsión de muerte, dando paso a un animal simbólico capaz de transformar la cultura en tragedia. El hápax sofocleo se transformaba así en una simbología que caracterizaba la indigencia del hombre, sublimando una aporía que le facilitaba el depender del otro, el temer a todo y a todos. Ora travesía de mito universal, ora poética, ora filosofía de la lectura, las diferentes interpretaciones de *Antígona* serán de paso obligado en esta investigación, apareciendo el hápax sofocleo como catalizador de las mismas.

There was nowhere to go but everywhere.

Jack Kerouac, *On the road*, 1948.

(No había adónde ir excepto a todas partes).

***In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben,
gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der***

langnachrollende Donner.

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, N. I.I., 1927.

(En los ámbitos que nos incumben, el conocimiento

se da sólo como un relámpago. El texto es como el

trueno que resuena después largamente).

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	11
0.1. El hápax sofocleo	11
0.2. El fenómeno trágico	13
0.3. Interpretaciones renovadas	16
0.4. La clave de la contextualización	20
0.5. Poesía y filosofía, origen y rivalidad	22
0.6. Relato mítico a escena	24
0.7. Una teoría estética	27
0.8. Nueva estructura escénica	29
1. ESTUDIO SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA	32
1.1. La <i>τραγωδία</i>, la obra de arte total	32
1.2. El nacimiento de la <i>τραγωδία</i>	35
1.2.1. Quintaesencia de un arte fundamento de la cultura	37
1.2.2. Duelos verbales	39
1.3. El panhelenismo cultural	43
1.4. La puesta en escena	45
1.4.1. Acción homodiegética	48
1.5. Mito, ritual, tragedia y filosofía	50
1.5.1. Interacción teatral	52
1.6. Contextualización sofística e histórica	54
1.6.1. El cambio de paradigma	57

1.7. Los viajes a Egipto	59
1.7.1. Simbolismo, religiosidad y significación	61
1.7.2. Espejo conceptual	63
1.8. Los griegos y la ‘chamanidad’	67
1.8.1. El viaje chamánico como épica	70
2. ΣΟΦΟΚΛΗΣ	72
2.1. Innovación tradicional, tradición innovada	72
2.2. La herencia de Esquilo	74
2.3. Eurípides contemporáneo	75
2.4. Relatos míticos, ironía y fatalidad	76
2.5. Filosofía discursiva	78
2.6. Ambigüedad poética	80
2.7. De lo divino y lo humano	83
2.8. La política en Sófocles	84
3. ΑΝΤΙΓΟΝΗ Α ΕΣCΕΝΑ	86
3.1. Αντιγόνη	86
3.2. Personajes	92
3.3. Temática	93
3.4. Argumento	94
3.5. Estructura dramática	96
3.5.1. Πρόλογος (1-99)	97
3.5.2. Πάροδος (100-161)	99

3.5.3. <i>Ἐπεισόδιον</i> (162-1114).....	101
3.5.3.1. Primer episodio (162-331).....	101
3.5.3.2. Segundo episodio (384-580)	105
3.5.3.3. Tercer episodio (631-780)	108
3.5.3.4. Cuarto episodio (806-943).....	114
3.5.3.5. Quinto episodio (988-1114).....	119
3.5.4. <i>Στάσιμος</i> (323-1152).....	121
3.5.4.1. Primer estásimo (332-383)	122
3.5.4.2. Segundo estásimo (582-630).....	124
3.5.4.3. Tercer estásimo (781-805).....	126
3.5.4.4. Cuarto estásimo (944-987)	127
3.5.4.5. Quinto estásimo (1115-1152)	130
3.5.5. <i>Ἐξοδος</i> (1155-1352).....	132
4. INTERPRETANDO <i>ANTIGONH</i>	136
4.1. Antígona	136
4.1.1. Dialéctica explícita	138
4.1.2. Dramaturgia de desarrollo.....	139
4.1.3. Evocación al pasado, irrupción del presente	142
4.2. Antígonas	143
4.2.1. El idealismo ático alemán.....	144
4.2.1.1. La disolución de la eticidad griega.....	147
4.2.1.2. Equilibrio entre <i>πόλις</i> y <i>μῦθος</i>	149
4.2.2. <i>Συμπαρανεκρωμένοι</i> , muertos en vida	153
4.2.2.1. Reflexividad ética moderna	155

4.2.3. Ontología teórica de los comienzos	157
4.2.3.1. Antígona 360, metafísica occidental	159
4.2.3.2. Poesía pensante, poesía del ser	163
4.2.3.3. El <i>ἄτη</i> , confluencia de la tradición épica	165
4.2.4. El uso poético de la razón	168
4.2.4.1. Memoria y redención	170
4.2.4.2. El derrumbe del triunfo moral	173
4.2.5. Conjunción mítica, filosófica, política y estética	176
4.2.5.1. <i>Παράδειγμα</i> mítico	177
4.2.5.2. <i>Παράδειγμα</i> filosófico	181
4.2.5.3. <i>Παράδειγμα</i> político	189
4.2.5.4. <i>Παράδειγμα</i> estético	196
4.2.6. El goce de lo trágico	199
4.2.6.1. La belleza simbólica	202
5. ΠΑΝΤΟΠΟΡΟΣ ΑΠΟΡΟΣ	211
5.1. El hápax sofocleo como aporía	211
5.1.1. Elección obligada, inviabilidad racional	219
5.2. La inversión del platonismo	223
5.2.1. El arte supremo de las Musas	227
5.2.2. De lo universal y lo sublime	229
5.3. <i>Αίσθησις, vita cognitionis</i>	230
5.4. <i>Κάθαρσις</i> , el terror deleitoso	232
5.4.1. Sublimidad, sustrato catártico	235

6. CONCLUSIONES	238
6.1. Παντοπόρος ἄπορος	238
6.2. Interpretando al mito	239
6.3. Sófocles, Esquilo y Eurípides	240
6.4. La eticidad griega	242
6.5. <i>Antígona</i>, la dimensión filosófica	243
6.6. <i>Antígona</i>, reflexión filosófica del arte	245
7. APPENDIX	247
7.1. <i>Ἀντιγόνη</i>	247
8. BIBLIOGRAFÍA	302
8.1. Fuentes	302
8.1.1. Sófocles	302
8.1.1.1. Sobre <i>Antígona</i>	302
8.1.1.2. Sobre Sófocles	304
8.1.2. Otros	304
8.2. Diccionarios, gramáticas y manuales	307
8.3. Bibliografía primaria	308
8.4. Otra bibliografía	315

0. INTRODUCCIÓN

0.1. El hápax sofocleo

Sófocles, aquel que nos señaló que el sabio no puede conformarse con un solo camino, únicamente lo pronunciaría una vez a lo largo de su magna y extensa obra: παντοπόρος ἄπορος (vs. 360). El carácter indigente del hombre quedaba así señalado a través de un ἄπαξ [λεγόμενον], un hápax [legόμενον], [dicho] una sola vez, un hápax apórico que el Coro de *Antígona* iba a inmortalizar como un verdadero oxímoron vital. La investigación que aquí se presenta versará de cómo el gran trágico ático, Sófocles, a través de su magna y siempre recurrente obra *Antígona*, nos muestra cómo el hombre es παντοπόρος, es decir, un ser que dispone de todos los recursos, industrioso, pero que, en realidad, no posee ninguno, es ἄπορος, puede optar por todos los caminos pero que estos son impracticables. Ciertamente, este hápax sofocleo, como indicaré más extensamente en el capítulo cuarto tras afrontar el marco teórico, otorga un carácter inédito a esta Tesis, puesto que los comentaristas griegos y latinos no se refieren a él salvo en listas de términos como la de *Hdn. Gr. II*¹ o en escolios como el de Σ. *Soph.* 359², donde el σχόλιον se refiere al παντοπόρος ἄπορος como aquél que halla recursos gracias a muchos artificios, παντοπόρος, pero que no tiene salida ante la muerte, ἄπορος. De la misma manera, los diccionarios consultados como el *DELG*³, *DGE*⁴ y *LSJ*⁵, hacen

¹ Herodianus, A. et P. *Gramm. et Rhet. De prosodia catholica*. Part. vol. 3,1, p. 199, line 11.

² Scholia in Sophoclem (scholia vetera), verse 359, line 1: παντοπόρος εἰς πάντα μηχανὰς ἐξευρίσκων καὶ ἐπ' οὐδὲν ἄπορος τῶν μελλόντων θανάτου μόνον.

³ *DELG*: Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Lib. C.Klincksieck. París, 1980.

⁴ *DGE*: CSIC. *Diccionario Griego-Español*. Consultado en línea (<http://dge.cchs.csic.es/xdge/>).

referencia del hápax siempre por separado y como compuesto de *πόρος*. No será hasta el siglo XIX cuando Sófocles será editado con rigor, causando fascinación. El *παντοπόρος ἄπορος* empieza a ser incluido en los comentarios a la *Antígona* de Sófocles, como el de Gerhard Müller⁶ o Andrew Brown⁷, aunque refiriéndose a él en su acepción más de *λεξικός σημαντικός* que de *ἐξήγησις*.

“παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται

τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον

φεῖξιν οὐκ ἐπάξεται,

νόσων δ’ ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφρασαι”.

(inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar

*alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión)*⁸.

Y es ahí donde radica la originalidad de esta investigación, en la exégesis de este hápax sofocleo, de esta aporía que nos plantea *Antígona*, el especial interés que para la filosofía suscita la hermenéutica de un *παντοπόρος ἄπορος* que pasa ‘inadvertido’ todo y pertenecer a esa segunda oda coral, pertenecer a esa sublime *Oda al hombre*, pertenecer a ese primer estásimo que contiene la esencia heideggeriana de la cultura occidental y que el propio Heidegger exaltó, aunque focalizara su atención en el *ὀψίπολις ἄπολις*, tan sólo diez versos más abajo, indicando otra sublime aporía. El ser humano dispone de todos los caminos pero éstos les son impracticables, dispone de casa, pero esta le es negada.

⁵ *LSJ*: Liddell, H. G.; Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford, 1940.

⁶ Müller, G. *Sophokles. Antigone*. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1967.

⁷ Brown, A. *Sophocles. Antigone*. Aris & Phillips LTD. Wiltshire, 1993.

⁸ Errandonea, I. *Sófocles. Tragedias. Antígona. Volumen II*. C.S.I.C., Madrid, 1991.

0.2. El fenómeno trágico

Cabría preguntarse entonces, tal y como hace Karl Reinhardt en su *Sófocles*⁹, hasta qué punto la obra sofoclea ha podido proporcionarnos a lo largo de la historia hasta nuestros días un saber primero del fenómeno trágico. Cabría advertir también, tal y como hace George Steiner en sus *Antígonas*¹⁰, no caer en un mero formulario de las numerosas Antígonas posteriores, desde Eurípides y Lucio Accio hasta Anouilh y Bertolt Brecht, sino ahondar en el estudio hermenéutico y de literatura comparada de largo alcance intelectual, con una cuestión trascendente como telón de fondo: “¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los mitos griegos ejercen sobre la imaginación de Occidente? ¿Por qué un puñado de mitos griegos, el de Antígona entre ellos, reaparece en el arte del siglo XX en un sentido casi obsesivo? ¿Por qué Edipo, Prometeo, Orestes, Narciso, no quedan relegados a la arqueología?”.

O el tesoro de mujeres excepcionales legado y regalado por la cultura griega, ora en épica ora en tragedia, en forma de dolor, fidelidad, justicia, alegría, belleza, amistad, bondad, sentimientos ideales que han llegado vivos hasta nuestros días como Diotima, Ifigenia, Helena, Creusa, Calipso, Fedra, Danae, Penélope, Electra, Nausicaa, Dafne, Casandra o la propia Antígona, joven, rebelde, con carácter, sin miedo a las consecuencias, dispuesta a enfrentarse al poder establecido. Ellas, todas ellas, las que “no muerde el diente envidioso del tiempo”. Así entendemos cuando Emilio Lledó nos habla del asombro ante el arte y el mundo, de la sabiduría y nos reclama una necesaria *Fidelidad a Grecia*¹¹.

⁹ Reinhardt, K. *Sófocles*. Marta Fernández-Villanueva (trad.). Editorial Gredos, Madrid, 2010.

¹⁰ Steiner, G. *Antígonas*. Alberto L. Bixio (trad.). Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.

¹¹ Lledó, E. *Fidelidad a Grecia*. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2015.

Desde que Sófocles representara su *Antígona* en el teatro de Dioniso en el 442 antes de Cristo, el enfrentamiento entra la hija de Edipo y el tirano Creonte se ha immortalizado en numerosos dramas y óperas, y, no con menor impacto, en discusiones filosóficas memorables. Hölderlin, Goethe, Kierkegaard y Hegel merecen una mención especial en la larga lista de exégetas del duelo entra la princesa defensora del honor familiar y el rey que afirma la ley de la *πόλις* contra el príncipe que intentó destruirla. Así, ardua es la polémica sobre quién es el verdadero héroe trágico: la joven que trata de enterrar al hermano amado, o el rey implacable en hacer cumplir a toda costa su decreto patriótico. Lo trágico, lo aporético, el *ἄπαξ παντοπόρος ἄπορος*, según Hegel, es que los dos tienen razón, y, como una y otro se empeñan en su tesis, el *ἀγών* desemboca en la mutua destrucción. Partidarios y detractores abundan a lo largo del tiempo.

Steiner subrayaría que en *Antígona* resuenan como en ninguna otra obra las cinco constantes eternas de conflicto de la condición humana. La primera sería el clásico enfrentamiento entre hombres y mujeres. La segunda, enfrentaría la senectud y la juventud. Una tercera nos llevaría al conflicto entre la sociedad y el individuo. La cuarta disputa sería entre los vivos y los muertos. Y una última quinta constante eterna de conflicto sería la que existe entre los hombres y los dioses. Todos estos motivos, dilemas y disputas surgen en los diálogos y cantos corales con inolvidable poesía, otorgando a esta tragedia una perenne vivacidad e impresionante fuerza teatral allá donde se represente, sea en la época que sea. Aún así, a esar de su fuerza vital propia, fue a partir de Hölderlin, cuando hablar de *Antígona* se convirtió en hablar de un peligro inherente al existir, señalizado, iconoclasta. Un peligro recordado a través no sólo de la literatura, sino del cine y la música, con mención especial para Bertolt Brecht, que lejos de reescribirla, prefirió recoger la traducción hölderliniana y modificarla en algún momento para llevarla a su tiempo, el de millones de cadáveres insepultos por los

campos de batalla de un siglo XX asolado por las guerras. Sófocles, Hölderlin y Brecht, un recorrido de ida i vuelta por un texto que, como recuerda Helena Cortés¹², es mítico, filosófico y político respectivamente. Una Antígona mítica la de Sófocles, apunta Cortés, que no es activista política, sino reflejo de un mundo antiguo en confrontación con la modernidad a la que aspira Creonte. Una Antígona filosófica la de Hölderlin, que roza los límites de la propia expresión. Y una Antígona política, la de Brecht, que intercanvia el ineludible devenir divino por el histórico y por la comprensión moderna de un quehacer humano. Precisamente, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet¹³ deciden llevar al cine a este trío de titanes, otorgándoles la dimensión estética que les faltaba, con unas imágenes recreadas en las escenas más clásicas y escogiendo un teatro, el de *Σέγεστα*, donde los fuegos artificiales de la acción carecen de valor ante la profundidad de unas palabras que hacen de armas de destrucción masiva. Un matrimonio de cineastas Straub-Huillet, ideales para la ocasión, pues destacaban por su intelectualidad, rigor y ascetismo.

Antígona es heroína, es mujer, es joven, es protagonista, es símbolo. Se aleja, pues, de la épica reservada a los guerreros y se acerca al mito simbólico, algo que le llevará a eternizar definitivamente a los Labdácidas, a eternizarse, junto a su padre Edipo, en el olimpo del psicoanálisis, convirtiéndola en una especie de Madre simbólica. Pero no por ello, por ser eterna, por ser guardiana de las leyes de la familia, por ser compasiva ante los muertos, se presentará dócil e ingenua, muy al contrario, Antígona es rebeldía, es carácter, es tristeza y lamento en la justa medida, es decisión para afrontar sin miedo a la muerte.

¹² Cortés, H. *Cuatro antígonas* (p.14). En Hölderlin, F. *Antígona*. Helena Cortés (trad.). La Oficina de Arte y Ediciones. Madrid, 2014.

¹³ Straub, J.M.; Huillet, D. *Antigone*. Prodimag, S.L.-Intermedio. Segesta, Sicilia, 1991.

0.3. Interpretaciones renovadas

Los *μῦθος* griegos, voz enriquecida a lo largo del tiempo que el *φιλόσοφος*, como llamaban a Aristóteles, dijo eran un soplo, un “aire semántico” y no sólo un grito o un dogma, invitan siempre a renovadas y múltiples interpretaciones, enriqueciéndose con ella. La tradición literaria y ensayística recrea una y otra vez los míticos relatos convirtiéndolos en herencia común del imaginario europeo a la par que incesante desafío. Steiner insistirá siempre en los riesgos de sus traducciones, de sus puestas en escena, de sus imágenes poéticas, recordándonos que leer a un clásico es siempre revivir sus palabras desde nuestro contexto histórico. Fue Rousseau en su *Discurso sobre la desigualdad*, quien nos advirtió que el animal reacciona al medio de manera automática, conducido por sus instintos; el hombre, en cambio, pierde esa capacidad de respuesta automática, y ante lo que sería un estímulo exterior, carece de una respuesta determinada y fija.

En este sentido estaríamos hablando de un animal enfermo, condenado a elegir siempre entre dos o más posibilidades, aporético, *παντοπόρος ἄπορος*. Al estar obligado a elegir, es libre sin remedio: la pasividad, el no decidirse, también es una elección con las consecuencias consiguientes. Estar dotado de razón deja de ser el elemento primario que diferenciaría al hombre del animal, del modo que se desprende de la antropología tradicional, que definía al hombre como un animal racional. Rousseau invierte la relación de prioridad entre razón y libertad. No porque el hombre sea racional es libre – la libertad sería así una calidad derivada de la racionalidad– sino que el hombre es libre al verse privado de respuestas automáticas, de ahí que tenga que desarrollar su racionalidad, obligado a ponderar, calcular, sopesar (ratio, cálculo, cuenta) entre diversas posibilidades, forzado a buscar las razones de peso para decidirse por una. La

‘salida’ a esta aporía es la solución biológica, que nos muestra la indigencia del hombre como ser viviente, como prematuro, como ser nacido antes de tiempo. Nacer prematuramente hace que el hombre nazca sin recurso, indefenso, *ἄπορος*. En definitiva, un animal carente de instintos que califica a esta deriva como *Trieb*, como impulso. Para Freud, éste será la pulsión de muerte, que llevará más tarde al psicoanálisis a decir que el recurso del hombre ante esto es la libido. Esta es la deriva que hace que el hombre no siga una ley, que derive por los múltiples caminos de la cultura, que sea un *παντοπόρος ἄπορος*, un *Trieb*. Ernst Cassirer¹⁴ también nos lo recordaba con su ser aporético, su animal simbólico, traduciendo el *παντοπόρος ἄπορος* como símbolo y no biología, de ahí que en su *Introducción de las formas simbólicas* llegue a decir que “la cultura es una tragedia para el hombre”. El *ἄπαξ* sofocleo derivaba en una simbología que caracterizaba la indigencia del hombre, sublimando la aporía que le facilita el depender del otro, el temer a todo y a todos. Esa existencia humana temerosa que el comediógrafo latino Tito Marcio Plauto¹⁵ advirtió en su obra *Asinaria* verbalizando que

“Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit”.

(Lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro).

aunque posteriormente, Thomas Hobbes la popularizó como una expresión de verdad antropológica radical, aunque obviando y abreviando la intención plautiana.

¹⁴ Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Armando Morones (trad.). FCE. México D.F., 1985.

¹⁵ Plauto, T.M. (254 a.C.-184 a.C.). *Comedias. Asinaria*. Carmen González Vázquez (trad.). Ed. Akal. Madrid, 2003. *Asinaria*, fundada en *El arriero de Demófilo*, cuenta las peripecias del viejo Demetrio, marido obtuso, que dominado por una esposa altiva, trata de sustraerle las veinte monedas que le ha reportado la venta de unos asnos, pues él desea obsequiarlas a su hijo, cuyas calaveradas alienta.

Decía Heidegger que afirmaba Sófocles que el humano lleva consigo su propia casa, *ύψίπολις*, aunque carece de ella, *άπολις*. Sin lugar y sin casa, siempre en marcha hacia la nada, el ser humano es “lo más inquietante”. Ante el carácter industrioso del hombre, ante su fecundidad de recursos, una vida infranqueable, imposible, contra la que no se puede luchar finalmente. El coro de Antígona¹⁶ (331-383), en su *Oda al hombre*, primer estásimo o segunda oda coral, predica al hombre como *παντοπόρος* (355-362), industrioso, con recursos para todo,

“καὶ φθέγμα καὶ άνεμόεν φρόνημα καὶ άστυνόμους
όργας έδιδάξατο, καὶ δυσάυλων
πάγων ύπαίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος.”

(El se ha procurado el lenguaje y los alados pensamientos, y los sentimientos que regulan las naciones, y sabe esquivar los dardos de los hielos insufribles a la intemperie, y el azote de las lluvias, ¡Inexhausto en recursos).

aunque acto seguido también afirma su condición como *άπορος* (362-364) ya que no puede escapar de la muerte,

“άπορος έπ’ ούδέν έρχεται
τό μέλλον· Άϊδα μόνον
φεδζιν ούκ έπάξεται,
νόσων δ’ άμηχάνων φυγάς ζυμπέφρασαι”.

¹⁶ Errandonea, I. *Sófocles. Tragedias. Antígona*, op. cit., pàg. 47 y ss.

(Sin recursos no le sorprende azar alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión. Y sabe escapar de las enfermedades, aun de las más rebeldes).

Poco después (365-373), enfrenta al hombre *ύψίπολις* con el *άπολις*,

“σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων,
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους παρείρων χθονὸς
θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν
ύψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ζύνεστι τόλμας χάριν”.

(Dotado de tan sagaz inventiva, industriosa por demás, unas veces hacia el mal, otras veces se desliza en el bien. Si armoniza las leyes de su patria y la justicia jurada de los dioses, feliz sea en su patria; sin patria sea el que llevado de la insolencia vive en la justicia).

volviendo a plasmar la aporía en lo que se convierte la vida del hombre. Diez versos, tan sólo diez versos aporéticos, le hicieron falta a Sófocles para condensar en esta segunda oda coral o primer estásimo de *Antígona*, gran parte de en lo que más tarde se se iba a convertir en la sensibilidad cultural, social y política de Occidente, suministrando, así, base suficiente a la metafísica occidental. Y así quedaría reflejado a través de la reflexión heideggeriana realizada en su *Introducción a la Metafísica* de 1953.

0.4. La clave de la contextualización

La contextualización sofística se nos presenta de suma importancia puesto que será Eurípides el que otorgara al sofismo un significado más preciso como el arte práctico del buen gobierno y que fue usado para señalar las cualidades de los Siete Sabios de Grecia. Sin embargo, al transcurrir el tiempo hubo diferencias en cuanto al significado de *σοφός*: por una parte, Esquilo denomina así a los que dan utilidad a lo sabido, mientras que para otros es al contrario, siéndolo quien conoce por naturaleza. A partir de este momento se creará una corriente, que se aprecia ya en Píndaro, que da un significado despectivo al término asimilándolo a "charlatán". Isócrates denostaba que el término hubiera caído en deshonra y Sófocles lo atribuye al hecho de que los educadores y maestros recibieran una remuneración por su trabajo. El verbo *σοφίδεσθαι*, "practicar la *σοφία*", sufrió una evolución similar al terminar por entenderse como "embaucar". La derivación *σοφιστέσ* se dio a los Siete Sabios en el sentido de "filósofos" y así llama Heródoto a Pitágoras, a Solón y a quienes fundaron el culto dionisiaco.

La incidencia de esta contextualización en Sófocles abordará la polémica entre filosofía, tragedia y religión. No en vano, Platón, uno de los mejores escritores del mundo, quizás el mejor, según F.M. Cornford¹⁷, reclamó la expulsión de los poetas de la polis, arremetió contra los sofistas e inició el camino del declive de la tragedia ática. El mismo Platón que invocó a Vulcano¹⁸ ipso facto para que quemase sus tragedias, después de haber escuchado la composición de Sócrates. Tras esta información

¹⁷ Cornford, F.M. *Principium sapientiae*. Rafael Guardiola y Francisco Giménez (trads.). Editorial Visor. Madrid, 1987.

¹⁸ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres*. (Pág. 106, 4). Editorial Iberia, S.A., Barcelona, 2000.

laerciana deberemos acogernos sin duda a los signos de exclamación con los que Antonio Alegre Gorri nos recuerda que “¡Platón fue un trágico!, ¡pero fue un trágico en su juventud! ¡y lo sigue siendo como filósofo!”¹⁹. Así pues, Platón, en verdad, parece ser el primero de la historia de la humanidad en caer del caballo trágicamente y ser fulminado por un rayo divino que le hace ver la luz del más sabio, convirtiéndose así en ‘a-poeta’²⁰. Todo y la grandísima influencia que su maestro a partir de aquel momento ejercerá sobre él, existen a mi entender otras causas del orden de la *πραξις* cotidiana que llevaron a Platón a exagerar su aversión por poetas, trágicos y sofistas.

El discípulo de Edmund Husserl y Ernst Cassirer, Leo Strauss²¹, aporta una de las claves fundamentales para entender esta cuestión. Es la falta de capacidad de la filosofía para persuadir al pueblo, los no-filósofos, la que conlleva la consiguiente falta de poder político de la misma: “La filosofía, a diferencia de la poesía, no puede encantar a la multitud”. Y Platón es sabedor de este problema, sabedor de que la filosofía está falta de autoconocimiento mientras que la poesía lo es precisamente. Además, la *πόλις* griega no hacía distinción entre religión y estado, por lo que sus imprescindibles representaciones teatrales eran de inspiración mítica y teológica y, aunque también hubo quien se separase de las ideas divinas, Platón no dudó en referirse a ellos como los ciudadanos más peligrosos²². Es decir, a la buena vida cívica se le suponía la religión de sus ciudadanos. Aunque el teatro, en sus comienzos, no estaba exento tampoco de adoctrinamiento, cosa que sus gobernantes de turno conocían a la perfección, convirtiendo este evento en un excelente lugar para el *προσήλυτος*.

¹⁹ Alegre, A. *Historia de la filosofía antigua*. (Pág. 174). Ed. Anthropos, 1988.

²⁰ Recordemos que Platón, en su *Apología* (21a), nos indicaba que el Oráculo de Delfos, a pregunta de Querofonte, propuso a Sófocles como el sabio, a Eurípides por encima de éste y, finalmente, a Sócrates por encima de los dos y de todos los hombres. Emilio Lledó (trad.), Platón. Vol. I. Gredos. Madrid, 1990.

²¹ Strauss, L. *El problema de Sócrates* (Pág. 58). Josep Montserrat Molas (trad.). Ed. Pòrtic, Barna., 2006.

²² Platón. *Diálogos*. Leyes, Vol. VIII y IX. Francisco Lisi (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1999.

0.5. Poesía y filosofía, origen y rivalidad

Por otra parte, y a pesar de motivos prácticos como acabamos de ver, hay que recordar siempre una de la tesis de Cornford²³ cuando nos dice que la rivalidad que se instaure entre poesía y filosofía es la prueba fehaciente de que había un terreno en común que ambas reclamaban para sí. Así, en el meridiano de su *Principium sapientiae* nos advierte de que el terreno en común no fue habitado originariamente por los primeros e invadido de repente por los segundos en el siglo VI. El conflicto más bien tiene que ver con la clasificación diferenciadora entre poetas, profetas y adivinos, al margen de una figura única como la del chamán, que hasta entonces había ostentado un conocimiento que se le revelaba a través de sus dotes intelectuales y artísticas excepcionales, conseguidas a través de un adiestramiento especial y dominando una técnica particular. Esta nueva clasificación eran los que tenían acceso al mundo invisible. El profeta es inspirado por Apolo, el poeta por las Musas.

Corifeo de excepción de esta investigación aporética junto a Sófocles y Platón será Solón²⁴, hijo de Execestides, natural de Salamina, miembro de los Siete Sabios y ancestro del propio Platón²⁵, quien lo utiliza como puerta de entrada, mal que le pese a algunos (Hegel incluido), a la fascinación que los griegos de la época arcaica profesaban por la cultura ancestral de Egipto, muy sofisticada y diferente a la griega, pero sin lugar a dudas fuente sapiencial de la que bebió la cultura helena. Seguramente, esto último, puede levantar viejas heridas filosóficas producto de la intransigencia académica de

²³ Cornford, F.M. *Principium sapientiae*. (Pág. 176, 9 ‘La disputa de la filosofía y la poesía’). Rafael Guardiola y Francisco Giménez (trads.). Editorial Visor, 1987.

²⁴ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres*. (Pág. 18, 1). Editorial Iberia, S.A., Barcelona, 2000.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 105, 1.

algunos, pero tal y como apunta Eric Robertson Dodds²⁶ en *Los griegos y lo irracional* “en un mundo de especialistas, lo sé, tales préstamos de disciplinas poco familiares suelen ser recibidos por los eruditos con aprensión, y, en ocasiones, con activo desagrado”, al tiempo que se pregunta: “¿por qué hemos de atribuir a los griegos antiguos una inmunidad para los modos ‘primitivos’ del pensamiento que no encontramos en ninguna sociedad al alcance de nuestra observación directa?”. De hecho, Dodds alude a Empédocles como la única fuente que nos permite hacernos una idea de lo que era un chamán griego: “es el último ejemplo de una especie que se extinguió, con su muerte, en el mundo griego”. Y precisamente fue en Grecia, donde el impacto de las creencias chamanísticas dio el impulso al proceso primitivo del sentido del *ψυχή*, como el recuerdo de hechos y sufrimientos de una vida terrenal anterior, concepto que Platón superará con su reminiscencia y su alma incorpórea.

Justificar en esta Introducción la pequeña licencia literaria que me he permitido a la hora de titular uno de los capítulos. Las comillas simples que acompañan a la palabra ‘chamanidad’, indican que hay una supuesta palabra en nuestro lenguaje más correcta que sería chamanismo, el conjunto de creencias y prácticas referentes a los chamanes. Pero apoyándome en Piers Vitebsky, autor de *Los chamanes*²⁷, prescindiré del sufijo *-ισμός*, en tanto que formador de sustantivos, como base fundamental para entender a los chamanes, sus comunidades, sus ideas y sus procedimientos, que coexisten más o menos libremente con los sistemas más formalizados en sus doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos, como pueden ser el propio platonismo o el comunismo y el impresionismo, verbigracia, que encajan más en el significado de ‘ismo’ y sus ideologías con textos, enseñanzas e incluso aspiraciones políticas.

²⁶ Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*. (Pág. 12, 3). María Araujo (trad.). Alianza Ed. Madrid, 2006.

²⁷ Vitebsky, P. *Los chamanes*. Mónica Rubio (trad.). Editorial Taschen Benedikt. Colonia, 2001.

0.6. Relato mítico a escena

Sófocles expresa las emociones representando lo singular y expresando el *δαίμων* (destino y *ἔθος*) de cada protagonista. Así mismo, enfocaré la actuación de los héroes en situaciones extremas y extraeré una idea de conjunto de la obra en su “forma interior”. Una forma interior que contiene cada una de las tragedias de Sófocles, en un diseño esencial y singular del tratamiento escénico con que condensa de forma genial el relato mítico. Cabe destacar que Karl Reinhardt, progresaba sobre la línea interpretativa trazada por Tycho von Wilamowitz²⁸ en su libro sobre *La técnica dramática de Sófocles*, que insistía, frente a lo que venía siendo la interpretación tradicional, en que en Sófocles los caracteres del drama funcionan al servicio de la acción dramática y no al revés, y se definen en sus escenas y enfrentamientos, no en vano, tal y como ya había observado Aristóteles con anterioridad, en el drama antiguo los personajes sirven a la acción dramática y no viceversa.

Una visión del héroe sofocleo con un regusto nietzscheano, es decir, los protagonistas desafían con su actitud rebelde y obstinada a las normas sociales y los poderes divinos. El héroe, en esa provocación que le lleva al desastre, confirma su heroísmo. Y ser un *παντοπόρος ἄπορος* le da al hombre precisamente ese carácter indigente que le facilita el depender del otro, el temer a todo y a todos. Porque los dioses de Sófocles no proporcionan consuelo al ser humano. Dirigen su destino para que se conozcan, pues el ser humano como tal se concibe primeramente como ser expuesto y abandonado. Sólo a partir de su aniquilación, al purificarse, consigue que su esencia pase de la disonancia a un estado de armonía con el orden divino. De ahí que los

²⁸ Von Wilamowitz, T., hijo de Ulrich Wilamowitz, en su original y revolucionario estudio sobre la dramaturgia de Sófocles, *Die dramatische Technik des Sophokles*, se publicó a título póstumo en 1917.

personajes de Sófocles se nos muestren solitarios, desarraigados y rechazados. Pero el desarraigo tan violento no lo padecerían en forma tan dolorosa si no estuvieran tan entrañablemente enraizados con su naturaleza. En Esquilo, por ejemplo, no existe esto ni su contrario, el marco divino-humano aparece sin disociar. Y aunque Aristóteles se refiera a Eurípides como el más trágico, no hay duda que todos los personajes de Sófocles son disidentes. Ya no es el aislamiento de un solo individuo y hay reciprocidad entre ambos en el contexto de las relaciones *daimónicas*. Desde Hegel, la esencia de Antígona era la causa triunfante contra la pérdida, el juego y el contrajuego, el derecho contra el derecho, la idea contra la idea, el individuo contra el Estado. Aunque son estos criterios demasiado limitados, no sirviendo para nada la fórmula 'Antígona fracasa contra el resto'.

Ya sea como la travesía de un mito universal por la historia de Occidente ya como una poética y una filosofía de la lectura, las diferentes interpretaciones de *Antígona* serán de paso obligado en esta investigación, apareciendo el ἄπαξ sofocleo como catalizador de las mismas. Carlos García Gual se decantaría por una poética, pues para él “Antígona no es un mito universal, sino, más bien, un episodio trágico de una saga mítica griega (la de la familia de Edipo), invención dramática de Sófocles, integrado en un mito de resonancia universal”. Diferentes interpretaciones como la de Hölderlin, traduciendo y sugiriendo. Kierkegaard, plasmando el reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno. Zambrano, Bergamín o Espriu reescribiendo la inmensidad de *Antígona*. Valente, siempre en diálogo con la tradición. Steiner, heredero de un problema pensado por Hegel, repensando ética y política al igual que más recientemente Butler. No en vano, en *Antígonas* dice Steiner que dice Montaigne que decía Platón que nosotros sólo somos los intérpretes de las interpretaciones. La fascinación interpretativa de Derrida, convertida en *Ex abrupto*, un breve texto de tan

sólo dos páginas, recogido en el voluminoso libro *Psyché* (1987, págs. 271.272), donde relata su sensación de abismo mientras viaja en avión leyendo a dos bandas la traducción alemana de Hölderlin y la francesa realizada por Philippe Lacoue-Labarthe. O la invocación sistemática de la heroína griega cual espectro que Slavoj Žižek realiza en casi todos sus libros. Así, el espectro de Antígona también aparece žižekianamente de la mano de Hegel y Lacan, aunque sin sistematizar al pie de la letra los textos de Sófocles. Actualización hegeliana a través de Lacan, es decir, relectura hegeliana con la ayuda del psicoanálisis y utilizando el *Trieb* de Freud, su pulsión de muerte. Antígona es elevada así a paradigma ético y revolucionario y su suicidio, lejos de ser un acto performativo y simbólico, es un acto de lo *Real*. Es decir, enfrentar las ficciones simbólicas a la radicalidad de la razón. Esa es la negación de Antígona al Estado, a Creonte, siendo este acto de realidad del orden de lo femenino, mientras que el acto performativo y simbólico, sería masculino.

Lacan no psicoanaliza la obra de Sófocles sino que la comenta. Ni interpreta ni reescribe *Antígona*, simplemente se limita a mostrar cierta verdad a propósito de la heroína sofoclea. En sus seminarios, plantea una articulación ética psicoanalítica consistente principalmente en un enjuiciamiento de nuestros actos, partiendo siempre de la situación del hombre en relación con la pulsión de muerte. Desde este ahí, lo inolvidable, la madre, el objeto prohibido de deseo, lo irrecuperable, encara la dimensión ética del acto de Antígona. Para Lacan, está claro que la heroína sofoclea nos permite dilucidar el punto de mira definido por el deseo, surgiendo así la verdad del mismo. La reescritura lacaniana aportará, de alguna manera, un nuevo mito al mundo del psicoanálisis. Si en *Edipo* encontramos al Padre Simbólico, en *Antígona* hallaremos, pues, a la Madre Real.

0.7. Una teoría estética

En la interpretación lacaniana sobre Antígona, podemos dilucidar una teoría de la belleza, donde lo bello surge en el lugar que ésta se sitúa. Un espacio trágico, sublime y funesto a la vez, inalcanzable por la ley humana. Una teoría estética que tendrá capítulo también de esta investigación, pues si bien afirmamos su inicio a mitades del siglo XVIII de la mano de Baumgarten, ya encontrábamos en la tragedia de Sófocles. El hombre, *παντοπόρος*, cogía el camino de lo más pavoroso, de lo más terrible. Platón nos habla de una diáfora que, aunque debiéramos entender como diferencia, es traducida como discordia, de ahí que durante esta investigación hable de la querrela entre filosofía y poesía. Es Platón el que niega la condición de *τέχνη* al arte diciendo que la poesía es como la pintura: *ut pictura poiesis*. Después de eso el arte ya no logrará llevarse bien con la filosofía ni ontológica ni gnoseológica ni políticamente, todo y el importante esfuerzo por parte de Aristóteles de recuperar el arte a través de la *κάθαρσις*.

Pero son las imposibilidades, la limitación sistemática del contenido, de la lógica lo que dan origen a la estética baumgarteniana, la *vita conditionis*, la vida del conocimiento, donde la estética será “el arte del pensar”. La estética kantiana le debe mucho a Baumgarten y a otro autor que surge entre medio de los dos: Edmund Burke. A través Burke reflexionaré acerca de lo sublime, situándome entre el placer y el dolor y oponiéndolos al mismo tiempo de forma aporética, conectando con lo que denomina como autoconservación. Burke es deudor de Sófocles al tiempo que se convierte en precursor del terror deleitoso con el que nos sublimarán Poe, Wilde y Baudelaire: el placer desdoblado no genera nada; el dolor, en cambio, da ocasión a un desdoblamiento, a un placer relativo, *delight*, deleitoso, diferente al positivo, *pleasure*. En el hiato entre placer y dolor, justo cuando el dolor queda suprimido y antes de que aparezca el placer

es cuando se produce el deleite. Así, lo sublime quedará unido al terror, a la *κάθαρσις*. En el terreno de lo bello es la complacencia desinteresada kantiana. Kant, según Gadamer, pasa de la estética del gusto a la del genio. La ignorancia de éste como tal es consecuencia lógica de la antinomia complacencia desinteresada. Es aquí donde aparece el quiasmo del arte: para que la naturaleza sea bella debe de ser artística y para que algo sea artísticamente bello debe asemejarse a lo natural. Si en Platón belleza era sinónimo de verdad, en Kant lo es del placer, la desvinculación de lo estético con el conocimiento. Es a partir de aquí donde también se le podría reprochar a Heidegger el hecho de que se mantuviera en la complacencia desinteresada y no en el terror deleitoso, donde lo bello se concibe en términos de ideal en lugar del narcisismo.

Aunque, reproches al margen, encontraremos una y otra vez en versos sofocleos el terror deleitoso, como la sublimidad justo en el espacio de la tumba, un espacio terrible y de deleite simbólico, donde, precisamente, se sitúa la belleza también para Lacan. El interés suscitado por esta teoría de la belleza lacaniana, no es otro que el resultar indesligable de su concepción del deseo surgido a partir de la lectura de Antígona. Belleza y deseo se articulan en el umbral de la muerte. Y es que la propia Antígona, nos estará preparando para su muerte desde el principio de la tragedia, como se desprende de los versos 71-72,

“Ἄλλ’ ἴσθ’ ὅποια σοι δοκεῖ, κείνον δ’ ἐγὼ

θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν”.

(A aquél le entierro yo misma, y será, para mí, glorioso morir estándolo haciendo)²⁹.

²⁹ Errandonea, I. *Sófocles. Tragedias. Antígona, op. cit.*, pág. 34.

0.8 . Nueva estructura escénica

Desde la perspectiva de la estructuración escénica, *Antígona* abre también una nueva etapa. A partir de este momento la tragedia al estilo antiguo se convierte en una obra de teatro en el sentido que actualmente damos al término. Tal y como nos advierte Reinhardt, hay que prescindir, por un momento, de nuestra desgastada experiencia teatral para descubrir que esta lucha es un fenómeno nuevo del teatro ático. Surge, de la dramaturgia de contrastes, una dramaturgia de desarrollo que se apodera tanto de lo general como de lo particular, tanto de la gran sucesión de escenas como de las pequeñas transiciones entre réplica y contrarréplica. Esto significa que no sólo hay un ir y venir, una elevación y una caída, como ocurría ya en *Esquilo*, sino que existe ya una dramaturgia de progreso, un progreso continuado de posición a posición a lo largo de toda la obra, con la transformación constante de la constelación dramática, de acto en acto, de escena en escena y desde el principio de cada escena hasta su final. *Edipo Rey* está impregnado de esta nueva forma que propone Sófocles pero ya *Antígona* está fuertemente influida por ella.

El nuevo estilo escénico, con las relaciones *daimónicas*, surge pues de la ironía incipiente sobre la confusión personal del ser humano, el παντοπόρος ἄπορος. El elemento móvil que produce el cambio, no es el artificio con efecto asegurado del escritor teatral, ni tan sólo la contradicción interna de un espíritu que se lamenta del mundo o de sí mismo, sino la experiencia teatral en la que lo divino se complace en descubrir lo humano en su humanidad y en transformar intenciones y objetivos en destino y fatalidad. La esfera de lo divino, que delimita enigmáticamente la esfera de lo humano en todas las tragedias de Sófocles, se manifiesta por primera y última vez, como si de un ἄπαξ se tratase, con una incomparable grandeza trascendente en un

diálogo por boca de un ser humano (vs. 450-470). En contraposición, encontramos el famoso monólogo con que Antígona se despide de los hombres y de la vida (vs. 895-925), pesadilla de editores como señala Ignacio Errandonea en su *Sófocles*³⁰, sobre todo desde que un decepcionado Goethe³¹ lo pusiera al descubierto, afeando su contenido y las motivaciones de Antígona, y mostrando deseo de que algún filólogo lo declarase apócrifo. De ahí que Dindorf tenga por espurios los versos del 900 al 928, Jacob los del 905 al 913 y Lehrs del 904 al 920. También son excluidos por Schmid, Whitman y el mismo Jebb, modelo de conservatismo, que no puede creer que Sófocles hubiera escrito los versos del 905 al 912 con los cuales están unidos el 904 y del 913 al 920. Este fragmento no puede ser interpolado, toda vez que Aristóteles lo cita como de la *Antígona* de Sófocles ante un público de asistentes a sus representaciones.

Antígona se refiere a unas leyes no escritas e inquebrantables de los dioses (450), teología revelada si no fuera porque ella misma y el poeta que habla por su boca, como si de un estásimo sin Coro se tratasen, no revela nada. Estos versos serían fácilmente aprovechados por otro dramaturgo en sus formas ya establecidas del éxtasis. Pero a diferencia de Esquilo y Eurípides, Sófocles no le profesaba gran simpatía, manteniéndose alejado de todo *ἐνθουσιασμός*. Antígona no está poseída por ningún dios como fuerza que impulse a la acción aunque sea víctima e instrumento a su servicio éstos. Creonte, a su vez, se presenta al público y a la asamblea de ancianos que compone el Coro como un soberano que pretende gobernar, sirviéndose tanto de los buenos principios como de la inteligencia, representando, en buena medida, a ese ser humano lleno de recursos (*παντοπόρος*, 360) al que canta el Coro en la *Oda al hombre*

³⁰ Errandonea, I. *Sófocles y la personalidad de sus coros: Estudio de dramática constructiva*. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1970.

³¹ Eckermann, J.P. *Conversaciones con Goethe*, 28-3-27. Rosa Sala (trad.). Acanilado. Barcelona, 2009.

(vs. 334-375). La oda, admirable y considerara en sí misma, que canta las maravillas del ingenio del hombre y los distintos y opuestos extremos a que le lleva, podría parecer “un si es no es demasiado profunda y por lo mismo algo inesperada” según Errandonea, pero no olvidemos que contiene el ἄπαξ que, en definitiva, es la piedra de toque de esta investigación. Pese a que en la oda predomina un tono muy optimista, ese ser humano y las posibilidades que están a su alcance tienen un carácter marcadamente ambiguo: lo pone claramente de manifiesto el empleo de los derivados δεινός (vs. 334-340), que producen a la vez admiración y temor, la alusión a los límites de un poder que sólo ante la muerte carece de escapatoria (ἄπορος, 361-363) y a la ambivalencia de su acción. La evolución del drama nos muestra hasta qué punto la posibilidades del hombre son verdaderamente ambiguas.

La aporía παντοπόρος ἄπορος planteada en esta investigación, se mire como se mire, se nos antoja como sublime ya que el hombre, realmente, dispone de todos los caminos pero todos ellos le son impracticables, es decir, que en realidad no tiene un único camino a seguir y el poder decidir es cusa de su angustia. Es la calificación del hombre que no tiene salidas, la constatación de la pérdida de la capacidad de respuesta automática, el (re)conocimiento del animal enfermo, condenado a elegir siempre entre dos o más posibilidades, del ser aporético, del ἄνθρωπος παντοπόρος ἄπορος. Una tragedia sublime de donde surgirá la belleza de la decisión imposible, de la decisión aporética, del ἄπορος en el cual Antígona escoge la relación con su propia muerte, aunque tenga todos los caminos abiertos ante sí, παντοπόρος. El suicidio, pues, no es un acto de cara a la galería, ni simbólico, sino que se convertirá en un acto de lo real que suspenderá el refugio de la ficción. Antígona, Creonte, la otra cara de la moneda, con sus decisiones más allá del bien y del mal en pos de la πόλις, por ella y a pesar de ella, ambos son la máxima expresión de un ser humano παντοπόρος ἄπορος.

1. ESTUDIO SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

“Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν”³².
(*La tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la catarsis*).

1.1. La τραγωδία, la obra de arte total

El interés que puede aportar este estudio inicial sobre la tragedia al conjunto de la investigación no es tanto el de escribir un capítulo historiográfico de la literatura griega como el de apuntar las claves necesarias para una comprensión del desarrollo de la misma en tanto que obra de arte total, el *Gesamtkunstwerk* nietzscheano. Tal y como apunta Jacqueline de Romilly en su introducción a *La tragedia griega*, haber inventado la tragedia es una distinción honorífica de grandísimo valor, que corresponde a los griegos³³. Su estudio, no es un caso de fidelidad a un pasado sino de necesidad de

³² Aristóteles. *Poética de Aristóteles* (19b 24-26). T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá (trads.). Editorial Gredos, Madrid, 1992.

³³ De Romilly, J. *La tragedia griega* (p. 9). Editorial Gredos. Madrid, 2011.

regreso a un pensamiento brillante y primigenio. Una eclosión repentina que iba a durar ochenta años ‘breves’ y deslumbrantes años, que corresponderían justo al florecimiento político en Atenas. La tragedia griega es cohesionadora de las diversas disciplinas artísticas que en ella se engloban y que manifiestan todas ellas su procedencia musical. No en vano, las obras más representativas de la antigua Grecia, tanto a un nivel trágico como a uno arquitectónico, surgieron de su sentido estético y religioso. Así lo demuestra el hecho de que fuera precisamente en tiempos de Pericles cuando se solaparon dos grandes acontecimientos como la consumación del Partenón y la reinstauración de las representaciones de las tragedias en las Fiestas Leneas en honor a Dionisos, celebradas ya en primera instancia por Pisístrato un siglo antes, en busca del favor del pueblo ateniense, tal y como describe Antonio Guzmán³⁴.

Tragedia y arquitectura compartían así musicalidad y los griegos empezaron a utilizar la palabra *συμφωνία* para este arte, no en vano, en el atardecer ateniense de su *ἀκρόπολις*, sus habitantes solían decir “escucha, el Partenón está cantando”³⁵. El mismo Platón recomendaba la inspiración musical a los guardianes de su ideal de Estado cuando construyeran sus edificios. Demóstenes, en su discurso contra Filipo II, al que acusaba de intentar conquistar diversas ciudades griegas, Atenas entre ellas, reflejaba la importancia de lo que estaba aconteciendo cuando cuenta en una de sus *philippica* de una organización y legislación tocante a las fiestas dionisiacas en detrimento de los preparativos militares. La entrada en el teatro a las tres o cuatro piezas representadas al día era libre en sus comienzos³⁶. Y es que la participación del pueblo de la *περιφέρεια*

³⁴ Guzmán, A. *Introducción al teatro griego* (p. 10). Alianza Editorial. Madrid, 2005.

³⁵ Velarde, H. *Historia de la Arquitectura*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1978.

³⁶ En el siglo V a.C. se instauró fuera de dos *ὀβολός*, un óbolo era la moneda de plata que era la sexta parte del *δραχμή* (dracma), equivalente al costo del mantenimiento diario de un *ὀπλίτης* (hoplita), soldado de infantería.

Αττικής en los acontecimientos semestrales o anuales era de suma importancia hasta el punto de instituir un fondo especial del *θεωρικόν* (erario público) para que toda la población asistiera, incluidos ciudadanos, extranjeros residentes, pobres, esclavos, mujeres y niños. La *πόλις* griega no separaba religión y estado. Sus grandiosas representaciones teatrales eran de inspiración mítica y teológica, y aunque también hubo ateos virtuosos, todo y que Platón se refiriera a ellos en *Las Leyes* como los ciudadanos más peligrosos, a la buena vida cívica se le presuponía la religión de sus ciudadanos. Aunque el teatro, en sus comienzos, no estaba exento tampoco de adoctrinamiento, siendo un excelente lugar para el *προσήλυτος*.

Entre toda esta amalgama de sentimientos ofrecidos y encontrados se hallaba una afirmación de vida en su expresión más primitiva y universal, acompañada por un dramatismo musical que ya se daba en los rudimentarios cantos a Dionisos. La perspicacia de Pericles, heredera de la de Pisístrato, primero, y Solón y Clístenes después, le llevaría al convencimiento de que el ciudadano ateniense, en pleno Siglo de Oro, podía ser políticamente educado mediante el teatro, ilusionándolos con las ideas de coparticipación y corresponsabilidad en la toma de decisiones. Instauraba así Pisístrato conceptos como *ἰσονομία*, igualdad ante la ley, *ἰσηγορία*, igualdad de participación de palabra en el *ἀγορά*, o *παρρησία*, libertad de expresión. Guzmán apunta a Píndaro, aquel poeta que cantaba ensalzando las clases nobles e ideales aristocráticos, y que es neutralizado por el ‘teatro’ de un nuevo régimen democrático³⁷. Unos cantos báquicos y paganos que despertaron al hombre griego sometiéndolo al poder del *χορός*, ciudadanos corrientes de Atenas.

³⁷ Guzmán, A. *Introducción al teatro griego*, op. cit., p. 10.

1.2. El nacimiento de la τραγωδία

Sabedor de la importancia de la música para la tragedia griega, Friedrich Nietzsche, no duda en atribuirle su origen y comprensión³⁸. Durante la representación teatral griega, el canto del χορός es el núcleo de la tragedia, la suma de diversos individuos fusionados en una sola voz cantándole a la plenitud, a los héroes y los dioses presentes ya en los poemas homéricos. En su *Die Geburt der Tragödie* nos habla de un nacimiento de la tragedia donde unas fuerzas indómitas, dionisiacas, fueron normalizadas en busca de la perfección apolínea de la forma artística. Podríamos afirmar nietzscheanamente que la tragedia griega pereció de manera trágica. Florecía un nuevo género artístico que veneraba a la tragedia como antecesora y maestra suya, pero cuando ésta ya estaba en agonía.

Una último aliento trágico que representaban Esquilo, Sófocles y, en última instancia, Eurípides, puesto que a lo que vino posteriormente se le denominó comedia ática nueva. De aquellos que les precedieron, Thespis, con su carromato, Ceorilos de Atenas, fecundo autor, Frínico, del que contaba Heródoto que su tragedia *La toma de Mileto* hizo llorar a todos y cada uno de los asistentes, quedan sólo escasos fragmentos. Así, las obras de los que han pasado a nuestros días como los tres principales dramaturgos se nutrieron de grandes temas heredados como la épica homérica, *Ifigenia* de Eurípides, o la rica mitología griega del *Edipo* en Sófocles, o hasta de la propia historia de la Hélade, como *Los persas* de Esquilo. De hecho éste último denomina a sus tragedias “migajas caídas de la mesa de Homero” y Aristófanes afirmaba que la gente sentía una nostalgia tan íntima tan ardiente del último de los grandes muertos, como

³⁸ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Alianza Ed. Madrid, 1973.

cuando a alguien le entra un súbito y poderoso apetito de comer coles. No en vano, en *Las Ranas*, el comediógrafo griego da buena cuenta de Eurípides cuando le sienta a cenar en la mesa de Hades con Esquilo, el “mejor poeta trágico”, y con Dionisos, haciendo de juez; en la disputa Eurípides queda ridiculizado, Dionisos escoge a Esquilo y decide llevárselo de vuelta a la vida y, antes de marcharse, proclama que Sófocles ocupará su silla mientras esté ausente. Influidos por Schopenhauer y Richard Wagner, Nietzsche desarrolla su tesis oponiendo dos grandes fuerzas, la dionisiaca y la apolínea, otrora unidas, que se separan por el triunfo de la racionalidad representada por Eurípides y Sócrates, que se han convertido en “*zu Totengräbern der alten Künste*”, es decir, en sepultureros de las viejas artes. Su anhelo no era otro que volver a unirlos, volver a Esquilo y Sófocles, a través de la música de Wagner, a quien dedicaba la obra posteriormente. Nietzsche veía como la tragedia en su época se había transformado en algo triste en contraste con la tragedia griega y su éxtasis de los sentidos.

Así, la tragedia no es entonces lo maldito sino lo necesario como forma de *κάθαρσις*. El eterno retorno griego circulaba entre Apolo y Dionisos, de un dios al otro, del trabajo y el cultivo de las artes a la orgía y el vino. Mientras Esquilo proponía unos personajes profundamente trágicos en temor de los dioses, Sófocles, en cambio, daba más peso a las acciones humanas y lo cotidiano. Los griegos, clásicamente un pueblo feliz y sereno, necesitaba del pesimismo de la tragedia y su búsqueda de lo terrible para frenar la desmesura de su exuberante vitalidad, una búsqueda de lo terrible y una necesidad de lo horrible, asunto al que dedicaré un apartado entero del tercer capítulo a propósito del terror deleitoso. Nietzsche se pregunta, nos pregunta, “*Warum diese griechische Kunst? Warum die Tragödie? und was ist der dionysische Geist*”, es decir, ¿por qué este arte griego?, ¿por qué la tragedia? y ¿qué es el espíritu dionisiaco? Tal y como estaba en la intención nietzscheana, deberíamos responder a ello.

1.2.1. Quintaesencia de un arte fundamento de la cultura

Nietzsche nos interpela no en la retórica de la pregunta sino desde la inmediatez en nuestra respuesta. Así, habremos de considerar que en el *Nacimiento de la tragedia* se abordan los temas de manera concéntrica, encontrándose en su centro la individualidad del hombre. Su existencia separada sería una ilusión apolínea, desenmascarada por la tragedia gracias a la fuerza dionisiaca, en una yuxtaposición de fuerzas estéticas. Aun así, también existían lo que podríamos denominar como teorías no-dionisiacas, como la de William Ridgeway³⁹, quien en su *The origin of Tragedy*, defendía que la tragedia derivaba del culto fúnebre a héroes individuales. La tragedia era entonces el vehículo por el cual el individuo se toparía con la sublimidad existencial de su propio pensamiento trágico, el *Inbegriff* del arte, su quintaesencia; y el arte, a su vez, como quintaesencia de la cultura.

Un pensamiento trágico que conlleva un alma trágica, aquella que es capaz de reconocer el gozo pleno de los placeres terrestres a la vez que la aceptación de sus miserias y sus males. Una alma trágica como aceptación estoica del mundo tal y como se nos manifiesta, sin promesas, sin ideales, ni esperanzas ni un más allá. Un alma trágica que surge de la tragedia y que se da en las obras de Esquilo y Sófocles, pero no así en Eurípides, donde está ya debilitada. Y es precisamente, en lo que a la tragedia se refiere, a Eurípides al que Nietzsche responsabiliza inequívocamente de la muerte y desaparición de la filosofía trágica, pues es él quien acaba con el pesimismo, ese respeto al estupor causado por los misterios y sufrimientos del mundo, y lo sustituye por el optimismo, que plantea un ideal de antemano. Eurípides rechaza la participación del espectador en la escena, ya no le interesa la *κάθαρσις* del mismo sino que lo sitúa en una

³⁹ Ridgeway, W. *The origin of Tragedy*. Cambridge University Press. Cambridge, 1910.

posición crítica con respecto al desarrollo de la escena. El espectador se vuelve sabio, intelectual, ilustrado y espera impertérrito el mensaje de los personajes de la tragedia, como emisarios de unas ideas que más tarde él podrá analizar, discernir, discurrir y juzgar en sustitución de una contemplación puramente estética. Y es justo en este momento donde queda anulada la mera contemplación estética cuando Nietzsche abarca y aborda la filosofía, pues Eurípides es a la tragedia lo que Sócrates a la filosofía, al que no dudará de señalar como veneno para ésta, pues su crítica a la realidad aparente y estética conlleva un positivismo y racionalismo de las ideas. La visión trágica del mundo se pierde en favor de la búsqueda de una verdad ideal y asequible más allá de una simple apariencia de las cosas, entrando en juego la moral. Podríamos hablar de un Dionisos adormecido y un Apolo que sólo resplandece ante las ideas quiméricas que nos desconectan de la vida, es decir, el advenimiento nietzscheano del nihilismo.

Gilbert Murray⁴⁰, en opinión ortodoxa de críticos contemporáneos suyos como Wilamowitz, reduce el ritual dionisiaco a seis etapas. En una primera etapa, existe un *ἀγών* donde el *δαίμων* lucha con su adversario. En la segunda, un *πάθος* que asume la forma violenta del descuartizamiento o *σπαραγμός*. Un mensajero trae el mensaje de lo acontecido en una tercera etapa. Le siguen una lamentación y un reconocimiento del dios oculto o desmembrado. Y, finalmente, en la sexta etapa, su epifanía o manifestación en la gloria. Este ritual que se transformará en *τραγῳδία* griega, voz que significa “canto del macho cabrío” (compuesta de *τράγος* “carnero” y *ὥδή* “canción”), contiene una ambigüedad religiosa que debe sus orígenes a la agricultura y la ganadería, haciendo referencia a la lujuria y a un *χορός* primitivo disfrazado de sátiro, procedente de una gradual transformación lírico ritual coral de un hierático *διθύραμβος*, canto apasionado dedicado a Dionisos.

⁴⁰ Murray, G. *Greek historical writing*. Clarendon Press. Oxford, 1908.

1.2.2. Duelos verbales

Los himnos primigenios fueron introduciendo la sustancia narrativa que más tarde se juntaría con el *κορυφαῖος*, al que Thespis, uno de los padres del teatro griego y ganador del primer concurso de tragedias durante las Dionisiácas, daría un giro introduciendo el *ὑποκριτής*, un personaje o actor que abría la posibilidad del diálogo dramático con el jefe del coro, perdiendo así parte del carácter recitativo del *χορός* en beneficio enfrentamiento entre las partes⁴¹. Se adoptó después como *μέτρον*, género de versos a sílabas contadas acentuadas adecuadamente, el *senario yámbico*⁴², que según Aristóteles era el verso que mejor imitaba el lenguaje de la conversación ordinaria y, por tanto, ideal para el duelo verbal entre dos interlocutores⁴³, el *ἀγών*. Así, Massimo Lenchantin⁴⁴, que caracteriza al verso dactílico como más triste y al jónico como más voluptuoso, nos habla de un verso yambo, *ἴαμβος*, cuya característica es la mordacidad. Sófocles, en su *Edipo Rey* (v. 328-33), nos brinda un claro ejemplo de *senario yámbico* en el duelo verbal que mantiene el adivino Tiresias y el propio Edipo,

“Τειρεσίας

πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ'· ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε

τᾶμ', ὡς ἂν εἶπω μὴ τὰ σ', ἐκφήνω κακά.

Οἰδίπου

τί φήεις; ζυνειδῶς οὐ φράσεις, ἀλλ' ἐννοεῖς

ἡμᾶς προδοῦναι καὶ καταφθεῖραι πόλιν;

⁴¹ Horacio. *Espistola ad Pisones*, v 275-7. José Luis Moralejo (trad.). Editorial Gredos. Madrid.

⁴² Verso con medida de seis pies bisílabos cortado en dos mitades desiguales.

⁴³ Espinosa, A. *Sófocles. Edipo Rey en verso castellano*. Ed. Ecuatoriana. Quito, 1945.

⁴⁴ Lenchantin, M. *Manual de prosa y métrica griega*. Ed. UNAM. México, 1982.

Τειρεσίας

ἐγὼ οὔτ' ἑμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ. τί ταῦτ'

ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.

(Tiresias:

Es que todos erráis. Mis males callo,

¡mis males! ¡ay! Por no decir... los tuyos!

Edipo:

¿Qué? ¿Tú sabes todo y en callar persistes?

¿Quieres ser tú la ruina de tu patria?

Tiresias:

Ni a mí ni a ti daré tormento en vano;

No insistas más; por mí no has de saberlo).

Es Aristóteles en su *Poética* el que nos marca las normas constitutivas de una buena obra dramática, tras analizar a los grandes trágicos griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides. Si nos fijamos en que la obra aristotélica es ya cien años posterior a ellos, cabe deducir que éstos no tuvieron apenas guía alguna para albergar tal magno genio. Así, en el paso de la originalidad de las obras del norte del *Πελοπόννησος* al refinamiento del teatro de la *περιφέρεια Αττικής*, es decir el paso del *διθύραμβος* a la *τραγωδία*, además del mencionado diálogo, se introdujeron otros cambios significativos tales como himnos en honor a la divinidad o al héroe, la distinción entre un parlamento individual y un canto reservado hasta ese momento para las lamentaciones. También fueron introducidas la oración y la expresión de las emociones anímicas, solemnizándose la escena al tiempo que se eliminaban pasajes de tipo bufonesco o vulgar. No en vano en el *αρχαία ελληνική* el verbo *αινέω* significaba hablar

ambiguamente. Nietzsche, en su *Historia de la literatura griega*⁴⁵, ya nos habla de un autor dramático que, como buen conocedor de la exigencia de su auditorio y sabedor de la agudeza de su público, gusta de esgrimir la expresión difícil y enigmática. Así pues, Eurípides fue evolucionando a una forma poética cuya máxima decía que "todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido". Fue justo en ese momento cuando una estética racionalista se apoderaba de los protagonistas, del contenido dramático, de la música coral y, sobre todo, del lenguaje. De ahí que Nietzsche, en comparación con la tragedia sofoclea, vea en la obra de Eurípides un empobrecimiento y un retroceso poéticos. El efecto tensional de la tragedia desaparece cuando en el *πρόλογος*, el personaje, ora dios, ora el héroe de turno, se presentan al principio de la obra y explican quién es él, de dónde viene, qué ha ocurrido hasta llegar ahí y qué ocurrirá en adelante. En la tragedia esquileo-sofoclea se arreglaba con maestría artística que, en las primeras escenas, de manera intencionadamente fortuita, se brindasen al espectador todos aquellos hilos necesarios para la comprensión.

El *προλεγόμενα* euripideo, prolegómeno con sus explicaciones previas, hasta podía configurar a su antojo incluso el mito cual *απὸ μηχανῆς θεός*, es decir, *deus ex machina*, solucionando situaciones complicadas o trágicas a la carta. Aristófanes, reflejó esto en su *Βάτραχοι* cuando hace que Eurípides reproche a Esquilo que "¡así, yo iré enseguida a tus prólogos, para, de ese modo, empezar criticándole la primera parte de la tragedia a este gran espíritu! Es confuso cuando expone los hechos". Entendiendo que Sófocles se refería a Esquilo como que hacía lo correcto pero inconscientemente, cabe pensar que Eurípides opinaba que Sófocles hacía lo incorrecto pero conscientemente. Se desprende ya de Eurípides, un modernismo en comparación a aquellos que le

⁴⁵ Nietzsche, F. *Obras completas* (vol. V). Eduardo Ovejero y Mauri, Felipe González Vicen (trads.) Ed. Aguilar. Madrid, 1963. El volumen quinto contiene los escritos de Nietzsche sobre los griegos.

precedieron, un resplandor casi no-griego que transpiraba socratismo ausente en sus antecesores contemporáneos Esquilo y Sófocles, un “todo tiene que ser consciente para ser bello” en paralelo al “todo tiene que ser consciente para ser bueno” de Sócrates. Si en Atenas era *vox populi* que el propio Sócrates ayudaba a redactar sus obras de hecho, podríamos denominar a Eurípides, entonces, como el poeta del racionalismo socrático. Platón, de nuevo paradigma pantoporético, también entra en escena cargando las tintas contra la tragedia, a la que llega a equiparar en tanto que arte trágico a las también artes de la limpieza y el de la cocina, y denominándolo como peligroso para aquellas mentes no lúcidas y fácilmente excitables, razón suficiente como para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos, cuestión ésta que trataré más adelante. Aunque, como nos recuerda omnipresente el pensamiento nietzscheano, detrás de *πρόσωπον*, de aquella máscara que Thespis introdujera en los orígenes, estaba Sócrates intentando equilibrar felicidad y virtud, recordándonos aquello que todos conocemos de que “la virtud es el saber” y que “se peca únicamente por ignorancia”, porque “el virtuoso es el feliz”, siendo precisamente este optimismo el que da muerte al pesimismo trágico.

Podríamos dilucidar, pues, que la *τραγωδία* pereció entonces, a parte de los consiguiente *πρόλογος* euripideos socráticos, plagados de *προλεγόμενα* y explicaciones previas y del uso y abuso de los *deus ex machina* expofeso, a causa de una dialéctica y una ética del optimismo, o lo que vendría a ser lo mismo, el drama musical perecía ante una falta de musicalidad que impedía su fusión con el propio diálogo. El camino del *δεινότερον*, de lo más pavoroso, por el cual los maestros clásicos de la *τραγωδία* conducían a sabiendas a un público en busca de la *κάθαρσις*, de la purificación, lo que más tarde Burke iba a denominar como terror deleitoso, era sustituido por un *θέατρον* informado, feliz, confortable, a gusto consigo mismo y con lo que le rodeaba, sumido, pues, en una complacencia desinteresada.

1.3. El panhelenismo cultural

Con lo dicho hasta el momento, queda claro que la tragedia griega estaba concebida para ser representada, no para ser leída. El *δρᾶμα* significaba acción y el *θέατρον* aludía a *θεᾶσθαι*, es decir, mirar, el mirar contemplativo. Y el gobierno ateniense era sabedor de que las posibilidades engendradas por esta práctica escénica eran las mismas que Platón señalaba en *Las Leyes* a propósito de las prácticas religiosas. Si éstas no habían de ser privadas sino colectivas en aprovechamiento de su energía, de igual forma quería que la experiencia social y psicológica emanada por el teatro crease también una gran congregación ciudadana. Una inteligente visión político-religiosa como principio unificador y cohesionador del mundo helenístico. Antes de este devenir, la tragedia carecía de una gran solemnidad, eran sobrias representaciones ancladas en un mismo período a finales de cada año.

Como me he referido al principio, fue Pisístrato el iniciador, el primero en mandar recopilar la *Ilíada* y la *Odisea*, ordenado oficialmente las representaciones trágicas en las Fiestas Leneas, a las que sucedieron, tras las Guerras Médicas, las Dionisíacas. Se aprovechaba la entrega de los tributos por parte de los aliados de Atenas para su invite a las mismas. Al igual que ocurre con la multiculturalidad en nuestros días, el teatro era la fuente de un panhelenismo cultural que transpasaba fronteras y albergaba mitos comunes, pasados históricos y literarios compartidos, nexos de unión religiosos, toda una amalgama constitutiva de comunión entre los diferentes pueblos. Atenas se convertía des esta manera en un escaparate mundial, donde acudían vecinos de la región del Ática y del resto de ciudades estado de toda Grecia. Tal y como nos describe Guzmán, el poeta, siempre de acuerdo con el tirano de turno y sus dirigentes, en ocasiones trasladaba la sede de la tragedia a Atenas para agradar a los ciudadanos.

Así, las dos primeras piezas de la trilogía de Esquilo, *Agamenón* y *Las Coéforas*, desarrolladas normalmente en Argos, por su pasado más mítico, dejan paso a una tercera pieza, *Las Euménides*, representadas ya en un decorado ateniense, con espectadores y autoridades atenienses, conformando así unas nuevas instituciones propias que se convertirán en un ministerio de cultura y educación cívica. Así, gracias a la tragedia y la comedia, todo y sus carácter ateniense específico, se lograba convertir al teatro en portador y difusor de los nuevos ideales democráticos que comenzaban a enraizarse entre un pueblo. Ejemplo de ello es la obra de Esquilo *Los Persas*, que trasladó a los atenienses el sentimiento de honor político y cívico de la *πόλις*, frente a los antiguos e insolidarios honores y privilegios aristocráticos que prevalecían.⁴⁶

El Estado, conocedor de estas vicisitudes, se apresura a organizar concursos de dramaturgia, seleccionando a los poetas trágicos que participarán, no más de tres al final del sorteo. Éstos representarán una trilogía del mismo tema o personaje y otra, con obras no necesariamente relacionadas entre sí. A su vez, diez ciudadanos, dos por tribu, escogidos también a suerte, harían de jueces otorgando los premios a los ganadores. Así, de ciento ocho obras premiadas, Sófocles ganó con setenta y dos el primer premio y con treinta y seis el segundo que, curiosamente, incluía *Edipo Rey*. Los atenienses quedaron tan entusiasmados en la primera representación de *Antígona*, que ofrecieron al autor el gobierno de Samos e hicieron que ésta fuera representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción⁴⁷. Como tristemente sabemos, el devenir histórico sólo nos ha permitido conservar siete en total, a parte de *Los sabuesos*, pequeño drama satírico, y algunos fragmentos más, aunque insuficientes para determinar más allá de sus autoría.

⁴⁶ Guzmán, A. *Introducción al teatro griego*, op. cit., pp. 10-11.

⁴⁷ Lemprière, J. *Bibliotheca Classica or A Classical Dictionary* (3ª ed). Londres, 1797. Sophocl. in Antig. –Hygin. Fab. 67, 72, 243, 254. –Apollod. 3, c.5. –Ovid. Trist. 3, el. 3. –Philostrat. 2, c. 29. –Stat. Theb. 12, 350.

1.4. La puesta en escena

Dionisos era honrado en las Leneas, celebradas a finales de enero, *Γαμηλιών*, el mes de las bodas, y en las Grandes Dionisias, a finales de marzo, *Ἐλαφηθολιών*, el mes de Artemisa. Bajo la atenta mirada del *ἄρχων βασιλεὺς*, magistrado rey, y del *ἄρχων ἐπόνομος*, autoridad municipal de la *πόλις*, los dramas eran representados en el teatro de Dionisos, siendo las Leneas más apropiadas para la comedia y las Grandes, para la tragedia. Se prolongaban durante tres días y la sesión se solía abrir con una comedia. Por lo general se admitían a tres poetas cómicos y a tres trágicos, pero mientras los primeros se limitaban a representar una obra, los segundos presentaban cuatro. Así una *τετραλογία*, eran tres obras trágicas y un drama satírico.

El poeta que deseaba participar en el concurso debía solicitarlo al *ἄρχων* y realizado el sorteo, los ciudadanos solicitaban al propio *ἄρχων* la aportación de un *χορός* compuesto de doce a quince miembros y subvencionado por las tribus de la *περιφέρεια Αττικής*. Cada tribu encargaba a un *χορηγός* ocuparse del equipamiento y los gastos de la empresa y este ciudadano escogía a los maestros del *χορός*, que a su vez lo instruían y seleccionaban a un acompañante musical. La *coregía* era una forma de *λειτουργία* o servicio público en la que los ciudadanos más ricos se responsabilizaban y hacían cargo de todos los considerables gastos que acarreaban la contratación. El Estado era el encargado de retribuir económicamente a los actores, a los músicos y, por su puesto, a los autores, que eran igualados en gloria a los atletas de los Juegos Olímpicos, recibiendo una corona de laurel ceñida a su frente tras el triunfo. Este hecho era tan sumamente importante, que se instalaban trípodas en todas las vías públicas de la *πόλις* con los nombres de los vencedores.

Se reducía el número de actores al indispensable y era el *κορυφαῖος* quien dirigía las dos partes en que se dividía el *χορός*. En Sófocles el número de actores era tres, *πρωταγωνιστής*, *δευτεραγωνιστής* y *τριταγωνιστής*. Cuando surgía el conflicto también aparecía el *ἀνταγωνιστής*. En la actuación no participaban las mujeres, haciendo servir la *πρόσωπα*, máscaras que juntamente a la vestimenta y los *κόθορνος*, calzado de tacones muy altos, permitían a los actores desempeñar varios papeles. Pocos personajes también era sinónimo de concentración e intensidad en la representación, del *πάθος* y el *ἦθος*, del diálogo en definitiva. En ocasiones, resaltar este *πάθος* significaba que al recitativo lírico o patético le había de acompañar un fondo musical de un solo *αὐλός*, flauta doble u oboe. Cuando el *χορός* era mixto, de adultos y jóvenes, cantaban en una octava superior en una multiplicidad simultánea de sonidos iguales, de muchas voces, una polifonía diferente por tanto a la que nosotros conocemos. Como veremos más a fondo, a propósito de los griegos y la ‘chamanidad’, en el apartado final de este capítulo, la interrelación de los griegos de la Grecia antigua con otras culturas se hace también manifiesta en pequeños ejemplos como el que nos relata Jean-Pierre Vernant⁴⁸ cuando nos habla de la antiquísima relación entre *πρόσωπα* y *αὐλός*, aludiendo a la raíz sánscrita *garg* para explicar la relación entre la máscara y las tres *Gorgonas*, hijas de la noche. Una de ellas, Medusa, producía un sonido “aterrador, gutural, un aullido animal que salía con gran fuerza de la garganta enorme” y cita el *Heracles* (v. 895) de Eurípides cuando el *χορός* dice

δαίον τόδε

δαίον μέλος ἐπαυλεῖται.

(¡horrible, horrible es la música de ese oboe!).

⁴⁸ Vernant, J.P. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Cristina Gázquez (trad.). Siglo XXI. Madrid, 2009.

Un grito agudo e inhumano, “el mismo grito de ultratumba que sale de la boca de los muertos en el Hades”, el mismo al que apela Antígona en busca de justicia, el mismo al que apela el terror deleitoso, al que regresaremos más adelante, *conditio sine qua non* para que la *κάθαρσις* se apodere de los espectadores. Los misterios órficos ya denotaban que para los griegos la música influía poderosamente sobre la *ψυχή*, al igual que la magia. El musicólogo berlinés Curt Sachs⁴⁹ nos hablaba de un Platón que sabía perfectamente de algunas combinaciones determinadas de sonidos que fortalecían el carácter humano y, en cambio, de otras que lo debilitaban. Sachs señala también que esta concepción mágica de la música fue sometida a fines pedagógicos y añade que “la idea procedía de Egipto, pero los griegos la interpretaron científicamente como *καθάρσεως*, como enseñanza purificadora”, procedencia e interrelación fundamentales y que abordaré en el penúltimo apartado de este primer capítulo.

Más adelante Curt Sachs vuelve a incidir en que “la antigua magia ejercía al mismo tiempo que la música el arte curativo”, aduciendo la asociación entre limpieza interior y curación. Aristóteles, en su Poética, tal y como hemos visto al principio, define la tragedia y se convierte en el transmisor de la esencia de ésta en sus inicios. La tragedia aristotélica es representación seria de una acción completa en sí misma y de cierta magnitud, en un lenguaje embellecido, separado en diversas partes dramáticas aunque no narrativas y que, además, mediante una serie de hechos que suscitan piedad y terror, tiene por efecto elevar y purificar el ánimo de pasiones mediante la catarsis. Aunque para cumplir estas características esenciales, los actores debían hacer gala de una excelente dicción, pue aparte de representar diversos papeles, éstos se ocultaban detrás de la *πρόσωπα*, una dificultad añadida a la hora expresar unos sentimientos que fueran verosímiles para el público.

⁴⁹ Sachs, C. *Historia universal de los instrumentos musicales*. M.L. Roth (trad.). Centurión. B.Aires, 1947.

1.4.1. Acción homodiegética

No olvidemos que la dicción se movía entre un lenguaje solemne de vocales largas y bien diferenciadas, el canto y las simples palabras, y que todo ello debía transmitir con exactitud la característica principal de cada personaje y sus sentimientos en cada momento. Hemos de pensar que en la época clásica la acción era unitaria y lineal, sin distracciones excepto si la violencia debía hacer acto de presencia. Una acción homodiegética, el mismo tiempo de la propia duración de la escena, con una percepción diacrónica tanto para los personajes como para el propio público. Todo aquello no actuado pero necesario para el transcurso de la obra se comunicaba por medio de alusiones del propio actor en su parlamento. Si bien vestuario y *σκηνογραφία* iban en su favor, quien mejoró las técnicas de decoración escenográfica fue el propio Sófocles. La maquinaria quedaba oculta en las alas de la *σκηνή*, entre pórtico y *ὄρχηστρα*, lugar donde danza el *χορός*, y las *περιακτοί*, pequeñas pirámides decoradas que giraban sobre un eje y que hacían la función de tramoya.

Una *μαχανά* hacía descender al *deus ex machina* de turno y el *βροντεῖον* podía hacer también acto de presencia, un instrumento capaz de imitar la resonancia de la voz entre las nubes del propio *Ζεύς* y sus *βροντή*. El *πρόλογος*, no siempre utilizado, servía para exponer los hechos acontecidos con anterioridad al inicio del drama, precediendo a la llegada del *χορός*. Éste, mediante un verso *ἀναπαιστικός*, un pie formado por tres sílabas, las dos primeras breves y la tercera larga, hacía su entrada en el *πάροδος*. Los diversos episodios de la *τραγωδία* se separaban mediante *στάσιμος*, relacionándolos entre ellos y utilizando una composición *ἀντιστροφή*, que tiene como primera parte la estrofa y como segunda la antistrofa o *ἐπωδός*. Para entonces el *χορός* ya se había ubicado en la *ὄρχηστρα*. Más tarde llegaban la parte dialogada denominada *ἐπεισόδιον*,

donde se desarrollaba la acción, y la final conocida como ἔξοδος, con la salida del χορός. Si bien la base de la lengua de la tragedia era el ático, éste se mezclaba con elementos lingüísticos de otros dialectos y géneros como el jónico, épico y dórico, surgidos de la lírica coral, siendo el lenguaje trágico una lengua artística no hablada. Esquilo usaba palabras compuestas, metáforas, símiles y epítetos ornamentales, mientras que Sófocles, en principio, todo y seguir con este mismo lenguaje de su antecesor, evolucionó hacia uno menos ampuloso. Eurípides, por su parte, otorgaba a la tragedia cotidianidad y de ahí que su vocabulario fuera mucho más común. Gilbert Murray, aludido anteriormente a propósito del ritual dionisiaco, escribió algo fundamental en su obra *Eurípides y su época*, dijo “si logramos entender el coro, habremos entendido el núcleo y el corazón de la tragedia griega”. Si bien los dramaturgos griegos, en tanto que honrosos de Dionisos, recurrían ancestralmente a la danza, en la tragedia no significará ya lo mismo, no significará baile.

Será una danza casi estática, sólo traducible en gestos y en música, cual plegaria emotiva y bella. Murray habla, precisamente, de derramar un esplendor lírico sobre la obra en conjunto, elevándola y haciéndola trascender, y añade que el χορός “no pertenece al plano de la experiencia cotidiana sino a un mundo más encumbrado”. Aun así, su primera función ha de ser la de conseguir aliviar la escena, que lo ideal cure lo real, que el terror sea deleitoso más allá de una complacencia desinteresada, que la belleza cambie el sabor de las lágrimas pero que no las enjuague. El χορός siempre deberá ser, pues, prudencia cautelosa, compasión tras el sufrimiento, guía perenne que sirve al espectador pero también al poeta, al actor y al héroe representado y, como no, voz ancestral, porque, no en vano, Murray nos recuerda que “la memoria, así interpretada, posee un poder mágico”.

1.5. Mito, ritual, tragedia y filosofía

La contextualización de la *τραγωδία* es fundamental para no caer en una simple mirada atrás hacia el mundo clásico, confundiendo los posibles vacíos con su propio presente. Werner Jaeger⁵⁰ definía la tragedia como “la ciudad que se hace teatro” al autorizar los tiranos Pisistrátidas su concurso dramático como forma de civismo, pues estaba sometida a la competencia, elección y debate de la *πόλις*. Aunque, al mismo tiempo, señalaba también una cierta apropiación de aquel regalo ya que “las cortes de los tiranos griegos, al finalizar el periodo arcaico, son algo parecido a las de los primeros Médicis, pues también ellos concibieron la cultura como algo separado del resto de la vida, como la crema de una alta existencia humana reservada a pocos, y la regalaban enteramente al pueblo que era enteramente ajena a ella”⁵¹.

La conciencia trágica se erige como elemento clave tras la representación teatral, íntima comprensión del *παντοπόρος ἄπορος* como aceptación de la inestabilidad de la realidad e interrogación ante aquello superior, sobrenatural e incomprensible. La búsqueda de esta comprensión del hombre, respuesta vedada, predetermina “el sufrimiento de un alma capaz de sufrir grandemente”⁵². Y frente a este *τοιχός*, cada trágico griego nos ofreció una grieta por donde penetrarlo. Apunta Guzmán, que si entendemos que con el mito se designa una sucesión antigua de relatos de insignes personajes, héroes y divinidades, hazañas increíbles y hechos espectaculares, observaremos la transformación de es imaginario colectivo en simbología y cultura⁵³. Y la literatura griega, de origen homérica, está repleta de ellos. En los diferentes ciclos se

⁵⁰ Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega* (p. 23). Joaquín Xiral (trad.). FCE. México, 2001.

⁵¹ *Ibíd*, p. 219.

⁵² Hamilton, E. *El camino de los Griegos*. Juan José Utrilla (trad.). FCE. México D.F., 2002.

⁵³ Guzmán, A. *Introducción al teatro griego*, *op. cit.*, p. 16.

agrupan los principales héroes y sus sagas: en el ciclo troyano, encontramos a Agamenón, Menelao, Electra, y Orestes; y en el tebano, a Edipo, Antígona, Eteocles y Polinices, o al dios Dioniso e incluso al héroe local Heracles. Sin una homogeneidad clara de sus autores, el drama y la tragedia ateniense, atenderá a la totalidad de estas figuras míticas para confeccionar sus obras y desarrollar sus argumentos. Así, encontraríamos un Esquilo, creador de la *τραγωδία*, de una tragedia de la justicia divina, respetuoso y crédulo ante el mito y la religiosidad tradicional, y descubriríamos un Sófocles de tragedia como forma literaria, trágico del dolor y la soledad humana, de ese héroe solitario que se rige por su interior sin desafiar lo divino pero tampoco sin dejar llevarse por ello, e irónico de la conflictividad entre realidad y apariencia.

En Eurípides hallaríamos la tragedia de las ideas, trágico de las pasiones, que asumirá ya una crítica revisionista de los personajes míticos y las creencias religiosas, y que sacará a escena un sofismo y una filosofía que, en boca de Jenófanes o Parménides, ya se referían a los dioses homéricos como pura ficción. Un Eurípides culpable de la decadencia de la *τραγωδία* para unos, como Nietzsche, aunque no así para otros, como Wilamowitz. Cabe destacar, como afirma Guzmán, que, a diferencia de nosotros, para los antiguos griegos no estaba tan clara la contraposición entre mito e historia, ni entre pensamiento mítico y racional, de ahí que encontremos una anticanonicidad en sus relatos, es decir, no existe una única versión de un mito, pues no hay que olvidar, que éste, es producto de una sociedad fundamentalmente oral⁵⁴. Su revisión, entonces es continua debido al hecho de la falta de una especie de libro sagrado de los dioses, que relatara su verdad como si de las religiones del Libro se tratase. Religiones y rituales religiosos enraizados con esos mismos mitos, representados en celebraciones teatralizadas ancestralmente.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 17.

1.5.1. Interacción teatral

Para los antiguos griegos, la base de la religión se encuentra más en el ritual que en un conjunto de creencias, cosa que, como apunta Guzmán, también nos aleja de los griegos⁵⁵. La sociedad ateniense estaba más ritualizada que la europea moderna, como así pone de manifiesto sus religiones cristiana y protestante, más cercanas a la fe y la revelación. El ritual interactuaba con el teatro, dando lugar a las súplicas, a las exequias, a las purificaciones, a las *κάθαρσις*, interacciones que más tarde resurgirían y se trasladarán al público de la *τραγωδία*. Ritual que no siempre resultaba fácil precisamente por su complicada teatralización, como el funerario, que implicaban llantos, golpes en el pecho, cortes de pelo, desgarramiento de vestuario, gritos inconexos del tipo *ιώ ίώ, αἶ αἶ, παιάν παιάν*, exclamaciones repetidas dos veces, rara vez tres, para indicar pena y sufrimiento, como en este pasaje donde el paje anuncia a Creonte la muerte de su esposa (1285-1293),

“ἰὼ ἰὼ δυσκάθατος Αἰδου λιμήν,

τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;

Ἵ κακάγγελτά μοι

προπέμψας ἄχην, τίνα θροεῖς λόγον;

αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω.

τί φήεις, παῖ; τίν' αὖ λέγεις μοι νέον,

αἰαῖ, αἰαῖ,

σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ

γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;”.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 18.

(¡Oh implacable abismo del Hades! ¿Por qué, por qué me pierdes así? Oh tú, mensajero de infortunios, ¿qué es lo que dices? ¡Ay, ay! Me habían matado y tú me has reatado. ¿Qué dices, hijo; qué tristes nuevas nos traes, ¡ay de mí, ay de mí!, de que sobre un cadáver viene a caer mi mujer, víctima degollada de la fatalidad?).

En cualquier caso, la muerte es presentada como *μίασμα*, como efluvios malignos, como fuente de contaminación dice Guzmán, de la que los griegos debían limpiarse mediante un ritual de purificación, con una carga de significación religiosa⁵⁶. Como se apuntaba en la Introducción, Ernst Cassirer⁵⁷, con su ser aporético y su animal simbólico, traducía la indigencia del *ἄπαξ* sofocleo como símbolo y no biología, verbalizando que “la cultura es tragedia para el hombre”. Él nos hablaba también del mito como conglomerado simbólico de tradiciones transcendentales que, en consonancia con el rito y bajo las circunstancias sociales, revivían un acto, un origen, una comunidad, una naturaleza y un acontecer. Gilbert Durand⁵⁸ también recupera, con su sistema interpretativo antropológico llamado “mitocrítica”, una lectura mítica que se distancia de los niveles de interpretación sincrónica y diacrónica, postulando un tercer nivel de índole arquetípico o simbólico. Aunque para poder comprender la resignificación que el mito supone para la tragedia, debemos apuntar previamente sus elementos constitutivos. Uno sería el previo conocimiento del propio espectador y su

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁵⁷ Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Armando Morones (trad.). FCE. México D.F., 1985.

⁵⁸ Durand, G. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Mauro Armiño (trad.). Taurus Ediciones. Madrid, 1982.

mentalidad respecto al mito. Así, ni Esquilo necesitaba prologar previamente la historia de su *Prometeo*, ni Sófocles las luchas bajo los muros de Ilión de su *Áyax* ni Eurípides las desventuras que condujeron a su *Medea* a Corinto. El segundo elemento constitutivo vendría dado en tanto y cuanto la tragedia hace del mito su materia prima de trabajo, compartiendo su poder simbólico universal, al tiempo que introduce al propio ciudadano en el simbolismo al que aludía Cassirer, reiterando de este modo el símbolo mítico creador, colectivo y atemporal con su propia contingencia.

1.6. Contextualización sofística e histórica

El origen de los sofistas sólo pudo darse en un contexto cosmopolita de una *πόλις* como la Atenas de Pericles, abierta a influjos extranjeros y en donde las leyes e instituciones democráticas reafirmaban a un ciudadano activo y partícipe. Estos maestros de la sabiduría, pensadores escépticos ante una posibilidad de un conocimiento absoluto del tipo filosófico natural presocrático, entendían un acto humano basado únicamente en la experiencia útil o eficaz y predicaban el *ἀρετή*, la excelencia y prominencia en el cultivo de la elocuencia. Si nos fijamos de nuevo en las palabras de Jaeger, la educación de los sofistas no surgía únicamente de una necesidad política y práctica, tomando al Estado como término medida ideal de toda educación, “la concepción del estado de Pericles, tal como lo expone Tucídides en su oración fúnebre, culmina igualmente en la declaración de que el Estado es el educador supremo y halla ejemplarmente cumplida esta misión cultural del estado en la comunidad ateniense”⁵⁹. El sofista Protágoras de Abdera, pensador integrante del llamado círculo de Pericles y

⁵⁹ Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, op. cit., p. 293.

que emprendió la tarea fundacional de la ciudad Panhelénica de Turios⁶⁰, encontramos que era “una de las mentes dirigentes de la sofística que alcanzó su primer punto álgido justo en el periodo ateniense de Heródoto”⁶¹. Prestando atención al mito del origen del hombre del *Protágoras* de Platón, se puede deducir cómo el sofista de Abdera, sin abandonar aún un sustantivo mítico simbólico de la realidad al modo de la *τραγωδία*, intentaba buscar la respuesta del nacimiento de la humanidad, no tanto en su sentido más histórico herodoteano sino en uno más de investigación, de emancipación hesiódica, revelándonos una adquisición de técnica, sentido moral y justicia, marcando la diferencia con el pasado. Sobre el valor de este diálogo platónico como fuente fidedigna del planteamiento original del propio Protágoras, puesto que existen prejuicios de su labor como historiador⁶², Richard A. McNeal escribe que “Platón fue demasiado buen ‘historiador’, más allá de sus pasiones ideológicas, como para malinterpretar a Protágoras” y añade que “en la medida de que todo el mundo conocía los planteamientos de Protágoras, Platón hubiese pasado por necio de haber atribuido ideas erróneas a este sofista”⁶³. Podemos entender que escribiendo bajo una reflexión presocrática jonia del origen material del mundo, concibiera su propio tiempo y sociedad como algo mejor o diferente en relación al pasado, presupuesto esencial al afán investigador histórico humano. Francose Hartog⁶⁴ dice al respecto que desde el punto de vista epistemológico, la *ιστορίε* “aparece como el procedimiento que sustituye la visión

⁶⁰ Diodoro de Sicilia, XII, 10; Estrabón, VI ; Plutarco, *Vida de Pericles*, 11,5.

⁶¹ Schkögl, A. *Heródoto* (p. 124-125). Javier Alonso López (trad.). Editorial Aldebarán. Madrid, 2013.

⁶² En este sentido encontramos el artículo de McNeal, R.A. *Protágoras the Historian* (History and Theory. Vol 25, N° 3. 1986, p. 303 y 313) donde nos dice que “Protágoras no escribe historia por la simple razón de que no puede (...) puede tratar de pensar históricamente, pero no solo debe protegerse a sí mismo contra los prejuicios de su audiencia; carece a su vez de los recursos para escribir historia”.

⁶³ *Ibíd.*, p. 331.

⁶⁴ Hartog, F. *El espejo de Heródoto*. Daniel Zadunaisky (trad.). FCE. Buenos Aires, 2003.

de origen divino y conduce a una visión limitada, jamás acabada, ocupándose tan solo de los hombres y sus grandes hazañas en un tiempo que es, asimismo, solo de los hombres”. Contra el tiempo que todo lo borra, el historiador pondrá en juego la memoria, creando un terreno fértil para la enseñanza donde crecerá la conversación, la respuesta por alusión y el intento del hombre griego clásico por expresar su opinión por medio de la palabra, haciendo de ella su herramienta política. Al aumento dramático de la actividad legislativa en la *πόλις* del siglo V a.C., le siguió la dificultad para aceptar que las constituciones vinieran dictadas directamente del cielo, pues, como apunta William K.C. Guthrie, eran “los propios amigos de uno (o lo que es peor, sus enemigos políticos) los que formaban parte de las comisiones encargadas de hacerlas”⁶⁵.

Así, la instauración del poder y la racionalización y humanización de la especulación política que conlleva el mismo, ya se hallaba en la problematización sofística en sus principios, incluso antes de que Heródoto integrase el debate de los persas, testimoniándolo⁶⁶. La sofística en general y Protágoras en particular, optaron por un marcado escepticismo en cuanto a lo que la religión se refiere. En este sentido, éste último afirma que sobre los dioses no puede tener “certeza de que existen ni de que no existen ni tampoco de cómo son en su forma externa”, pues son muchos los factores que me lo impiden, a saber “la imprecisión del asunto así como la brevedad de la vida humana”⁶⁷. Incluso el propio Heródoto coincidió en su proemio con los sofistas cuando trata los temas míticos y divinos cuando afirma que “lo que me han contado sobre los dioses no quiero referirlo aquí, todo lo más sus nombres, porque, según creo, todos los hombres sabemos más o menos lo mismo sobre los dioses”⁶⁸.

⁶⁵ Guthrie, W.K.C. *Los filósofos griegos*. Florentino M. Torner (trad.). FCE. Ciudad de México, 2010.

⁶⁶ Waters, K.G. *Heródoto el historiador*. FCE. Ciudad de México, 1996.

⁶⁷ *Sofistas. Obras*. Antonio Melero, Alejandro González, Rafael Herrera (trads.). Gredos. Barna., 1996.

⁶⁸ Heródoto, II, 3.

1.6.1. El cambio de paradigma

Heródoto, más adelante iba a añadir que “sobre la procedencia de cada uno de los dioses o si todos ellos siempre han existido, los griegos conocen algo, aparte de su aspecto, por así decirlo, solo desde ayer o anteayer”⁶⁹. No nos debe extrañar pues, que, junto a los grandes maestros de la *τραγωδία*, las interrelaciones sociales, intelectuales e históricas, formaran parte de un mismo espíritu creativo y racionalizador que se manifestaba en la Atenas del siglo V a.C. Estas nuevas expresiones intelectivas de la realidad eran herencia de un orden racional comprensible oculto en el mundo visible, que los físicos jónicos dejaron como legado cien años antes. Un orden que apuntaba a un cambio de paradigma donde las soluciones mitológicas debían ir tomando un papel secundario ante las nuevas exigencias políticas de una vida en la ciudad-estado.

En este contexto de la *πόλις*, la poesía empieza a ceder lugar a la prosa en favor de la precisión de la legalidad, la publicidad de las leyes y la indagación de la justicia, es decir, el cómo, quién y cuándo, se elevan a la categoría de necesidad política y, en consecuencia, desarrollan una nueva forma de expresión literaria en ciernes. Ejemplo de ello sería el impulso proveniente de la polis clásica reflejado en los *ἐπινίκιον* y odas de alabanza de Píndaro o Baquílides, o las elegías de un Solón preocupado por *δίκη* e *ὑβρις*, por la justicia y el uso y abuso en la política ciudadana, o los discursos del orador ático Lisias, donde por primera se introducía la política como actividad humana, elevándola al rango de actividad social fundamental. Para ello, tal y como nos indica Moses Finley, “una nueva mirada hacia el pasado era necesaria en combinación con el escepticismo y la inquisición de los hechos”⁷⁰.

⁶⁹ *Ibíd.*, 53.

⁷⁰ Finley, M. *Myth, Memory and History*. History and Theory. Vol. 4, N° 3. 1965, pp. 300.

Podríamos afirmar que la tragedia griega es parte de la preocupación por racionalizar los hechos humanos, examinando críticamente los testimonios de hombres y dioses. El interés racionalista y la pretensión terrenal no podían escapar de la herencia y lógica mítica. Tragedia y sofística, mantuvieron en gran medida esa solución simbólica, o de cómo hacer del pasado comprensión, que pasaba por extraer personajes, relatos y una etiología de la realidad y el mundo. En este mismo sentido se expresa Finley cuando nos dice que “Edipo, Agamenón y Teseo eran más reales para los atenienses del siglo quinto que cualquier figura histórica previa salvo Solón, y este fue pronto elevado a la categoría de figura mítica”⁷¹. Como afirmaba Jacqueline de Romilly, el cambio de *παράδειγμα* apuntaba a que la tragedia, la sofística y la historia, compartirían “el principio de apasionarse por el comportamiento humano, a riesgo de verse expuestos a las dificultades y a la sinrazón”⁷².

Es decir, la tragedia, la sofística y la historia, compartirían un sustrato mítico acompañado de nuevas expresiones racionalizadoras del mismo, de acuerdo con las nuevas demandas de la ciudad-estado, con las nuevas demandas de una *πόλις* que requería del aporte de una nueva categoría literaria que iba a ser representada por Eurípides, conocedor de los nuevos vientos que hacían soplar la razón socrática. En definitiva, un tradicionalismo el de Sófocles y Heródoto, que un hábil y sabio gobernante y estratega como Pericles tuvo a bien conservar en equilibrio de los nuevos vientos de cambio propugnados por filósofos y sofistas como Anaxágoras y Protágoras, con una visión humanista y antropocéntrica, para lograr lo que a la postre sería reconocido como el Siglo de Oro. No en vano, Tucídides iba a denominar a Pericles como “el primer ciudadano de Atenas”.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 283.

⁷² De Romilly, J. *Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles*. Pilar Giralt (trad.). Gredos. Madrid, 2010.

1.7. Los viajes a Egipto

En las primeras páginas del *Timeo*⁷³, Platón nos hace partícipes del viaje de Solón, uno de los siete sabios, a Egipto y de su conversación con sacerdotes del templo de Neith en Sais, antes de ahondar en el mito de la Atlántida. Cuenta que una vez en el templo, Solón habló sobre los acontecimientos históricos más antiguos de Grecia y uno de los sacerdotes de Neith le interrumpió diciendo:

“ὦ Σόλων, Σόλων, Ἕλληνας ἀεὶ παῖδες ἐστε, γέρον δὲ Ἕλληνα οὐκ ἔστιν”.

(¡ay! Solón, Solón, ¡los griegos seréis siempre niños!, ¡no existe el griego viejo!).

La argumentación de la frase del sacerdote egipcio fue que los griegos eran jóvenes por su *ψυχή*, porque en su alma no tenían una *δόξα* antigua, una opinión que proviniera de una vieja *ακονέ*, tradición, ni de una *μάθημα*, ciencia, trabajada por el tiempo. La cultura egipcia se remonta a una ancestral tradición que los griegos no conocen, la cual ha generado una *μάθημα*, una escritura jeroglífica, una enseñanza de conocimiento del hombre y de la naturaleza, que es antigua por haber sido desarrollada. Por contra, los griegos a pesar de ser antiguos étnicamente, no consiguieron desarrollar un Estado fuerte con una escritura antigua que pudiese asentarse en el tiempo, frente a los desastres naturales. Su conocimiento estaba limitado por su idiosincrasia, pues de las cosas sólo veían una parte, mientras que la otra les permanecía oculta. La pretensión de

⁷³ Platón. Vol. VI. *Timeo*, 22 b. Francisco Lisi (trad.). Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1992.

Platón al tematizar sobre dicha conversación en el *Timeo*, no era otra que la de mostrar la idea de que para conocerse a sí mismos debían viajar a Egipto. Quedaba pues de manifiesto la existencia de una *σοφία*, una sabiduría que debía ser entendida y estudiada, siendo esa la causa principal del viaje de Solón, aprehender aquella cultura. En concreto, mostró interés por las leyes egipcias y los aspectos políticos, ya que, la ley que promulgó al volver a Atenas, la *σεισάχθεια*, recordaba mucho a ciertas leyes económicas y sociales egipcias. Pero lo de Solón no fue un caso aislado en Grecia. Posiblemente, el iniciador de todo ello fue Orfeo, siguiéndole el arquitecto y escultor Dédalo. Licurgo tal vez se sirvió de su viaje a Egipto para organizar Esparta. También el historiador Heródoto. De los siete sabios y los presocráticos, Ferécides de Siros, Epiménides, Jenófanes de Colofon y Tales de Mileto, así como su discípulo Anaximandro, Empédocles de Aciagas y, sobretodo, Pitágoras de Samos.

El matemático Eudoxo, el físico Arquímedes, Demócrito de Abdera mostró interés por la química egipcia, Enópides de Quios y el fabulista Esopo, quien posiblemente aprendió allí las fábulas animales. También se desplazaron a Egipto, Hipócrates de Cos, el fundador de la medicina racional helena y el mismo Platón, aconsejado por los pitagóricos, pues del que se tiene más constancia de su estancia en tierras egipcias es de Pitágoras. De él se sabe que visitó casi todas las escuelas de Heliópolis, Menfis y Tebas. Aprendió el lenguaje jeroglífico, siendo de los pocos en entrar en el interior de los templos, iniciándose en los misterios de la religión egipcia. Se vislumbra así la aparición de dos grandes dimensiones en la *σοφία* egipcia: por un lado los conocimientos empíricos, llamados exotéricos, al alcance de los que indagasen sobre los conocimientos prácticos egipcios sobre la naturaleza; por el otro, una serie de conocimientos de difícil acceso, más teóricos y antropológicos ligados a la religión, que podemos llamar esotéricos, precisamente por permanecer ocultos al gran público.

1.7.1. Simbolismo, religiosidad y significación

Nos encontramos, entonces, ante una paradoja histórica y cultural. Del *paso del mito al logos*, con el que se inicia la filosofía en Occidente y que consiste en abandonar el mito y la visión teológica-religiosa del mundo como explicación última de la realidad, al paso a una explicación lógica-racional del cosmos y del ser humano, donde la naturaleza tenga significación por sí misma. Esa transición es realizada en la Grecia arcaica por los presocráticos griegos. Pero, precisamente en ese momento, una parte de los filósofos que van a llevar a cabo ese paso viajan a Egipto que, según ciertas visiones, se halla sumergido en el mito y en la religión como ninguna otra cultura. Egipto, con su simbolismo y su religiosidad bordea unos parámetros mentales que no son los de Occidente, constituye una cultura anterior al *paso del mito al logos*, de ahí que nuestro pensamiento no entienda, no tanto lo concreto sino la significación global, despertando de esta manera nuestro interés por lo incomprensible, de la misma manera que lo despertó en los viajeros griegos.

Pero existe una fuente relevante en la relación entre Grecia y Egipto: *Vidas de filósofos ilustres* de Diógenes Laercio. Desde un primer momento, desde el Proemio del Libro Primero⁷⁴, Laercio se lanza al debate acerca del origen mismo de la filosofía. Siguiendo la argumentación de los escépticos, Diógenes mostró el origen de la filosofía como controversia entre dos tesis dialécticas contrapuestas. Se habla del origen bárbaro (aunque bajo el epígrafe de los bárbaros aparecen caldeos, persas, druidas, egipcios y gimnosofistas, aludiendo a la filosofía hindú) o de algo única y exclusivamente griego. En la exposición, Diógenes cita sus fuentes: el egipcio Manethon, con su *Epítome de las cosas naturales*, y el griego Hecateo de Abdera, que escribió la única *Filosofía de los*

⁷⁴ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres*. (Pág. 3, I). José Ortíz y Sainz (trad.). Ed.Iberia. Barcelona, 2000.

egipcios de la antigüedad⁷⁵, por lo que muchos de los datos de Diógenes sobre Egipto proceden de ahí y, seguramente, esta lectura sobre la llamada ‘filosofía egipcia’⁷⁶. Su origen procede de una divinidad, Hefestos, cuya traducción al panteón egipcio es Ptah, Dios creador de Menfis, de manera que sus sacerdotes y profetas fueron los primeros filósofos egipcios. Se relata la creación del mundo y la cosmología, centrándose en la tesis de que el origen del cosmos constituye una masa indiferenciada a partir de la cual se desarrollan los cuatro elementos, de los que surgirá el planeta y los seres vivientes. Los astros son dioses divinos y su forma original es desconocida entre los egipcios, que creen en la inmortalidad de la *ψυχή* y la transmigración a otros cuerpos.

Se atribuye también a la tradición egipcia el origen de la geometría, aritmética y astrología, así como la elaboración de los primeros códigos y leyes. Heródoto⁷⁷, uno de los primeros viajeros al país del Nilo, señala que Egipto es el país de origen de las matemáticas y la astrología y que la religión egipcia se halla en el origen mismo de toda la religión helena. Platón no tan solo se limitó a tematizar sobre el viaje de Solón a Sais, sino que en el *Fedro* y en el *Filebo* introduce al mito egipcio de Thot y en el *Político* alaba a los sacerdotes egipcios. Lo mismo podemos decir de su amigo, aunque rival, el retor y sofista Isócrates, quien en su discurso *Busiris*⁷⁸ expresa la tesis de que el origen de la filosofía griega hay que ir a buscarlo en Egipto. Una tesis que también apoyará otro de los grandes viajeros griegos, Diodoro de Sicilia⁷⁹, quien señalará a *Θῆβαι*, la ciudad egipcia de Tebas, capital del Imperio Medio y del Imperio Nuevo, como núcleo y origen del pensamiento filosófico egipcio.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 6, VII.

⁷⁶ Octavi Piulats ha publicado una obra que nos permite aproximarnos al corazón de la cultura egipcia que tanto fascinó a los viajeros y filósofos griegos: *Egiptosophia*. Editorial Kairós. Barcelona, 2006.

⁷⁷ Heródoto. *Historia*. Libro II, 82. C. Schrader (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1996.

⁷⁸ Isócrates. *Discursos*. *Busiris*. J. M. Guzmán Hermida (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1979.

⁷⁹ De Sicilia, D. *Historia*. Libro I, 50. J. José Torres Esbarranch (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1998.

1.7.2. Espejo conceptual

De una forma u otra, queda claro que durante el transcurso de los siglos V y IV a.C., Egipto era el espejo conceptual en que se miraban los griegos al hablar de historia, ciencia o religión, estando muy presente también en el debate acerca de la mejor forma de gobierno. Así el gobierno de los sabios o de los sacerdotes, ambos pensamientos utópicos que arraigaron con fuerza en la idea de *πόλις* griega, encuentran en Egipto justificación mítica. El mencionado discurso isocrático *Busiris*, es una buena excusa para examinar de nuevo, siquiera brevemente, este reflejo gnoseológico. Para Isócrates, Busiris es lo opuesto al arquetipo de malvado que asesina para ser vencido finalmente por el héroe de turno. Esa figura impía que practica la *ξενοκτονία* se sitúa en el polo opuesto del carácter griego, cuando se alude a un tabú solo comparable al crimen de sangre en la propia familia o al incesto, fuente de inspiración en la tragedia de Sófocles.

De hecho, el propio Isócrates en su *Panatenáico* (121-122) contrapone el buen gobierno ateniense a los grandes crímenes cometidos en otras ciudades “el asesinato de hermanos, padres, huéspedes...el matricidio y el incesto”, no en vano materia prima para toda la tragedia griega y que ya estaban sobre todo presentes en las leyendas sobre la casa de Argos y la de Tebas. En el *Busiris*, por contra, el rey egipcio es fundador de las instituciones políticas y religiosas de su Estado merced a una legislación modélica cuyos principios fundamentales no están lejos de los proyectos platónicos de la *República* y de las *Leyes*, como ya he hecho referencia anteriormente a propósito de la inversión del platonismo. Así, el Busiris isocrateo sería aquel arquetipo atribuible “solo a un dios o un hombre divino” (*τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἀνδρὸς ἄν εἴη*). Incluso Heródoto (II 45), hace alusión de él sin nombrarlo, como buen conocedor de las antigüedades egipcias, negando que en el país del Nilo se hagan sacrificios humanos y

menos aún de los huéspedes que allí han viajado, preguntándose “¿cómo los egipcios intentarían sacrificar una víctima humana cuando ni matar a los brutos mismos les permite su religión, exceptuando a los cerdos, gansos, bueyes o novillos, y aun éstos con prueba que debe preceder y seguridad de su pureza?”. Y es que en opinión de muchos griegos, las leyes espartanas eran las más antiguas de toda Grecia, asumiendo que, aparte de su procedencia divina, se apreciaba una relación con un lugar originario del buen gobierno, ora Creta, ora Egipto. El legislador espartano Licurgo conoció allí esas leyes y luego las refrendó en Delfos para obtener así la famosa *Rhetra*⁸⁰. De esta manera la Constitución espartana poseía a la vez el aura del modelo utópico egipcio y la sanción divina del oráculo de Delfos. El prestigioso origen egipcio de la legislación de Esparta, tan ponderado por Jenofonte y otros partidarios del conservadurismo político y religioso, queda puesto de manifiesto también por Isócrates cuando dice

“τοιγαροῦν καὶ πρὸς τὰς τέχνας εὐρήσομεν αὐτοὺς πλέον διαφέροντας τῶν περὶ τὰς αὐτὰς ἐπιστήμας ἢ τοὺς ἄλλους δημιουργοὺς τῶν ἰδιωτῶν, καὶ πρὸς τὴν σύνταξιν, δι’ ἧς τὴν τε βασιλείαν καὶ τὴν ἄλλην πολιτείαν διαφυλάττουσιν, οὕτω καλῶς ἔχοντας ὥστε καὶ τῶν φιλοσόφων τοὺς ὑπὲρ τῶν τοιούτων λέγειν ἐπιχειροῦντας καὶ μάλιστα’ εὐδοκιμοῦντας τὴν ἐν Αἰγύπτῳ προαιρεῖσθαι πολιτείαν ἐπαινεῖν, καὶ Λακεδαιμονίους μέρος τι τῶν ἐκεῖθεν μιμουμένους ἄριστα διοικεῖν τὴν αὐτῶν πόλιν”.

(por eso encontraremos que, en lo referente a las artes, los egipcios aventajan a los que se ocupan de las mismas

⁸⁰ Cf. también las referencias a este episodio en Heródoto I, 65, 2 y Diodoro VII, 12.

ciencias más que los demás artesanos a los ignorantes; y es tan buena su organización, gracias a la que mantienen la realeza y otros elementos de su constitución política, que los filósofos dedicados a tratar de estos temas, y más reputados, han decidido alabar la constitución de Egipto, y los lacedemonios administran muy bien su ciudad porque han imitado algo de lo de allí).

Si bien pareciera que el discurso de isocrático pudiera estar influenciado por las ideas platónicas en un principio, no es así pues el *Busiris*, tradicionalmente, se localiza en el 382-5 a.C. y la *República* en el 375 a.C. Por ello, este discurso se encuentra entre una de las principales referencias del pitagorismo antiguo más citadas por los estudiosos de Pitágoras. Así, autores como Ulrich Wilamowitz han atribuido las ideas próximas a Platón que puedan notarse a una supuesta influencia pitagórica⁸¹. Precisamente, volviendo a Diógenes Laercio, este afirmó que el primer pensador que se hizo llamar a sí mismo *φιλόσοφος* fue el viajero del mítico Egipto utópico Pitágoras, con la intención de diferenciarse del que aparentemente tenía plena sabiduría, es decir, el *σοφός*, el sabio, y sobre todo para mostrar que sólo lo divino podía poseer esa plenitud. Entender la filosofía como una búsqueda hacia el criterio le llevó a ser figura inequívoca del legislador inspirado divina y mánticamente, fundador de los preceptos y reglas universales. Isócrates se refiere a él como el primer griego en aprender preceptos y leyes divinas merced a su pionero viaje a *Χημεία*, más tarde *Αἴγυπτον*. Así, en *Busiris* (28), nos habla del maestro de Samos diciendo que

⁸¹ Wilamowitz, U. *Platon. Sein Leben und seine Werke*, 2 vols. (II: 116, 3). 5.ª ed., Berlín, 1959.

“ὄς ἀφικόμενος εἰς Αἴγυπτον καὶ μαθητὴς ἐκείνων γενόμενος τὴν τ’ ἄλλην φιλοσοφίαν πρῶτος εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐκόμισεν, καὶ τὰ περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς ἀγιστείας τὰς ἐν τοῖς ἱεροῖς ἐπιφανέστερον τῶν ἄλλων ἐσπούδασεν, ἡγούμενος, εἰ καὶ μηδὲν αὐτῷ διὰ ταῦτα πλέον γίγνοιτο παρὰ τῶν θεῶν, ἀλλ’ οὖν παρὰ γε τοῖς ἀνθρώποις ἐκ τούτων μάλιστα εὐδοκιμήσειν”.

(éste [scil. Pitágoras], después de llegar a Egipto y hacerse discípulo de aquellos hombres, fue el primero que llevó a los griegos una filosofía diferente y se aplicó con más brillantez que los demás en lo que se refiere a los sacrificios y ritos en los santuarios pensando que si por esto no obtenía más de los dioses, al menos gozaría con esto de la mayor reputación entre los hombres).

Sin lugar a dudas este pasaje nos muestra la configuración a lo largo del tiempo de un Αἴγυπτον modélico, espejo no del οὐ sinó del εὖ τόπος, el lugar escogido como viaje iniciático, chamánico, por los siete sabios, por los legisladores griegos del μῦθος y de la πολιτικὴ ἀρχαϊκός, para aprender el arte de hacer leyes preceptivo antes de legislar. Un Αἴγυπτον como espejo ideal en el que mirarse desde la Magna Grecia. Quizás podamos pensar que Diógenes apuesta por encontrar el origen de la φιλοσοφία en Grecia y no en los ‘bárbaros’, pero el estilo escéptico del de Laercio deja decidir a un lector que debería tener en cuenta la clara interconexión chamanística como punto de unión de las diferentes culturas a lo largo de la historia. Grecia, interrelacionándose siempre, tampoco está exenta de la influencia chamanística del Norte en su cultura primigenia, en las comunidades pitagóricas y en nuestro aporético κορυφαῖος Platón.

1.8. Los griegos y la ‘chamanidad’

La palabra chamán procede del norte de Rusia. Allí, se pronuncia *shar-man* o *shay-man* y, aunque su acepción más común es la de curandero, brujo o mago, me centraré en la que nos sirve para la presente tesis: los que hacen el viaje del alma. Si bien se atribuye su aparición en la Siberia de hace 5.000 años, las contradicciones eruditas también han atribuido al sánscrito el origen de la palabra. Sea como fuere, queda clara la interconexión chamanística como punto de unión de las diferentes culturas a lo largo de la historia. Grecia, que como hemos visto hasta ahora se interrelacionaba, tampoco está exenta de la imagen del chamán. Los autores Dodds y Cornford, también nos hablan, en sus ya mencionadas obras *Los griegos y lo irracional* y *Principium sapientiae*, respectivamente, de la influencia chamanística del Norte en la cultura griega primigenia, en las comunidades pitagóricas y, como no, en Platón.

El haber desligado el espíritu del cadáver, es logro de los poetas homéricos, aunque Homero no incluye a la *ψυχή* en la personalidad del hombre vivo, en su *σώμα*, cuerpo. Es Platón quién, posteriormente, argumenta la inmortalidad del alma afirmando que “el cuerpo es la cárcel del alma”: el *σώμα* es *σέμα*, tumba. Platón tomó los detalles de sus mitos sobre el ‘otro mundo’ de un *Apocalipsis* órfico análogo, negando que el *σώμα-σέμα* sea una doctrina órfica y definiéndolo como “un vocerío de libros”. El equilibrio entre cuerpo y alma se rompe y una nueva exégesis de la existencia humana se introduce en la cultura europea, una interpretación puritana, lo que Rohde llamó “una gota de sangre ajena en las venas de los griegos”, venida de Oriente, Asia Menor o “más allá”, en clara alusión a la ‘chamanidad’ del Norte. El Yo oculto, es decir la *ψυχή*, despliega su máxima actividad cuando el cuerpo está dormido; según Platón y

Aristóteles, cuando el cuerpo está a punto de morir. En la *Apología de Sócrates*⁸², Platón nos describe a un Sócrates inspirado por una sabiduría *mántica*, capaz de ver más allá de los confines de la disputa racional y, atribuyendo su poder a Apolo, dice

“τὸ δὲ δὴ μετὰ τοῦτο ἐπιθυμῶ ὑμῖν χρησιμῶδησαι, ὃ καταψηφισάμενοί μου· καὶ γὰρ εἶμι ἤδη ἐνταῦθα ἐν ᾧ μάλιστα ἄνθρωποι χρησιμοδοῦσιν, ὅταν μέλλωσιν ἀποθανεῖσθαι”.

(deseo predeciros a vosotros, mis condenadores, lo que va a seguir. Estoy yo ya en ese momento en el que los hombres tienen capacidad de profetizar, cuando van ya a morir).

Este concepto viene de la cultura chamanística de Siberia, que dejó su huella desde Escandinavia hasta Indonesia. Ésta le lleva a la soledad y al ayuno, que le introduce en un estado de disociación mental, por tanto, no es lo que entendemos por ‘médium’ hoy en día, sino que su alma viaja por partes lejanas, abandonando su cuerpo, evidenciando así su poder de bilocación y convirtiéndose en depositario de una sabiduría supranormal. Sófocles, hace referencia a los relatos de chamanes en su obra *Electra*, cuando habla de “sabios ladinos que mueren falsamente y regresan mucho después”, corroborando así las tradiciones según las cuales se dieron casos de sueños de larga duración. Epiménides de Creta, durmió durante 157 años y sucesos semejantes se contaban de Pitágoras, Zalmoxis (chamán o demonio transformado en héroe), Aristeas de Proconeso, Abaris (chamán nórdico) y Empédocles (creador de su propia leyenda, capaz de detener viento y lluvia, resucitar muertos y que era conocido por un dios hecho carne). Fue éste último, Empédocles, quién atribuyó a Pitágoras una sabiduría

⁸² Platón. *Apología de Sócrates*, 39 c. Julio Calonge (trad.). Editorial Gredos, S. A. Madrid, 2014.

acumulada en diez o veinte vidas humanas constituyendo así lo que podríamos denominar como ‘chamán griego’, aún con riesgo de caer en lo que Dodds define como pensamiento “panchamanista”. La doctrina órfica tiene que ver mucho en esto. Orfeo, adorador de Apolo, combina profesiones de poeta, músico, mago, naturista, maestro religioso, emisor de oráculos y consejero público. Al igual que los chamanes siberianos, atrae a las bestias y pájaros con su música. Se dice de él que su arte tocando el arpa era tan exquisito que hacía que los árboles se arrancaran de sus raíces para seguirle. Orfeo descendió al infierno, cualidad chamánica, para rescatar a su amada Eurídice, que pisó una serpiente y murió. Usó su música para hechizar a Caronte, el barquero, al feroz perro guardián de tres cabezas, Cerbero, y a los tres jueces de la Muerte. Durante un instante alivió las torturas de los condenados.

Orfeo hechizó a Hades, rey del infierno, para que soltase a Eurídice, con la única condición de que no mirase atrás, hacia ella, ni una sola vez durante el viaje de regreso a la superficie de la tierra. Eurídice le siguió en la oscuridad, guiada por su música. Pero en el último momento, cuando están a punto de ver la luz del sol, Orfeo se sintió tan lleno de amor que no pudo evitar mirarla y, al hacerlo, la perdió para siempre. La nefasta mirada atrás de este mito, se repetirá mucho después en la historia de la estatua de sal en la que se convierte la mujer de Lot⁸³ al huir de la destrucción de Sodoma y Gomorra (actual Qumrán, ruinas situadas al pie de las cuevas donde se encontraron los manuscritos del Mar Muerto provenientes de la secta de los Esenios)⁸⁴, demostrando así influencia e interconexión cultural en distintas épocas y necesidad en las civilizaciones emergentes de una historia propia, ajustada a su realidad, repitiendo los antiguos relatos y tradiciones, cambiando lugar y personajes, pero quedando la esencia del mensaje.

⁸³ Génesis 19, 26.

⁸⁴ Shanks, H. *Los manuscritos del Mar Muerto*. Ramón Díez, María Blanco (trads.). Paidós. Barna., 2005.

1.8.1. El viaje chamánico como épica

El viaje chamánico, con sus tentaciones, obstáculos y monstruos, es prototipo de otras muchas historias épicas. Homero, en su *Odisea*, personifica en Ulises una combinación de aventuras y búsqueda espiritual, expresando conflicto y resolución mientras se desarrolla la narración. El Yo mágico de Orfeo, un Yo más viejo que el cuerpo (el alma), sigue viviendo tras su muerte como una cabeza que canta y emite oráculos, como las cabezas mánticas de la mitología escandinava y la tradición irlandesa; por lo que Orfeo y Zalmoxis, serían el prototipo de chamán. El ser oculto que persiste en las encarnaciones es el *δάιμον*, la metempsicosis o reencarnación de la antigua cultura cristiana y oriental. Platón habla de la inmortalidad del *ψυχή* y su *αναμνήσεις* (encarnación), como la manera o el medio por el cual el *δάιμον* ascendía en la escala del ser, apresurando su eventual liberación, a lo que se denominaba *κάθαρσις*.

Cuando ésta era en vida, se le denominaba *ἄσκησις*, habiendo varios tipos de purificación: confesión y flagelación del pecado, por tanto religiosa; lavativa, medicina de purificación de humores negativos; y *τραγωδία*, purificación ante la perplejidad del temor y asombro de la obra representada. La *ἄσκησις* también era la práctica de un modo especial en vida. Se enseñaba el *σώμα-σέμα*, el vegetarianismo como la regla esencial de vida y que las consecuencias del pecado pueden borrarse mediante ritos en esta u otra vida. Esto llevó al cristianismo a suprimir en el Concilio de Constantinopla del s. IV, la reencarnación primigenia, pues parte del pueblo dejaba para una vida siguiente la expiración de los pecados del presente: una ‘ajuste’ más en el paso de la cultura tradicional heredada a la propia. Los pitagóricos, pues, no comían carne, practicaban la catarsis y percibían el cuerpo como prisión. A parte de la trasmigración ya comentada experimentada por Pitágoras, se decía de él que domó un águila,

controlando su vuelo con gritos característicos que la hicieron descender. Las águilas, al igual que los osos, son las consejeras de los chamanes nórdicos. Pitágoras, evitaba el contacto con los carniceros y cazadores por impuros. Dodds nos dice que Empédocles es la única fuente, de primera mano, que nos permite formar alguna idea de la estampa que presentaba en realidad un chamán griego: “es el último ejemplo de una especie que se extinguió, con su muerte, en el mundo griego”. Después de él, los filósofos, varones de Dios, no serán más poetas ni magos. El impacto de las creencias chamanísticas en Grecia dio el impulso al proceso primitivo del sentido de la *ψυχή*, recuerdo de hechos y sufrimientos de la vida terrenal anterior. El concepto órfico por el que los dioses tienen encerrada el alma en el cuerpo hasta pagar su culpa, sigue hasta un Heráclito que habla del eterno movimiento circular de los contrarios, el “camino hacia arriba y hacia abajo”.

Platón, *παντοπόρος ἄπορος*, supera este concepto, como tantos otros, con su reminiscencia y su alma incorpórea. Fascinación es lo que los griegos de la época arcaica profesaban por la cultura ancestral de Egipto, muy sofisticada y diferente a la griega, pero sin lugar a dudas fuente sapiencial de la que bebió la cultura helena. Consciente de que esto puede levantar viejas heridas filosóficas, quiero volver a las palabras apuntadas por Eric Robertson Dodds⁸⁵ en *Los griegos y lo irracional* “en un mundo de especialistas, lo sé, tales préstamos de disciplinas poco familiares suelen ser recibidos por los eruditos con aprensión, y, en ocasiones, con activo desagrado”, al tiempo que se pregunta: “¿por qué hemos de atribuir a los griegos antiguos una inmunidad para los modos ‘primitivos’ del pensamiento que no encontramos en ninguna sociedad al alcance de nuestra observación directa?”. Recordar si cabe que somos “sólo intérpretes de interpretaciones” como decía Montaigne, haciéndose eco de la descripción que Platón daba del rapsoda, *έρμηνέων έρμηνής*, en el *Ion*.

⁸⁵ Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional. op. cit.*, pp. 12, 3.

2. ΣΟΦΟΚΛΗΣ

“Μάκαρ Σοφοκλής, ὃς πολὺν χρόνον βιοῦς
ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός;
πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγωδίας·
καλῶς δ' ἔτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν”⁸⁶.

*(Bienaventurado Sófocles, que después de una larga vida
murió como un hombre feliz e ingenioso.*

Hizo muchas hermosas tragedias.

Tuvo un fin agradable sin dolor alguno).

2.1. Innovación tradicional, tradición innovada

De entre los grandes clásicos, ¿por qué ocuparnos de Sófocles? Sin duda, Jean Cocteau tiene la mejor de las respuestas, porque en él “existen cosas nuevas muy viejas y cosas viejas todas nuevas”. Si le hiciéramos una instantánea al modo de Jacques Jouanna⁸⁷, uno de los mejores helenistas franceses, aparecería sin duda la anécdota helenística de Ateneo de Naucrâtis y su *Δειπνοσοφισταί*⁸⁸, donde, según contaba su gran amigo y poetaIÓN, estando en una cena en la isla de Quíos, Sófocles desplegó toda su

⁸⁶ Frínico. *Las musas*. Kock, T. Teubner Verlag. Leipzig, 1880. Clara Álvarez (trad.), fragmento (I, 1 - 4).

⁸⁷ Jouanna, J. *Sophocle*. Fayard. París, 2007.

⁸⁸ Rodríguez-Noriega, L. *Banquete de los eruditos*. Tomo I. pp. 17 y nota 24. Gredos. Madrid, 1998. *Δειπνοσοφισταί* (*Deipnosophistai*, *deipnon*, cena, y *sophistai*, sofistas) en castellano *Deipnosofistas*. Según la autora, “en castellano es más satisfactorio el título de *Banquete de los eruditos* o *Banquete de los sabios*, que es como suele traducirse habitualmente”.

astucia para llevar a buen puerto su estrategia amorosa y poder de seducción con palabras y hechos. Hijo de Sófilo, no provenía ni de familia aristócrata, como Pericles o el propio Esquilo, ni de modesta, como la de Eurípides, aunque gozaba de los suficientes medios como para haber tenido una educación esmerada, especialmente en gimnasia y música, pues el hecho de tener a Lampro como maestro, le hizo profundizar en el arte de la lira y la danza. Jouanna nos recuerda que el propio Víctor Hugo⁸⁹, le dedica una poesía titulada *Canción de Sófocles a Salamina*, en la que se alude al gran valor bélico demostrado por el joven Sófocles. En una faceta más política, puesto que, a diferencia de Esquilo y Eurípides, no sólo fue un hombre de teatro, desarrolló una intensa labor política desempeñando importantes cargos públicos, como *στρατηγός*, *ελληνοταμίης* o *πρόβουλος*, estratego, tesorero o comisario respectivamente, en los momentos más brillantes y críticos de su Atenas, como el triunfo en las guerras médicas, el esplendor de Pericles o la guerra civil con Esparta.

Recordar que, en tanto que *στρατηγός* a las órdenes de Pericles, participó en la expedición a la isla de Samos, cargo que recibió gracias su éxito cosechado con *Antígona*, tal y como he comentado en el anterior capítulo. Fueron muy importantes los aspectos religiosos de su vida, como lo demuestra el hecho de ser recordado por haber sido amado por los dioses como ninguno. No en vano, introdujo en Atenas el culto al dios de la medicina Asclepio, del cual hace mención constante a lo largo de toda su obra y al que dedicó un *παιάν* del que se conservan algunos versos. O su culto a Heracles, reflejado en *Traquinias* y al final de *Filoctetes*. Esta faceta religiosa fue la que provocó que, tras su muerte, fuera objeto del culto como héroe. La carrera teatral de Sófocles es, sin lugar a dudas, la más larga de toda la *τραγωδία* griega y su teatro. Más de sesenta años de vida profesional reflejados en una estatua honorífica descrita por Pausanias.

⁸⁹ Hugo, V. *La leyenda de los siglos*. José Manuel Losada Goya (trad.). Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

2.2. La herencia de Esquilo

Estatua honorífica que, como refleja en su descripción de Grecia *Ἑλλάδος περιήγησις*, Pausanias aún pudo contemplar seis siglos después en el teatro de Atenas. Esquilo le dejaba la herencia de un teatro poderoso y portentoso, rico en lirismo coral, de personajes grandiosos aunque sobrios, con inspiración épica en los temas y en la forma narrativa, y con una preocupación por una fuerza del hado omnipresente. Pero, de más importancia si cabe, heredaba también la fuerza expresiva, la brillantez imaginativa y el atrevimiento en la originalidad de su predecesor. Como es sabido, de las ciento veintitrés tragedias de Sófocles que los filólogos alejandrinos tenían reseñadas en la *Suda*, ciento treinta en la *Vida*, sólo se conservan siete, a saber, cronológicamente, *Αἴας*, *Ἀντιγόνη*, *Ἡλέκτρα*, *Οἰδίπους τύραννος*, *Τραχίνιαι*, *Φιλοκλήτης* y *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν*, representada póstumamente en el 401 a.C.

La tragedia sofoclea era de origen épico, de temática conocida por casi todos. Su gran virtud radicaba en la capacidad de inducir a la multitud a una vivencia común y catártica al tiempo que provocaba una profunda reflexión *ipso facto* de las causas y consecuencias de la caída del hombre. Su brillante carrera comienza con una victoria a los treinta años en su primera representación teatral⁹⁰, a la que seguirán veintitrés más, dieciocho en la Grandes Dionisias. Tan sólo señalar que el propio Esquilo obtuvo trece y su primer premio a los cuarenta. Sófocles conseguía el primer premio para noventa de sus ciento veintitrés, siendo como mínimo segundo y jamás sin conocer el fracaso total de alguna de sus obras representadas. Si comparamos con Eurípides, su carrera teatral es aún más apabullante, pues el tercer gran dramaturgo ateniense en discordia sólo obtuvo el primer premio en cuatro ocasiones, después de debutar con *Peliades* y quedar tercero.

⁹⁰ Plutarco. *Vida de Cimón*. Vol. V, 8. Aurelio Pérez Giménez (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1996.

2.3. Eurípides contemporáneo

Sófocles reconoció los cincuenta años de carreras paralelas con Eurípides y, a la muerte de su rival, acaecida pocos meses antes de la suya propia, presenta a sus coros enlutados y sin corona en señal de duelo y admiración por su oponente fallecido. Se cuentan varias anécdotas de la muerte de Sófocles, pero en lo que todas coinciden es que fue en la propia Atenas, pues Esquilo murió en Siracusa (Sicilia) y Eurípides en Pela (Macedonia), y que fue anterior a las Leneas del 405 a.C. Dejaba tras de sí no sólo admiración sino toda una saga teatral familiar. Su hijo Iofonte, de su esposa Nicóstrata, y su nieto Sófocles, que pondría en escena a su *Edipo en Colono*, siguieron sus pasos. También los siguió el hijo de su hijo bastardo Aristón, de la hetera de Sición Teoris, Iofonte, que fue autor de más de cincuenta tragedias. Dos siglos más tarde, aparece también un afamado descendiente poeta lírico y tocayo, autor de unas quince tragedias.

Si ya hemos apuntado que la mayoría de sus obras conservadas eran de carácter mítico, hay que aclarar que en la época de Esquilo y Sófocles el *μῦθος* no era necesariamente sinónimo de fábula o leyenda, opuesto a la historia y la realidad. La oposición entre el relato mítico y el histórico, *λόγος*, no estaba tan bien diferenciada. Digamos que nuestra percepción de *μῦθος* como suceso mítico y maravilloso llegará de la mano de Tucídides y Platón. En la *τραγωδία* el *μῦθος* es un relato perteneciente a la antigüedad, transmitido por tradición oral o escrita. Aristóteles señalaba que ésta giraba, en la mayoría de ocasiones, en torno a un reducido número de casas como las de *Ἀλκμαίων, Ὀρέστης, Μελέαγρος, Θυέστης, Τήλεφος* y, como no, la del propio *Οιδίππους*. Sófocles, en cambio, prefería girar en torno al *μῦθος* de las ciudades: Tebas, con *Edipo* y *Antígona*; Argos, con *Electra*; Troya, con *Áyax* y *Filoctetes*; Atenas, con *Edipo en Colono*; y el *μῦθος* de Traquis, con las *Traquinias*.

2.4. Relatos míticos, ironía y fatalidad

En cualquier caso, sus obras giran en torno a los héroes y sus guerras, como lo son la *τραγωδία* de la guerra de Troya: antes, con el *μῦθος* de Heracles; durante, con *Áyax*, *Filoctetes*, etc. y la guerra de Tebas, con *Edipo*; y después, con *Electra*, etc. Aunque no por ser relatos míticos estaban exentos de innovación. Sin ser creaciones originales, tradición e innovación iban siempre de las manos. Así, el análisis que hace, en el siglo I, el historiador griego del Imperio romano Dion de Prusa⁹¹ o Crisóstomo (*χρυσόστομος* o boca de oro) de los tres *Filoctetes* conservados todavía en su época, los de Esquilo, Sófocles y Eurípides, refleja las diferencias entre uno y otro, con las grandes innovaciones sofocleas. Aparte de los cambios sustanciales ya mencionados en el capítulo anterior, como el aumento del número de coreutas de doce a quince o el paso de dos a tres y la importancia de cada uno de ellos, para Sófocles, su *ὑποκριτής πρωταγωνιστής* era Tlépolemo.

Desde los grandes personajes épicos como Heracles o Ulises, pasando por los héroes políticos como el propio Creonte, al que utilizó en tres de sus tragedias, hasta los más humildes, como los soldados de guardia en *Antígona*, y pequeños personajes como los de *Traquinias*, todos recibían un trato cuidadoso y propio. De la misma manera, las divinidades y su interrelación con los hombres o sus conflictos entre ellos, los adivinos como Tiresias, los antiguos y nuevos oráculos, destructores y salvadores, los mensajes venidos del Más Allá, ocupaban una parte muy importante del teatro sofocleo. La *εἰρωνεία* y el *χρόνος* también ocupaban un lugar destacado en su *τραγωδία*. Así, en la ironía trágica, encontraríamos la ignorancia, la toma de conciencia de ésta y las consecuencias que de ello se derivan, como el suicidio de Deyanira en las *Traquinias* o

⁹¹ De Prusa, D. *Discursos. XII-XXXV*. G. del Cerro Calderón (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1989.

la comparación entre Electra y Antígona e incluso las múltiples tomas de conciencia como la de Filoctetes, quedando así divididas en tres grandes etapas. Una ironía sofoclea dolorosamente ambigua y envolvente en comparación a la socrática, llevadera, amistosa e instructiva. La idea de Tiempo, por su parte, presentaba un pensamiento sofocleo que quedaba muy bien reflejado en la reflexión de Áyax (v. 646-7) cuando dice

“Αἴας

ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος

φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται.”

(El Tiempo largo e incalculable hace aparecer

lo invisible y oculta lo que es visible).

También la idea de *μοῖρα*, de fatalidad en tanto que hado o destino, que perseguía a Edipo como ejemplaridad de la misma. Ante ésta, ante él, el espectador se veía empujado a mirar en tres direcciones, de principio a fin, de arriba a abajo, siempre pasando por el medio, por la mirada horizontal, reduciendo así la grandeza primigenia a un emparejamiento y posterior degradación que lo ponía a sus pies despertando la compasión y la reflexión sobre la fragilidad del bien, hermanándonos con el héroe. Precisamente a esto se refería Aristóteles en su *Poética*, a la *κάθαρσις*, al efecto purificador y liberador que causaba la *τραγωδία* en los espectadores, suscitándoles la compasión y el horror. Aunque, precisamente en *Edipo Rey*, no queda clara la antinomia entre el destino y la culpa, entre la ineludible *μοῖρα* y la deficiencia de la *ἀρετή* generando la culpa. Aunque es *Antígona* la que suscitará la mayor simpatía por lo humano, la contraposición entre lo político y lo moral, ya entonces muy de actualidad por la contextualización sofística a la que me he referido anteriormente.

2.5. Filosofía discursiva

La discusión filosófica introducida por los sofistas entre los conceptos de *φύσις* y *νόμος*, es donde se observa la gran habilidad de Sófocles en el desarrollo de las tramas complejas, de diálogos vivaces y de su talento lírico. A pesar de lo implacable de la *μοῖρα* da cabida a la autonomía y responsabilidad de sus personajes, a través de la viveza descriptiva de sus *χορός*, de la generosidad de sus *σκηνή*, de la naturalidad de sus *διάλογος*. Pensaba Sófocles que pensaba Áyax “el Tiempo largo e incalculable hace aparecer lo invisible y oculta lo que es visible”⁹², un Tiempo largo e incalculable que siempre hace aparecer de nuevo a Sófocles. Desde su influencia en Séneca, pasando por la citación que, una vez hecha la selección de tragedias en el siglo II d.C., hacen de él Ateneo, Estobeo o Hesiquio, muy por encima de los otros trágicos, en concreto treinta y seis, cuarenta y hasta ochenta respectivamente⁹³.

Quizás sea a partir del siglo VII cuando llega el gran naufragio, hasta llegar al siglo X donde el número de tragedias conservadas ya sólo se reduce a siete, reducidas a su vez a tres con las selecciones bizantinas y sus triadas, que en Sófocles fueron *Áyax*, *Electra* y *Edipo Rey*. En agosto de 1502, Aldo Manucio, imprime por vez primera en Venecia sus siete tragedias completas conocidas. Después, la historia de la influencia de Sófocles en la literatura universal siglo a siglo y país por país seguramente daría para una Tesis entera, aunque más adelante sí que aceptaré el reto acotándome a *Antígona* y la filosofía, pues una historia de Sófocles requeriría de filólogos, filósofos, escritores, literatos, directores de teatro y de cine, pintores, escultores y músicos, puesto que las mutilaciones sufridas en su obra a lo largo de la historia por los cambios sociales,

⁹² Reinhardt, K. *Sófocles*. Marta Fernández-Villanueva (trad.). Editorial Gredos, Madrid, 2010.

⁹³ Jouanna, J. *Sophocle*. Fayard. París, 2007.

políticos, económicos y religiosos, requieren de todos los puntos de vista para poder expresar la naturaleza de toda su obra, que no es otra que la de revivir catárticamente la propia naturaleza del hombre en toda su magnitud, en su esplendor y decadencia, en todas sus vicisitudes y devenires. La cuestión quizás sea, entonces, hasta qué punto puede proporcionarnos un saber primero del fenómeno trágico la obra de Sófocles, tal y como se pregunta Karl Reinhardt en su obra homónima⁹⁴. Aunque Reinhardt advierte que, en un principio, el helenismo favoreció a Eurípides y el descubrimiento de lo arcaico a Esquilo, situando a Sófocles entre ambos en búsqueda de un calificativo que intentaba comprenderlo, calificándolo de *εὐκόλο*, clásico, armonioso, virtuoso de la arquitectura escénica, poeta sacerdotal, seguidor de la religión antigua y del oráculo, anunciador de la omnipotencia divina y la nimiedad humana⁹⁵.

Al parecer reinhardtiano, los dioses sofocleos no proporcionaban consuelo suficiente al ser humano, concibiéndose éste como ser expuesto y abandonado, que expresa soledad, desarraigo y rechazo, *μονούμενοι, ἄφιλοι, φρενὸς οἰοβῶται*, aunque se mostraba enraizado con la naturaleza. La omnipresencia se pierde en la divinidad sofoclea para pasar a ser algo ajeno e ininteligible, un hálito que surge de un mundo diferente al hombre, muy al contrario que en Esquilo, al cual se le podía aplicar aquello de *πάντα δαιμόνων πλήρη*, es decir, todo está lleno de la fuerza de los dioses. Por tanto al hombre de Sófocles sólo lo queda la humildad de la reflexión, que no es la humildad transcendente cristiana, advierte Reinhardt, sino la que recuerda el pesimismo de la modernidad. Bajo la lectura reinhardtiana, todos los personajes sofocleos son disidentes, puesto que no se puede medir a escala común lo que es válido para ellos. O dicho de otra forma, su centralidad no es el centro de los acontecimientos a su alrededor.

⁹⁴ Reinhardt, K. *Sófocles, op. cit.*, p. 27.

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 19.

2.6. Ambigüedad poética

Entender la obra de Sófocles es también entender la ambigüedad que se desprende de sus textos. Asumir esta ironía tópica sofoclea, garantiza comprensión de lo sustancial de su poesía. Y es que la ambigüedad, en tanto que procedimiento literario y lingüístico, ha sido utilizada por todas las épocas y diversos géneros de creación poética⁹⁶. Jose Vara va más allá⁹⁷, afirmando que esta regla era no sólo utilizada por los clásicos griegos, sino que abundaba su empleo, hecho constatado en la *Ilíada* o en la *Odisea*, incrementándose más tarde en pensadores como Heráclito, los sofistas o, por supuesto, los cómicos y los trágicos. El *Agamenón* de Esquilo y el *Edipo Rey* o la *Electra*⁹⁸ de Sófocles serían claras muestras de ello hasta un grado tal, apunta Vara, que la mayor parte de estas dos tragedias sofocleas “requieren dos lecturas distintas pero simultáneas, una para el hablante y otra para el espectador”⁹⁹.

Aun así, esta ambigüedad no puede quedarse sólo en el aspecto semántico de los términos de doble significación, como sería el caso de los hápax παντοπόρος ἄπορος e ὑπίπολις ἀπολις, sino que debe ampliarse al ámbito gramatical de interpretación morfológica y sintáctica. El desconocimiento de esta ambigüedad gramatical puede llevarnos, a juicio de Vara, a la alteración del texto que se transmite, pues desencajarían la significación que lector o comentarista descubren. Un metatexto, pues, que se oculta a la primera significación, una íntima conexión entre la ambigüedad semántica y gramatical, de la cual Vara argumenta que “la primera condiciona a veces a la segunda”

⁹⁶ Empson, W. *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth. Middlesex, 1977.

⁹⁷ Vara, J. *Ambigüedad semántica y gramatical en Sófocles*. Revista Emérita, Vol. 51, n. 2. CSIC, 1983.

⁹⁸ Stanford, W. B. *Ambiguity in Greek Literature*. Oxford, 1939.

⁹⁹ Vara, J. *Ambigüedad semántica y gramatical en Sófocles*, op. cit., p. 269.

a lo que añade, más importante aún si cabe, que “la segunda presupone siempre la primera”, de donde se deduce que la ignorancia de una conlleva al desconocimiento de las dos¹⁰⁰. Así, una vez en escena, el grado de información que posean el hablante, el resto de personajes que observan y el propio público, es decisivo, puesto que lo que sepa el primero en conversación con el segundo, puede ser no captado por el tercero. En Sófocles, se distingue entre la ambigüedad consciente e inconsciente, según la utilización que el hablante haga de ella. La consciente, corresponde por derecho propio al hablante, puesto que es él mismo y su mente el que la elabora, pudiendo ser una trama interpretada erróneamente por el resto en escena. El público, podrá alinearse con ambos en función de si capta el engaño o no, cómplice o engañado.

Vara nos ofrece un ejemplo de ambas ambigüedades sofoclea. Para la primera, donde el hablante conoce con exactitud el alcance verdadero y una significación de las palabras desconocida para los demás, escoge a *Áyax* en sus versos 646 a 692¹⁰¹. Dueño ya de sus facultades mentales, *Áyax* comprende su trágica situación de hazmerreír de dioses y hombres, cambiando a una actitud de arrepentimiento, sinónimo de su aceptación al lugar que le corresponde en el otro mundo. Para ejemplificar el segundo modelo de ambigüedad consciente, aquella donde hablante y público son cómplices de una información que desconocen el resto de personajes en escena, Vara elige a *Electra*, versos 1448 a 1465, donde Electra, sabedora de la muerte de su madre a manos de Orestes, finge rendirse al razonamiento de un Egisto ignorante de la trama y trampa en la que ha caído¹⁰². En la ambigüedad inconsciente, se invierten los papeles, pues la víctima adopta el rol de atacante y el hablante malinterpreta sus propias palabras.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 270.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 271.

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 271.

Vera nos remite esta vez al extenso monólogo que Electra realiza en los verso que van del 1126 al 1170. Orestes llega a Micenas sano y salvo, cosa que sabe todo el público y los personajes de escena menos la propia Electra, que posee una información por la cual espera la urna con las cenizas de su hermano. Incluso se dirige a él como difunto sin saber de su viva presencia¹⁰³. Sófocles aprovecha magistralmente estas dobles informaciones en escena, pudiendo pasar a una ambigüedad inconsciente, donde hablante y personajes interpretan el texto en un sentido equivocado, mientras que el público posea el acertado. Antígona y Creonte, en alternancia en su *πρωταγωνιστής*, pueden mantener un *ἄγών* sin saber las consecuencias de sus decisiones y palabras ante un público ya advertido por un *χորός* juez de las consecuencias.

Sófocles aprovechará tales situaciones emocionales para crear ambigüedad en los posibles errores y deslices gramaticales que el hablante pueda cometer debido a la tensión del momento, por la cual cosa él mismo se era refutado y superado por el devenir de lo acontecido, mientras que el espectador se verá reafirmado por los hechos allí acaecidos. El hablante se mueve en el terreno de la tensión emocional, prescindiendo de la estructura gramatical, justo en el momento en el que el público está más atento a los dictados de la gramática pura. Esto también puede llevar al error sintáctico, tal y como señala Vara¹⁰⁴, de intentar suplir e interpretar esta acumulación de palabras emitida por un hablante compungido en aras de facilitar la comprensión, por parte de comentaristas varios en busca de un texto más racional, lógico y ordenado gramáticamente. Lo que se denomina como *lectio faciliior* sobre un texto considerado de *lectio difficilio*, error en el que, como apunta Vara, han caído, entre otros, Arndt, Wecklein o Boutens, para los que la ambigüedad sofoclea sigue siendo confusa.

¹⁰³ *Ibíd.*, pág. 272.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 300.

2.7. De lo divino y lo humano

Este centro de los acontecimientos descentralizado, era una diferencia que Sófocles mantenía en general con todos los autores en general y con Esquilo en particular, pues el sentido del discurso ya no se correspondía con el de la situación donde se pronunciaba, apareciendo los acordes, consecuencias y transiciones propias de la intención, de la compenetración de lo divino con lo humano. Esquilo, por su parte, ya era heredero de esta intención sofoclea, de estas traslaciones, tensiones y discordancias, aunque siempre las dirigía al ámbito de la *ψυχή*, de lo espiritual y psíquico. En el conflicto anímico se producía la transformación trágica eurípidea, acompañada de intriga, sorpresa, antítesis, confusión, en definitiva. Como apunta Reinhardt, no es de extrañar que el helenismo haya reposado sobre estas características sin reserva alguna, puesto que el propio Aristóteles califica a Eurípides como “el más trágico”.

La *τραγωδία* después de Sófocles ya no hundirá sus raíces en el culto y las creencias, abriéndose hacia nuevas épocas. Para Reinhardt, “un romano podía seguir siendo romano al leerlo y ocurría exactamente lo mismo con el lector del siglo XVI y XVII”. Ni tan sólo Shakespeare será ya descendiente de los dos poetas más antiguos, “ni interior ni exteriormente, ni por parentesco espiritual ni por derivación literaria, pero sí lo es del tercero, de Eurípides –por su estilo, no por su grandeza”¹⁰⁵. También nos advierte Reinhardt, que el propio Séneca, transmisor del *πάθος* en los siglos venideros, no secundó tan fielmente a otro autor como a Eurípides, tomando alguna que otra vez a Sófocles pero al que, en seguida, interpretaba eurípidamente y aplicaba su *πάθος* y fatalidad romanas. Sólo será a partir del siglo XVIII y el clasicismo alemán que se dará una apertura de la visión trágica de Sófocles como fruto ático al tiempo que humano.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 24.

2.8. La política en Sófocles

Si bien, como de todos es sabido, la Edad de *Περικλῆς* el *rodeado de gloria*, el “primer ciudadano de Atenas” como lo denominó Tucídides, iba a ser el denominado como el Siglo de Oro, no es menos reconocido que fue, en gran parte, gracias a la construcción del Partenón y a la presencia de dos colosos como Sófocles y Heródoto. Este triángulo dorado, junto al nuevo espíritu racional de cambio que filósofos y sofistas iban a aportar, crearon una concordia nacional, *ὁμόνοια*, de la que Pericles fue hábil constructor. Una concepción tradicionalista en equilibrio y colaboración con una visión antropocéntrica y humanista. Una armonía que la *πόλις*, la nueva ciudad-estado, demandaba ante lo que representaba la solitud del destino, esgrimida por el nuevo humanismo laico, y una *δημοκρατία* de corte más tradicional, que no perdiera del todo las costumbres religiosas más arraigadas.

Política, tragedia, sofística, historia, filosofía y religión, confluían y debían convivir, equilibrando el sustrato mítico con las nuevas expresiones racionalizadoras del mismo. Y Pericles vio en Sófocles el equilibrio entre esas dos maneras de entender la vida, de entender la tragedia que representaban Esquilo y Eurípides, comprendió que era su hombre, colocándolo a su lado primero en el año 443 como *ἑλληνοταμίαι*, tesorero del impero, y estratego en Samos, en el año 441, después. Si bien, tal y como apunta Francisco Rodríguez Adrados¹⁰⁶, Heródoto y el propio Sófocles estaban alejados de la política de carácter más práctico, la condición sofoclea de ciudadano ateniense le hacía participar en ocasiones del día a día¹⁰⁷. Su ideología, le permitía valorar el esfuerzo del

¹⁰⁶ Adrados, F.R. *Sófocles y el panorama ideológico de su época. Estudios sobre la Tragedia Griega*. Cuadernos de la Fundación Pastor. Madrid, 1966.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 78.

hombre antes las diversas vicisitudes de la vida, pero siempre atribuyendo, en definitiva, el éxito y el fracaso de las mismas, a la intervención divina, bajo el prisma de una justicia que castiga o exonera las acciones del individuo. El propio Heródoto, en su concepción teocéntrica de la Historia y su acontecer trágico, está influido directamente por el pensamiento de Sófocles. Una “democracia religiosa”, asevera Adrados¹⁰⁸, que Sófocles ve del todo necesaria ante el riesgo que supone la *ὑβρις* de un tirano de turno reforzado por las nuevas tesis antropocéntricas y sus leyes humanas. Una *ὑβρις* que Sófocles supo encarnar a la perfección en la figura de Creonte, cual aviso para navegantes en clara oposición al tirano de turno, que intenta obviar las leyes divinas, y a la inflación de la idea de Estado. Más allá de esta oposición sofoclea, apunta Adrados a que no hay datos suficientes para situarle en una corriente ideológica determinada, ni tan sólo puede desprenderse de sus tragedias como sí ocurría en Esquilo¹⁰⁹.

Sófocles, todo y participar en cargos de confianza de Pericles, no militaba en su ‘partido’ político ni tan solo mostraba interés por el enfrentamiento entre los mismos como afirmaba Victor Ehrenberg¹¹⁰. Aún así, advierte Adrados que es exagerada la lectura que el propio Ehrenberg hace de *Antígona* y *Edipo*, donde ve un retrato de Pericles, si bien Creonte y Edipo tienen rasgos comunes a él con los que Sófocles no comulgaba del todo como la excesiva fe en sí mismo y en la razón¹¹¹. Tanto su ideología como la de Heródoto, giraban más entorno al hombre y su destino que a las relaciones del mismo en el Estado. Aunque, después de ellos, no hubo continuidad en el ambiente espiritual de Atenas, heredado de Solón y Esquilo, y el antagonismo se instauró entre la democracia más tradicional y la oligarquía.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 78.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 79.

¹¹⁰ Ehrenberg, V. *Sophokles und Perikles* (pág. 171). Munich, 1956.

¹¹¹ Adrados, F.R. *Sófocles y el panorama ideológico de su época*, *op. cit.*, p. 80.

3. ANTIGONH A ESCENA

3.1. Αντιγόνη

La *Antígona* de Sófocles no es cualquier texto. Estrenada en Atenas en el 442 a.C., George Steiner nos recuerda que es uno de esos hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política.

*“ANTIGŌNE, a daughter of Œdipus king Thebes, by his mother Jocasta. She buried by night her brother Polynices, against the positive orders of Creon, who, when he heard of it, ordered her to be buried alive. She however killed herself before the sentence was executed; and Hæmon, the king's son, who was passionately fond of her, and had not been able to obtain her pardon, killed himself on her grave. The death of Antigone is the subject of one of the tragedies of Sophocles. The Athenians were so pleased with it at the first representation, that they presented the author with the government of Samos. This tragedy was represented 32 times at Athens without interruption”*¹¹².

¹¹² Lemprière, J. *Bibliotheca Classica or A Classical Dictionary* (3^a ed). Londres, 1797. Sophocl. in Antig. –Hygin. Fab. 67, 72, 243, 254. –Apollod. 3, c.5. –Ovid. Trist. 3, el. 3. –Philostrat. 2, c. 29. –Stat. Theb. 12, 350.

(ANTÍGONA, hija de Edipo, rey de Tebas, concebida por la madre de éste, Yocasta. Por la noche Antígona dio sepultura a su hermano Polinices contra las terminantes órdenes de Creonte, quien al enterarse del hecho dispuso que fuera enterrada viva. Pero Antígona se suicidó antes de que la sentencia fuera ejecutada; y Hemón, hijo del rey, que estaba apasionadamente enamorado de ella y que no había logrado obtener su perdón, también se dio muerte junto a la tumba de Antígona. La muerte de Antígona es el tema de una de las tragedias de Sófocles. Los atenienses quedaron tan entusiasmados en la primera representación que ofrecieron al autor el gobierno de Samos. Esta tragedia fue representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción).

Como acabamos de leer, se representó treinta y dos veces sin interrupción y tal fue el *ἐνθουσιασμός* de los atenienses en la primera puesta en escena que ofrecieron al autor el gobierno de Samos. La Atenas del siglo V a.C. había concebido lo que entre los siglos XVIII y XX d.C. poetas, filósofos e intelectuales europeos convinieron, que la *Antígona* de Sófocles era no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu humano. El XIX identificaba la esencia del helenismo con la tragedia ateniense. La imaginación idealista y romántica elevaba a Sófocles a la supremacía entre todos los trágicos griegos. Esta supremacía ateniense era lugar común tanto para Kant como para Shelley, tanto para Arnold como para Nietzsche. Aunque, como veremos más adelante a propósito de la ‘chamanidad’, sería una exageración afirmar que la historia del pensamiento y la

sensibilidad de todo el siglo XIX obtiene su fuerza esencial de una reflexión sobre el helenismo, reflexión que para Steiner, en una actitud a la vez analítica y mimética, trataba de discernir las fuentes de las realizaciones áticas y de clarificar la fragilidad política de Atenas. Así, el *Sturm und Drang*, los movimientos románticos, la historiografía del propio Marx o la mitografía freudiana de la vida psíquica, que tiene sus raíces en Rousseau y Kant, son en definitiva activas meditaciones sobre Atenas. Destacar que, por encima de tales meditaciones, está la intención del ποιητής, y que μετὰ [τὰ] ποιητής está el mito, y que, tal y como nos advierte De Romilly, la τραγωδία no es el μῦθος. La tragedia no es el mito, sino la obra de esos poetas que atravesaron con premeditación ese mito para inocularle un sentido propio, en función de esquemas e intereses que, hay que advertir también, no fueron del orden psicológico.

De ahí el riesgo de interpretar y leer estas obras más allá de la mentalidad que las animaba o, como mínimo, tener presente siempre esta diferencia. Así, el Edipo y la Electra de Sófocles, no matan a sus padres por una pulsión freudiana y junguiana adquirida en la infancia sino por equivocación y justicia, respectivamente. Equivocación que Edipo también comete con su madre, no el incesto de Cocteau. O la Clitemnestra de los tres grandes trágicos, que no actúa por el odio íntimo a la pareja propuesto por Giraudoux. Atreo y Layo, los atridas y los labdácidas, familias míticas, con males congénitos, de las que bebe toda la tragedia griega. Edipo lo resume perfectamente: “¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo!” (*Edipo rey*, 1185)¹¹³. Mitos a los que también atravesaba la historia, pues Heródoto estaba presente en *Antígona*. Aunque no se sabe del cierto si el de Halicarnaso imitó al de Colono o

¹¹³ De Romilly, J. *La tragedia griega, op cit.*, pp. 154-158.

viceversa¹¹⁴, la amistad entre ambos y su interrelación era patente. Me refiero a la similitud entre los versos 904-915 de la *Antígona* de Sófocles, pertenecientes al famoso monólogo en el que Antígona se despide de los hombres y de la vida (891-924), y el episodio de la esposa de Intafernes de Herodóto (3, 119),

“En esta situación, la esposa de Intafernes, presentándose a menudo a las puertas de palacio, no cesaba de llorar y dar grandes voces y alaridos, hasta que el mismo Darío se movió a compasión con su llanto y dolor. Mándale, pues, decir por un mensajero: –«Señora, en atención y respeto a vuestra persona, accede el rey Darío a dar el perdón a uno de los presos, concediéndoo la gracia de que lo escojáis vos misma a vuestro arbitrio y voluntad. –Pues si el rey, respondió ella después de haberlo pensado, me concede la vida de uno de los presos, escojo entre todos la vida de mi hermano». Informado Darío y admirado mucho de aquella respuesta y elección, le hace replicar: –«Señora, quiere el rey que le digáis la razón, por qué dejando a vuestro marido y también a vuestros hijos, preferís la vida de un hermano, que ni os toca de tan cerca como vuestros hijos, ni puede servir de tanto consuelo como vuestro esposo». A lo cual contestó la mujer: –«Si quieren los cielos ¡oh señor! no ha de faltarme

¹¹⁴ En este sentido señalar también que en Luciano encontramos una máxima parecida en exaltación de la amistad, cuando un Escita da preferencia a un amigo, antes que a su mujer y a su hijo, a la hora de sacarlo de un incendio.

otro marido, del cual conciba otros hijos, si pierdo los que me dieron los dioses. Otro hermano sé bien que no me queda esperanza alguna de volver a lograrlo, habiendo muerto ya nuestros padres; por este motivo me goberné, señor, en mi respuesta y elección». Pareció tan acertada la razón a Darío, que prendado de la discreción de aquella matrona, no sólo le hizo gracia de su hermano que escogía, sino que además le concedió la vida de su hijo mayor, por quien no pedía. A todos los demás los hizo morir Darío, acabando así con todos sus deudos Intafernes, uno de los siete grandes de la liga, poco después de recobrado el imperio”.

Antígona expresa la misma preferencia por el hermano que la esposa de Intafernes, pues elige dar la vida por enterrar a Polinices antes que casarse con su futuro esposo Hemón (904-915),

*“Καίτοι σ’ ἐγὼ ’τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ.
Οὐ γάρ ποτ’ οὐτ’ ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν
οὐτ’ εἰ πόσις μοι κατθανὸν ἐτήκετο,
βία πολιτῶν τόνδ’ ἂν ἠρόμην πόνον.
Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἀπ’ ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ’ ἤμπλακον·
μητρὸς δ’ ἐν Αἴδου καὶ πατρὸς κεκευθότιν
οὐκ ἔστ’ ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.*

*Τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρα”.*

(Pues, para toda persona sensata, hice yo bien en obsequiarte; ni aunque fuera yo madre cercada de hijos ni aunque fuera el cadáver de mi esposo el que se me estuviese corrompiendo, me hubiera yo arriesgado a tal obra a despecho de los ciudadanos. ¿En qué leyes apoyo lo que digo? Marido, muerto el mío, no faltaría otro, ni hijo de otro hombre, si perdiera el que tuviera; pero, sepultados ya en Hades mi padre y mi madre, no puede nacerme ya hermano alguno. Y porque con tales principios te he preferido yo en mis obsequios, Creonte ahora entiende que he pecado y que he estado insolente en demasía, oh dulce hermano mío).

Memoria en Heródoto, raciocinio en Sófocles, ambos influenciados sin duda por el sofismo reinante, capaz de justificar conductas irracionales a la vez que heroicas. El nuevo espíritu racional que emanaba de Anaxágoras y Protágoras, pero también de Eurípides y Tucídides, influenciaba la Edad de Pericles, propugnando una visión antropocéntrica y humanista. Pero la *ὁμόνοια*, concordia nacional, precisaba de la colaboración entre las nuevas tendencias y la tradición representada por Sófocles y Heródoto¹¹⁵. Pericles supo equilibrar la soledad del propio destino, esgrimida por el nuevo humanismo laico, y una *δημοκρατία* religiosa más tradicional, representada por un Sófocles que personificó en Creonte esos nuevos aires de encarnación de la *ὑβρις*.

¹¹⁵ Véase *supra*, página 84 el capítulo 2.8. *La edad de Sófocles*.

3.2. Personajes

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ΙΣΜΗΝΗ

ΧΟΡΟΣ ΖΗΒΑΙΩΝ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ΚΡΕΩΝ

ΦΥΛΑΞ

ΑΙΜΩΝ

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΕΥΠΥΔΙΚΗ

ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ

PERSONAJES DEL DRAMA

ΑΝΤΪΓΟΝΑ, hija de Edipo

ISMENE, hija de Edipo.

CORO de ancianos nobles de Tebas, presididos por CORIFEO.

CREONTE, rey, tío de Antígona e Ismene.

UN GUARDA.

HEMÓN, hijo de Creonte.

TIRESIAS, adivino, anciano y ciego.

UN MENSAJERO.

EURÍDICE, reina, esposa de Creonte.

UN PAJE de palacio.

3.3. Temática

Como acabamos de ver, enterrar al hermano muerto es el quid de la cuestión en esta obra. A partir de él, surgen los conflictos que alimentaran la tragedia, como la oposición entre dos derechos, el que asiste a enterrar un muerto y el de hacer cumplir la ley. Desobedecer una orden real se paga con la vida, ser enterrada viva en este caso, todo y cumplir con el deber moral y religioso. Antígona sacrifica con determinación su futuro con Hemón, hijo de Creonte, y hasta su propia vida por la responsabilidad en el cumplimiento y compromiso moral. Creonte, rey de Tebas, defiende la ley humana, la ley del Estado, en definitiva, la ley de la *πόλις*, no dudando en condenar ni a su propia familia. Por ello, impío y sordo ante las advertencias de Tiresias, es castigado con la muerte de los suyos.

Vencida y vencedor intercambian sus papeles al final de la obra, la ley universal por encima de la humana. Ningún tirano, por orgulloso e inteligente que se pretenda, debe saltarse, pues, las leyes eternas, las leyes divinas. Creonte hace oídos sordos ante cualquier consejo, desoyendo razonamientos varios. Es advertido por su propio hijo, Hemón, de que todos le temen y que no hablaran por miedo. Hasta el propio *χորός* irá cambiando de opinión ante su altivez y su soberbia, no apoyándole al final en sus decisiones. Un Creonte obcecado por el poder y por no ceder ante una mujer, sólo cambia de parecer ante los funestos vaticinios del viejo adivino Tiresias. Afligido y compungido por el dolor, todo y reconocer una culpa falta de intención, ni tan solo podrá acogerse a un suicidio presente durante toda la obra, debiendo purgar su pena, su dolor, en vida por haberse opuesto a las omnipresentes leyes universales y eternas, en definitiva, a las leyes divinas.

3.4. Argumento

Tras la muerte de Edipo, la ciudad de Tebas queda dividida por la guerra fratricida entre sus dos hijos varones, Eteocles y Polinices. Los dos hermanos luchan por el derecho a la sucesión del trono dejado de su difunto padre. Eteocles no cede la alternancia anual de la corona a su hermano, como así estaba establecido. Esto provoca el ataque a Tebas por parte de Polinices, ayudado por los argivos en su primera expedición, más conocida como *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*. La marcha de *Los siete contra Tebas*, uno de los episodios más dramáticos de la mitología griega, es definida como la primera de las grandes guerras en Grecia y, por tanto, relato preferido de los dramaturgos clásicos. En el sofocleo que nos ocupa, mueren los dos hermanos en la lucha, dando así continuidad a la maldición de los Labdácidas, subiendo al trono su tío Creonte, hermano de Yocasta, esposa de Edipo. El nuevo tirano decreta honras fúnebres al defensor de la ciudad Eteocles y dejar insepulto al traidor Polinices, condenando a muerte a quien se atreva a contradecir su orden.

Antígona, hermana de ambos, no consiente en dejar a Polinices sin sepultura y sola, sin la ayuda de su temerosa hermana Ismene, que le aconseja lo contrario por miedo a morir, transgrede las normas de su tío. La segunda vez que trata de enterrarlo, es sorprendida por un guardián y llevada ante Creonte, que la condena a ser enterrada viva en una cueva para que la ciudad no se contamine otra vez por la sangre de la muerte entre parientes y sea entendida como una muerte natural. El devenir de la obra va dejando solo al tirano en su empecinamiento, siendo aconsejado una y otra vez en lo errático de su decisión. Hemón, su hijo y prometido de Antígona, Ismene, su otra sobrina, el coro de ancianos tebanos, *κορυφαῖος* y *χορός*, Tiresias, uno tras otro intentan convencer al rey, cegado de justicia y convencido de un complot para destronarle.

Finalmente, es el adivino Tiresias el que consigue hacerle entrar en razón tras mostrarle las desgracias que podrían provocar su ira y obstinación. Creonte decide entonces enterrar a Polinices y liberar a Antígona. Pero, pese a su apresurada decisión, sus lamentos y su arrepentimiento final, no llega a tiempo y los acontecimientos se precipitan. Su sobrina Antígona se ha colgado y su hijo Hemón se ha suicidado abrazado al cadáver de su amada. La reina, Eurídice, también se suicida maldiciendo a su marido y culpándole de la muerte de su otro hijo, Megareo, fallecido en sacrificio expiatorio al comienzo de la batalla. El que otrora fuera todopoderoso tirano, se queda solo con su angustiada pena, repleto de remordimientos y culpa, deseando una muerte que le es negada por un *χρῶς* que le recuerda que ningún mortal puede esquivar la suerte decretada por el hado.

El *fabula docet*, el *ἐπιφώνημα* final, el cierre y conclusión del pensamiento sofocleo resultaba claro para el espectador y también para una clase política a la que Sófocles mostraba las posibles consecuencias de la desmesura. No en vano, él representaba una posición tradicional, más teocéntrica que laica, que, si bien valoraba el esfuerzo y condición humanista, otorgaba el éxito o el fracaso de la acción del hombre a una intervención divina que, aunque inexplicable, había de ser aceptada y asumida como castigadora de la injusticia. En definitiva, Sófocles, en el trágico desenlace de su *Antígona*, formulaba un dramático aviso para navegantes sobre adónde podía condicionar el exceso de la idea de Estado. Sófocles, al igual que Heródoto, prefería una democracia que no fuera en detrimento de los valores eternos, que no fuera en contra de la tradición que venía de Solón y Esquilo. Como apunta Ignacio Errandonea, esta tragedia sofoclea bien podría haberse titulado *Creonte* o *El castigo de una injusticia obstinada*¹¹⁶.

¹¹⁶ Errandonea, I. *Sófocles. Antígona*, op. cit., p. 95.

3.5. Estructura dramática

La estructura dramática de *Antígona*, al igual que la del resto de tragedias griegas, se divide en cinco partes, esto es, prólogo, párodos, episodios, estásimos y el éxodo. En el prólogo (1-99), antecediendo a la entrada del coro, nos encontramos con los diálogos entre ambas hermanas, Antígona e Ismene. A éstos, les siguen los cantos corales, párodos (100-161), que en su primera intervención cantarán la victoria de Tebas sobre Polinices y sus aliados argivos. Le siguen cinco episodios (162-1114), donde saldrán a escena todos los personajes y sus diálogos contrapuestos, así como los conflictos trágicos. Episodios y estásimos, cantos del coro, se intercalaran para relajar esta tensión entre personajes, interviniendo el guardián en los dos primeros (162-331 y 384-581) con el fin de relatar la acción y apresar a las dos hermanas, dando paso a la disputa entre tío y sobrina. En un tercer episodio (631-780) se enfrentan padre e hijo, enemistándose. Le sigue un cuarto (806-943) donde Antígona se despide de la vida y de los hombres con un monólogo estremecedor que dará paso a un quinto episodio (988-1114), donde el clímax alcanza su tensión máxima con un Tiresias vaticinador de la muerte de Hemón y demás desgracias para Creonte.

Cinco serán también los estásimos pues (323-1154), parte lírica y dramática donde el autor expresará sus ideas políticas, filosóficas y religiosas, donde el coro recitará poéticamente las reflexiones sobre lo humano y su destino. Para acabar, el éxodo (1155-1352), traerá el desenlace más trágico, el triple salto mortal final, el anuncio del mensajero de un triple suicidio de Antígona, Hemón y Eurídice, que castigará así la soberbia de un abatido y compungido Creonte, ignorado ya en su arrepentimiento, y al que el *χορός* niega cualquier petición de piedad ante la suerte decretada por el hado.

3.5.1. Πρόλογος (1-99)

La acción tiene lugar de madrugada, delante del palacio de los reyes de Tebas. La narración, *in media res*, sitúa a Antígona informando a Ismene sobre la proclama real. El diálogo enfrenta a las dos hermanas, Antígona e Ismene. La discusión trata sobre el decreto por el cual su tío, el rey Creonte, prohíbe dar sepultura al cadáver de uno de sus hermanos, Polinices, mientras que el otro, Eteocles, ha quedado honrado con sepulcro. Antígona (35) advierte a su temerosa hermana de la pena de muerte,

“οὐχ ὡς παρ’ οὐδέν, ἀλλ’ ὅς ἂν τούτων τι δρᾷ
φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει”.

(sino que a quien falte en este punto les espera la muerte,
apedreado, en medio de la ciudad).

pidiéndole ayuda (41-44) pues tal vez ella sola no sea capaz de levantar a Polinices,

“ΑΝ. Εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάσῃ σκόπει.

ΙΣ. Ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῖ γνώμης ποτ’ εἶ;

ΑΝ. Εἰ τὸν νεκρὸν ζῆν τῆδε κουφιεῖς χερί.

ΙΣ. ἼΗ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ’, ἀπόρρητον πόλει;”.

(ΑΝ. –Dime si vas a ayudarme y a trabajar conmigo.

ΙΣ. –¿En qué aventura?, ¿dónde me metes?

ΑΝ. –¿Ayudas a estas manos a levantar aquel cadáver?

ΙΣ. –Pero, ¿piensas tú enterrarle? ¿Si le está
prohibido a la ciudad!).

Ante la negativa de su hermana por miedo a morir, Antígona se decide a hacerlo sola. Ismene representa la obediencia sumisa al poder establecido del Estado, cobarde para su hermana. Antígona, es la defensa de la individualidad, de las leyes no escritas del hado frente a las leyes escritas por los humanos. Su santidad rebelde (69-77),

“AN. Οὐτ’ ἄν κελεύσαιμ’ οὐτ’ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι
πράσσειν, ἐμοῦ γ’ ἄν ἠδέως δρώης μέτα.
Ἄλλ’ ἴσθ’ ὅποια σοι δοκεῖ, κείνον δ’ ἐγὼ
θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν.
Φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσασ’”.

(AN. *–Bien; yo ya no insisto más, y ni aunque tú lo quisieras te había de admitir ya a hacerlo en mi compañía. Tú piensa como te parezca. A aquél le entierro yo misma, y será. Para mí, glorioso morir estándolo haciendo; así reposaremos juntos, con e amado hermano la hermana amante, por haber sido santamente rebelde).*

frente al sometimiento legalista de Ismene (78-79),

“ΙΣ. Ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιῶμαι, τὸ δὲ
βία πολιτῶν δρᾶν ἔφρον ἀμήχανος”.

(IS. *–Yo no las desestimo; pero es que contra la voluntad de los ciudadanos yo no puedo hacer nada).*

3.5.2. Πάροδος (100-161)

Interviene el coro de ancianos tebanos por vez primera. Lo componen dos estrofas y sus correspondientes antistrofas, en las cuales el coro alaba la victoria de Tebas y Etéocles ante su hermano Polinices y los argivos. En la primera estrofa, saludo al sol (100-102),

“Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανέν

Θήβα τῶν πρότερον φάος,”.

(Rayo de sol, esplendor el más risueño de cuantos en días pasados han alboreado sobre Tebas las siete puertas;).

y alusión al comienzo de la segunda antistrofa (125-131) a Capaneo¹¹⁷, capitán argivo de Polinices, que asalta con insolencia y desprecio al rayo de Zeus y por el cual es fulminado,

“Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους

ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν

πολλῷ ρεύματι προσνισσομένους,

χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλῖαις,

παλτῷ ῥίπτει πυρὶ βαλβίδων

ἐπ’ ἄκρων ἤδη

νίκην ὀρμῶντ’ ἀλαλάζει”.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 37.

(Porque abomina Zeus los alardes de la lengua altanera, y al verlos acercarse en revuelto turbión, y ufanos al estruendo de sus armas de oro, les arrojó disparado rayo, cuando ya en lo alto de los muros empezaban a cantar victoria).

Narra esta segunda antistrofa el enfrentamiento de los Siete argivos contra los Siete tebanos (135-145) y el fratricidio entre sus comandantes, Polinices y Etéocles (146-154), con un canto final a la victoria y al dios Baco, protector de la ciudad. El *κορυφαῖος* (155-161), anuncia la presencia inquietante del hijo de Meneceo, Creonte, el nuevo rey por destino de los dioses,

*“Ἄλλ’, ὄδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
Κρέων ὁ Μενοικέως <ταγὸς> νεοχμὸς
νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ, τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω,
ὄτι σύγκλητον τήνδε γερόντων
προὔθετο λέσχην,
κοινῶ κηρύγματι πέμψας”.*

(Mas ahí se acerca el nuevo rey de esta tierra, Creonte, hijo de Meneceo, recientemente coronado por recientes destinos de los dioses, y viene revolviendo algún plan sin duda, pues a voz pública de pregón ha mandado convocar la asamblea de ancianos aquí congregada).

3.5.3. "Ἐπεισόδιον (162-1114)

- “ΚΡ. Σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσαν εἰς πέδον κᾶρα,
φής, ἢ καταρνῆ μὴ δεδρακένοι τάδε;
- ΑΝ. Καὶ φημὶ δρᾶσαι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μὴ”.
- (CR. –Τύ, τύ, que estás ahí con la cara al suelo,
¿confiesas haberlo hecho o lo niegas?
- ΑΝ. –Confieso todo lo hecho y no niego un punto).¹¹⁸

3.5.3.1. Primer episodio (162-331)

Creonte hace su proclama sobre Etéocles y Polinices, comunicándoselo a un *κορυφαῖος* al que ordena velar por las órdenes dadas y su cumplimiento, pero que ya no da muestras de entusiasmo ni tan sólo de aprobación y así se lo demuestra (216),

“*Νεωτέρῳ τῷ τοῦτο βαστάζειν πρόθεσ*”.

(*Tan pesada carga échasela a hombros más jóvenes*).

La entrada jadeante del Guarda (224-236), que a juicio de Errandonea¹¹⁹ es personaje semicómico, guasón, realista y vividor en contraste con la fastuosidad del tirano y para

¹¹⁸ (441-443)

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 42.

ponerla de relieve, da paso a una segunda parte donde se desvela el descubrimiento del cadáver de Polinices cubierto de polvo (255),

“*τυμβήρης μὲν οὖ,
λεπτὴ δ’ ἄγος φεύγοντος ὧς ἐπῆν κόνις.
Σημεῖα δ’ οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν
ἐλθόντος, οὐ σπάσαντος, ἐξεφαίνετο*”.

(El muerto estaba velado; no soterrado, sino que alguien, como huyendo una maldición, le había echado leve capa de polvo. No había allí rastro alguno de fiera o de perro, que hubiese allá venido y lo hubiese arrastrado).

En adelante, se sucederá un *ἀγών* entre Creonte y un Guarda que intuye el desafecto que la nobleza tebana del *χορός* profesa ya hacia los excesos del rey, lo que le permite seguir burlándose con atrevimiento de las sospechas infundadas del rey (315, 317, 319), hasta que éste le amenaza con la muerte si no le traen al verdadero culpable (315-330),

“*ΦΥ. Εἰπεῖν δὲ δώσεις, ἢ στραφεῖς οὕτως ἴω;*(315)

ΚΡ. Οὐκ οἶσθα καὶ νῦν ὡς ἀνιαρῶς λέγεις;

ΦΥ. Ἐν τοῖσιν ὡσὶν ἢ ’πὶ τῇ ψυχῇ δάκνη;(317)

ΚΡ. Τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;

ΦΥ. Ὁ δρῶν σ’ ἀνιᾶ τὰς φρένας, τὰ δ’ ὄτ’ ἐγώ.(319)

ΚΡ. Οἴμ’, ὡς λάλημα δῆλον ἐκπεφυκὸς εἶ.

ΦΥ. Οὐκουν τό γ’ ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ.

- KP. *Καὶ ταῦτ' ἐπ' ἀργύρῳ γε τὴν ψυχὴν προδοῦς.*
- ΦΥ. *Φεῦ·*
ἢ δεινὸν ᾧ δοκεῖ γε καὶ ψευδῆ δοκεῖν.
- KP. *Κόμψευέ νυν τὴν δόξαν· εἰ δὲ ταῦτα μὴ*
- KP. *Κόμψευέ νυν τὴν δόξαν· εἰ δὲ ταῦτα μὴ*
φανεῖτέ μοι τοὺς δρῶντας, ἐξερεῖθ' ὅτι
τὰ δειλὰ κέρδη πημονὰς ἐργάζεται.
- ΦΥ. *Ἄλλ' εὐρεθείη μὲν μάλιστ'· ἐὰν δέ τοι*
ληφθῆι τε καὶ μή, τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ,
οὐκ ἔσθ' ὅπως ὄψει σὺ δεῦρ' ἐλθόντα με.
Καὶ νῦν γὰρ ἐκτὸς ἐλπίδος γνώμησ τ' ἐμῆσ
σωθεῖσ ὀφείλω τοῖσ θεοῖσ πολλὴν χάριν”.
- (GU *—¿Me permites decir una palabra? ¿O doy media*
vuelta y me voy?
- CR *—¿No ves lo impertinente que estás en cuanto dices?*
- GU *—¿Es en los oídos o es en el corazón donde te*
molesta?
- CR *—¿Qué tienes tú que andar tanteando dónde está mi*
dolor?
- GU *—El que lo hizo te lastima el corazón, yo los oídos no*
más.
- CR *—¡Pero qué irrestañable charlatán eres!*
- GU *—Sí, pero el que lo hizo no fui yo.*
- CR *—Sí lo fuiste, y vendiendo tu conciencia por dinero.*
- GU *—Recia cosa, juzgar por sospechas y que ellas sean*

mentirosas.

CR –Sutiliza sobre mis sospechas. Si no me presentáis a los autores de tal crimen, vais a reconocer que el lucro sórdido cuesta caro.

GU –Que los descubran enhorabuena, pero aparezcan o no aparezcan (la suerte responderá de esto), a mí al menos tú no me ves vuelto acá; pues aun ahora escapando con vida tan contra toda mi esperanza y mis temores, no es poco el agradecimiento que a los dioses debo).

En resumidas cuentas, este primer *ἐπεισόδιον*, constaría de tres partes. La primera (162-210), que contiene el discurso del rey y que consta a su vez de tres más: el saludo de Creonte al *χορός* (162-169), que aún mantiene su antigua lealtad; la justificación real del derecho de Estado y de su autoridad (170-190), exponiendo su propia actitud como buen gobernante; y, finalmente, el edicto y proclama en favor de Eteocles y en contra, pues, de Polinices (191-210). Una segunda parte (211-222), donde el *χορός* demuestra ya su descontento. Y la tercera (223-230), donde a la llegada y relato del Guarda, le sucede un diálogo a tres entre él, Creonte y el *κορυφαῖος*. El sorprendente *ἄγών* que acabamos de ver entre éstos dos primeros (315-331), cerrará este primer episodio.

3.5.3.2. Segundo episodio (384-580)

Este segundo *ἐπεισόδιον*, comienza con la pregunta del Guarda al *κορυφαῖος* por el rey, pues ha cogido infraganti al autor enterrando por segunda vez a Polinices. En esta primera parte del segundo episodio (384-531), Antígona se confiesa autora del hecho a lo que su hermana, en una segunda parte (532-580), contagiada por el valor de Antígona, se suma y autoinculpa para compartir destino. Pese al esfuerzo de Ismene, el rey decide hacer prevalecer la acusación y responsabilidad única sobre su hermana, todo y encerrarlas a las dos. El Guarda (433-440) se alegra de su suerte aunque entristece por ser su relato el que conduzca a Antígona, una amiga, al castigo,

*“Χῆμεῖς ἰδόντες ἰέμεσθα, σὺν δέ νιν
θηρώμεθ’ εὐθύς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην,
καὶ τάς τε πρόσθεν τάς τε νῦν ἠλέγχομεν
πράξεις· ἄπαρνος δ’ οὐδενὸς καθίστατο,
ἅμ’ ἠδέως ἔμοιγε κάλγεινῶς ἅμα.
Τὸ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐκ κακῶν πεφενγένοι
ἦδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν
ἀλγεινόν· ἀλλὰ πάντα ταῦθ’ ἦσσω λαβεῖν
ἐμοὶ πέφυκεν τῆς ἐμῆς σωτηρίας”.*

*(Nosotros, al verla, nos abalanzamos y la apresamos de
improviso, sin que por ello se turbara en nada; le hemos
exigido cuentas de los anteriores hechos y de los presentes, y
todo lo ha confesado. ¡Gustoso para mí, y penoso a un
tiempo! Porque escapar uno del castigo es dulcísimo por*

cierto, pero meter en él a los amigos, eso es doloroso. Pero, al fin, todo ello monta para mí menos que mi propia seguridad).

El *ἀγών* que se produce en la segunda parte de este episodio es ahora entre Ismene, que defiende a su hermana confesándose coautora aunque ésta se responsabiliza de toda la culpa, y Creonte. Intercede, esta vez, en pos al amor por el hijo del rey y su futura boda, a lo que Creonte reacciona impertérrito diciendo que será Hades quien ataje la boda, para después encerrarlas a las dos (561-580).

- ΙΣ. Οὐ γάρ ποτ', ὄναζ, οὐδ' ὄς ἂν βλάστη μένει
νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται.*
- ΚΡ. Σοὶ γοῦν, ὄθ' εἴλου σὺν κακοῖς πράσσειν κακά.*
- ΙΣ. Τί γὰρ μόνη μοι τῆσδ' ἄτερ βιώσιμον;*
- ΚΡ. Ἀλλ' «ἦδε» μέντοι μὴ λέγ'· οὐ γὰρ ἔστ' ἔτι.*
- ΙΣ. Ἀλλὰ κτενεῖς νυμφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;*
- ΚΡ. Ἀρόσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι.*
- ΙΣ. Οὐχ ὅς γ' ἐκείνω τῆδέ τ' ἦν ἡρμοσμένα.*
- ΚΡ. Κακὰς ἐγὼ γυναῖκας νιέσι στυγῶ.*
- ΙΣ. Ὡ φίλταθ' Αἴμων, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ. (572)*
- ΚΡ. Ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν λέχος.*
- ΙΣ. Ἥ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον; (574)*
- ΚΡ. Αἰδῆς ὁ παύσων τούσδε τοὺς γάμους ἐμοί.*
- ΙΣ. Δεδογμέν', ὡς ἔοικε, τήνδε καταθεῖν. (576)*
- ΚΡ. Καὶ σοί γε κάμοί. Μὴ τριβὰς ἔτ', ἀλλὰ νιν*

κομίζετ' εἴσω, δμῶες· ἐκδέτας δὲ χρῆ

γυναῖκας εἶναι τάσδε μηδ' ἀνειμένας.

Φεύγουσι γάρ τοι χοὶ θρασεῖς, ὅταν πέλας

ἤδη τὸν ἄδην εἰσορῶσι τοῦ βίου”.

(IS. –*Es que cuando vienen los males. Oh rey, se disipa la razón y no queda ni la que una trajo al nacer.*

CR. –*En ti, por ejemplo, pues cometes vilezas con viles.*

IS. –*Y ¿qué vida puedo yo llevar sin esta?*

CR. –*«Esta» no digas; a ésta dala ya por muerta.*

IS. –*¿Pero vas a matar a la prometida de tu propio hijo?*

CR. –*No faltan otros campos que poder labrar.*

IS. –*Pero sí un amor que tan bien cuadre como el de ésta.*

CR. –*Para mis hijos no quiero yo mujeres malvadas.*

IS. –*¡Ay carísimo Hemón! ¡Cómo te ultraja tu padre! (572)*

CR. –*Mucho me vais molestando tú y esas tus bodas.*

IS. –*¿A tu hijo vas a privarle de esta mujer? (574)*

CR. –*No: es el Hades quien va a atajar esta boda.*

IS. –*Va a tener que morir, lo creo ya inevitable. (576)*

CR. –*Y yo no menos que tú. Y basta ya de dilaciones (a los criados); metedlas adentro, criados; y de hoy más sean en verdad mujeres, y bien sujetas. Que cuando sienten cerca de sí la muerte, aun los más valentones se acuerdan de huir”¹²⁰.*

¹²⁰ Si bien en estos versos (563-580), el ἄγων es entre Ismene y Creonte según todos los códigos, manuscritos y Escoliasta, algunos editores atribuyen el 572 a Antígona y el 574 y 576 a el Coro.

3.5.3.3. Tercer episodio (631-780)

El tercer *ἐπεισόδιον*, da paso al *ἀγών* por Antígona entre padre e hijo. Apela Hemón al juicio de los dioses y al sentir del pueblo (684-695),

“Πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας
πάντων ὅσ’ ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον·
Ἐγὼ δ’ ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
οὔτ’ ἂν δυναίμην μῆτ’ ἐπισταίμην λέγειν·
γένοιτο μεντᾶν χάτέρω καλῶς ἔχον.
Σοῦ δ’ οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα
λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει·
τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ
λόγοις τοιούτοις οἷς σὺ μὴ τέρψη κλύων.
Ἐγὼ δ’ ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
οὔτ’ ἂν δυναίμην μῆτ’ ἐπισταίμην λέγειν·
γένοιτο μεντᾶν χάτέρω καλῶς ἔχον.
Σοῦ δ’ οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα
λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει·
τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ
λόγοις τοιούτοις οἷς σὺ μὴ τέρψη κλύων.
Ἐμοὶ δ’ ἀκούειν ἔσθ’ ὑπὸ σκότου τάδε,
τὴν παῖδα ταύτην οἷ’ ὀδύρεται πόλις,
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναζιωτάτῃ
κάκιστ’ ἀπ’ ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει”.

(Padre, don de los dioses es el juicio, don el más sublime de cuantos existen. Que no tengas tú razón en lo que has hablado, yo ni lo diré ni quisiera saber decirlo. Con todo, también otros pueden tener un buen pensamiento. A mí me toca naturalmente observar qué es lo que dicen por ahí o hacen o censuran de tus cosas, porque al ciudadano sencillo le infunde demasiado respeto tu presencia para poder decirte cosas que te han de irritar oírlos. A mí, en cambio, me es dado escuchar recatado en la sombra cómo llora toda la ciudad a esta doncella, porque siendo la que menos lo merece de todas las mujeres, muere afrentosamente en pago de acciones las más nobles).

e incluso apela a su amor, por el que amenaza hasta con su propia muerte, pero Creonte, aún en su condición de padre, no sólo no cede sino que le insulta por dejarse dominar por una mujer (745-765),

“AI. Οὐ γὰρ σέβεις, τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν.

KP. Ὡ μίαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον.

AI. Οὐ τᾶν ἔλοις ἦσσω γε τῶν αἰσχρῶν ἐμέ.

KP. Ὁ γοῦν λόγος σοι πᾶς ὑπὲρ κείνης ὄδε.

AI. Καὶ σοῦ γε κάμοῦ, καὶ θεῶν τῶν νερτέρων.

KP. Ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς.

AI. Ἦδ' οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα.

KP. Ἦ κάπαπειλῶν ὧδ' ἐπεξέρχῃ θρασύς;

- AI. *Τίς δ' ἔστ' ἀπειλή πρὸς κενὰς γνώμας λέγειν;*
- KP. *Κλαίων φρενώσεις, ὧν φρενῶν αὐτὸς κενός.*
- AI. *Εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ', εἶπον ἄν σ' οὐκ εὖ φρονεῖν.*
- AI. *Εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ', εἶπον ἄν σ' οὐκ εὖ φρονεῖν.*
- KP. *Γυναικὸς ὧν δούλευμα, μὴ κότιλλέ με.*
- AI. *Βούλει λέγειν τι καὶ λέγων μηδὲν κλύειν;*
- KP. *Ἄληθες; ἀλλ' οὐ τόνδ' Ὀλυμπον, ἴσθ' ὅτι,
χαίρων ἐπὶ ψόγοισι δειννάσεις ἐμέ.
Ἄγαγε τὸ μῖσος, ὡς κατ' ὄμματ' αὐτίκα
παρόντι θνήσκη πλησία τῷ νυμφίῳ.*
- AI. *Οὐ δῆτ' ἔμοιγε, τοῦτο μὴ δόξης ποτέ,
οὔθ' ἦδ' ὀλεῖται πλησία, σύ τ' οὐδαμᾶ
τοῦμὸν προσόψει κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὄρων,
ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνη ζωνών”.*
- (HE. *—No es defenerla; es conculcar los derechos de los dioses.*
- CR. *—¡Oh ralea vil! ¡Subyugado por una mujer!*
- HE. *—Pero jamás vencido por la vileza; eso, no.*
- CR. *—Si en todo lo que dices estás hablando por ella.*
- HE. *—Y por mí y por ti y por todos los dioses de allá abajo.*
- CR. *—¡Pues con ésa, al menos viva, no te casas!*
- HE. *—Bueno; ella morirá, pero al morir haré perecer a otro.*
- CR. *—¿Hasta a amenazarme te atreves en tu insolencia?*

- HE. *–¿Es amenazar refutar razonamientos hueros?*
- CR. *–El dolor te meterá en juicio; tu razón si que está huera.*
- HE. *–Si no fueses padre mío, yo dijera que no tienes Juicio.*
- CR. *–Juguete de vil mujer, no me marees más.*
- HE. *–Dices tú lo que quieres y no quieres que se te conteste.*
- CR. *–¿De veras? Pues, por todo el Olimpo, tenlo por cierto, no te has de alegrar de esos denuestos con que me estás zahiriendo. Traed acá a aquella vil criatura, y que muera inmediatamente ante sus mismos ojos y muy cerca de su prometido.*
- HE. *–¡Cerca de mí, no! No lo creas, no; ni ella muere junto a mí, ni tú vuelves a ver mi cara con tus ojos; pasea tu frenesí entre aquellos de los tuyos que te quieran aguantar).*

La *στιχομωθία* ha sido de lo más contundente, este diálogo por versos dejará entrever en el espectador la fatalidad de los sucesos siguiente. El despótico tirano, tras hablar con el *κορυφαῖος*, decide, finalmente, enterrarla en vida en una caverna de piedra para no contagiar así de tal mancha toda la ciudad (766-780),

“XO. *Ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκεν ἐξ ὀργῆς ταχύς·
νοῦς δ’ ἐστὶ τηλικοῦτος ἀλγήσας βαρύς.*

- KP. Δράτω, φρονεῖτω μείζον ἢ κατ' ἄνδρ' ἰών·
τὰ δ' οὖν κόρα τάδ' οὐκ ἀπαλλάξει μόρου.
- XO. Ἄμφω γὰρ αὐτὰ καὶ κατακτεῖναι νοεῖς;(770)
- KP. Οὐ τήν γε μὴ θιγοῦσαν· εὖ γὰρ οὖν λέγεις.
- XO. Μόρφω δὲ ποίω καὶ σφε βουλευῆ κτανεῖν;(772)
- KP. Ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος,
κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι,
φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς,
φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς,
ὅπως μίαισμα πᾶσ' ὑπεκφύγη πόλις·
κάκεϊ τὸν Ἄιδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,
αἰτουμένη που τεύζεται τὸ μὴ θανεῖν,
ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τηνικαῦθ' ὅτι
πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄιδου σέβειν”.
- (CO. –El hombre se ha ido, oh rey, con gran furia y
precipitado. El corazón a esa edad..., hostigado...,
es feroz.
- CR. –Haga, presume cuanto puede un hombre y más,
con tal que se vaya. Al menos a estas dos
chiquillas no las libra de la muerte.
- CO. –¿Son todas las muertes que vas a dar, oh rey?¹²¹
- CR. –A la que no lo tocó, no; tienes razón.
- CO. –¿Y cómo es la otra muerte que tienes dictada?¹²²

¹²¹ (770)

¹²² (772)

CR. *–Yo la llevaré adonde no haya huella alguna de hombre mortal, y allí la encerraré viva en una caverna de piedra, sin más alimento que el preciso para evitar el sacrilegio, para que no contraiga tal mancha toda la ciudad. Allí quizá, pidiéndoselo a Hades, pues es el único dios que ella adora, conseguirá verse libre de la muerte, o si no aprenderá, siquiera allí, que es afán inútil rendir culto a lo del Hades).*

Señalar, como advierte Errandonea¹²³, la estudiada ambigüedad literaria y lingüística que consigue Sófocles, en la raíz de la más pura creación poética, que se expresa en los versos 770 y 772 en boca del *κορυφαῖος*, de los géneros en el dual, haciendo repetir la idea ineludible e indudable por la cual la intemperancia de Creonte traerá consigo la muerte de su propio hijo, Hemón. Entender la ironía sofoclea tanto en el aspecto semántico como el gramatical es, como he indicado anteriormente a propósito de la ambigüedad poética en Sófocles, comprender aún más la sustancia de su obra. Una ambigüedad gramatical que es duplicidad de interpretación morfológica y sintáctica, sirviendo de fundamento y apoyo a la semántica. Sin entenderla o captarla, puede llegar a alterarse el texto transmitido, dejando de lado la sutileza y profundidad de este quehacer sofocleo. El hablante, los demás personajes en escena y el público, constituyen ese triángulo donde al primero le asiste toda la información, creando así una ambigüedad consciente o inconsciente, pues los personajes y el público pueden saber o no lo que la trama sofoclea les tiene preparado.

¹²³ *Ibíd.*, p. 67.

3.5.3.4. Cuarto episodio (806-943)

Este cuarto *ἐπεισόδιον* es la despedida de Antígona en forma de *κομμός*, un golpear en la cabeza y pecho de duelo, una canción lírica de lamentación que recitará junto al *κορυφαῖος*. Este canto se produce cuando la tensión de la obra es máxima, en este caso en su dolor y agonía, elevando el clímax de la tragedia. Su primera parte (806-882) está compuesta por dos estrofas (806-821 y 839-856) y sus correspondientes antistrofas (822-838 y 857-875), así como de un *ἐπωδός* (876-882), un *ἐπόδο* como tercera parte del canto lírico alternado. En una segunda parte (883-943) el *κομμός* es por sus bodas en el Hades e interviene también, a parte del *κορυφαῖος*, el propio Creonte.

La primera parte del cuarto capítulo transcurre entre el lamento apesadumbrado de Antígona y el consuelo incondicional del *κορυφαῖος* (806-822),

“AN. Ὅρατ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται,
τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσας, νεάτον δὲ φέγ-γος
λεύσσουσαν ἀελίου,
κοῦποτ' αὐθις, ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἴιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὔθ' ὕμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμφείοις πῶ μέ τις ὕμνος
ὑμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.
ΧΟ. Οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
ἐς τόδ' ἀπέρχη κεῦθος νεκύων,
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις

οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Αἴδην καταβήση”.

(AN. –Ya me véis ciudadanos de mi patria tierra, ya emprendo mi último viaje, ya contemplo la proster luz del sol, ya por última vez! Que el Hades, el que todo lo adormece, me lleva a la ribera de Aqueronte, así, en vida, sin participar de himeneos, sin que hayan cantado canto nupcial en mis bodas: con el Arqueronte me casaré.

CO. –Pero vas ilustre y llena de gloria a esa honda mansión de los muertos, no herida por destructura enfermedad, ni rendida al golpe de la espada, sino por tu propio querer, y viva pasarás al Hades, la única entre los mortales).

un lamento que contrasta mucho con el último diálogo de Antígona (549), donde se muestra heroica y combativa, una valentía y agresividad en contraste con una angustia que, tal y como indica Errandonea¹²⁴, no escapa a los ojos del lector, ni escapó a los del espectador ateniense. Consuelo incondicional y elogios que el *κορυφαῖος* repetirá a lo largo del diálogo (817-822 y 834-838), aunque, al final, acabará en reproche (854-856),

“XO. Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους
ὕψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 68.

προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ·

πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον”.

(CO. –*Levantada hasta la cumbre de la osadía, has caído contra el elevado trono de la Justicia, con fuerte golpe, ¡oh niña! Algún crimen de familia estás espiando*).

recordando, como vemos, incluso a la maldición de los Labdácidas, cosa de lo que ella se había lamentado en lo versos anteriores (859- 870) recordando a Edipo y Yocasta. El *κορυφαῖος* tampoco duda en recordarle que su valentía bien pudiera haberse convertido en insolencia (872-875),

“ΧΟ. Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά”.

(CO. –*Piedad es, ciertamente, apiadarse de los muertos; pero el que está en poder jamás quiere que se viole su poder. A ti ese arrojo, que bien sabes, te ha arruinado*).

Llegado a este punto, Errandonea también reparará en las dificultades de autores y escoliastas antiguos al encontrarse con esta dureza y frialdad para con Antígona¹²⁵, cosa que ella, finalmente, observará, lamentará y expresará en el *ἐπωδός* (876-882),

“AN. Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι
τάνδ’ ἐτοίμαν ὀδόν· οὐκέτι μοι τόδε
λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα
θέμις ὄρᾶν ταλαίνα·
τὸν δ’ ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐδεὶς φίλων
στενάζει”.

(AN. –Sin llantos, sin amigos, sin himeneos, me llevan
ya, triste de mí, a este viaje inevitable. Jamás me
será dado ya, desventurada, ver el sagrado ojo del
día; y mi muerte, muerte sin llantos, ningún ser
amigo llora).

Una segunda parte de este episodio nos lleva directamente a la orden del rey de enterrar viva a la princesa y el famoso monólogo de lamentación que ésta realiza. Famoso y controvertido *κομμός* con el que Antígona se despide (891-894 y ss.),

“AN. ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις αἰείφρουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς

¹²⁵ *Ibid.*, p. 70.

πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων·”.

(AN. —; *Oh tumba, oh tálamo, oh cárcel perpetua de mi mansión subterránea, a ti voy en busca de los míos, que son incontables los que, difuntos ya, tienen recibidos Perséfone entre los muertos*).

en tanto que pesadilla de editores desde que Goethe, conversando con Eckermann, afeara su contenido¹²⁶, deseando que algún filólogo lo declarase apócrifo, y que muchos autores excluyen por espurio¹²⁷.

“ὦν λoισθία ᾿γὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ
κάτειμι, πρίν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.
Ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω
φίλη μὲν ἤζειν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,
μῆτερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα·”.

(*la última de todos, y en suerte con mucho la más triste, voy también yo, antes de alcanzarme el término de mis días. Pero en mi partida abrigom la esperanza de que seré grata a mi padre, y a ti también grata, oh madre mía, y grata a ti también, mi dulcísimo hermano*)¹²⁸.

¹²⁶ En *Conversaciones con Goethe* de J. P. Eckermann, *op. cit.*, 28-3-27.

¹²⁷ Errandonea, I. *Sófocles. Antígona*, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁸ (895-900).

3.5.3.5. Quinto episodio (988-1114)

Este quinto y último *ἐπεισόδιον* comienza con la entrada de Tiresias acompañado de un lazarillo. En diálogo esticomítico (988-999), adivino y rey comienzan charlando e intercambiando saludos para acometer después un *ἀγών* (1048-1063) donde Tiresias lanzará sus profecías a Creonte en un *in crescendo* de moderación velada a un apodíctico aterrador (1000-1033). Si en una primera parte el tirano acepta los vaticinios de malos presagios con curiosidad, más tarde, demostrará su enfado para con el adivino (1034-1047). Finalmente, en conversación con el *κορυφαῖος* (1092-1114), Creonte cambia de idea preso del miedo e intenta deshacer lo inevitable (1105), demostrando que, todo y su arrogancia, puede llegar a ser convencido de su error, al igual que sucede unos versos más atrás (771), cuando decide retirar la pena de muerte a Ismene también en conversación con el *χορός*,

“ΧΟ. Ἄμφω γὰρ αὐτὰ καὶ κατακτεῖναι νοεῖς;”.

(CO. –¿Son dos las muertes que vas a dar, oh rey?).

“ΚΡ. Οὐ τήν γε μὴ θιγοῦσαν· εὖ γὰρ οὖν λέγεις.” (771)

(CR. –A la que no lo tocó, no; tienes razón).

“ΚΡ. Τί δῆτα χρὴ δρᾶν; φράζε· πείσομαι δ’ ἐγώ.”.

(CR. –¿Qué hay que hacer? Vamos, dílo porque yo lo haré).

“ΧΟ. Ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης
ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ τάφον”.

(CO. Ve, y a la niña líbrala de aquella lóbrega morada,

y al muerto ábrele la tumba).

“ΚΡ. Καὶ ταῦτ’ ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρειαθεῖν;”.

(CR. –¿Esto es lo que aconsejáis y así parece ceder?).

“ΧΟ. Ὅσον γ’, ἄναξ, τάχιστα· συντέμνουσι γὰρ
θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι”.

(CO. –Cuanto antes, rey; veloces de pies los castigos de
los dioses toman la delantera a los desaconsejados).

“ΚΡ. Οἴμοι· μόλις μὲν, καρδίας δ’ ἐξίσταμαι (1105)
τὸ δρᾶν· ἀνάγκη δ’ οὐχὶ δυσμαχητέον”.

(CR. –¡Ay de mí! Me cuesta, pero renuncio a mi propósito
y lo haré; es vano luchar contra la necesidad).

En el 1108, preso ya del pánico, Creonte se muestra como aquel παντοπόρος ἄπορος (360) que el χορός cantaba en su segunda oda. Aquel primer estásimo que en una oda al hombre aporética, loaba su grandiosidad al tiempo que cantaba sus limitaciones. Un Creonte que justifica totalmente el παρείρων que también encontramos unos versos más abajo (368), queriendo armonizar las leyes de su patria y la justicia de los dioses, queriendo hermanarse con las leyes eternas (1114)¹²⁹,

“ΚΡ. δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἢ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν”.

(CR. –Me voy temiendo que es lo mejor llegar al fin de la
vida respetando las leyes establecidas).

¹²⁹ Como ya he indicado anteriormente en otros conceptos, el παρείρων también es rechazado generalmente por los editores, aunque no así por los manuscritos, pues expresa el pensamiento del χορός.

3.5.4. Στάσιμος (323-1152)

Cinco serán también los estásimos, pues estos irán intercalados entre los cinco capítulos. Éstos, expresarán la parte lírico dramática de la tragedia, dando a conocer las ideas políticas, filosóficas y religiosas de un Sófocles que, a través del *χορός*, recitará poéticamente las reflexiones sobre lo humano y su destino. En lo general, cabe destacar la evolución de un *χορός* que, a partir del tercer estásimo, entra en abierta oposición al rey. El *κορυφαῖος*, así lo expresará repetidamente (801-805),

“Νῦν δ’ ἤδη ἴγὼ καὶ τὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τὰδ’ ὀρῶν, ἴσχειν δ’
οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δακρῶν,
τὸν παγκοίτην ὄθ’ ὀρῶ θάλαμον
τήνδ’ Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν”.

(He aquí que, aun yo mismo, al contemplar esto, me siento ahora llevar fuera de toda ley, y no puedo contener las fuentes de mis lágrimas al ver aquí a Antígona que parte ya para el tálamo, descanso de todo mortal).

El *χορός* conmemora en esta *Oda al amor* los nefastos efectos que éste conlleva, aunque siempre bajo una sobriedad sofoclea característica. Como veremos más adelante, no es este un canto sentimental, sino más bien una trágico presagio.

3.5.4.1. Primer estásimo (332-383)

Sin duda alguna, el *alma mater* de esta investigación, pues contiene el *ἄπαξ* sofocleo *παντοπόρος ἄπορος* (360). Esta segunda oda coral, también conocida como *Oda al hombre* (332-375), también contiene, como he indicado en el capítulo anterior, gran parte de la sensibilidad de la cultura, de la sociedad y de la política de Occidente, y, como señalaba Steiner, es capaz de suministrar base suficiente a la metafísica occidental¹³⁰. No en vano, Heidegger, fijó su reflexión sobre estos mismos versos¹³¹. Dos estrofas y dos antistrofas donde se ensalza al hombre capaz, pero se le advierte al tiempo de su indigencia en tanto que ser. Antígona y Creonte son las dos caras de una misma moneda, donde las leyes divinas y humanas están condenadas a entenderse o a perecer.

“καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο, καὶ δυσαύλων
πάγων ὑπαίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται (360)
τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται,
νόσων δ’ ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφρασαι.
σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων”.

¹³⁰ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 102.

¹³¹ Véase *supra*, el segundo párrafo el capítulo 2.3.3. *Ontología teórica de los comienzos*.

(él se ha procurado el lenguaje y los alados pensamientos, y los sentimientos que regulan las naciones, y sabe esquivar los dardos de los hielos insufribles a la intemperie, y el azote de las lluvias. ¡Inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión. Y sabe escapar de las enfermedades, aun de las más rebeldes).

Si bien el παντοπόρος ἄπορος es la ἀκρογωνιεύς de esta Tesis y, como *primarii lapidis*, tendrá capítulo a parte, cabe destacar ahora el concepto ya citado con anterioridad de παρείρων, pues podemos leerlo enteramente en su contexto. En los versos siguientes al παντοπόρος (365-373), proponen a un hombre de nuevo aporético, enfrentando el ὑπίπολις con el ἀπολις (370),

“σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων,
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους παρείρων χθονὸς

(368)

θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν
ὑπίπολις· ἀπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν
ζύνεστι τόλμας χάριν”.

(370)

(Dotado de tan sagaz inventiva, industriosa por demás, unas veces hacia el mal, otras veces se desliza en el bien. Si armoniza las leyes de su patria y la justicia jurada de los dioses, feliz sea en su patria; sin patria sea el que llevado de la insolencia vive en la justicia).

siendo el παρείρων (368) la *conditio sine qua non* que Sófocles, el χορός, propone como hermanamiento entre las leyes eternas y las humanas para salir de la aporía.

3.5.4.2. Segundo estásimo (582-630)

El *χορός* y *κορυφαῖος*, aunque este último tan sólo en el verso final, utilizarán sus dos pares de estrofas para reflexionar esta vez sobre la felicidad, el infortunio, el destino y la divinidad. En una primera (582-592), se alude a la suerte de aquellos que no han conocido infortunio alguno en su vida, pues cuando la divinidad así no lo quiere, entramos en la antistrofa que le sucede (594-603), no importa el tiempo, pues las generaciones venideras sufrirán esa misma pena,

*“Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρῶμαι
πήματα φθιμένων ἐπὶ πήμασι πίπτοντ’,
οὐδ’ ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ’ ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ’ ἔχει λύσιν. (598)
Νῦν γὰρ ἐσχάτας ὄπερ
ρίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ’ αὖ νιν φοινία
θεῶν τῶν νερτέρων ἀμᾶ κόνις,
λόγου τ’ ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινός”.*

(Sobre los males de los ya muertos, van aún cayendo nuevas desventuras, las raciales desventuras de la familia de los Labdácidas; y no hay generación que salve a la siguiente, sino que algún dios se ha echado encima y no es posible liberarse; pues ahora, aun a la última esperanza que se posaba en las últimas raíces de la familia de Edipo, la ha

venido a segar la destructora guadaña de los dioses infernales, la irreflexión de la lengua, el frenesí del corazón).

Apunta Errandonea, que en ningún otra parte se aprecia de manera tan clara como en este estásimo la razón por la cual Sófocles puso ancianos en el *χορός*, no por una cuestión de acentuar la soledad de Antígona, como diría Jebb, sino por las consideraciones que de estos hombres se desprenden, propias de los viejos avezados y expertos, que no dudan en achacar al presente antiguos hechos del pasado¹³².

En la segunda estrofa (605-614), aparecerá la insolencia del hombre y su desgracia y ceguera en el intento de atajar el poder divino, pues la omnipotencia de Zeus rige presente, futuro y pasado. El propio *χορός* sigue advirtiendo de la ingenuidad ante lo inevitable en la siguiente antistrofa (615-625), acabándola el propio *κορυφαῖος* (626-630), que anuncia la llegada de un amargado Hermón hastiado por la fatalidad en la que Antígona se ve avezada sin remedio.

*“Ὅδε μὴν Αἴμων, παίδων τῶν σῶν
νέατον γέννημ’· ἄρ’ ἀχνύμενος
τῆς μελλογάμου νύμφης
τάλιδος ἤκει μόρον Ἀντιγόνης,
ἀπάτας λεχέων ὑπεραλγῶν;”.*

*(Pero mira ahí a Hemón, el que nació el último de tus hijos.
Quizá viene amargado por la fatal suerte de su prometida
Antígona y despechado por el frustrado himeneo)¹³³.*

¹³² Errandonea, I. *Sófocles. Antígona, op. cit.*, p. 59.

¹³³ *Κορυφαῖος*, 626-630.

3.5.4.3. Tercer estásimo (781-805)

Una estrofa (781-790) y una antistrofa (791-805) bastarán en este tercer estásimo para mostrar el ya comentado cambio de opinión del *χορός*. Una nueva oda, esta vez al amor, aunque con sobriedad sofoclea, será la que advierta que ni mortales ni inmortales pueden evadirse de su poder. Un poder terrible en sus efectos, por lo que la oda perderá su carácter más sentimental para adquirir un tono de presagio dramático. Clave es la frase con la que el poeta hace acabar de hablar al *χορός* (800),

“ἄμαχος γὰρ ἐμπαίξει θεὸς Ἀφροδίτα”.

(Es deidad formidable en sus bromas Afrodita).

justo antes de que el *κορυφαῖος* muestre su cambio de opinión entre lágrimas (801-805),

“Νῦν δ’ ἤδη ἴγὼ καὐτὸς θεσμῶν

ἔξω φέρομαι τάδ’ ὀρῶν, ἴσχειν δ’

οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δακρύων,

τὸν παγκοίτην ὄθ’ ὀρῶ θάλαμον

τήνδ’ Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν”.

(He aquí que, aun yo mismo, al contemplar esto, me siento ahora llevar fuera de toda ley, y no puedo contener las fuentes de mis lágrimas al ver aquí a Antígona que parte ya para el tálamo, descanso de todo mortal).

Oda al amor, en definitiva, no como sentimiento, sino más bien como presagio trágico.

3.5.4.4. Cuarto estásimo (944-987)

Un par de estrofas, con sus correspondientes antistrofas, sitúan a este cuarto estásimo, entre la última despedida e intervención de una Antígona ya atada (937-943) y la entrada de Tiresias acompañado del lazarillo (988). Cuarto estásimo discutido e infaustamente interpretado según Errandonea¹³⁴, que a su vez aluden a cuatro mitos, que son muestra de que estaban popularizadas en el teatro griego y conservados, pues, en la memoria de los espectadores.

En definitiva, es este estásimo un canto de consuelo para una Antígona, ya ausente, que ha de predecir el infortunio que se le viene encima a Creonte. Calamidades, encierros en grutas o cárceles, ceguera, locura, muerte, sin lugar a dudas, los mitos simbolizaban la acción que había de acontecer.

Así, a través de Dánae (944-954), el encierro en cámaras subterráneas,

*“Ἐτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάζαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις ἀύλαις.”.*

*(También se vio forzada a dejar la luz de los cielos por una
mazmorra de bronce la belleza de Dánae).*

De Licurgo (955-965), rey de los Edones en Tracia, el filicidio,

*“Ζεύχθη δ’ ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἡδωνῶν βασιλεύς, κερτομίσις ὀργαῖς,*

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 74.

ἐκ Διονύσου

πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ”.

(Enlace hubo también para el feroz irascible, para el hijo de Driante, y rey de los Edones, en su insultante intemperancia encarcelado por Dioniso en prisión de piedra).

De los dos hijos de Fineo (969-976), ceguera real para todos ellos, incidente favorito del teatro griego según Pearson este de los Fineidas¹³⁵, y ceguera simbólica para Creonte,

“ἴν’ ἀγχίπολις Ἄρης

δισσοῖσι Φινείδαις

εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος

τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος

ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις

ἄτερθ’ ἐγγέων, ὑφ’ αἵματηραῖς

χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν”.

(donde Ares, vecino de la ciudad, vio la herida de maldición hecha a los dos hijos de Fineo por brutal cónyuge, herida que los cegó, y dejó sin luz las órbitas de aquellos ojos clamando venganza, destrozados con sangrientas manos y con la punta de la lanzadera).

¹³⁵ Pearson, A.C., *Fragments of Sophocles* (I, 315). Cambridge University Press. Cambridge, 1917.

También Cleopatra (979-987), criada en apartadas cavernas, esposa de Fineo, que repudiada y encarcelada por su marido, debe asistir al sufrimiento de sus dos hijos como Eurídice,

“τηλεπόροις δ’ ἐν ἄντροις
τράφη θυέλλησιν ἐν πατρώαις
Βορεὰς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
Βορεὰς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς· ἀλλὰ κάπ’ ἐκείνῃ
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ”.

(y fue criada en apartadas cavernas entre las tempstades de su padre, hija de Bóreas, veloz cual un corcel, y en riscos empinados. Hija era de dioses, pero también a ella la alcanzaron las Parcas de larga vida, ¡oh niña!).

Un *χορός* capaz de predecir este hecho al haber estado presente en la muerte de Megareo y el dolor de Eurídice (1191 y 1312), además de anunciar la muerte de Hemón.

“ΕΥ. κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὔσ’ ἀκούσομαι”. (1191)

(EU. –Experimentada en desdichas, yo sabré escucharlo).

“ΕΞ. Ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κάκείνων ἔχων (1312)

πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ’ ἐπεσκήπτου μόρων”.

(PA. –Al menos a ella, al morir, a ti te acusaba como

causante de estas calamidades y de las anteriores).

3.5.4.5. Quinto estásimo (1115-1152)

Sófocles, al igual que en otros dramas, buscaba resaltar más si cabe la inminente catástrofe que se avecinaba en este quinto y último estásimo, por lo que tendía a utilizar el *hiporquema*, una poesía lírica coral griega, un canto ligero y alegre, que estaba acompañada por una danza de movimientos miméticos. Dos pares de estrofas, antistrofas incluídas, en invocación a Baco y sus *Bάκχαι*, para la protección y purificación de Tebas, presa de la *μίασμα*, unos efluvios malignos emanados por todos los cadáveres insepultos que Creonte había prohibido enterrar,

“κλυτὰν ὅς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ
παγκοίνοις Ἐλευσινίας
Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ,
Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ’ ὑγρόν
Ἴσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ’
ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·”.

(que proteges a la ínclita Italia, y reinas en los repliegues de Deméter la Eleusina, a todos abiertos, tú que habitas en Tebas, la ciudad madre de las Bacantes, oh Baco, cabe la plácida corriente del Ismeno y sobre la semilla del dragón salvaje).

Si bien sorprendería alegría del *χορός* antes de la tragedia, esta es motivada por el convencimiento de que la conversión de Creonte va a provocar la liberación de Antígona y evitar, así, la muerte de Hemón que había vaticinado Tiresias. Quizás, como apunta Errandonea a propósito de Blumenthal¹³⁶, bien pueda ser este estásimo una *parábasis*, es decir, aquel momento en que los actores salían del escenario dejando solamente al *χορός* para que se dirigiera directamente al público. Éstos, abandonaban su papel para hablar directamente con el espectador sobre un tema relacionado con la obra y que preocupa al poeta, en este caso, la inquietud de Sófocles por Atenas. En la segunda estrofa (1137-1145), se vislumbra este hecho,

*“τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς
ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνία·
καὶ νῦν, ὡς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν
ὑπὲρ κλιτύν, ἢ στονόεντα πορθμόν”.*

(A esta ciudad amas tú por encima de todas las ciudades, tú, y tu madre le herida del rayo. Ahora, pues, que todo nuestro pueblo es presa de violenta plaga, ven a purificarlo por la cumbre del Parnaso o por el estrecho bramador del Euripo).

¹³⁶ Errandonea, I. *Sófocles. Antígona, op. cit.*, p. 83.

3.5.5. "Ἐξοδος (1155-1352)

Tres suicidios se acontecerán en este éxodo trágico y catártico. En una primera parte se dirimen diálogos ternarios entre la reina, el *κορυφαῖος* y el mensajero (1115-1260). El mensajero divaga antes de anunciar el suicidio de Hemón al *κορυφαῖος*, que advierte de la presencia de Eurídice (1155-1182). Entra la reina e indica al mensajero le informe de tales desdichas, cosa que cumple sin escatimar detalle (1183-1243), suicidio de Antígona incluido (1220). Ante tales explicaciones, Eurídice marcha en silencio y el *κορυφαῖος* reestablece el diálogo con el mensajero, asumiendo que nada bueno traerá la retirada sin palabras de la reina (1244-1260).

*“Τάδ’ ἐξ ἀθύμου δεσπότης κελεύσασιν
ἠθροῦμεν· ἐν δὲ λιοισθίῳ τυμβεύματι (1220)
τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένος κατείδομεν,
βρόχῳ μιτώδει σινδόνης καθημμένην,
τὸν δ’ ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον,
ἐνῆς ἀποιμώζοντα τῆς κάτω φθορὰν
καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος”.*

(Nosotros, obedientes a estas órdenes de nuestro desconsolado dueño, nos llegamos a mirarlo, y he aquí, que, en el fondo de la caverna, a ella la encontramos colgada del cuello, ahorcada con un lazo finísimo de delicado lienzo; y a él, abrazándola fuertemente por la cintura, echando imprecaciones al robo de su prometida por la muerte, y a la crueldad del padre, y las infaustas bodas).

La segunda parte del éxodo, cuenta, esta vez, con diálogos líricos binarios, con tres pares de estrofas, antistrofas incluidas (1261-1352). Una vez en palacio, observan la llegada de un rey que clama al cielo ante la pérdida de su hijo en una primera estrofa (1261-1269), ante la cual cosa el *κορυφαῖος*, en segunda (1270-1276), no duda en recriminar sin disimulo alguno su tardía comprensión de la justicia. El paje, que traía las noticias de dentro de palacio, aparece en escena y anuncia nuevas desgracias a Creonte, que, al preguntar, se entera del tercer suicidio, la muerte de su esposa (1278-1283). La primera antistrofa vuelve a llevar a la desesperación al rey (1284-1294), muestra de la complacencia de Sófocles, advierte Errandonea, en hacer recorrer los mismos pasos de sufrimiento una y otra vez a los ultrajadores de los dioses en hinchazón de su locura¹³⁷.

“ΕΞ. Γυνή τέθνηκεν, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,

δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.

ΚΡ. Τὼ ἰὼ δυσκάθατος Ἴδου λιμήν,

τί μ’ ἄρα τί μ’ ὀλέκεις;

Ἵ κακάγγελτά μοι

προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;

Αἰαῖ, ὀλωλότ’ ἄνδρ’ ἐπεχειργάσω.

Τί φήεις, παῖ; τίν’ αὖ λέγεις μοι νέον,

αἰαῖ, αἰαῖ,

σφάγιον ἐπ’ ὀλέθρῳ

γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;”.

(ΡΑ. –Ha muerto tu esposa, la madre de este difunto,

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 91.

hace un momento, de un golpe mortal, reciente.

CR. *—¡Oh implacable abismo del Hades! ¿Por qué, por qué me pierdes así? Oh tú, mensajero de infortunios, ¿qué es lo que dices? ¡Ay ay! Me habían matado y tú me has rematado. ¿Qué dices, hijo; qué tristes nuevas nos traes, ¡ay de mí, ay de mí!, de que sobre un cadáver viene a caer mi mujer, víctima degollada a la fatalidad?).*

La segunda estrofa se inicia con la llegada del cadáver de Eurídice acompañado por las doncellas (1295-1305). Creonte y el paje dialogan sobre la desventurada madre, muerta clavándose una aguda espada y lamentándose de la muerte de su primer hijo Megareo, del segundo, Hemón, y maldiciendo al rey como asesino de ambos. Creonte y paje acaban su penoso diálogo en la siguiente estrofa (1306-1316).

“KP. *Αἰᾶ ἀἰᾶ,
ἀνέπταν φόβῳ. Τί μ’ οὐκ ἀνταίαν
ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ζίφει;
δειλῆιος ἐγώ, ἀἰᾶ,
δειλαία δὲ συγκέκραμαι δύα”.*

(CR. *—¡Ay, ay de mí! Me sobresalta el espanto. ¿No habrá alguien que empuñe espada de doble filo y me atraviese de frente? Miserable soy, ¡triste de mí! Y de miserables angustias estoy pendiente).*

A partir de aquí entra en escena de nuevo el *κορυφαῖος* para dialogar hasta el final con el rey. Una estrofa más (1317-1328) y dos antistrofas (1329-1339 y 1340-1346), donde Creonte deseará la muerte acentuando su culpabilidad,

“ΚΡ. Ἄγοιτ’ ἄν μάταιον ἄνδρ’ ἐκποδόν,
ὄς, ὦ παῖ, σέ τ’ οὐχ ἐκῶν κάκτανον
σέ τ’ αὖ τάνδ’, ὅμοι μέλεος, οὐδ’ ἔχω
ὄπα πρὸς πότερον ἴδω·”.

(CR. –*Sacad fuera de aquí a un hombre criminal; pues sin quererlo yo te he dado la muerte, ¡oh hijo!, y a ésta también, ¡ay desventurado! No sé en cuál poner mis ojos; no sé adónde volverme).*

y un *χορός* ya impasible y frío con él, que proclamará su enseñanza final (1347-1353).

“Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ’ εἰς θεοὺς
μηδὲν ἀσεπτεῖν; μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν”.

(*Es con mucho la sensatez lo primero para la ventura. Contra los dioses jamás se ha de ser irreverente. Las palabras altaneras acarrean a los soberbios castigos atroces, y a la vejez, por fin, le enseñan a ser cuerdos).*

4. INTERPRETANDO *ANTIGONH*

“Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιούς
ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξίος;
πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγωδίας·
καλῶς δ' ἔτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν”¹³⁸.

*(Bienaventurado Sófocles, que después de una larga vida
murió como un hombre feliz e ingenioso.*

Hizo muchas hermosas tragedias.

Tuvo un fin agradable sin dolor alguno).

4.1. Antígona

Desde Hegel, la categorización de la esencia de *Antígona* en sus diversas concepciones de causa triunfante y perdida, de juego y contrajuego, de oposición de derechos e ideas, de familia y Estado, de culpa trágica y expiación, de libertad personal y destino, de individuo y *πόλις*, es manifiesta. Extraídas estas de la estética clásica y neoclásica, se van limitando de tal forma que ya sólo son válidas para la propia *Antígona*¹⁴⁹. Si tal y como hace Reinhardt, comparásemos las *Traquinias* con *Antígona*, en su calidad de tragedias de doble drama, nos percataríamos del desplazamiento existente en la centralidad humana de ambas obras. *Traquinias*, más antigua, permanece

¹³⁸ Frínico. *Las musas*, *op. cit.*, (I, 1-4).

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 80.

en la esfera la *βίος* heroica, el *οἶκος* frente a lo foráneo y aventurero, lo femenino rente a lo masculino. En *Antígona*, por su parte, las oposiciones se hacen heterogéneas por su profundización conceptual del parentesco, el culto, el amor fraternal, el imperativo divino, la juventud y la entrega al sacrificio personal, por un lado, y la volición dominante, la razón de Estado, la moral de la *πόλις*, la vileza, la reciedumbre, la sinrazón de la edad y el ego transgresor de lo divino por el otro¹⁵⁰. Apunta Reinhardt, que esta lucha de ideas, de principios entre sí, nos llevaría a pensar que Sófocles es un trágico al estilo de Schiller, Kleist o el propio Goethe. En realidad, Creonte, no quiere sacrificar a Antígona por razones de Estado, pereciendo en su intransigencia, sino que, perdiendo toda medida, se precipita sobre la *ῥβρις* por su propia ceguera. Por tanto, *Antígona*, no es un conflicto de normas al uso, sino la *τραγωδία* de dos casos humanos separados por su naturaleza y unidos por el *δαίμων*, sucediéndose en el tiempo como imágenes contrapuestas¹⁵¹.

También cabe destacar la observación que Wilamowitz y Friedländer hacen al respecto en sus respectivas obras sobre la tragedia griega¹⁵², cuando el primero nos advierte que Sófocles, quizás con excesiva crueldad, trató la segunda parte de la obra de una manera tan extensa que se perdía de vista a la propia Antígona, y, el segundo, añade que la precipitación del héroe hacia su ruina siempre conlleva la caída tras de sí de su enemigo. Sófocles renunciaría así a la justicia poética, a la reparación moral, introduciendo en su lugar la ‘ley’ del acontecer trágico, de la que, según Reinhardt, no hay un segundo ejemplo¹⁵³.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pág. 80.

¹⁵¹ *Ibid.*, pág. 81.

¹⁵² Wilamowitz, U. *Griechische Tragödien IV* (p. 344). Weidmannsche Buchhandlung. Berlín, 1907; Friedländer, P. *Die griechische Tragödie und das Tragische* (p. 311). Gruyter. Berlín, 1925.

¹⁵³ A. *Sófocles, op. cit.*, p. 258.

4.1.1. Dialéctica explícita

La necesidad explícita de dialéctica en *Antígona*, se hace patente en la única lucha de una misma forma de ser, en lugar de separar los dos modos de ser, sus centros existenciales que no se reconocen, representados sofocleamente por Áyax y Tecmesa o Heracles y Deyanira. El conflicto entre Antígona y Creonte, señala Reinhardt, alberga entonces un choque entre dos formas de ser, simultáneas y antagonistas, que alcanzan a cuestionar la diferencia entre los imperativos humano y divino, entre aquello que es perecedero y perpetuo, entre lo efímero y eterno. Dialéctica, pues, no pretendida, sino consecuencia de personalidad y circunstancia de cada ser¹⁵⁴. La actitud reinhardtiana demanda la suspensión de “nuestra desgastada experiencia teatral” para discernir esta lucha como nuevo fenómeno del teatro ático, pues no existe *ἀγών*, sino una colisión gradual y continua dirigida hacia un desenlace nefasto, pasando de una situación a otra, no en tanto y cuanto contraposición actitudinal sino como volición enfrentada.

Sin disputa, sin contienda, sin desafío pues, la suspensión de aquello a lo que estamos acostumbrados en el teatro actual como base aprehensiva, señala el filólogo alemán, puesto que es justo en ese punto dialéctico explícito no pretendido, justo en ese desgaste paulatino en el devenir del *πάθος* y la *μοῖρα*, donde la *τραγωδία* antigua, deja de ser esa pieza clásica para pasar a ser la obra de teatro que concebimos en la actualidad, el tránsito de una dramaturgia de contraste a una *dramaturgia de desarrollo*, que se apodera de lo general y de lo particular, de la sucesión y de la transición replicante, en las *σκηνή*¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 81.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 81.

4.1.2. Dramaturgia de desarrollo

La dramaturgia de desarrollo, como acabamos de ver, rompe con la tragedia más clásica. El ir y venir de sucesos, la elevación y caída de los héroes, con sus esperanzas, miedos, advertencias, dudas y toma de decisiones, tal y como ocurría en Esquilo, es sustituida por un progreso continuado de posiciones y transformaciones dramáticas a lo largo de toda la obra, de acto en acto, de escena en escena. Si en *Edipo Rey*, señala Reinhardt, se advierte este tipo de desarrollo dramático, es en *Antígona*, donde se hace totalmente presente. El asombro, la *κάθαρσις*, el terror deleitoso, aún emana de una conmoción poético religiosa que va a dar paso a una nueva fórmula de conducción de la *σκηνή*. Un nuevo estilo escénico surgido de la confusión personal del ser humano, *παντοπόρος ἄπορος*, en relación aún con su *δαίμων*, el juego divino practicado en la *ἐποποιΐα* de la *Ilíada* homérica, no sujeto a pericia literaria sino a experiencia teatral.

Como diría Reinhardt, “lo divino se complace en descubrir lo humano en su humanidad” transformando pretensiones, propósitos, voluntades y designios en destino y fatalidad¹⁵⁶. Antígona, que ha procedido, por razones obvias, intuyendo el deber, se lo comunica a su hermana (73-77) y a su tío (450-455) y, finalmente, a todos en su despedida final (843). Aunque Reinhardt incide en esta confesión (450-471) de Antígona a Creonte y nos advierte también como el ámbito de lo divino, delimitando enigmáticamente el ámbito de lo humano, de la tragedia sofoclea, se convierte en hápax al manifestarse por primera y última vez¹⁵⁷, de manera incomparable, por boca de un ser humano, cuando la heroína sofoclea responde a la pregunta del tirano, que le interpela acerca de su atrevimiento, a sabiendas, de violar las leyes (450-457),

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 82.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 90.

“Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ’ ἡ ζύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη·
οὐ τοῦσδ’ ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισαν νόμους·
ὕδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥόμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ’ ὥστ’ ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ’ ὑπερδραμεῖν.
Οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ’ ἀεὶ ποτε
ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου ’φάνη”.

(No era Zeus quien me imponía tales órdenes, ni es la Justicia, que tiene su trono con los dioses de allá abajo, la que ha dictado tales leyes a los hombres, ni creí que tus bandos habían de tener tanta fuerza que habías tú, mortal, de prevalecer por encima de las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Que no son de hoy ni son de ayer, sino que vienen en todos los tiempos y nadie sabe cuándo aparecieron).

Separando estos versos de contexto, podrían ser por sí solos “teología revelada” según Reinhardt. Quien los pronunciase revelaría su naturaleza, cosa que no sucede. Sófocles, conscientemente, se está alejando aquí del característico ἐνθουσιασμός de Esquilo y Eurípides, manteniéndose a distancia de cualquier éxtasis que no permitiese observar el hecho de que ningún dios habla a través de Antígona. Si exceptuamos el segundo *Edipo*, podríamos afirmar reinhardtianamente que inspiraciones extáticas y

delirios divinos, no encuentran lugar en la poesía sofoclea¹⁵⁸. Si bien Antígona pudiera ser víctima e instrumento de los dioses, no está poseída por ellos en la fuerza que impulsa su acción aunque tenga la certeza de su presencia (458-459),

“Τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς

φρόνημα δείσασ’, ἐν θεοῖσι τὴν δίκην δώσειν.”.

(No iba yo a incurrir en la ira de los dioses violando esas leyes por temor a los caprichos de hombre alguno).

Aun así, Reinhardt siempre deja clara lo mucho que Antígona se aleja del arquetipo de mártir o santa, pues su fuerza no proviene de otro mundo sino de su propia personalidad, de sus lazos de sangre, de aquello que ultrajaría a la divinidad en tanto que perjuicio para la naturaleza (465-470),

“Οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν

παρ’ οὐδὲν ἄλγος· ἀλλ’ ἄν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς

μητρὸς θανόντ’ ἄθαπτον ἠνσχόμεν νέκυν,

κείνοις ἂν ἤλγουν· τοῖσδε δ’ οὐκ ἀλγύνομαι

Σοὶ δ’ εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,

σχεδόν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω”.

(Así que a mí, sucumbir en este lance nada me duele; el que al hijo de mi madre muerto le ultrajaran los perros, eso sí que me dolería; lo demás no me duele. Y si a ti te parece que es locura lo que hago, quizá parezco loca a quien es loco).

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 90.

4.1.3. Evocación al pasado, irrupción del presente

Queda claro, pues, que el sentido universal de la naturaleza es la que mueve a Antígona en su bipolaridad de *Zēdōs* y *Δίκη*. Se entrega a una totalidad divina y eterna, al tiempo que guarda obediencia al *Zēdōs* celestial y a la *Δίκη* de lo más profundo, cumpliendo la ley no escrita. Se somete así a la orden del cosmos la exigencia de de su hermano Polinices, pues esta ley no sólo será válida para el parentesco de sangre o la relación entre vivos y muertos. Si bien es verdad, que este deber de cumplir la ley entrará en conflicto con el más puro instinto vital, no se encuentra en *Antígona* ningún imperativo en la acción más allá de la íntima voz emanada de la naturaleza. Señala Reinhardt acertadamente, en este sentido, que quizás nos pudiera parecer del todo sencillo un planteamiento de semejantes características, pero que, definitivamente, así es la religión griega¹⁵⁹.

Es decir, a mayor libertad en la aseveración y manifestación de la esfera divina, mayor será el aislamiento y encierro de la fuerza humana en su esfera. Además, lo que se oponga a ello, será ineludiblemente consternación y desmesura, es decir, *ὑβρις*. Precisamente es en *Antígona* donde se dará, por vez primera en Sófocles, la concepción de los diferentes ámbitos divino y humano, siendo la evocación al pasado, una irrupción del presente, y su personaje, pues, transmisor en la encarnación de fuerzas. Esta narración, quizás no resuelta del todo anteriormente, dice Reinhardt convertirse aquí en categoría dramática.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, págs. 91-92.

4.2. Antígonas

Igual que comenzábamos el capítulo de Sófocles preguntándonos por qué ocuparnos de él entre todos los trágicos, si hiciéremos lo mismo con *Antígona* y las tragedias la respuesta sería porque representa el testigo cómplice de los acontecimientos dictados por el *πάθος* del mundo, encarnando los conflictos más básicos y fundamentales de la existencia y, cómo nos apuntaría uno de sus mayores conocedores, recordándonos que es parte “del alfabeto de nuestra experiencia”¹⁶⁰. Se antoja imposible no fijar la vista en *Antígona* después de comprobar todas las miradas que se han clavado en ella, interpretando y versionando la primera y original mirada de Sófocles.

A partir de esa primigenia mirada sofoclea, ha sido eterna fuente de referencias y oráculo de creación. Antígona suscita compasión al tiempo que cita problemáticas perpetuas como el derecho a duelo allí donde haya muertos por enterrar, la imposibilidad de lo fraterno donde lo político manda, la disolución de lo singular en lo colectivo, el devenir de la existencia cargada de pasado o la incapacidad de decidir, *παντοπόρος ἄπορος*. Citas todas ellas de nuestro más actual presente, citas que demuestran que la *Antígona* de Sófocles es, en palabras del propio Steiner, “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política”¹⁶¹. Ciertamente, después de leer a Sófocles y a sus diversos exégetas, quizás la única manera de recrear adecuadamente su *Antígona* no es otra que, parafraseando al propio Borges en su ingeniosa parábola sobre *Menard, autor del Quijote*, volver a copiar el texto de Sófocles palabra por palabra.

¹⁶⁰ Steiner, G. *Entretiens* (pp. 110-111). Éd. Du Félin. París, 2000.

¹⁶¹ Steiner, G. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Alberto L. Bixio (trad.). Gedisa editorial. Barcelona, 2013.

4.2.1. El idealismo ático alemán

Steiner, como muy bien nos apuntan Laura Llevadot y Carmen Revilla en la presentación de su obra¹⁶², se consideraba heredero de un problema pensado por Hegel, el tránsito de la poética de la tragedia a la filosofía de lo trágico, la difícil coexistencia y vinculación entre la experiencia de lo insoluble y la especulación¹⁶³. No en vano, Hegel dejaba plasmada su admiración por *Antígona* a lo largo de toda su obra. Sus diferentes lecciones eran reflejo de ello. Así, en sus conferencias sobre filosofía, decía

*“so sehen wir die himmlische Antigone, die herrlichste Gestalt, die je auf Erden erschienen”*¹⁶⁴.

(la celestial Antígona, la más notable de las figuras que haya aparecido en la Tierra).

Admira esta obra sofoclea por su capacidad de hacer sensible lo que la filosofía aspira concebir, que no es otra cosa que la profundidad en la dialéctica humana. En sus conferencias sobre estética también se refería a ella como

*“eines des erhabensten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten”*¹⁶⁵.

¹⁶² Llevadot, L. y Revilla., C. *Interpretando a Antígona* (p. 11). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

¹⁶³ Steiner, G. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (p.118). Gedisa. Barcelona, 2000.

¹⁶⁴ Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I* (p. 509). Werke 18. Editorial Suhrkamp. Fráncfort, 1986.

¹⁶⁵ Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik II* (p. 60). Werke 14. Suhrkamp. Fráncfort, 1986.

(una de las más sublimes y en todos los aspectos una de las obras de arte más consumadas que el empeño humano haya jamás creado).

En su aproximación a la religión, Hegel reconoce la importancia de la ésta como factor clave para determinar el desarrollo histórico y político de cada época. En sus conferencias sobre la filosofía de la religión, dice que Antígona “*das absolute Exempel der Tragödie*”¹⁶⁶, es decir, el ejemplo absoluto de la tragedia. El dramaturgo Friedrich Hebbel, que consideraba su propio drama *Agnes Bernauer* como “una *Antígona* para los tiempos modernos”¹⁶⁷ y, aunque contemporáneo, sin conocer seguramente todos estos juicios hegelianos, caracterizaba la tragedia de Sófocles como

*“das Meisterstück der Meisterstücke dem sich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite setzen lässt”*¹⁶⁸.

(la obra maestra de las obras maestras, con la que no puede compararse nada de lo antiguo ni de lo moderno).

Tal y como analiza Román G. Cuartango¹⁶⁹, la *Tragödie* representaba para Hegel la división del principio sustantivo y la victoria sobre la propia división, que

¹⁶⁶ Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II* (p. 133). Werke 17. Editorial Suhrkamp. Fráncfort, 1986.

¹⁶⁷ Steiner, G. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente* (p. 20). Alberto L. Bixio (trad.). Gedisa editorial. Barcelona, 2013.

¹⁶⁸ Este veredicto aparece en el ensayo de Friedrich Hebbel *Mein Wort über das Drama* de 1843. George Steiner opina que pudo o no haber tenido conocimiento de los influyentes juicios de Hegel sobre *Antígona* que sí lo tuvieron en otros autores y filósofos.

representaba el poder sobre todo el proceso. Fuerzas enfrentadas representadas como lo fraterno de la familia y lo político del Estado¹⁷⁰, el *ἦθος*¹⁷¹, una acción en sentido amplio que soporta la vida común y su afirmación en la confrontación lo polémico. Del núcleo de este conflicto surge la individualidad que litiga el presente. Lo trágico, el *παντοπόρος ἄπορος*, la indigencia del hombre, tiene que ver con la caída de esta individualidad destacada en su lucha con el devenir, es decir, aquello que los antiguos griegos llamaron *πάθος*, la potencia ética “de la cual el individuo es la actividad formal”¹⁷² y no tan sólo el simple sentimiento en lo referido al sentido moderno del significado de pasión.

Es precisamente de esta emoción y satisfacción éticas de lo que carecería la tragedia moderna o drama. Antígona y Creonte se debaten entre la elección de lo justo y lo injusto, decidiéndose por lo injusto que habita en su interior y que se abalanzará sobre ellos finalmente, cosa que la propia Antígona admite, pues no hay inocencia en su sufrimiento, reconociendo así su falta. Lo justo y lo injusto, que Hegel, en su *Filosofía del derecho*¹⁷³, esclarecerá distinguiendo entre la moralidad (§118), que es culpa, y la eticidad (§ 166), que es familia¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Cuartango, R.G. *Antígona de Hegel* (p. 17). En *Interpretando a Antígona* (cap. I). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

¹⁷⁰ Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o estética* (p. 535). Domingo Hernández Sánchez (trad.). Ed. Abada. Madrid, 2005. “[La familia es] eticidad natural, en donde la eticidad se da como amor familiar. Lo otro es la eticidad como Estado, lo ético consciente, leyes [que] se realizan efectivamente en la existencia; cuando estas entran en colisión, surge la oposición suprema”.

¹⁷¹ *Ibidem* (p. 533). “La acción concebida en el sentido amplio, tiene siempre diversos intereses; lo presente, lo que se afirma, es [un] interés, y lo que debe obrarse es también un interés, y si ambos son figuras esenciales lo [son] únicamente en tanto que éticos, con derechos especiales”.

¹⁷² *Ibidem* (p. 535).

¹⁷³ Hegel, G.W.F. *Fundamentos de la Filosofía del derecho*. Carlos Díaz (trad.). Ed. Lebertarias Prodhufi. Madrid, 1993.

¹⁷⁴ Cuartango, R.G. *Antígona de Hegel, op. cit.*, p. 18.

4.2.1.1. La disolución de la eticidad griega

Del conflicto trágico sofocleo, apunta Cuartango, aquello que confiere un carácter singular hegeliano, es de donde vendrá la escisión junto a sus impulsos contradictorios. El hiato que conllevará la disolución de la eticidad griega, la transición desde la *πόλις* al mundo romano, que como rasgo principal tendrá la inmediata integración del individuo en las incondicionales costumbres grupales. Aunque esta identidad compacta se verá amenazada por las aspiraciones del sujeto, fracturando una *πόλις* que ya no será sustancialmente ética sino que albergará un orden de derecho universal orientado al individuo en tanto que persona jurídica. Individualidad que pasa del ámbito familiar al centro de la vida social. Esta eticidad jugará también un papel significativo tanto en la concepción hegeliana de la conciencia, reflejada en su *Fenomenología del espíritu*, como de la voluntad, plasmada en su *Filosofía del derecho*.

En definitiva, lo que Antígona quiere preservar dando sepultura a Polinices es precisamente el derecho de esa individualidad, resguardada en la particularidad que le da el ámbito familiar. Es el singular lógico-espiritual que buscaba Hegel, el paso de una “singularidad singular carente de fuerza” a una “individualidad universal”¹⁷⁵. La no consecución de este paso, su impedimento, el no reconocimiento del derecho familiar-singular, es lo que se transformará en trágica inquietud y desembocará en la mayor de las fuerzas destructivas. Pugna Antígona por un espectro, por una “sombra irreal”¹⁷⁶. Por su parte, ley humana y divina se enfrentan, es decir, hombre y mujer, aunque sólo como *Dasein* que no ha alcanzado su *Existenz*, sólo como meras existencias en busca de

¹⁷⁵ Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu* (p. 266). Wenceslao Roces (trad.). FCE. Madrid, 1981.

¹⁷⁶ *Ibidem* (p. 273). “La individualidad singular vale, por un lado, solamente como voluntad universal y, por otro lado, como sangre de familia; este singular solo vale como la sombra irreal”.

una esencialidad existencial. Mientras, la política fracasa en la respuesta a la universalidad propia de la ley humana y naufraga en la particularidad de la existencia natural, la seguridad de la propia persona. La ley divina, en cambio, se caracteriza por su dialéctica establecida en el seno familiar, entre los cónyuges, los padres e hijos, los hermanos. Entre estos últimos aparece una eticidad superior a los demás, puesto que está libre de la dependencia natural¹⁷⁷. Es la relación de hermano y hermana y viceversa. En el amor, en la perfecta comprensión entre ellos, hay un *ἔρως* y un *ἀγάπη*, aunque los dos quedan *aufgehoben*, superados, en la *φιλία*, en el carácter absoluto de una relación que trasciende. El Banquete considera a *Ἔρως* como un paso a la unidad, aunque, por el contrario y en contra a la suposición superficial, la psicología idealista lo considera como un impedimento, es decir, que la crítica idealista de la persona humana, como apuntará Steiner, es antiplatónica¹⁷⁸.

El equilibrio entre ambas leyes no es fácil pues tienden a excluirse y compensarse en el dictamen que le sea desfavorable, percibiendo cada una el propio derecho de su parte. La ley divina percibe la humanidad como un acto forzado, la ley humana, como empecinamiento y desobediencia, surgiendo en esta oposición la dialéctica de la individualidad que desemboca no en un conflicto sino en la síntesis de la “sustancialidad afectiva subjetiva”. La piedad surge precisamente de ahí, de la ley de la mujer, la ley de los dioses antiguos, la ley eterna de la que nadie sabe su origen. Como nos sugiere Cuartango, el gesto de Antígona será el derecho de lo singular, el gesto contra la realidad positiva, contra el orden de lo dispuesto. Ella sale derrotada pero Creonte, que también actúa sabiendo que su acción es delictiva.

¹⁷⁷ *Ibidem* (p. 269). “Por eso la pérdida del hermano es irreparable para la hermana, y su deber hacia él el más alto de todos”.

¹⁷⁸ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 33.

4.2.1.2. Equilibrio entre *πόλις* y *μῦθος*

Si venciera tan sólo una de las partes la obra sustancial quedaría sin resolver. Sófocles era sabedor de que si venciera sólo Creonte sería la imposición de la *πόλις*¹⁷⁹ y su eticidad sobre el *μῦθος*, las fuerzas míticas del pasado, un impedimento para el verdadero equilibrio entre Estado y familia. Ella representa el espíritu hegeliano de la eticidad griega, la sustancialidad viva, la voluntad libre, aunque desde una potencia negativa, irónica. Una negatividad desde la que Steiner señala que, al asumir la culpabilidad de la acción “Antígona se eleva a mayor altura que Edipo”¹⁸⁰. La negación, la *Aufhebung*, la superación, como principio dialéctico hegeliano del pensamiento adverso o “contrapensamiento”. En opinión de Steiner, sólo Platón rivaliza con Hegel como dramaturgo de la significación., aunque en los diálogos platónicos lo dramático esté representado como táctica de argumentación antes que por la propia sustancia hegeliana. Es decir, para Hegel, el pensamiento, la comprensión y la articulación identitaria es “pensar contra”, es el *δράμα* en su significación original de hacer o actuar, es decir, de acción, la acción del espíritu que proclamará en su *Fenomenología*, una acción que en Hegel será conflictiva.

¹⁷⁹ La idealización hegeliana de la antigua *Ἑλλάς*, propia ya de su generación, y ese doloroso anhelar que impulsa al alma moderna al recuerdo de la antigua Grecia, la tautología de una *πόλις* donde la religión es la “nodriza” de los hombres libres y el Estado “su madre”. El monoteísmo representado por Abraham, que se apartó de su tierra, de sus parientes y de la naturaleza misma, es la alienación en tanto que aceptación de unos dictados cuyos imperativos morales y racionales son inaccesibles y enteramente exteriores a él mismo. Así, el judaísmo es, pues, el abandono del ser más íntimo del hombre que se entrega a una trascendencia extraña a él, es la antítesis del ideal griego de “armonía con la vida”. George Steiner sugiere que Hegel puede superar esto con el *die schöne Seele*, el “alma bella” de la cual Cristo o el Hyperión de Hölderlin son ejemplos, en medio del “silencio de los oráculos y de la frialdad de las estatuas se eleva la voz de la tragedia” (2013, p. 40).

¹⁸⁰ Steiner, G. *Antígonas* (p. 51). Alberto L. Bixto (trad.). Gedisa editorial. Barcelona, 1991.

Pero según Steiner hay un hecho decisivo para el pensamiento hegeliano, que no es otro que la presencia simultánea de Hegel, en el mismo seminario teológico de Tübinga, el *Stift*, con Hölderlin y Schelling. Los dos primeros fueron compañeros de estudio y amigos íntimos, el tercero, menor, se les unió más tarde. Su comunión fue tal, que la potencia de sus razonamientos y opiniones influyeron ampliamente en el pensamiento y sensibilidad europeos. Defensores de la Revolución Francesa de los principios e idealistas kantianos a través de la poesía de Schiller, querían restituir aquello a lo que Hölderlin denominaba “esa dorada edad de verdad y belleza que fue Grecia”. Así pues, la admiración total de Hölderlin a Sófocles y el convencimiento sobre que la tragedia era el discurso esencial de Schelling, juntamente a las representaciones organizadas por Goethe, influyeron definitivamente en Hegel.

La *Antigonä* de Hölderlin, penetra de tal modo en el texto original que hasta el propio Walter Benjamin dice que “las puertas del lenguaje se cierran detrás del traductor”, siendo motivo de argumentación filosófica y deuda en el helenismo trágico nietzscheano y en la doctrina heideggeriana, como el exilio del hombre que intenta retornar a un orden natural que le liga a la tierra, *ὄψιπολις ἄπολις*, o como su *λόγος*. De igual forma, Arturo Leyte, en su prólogo a la edición bilingüe de la *Antígona* de Hölderlin¹⁸¹, describe la paradoja en la que una traducción puede sublimar y situarse en una posición de originalidad. Hölderlin fue capaz de entender la realidad del texto de Sófocles y que ya no podía ser más traducido sin que se presentase la totalidad de su extrañeza, al igual que Helena Cortés consigue en su traducción al castellano¹⁸², que no es otra cosa que el designio de Hölderlin de que sólo una buena traducción puede decir

¹⁸¹ Leyte, A. *Nada más monstruoso que el hombre*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 9.

¹⁸² Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 13.

algo verdadero del original a través de una doble violencia, aquella que va de la lengua antigua a la moderna y su desembocadura y viceversa, de regreso a las fuentes, todo y saber de ante mano la imposibilidad de dicha inversión. Como señala Leyte, Hölderlin cuestionaba así el propio principio fundamental de lo moderno en tanto y cuanto todo podía ser traducido. Esta postura filosófica hölderliniana, trataba de indicar que la auténtica traducción debía estar marcada por su propia imposibilidad. Hölderlin quiso señalar que su elección de *Antígona* fue tan poco ingenua como para Sófocles, es decir, no había una originalidad repentina por parte de ambos, sino un querer volver a mostrar un conflicto no resuelto. Y es esta irresolubilidad, la que ha convertido a esta tragedia en un argumento universal aunque no original entonces, puesto que no es un mero tema, sino el resurgir poético de la disputa entre lo divino y lo humano.

Una lucha paradójica, que demuestra claramente el *ἀπορητικός* que se desprende del *παντοπόρος ἄπορος*, del camino sin salida, de la disparidad en la unión de religión, política y filosofía. Este hecho, es el que Sófocles y Hölderlin captan magistralmente en su *Antígona*, la disputa aporética. En definitiva la evolución y la crisis de la sensibilidad alemana, el paso del idealismo ático de Goethe, Schiller y el joven Hegel, a la violenta apropiación transformadora que Hölderlin hará de los antiguos dioses. La apertura dialéctica de la relación entre el texto y el sentido presentado se ve acrecentada en el drama. La inclusión de *Antígona* en la fenomenología hegeliana, pretendió comprobar y ejemplificar los conflictos entre lo religioso y lo ciudadano y los diferentes advenimientos de la historia, representados por sí mismos en lo universal de la tragedia con visos de reconciliación. Steiner lo deja claro en su *Antígonas*¹⁸³, la filosofía después de Hegel es “ella misma” y no por el peligro de convertirse en literatura, tal y como podría ocurrir irónicamente en Platón, sino por usarla como su licencia de libertad de

¹⁸³ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 117.

movimientos. Todo y que en Hegel, *Antígona* es epígono moderno y no traducción. Una traducción, como recordaba Leyte¹⁸⁴, de un conflicto originario e irreductible, que Hölderlin define como irreconciliable entre la unión y la separación y que Hegel aspira a conciliar. Reconciliar, pues, lo natural de la existencia y la organización política, reconciliar la naturaleza y su marca mortal que señala la inextinguibilidad humana, verso 361 en Sófocles y 377 para Hölderlin,

“παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον (361)

φεῦζιν οὐκ ἐπάξεται”¹⁸⁵.

*(¡Inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión)*¹⁸⁶.

Allbewandert,

Unbewandert. Zu nichts kommt er.

Der Todten künftigen Ort nur (377)

Zu fliehen weiß er nicht”¹⁸⁷.

*(Experto en todo, inexperto. A nada llega. De los muertos el paradero futuro solamente rehuir no sabe)*¹⁸⁸.

con una πόλις que fiará su continuidad al margen de la vida de sus difuntos y que en *Antígona* se nos hará inherente *larvatus prodeus*, una πόλις versus su propia νεκρόπολις.

¹⁸⁴ Leyte, A. *Nada más monstruoso que el hombre*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 10.

¹⁸⁵ Sófocles.

¹⁸⁶ Ignacio Errandonea

¹⁸⁷ Friedrich Hölderlin.

¹⁸⁸ Helena Cortés.

4.2.2. Συμπαρανεκρωμένοι, muertos en vida

En esta libertad de movimientos a la que acabo de referirme, en estos cincuenta años de idealismo ático alemán que van entre la década de 1790 y 1840, de esta supremacía clara de la obra de Sófocles de la que surgirán algunas de las interpretaciones más radicalmente transformadoras que haya suscitado jamás un texto literario, Steiner ve precisamente que en la *Antígona* de Søren Kierkegaard existe más que una mera insinuación el hecho de que Antígona deba entenderse como una réplica de Cristo, como hija y mensajera de Dios antes de la revelación¹⁸⁹. En una de las exploraciones de las etapas estéticas y éticas de su existencia, Kierkegaard escribe *Enten-Eller*. En el segundo volumen de este ensayo traducido como *O lo uno o lo otro*, aparece la reinterpretación moderna de *Antígona*¹⁹⁰ en tanto que antigua, estableciendo las diferencias entre lo trágico moderno y antiguo, estableciendo los nexos de unión y diferencias que puedan dar paso a un trágico verdadero¹⁹¹.

El autor danés toma abundante vocabulario de los idealistas alemanes, dándole una acepción radicalmente particular. Aunque la afinidad pueda resultar engañosa puesto que sus términos clave, todo y la proximidad entre lenguas, no pueden traducirse exactamente al alemán. La influencia de Hegel en *O lo uno o lo otro* y su *Antígona* es particularmente evidente, como nos señala Steiner¹⁹². Aun así, su discurso es indirecto, como el de un dramaturgo que presenta varias voces fragmentadas, con una dialéctica irónica y reflexiva, con proposiciones hipotéticas que se autoniegan. La *Antígona*

¹⁸⁹ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁰ Kierkegaard, S. *Antígona*. Versión española de Juan Gil-Albert. Editorial Séneca. México, D.F., 1942.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁹² Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 66.

kierkegaardiana forma parte de una “conferencia fragmentada”¹⁹³ escrita para ser leída ante los *συμπαρνεκρωμένοι*, muertos en vida¹⁹⁴, un término habitual y lugar común en lo macabro propio del romanticismo y su retórica. Género al que Novalis denominó “saturnal literaria”, en el que el propio Kierkegaard y los Poe, Baudelaire, Rozánov hasta llegar a Nietzsche cuentan entre sus adeptos. Aunque como indica Steiner, Kierkegaard, en su *Verwirrungsrecht*, en su derecho a la licencia, confundiendo y empleando formas confusas, es más deudor de Friedrich Schlegel y su *Lucinda*, obra que no agradó a Hegel, sus exaltaciones sobre Antígona y sus disertaciones sobre la ironía en Sócrates¹⁹⁵.

Ciertamente, Kierkegaard cita directamente a Hegel y su teoría de la tragedia, pero, tal y como apunta Steiner, aún está sin resolver, en tanto que disputada, la cuestión de si tuvo acceso personal y directo a los textos hegelianos, si bien, pudo haber obtenido su conocimiento a través de Schelling, el joven Fichte y los propios hegelianos daneses Sibbern, Møller y Martensen¹⁹⁶. El *Begriff* de Hegel está presente, la esfera de concepto dentro del marco histórico, aunque la noción de lo trágico haya sufrido grandes cambios en su evolución desde el pasado. En la tragedia antigua, el agente individual, es libre aunque forme parte del Estado, la familia y el *fatum*, destino. Es decir, por un lado la acción épica y por el otro la introspección de lo moderno, la subjetividad reflexiva. Por un lado el héroe sufre su fatal destino, por el otro, se levanta y sufre a sus propios actos.

¹⁹³ “El antiguo motivo trágico reflejado en los modernos: ensayo sobre lo fragmentado leído en una reunión de los *Symparanekromenoi*”.

¹⁹⁴ *Συμπαρνεκρωμένοι* es, según George Steiner, “la acuñación ligeramente antigramatical de un término en el que se combinan un giro contenido en *A los hebreos II* con un préstamo tomado de *Diálogos de los muertos* de Luciano. Podría traducirse libremente como *camaradas moribundos, compañeros de muerte en vida, hermanos en el deceso y en la disposición mortuoria*”.

¹⁹⁵ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., pp. 67-68.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 68.

4.2.2.1. Reflexividad ética moderna

Hay una necesidad de culpabilidad y su consiguiente interés trágico para que se dé la tragedia, aunque esta culpabilidad no deba ser absoluta¹⁹⁷. Kierkegaard categoriza la culpabilidad como sinónimo de compasión, pues la tragedia, al igual que apuntaba Aristóteles, debe suscitar temor y compasión en el espectador. La compasión es la impresión de culpabilidad que hace sentir lo que el otro siente. Esta culpa trágica será ética en Kierkegaard en la medida en que es reflexiva y conscientemente aprehendida, internalizada, por el sujeto solitario, moderno, el sujeto fragmentado que acepta y asuma sus propios actos, su propia culpa, trascendiendo así a lo estético. Ahí radica precisamente su originalidad “sintética”, el suprimir los componentes estéticos hegelianos de la tragedia clásica, sustituyéndolos por la reflexividad ética moderna.

Kierkegaard modelando Antígona, con sus fines irónicos y angustiados, indagaba y desafiaba el sistema hegeliano, como si fuera “contrahegeliana”¹⁹⁸. La antítesis y diferencia es su inherente vinculación, siendo las dos caras de una misma moneda de Antígona. En definitiva, una Antígona, la de Kierkegaard, que es uno de esos “muertos en vida” a los que he hecho alusión, que es *συμπαρανεκρωμένοι*, puesto que lleva en silencio y dentro de sí una culpa del pasado intrínseca que “ni las polillas ni la herrumbre pueden alterar”¹⁹⁹, una culpa surgida del secreto, de la *καταστροφή* edípica y su devenir con ella. Casada con el silencio, el sentido espiritual de la casa de Edipo está en Antígona, pues “no conoce a ningún hombre y sin embargo es una esposa”²⁰⁰. El afortunado del amor de Antígona no es pues Hemón, pues ni lo nombra, pues “es novia

¹⁹⁷ Kierkegaard, S. *Antígona*, op. cit., p. 23.

¹⁹⁸ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 39.

¹⁹⁹ Kierkegaard, S. *Antígona*, op. cit., p. 23.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 64.

del sufrimiento”²⁰¹, es decir, de Edipo. Kierkegaard acepta a Hemón como lo haría Sófocles, pues “lo que importa es convencerla de que la ama más que a todo en el mundo, y que no le será posible vivir si tiene que renunciar al amor de Antígona”²⁰². Hemón morirá, pues, al lado de su amada. La Antígona de Sófocles se alegrará del edicto de Creonte, dice el autor danés, pues le permitirá hacer público *urbi et orbi* su aflicción polinicea. Su Antígona, nunca podrá hacer pública esta aflicción, su silencio y secreto es su dolor, su homenaje a Edipo. Un sufrimiento como característica de la tragedia antigua y un dolor, de la moderna, pues en éste último está la reflexión del hecho de sufrir, extraña al propio sufrimiento²⁰³.

La Antígona de Kierkegaard “se resiste a desprenderse de la herida que la constituye”²⁰⁴ dice Llevadot, significando entonces la representación moderna de la no apropiación de la alteridad, rompiendo la dialéctica del reconocimiento, la distancia de esa alteridad. Diferencia entre dialécticas subjetiva, separadora de individuo y familia, y objetiva, lazo de unión entre ambos y motivo por el que Antígona participa de la culpa de su padre, siendo rehén. Fragmenta un texto permanentemente interrumpido, con un razonamiento anacolúatico²⁰⁵. La *Antígona* de Kierkegaard es una obra inacabada, exégesis incoherente de Sófocles, Antígona enamorada de su padre que nunca podremos ver en un escenario como la de Hölderlin tal y como afirma Llevadot²⁰⁶, una Antígona como reflejo, como espectro de lo trágico antiguo en lo trágico moderno y su imposibilidad de hacerse presente.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 64.

²⁰² *Ibíd.*, p. 79.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 34.

²⁰⁴ Llevadot, L. *La Antígona de Kierkegaard* (p. 40). En *Interpretando a Antígona* (cap. II). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 42.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 44.

4.2.3. Ontología teórica de los comienzos

Como alude George Steiner en sus *Antígonas*, si existe una ontología que sea, en esencia, una teoría de los comienzos, esa es la de Martin Heidegger²⁰⁷. Confiere al espíritu griego y a su lengua antigua una proximidad privilegiada y específica a la “presencia y verdad del ser”. En el horizonte presocrático, Anaximandro, Heráclito y Parménides conforman la ecuación primordial entre el “ser del ser” y la capacidad de significación hablada, el *λόγος* que habla. Esos filósofos presocráticos captaban la lengua, en su estado original nominativo y de ocultación, y la hacían suya. De ahí que los primeros pensadores y poetas griegos pudieran “expresar el mundo” y percibirlo de manera original, con toda su fuerza. Y de ahí también que Heidegger, siguiendo a Nietzsche, diga que el momento socrático y platónico de *la μετὰ [τὰ] φυσικά* divorció la percepción sensorial de la autenticidad ideal y abstracta. La concepción que heredaba Aristóteles ya era del lenguaje funcional y pragmático.

El desarrollo de la filosofía marca la irreparable caída del espíritu occidental desde el numen de la palabra²⁰⁸. Steiner nos recuerda que ya nunca volvimos a “expresar de nuevo el ser” como lo hizo Parménides en su identificación de unidad y existencia o como lo hizo Heráclito cuando veía el mundo como algo “cosechado por el rayo”²⁰⁹. Heidegger sintetiza la gran corriente trágica del sentimiento del “exilio” después de Kant en la imagen del hombre visto como “un extraño en la morada del ser”. Alguna de las tragedias griegas, sobre todo *Antígona* como ya hemos visto, son tan afines al mundo y al pensamiento de Hegel como algunos poemas líricos expresionistas

²⁰⁷ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁸ Gadamer, H.G. *El Inicio de la Filosofía Occidental*. Ramón Alonso Díez, María Blanco (trads.). Paidós Ibérica. Barcelona, 1995.

²⁰⁹ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, pp. 151-152.

y las odas de Hölderlin son afines a la ontología y al lenguaje de Heidegger²¹⁰. En la década de 1940, Heidegger daba conferencias sobre un Hölderlin en alza, del que el propio Karl Reinhardt dirá que el *Oedipus de Tyrann* y *Antigonä* no eran experimentos fracasados ni productos del desarreglo mental, sino que, muy al contrario, eran “poesía suprema lograda hasta el último detalle”. Nietzsche y Heidegger adquirirían una deuda precisa con el “helenismo” de Hölderlin y sus versiones de sofocleas realizadas palabra por palabra. Su concepción sobre la acción transformadora del tiempo era radical y ontológica, refiriéndose al ser mismo del original, lo que Heidegger denominaría su *Da-sein*, *Wesen*, su “presencia presente” y su prisión existencial²¹¹.

Como vemos, la traducción de Friedrich Hölderlin, publicada en 1804, iba a tener una importancia capital para la recepción del drama de Sófocles en el siglo XX. Como nos apunta Helena Cortés, pese a sus críticas y alabanzas, no iba a dejar indiferente a nadie²¹². Entre los más feroces detractores, un buen número de críticos literarios de la época que veían por dónde atacarlo en su creciente fama. Se suman a las voces críticas sus contemporáneos e intelectuales miembros del consorcio del teatro de Weimar, como Goethe y Schiller, a los que provocaría una abierta irrisión e incompreensión ante sus versos, que les parecen un puro disparate. En medio se situaba Schelling, que escribió asustado a Hegel para que retirase la traducción, pues pensaba que era un indicio del deterioro mental de su común amigo. Entre sus máximos seguidores, Benjamin y el propio Heidegger, quien tomaba la traducción de Hölderlin como base de sus seminarios. O el compositor Carl Orff, en su opera *Antígona*, y el poeta y dramaturgo Bertlot Brecht, en su drama homónimo, que interpretaban con admiración a Hölderlin.

²¹⁰ *Ibíd.*, pp. 31-38.

²¹¹ *Ibíd.*, pp. 80-85.

²¹² Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 16.

4.2.3.1. Antígona 360, metafísica occidental

Martin Heidegger dejó reflejado en su curso *Introducción a la metafísica*²¹³ y en *El himno de Hölderlin “El Ister”*²¹⁴ lo fundamental e irremplazable de la *Antígona* hölderliniana, irremplazable también para el pensamiento metafísico y político del momento. A juicio de Steiner, en la recreación que hace Hölderlin de la segunda oda coral o primer estásimo de la *Antígona* de Sófocles, la famosa y extraordinaria *Oda al Hombre* (332-375), que precisamente contiene el núcleo de esta investigación en su ἄπαξ aporético παντοπόρος ἄπορος (360), se concentrará gran parte de lo que será la sensibilidad cultural, social y política de Occidente, pudiendo suministrar base suficiente a la metafísica occidental²¹⁵. Y de esta manera quedaría reflejado a través de la reflexión heideggeriana realizada sobre estos mismos versos en su *Introducción a la Metafísica* de 1953. Sin salirnos aún de esta magnífica *Oda al hombre*, precisamente en los versos de la segunda antistrofa (367-368), también se concentran los elementos fundamentales del debate trágico, pues en ellos se encuentran la ley, la tierra nativa, los dioses y la justicia, es decir, νόμους, χθονος, θεῶν y δίκαν²¹⁶. Estos cuatro términos, sin lugar a dudas claves para Sófocles, fueron objeto de innumerables comentarios e historias, exégesis y hermenéuticas, siendo su interpretación conceptual básica para entender la política y la filosofía en Occidente.

²¹³ Cfr. Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen. Niemeyer, 1966. (*Introducción a la metafísica*, trad. E. Estiú. Nova. Buenos Aires, 1972). Se trata de lecciones de 1935, publicadas por primera vez en 1953. La referencia a la *Antígona* sofoclea aparece en el capítulo IV, “*Ser y pensar*”.

²¹⁴ Cfr. Heidegger, M., *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, Gesamtausgabe, vol. 53. W. Biemel, Klostermann. Frankfurt, 1984. Parte segunda, “*La interpretación griega del hombre en la Antígona de Sófocles*”.

²¹⁵ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 102.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 103.

La significación no ha lugar a dudas, conocida enmienda introducida en el v.368,

“σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων,
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους παρείρων χθονὸς
θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις”.

(que el hombre, en su pavorosa magnitud e intensidad de saber y conocimiento, asigne la debida porción a la ley de su tierra natal y a la justicia de los dioses)²¹⁷.

(dotado de tan sagaz inventiva, industriosa por demás, unas veces hacia el mal, otras se desliza en el bien. Si armoniza las leyes de su patria y la justicia jurada de los dioses)²¹⁸.

De no hacerlo así, el hombre terminará deshonrado y siendo ἄπολις, sin patria,

“ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν”.

(que ese ser sin patria no encuentre bienvenida en mi hogar)²¹⁹.

(feliz sea en su patria; sin patria sea el que llevado de la insolencia vive en la justicia)²²⁰.

²¹⁷ Traducción de Alberto L. Bixio en Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 103.

²¹⁸ Traducción de Ignacio Errandonea en *Sófocles. Antígona*. Volumen II. CSIC. Madrid, 1991.

²¹⁹ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 103.

²²⁰ Errandonea, I. *Sófocles. Antígona*, op. cit., p. 48.

Según Ignacio Errandonea, la lección *παρείρων*²²¹ de todos los manuscritos, “*νόμους παρείρων χθονός, θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν*”, es decir, “si armoniza las leyes de su patria y la justicia jurada de los dioses”, aunque por lo general rechazada por editores, resulta ser la más adecuada para expresar lo que piensa el *χορός* y la idea que predomina en la *τραγωδία*. Hermanar entonces, o no, la eternidad de las leyes de Antígona, Hemón y otros, con las humanas dictadas por el propio Creonte, a las que el *χορός* aún no puede ni quiere llamar injustas. Este y no otro será el pleito que se dilucida en todo este drama. Creonte, por no haberlo sabido hacer a tiempo, será severamente castigado por los dioses y por el transcurso de las cosas. Por su parte, Steiner, en su traducción hölderliniana, se refiere a una criatura que está contaminada y es contagiosa. Las palabras de Hölderlin, que a su vez tienen que ver con lo más íntimo de su propio estado, son, en cuanto a léxico y sintaxis, comprimidas e intrincadas casi hasta rayar en lo insensato, pues parece remontarse no a Sófocles sino al propio Píndaro, el maestro más antiguo de la inmediatez absoluta.

Sin embargo, sus palabras son al mismo tiempo reveladoras, pues las *νόμους* que son transgredidas por ese hombre *παντοπόρος*, industrial, capaz de la enormidad de la inventiva de los mortales, son las *χθονος*, las leyes de la tierra, violentando así, *ἄπορος*, la *Naturgewaltges beschwornes Gewissen*, la conciencia que ha jurado ser fiel al orden natural. Esta exégesis caprichosa de Hölderlin, refundiendo el texto griego de Sófocles, entra en un ambiguo continuo de la antítesis sofoclea entre *ὕψιπολις* y *ἄπολις*. Tanto el más distinguido hombre público como el fugitivo condenado al ostracismo, se pierden en el momento en que cometen ambos el exceso irrefrenable. Es decir, tanto Creonte como Antígona, arrebatada de su condición cívica, se dirigen hacia su perdición y ninguno de los dos volverá ya a retornar a su hogar. Hölderlin resuelve así, súbitamente

²²¹ *Ibíd.*, p.48.

aunque de forma artificiosa, la candente cuestión de a quién de los dos está dedicado este primer estásimo, Creonte, Antígona, o ambos. Hölderlin nos dice que un ser humano “debe aferrarse de la manera más estrecha a sí mismo” debe “atenerse” a su identidad con la máxima firmeza, para así desplegar su auténtico carácter de manera plena. Su *Antigonä* nos muestra el “violento” espíritu del tiempo, *Zeitgeist*, que arranca al hombre de sus raíces comunes y le obliga a seguir su turbulento impulso, un impulso que es el de

*“der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt”*²²².

(la primacía eternamente viva, no escrita, violenta del ser, y el mundo de los muertos).

Esta brillante frase nos muestra a una Antígona sobrecogida por el *Zeitgeist*, llevándonos al corazón mismo del existencialismo heideggeriano. Por lo visto hasta ahora, no sería un *σόφισμα* entonces el afirmar que el pasaje al que pertenece la expresión *πολλὰ τὰ δεινά* con la que da comienzo esta segunda oda de Sófocles (332-383) en su primer estásimo, constituya el corazón también de la “morada del ser” de la literatura alemana, más allá de Lutero o de la propia poesía germana a decir de Steiner. De hecho, esta investigación también gira en torno a él pues incluye el *ἄπαζ* sofocleo y su aporía, el *παντοπόρος ἄπορος*. Estos prodigiosos versos han sido delicia de exégetas y, como acabamos de ver, amuleto y fetiche para Heidegger, pues contiene la prueba de que el Ser, aquél que fue largamente desterrado como un Polinices de Occidente, de su pensamiento y cultura, era consustancial en los principios y sólo había que captarlo.

²²² Heidegger, M. *Conceptos Fundamentales*. Manuel E. Vázquez García (trad.). Alianza. Madrid, 2006.

4.2.3.2. Poesía pensante, poesía del ser

Esta segunda oda fue implícita y explícita en alusiones metafísicas heideggerianas, representando el encuentro más vívido conocido entre Sófocles y su *χորός* y el ingenio occidental después de Atenas, junto a la ínclita traducción de Hölderlin. La ecuación de Parménides donde pensamiento y ser son una misma cosa, fue dilucidada por un Heidegger en busca del hombre, “poesía pensante”, que resultaba de ella “poesía del ser”. *Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει*, muchos son los misterios; nada más misterioso que el hombre. Y en ésta, destaca *δεινότερον*, pues define al hombre como lo más extraño, como lo más misterioso, que sólo se revela ante la intuición poética. Si *δεινόν* significa lo terrible, para Heidegger significa también “aquello que es violento de manera innata, aquello que impulsa necesariamente al hombre a ejercer poder físico y mental”²²³.

Para Paul Mazon, el contexto impone la traducción de “terrores”, rechazando “maravillas”, para Hölderlin, en cambio, es *ungeheuer*, “monstruoso”, que según Jean Bollack, favoreció la de “inquietante” en Reinhardt o “formidable” en Lacan²²⁴. Es el concepto de lo extraño, lo misterioso y, por ende, lo pavoroso, lo que Sófocles nos plantea de manera sublime. Un hombre *παντοπόρος ἄπορος*, un hombre sin salida, sin camino alguno, que opta por el *δεινότερον*, por lo más pavoroso, que Sófocles convertirá en terror deleitoso. Además, ya en la segunda estrofa, Sófocles nos hace aparecer a un hombre que, errático y violento, es sacado de su marco natural y familiar, la *πόλις*, expresión ampliamente traducida como ciudad o Estado, perdiendo así su plena significación. Precisamente la *πόλις*, significa el lugar, significa “el ahí del *Dasein* en el

²²³ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 195.

²²⁴ Bollack, J. *La muerte de Antígona* (p. 106). Pons, A.; Riu, X. (trads.). Arena Libros. Madrid, 2004.

hombre”, su matriz existencial heideggeriana. Precisamente por eso, por ser arrancado de esa matriz, se convierte en *ἄπολις*, algo que causa *δεινότερον*, un terror que se acentúa en Heidegger y su antropología política. De hecho, Heidegger, rechazará cualquier exégesis de éste primer estásimo entendida como mero análisis histórico o crítico del progreso como entendía Rousseau, pues, al igual que los presocráticos, Sófocles era sabedor de esa grandiosidad del hombre, su dominio y las consecuencias que el poder produce en todo ello, de ese “carácter extraño” y de ese poder que engendra, de esa salida terrorífica del *παντοπόρος ἄπορος*, de que esas cualidades que son anteriores al propio hombre. En el verso 356, *ὄργᾱσ ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων*, él se inventó el lenguaje, Heidegger traduce *ἐδιδάξατο* como “encontró su camino hacia” y no como invención. El lenguaje y el entendimiento, otra vez, son cualidades más antiguas que el hombre, “lo expresan y lo conciben”, principio cardinal heideggeriano.

Y en tanto que receptáculo de ese lenguaje, ese entendimiento y esa pasión, fluye en el hombre esa acción y esa violencia indisoluble de su existencia, que lo justifica y caracteriza como *δεινότερον*. “El violento, el hombre creativo que se lanza a lo no dicho, que irrumpe en lo no pensado, obliga a lo no ocurrido a ocurrir y hace aparecer lo no visto”²²⁵, y es volición que impulsa a ese ser misterioso siempre estará en peligro de caer en la *ἄτη*, en el error furioso, en la ceguera del espíritu, haciendo imposible mantenerse en el centro. Heidegger emprenderá incluso una tercera lectura de esta oda, para mostrar plenamente a Sófocles, haciendo un ejercicio hermenéutico que intente mostrar lo que no está expresado en las palabras pero sí en los hechos y, en definitiva, dicho. La aflicción originada por la colisión ontológica entre “violencia” y “poder Ser”, desastres estos del hombre descritos en la oda y tragedia sofoclea, da lugar a su ingreso en la historicidad y las realidades existenciales de su *Dasein*.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 196.

4.2.3.3. El *ἄτη*, confluencia de la tradición épica

Para Heidegger, no comprendemos la esencia de esos misterios del ser humano expresados poéticamente. Cuando el *χορός* canta aquello de *πολλὰ τὰ δεινά*, ese carácter misterioso esencial del hombre se vuelve aún más profundo. Según Dodds²²⁶, el *ἄτη*, en algunos aspectos de la tradición épica, todavía representa el comportamiento irracional, por oposición al racional y al deliberado. Aunque, en virtud de otra nueva extensión, algunas veces signifique también la ira divina y los instrumentos por ella utilizados. Así, Antígona e Ismene serían para Creonte “un par de *ἄται*” (533)²²⁷, *τρέφων δὺ’ ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων*. Tales empleos tienen una raíz más sentimental que lógica, expresando en ellos una mayor conciencia de nexo dinámico y *δεινότερον*, misterioso, lo que Esquilo denominaría *μένος ἄτης*, ligado a crimen y a castigo.

La unidad de todos estos siniestros elementos son el *ἄτη* en un sentido amplio de la palabra. Dodds nos recuerda que fue sobre todo Sófocles, “el último gran exponente de la concepción arcaica del mundo, quien expresó la plena significación trágica de los viejos temas religiosos en su forma auténtica, sin atenuarla ni moralizarla – el sentimiento abrumador de la condición indefensa del hombre frente al misterio divino y frente a la *ate* que sigue a todo logro humano–, y quien hizo de estos pensamientos una parte de la herencia cultural del hombre de Occidente”²²⁸. Queda plasmado de esta manera que el espíritu de la interpretación heideggeriana está cerca del interpretado por uno de los lectores más clásicos, al parecer también de Steiner²²⁹, como es Dodds.

²²⁶ Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*, op. cit., pp. 48-49.

²²⁷ En Sóf. *E.C.* (532) es diferente, pues ahí Edipo llama a sus hijas *ἄται* en cuanto a frutos de su propia *γάμων ἄτα* (526).

²²⁸ Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*, op. cit., p. 58.

²²⁹ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 197.

El segundo estásimo (582-630), donde el *χορός* canta solo ante el tirano un tema trascendente, cuyos profundos pensamientos puede escuchar Creonte sin ser ofendido y Antígona sin ser ultrajada, y donde se encuentra también, según Dodds, la mejor expresión de la belleza y el terror de las viejas creencias. Volvemos de nuevo a recitar una oda grandiosa donde se empieza describiendo el peso horrendo de la maldición divina sobre una familia malhadada de generación, los Labdácidas. En traducción, como es habitual a lo largo de toda la investigación, de Ignacio Errandonea, traducción que, como dice Steiner²³⁰, es ese puente a través del cual después de Babel los hombres pasaron a lo que Heidegger llamó “la morada de su ser”, dejo aquí su primera estrofa y su primera antístrofa, *στροφή α’* y *ἀντιστροφή α’* (581-603),

Εὐδαιμόνες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰὼν· (στρ. α')
οἷς γὰρ ἂν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον·
ὄμοιον ὥστε ποντίας
οἷδμα, δυσπνόοις ὅταν
Θρήσσησιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα, καὶ δυσάνεμοι,
στόνω βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἀκταί.
ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρῶμαι (ἀντ. α')
πήματα φθιμένων ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.

²³⁰ *Ibid.*, p. 226.

νῦν γὰρ ἐσχάτας ὄπερ
ρίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ' αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν
νερτέρων ἀμᾶ κόνις,
λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς.

(Estrofa primera: benditos aquellos cuya vida jamás probó el infortunio, pues cuando a una casa la ha sacudido un dios, no hay calamidad que allí falte bajando de generación en generación; bien así como ola marina, cuando a impulso de los furiosos vientos en Tracia, asaltando la negra superficie del abismo arrastra desde el fondo la turbulenta arena, y azotadas por el vendaval, al estallar de las ondas, braman fragorosas las playas).

(Antístrofa primera: sobre los males de los ya muertos, van aún cayendo nuevas desventuras, las raciales desventuras de la familia de los Labdácidas; y no hay generación que salve a la siguiente, sino que algún dios se ha echado encima y no es posible liberarse; pues ahora, aun a la última esperanza que se posaba en las últimas raíces de la familia de Edipo, la ha venido a segar la destructora guadaña de los dioses infernales, la irreflexión de la lengua, el frenesí del corazón).²³¹

²³¹ Esta traducción de Ignacio Errandonea, advierte que en ninguna parte se ve tan clara como en este estásimo la razón sofoclea por la que ponía ancianos en el Coro y en las consideraciones que en él hace, propias de viejos avezados a reflexionar en hechos pasados las raíces de sucesos presentes. También

4.2.4. El uso poético de la razón

Si hasta ahora hemos visto sublimar la *Antígona* de Sófocles a través de las traducciones, interpretaciones, hermenéuticas y exégesis, ahora, y en un ámbito más cercano, abordaremos las continuaciones y las correcciones zambranianas. María Zambrano, al entender de Carmen Revilla²³², modifica el argumento, el escenario y hasta el papel y protagonismo de los distintos personajes. Sin querer acentuar la dimensión literaria y estética, la *Antígona* de Zambrano debe entenderse en tanto que razón poética, como preocupación práctica por el presente y renovación del lenguaje filosófico, todo y que, de ésta razón, sea muy difícil, cuando no imposible según Zambrano, hablar²³³. En la gestación de imágenes brotadas de los sentimientos, está vigilante esta razón al rescate de la pasividad y la palabra. Fidelidad y estilización.

Fidelidad a una palabra en guardia a aquello que se enfrenta a ella misma. Estilización de la escritura como respuesta, en un abandono del texto argumentativo en favor de un discurso que Revilla denominará enunciativo y simbólico. Intensidad de una palabra, pues, que ponga en juego el sentido filosófico e invite a un nuevo discernimiento. Así, el uso poético de la razón zambraniana, es razón suficiente para el uso del propio lenguaje en sí pero no para una teoría del lenguaje. Revilla, como una de las grandes expertas de la autora²³⁴, dilucida la percepción zambraniana de que “algo

aclara Errandonea, que no los pone viejos, como dirá Jebb, para acentuar más la soledad de Antígona, sino para leer en las desgracias actuales las maldiciones antiguas.

²³² Revilla, C. *La Antígona de María Zambrano* (p. 47). En *Interpretando a Antígona* (cap. III). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

²³³ *Ibid.*, pp. 48-49.

²³⁴ Carmen Revilla ha publicado numerosas obras sobre María Zambrano entre las que destacan *Claves de la razón poética* (Madrid: Trotta, 1998), *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*

grave ocurre en las entrañas de la historia”²³⁵, pues, al igual que aquel hombre sacado de su marco natural y familiar presentado por Sófocles, vive la crisis de la modernidad desde su condición de exiliada, sacada de su *πόλις*, de su *Dasein* existencial heideggeriano. Su razón poética, razón deshumanizada y hundida en lo sacro, emerge imágenes y símbolos originarios, creando una nueva visión poética del “λόγος sumergido”. Nuevo cauce poético de la razón para Revilla, donde destaca un requerir de la inversión del platonismo, recuperando la actitud del poeta, el “fondo creador de la memoria” y un lenguaje innovador que descifre el código histórico.

Exiliada, Zambrano publica *Filosofía y poesía*²³⁶, donde deja constancia de la ruptura entre filosofía y poesía, desde la expulsión platónica de los poetas de la *πόλις* al concepto idealista y romántico como creaciones absolutas ambas e irreconciliables entre sí. Pero, a la par, Zambrano también empezaría a impartir conferencias donde sitúa a la mujer en la historia y en la cultura²³⁷, reflexionando a su vez, en opinión de Revilla, sobre su propia condición²³⁸. Busca Zambrano la alternativa a la creación masculina, impositiva y violenta, de “raíz guerrea” e “idealismo congénito”. Busca una razón de fuerza creadora, una alternativa para establecer y mantener contacto con lo real dejando hablar a las mujeres, dejando hablar a Antígona y a la poesía. Como apunta Revilla, la memoria zambraniana es “nodriza y madre del pensamiento”²³⁹, articulación imprescindible entre lo vivido y lo sentido para “tratar con el tiempo”.

(Barcelona: Icaria, 2005) y dirigido *L’horizon de la raison poétique de María Zambrano* (L’Harmattan, 2015). Actualmente, dirige el Seminario Internacional María Zambrano en la Universitat de Barcelona.

²³⁵ Revilla, C. *La Antígona de María Zambrano*, op. cit., p. 50.

²³⁶ Zambrano, M. *Filosofía y poesía*. FCE. Madrid, 1993.

²³⁷ Publicadas en *Ultra* (nº 45 y 46), La Habana, 1940. *La mujer en la historia* y *La mujer en la cultura*. Publicada en *Sur* (nº 150), Buenos Aires, 1947. *A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer*.

²³⁸ Revilla, C. *La Antígona de María Zambrano*, op. cit., p. 52.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 54.

4.2.4.1. Memoria y redención

La memoria tiene una función redentora originaria que hay que recuperar. La pensadora malagueña hace referencia a la Antígona de Hölderlin i Kierkegaard. Se identifica con la heroína, aunque no quiera verla como tal,²⁴⁰ y corrige a Sófocles para subsanar su “error inevitable”, pues ésta no se suicida, ni podía haberlo hecho. Antígona trasciende, y no transgrede, las leyes de la *πόλις* y la familia, demandando otra justicia misericordiosa. Antígona no es el núcleo conflictivo de la tragedia en oposición a Creonte, lo es la lucha entre Polinices y Etéocles, la lucha entre hermanos. La reconciliación de éstos, será la apelación zambranaiana a la “tierra prometida”, e insiste, como gozne para entender la tragedia, en la no intervención divina en el drama, por lo que si se le da una tumba a Antígona, también debería dársele tiempo. Ella es “aurora de la conciencia” y “origen de una estirpe” de víctimas de la historia, renacidas en vida y conciencia, con las que Zambrano se identifica y adscribe.

Zambrano, como hemos visto, no era ajena a otras aportaciones, entre ellas la de Valente y viceversa. El exilio les es común a ambos y escriben desde él. En el caso de Valente, no sólo escribe desde él, sino que lo asume como lugar propio, un exilio del que no busca patria sino su nomadismo²⁴¹. Virginia Trueba nos recuerda a un Valente siempre en diálogo con la tradición y, en consecuencia, con la Antígona de Hölderlin, Heidegger y Brecht, o con los textos de Marx, Adorno, Althusser, Marcuse, Foucault, Blanchot e incluso cierto cristianismo marxista²⁴². La Antígona de Valente, principalmente reflejada en sus obras *Ideología y lenguaje* y *La respuesta de Antígona*,

²⁴⁰ Zambrano, M. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Cátedra. Madrid, 2012.

²⁴¹ Trueba, V. *La Antígona de Valente* (p. 68). En *Interpretando a Antígona* (cap. IV). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

²⁴² *Ibíd.*, pp. 65-66.

está marcada por el exilio o el desierto y su antítesis ciudad o el centro, que representaría Creonte. Si Sófocles no toma partido por ninguno de los dos, enfrentando *νόμος* y *δίκη*, la ley humana y divina, Valente, al igual que Zambrano y otros no así Hegel²⁴³, sí toma partido por Antígona, representando Creonte al Estado totalitario y, más en concreto, el franquismo que deja atrás cuando inicia su exilio²⁴⁴. Valente cuestiona así a una justicia en tanto que ley escrita de la ciudad, pero no reclamando más ni mayor justicia sino otra clase de justicia, parecida a la que acabamos de ver en Zambrano como misericordia, piadosa, compasiva, conmisericordia, parecida también a la ley divina de los griegos, la *δίκη*. Antígona deja en evidencia la sinrazón de una ley que se invalida para la historia en tanto que pétreo, inamovible y peligroso para Creonte.

Valente lo expondrá en sus versos de *La memoria y los signos*, cuando se refiere a esta ley escrita como que “lo peor es creer que se tener razón por haberla tenido”, evidenciando su carácter inapelable y discriminatorio²⁴⁵. Creonte, actúa ejemplarizante y en consecuencia, lo que convierte su arrepentimiento para autopreservación su persona. Antígona, actúa en tanto que acto simbólico para que nadie pueda “hacer morir aún más a los muertos” escribe Valente, escribir, como apunta Trueba, precisamente para impedir esto²⁴⁶. De ahí que el lenguaje sea tan importante para Antígona y, por ende, su perdición, por no ser el lenguaje del poder, ni tan solo el de la *πόλις*. El lenguaje de Antígona es para Valente el de “la que dice otras palabras”, la que las oculta y dándoles un nuevo sentido, la que se ha liberado precisamente de ese poder, la que se emancipa y libera con su “palabra de raíz poética y creadora”²⁴⁷. La razón poética

²⁴³ Hegel tomaría partido por Creonte y su arrepentimiento como síntesis final de la tragedia.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

nietzscheana, heideggeriana y, por consiguiente, hölderliniana, porque “la verdad es de orden poético”²⁴⁸, poetiza al poeta, a su determinación y a lo característico del poema, su excepcionalidad²⁴⁹. La razón poética zambraniana, su “λόγος sumergido”, haciendo emerger nuevas imágenes y símbolos, al tiempo que anuncia y denuncia un lenguaje inquisitorio e institucionalizado, ya corrupto. La razón poética valenteana, pues poética es “el arte de la composición del silencio” porque “un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio”, como nos dirá Valente en los fragmentos a Tàpies²⁵⁰. Una Antígona, la de Valente, heroína sofoclea que incita a desobediencia civil, que apuesta por unas leyes no escritas que se legitiman con el acto creado, y que se encuentra con otra Antígona de la guerra entre hermanos como la de Espriu.

La *Antígona* de Salvador Espriu es alegoría de la Guerra Civil en “*el país moribund*”. Una Antígona que iría apareciendo en etapas y reescribiéndose desde su primera finalización. Pasaron dieciséis años en su primera edición y veinticinco en su segunda. Espriu vincula dos tragedias, *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, y la *Antígona* de Sófocles. Antígona estará acompañada de Eumolp, un esclavo chepudo que representará el elemento grotesco que acompaña la realidad. Comparte con ella la nobleza de espíritu, todo y ser de una clase social baja y marginal. Aparecerá también, en su última versión de la tragedia, el Lúcid *conseller*, que le permitirá marcar diferencias entre las distintas épocas en las que la escribió. Un Lúcid que también marcará un doble drama en la tragedia.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 74. Cabe destacar como Virginia Trueba advierte aquí que el propio Valente recuerda a Nietzsche en su diario del 16 de septiembre de 1965 cuando dice: “Para Nietzsche la verdad es de orden poético. Se profiere y se aprende en un pensamiento-acto que la crea diciéndola, que la dice descubriéndola”. En Valente, J.A. *Diario anónimo* (1959-200). Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2011.

²⁴⁹ Heidegger, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* (pp. 193-203). J.M. Valverde (trad.). Ariel. Barcelona, 1983.

²⁵⁰ Valente, J.A. *Obra poética 2. Material Memoria (1977-1992)*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

4.2.4.2. El derrumbe del triunfo moral

La tragedia de Lúcid que también es doble al estar encarnado por la heroína y por toda una colectividad que no se puede salvar con rebeldía y heroísmo, es muestra de un Espriu pesimista, sabedor de que, en este caso, la palabra es inútil. La muerte ya no es, pues, demostración de heroísmo, sino sacrificio en pos de la dignidad y fidelidad a los orígenes a juicio de Carles Miralles²⁵¹. Como apunta Miralles, la década de los cincuenta en Catalunya fue particularmente sofoclídea, siendo años de “*una mena de triomf moral de l’heroi tràgic*” del Sòfocles de Riba²⁵², donde se destilaban nociones como “*ha acceptat el seu destí*” o que se han determinado “*amb la força que la mou a realitzar-lo*”²⁵³. Espriu se distanciaba respecto a éste autor y a la corriente novecentista y su idea del heroísmo, e incluso de él mismo en su primera *Antígona* de 1939.

Ésta, ofrecía al espectador la *κάθαρσις* griega, sometiendo al espectador al terror deleitoso del dolor, miedo y piedad clásicos, con la consiguiente purificación final una vez identificado el dolor y el sufrimiento propios. En la *Antígona* de 1963, ya no triunfa moralmente el héroe y, como apunta Miralles, esto implica el derrumbe de este triunfo moral²⁵⁴. Espriu también hace cantar la imprescindible *Oda al hombre* a su *χορός*, describiéndonos la limitación de éstos, *παντοπόρος ἄπορος*, todo y su inteligencia y razón, y oponiendo su llanto a la sonrisa de los dioses, al tiempo que destaca una inquietud nómada y las vicisitudes que comporta esta continua mudanza. En este sentido, Miralles recoge una célebre sentencia donde se articula esta oposición entre

²⁵¹ Miralles, C. *La Antígona de Espriu* (p. 100). En *Interpretando a Antígona* (cap. V). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). Editorial UOC. Barcelona, 2015.

²⁵² Sòfocles. *Tragèdies. Vol. I* (p. 29). Carles Riba (rev. y trad.). Fundació Bernat Metge. Barcelona, 1951.

²⁵³ “Notícia preliminar”, en Sòfocles. *Tragèdies. Vol. I., Antígona, op. cit.*, p. 116.

²⁵⁴ Miralles, C. *La Antígona de Espriu, op. cit.*, p.103.

llanto-hombre y sonrisa-dios, cuando el *χορός* dice “*qui sap si els plors dels homes únicament serveixen per mantenir sense mudança l’impassible somriure dels déus*”²⁵⁵. Aunque será el siempre cínico y lúcido *conseller*, antes Eumolp ahora Lúcid, el que finalmente dilucidará la opinión espriuana sobre Antígona cuando afirma que ésta ha sido capaz de asumir y superar la tragedia entera de su linaje, el de los Labdácidas, incluidas las necias y funestas discordias fraternales²⁵⁶. Antagonismo entre hermanos capaces se que eligen la vía del *δεινότερον*, convirtiéndose en *παντοπόρος ἄπορος*. Porque Antígona, dice Miralles, es un ser humano y punto²⁵⁷, no podemos esperar de ella que asuma cual divinidad los errores y dislates humanos. Porque Antígona, dice Espriu, fue ubicada “*a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment*”. Por el sufrimiento se llega a la sabiduría, como apunta el *Agamenón* de Esquilo (176-183),

“*τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὁδώ-*

σαντα, τὸν πάθει μάθος

θέντα κυρίως ἔχειν.

στάζει δ’ ἀνθ’ ὕπνου πρὸ καρδίας

μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ’ ἄ-

κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος

σέλμα σεμνὸν ἡμένων”.

([Zeus] que establece los mortales en el camino hacia la comprensión, [Zeus] que ha consolidado como una ley fija

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 105.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 107.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 107.

que la sabiduría viene por el sufrimiento. Pero incluso como problemas, con lo que la memoria del dolor, gotea sobre la mente en el sueño, por lo que la sabiduría viene a los hombres, lo quieran o no. Dura, me parece, es la gracia de los dioses entronizados en sus terribles asientos).

La sabiduría llega a Antígona a través de la aflicción, de un padecer inherente a ella y constitutivo del hombre. Miralles nos recuerda que en la *Antígona* del 63, Espriu deja atrás la responsabilidad de los propios héroes cambiándola por “*la responsabilitat del nostre silenci*”²⁵⁸. Una dura y certera crítica trasladada al espectador, que llega hasta nuestros días. La culpabilidad del que calla, el padecer silencioso por el sufrir de otros. Aunque para Espriu, las palabras que se creen, también representen un peligro. Miralles alude al miedo de Espriu a creer en nada ante la perspectiva desalentadora de su época²⁵⁹. Perspectiva que también llevaría a unos de sus diversos exilios a José Bergamín, republicano, que escribió *La sangre de Antígona* en 1956, otra nueva metáfora sobre el fratricidio que supondría la Guerra Civil. La otra cara de la moneda la encarnaría Antonio Tovar, falangista, que escribiría *Antígona y el tirano*, donde desea ensamblar la lucha espiritual de Antígona con el equilibrio de la revolución y tradición que el falangismo deseaba inspirar. En palabras de Fernando García²⁶⁰, la obra de Tovar era una reflexión entre “el orden fabricado por la modernidad y los valores permanentes de la tradición”, entre “la norma del Estado y la lealtad a los afectos religiosos de la comunidad”. Religión, vínculo, trama, atadura, la Antígona de Tovar, pues, no luchó ni murió por su rebeldía, sino por sumisión y lealtad a valores y códigos más altos.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 109.

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 110.

²⁶⁰ García, F. *La Antígona de Antonio Tovar*. ABC. Cultura. Madrid, 2016.

4.2.5. Conjunción mítica, filosófica, política y estética

Si algo queda claro al situarnos ante un mito como el que plantea Sófocles en *Antígona* es su atemporalidad. La singularidad de Antígona, mujer, joven, rebelde, heroína, frente a lo mayestático de su *alter ego*, Creonte, hombre, adulto, sátrapa, antihéroe. La épica de los guerreros se hace a un lado para dar paso al simbolismo de lo eterno femenino y otorgarle su fuerza. Así, defender las leyes de la familia frente a las de la *πόλις*, la de los muertos frente a los vivos, no desmerece cometido alguno. Muy al contrario, advierte del peligro que conlleva ir contra las leyes divinas, las leyes no escritas, por parte de la arrogancia de un hombre industrial, aquél que todo lo puede, *παντοπόρος*, subestimando el peligro de quedarse sin solución, sin salida, *ἄπορος*. Helena Cortés²⁶¹, nos invita a distinguir en *Antígona* entre mito, filosofía, política y estética, entre sus diferentes y diversas interpretaciones.

Así, escoge Cortés a cuatro de las más representativas. Si el Sófocles primigenio representaría el mito, Hölderlin sería la filosofía, Brecht la política y Straub/Huillet²⁶² la estética. Recalca Cortés, la conveniencia de acercarse a *Antígona* desde estas cuatro dimensiones para no caer en el error interpretativo de la exclusividad de lo político, exégesis y hermenéutica comunes en estos últimos tiempos. Como por ejemplo la que acabamos de ver en Valente, Espriu, Bergamín o el propio Tovar, vinculándolo a la Guerra Civil Española, pero también en la *Antígona* de Jean Anouilh, que en su versión escrita de 1942, representada por primera vez en 1944, otorga a Antígona el transcurso de la Resistencia francesa y a Creonte, el de Pétain.

²⁶¹ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 14.

²⁶² Straub, J.M.; Huillet, D. *Antigone*. Prodimag, S.L.-Intermedio. Segesta, Sicilia, 1991. La *Antígona* de Sófocles en la versión de Hölderlin y adaptada por Bertold Brecht.

4.2.5.1. Παράδειγμα mítico

Para Sófocles, Antígona no es una activista política al uso. Su heroína encarna todas las virtudes de aquél mundo antiguo basado en la familia, la tradición y la religión, no como dogma impuesto por la divinidad sino como ley universal no escrita. Creonte, representa la llegada de la modernidad al mundo griego, relegando la religión al ámbito de lo privado. Un Creonte no tan alejado de nuestra concepción actual de las cosas, que rozaría la impiedad, destaca Cortés, pues afirma no temer a esos dioses de la muerte a los que parece invocar Antígona, ni creer que puedan preocuparse por lo que él haga o deje de hacer con un muertos, como le argumenta al *κορυφαῖος* del 280 al 289,

“λέγεις γὰρ οὐκ ἀνεκτά, δαίμονας λέγων

πρόνοιαν ἴσχειν τοῦδε τοῦ νεκροῦ πέρι.

Πότερον ὑπερτιμῶντες ὡς εὐεργέτην

ἔκρυπτον αὐτόν, ὅστις ἀμφικίονας

ναοὺς πυρώσων ἤλθε κάναθήματα

καὶ γῆν ἐκείνων καὶ νόμους διασκεδῶν;

ἢ τοὺς κακοὺς τιμῶντας εἰσορᾷς θεούς;”

(que los númenes han de tomarse interés por ese muerto, es insufrible tal lenguaje. ¡Sin duda, para premiarle como fiel servidor querían sepultarle! Y venía a incendiar sus templos y peristilos, y sus sacros tesoros, y a aniquilar su tierra misma y todo su culto... ¿Has visto tú jamás a los dioses ocupados en enaltecer a los malvados?)²⁶³.

²⁶³ (282-289).

Antígona, pues, está claro que antepone la religión a la *πόλις*, las leyes no escritas a las de la ciudad, desligándose entonces de lo político. Este conflicto fenomenológico irresoluble para Hegel, tesis y antítesis de lo ético a un mismo nivel, es la disputa de lo femenino, encarnado en la familia y la religión, en contra de lo masculino, lo público. Evidentemente, Sófocles, se decantará por Antígona desde un primer momento, presentando a un Creonte en uso y abuso del poder, despótico y tirano, que no duda en caer en la desmesura de la defensa de la *πόλις*. Aun así, este desequilibrio entre *πρωταγωνιστής* y *άνταγωνιστής* no duda en solventarlo e igualarlo haciendo hablar a un *χορός* que, en oda al hombre, no duda en presentarlos *παντοπόρος* *ἄπορος*, puesto que el *ἄγών* se iguala en cuanto a decisión, orgullo, tenacidad y, también, obstinación. Que Antígona se la escogida por el autor no le exime de perder la contienda y de un castigo de antemano. Igualmente, el hacer vencer al tirano, conlleva el adagio del pagar un altísimo precio, aviso éste para *σατράπης* al uso del momento.

Los dos son ejemplos, pues, de la indigencia del ser humano y, aunque haya favorito, los dos serán castigados. Se planteaba así la aporía sofoclea de la vida, sea cual sea el camino o la decisión, *παντοπόρος* *ἄπορος*. Sea cual sea la decisión, porque Sófocles, esta vez, sí que hace quebrarse a Creonte, al contrario que Edipo, cuando escucha las palabras de Tiresias. Como apunta Cortés, es justo esta visión la que marca el punto de inflexión en Hölderlin²⁶⁴. Si en *Edipo*, ‘sólo’ es la muerte de Yocasta la consecuencia más trágica, en *Antígona*, la fatalidad adquiere unas dimensiones elefantiásicas con el tercer suicidio de Eurídice. Aun así, podríamos convenir, que la muerte de Yocasta valdría por tres, pues enterarte que el hijo al que abandonaste al nacer es el asesino de tu marido, Layo, su padre, y el hombre con el que has engendrado a cuatro hijos más, Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona, es la *κάθαρσις* total.

²⁶⁴ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 15.

Este gesto final de Creonte, es precisamente lo que ha llevado a lo largo de la historia a tomar partido por él. Si bien las dos opciones son posibles, Antígona o Creonte, habría que distinguir entonces entre una interpretación literal del texto, que podría ser llevada a cabo por escoliastas, comentaristas, filólogos e historiadores y, otra, la exégesis alegórica llevada a cabo por filósofos, literatos, dramaturgos y hermeneutas. La reflexión hegeliana intermedia del conflicto también sería otra opción puesto que decantarse en favor de una y en contra del otro y viceversa, equivaldría a una interpretación moral del conflicto en sí. Y, como se encarga Hegel de recordarnos, un conflicto de dimensión moral presupondría un tipo de sujeto que no existía en la *πόλις* griega. Antígona y Creonte no podían elegir sus acciones, porque en tanto que héroes trágicos estaban destinados ontológicamente a actuar como lo hicieron.

Ambos personajes son sujetos éticos y reciben de la propia *πόλις* esa sustancia ética en tanto que objeto universal de su voluntad particular. Son, pues, individualidades aprehendiendo un contenido universal superior del que hacer, posteriormente, su fin. Es decir, si no pueden elegir, tampoco serán culpables ni inocentes en una esfera moral, situándose así en una eticidad de carácter objetiva y pública, que trascenderá la perspectiva moral subjetiva²⁶⁵. En palabras del propio Hegel, “el movimiento de la ley humana y de la ley divina tiene la expresión de su necesidad de individuos en quienes lo universal aparece como un *πάθος* y la actividad del movimiento como un obrar individual, que da la apariencia de lo contingente a la necesidad de dicho movimiento”²⁶⁶. Aun así, para el espectador/lector quizás sea más fácil empatizar con Antígona, como parte más frágil del drama, pero sin dejar de transmitir las mismas luces y sombras que Creonte. De ahí la particularidad y esencialidad del hápax sofocleo

²⁶⁵ Hegel, G.W.F. *FdE*, *op. cit.*, pp. 246 y ss.

²⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 280-281.

παντοπόρος ἄπορος, precisamente donde el autor nos está marcando y dando la clave de la obra. Leer a Sófocles, es, en definitiva, leer apasionadamente, leer *ἀπορία*, leer *ὀξύμωρον*, leer la aporía que expresa la inviabilidad de orden racional, leer el oxímoron de lo opuesto originando un nuevo sentido, leer el contraste, la ambigüedad, la polifonía, leer entre líneas, *lavatus prodeō*, leer el alegre lamento y el silencio atronador. Sófocles, maestro de la *κάθαρσις*, creó la tragedia total, aquella que se adueña de la contemporaneidad de aquél que se atreve con ella. No ha lugar una lectura simple y desapasionada de Antígona, donde una heroína en complacencia con la muerte, acabaría en el diván buscando una patología o un trastorno psicótico en tanto que defensora de lo escatológico. Por no hablar de la genética de los Labdácidas, que esta vez nos muestra al unísono el odio y el amor entre hermanos, ambos hasta la muerte y este último más allá del que se pudiera sentir por un esposo o un hijo, como llega a razonar la propia Antígona, tal y como hemos visto a propósito de la interrelación entre Heródoto y Sófocles²⁶⁷, dejando en comparsa su relación con Ismene y Hemón.

Una comprensión primitiva del clan natural, debe acercarnos a la comprensión mítica y a sus parámetros arcaicos, pues su rebeldía siempre estará ligada a la ley que impera en el mundo antiguo. Es precisamente la traducción titánica que hizo Hölderlin justo antes de ser internado en la clínica universitaria de Tubinga y abandonar el mundo de la lucidez y normalidad definitivamente, la que dará el gran salto interpretativo de ese gesto rebelde, pues su trabajo no fue tan solo interpretativo sino que, como señala Cortés, traductora al castellano de su obra, fue “de total renovación lingüística y de depuración de la tarea de traductor”²⁶⁸, es decir, más que una traducción al uso deberíamos hablar de una versión consciente de sus propio giros y distorsiones.

²⁶⁷ Véase *supra*, pp. 77-80.

²⁶⁸ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 16.

4.2.5.2. Παράδειγμα filosófico

Hölderlin era consciente, entonces, de la inversión sofoclea que estaba llevando acabo, cuando, en algunos casos, invertía adrede el sentido del texto original y su sintaxis en pos del ritmo sonoro que el perseguía para la obra, y, en otros, su literalidad con las palabras era de tal magnitud que prescindía del sentido final del verso. Sin embargo, pese a las extravagancias en las formas, fue tal la coincidencia en el fondo, que conectó totalmente con el espíritu de la tragedia griega, más allá de cualquier versión convencional de la misma, inferior en lo que a fuerza poética se refiere. La táctica empleada para esta nueva creación del lenguaje fue el despojar y condensar el texto lo máximo, para conseguir así el minimalismo de la expresión, o lo que es lo mismo, tal y como lo escribe Cortés, “versos muy cortos, sintaxis forzada, interrumpida y muchas veces invertida, un sentido tan reducido a tan pocas palabras que resulta de difícil aprehensión, ausencia muy frecuente de conectores (artículos, preposiciones) o incluso de verbos que pueden suponerse, al punto de que muchas veces es difícil adivinar cuál es la correcta ilación de las distintas palabras entre sí”²⁶⁹.

A nivel léxico, Hölderlin se aferra totalmente al original en griego para poder así reproducir cualquiera de sus imágenes. Como señala Cortés²⁷⁰, su dominio del texto le permite atreverse con las palabras y traducir *v. gr.* “Zeus” como “padre de la tierra” o “padre del tiempo”, poniendo así de manifiesto sus sentidos ocultos y mostrándonos el significado de una palabra que hoy en día la leeríamos tan solo como nombre propio, puesto que, etimológicamente hablando, el término griego de Zeus, al igual que *Deus*, procede de la misma raíz indoeuropea y alberga el sentido de la luz diurna y todo

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

aquello que tenga que ver con lo atmosférico y celestial. Esto, también lo prolongará a otros aspectos como el tiempo cronológico, en sus fases lumínicas de sol y luna. La métrica también es un aspecto que llama la atención en la versión hölderliniana, puesto que quiso acabar con el modo de versificación tradicional, la cual cosa le llevó a aglutinar muchas de las numerosas críticas de su época, puesto que sus coetáneos enseguida detectaron este aspecto aunque valorándolo como anomalía y no como moderna contribución expresa por parte de su autor. Lejos de amilanarse, Hölderlin aún se desinhibió más de las críticas, lo que le permitió acercarse sin temores académicos a otras traducciones de Sófocles y Píndaro, sin su rigidez y rigurosidad habituales de otros períodos de su vida, quitándose el corsé que le permitiría llegar a un verso libre que, a lejos de alejarle, le acercaría paradójicamente todavía más al modelo griego primigenio.

De esta forma, podemos entender mejor la gran influencia que Hölderlin tuvo sobre Heidegger, otro idealista del lenguaje, que no dudó en sumergirse en los términos alemanes más profundos en busca de su significado primero, emborronado por cientos de años de traducciones filosóficas al uso. Hölderlin, pues, hizo ostentación de todo aquello que las traducciones más clásicas querían esconder bajo el sello de auténticas, es decir, generar el efecto ilusorio de que aquel lenguaje que estamos leyendo es tan próximo al nuestro que la acción descrita nos resulta cercana y parecida a nuestro entorno. Ahí radica precisamente su genialidad, en entender y transmitir que el mundo griego estaba irremediablemente perdido para nosotros, en violentarnos con su lectura para poder captar así todo lo enigmático que se esconde en el texto de Sófocles. Así, atribuir a los errores de traducción de Hölderlin un desconocimiento del griego²⁷¹, resulta casi tan absurdo y extraño como la calificación de locura y trabajo mal hecho que sus contemporáneos le dedicaron, calificación de chapuza e insania como nos

²⁷¹ Traduce a partir de la Juntina, edición mal puntada, con erratas, omisiones y orden erróneo de estrofas.

recuerda Cortés²⁷². Cabría calificar de genial y radical experimento lo que Hölderlin llevó a cabo, admirarle y apuntar cierta dosis de locura al editar el texto sabiendo la sorpresa e indignación que estaba causando, pues, como apunta Cortés, nadie pudo entenderlo en su época²⁷³. Quizás una imposibilidad coetánea de entender que Hölderlin estaba llevando al límite la validez del propio lenguaje poético, preconizando un concepto más moderno de traducción e incluso de “poesía futura” como añade Cortés, donde sólo se llega a la raíz profunda del lenguaje descendiendo “a través de este trabajo de exploración y bajada al incierto mundo de la expresión artística, desnudándola y haciéndola chocar contra los límites mismos de su capacidad para expresar estéticamente lo humano”²⁷⁴. De ahí la importancia de que, un siglo más tarde, Heidegger y Benjamin redescubran y reivindiquen el valor de la obra de Hölderlin, su valentía y esfuerzo a la hora de afrontar como nadie hasta el momento un texto clásico.

El propio Benjamin afirmó que “en ellas se precipita su sentido de un abismo a otro, hasta que amenaza con perderse en las simas insondables del lenguaje”²⁷⁵. Como también reivindica Cortés, nada podría resumir mejor que esta frase de Benjamin para explicar lo que ocurre cuando nos acercamos a los versos hölderlinianos, un acercarse hasta el propio límite del abismo, cuya “visión fascina tanto como causa vértigo”²⁷⁶. Aunque todo este esfuerzo de trabajo formal de renovación del lenguaje y del ritmo poético, aclara Cortés, queda sometido a una exégesis concreta de la obra y de la tragedia griega en general, que tampoco resulta sencilla y hacedera, y que el propio

²⁷² Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 19.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 19.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 19.

²⁷⁵ Benjamin, W. *La tarea de traductor* (p. 528). En *Baudelaire*, edición de José Manuel Cuesta Abad. Abada Editores. Madrid, 2014. En *Antígona* (p. 19), Hölderlin, F., Helena Cortés (trad.).

²⁷⁶ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 19.

Hölderlin trató de explicitar. En sus *Anmerkungen zur Antigonae*²⁷⁷, *Anotaciones sobre Antígona*, Hölderlin resume los aspectos que le parecen más importantes, donde destaca el valor fáctico del lenguaje, es decir, aquellas palabras capaces de matar,

*“Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklichntödtet. Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zevs stehen, der nicht nu zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Todten inne hält, sondern den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre Welt, entschiedener zur Erde zwinget”*²⁷⁸.

(La palabra trágica de los griegos es fácticamente mortal, porque el cuerpo en el que hace presa mata efectivamente. Para nosotros, puesto que nos hallamos bajo la égida del Zeus más auténtico, que no solo se detiene y hace un alto entre esta tierra y el mundo salvaje de los muertos, sino que, en su camino hacia el otro mundo, fuerza el curso de esa naturaleza siempre eternamente hostil al hombre de un modo más decidido hacia la tierra).

Al igual que sucedía en *Edipo*, otra vez Tiresis es el encargado de hacer ver las consecuencias de las decisiones erróneas y su desenlace inexorablemente mortal. Como apunta Cortés, las predicciones del viejo adivino son, en sí mismas, la muerte²⁷⁹.

²⁷⁷ Hölderlin, F. *Anmerkungen zur Antigonae*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 159.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 168.

²⁷⁹ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 21.

Palabras aterradoras las de Tiresias, pues, que marcan el punto de inflexión en la obra, lo que Hölderlin denominaba “el efectivo asesinato con palabras” o “palabra fácticamente mortal”. De ahí la importancia estructural de la cesura tiresiana y su valor fáctico, señalada en sus anotaciones. Como también deja constancia del simétrico e imparcial duelo que se da entre Antígona y Creonte, dos visiones del mundo totalmente opuestas entre la religión y la política aunque de igual peso en la balanza, puesto que “entre Creonte y Antígona, o lo formal y lo anti-formal, se mantiene igualado el equilibrio hasta el exceso”. Como vemos, lejos de lo que pudiera parecer, Hölderlin no es, por tanto, de los autores posicionados solamente del lado de la víctima, señalando así el obstinado carácter de Antígona y sus despropósitos, todo y que ampare su “*heiliger Wahnsinn*”, su “sagrada locura” como “la más alta manifestación humana”²⁸⁰,

“Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden etc.”. (852)

(He escuchado que igual al desierto se volvió... etc.)²⁸¹.

Wohl der höchste Zug an der Antigonä. Der erhabene Spott, so fern heiliger Wahnsinn höchste menschliche Erscheinung, und hier mehr Seele als Sprache ist, übertrifft alle ihre übrigen Äußerungen;”²⁸².

(Seguramente el rasgo supremo de Antígona. La sublime burla²⁸³, hasta donde la sagrada locura es la más alta manifestación humana, y aquí más alma que lenguaje. Supera a todo el resto de sus intervenciones habladas;)”.

²⁸⁰ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 20.

²⁸¹ Pronunciado por Antígona.

²⁸² Hölderlin, F. *Anmerkungen zur Antigonae*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 165.

²⁸³ También posible como ‘insolencia’ (*‘Spott’*). (N. del T.).

Es decir, Hölderlin se hace cargo de la situación de un Creonte recién llegado a su puesto de gobernante, con la difícil tarea de hacer castigar a un enemigo de la patria que es su propio sobrino, dando así ejemplo a la totalidad de los ciudadanos de Tebas, pues la *πόλις* está en horas bajas ante las ansias invasoras de Argos. Será la propia tragedia la que juzgue la inflexibilidad y desmesura del tirano, pues es la propia *πόλις* la salvada y los Labdácidas los castigados de nuevo. Un aspecto éste muy relevante y anotado también, por tanto, por Hölderlin, pues está indicando la idoneidad de la República como modelo político democrático, puesto que este modelo es el único capaz de garantizar las dos posiciones, de sintetizar el problema irresoluble que plantean ambos extremos. Si Antígona es garante de las libertades individuales, Creonte lo será de los intereses públicos. El carácter político de *Antígona* es, pues, inapelable para Hölderlin, observando “insurrección” pero no revolución, puesto que utiliza el eufemismo “*Umkehr*” que, como apunta Cortés, tiene menos connotaciones que el término *Revolution* para la época en la que escribe, aunque ambos mantengan el mismo sentido de vuelco y transformación radical de todo.

“Die Art des Hergangs in der Antigonä ist die bei einem Aufruhr, wo es, sofern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, daß jedes, al von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen”²⁸⁴.

(El modo del desarrollo de la acción en Antígona es el de una insurrección en la que, por cuanto se trata de un asunto

²⁸⁴ Hölderlin, F. *Anmerkungen zur Antigonae*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 170.

*que tiene que ver con la patria*²⁸⁵, lo que importa es que cada uno se sienta inmerso en esa misma forma infinita en la que se ve conmovido. Pues la revolución patria es la revolución de todos los modos de representación y de todas las formas)²⁸⁶.

Como acabamos de ver en este texto, la “insurrección” hölderliniana, va más allá del estricto terreno político pues es “revolución de todos los modos de representación y de todas las formas”. Aun así, Hölderlin es consciente de que sus dos protagonistas son inadecuados en lo que se referiría a representar un conflicto social, pues pertenecerían a la nobleza y, además, su disputa se desarrolla en el plano de lo personal. Hölderlin nos habla en sus anotaciones de *Edipo* para comprender precisamente esto, pues en esta tragedia sí aparece una figura ideal que defiende la verdad y lucha por ella y su entendimiento, al contrario que en *Antígona*, donde “personas de rango, se alzan las unas contra las otras y se muestran ofendidas”²⁸⁷. Aunque como bien nos apunta Cortés²⁸⁸, Hölderlin es consciente de que bajo la apariencia de la trama política se oculta el auténtico drama, el del hombre que intenta colocarse al nivel de los dioses o, *humanus superbia*, frente a ellos, cuando, en realidad, el dios se “halla presente bajo la figura de la muerte”, premisa hölderliniana básica que define a toda tragedia. No hay que olvidar que Sófocles fue el primer trágico en llevar este tema a escena, la cual cosa le hace merecedor del interés de Hölderlin por encima de cualquier otro autor.

²⁸⁵ Traducimos con esta larga perífrasis el adjetivo *vaterländisch* que en otros casos vertemos simplemente como *patrio*, reservando *patriótico* para cuando Hölderlin usa *patriotisch* (N. del T.).

²⁸⁶ Hölderlin, F. *Anmerkungen zur Antigona*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 171.

²⁸⁷ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 21.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 21.

En *Edipo*, el enfrentamiento humano y divino se realiza en la rebelión inconsciente de la víctima frente a su cruel destino, mientras que en *Antígona*, todo y que la disputa humana es plena y consciente, el desenlace es aún más trágico, pues el fanatismo atrae el desastre a sus acciones desmesuradas, siendo los dioses o el destino, palabras estas casi sinónimas per que Cortés nos recuerda cambian de matiz si son utilizadas por Sófocles o Hölderlin, los que precipitan la tragedia hacia la *κάθαρσις*, hacia la purificación que devolverá al hombre a su condición de mortal tras haber jugado a ser dios, como reconoce el impío *Kreon*, Creonte, en el verso 1394-1396,

“Denn alles Schiefe hat

Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt

Ein wüst Schicksaal gehäufet”²⁸⁹.

(Pues todo lo torcido ha amontonado

aquí en las manos y aquí sobre mi cabeza

un devastador destino)²⁹⁰.

Este hombre, este ser aporético, camina por un sublevarse más ontológico que político, más determinado en su ser que en un ser en la *πόλις*. Este *παντοπόρος ἄπορος* llamado Edipo, Yocasta, Polinices, Eurídice, Creonte, Hemón, Antígona, y que la tragedia personifica y objetiviza en sus figuras lo que Hölderlin definió como “el entendimiento del hombre en cuanto que camina bajo lo impensable”²⁹¹, buscando, quizás, sustituir la soberbia por la dignidad humana.

²⁸⁹ Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 146.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 147.

²⁹¹ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 21.

4.2.5.3. Παράδειγμα político

Al amparo de la *Antígona* de Hölderlin, como tantos, también se encuentra Brecht, que realiza una adaptación de la misma. En la reelaboración del texto, eso sí, varía su significado, puesto que destino y dioses ya aparecen sólo como reducto de un concepto denigrante del destino ineludible. La comprensión moderna que realiza se mueve en al ámbito político del devenir histórico y su quehacer humano. La reescritura de Brecht, va en la dirección de un nuevo argumentario con una clara intención política que sustente el nuevo teatro que debiera surgir tras el desastre del anterior régimen en Alemania. Como Helena Cortés apunta²⁹², lo refleja en varios de sus escritos sobre la dramaturgia como el *Kleines Organon für das Theater*, incluido en sus obras completas de Berlín/Weimar de 1973, donde no falta la referencia a *Antígona*. Escrita en el año 1948 bajo el título *Zu "Die Antigone des Sophokles" Vorwort zum Antigonemodell*, incluye todo tipo de referencias al cómo se debe llevar a escena la tragedia sofoclea, para posteriores representaciones.

El nuevo paradigma teatral al que aspira Brecht hace que la arriesgada elección de Hölderlin aún tenga mucha más significación dada su eminente originalidad radical, puesto que, como él mismo indica, "*die wenig odernicht gespielt wird*", es decir, no ha sido nunca representada o en cualquier caso muy poco llevada a escena. Además, también por ser "*dunkel gilt*", esto es demasiado oscura, y, finalmente, porque "*Auch Hegelisches ist da herum*", o lo que es lo mismo, porque algunos ecos de Hegel que andan por allí también, argumneteta Brecht²⁹³.

²⁹² *Ibid.*, p. 22.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23.

“Auf Rat von Cas [Caspar Neher] nehme ich die Hölderlinische Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum”.

(Por consejo de Cas [Caspar Neher]²⁹⁴ elijo la versión de Hölderlin, que no ha sido nunca representada o en tal caso muy poco, ya que pasa por ser demasiado oscura. Me encuentro en ella con resonancias suabas y construcciones latinas de las que se hacen en el instituto, así que me siento como en casa. También andan por allí algunos ecos de Hegel).

Pero si hay un motivo a destacar en Brecht, es el del lenguaje de Hölderlin. Como muy bien describe Cortés, es “minimalista, fracturado, con una sintaxis dislocada y llevada al límite de su comprensibilidad, pero que al mismo tiempo es altamente poético, con un *pathos* y una solemnidad difíciles de imitar, lleno de enigma y causante de extrañeza”²⁹⁵. El efecto de distanciamiento que produce este lenguaje es la razón que determina su elección, además de los mensajes políticos, éste será la primera y más sagrada de las normas de su nuevo teatro. Imposible adoptar la complacencia desinteresada en Hölderlin, aquella que se adueñó del teatro a partir de Eurípides, y vuelta, pues, al terror deleitoso, a la incomodidad de un espectador sin guion. Brecht anhelaba volver a Sófocles, puesto que el espectador jamás debiera acomodarse en su

²⁹⁴ Caspar Neher, responsable con Brecht de la puesta en escena (N. del T.).

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 23.

butaca de pequeño burgués, dispuesto a consumir plácidamente bienes culturales a la carta, la obra no tiene porque ser amable y condescendiente, muy al contrario debiera ser incómoda, impactar, extrañar, sorprender asombrar, acongojar, hacer pensar y revolucionar, pura *κάθαρσις*. El conflicto dialéctico entre tradición y presente, es la diferencia que persigue Brecht, lo nuevo a que se refiere Cortés²⁹⁶. El dramaturgo alemán, marxista, no duda en entender que el instaurar una nueva utopía y su estética correspondiente, no está reñido con la tradición literaria heredada, la tabula rasa pretendida por muchos en aquella época significaba una adaptación al uso de cada política. Cortés cita una frase clave de Brecht para el entendimiento de esta cuestión, que el dramaturgo de Mannheim Jan-Pilipp Possmann recoge en su *Brecht's 'Antigone des Sophokles'*²⁹⁷, cuando dice que todos somos “padres de un tiempo nuevo pero hijos de un tiempo antiguo”, refiriéndose a que en el equilibrio generacional entre esos dos mundos tradicional y contemporáneo es donde se hallan las claves del entendimiento en pos del nuevo futuro²⁹⁸.

Aún así, y para no caer en viejas trampas del pasado, Brecht no quiere que haya identificación emocional entre los personajes y el espectador, marcando así la distancia, incluso histórica, *Entrückheit*, y remarcando que con lo único que hay que identificarse es con la causa social tematizada por la obra, produciendo una *κάθαρσις* que lleve a la transformación social. Y precisamente eso, el *Verfremdung*, el distanciamiento, el alejamiento, la extrañeza, la alienación, es el instrumento para señalar esa distancia. Las actitudes exageradas y rotundas de la tragedia griega son el mejor caldo de cultivo donde buscar prender la chispa de una nueva rebeldía. Esto es lo que Brecht denominará

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 23.

²⁹⁷ Possmann, J.P. *Brecht's 'Antigone des Sophokles'.* *Analise und kritische Beurteilung der Bearbeitung der Hölderlinschen 'Antigone'.* Freire Universität. Berlín, 2001.

²⁹⁸ Cortés, H. *Cuatro antígonas.* En Hölderlin, F. *Antígona, op. cit.*, p. 23.

teatro épico o, más adelante, dialéctico, donde un minimalismo en escena será acompañado de una interpretación sobria, solemne y estática, que signifique un resplandecer del texto, la única cosa que, a la postre, debe importar. Brecht busca pues, lejos de sacralizar, la crítica en la tradición más allá de la mera restauración burguesa, innovar lo intocable del canon. Conciencia histórica a través del teatro, transformación social más allá de su mera funcionalidad, el teatro debe ser un arma revolucionaria de la causa proletaria. De esta manera, el marxismo de Brecht, también debe aportar algo a la obra de Sófocles y Hölderlin, en su formalidad y contenido. Extrañamiento del lenguaje sólo válido si no es argumental, supresión de la división entre actos y escenas y de la longitud en las intervenciones de mensajes no convenientes, que, tal y como indica Cortés, sería la causa de que la *Antígona* de Brecht acabara incluso con unos cien versos menos que la de Hölderlin.

Dicho lo cual, también es capaz de alargar los versos al servicio del mensaje político, como en la confrontación entre Creonte y los ancianos de Tebas, que, mientras que Hölderlin utiliza veinticinco, Brecht suma ciento uno. En este mismo sentido, interesante también es el porcentaje mostardo por Cortés, donde, aproximadamente, un cincuenta por ciento del texto de Brecht es de nueva factura, un veinte sería literal de Hölderlin y un treinta correspondería a una literalidad parcial²⁹⁹. Sea como fuere, lo que sí que lleva a cabo fielmente, es mantener al *χρῶς*, pues en ellos se condensa la parte más oscura y mítica, puesto que ya en el antiguo teatro griego servían como herramienta para distanciar al público, interrumpiendo la acción y rompiendo, así, la ilusión escénica³⁰⁰. A decir de Cortés, lo que más llama la atención de la *Antígona* de Brecht, es

²⁹⁹ Los porcentajes a los que se refiere Helena Cortés son del estudioso Hans Joachim Bunges, que los cifra exactamente e indica en un 19,5 % literal, un 32,3 % casi literal y el resto, cosecha de Brecht.

³⁰⁰ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 26.

el breve prólogo dramático que incluirá sólo en la primera versión de 1948³⁰¹. Breves versos pareados de tono popular con los que, como si de un cuento folklórico se tratase, una alegoría de aquello a lo que Brecht se enfrentaba día a día a nivel nacional. El diálogo de dos hermanas, cuyo hermano partió al frente hace un tiempo. Viven solas y ni de sus nombres ni de sus padres se hace mención. Tras abandonar el refugio antiaéreo, una mañana se dirigen a su hogar cuando encuentran la mochila de su hermano en casa, hecho inequívoco de su regreso. Poco después, oyen gritos unos en la calle a los que quiere acudir rauda una de las hermanas, pero la otra se lo impide. Al salir al día siguiente, ambas encuentran a su hermano colgado de la pared. Una de ellas, la misma que quiso salir la noche anterior al escuchar los gritos, no duda en intentar descolgarle. Su temerosa hermana vuelve a desaconsejarle tal acto puesto que al estar muerto ya no hay nada a hacer. Finalmente, ante un oficial de las SS que le acusa de traidor y desertor, niega el conocerle.

Brecht se pregunta entonces si “para liberar a su hermano y devolverle la vida, ¿iría a buscar la muerte?”³⁰². Está claro que nos hallamos situados en el Berlín de la siniestra época nazi y su trágico devenir. Cortés, a colación, también nos recuerda que el *Edipo Re* de Pasolini, también se desarrolla en un prólogo que nos transporta a la época fascista de Italia, aunque luego nos lleve a un pasado atemporal y más primitivo acorde con el desarrollo del texto griego³⁰³. Ni a Brecht ni a Pasolini les hace falta nombrar la época en la que se desarrolla su prólogo, que anticipa magistralmente el conflicto entre Antígona e Ismene con sus paradigmáticas y simbólicas actitudes. Dicho esto, Brecht si que adecúa la trama que ha de venir para llegar a su intencionalidad social con respecto

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 26.

³⁰² Brecht, B. *Teatro completo. Tomo 13. Antígona* (p. 75). Herbert Wolfgang Jung (trad.). Nueva Visión. Buenos Aires, 1981.

³⁰³ *Ibíd.*, p. 27.

a Sófocles y Hölderlin. Eteocles y Polinices ya no están en disputa por el poder de Tebas, sino que luchan fraternalmente contra su tío Creonte, usurpador del trono, siendo Polinices el desertor ante la visión de su hermano descuartizado y “destrozado por los cascos de las cabalgaduras”³⁰⁴ que, finalmente, morirá también a manos del tirano, rey ya de Tebas. De ahí que Antígona dirá “nuestro hermano Eteocles [...] murió por seguir al tirano”³⁰⁵. Brecht esta claro que querrá sacar el máximo partido al carácter rebelde de Antígona, puesto que no puede aprovechar la diferencia de clases debido a que pertenece también a la nobleza, dejando de lado el mundo de los valores, para poder normalizar así su condición de mujer enfrentada a una soledad y a unos acontecimientos que le superan. Es decir, lo que había sido piedad y también privado, es sustituido por la rebeldía del carácter de Antígona.

Por el contrario, el rey Creonte desea el poder absoluto y la guerra de Tebas se revela como propia, cayendo así los hijos de la patria. Tiresias así se lo hace saber cuando le dice que “la guerra va de mal en peor, el pillaje lleva al pillaje, el exceso exige el exceso y, finalmente, no queda nada”³⁰⁶. Un Tiresias desprovisto ya, al igual que en el caso de Antígona y los ancianos de Tebas, de cualquier referencia metafísica y religiosa, y que deja muy claro que no hace falta ser adivino para saber que “cualquiera que observe el pasado, el presente, la ciudad, cualquiera conocerá en lo que acabará todo”³⁰⁷. El tirano Creonte cae esta vez en una soberbia y ambición desmesuradas, llegando su arrepentimiento demasiado tarde, pues “cuando tenía todo el poder en mis manos, no era dueño de mis pensamientos”³⁰⁸ dirá apesadumbrado ante la muerte de su

³⁰⁴ Brecht, B. *Antígona*, *op. cit.*, p.76.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 76.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 115.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 113.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 122.

hijo Hemón y su sobrina Antígona. Una vez derrotado el dictador, con un pueblo abandonado ya a su suerte, concluye la obra un *χορός* contrariado y apesadumbrado, que se refiere a Creonte esgrimiendo que “nosotros lo seguimos, lo seguimos en la muerte [...] el tiempo es demasiado corto y todo es destino [...] nadie puede vivir lo suficiente para conocer días felices, días fáciles, para soportar el crimen con paciencia y adquirir sabiduría con la edad”³⁰⁹.

Κάθαρσις brechtiana para un público el alemán que debía despertar ante las injusticias y enajenaciones del tirano. Este intento de catarsis de sus propios compatriotas fue el motivo por el cual tuvo que exiliarse durante el dominio nazi y por lo que también, a su regreso y ante la desolación que se encuentra, decide fundar la compañía *Berliner Ensemble*, para poner así en marcha su teatro del distanciamiento. Un teatro que, como ya hemos visto, consiguiera la perspectiva necesaria para convertirlo en reflexivo más que emocional. A juicio de Cortés, Brecht, aun sabiendo aprovechar perfectamente el lenguaje hölderliniano, desaprovecha el verdadero potencial de la tragedia en sí, pues parece pervertir el argumento y elimina la importancia capital de los límites del hombre y la fuerza del destino propios del teatro sofocleo, desdeñando así, si cabe, la no menos revolucionaria interpretación política y filosófica que lleva a cabo el propio Hölderlin³¹⁰.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 125.

³¹⁰ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, pp. 29-30.

4.2.5.4. Παράδειγμα estético

En el año 1994, el matrimonio formado por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet³¹¹, conectados a generacionalmente a la *Nouvelle vague* francesa de los Melville, Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer o Chabrol y su referente André Bazin, surgida a finales de la década de 1950, deciden llevar al cine a este trío de titanes que acabamos de comentar, otorgándoles la única dimensión que les faltaba, la estética. Para Bazin, del cual toda esta *nueva ola* de cineastas franceses adoptó la necesidad de retratar con verosimilitud una realidad organizada perceptivamente, en cuanto al desarrollo de los personajes y sus vicisitudes, en el cine el realismo es ontológico, es decir, connatural al automatismo de carácter mecánico de la propia reproducción cinematográfica. Así pues, serían las películas sin manipulaciones y fuegos artificiales las que mejor interpretarían el espíritu y la esencia del cine.

Aun así, Straub-Huillet, por su forma de trabajar y afinidad, quedarían más enmarcados dentro del *Neuer Deutscher Film*, el *Nuevo cine alemán*. Su intelectualidad, rigor y ascetismo quedan puestos al servicio de unas imágenes recreadas en las escenas de la tragedia más clásica. En este mismo sentido, escogieron un teatro como el de *Σέγιστα*, donde el artificio de la acción no tuviera que magnificarse ante la profundidad de las palabras allá recitadas. Su versión sigue al pie de la letra el texto brechtiano y, como apunta Cortés, sólo es comprensible “desde el concepto de teatro característico de este autor”³¹², aunque su impronta personal se recoge a través del tratamiento plástico de la misma. A decir verdad, la película nace como escenificación teatral en sus principios y sólo es filmada con posterioridad a ello. Las cuatro calaveras de los cuatro

³¹¹ Straub, J.M.; Huillet, D. *Antigone*. Prodimag, S.L.-Intermedio. Segesta, Sicilia, 1991.

³¹² Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 30.

postes de guerra de la escena brechtiana, su semicírculo de paraguas rojos delimitando la misma, son sustituidas esta vez por una declamación, una extrema sobriedad, un lenguaje característico, a lo que hay que sumar la ambientación ofrecida por este teatro siciliano, cuya soberbia estética basta por sí sola para llegar a la sublimidad. Cortés nos recuerda la importancia de que “en ningún momento debe dejarse de notar que el actor solo está recitando”³¹³, utilizando la técnica de distanciamiento característica de este tipo de teatro. Straub-Huillet deshacen también toda ilusión escénica pero aportan la música para vincular y actualizar el momento histórico, que en su caso es una adaptación de la cabalgata de las valquirias wagnerianas³¹⁴, elección no exenta de cargado simbolismo por su conocida y contemporánea asociación con el nazismo y el totalitarismo.

Cortés señala esta vez una interesante e implícita asociación ‘intertextual’ con la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, puesto que Straub-Huillet dejan escuchar un ruido de helicópteros en la banda sonora final³¹⁵. Así como explícita será esta vez la intertextualidad con *Hélas pour moi* de Godard, puesto que así aparece en los créditos, siendo el corretear fugaz del lagarto la alusión elegida³¹⁶, que al mismo tiempo alude al mito de Alcmena y Anfitrión, no siendo la primera y última vez que utilizaran el pasaje del lagarto, puesto que en una de las cuatro versiones ‘originales’³¹⁷ que realizan de *La muerte de Empédocles*, basada también en un texto homónimo de Hölderlin, los autores franceses sacan a escena el reptil. Cada versión ‘original’ de las mismas cintas, no es otra cosa que la relativización que Straub-Huillet quieren manifestar sobre la cuestión de la autoría y su ‘originalidad’. Helicópteros de guerra y

³¹³ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁴ *Musique pour les soupers du roi Ubu*, 1966, de Bernd Alois Zimmermann.

³¹⁵ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁶ En el minuto 18 de la película de Godard, un lagarto corre fugazmente por la parte baja del encuadre.

³¹⁷ En el minuto 61 de la llamada “versión del lagarto”.

texto tomado de una conferencia de Brecht para el Congreso de Paz en Viena de 1952 para el final de una película que, como indica Cortés, apunta al efecto distanciador abocado violentamente sobre un espectador que ya se había acomodado a la ilusión antigua de las ruinas del teatro³¹⁸. Un texto donde se alude a la falta de memoria de los sufrimientos pasados y la falta de imaginación para prevenir los futuros, espacio este donde el artista deberá hacer surgir su necesidad de creatividad para activar así la sensibilidad de los espectadores, previniendo catástrofes por venir mucho más violentas si cabe. Virtuosos del formalismo, Straub-Huillet son sumamente estáticos en *Antígona*, donde se filma desde una única posición de cámara quieta, cambiando solamente eje y lentes de objetivos en diferentes trípodes y alturas, utilizando barridos y planos de secuencia fijos que harán que la concentración se fije únicamente en el texto.

La literatura, la música, el arte, siempre están presentes en esta pareja de cineastas franceses, por lo que su registro es siempre excelso y cultural. Son hacedores de elegantes joyas poéticas que, precisamente, no les aportan críticas favorables ni loor de multitudes por la falta supuesta falta de emocionalidad de sus películas e inexpresividad de sus actores, que no sería el caso de un dramático Creonte, lo que los convierte en directores de un cine para minorías. Aunque, como nos recuerda Cortés³¹⁹, su pureza formal será la que les lleva a recuperar a un Hölderlin del que Brecht ha hecho uso y abuso político, manipulación esta que lleva al espectador a considerar que, quizás, hubiera sido mejor acudir a los textos hölderlinianos directamente. Intelectuales benjaminianos, convencidos utópicos marxistas, Straub-Huillet no renuncian a una plusvalía existencial humana de tiempo, silencio y belleza, más cerca de la resistencia gestual y moral que del activismo revolucionario.

³¹⁸ Cortés, H. *Cuatro antígonas*. En Hölderlin, F. *Antígona*, op. cit., p. 31.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 32.

4.2.6. El goce de lo trágico

Hablar de psicoanálisis es hablar de los mitos griegos. Al parecer de Steiner, después de Freud y Jung, el psicoanálisis hace del material arcaico fuente de materia prima y sustancia del quehacer de la psique humana³²⁰. Los complejos de Edipo y de Electra, nos sitúan a todos como hijos de la mítica Helena. Lacan le dedica una serie de comentarios a Antígona³²¹, sin querer desocultar ni psicoanalizar la tragedia de Sófocles, por lo que, como apunta Guillem Martí³²², ni interpreta ni reescribe, simplemente muestra cierta verdad a propósito de la heroína sofoclea. Lacan, en sus seminarios, plantea la ética del psicoanálisis en cuanto ética del deseo, es decir, la relación de *das Ding*, la Cosa, lo que Freud llamaría *Trieb* o pulsión de muerte³²³, y la constitución de una ética del deseo.

Una articulación ética consistente principalmente en un enjuiciamiento de nuestros actos, partiendo de la situación del hombre en relación con *das Ding*. Y justamente, desde este cometido de *das Ding*, “el otro prehistórico”, lo inolvidable, la madre, el objeto prohibido de deseo, lo irrecuperable, encara la dimensión ética del acto de Antígona. Para Lacan, “Antígona permite ver el punto de mira que define el deseo”³²⁴, haciendo surgir entonces la *verdad* del mismo. Por su parte, Steiner señala las preguntas adecuadas cuando se interroga sobre en qué medida podemos nosotros tener una experiencia de origen de la Antígona de Sófocles después de tantos comentarios y si

³²⁰ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 314.

³²¹ Serie de Seminarios llamada *L'Éthique de la psychanalyse*.

³²² Martí, G. *La Antígona de Lacan* (p. 113). En *Interpretando a Antígona* (cap. VI). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). C. Editorial UOC. Barcelona, 2015.

³²³ Freud, S. *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.

³²⁴ Lacan, J. *Seminario VII. La ética del psicoanálisis* (p. 30). Diana Rabonovich (trad.). Editorial Paidós. Buenos Aires, 1988.

hay algún acceso directo hasta la fuente original³²⁵. Si bien cabe descartar la lectura del experto y la del novel, no hay mirada inocente para Steiner cuando se trata de los clásicos, pues la propia palabra ya nos sitúa. Las diferentes Antígonas que hemos ido viendo a través de este marco teórico dan fe de ello, creando procesos simbióticos y metatextos que acaban por definirla. Y es precisamente a través de su travesía por un mito universal, es esta condición la que convierte a *Antígona* en un clásico, la capacidad de absorber una y otra vez las mil y una incursiones sin perder la identidad. Muestra de ello es esta Tesis, donde quiero otorgar la condición de hápax sofocleo a la aporía planteada como παντοπόρος ἄπορος (360) en la *Oda al hombre*, otra relectura más del primer estásimo, otra reinterpretación justo diez versos por encima de la que Heidegger hiciera de su ὑπίπολις ἀπολις (370). Refundiendo las dos, un hombre fecundo en recursos pero sin salida, que lleva su propia casa aunque carece de ella. Si bien, sin salir de este mismo estásimo, Lacan, ante la insistencia heideggeriana en la dualidad ontológica de sus premisas, califica al hombre de “huevo”, tal y como nos indica Jean Bollack en su obra sobre Antígona³²⁶.

Este “*couilloné*” lacaniano es una definición global del hombre en tanto que poderoso y falto de medios, un hombre “que conoce montones de trucos –de hecho los conoce todos– y es un huevo” precisamente porque “no está sin recursos ante nada de lo que vendrá” ni tiene miedo de ello. Una nada que Lacan interpreta metafísicamente, al igual que Heidegger, y para la cual invoca al “genio de la lengua griega”, ante lo que Bollack se pregunta si “¿no sería mejor limitarse a Sófocles? Acertadamente, Bollack nos está recordando que Heidegger no traduce del griego, por lo que está prestando a las palabras una significación que responde a la idea de una Grecia que él, Heidegger, desea

³²⁵ Steiner, G. *Antígonas*, op. cit., p. 315.

³²⁶ Bollack, J. *La muerte de Antígona*, op. cit., p. 106.

ver expresada en el texto³²⁷. No en vano, añade Bollack al respecto, que ya en el *Protágoras* de Platón, éste se refiere al texto sofocleo en tanto que referencia a la historia de la humanidad, citando a un hombre vencedor y dominador de los animales más fuertes precisamente porque no teme a nada. Aun así, Lacan prefiere señalar la voluntad de la dualidad del hombre, del que se pretende sea industrioso, mañoso y astuto, pero sin recursos, “artero y siempre huevón”, παντοπόρος ἄπορος. El espectro de Sófocles debería hacérseme presente para dar su veredicto, aunque bien podría ser psicoanalizado por desearlo. Para Jacques Lacan, Antígona va más allá de una contribución fundamental para el psicoanálisis, pues es, como apunta Martí, la inserción de una nueva imagen mítica en un lugar tradicionalmente copado por Edipo³²⁸.

Sin eclipsar a su padre, Antígona remueve el mecanismo mítico psicoanalítico. De hecho, su estirpe labdácida es la familia más psicoanalizada de la historia, aunque entre padre e hija se dé superposición y no oposición de mitos, indica Martín. El psicoanálisis se pregunta qué aporta de nuevo Antígona a su discurso, planteándose su necesidad por una escasez edípica en el deseo. Lacan, tomando la idea de un Hegel al que criticará pues no hay conciliación posible, afirma que “el deseo es deseo del Otro”, es decir, el deseo de ser objeto del deseo del otro y objeto de su reconocimiento, noción que toma, a su vez, del hegeliano Alexandre Kojève. Para Lacan³²⁹, el deseo del Otro está ligado al deseo de la madre, por lo que, si en Edipo encontramos a un *Padre Simbólico*, en Antígona surgirá la *Madre Real*. Significación materna, la de Antígona, no de madre deseante sino de madre que ya ha gozado. Este deseo, condenado y sentenciado, ya no interroga, responde a través de un goce que es crimen³³⁰.

³²⁷ *Ibíd.*, p. 107.

³²⁸ Martí, G. *La Antígona de Lacan*, *op. cit.*, p. 114.

³²⁹ Lacan, J. *La ética del psicoanálisis*. Diana Rabonovich (trad.). Editorial Paidós. Buenos Aires, 2009.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 115.

4.2.6.1. La belleza simbólica

Si, como hemos visto, temor y compasión son *conditio si ne qua non* para la *τραγωδία*, para la *κάθαρσις*, para Lacan será la belleza de Antígona lo que provocará este efecto. Evidentemente, la belleza lacaniana no era la estética sino la simbólica, no el enamoramiento sino la fascinación. Fascinación por una realidad ubicada entre la vida y la muerte, en la tumba a la que es conducida como en tierra de nadie. Lo indeterminado de lo *real* y el *goce* de lo mortal simbólico, son introducidos por Lacan de una manera radical y contundente pero esencial, como indica Martí, para aprehender la verdadera naturaleza del deseo en Antígona. Con su decisión de no retroceder ante la inminencia de ser lapidada viva, Antígona crea un momento drástico que “indica en un deslumbramiento el lugar de la relación del hombre con su propia muerte”³³¹ donde aparece el *shining* de la belleza.

Aun así, Patrick Guyomard nos hace ver la idealización lacaniana de Antígona, puesto que es una figura con la que todo psicoanalista podría identificarse en tanto que lúcida voluntaria vital de la muerte, y si esta volición da cuenta de lo indestructible del deseo de Antígona, la dualidad entre un deseo que la destruye y el sacrificio por una causa, no la justifican por sí misma, pues “la tragedia es del deseo, pero también hay goce de lo trágico”³³². Fascinación por una tumba a la que Antígona canta,

“Ὁ τύμβος, ὃ νυμφεῖον, ὃ κατασκαφῆς
οἴκησις αἰείφρουρος, οἷ πορεύομαι

³³¹ Lacan, J. *Seminario VII, op. cit.*, p. 339.

³³² Guyomard, P. *El Goce de lo trágico, Antígona, Lacan y el deseo del analista*. Graciela Klein (trad.). Ediciones La Flor, Argentina 1997.

πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων,
ὧν λιοισθία ἴγῳ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου”³³³.

(¡Oh tumba, oh tálamo, oh cárcel perpetua de mi mansión subterránea, a ti voy ya en busca de los míos, que son incontables los que, difuntos ya, tiene recibidos Perséfone entre los muertos. La última de todos, y en suerte con mucho la más triste, voy también yo, antes de alcanzarme el término de mis días”.

Una tumba, como lugar más allá del mundo de los vivos pero más acá del mundo de los dioses. Una tumba a la que Antígona dedicará un monólogo (891-929) donde se despide de los hombres y de la vida, pero que, según Ignacio Errandonea³³⁴, Goethe afeó y dejó plasmado en sus conversaciones con Eckermann (28-3-27) buscando filólogos que lo declarasen apócrifo por no apropiado para la heroína sofoclea³³⁵.

Aunque, discutido o no, encontramos otra vez en estos versos el terror deleitoso, la sublimidad justo en ese espacio tumba, espacio terrible y de deleite simbólico, espacio donde se sitúa la belleza también para Lacan. Según Martín, el interés suscitado por esta teoría de la belleza lacaniana, no es otro que el resultar indesligable de su concepción del deseo surgida a partir de la lectura de Antígona. Belleza y deseo se

³³³ Fragmento 891-896 del canto.

³³⁴ Errandonea, I. *Sófocles. Antígona (Vol. II)*, op. cit., p. 72.

³³⁵ En este mismo sentido, también según Errandonea, se declara Dindorf, que tiene por espurios los versos 900-928, Jacob los vv. 905-913 y Lehrs los 904-920. También los excluyen Schmid, Whitman y Jebb, que va más allá y, todo y siendo conservador del mundo clásico, no cree que Sófocles escribiera los vv. 905-912.

articulan en el umbral de la muerte³³⁶. Si bien, Antígona nos está preparando para su muerte desde el principio de la tragedia, en los versos 71-72,

“Ἄλλ’ ἴσθ’ ὅποια σοι δοκεῖ, κείνον δ’ ἐγὼ
θάψω· καλὸν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν”.

(A aquél le entierro yo misma, y será, para mí, glorioso morir estándolo haciendo).

advirtiéndole a Creonte en el 497,

“Θέλεις τι μείζον ἢ κατακτεῖναί μ’ ἐλὼν;”.

(¿Deseas cosa más grave que cogerme y darme muerte?).

en conversación con Ismene en el 555,

“Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ καταθνεῖν”.

“Tú escogiste vivir, yo preferí morir”.

o en el ya mencionado canto a la tumba que realiza en el 891 ss. Y después de que la empiecen a sujetar y, en el 933, exhausta y rendida proclame que,

“Οἴμοι, θανάτου τοῦτ’ ἐγγυτάτω
τοῦπος ἀφῖκται”.

(¡Ay de mí! Esta palabra me pone al borde de la muerte).

³³⁶ Martí, G. *La Antígona de Lacan*, op. cit., p. 119.

Después, los versos 937-943 serán las últimas palabras de la tragedia que Antígona exclamará, una vez se la lleven atada a la tumba, antes de suicidarse,

“Ὡ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῶον
καὶ θεοὶ προγενεῖς,
ἄγομαι δὴ ἴδω κούκέτι μέλλω.
Λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαί,
τὴν βασιλειδῶν μούνην λοιπὴν,
οἷα πρὸς οἴων ἀνδρῶν πάσχω,
τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα”.

(“[Ya atada]. Adiós, ciudad de mis padres, Tebas, mi patria, y dioses de mis abuelos, ya me llevan; ya está hecho. [Al ser llevada]. Mirad, primates de Tebas, a la única que quedaba en vuestras princesas; mirad qué males y de quién los padezco, todo por lo piadoso de mi piedad).

Para Lacan, en el momento en que queda sepultada viva y se produce el triste desenlace del suicidio, es totalmente prescindible, pues, según él, “Antígona, colgada en su tumba nos presenta la sustitución de no sé qué imagen sangrienta de sacrificio que realiza el suicidio místico”³³⁷. A efectos de lo que Sófocles nos quería mostrar, el drama debiera quedar interrumpido, *suspendido* apunta Martí a través de Lacan, en el momento en que Antígona es sepultada viva en ese no-lugar entre la vida y la muerte³³⁸. Esta noción de suspensión lacaniana es básica para vincular el destino y la naturaleza de

³³⁷ Lacan, J. *Seminario VII, op. cit.*, p. 356.

³³⁸ Martí, G. *La Antígona de Lacan, op. cit.*, p. 120.

deseo de Antígona, un desdoblamiento entre la muerte real y la muerte simbólica. La heroína sofoclea se encuentra, entre dos muertes pues “la muerte de una vida se confundirá con la muerte segura, muerte vivida de manera anticipada”, reflexión con la que Lacan contextualizará a Sade y Kant, y que dará como resultado a una Antígona inflexible e indolente, ubicada más allá del *πάθος*, más allá de la complacencia del aceptar para sobrevivir de su temerosa hermana Ismene³³⁹. Una Antígona, entonces, como gozne entre la ley moral y el goce, entre las dos caras de la moneda, entre Kant y Sade, porque el deseo *no es otro* que la ley³⁴⁰.

Aunque la contemporaneidad de Antígona también arrastra sus equívocos hegelianos en la oposición entre ley humana y divina. A entender de Steiner, Jacques Derrida, en su elocuencia habitual, también refleja una confusión común como esta,

“La loi humaine est la loi du jour parce qu’elle est connue, publique, visible, universelle; elle régle non pas la famille mais la cité, le gouvernement, la guerre; et elle est faite par l’homme (vir). La loi humaine est la loi de l’homme (vir). La loi divine est la loi de la femme; elle se cache, ne s’offre pas dans cette ouverture de manifestation (Offenbarkeit) qui produit l’homme. Elle est nocturne...”³⁴¹.

(La ley humana es la del día porque es conocida, pública, visible, universal: ella regula, no la familia, sino el Estado, el gobierno, la guerra; está hecha por el hombre (vir). La ley

³³⁹ Lacan J., *Kant con Sade en Escritos 2*. Ed. Siglo XXI. México, 1984.

³⁴⁰ Martí, G. *La Antígona de Lacan, op. cit.*, p. 129.

³⁴¹ Derrida, J. *Glas* (p. 161). Galilée. Paris, 1974

humana es la ley del varón. La ley divina es la ley de la mujer, es la ley que se oculta, que no se ofrece a esa abierta manifestación (Offenbarkeit) que produce el hombre. La ley [divina] es nocturna...).

Sólo en el nivel “histórico”, entiende Steiner, el encuentro agonístico es una oposición entre “ley humana” y “ley divina”, el hombre ante lo eterno y universal, pues, precisamente, esta polarización sólo “fenomenaliza” la autoescisión de lo absoluto. Para Hegel, el hombre deja el οἶκος, el hogar, por el mundo de la πόλις, mientras que la mujer permanece en la casa como “cabeza del hogar y guardiana de la ley divina” en la medida que susodicha polarización de la ley se da en los dioses domésticos, los lares, manes, penates y genio. Así, el reino ético de la mujer es el de lo “inmediatamente elemental”. Es un reino de custodia, negativamente hegeliano, contrapuesto a la destructora positividad de lo político³⁴².

Puesto que Hegel, en su dialéctica final, hace pasar de la πόλις al οἶκος al hombre muerto (marido, padre, hermano), es decir, de nuevo al ámbito de la familia, al dominio primigenio de custodia de la mujer (esposa, madre, hermana), siendo los ritos tarea concreta de la mujer. Y el acto de Antígona es el más sagrado que se pueda cumplir, pues cuando un hombre fallece sin madre ni esposa, el entierro asume su máximo grado de santidad, aunque para el Estado, sea también *ein Verbrechen*, un crimen. De ahí el choque máximo, culminante, sumo, entre lo universal y lo particular, πόλις y οἶκος, entre las esferas del foro y el hogar, entre los mundos femenino y masculino, divino y humano, eterno y efímero, el enfrentamiento entre Antígona y

³⁴² Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, pp. 48-49.

Creonte por Polinices³⁴³. Y de ahí también que Kòjeve interprete hegelianamente que la mujer es la concreción de ese crimen puesto que el Estado reconoce a la familia como enemigo interior, del cual no puede prescindir,

“La Femme est la réalisation concrète du crime. L’ennemi intérieur de l’État Antique est la Famille qu’il détruit et le Particulier qu’il ne reconnaît pas; mais il ne peut se passer d’eux”³⁴⁴.

(La mujer es la realización concreta del crimen. El enemigo interior del Estado antiguo es la familia que él destruye y es el individuo particular al que no reconoce; pero el Estado no puede prescindir de ellos).

Apunta Cristina de Peretti, que la guía espectral del paso de conciencia, autoconciencia y razón a espíritu verdadero, *Sittlichkeit*, en la *Fenomenología*, es Antígona³⁴⁵. No en vano, Hegel había estado escribiendo sobre el derecho natural y el conflicto entre Estado-nación y familia, entre derechos de vivos y muertos, entre legislación y ética, temas fundamentales en su obra y que, en *Antígona*, Sófocles borda³⁴⁶. Peretti, por su parte, reflexiona sobre la tremendo caos, que la familia de Antígona representa en cuanto a esa “generación *de más*” que Derrida señala, pero que

³⁴³ *Ibíd.*, p. 49.

³⁴⁴ Kojève, A. *Introduction à la lecture de Hegel* (p. 92). Éditions Gallimard. Paris, 1947.

³⁴⁵ De Peretti, C. *La Antígona de Derrida* (p. 140). En *Interpretando a Antígona* (cap. VII). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). C. Editorial UOC. Barcelona, 2015.

³⁴⁶ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 43.

Hegel repudia por omisión³⁴⁷. Aun así, Hegel propone la ironía femenina como límite a la ley del hombre, de la *πόλις*. La espontaneidad de la risa de la mujer, hace quebrarse al poder que la subyuga, aunque Derrida señale que ese no es el fin del “falocentrismo”³⁴⁸. El espectro de Antígona también aparece en Slavoj Žižek de la mano de Hegel y Lacan. Como Ana Cecília³⁴⁹ indica, Žižek, invocador espectral habitual en sus obras, no sistematiza al pie de la letra los textos de Sófocles. Seguidor del idealismo alemán y su negatividad absoluta, pretende la actualización hegeliana a través de Lacan, es decir, relectura hegeliana con la ayuda del psicoanálisis y utilizando el *Trieb* de Freud, su pulsión de muerte. Antígona es elevada a paradigma ético y revolucionario por el filósofo esloveno. El suicidio de la heroína sofoclea no es un acto performativo y simbólico sino que sale precisamente de esta esfera del *gran Otro*³⁵⁰ para convertirse en un acto de lo *Real*.

Es decir, dejar en *suspense* el amparo de las ficciones simbólicas enfrentándolas a la radicalidad negativa en que están razonadas³⁵¹. Es la negación de Antígona al Estado, a Creonte. Y este acto de lo Real es para Žižek femenino, mientras que el acto performativo simbólico es masculino. De esta manera, dice Cecília, se da una desarticulación žižekiana de la polaridad tradicional que presenta la diferencia sexual, activo/pasivo, espiritual/sensual, cultura/naturaleza, en clave heterosexista, donde la masculinidad es huida hacia delante del acto femenino en tanto que capaz de romper el orden natural y preestablecido³⁵². Tal y como nos dice Bollack, Antígona no es una santa,

³⁴⁷ De Peretti, C. *La Antígona de Derrida*, op. cit., p. 157.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.

³⁴⁹ Cecília, A. *La Antígona de Žižek* (p. 179). En *Interpretando a Antígona* (cap. IX). Llevadot, L. y Revilla, C. (eds.). C. Editorial UOC. Barcelona, 2015.

³⁵⁰ El *gran Otro* puesto que el *Otro* no supone orden sustancial.

³⁵¹ Cecília, A. *La Antígona de Žižek*, op. cit., p. 183.

³⁵² *Ibid.*, p. 189.

ni tan sólo una figura heroica que uno creyera conocer, más bien habría que desmitificar su imagen reactivando el debate intelectual contenido en la forma de la *τραγωδία*³⁵³. En *La muerte de Antígona*, Bollack nos describe un Creonte y una Antígona delirantes más allá de un interés político, donde la muerte ya no es una pulsión sino blasón y donde aparece el discurso sofístico para ganar la causa para siempre. A juzgar por todas estas exégesis y visiones de Antígona que acabamos de ver, queda clara la autoridad incuestionable que los mitos griegos siempre han ejercido sobre Occidente. Muchos han sido, entre ellos poetas, filósofos, antropólogos, psicólogos, teólogos, los que han dado respuesta a través de sus códigos, perdurando éstos en nuestro recuerdo y activando su reconocimiento a lo largo del tiempo³⁵⁴.

Raíces psíquicas, dice Steiner, y fundamentos de nuestra civilización, estos mitos son nuestra historia simbólica. La tragedia griega adquiere así una dimensión trascendental esencial, que se despliega en la obra de Sófocles de manera magistral y que impone la dinámica de la repetición, ese eterno retorno al que aludía Nietzsche, a través de los tiempos. *Antígona*, es esa *τραγωδία* que fue representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción, ante el entusiasmo de los espectadores, y que sigue generando miles de años después idéntico asombro.

³⁵³ Bollack, J. *La muerte de Antígona*, *op. cit.*, pp. 5-8.

³⁵⁴ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 330.

5. ΠΑΝΤΟΠÓΡΟΣ ΑΠΟΡΟΣ

“παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται

τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον

φεῦζιν οὐκ ἐπάξεται,

νόσων δ’ ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφρασαι.

σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων”.

(inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión. Y sabe escapar de las enfermedades, aun de las más rebeldes).

5.1. El hápax sofocleo como aporía

Tal y como apuntaba en la *Introducción* la aporía παντοπόρος ἄπορος, se mire como se mire, se nos antoja como sublime ya que el hombre, realmente, dispone de todos los caminos pero todos ellos le son impracticables, es decir, que en realidad no tiene a dónde ir. Es la preeminencia del hombre, industrial, capaz, *medida de todas las cosas* como afirmaba el sofista Protágoras, pero a su vez calificación del hombre que no tiene salidas, caracterizado por una indigencia que le facilita el temer a todo y a todos en una búsqueda incesable de salidas. Aun así, los comentaristas helenistas no se refieren a este hápax como tal sino como un término más de las listas. En Herodianus (*Hdn. Gr.*

11³⁵⁵), sólo encontramos παντοπόρος como segundo vocablo de la onceava línea. De igual forma, los escolios hacen referencia siempre otorgándole un significado por separado, sin una intención como compuesto. Así, en Σ. Soph. 359³⁵⁶, encontramos que

“παντοπόρος εἰς πάντα μηχανὰς ἐξευρίσκων καὶ ἐπ’ οὐδὲν ἄπορος τῶν μελλόντων θανάτου μόνον”.

(*pantopóros es aquél que halla recursos gracias a muchos artificios pero es áporos pues no tiene salida ante la muerte*).

A su vez, los diferentes diccionarios recogen el παντοπόρος ἄπορος en diferentes entradas también por separado e incluso tan sólo como compuesto de πόρος. En este sentido, el DELG s.v. πόρος recoge ya, en segunda entrada, un significado de recursos, señalando que “avec ce sens, des composés rares mais importants” y apareciendo ἄπορος como pasaje “difícil” o situación “embarazosa” pero también “sans ressources”, relacionándolo con la ἀπορία. El LSJ s.v. παντοπόρος lo recoge ya por separado y en sus tres significados³⁵⁷ hacen referencia a un ser “omnipotente, creando universalidad” y “capaz de cualquier cosa”. Por su parte, LSJ s.v. ἄπορος es la definición clásica de no tener paso al no tener manera de entrar ni de salir, es decir, “intransitable”, pero también, en sus cuatro significados³⁵⁸, se hace referencia a un ser “sin medios o

³⁵⁵ Herodianus, A. et P., *op. cit.*, p. 199, l. 11.

³⁵⁶ Scholia in Sophoclem, *op. cit.*, v. 359.

³⁵⁷ LSJ s.v. παντοπόρος: παντο-ποιός, ὄν, capable of anything, Thphr.Char.6.2, Ptol.Tetr.160. **II.** Creating universality, Dam. Pr.33. **III.** omnipotent, [θε]ῶ πανθο[ποι]ῶ prob. in Arch.Anz.44.234 (Thrace).

³⁵⁸ LSJ s.v. ἄπορος: ἄπορος, ὄν, first in Hdt. and Pi. (v.infr.), without passage, having no way in, out, or through: hence, I. of places, impassable, πέλαγος, Πηλός, Pl.Ti.25d, Criti.108e; ὁδός, ὄρη, X.An.2.4.4, 2.5.18. **II.** of states or circumstances, impracticable, difficult, Hdt. 5.3, etc.; ἄ. ἀλγηδόν, πάθη, S.OC513 (lyr.), Ph.854; τᾶπορον ἔτος ib.897; ἄ. χρῆμα E.Or.70; ἀγών, κίνδυνος, Lys.7.2 and 39 (Sup.); αἰσχρόνη

recursos, pobre, necesitado e impotente”. Finalmente, si acudimos al *DGE s.v. ἄπορος*, puesto que *παντοπόρος* no se recoge en este diccionario al llegar sólo hasta la *ἐπιλον*, encontramos, en general, la impracticabilidad e inviabilidad “contra lo que nada se puede hacer”, pero también el “callejón sin salida” y la inevitabilidad. También hace referencia a la economía como “carente de medios” o “recursos” e incluso hasta “indigente” o “pobre”³⁵⁹. En lo concerniente a los comentaristas de la *Antígona* de

Pl.Lg.873c; σωτηρία λεπτή καὶ ἄ. ib.699b, cf. R.453d; φόβος Lg.698b; βίος Men.Kith.Fr.1.10; νύξ Longin.9.10:—ἄπορον, τό, and ἄπορα, τά, as Subst., ἐκ τῶν ἀπόρων in the midst of their difficulties, Hdt.8.53, cf. Pl.Lg.699b; εὐπορος ἐν τοῖς ἄ. Alex. 234.6; ἄπορα πόριμος A.Pr.904; ἐν ἀπόροις εἶναι to be in great straits, X.An. 7.6.11; εἰς ἄπορον ἦκειν, πεσεῖν, E.Hel.813, Ar.Nu.703; ἐν ἀπόρῳ εἶχοντο, ἦσαν, they were at a loss how to . . ., Th.1.25, 3.22; ἐτεῆ οἷον ἕκαστον γινώσκειν ἐν ἀπόρῳ ἐστὶ Democr.8: ἄπορόν [ἐστὶ] c. inf., Pi.O.10(11).40, Th.2.77, Aeschin.Socr.53, etc.; ἄπορά [ἐστὶ] Pi.O.1.52: Comp. -ώτερος, ἢ λῆψις Th.5.110. 2. hard to discover or solve, ἀνεξερεύνητον καὶ ἄπορον Heraclit.18; ἄ. ἐρωτήσεις, = ἀπορίαί IV, Plu.Alex.64, Luc.DMort.10.8; ζήτησις Pl.Pl.284b; λόγοι D.L. 7.44. 3. hard to get, scarce, ἐν δυστυχίῃ [φίλον εὐρεῖν] πάντων -ώτατον Democr.106; θῦμα Pl.R.378a; ἄπορα [ὀφλήματα] bad debts, D.50.9. III. of persons, hard to deal with, unmanageable, E.Ba. 800, Pl.Ap.18d (Sup.), cf. Th.4.32 (Sup.): c. inf., ἄ. προσμίσγειν, προσφέρεσθαι, impossible to have any dealings with, Hdt.4.46, 9.49; βορῆς ἄνεμος ἄ. against which nothing will avail, which there is no opposing, Id.6.44; ἄ. τὸ κακὸν καὶ ἀνίκητον Id.3.52. 2. without means or resources, helpless, ἔρημος, ἄ. S.OC1735 (lyr.), cf. Ar.Nu.629, etc.; ἄ. ἐπὶ φρόνιμα S.OT691 (lyr.); ἐπ’ οὐδέν Id.Ant.360 (lyr.); ἄ. γνώμη Th.2.59. 3. poor, needy, Id.1.9, Pl.R.552a; opp. εὐπορος, Arist.Pol. 1279b9, 1289b30; ἄ. λειτουργεῖν too poor to undertake liturgies, Lys. 31.12, cf. PRyl.75.5 (ii A.D.), etc.; ἄ. καὶ τῶν ἐλαχίστων κατέστησαν D.Chr.17.18; also of states of life, δίαίτα ταπεινὴ καὶ ἄ. Pl.Lg. 762e. IV. Adv. ἀπό-ρος Simon.46, etc.; τὸ πρᾶγμα ἄ. εἶχε πατρί E. IA55; ἄ. ἔχει μοι περί τινος Antipho 1.1; ἄ. ἔχειν, c. inf., D.H. 6.14; ἄ. διατεθῆναι Lys.18.23: Comp. -ώτερον Th.1.82; but -ώτερος διακεῖσθαι Antipho 3.2.1: Sup. -ώτατα Pl.Ti.51b. etc.

³⁵⁹ *DGE s.v. ἄπορος: ἄπορος, -ον, I* en gener., 1 de fenómenos naturales impracticable, inviable *θάλασσα* Hp.Morb.Sacr.1.29, *πέλαγος* Pl.Ti.25d, *πηλός* Pl.Criti.108e, *όδός* X.An.2.4.4, *ὄρη* X.An.2.5.18 • contra lo que nada se puede hacer del Bóreas, Hdt.4.46, *νύξ* Longin.9.10 • fig. inaccesible, inexplorado dicho de lo inesperado y no experimentado, Heraclit.B 18. 2 de abstr. insuperable *τὸ κακόν* Hdt.3.52, *τοῦτο* Hdt.5.3, *φόβος* Pl.Lg.698b • irremediable, incurable *ἀλγηδών* S.OC 513, cf. Ph.854, *νόσημα* Hp.VM 8, *τύχαι* Plu.Sol.28 • gener. difícil, dificultoso *ἀμφοτέρα* Gorg.B 11a.10, *χρήμα* E.Or.70, *ὁ ἀγών* Lys.7.2, *σωτηρία* Pl.Lg.699b, *ζήτησις* Pl.Pl.284b, *ἐρωτήματα* Plu.Alex.64 • subst. ἐν ἀπόρῳ ἐστὶ es imposible Democr.B 8, *ἄπορα πόριμος* que hace esperar lo no esperable A.Pr.904, *ἐν ἀπόροις εἶναι* estar en grandes apuros X.An.7.6.11, *ἐς ἄπορον ἦκειν* E.Hel.813, *εἰς ἄπορον πεσεῖν* Ar.Nu.703, *εὐποροὶ ἐν τοῖς ἀπόροις* de los enamorados, Alex.234.6, *ἐν ἀπόροις ζητήσω πόρον* SB 7530.16 (I a.C.) • *τὸ ἄ.* callejón sin salida

Sófocles que ya empiezan a reconocer el παντοπόρος ἄπορος como compuesto, puesto que no será hasta el siglo XIX cuando la edición sofoclea cause fascinación y sea tratada, entonces, con rigor, encontramos a un Gerhard Müller que, en su *Antigone*³⁶⁰, ya recoge el hápax comparándolo con el sarcástico ταχύπορος ταχύμορον del *Agamenón* de Esquilo (Ag. 486), refiriéndose a que quien navega rápido, encontrará la muerte rápidamente. Müller también hace referencia a la expresión que se encuentra diez versos más abajo del παντοπόρος ἄπορος, concretamente en el verso 370, el ὑπίπολις ἄπολις, donde también se encuentra ese contraste y ese *entgegenzusetzende* “oponerse a” que encontramos en el ἄπορος. No en vano, el propio Heidegger si fija en *Das erste Stasimon*, al que otorga la categoría hölderliniana del estásimo que contiene gran parte de la sensibilidad intelectual de Occidente, pudiendo suministrar, tal y como señala

Iren.Lugd.Haer.2.33.2 • c. inf. ἄπορον ἀποθέσθαι Pl.O.10.40, πάντων ἀπορώτατον (φίλον εὔρειν) Democr.B 106, ἐλεῖν τὴν πόλιν Th.2.77, ἐν ἀπόρῳ εἶχοντο θέσθαι τὸ παρόν Th.1.25, cf. 3.22, καλὸν κάγαθὸν εἶναι Aeschin.Socr.53, ἐξευρεῖν Archyt. B3. 3 de pers. difícil de manejar, intratable ζένοσ E.Ba.800, οὗτοι Pl.Ap.18d, ἄμαχοί τε καὶ ἄποροι Hdt.4.46, c. inf. προσφέρεσθαι ἄποροι es imposible acercárseles Hdt.9.49 • subst. οἱ ἀπορώτατοι los más difíciles de combatir Th.4.32. II ref. a los medios económicos 1 carente de medios o recursos ὧδ' ἔρημος ἄπορος S.OC 1735, ἐποίησε τὸν ἀνθρώπειον βίον πόριμον ἐξ ἀπόρου Gorg.B 11a.30, cf. Men.Cith.Fr.1.10, Plu.2.356a, ἄποροι καθεστηκότες encontrándose desamparados Th.2.59, ἄ. ἐπ' οὐδέν S.Ant.360, ἄ. ἐπὶ φρόνιμα S.OT 690, δίαιτα ... ταπεινὴ καὶ ἄ. Pl.Lg.762e. 2 pobre, indigente op. εὐπορος Is.7.9, πένης καὶ ἄ. Plu.2.1058b, subst. οἱ ἄποροι Isoc.8.131, cf. PMil.Vogl.25.3.4 (II d.C.) • insolvente para encargarse de un servicio público o pagar impuestos ἄ. λητουργεῖν Lys.31.12, cf. PCornell 24.5 (I d.C.), SB 7462.10 (I d.C.), POxy.2131.13 (II d.C.), PLeit.5.10 (II d.C.), PSI 1103.7 (III d.C.) • improductivo, que no rinde de adelantos o deudas, D.50.9, de tierras ἀπὸ ἀπόρων ὀνομάτων de las partidas de tierras improductivas, PGen.67.7 (IV d.C.), γεωργοῖς ἀπόρων ὀνομάτων μητροπολιτικῶν POxy.1746.11 (IV d.C.) • neutr. subst. τὸ ἄ. tierra improductiva ἐπιγραφὴ ἀπόρου PUniv.Giss.13.7 (I d.C.), βούλομαι μισθώσασθαι σοι ἀπὸ τοῦ ἀπόρου τῆς κόμης PGen.70.8 (IV d.C.) • ἐν ἀπόρῳ en estado de improductividad, de abandono τὰ ἐνδεήματα τῶν ἐν ἀπόρῳ τυγχάνοντων ὀνομάτων PCair.Isidor.68.17 (IV d.C.). III adv. -ως 1 en mala situación, en situación embarazosa τὸ πρᾶγμα ἄ. εἶχε ... πατρί E.IA 55, ἄ. ἔχειν Antipho 1.1, X.HG 7.4.8. 2 difícilmente γεύειν τὸ παρόν Lyr.Adesp.29a. 3 en dificultades económicas διατεθέντες Lys.18.23.

³⁶⁰ Müller, G. *Sophokles. Antigone, op. cit.*, p. 94.

Steiner³⁶¹, la base fundamental de la metafísica occidental. Se fija Heidegger en este *ὕψιπολις ἄπολις* en tanto que antítesis sofoclea, en tanto que exilio del hombre que intenta retornar a un orden natural que le liga a la tierra, en tanto que humano que lleva consigo su propia casa, *ὕψιπολις*, aunque carece de ella, *ἀπολις*. Sin lugar, sin casa, en sempiterna marcha hacia la nada, el ser humano es *beunruhigendsten*, es “lo más inquietante”.

Así, en *Das erste Stasimon*, Müller comenta sobre el *παντοπόρος ἄπορος* que

“Fraglos ging Aischylos mit dem scharf sarkastischen ταχύπορος-ταχύμορον Ag. 486 voraus. Damit sich ein echter Gegensatz ergibt, der dem von ὕψιπολις-ἄπολις 370 gleichrangig ist, muß der mit ἄπορος entgegensetzende Gedanke die Ausweglosigkeit angesichts des Todes sein, der die Grenze ebenso für den kühnen technischen Wagemut des Menschen wie für den unbedingten sittlichen Wagemut Antigones darstellt. Kunstvoll ist der Gedanke in die Mitte gestellt und eingerahmt durch die allgemeine Aussage, daß der Mensch aus allem, «was auf ihn zukommt» (τὸ μέλλον), einen Ausweg findet, und durch den wirkungsvollen Schlußsatz, der zum Inhalt den höchsten Triumph ebensowohl der technischen Fähigkeit des Menschen wie (bei metaphorischem Verständnis von νόσων) der sittlichen Fähigkeit Antigones hat”.

³⁶¹ Steiner, G. *Antígonas*, *op. cit.*, p. 102.

(Sin lugar a dudas, Esquilo es su precedente con su agudo sarcasmo (ταχύπορος-ταχύμορον Ag. 486). Para que exista un contraste real, igual al de ὄψιπολις-ἄπολις, el pensamiento que se debe encontrar con ἄπορος ha de ser la desesperanza de la muerte, que es el límite para la atrevida audacia técnica del hombre, así como para la audacia moral incondicional de Antígona. Artísticamente, la idea está puesta y enmarcada por la declaración general en medio de ese hombre fuera de todo, un lugar de escape de todo lo que «viene» (τὸ μέλλον), a través de la eficaz conclusión final del contenido del más alto triunfo, tanto como la mayor capacidad técnica de las personas como (en una comprensión metafórica de νόσων) la habilidad moral de Antígona).

Por su parte, Andrew Brown reconoce en su *Antígone*³⁶², lo dificultoso del idioma y su transcripción cuando dice “*the Greek is at least as elliptical and difficult as the translation*”, es decir, el Griego es al menos tan elíptico y difícil como la traducción. Así pues, los versos 355-61, Brown los traduce como³⁶³

“and the taught himself speech and windlike thought and the spirit of civic order, and how to flee the arrows of frost that make for hard lodging out of doors, and the arrows of bitter

³⁶² Brown, A. *Sophocles. Antigone, op. cit.*, p. 157.

³⁶³ *Ibíd.*, pág. 51.

rain; resourceful in all (resourceless he goes to meet nothing that is to come). From death alone he will procure no refuge”.

(y se enseñó a sí mismo el habla y el alado pensamiento y el espíritu del orden cívico, y cómo huir las flechas de la helada que convierten en duro el alojamiento de puertas afuera, y las flechas de la lluvia amarga; Ingenioso en todo (sin recursos él va a encontrar la nada que está por venir). De la muerte solo él no procurará refugio).

y sobre el παντοπόρος ἄπορος del v. 360 comenta que

“resourceful in all: Great wight is thrown onto this syntactically isolated word, which forms the climax of the list of achievements / resourceless he goes to meet nothing...: The negatives cancel out so that the phrase amounts to an emphatic expansion of 'resourceful in all'”.

(ingenioso en todo: Gran luz se arroja a esta palabra sintácticamente aislada, que forma el clímax de la lista de logros / sin recursos él va a encontrar la nada...: Los negativos cancelan hacia fuera de modo que la frase asigne a una extensión enfática del "ingenioso en todo").

La dificultad de interpretación queda reflejada, pues, por Brown, aunque está señalando el hápax en sí cuando dice “*this syntactically isolated word*”, y asigna esta palabra

sintácticamente aislada la función de antítesis, de oxímoron, de la aporía de los contrarios en tanto que extensión enfática. En este sentido, en 361-2, añade Brown,

“From death alone...: To a pessimist man's failure to conquer death might seem to make a mockery of all his successes. Here it is presented as a little more than a foil to his achievements in medicine, which do enable him to evade death in the short term”.

(De la muerte solo...: Para un hombre pesimista fracasar en la conquista de la muerte podría parecer una burla de todos sus éxitos. Aquí se presenta como un poco más que una hoja de sus logros en la medicina, que le permiten evadir la muerte a corto plazo).

Ernst Cassirer se encargó de recordárnoslo con su ser aporético, su animal simbólico, traduciendo *παντοπόρος ἄπορος* como símbolo y no biología, de ahí que llegara a decir que “la cultura es tragedia para el hombre”³⁶⁴. Un Cassirer neokantiano que transformaba la *crítica de la razón* en *crítica de la cultura*, al analizar el concepto operando en la conciencia. Un Cassirer que buscó las mencionadas raíces de Jean Jacques Rousseau en su *Discurso sobre la desigualdad*, quien nos advirtió que el animal reacciona al medio de manera automática, conducido por sus instintos. El hombre, en cambio, pierde esa capacidad de respuesta automática y ante un estímulo exterior carece de una respuesta determinada y fija: en este sentido se habla de *animal enfermo*, condenado a elegir siempre entre dos o más posibilidades, aporético.

³⁶⁴ Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Armando Morones (trad.). FCE. México D.F., 1985.

5.1.1. Elección obligada, inviabilidad racional

El hombre, al estar obligado a elegir, es libre sin remedio: la pasividad, el no decidirse, también es una elección con las consecuencias consiguientes. El estar dotado de razón deja de ser el elemento primario que diferenciaría al hombre del animal, del modo que se desprende de la antropología tradicional, que definía al hombre como un *animal racional*. Rousseau invierte la relación de prioridad entre razón y libertad. No por ser racional es libre, siendo así la libertad una calidad que deriva de la racionalidad, sino que el hombre es libre al verse privado del automatismo de sus respuestas, desarrollando así su racionalidad, ponderando, calculando, sopesando entre diversas posibilidades, forzando el buscar las razones de peso que le permitan escoger una. La ‘salida’ a esta aporía es la solución biológica, que nos muestra la indigencia del hombre como ser viviente, como prematuro, como ser nacido antes de tiempo. Esta *prematuration* hace que el hombre nazca sin recursos, indefenso, *ἄπορος*. En definitiva, un animal carente de instintos que califica a esta deriva como *Trieb*, como impulso. Para Freud, éste será la pulsión de muerte, que llevará más tarde al psicoanálisis a decir que el recurso del hombre ante esto es la libido. Esta es la deriva que le hace no seguir una ley y derivar por los múltiples caminos de la cultura, que sea *παντοπόρος ἄπορος*, un *Trieb*, que la cultura no sea más que *una tragedia para el hombre*.

“καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους

ὄργας ἐδιδάξατο, καὶ δυσαύλων

πάγων ὑπαίθρεια καὶ

δύσομβρα φεύγειν βέλη

παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται

(360)

τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον

φεῦζιν οὐκ ἐπάξεται,

νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφρασαι.

σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων”.

(él se ha procurado el lenguaje y los alados pensamientos, y los sentimientos que regulan las naciones, y sabe esquivar los dardos de los hielos insufribles a la intemperie, y el azote de las lluvias. ¡Inexhausto en recursos. Sin recursos no le sorprende azar alguno. Sólo para la muerte no ha inventado evasión. Y sabe escapar de las enfermedades, aun de las más rebeldes).

Lo constatado por el coro de *Antígona*³⁶⁵ en su segunda oda coral o primer estásimo (331-383) predicando al hombre como παντοπόρος ἄπορος (355-362) es que el hombre, entonces, escoge el camino del δεινότερον, lo más pavoroso, escoge el camino más terrible, que hace que no pueda salir del ἄπορος y que estalle la violencia. Y es precisamente el arte el que se ve como un plus que puede hacernos salir de ello, pues el arte es lo catártico, lo puro, que busca lo sublime, el arrebató, el éxtasis, el terror deleitoso, y no la retórica, la persuasión, y es precisamente de ahí de donde surge que el coro de *Antígona* es el elogio a la audacia y el valor ante el ser apórico, ante el παντοπόρος ἄπορος, donde se produce lo sublime, en la confrontación del límite de lo humano, ora Antígona, ora Creonte. Ambos luchan creyendo firmemente en sí mismos, llevándonos hacia la reflexión hölderliniana, aquella que nos decía que el ser humano debía aferrarse a sí mismo de la manera más fuerte posible y atenerse con la máxima

³⁶⁵ Errandonea, I. *Sófocles. Tragedias. Antígona. Volumen II.* C.S.I.C., Madrid, 1991.

firmeza a su identidad, desplegando así su carácter auténtico de una manera totalmente plena. La lucha entre Antígona y Creonte como máximos exponentes aporéticos en la tragedia sofoclea, como máximos representantes del παντοπόρος ἄπορος, pero también la lucha fratricida llevada a cabo por Etéocles y Polinices, cuya reconciliación hubiera sido aquella tierra prometida zambraniana, como muestra de la salida humana al conflicto, a la aporía, sin que la intervención divina medie en el conflicto. La tragedia más allá de la propia tragedia, [τὰ] μετὰ [τὰ] τραγωδία, la *metatragedia*, la tragedia dentro de la tragedia es, precisamente, lo aporético mostrado en el hápax sofocleo παντοπόρος ἄπορος, pues aún siendo elegida de protagonista, sin lugar a dudas, Antígona, Creonte también podría ser merecedor del título que lleva la obra, puesto que en opinión hegeliana, los dos tenían razón. Una razón empecinada, sin salidas, que desemboca en un ἀγών de la mutua destrucción.

Si bien el χορός predicaba al hombre como παντοπόρος ἄπορος y éste escogía el camino más pavoroso y terrible del δεινότερον, no pudiendo salir pues del ἄπορος y estallando así la violencia, siendo el arte aquel plus que puede hacernos salir de ella, a través del terror deleitoso, de lo catártico, lo puro, por el contrario, la originalidad en Kant proviene de la nada, *ex nihilo*. La superioridad de la belleza natural por encima de la artística a través de la moral, la complacencia desinteresada. Esto se articulará a través de la figura del genio. El genio es el talento, don natural, que da la regla al arte, la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Se caracteriza por su intrasmisibilidad, es decir, es sólo un medio entre naturaleza y arte. El genio no puede enseñar cómo lo hace, ni él mismo sabe que lo es. La originalidad debe ser su primera cualidad, con lo cual hay un rechazo de lo mimético. No hay regla alguna, *als ob nature*, como si fuera naturaleza; no hay τέχνη como si fuera φύσις. El genio no puede descubrir ni certificar su producto sino aludiendo a la naturaleza, no

puede repetir esa regla, es decir, la división del sujeto en sujeto/genio. No en vano, en Heidegger el παντοπόρος ἄπορος es el nihil, la nada. Lo bello aparece en ausencia del objeto, es apariencia, *ex nihilo*, es en el arte donde se atraviesa el límite humano a través de la κάθαρσις, de lo puro. La definición negativa de lo sublime es aquella que resulta de menospreciar los bienes, horizonte característico del arte. La negatividad supone una dignidad donde reside la grandeza del hombre. No hay que confundir lo sublime con lo espiritual, el materialismo negativo. Lo sublime da pábulo a la meditación, aquello que no nos puede despertar admiración no está en este orden, y para Heidegger, hay seis hechos fundamentales. Los tres primeros comienzan con la falta de meditación pensante entre los griegos sobre el arte, es decir, no existe una estética sobre el arte. Le sigue su estética, que comienza con el declinar del gran arte, surgiendo la diferencia entre τέχνη y φύσις y la distinción entre ὕλη y μορφή. El tercer hecho heideggeriano sería que la estética se desarrolla a partir del cogito cartesiano como una lógica de la sensibilidad.

En los tres hechos fundamentales heideggerianos siguientes, aparece un cuarto crucial, pues el punto más alto de la estética surge con el fin del arte hegeliano. Esto, queda constatado en el siguiente hecho, fijándonos en la obra de Wagner. Por último, Heidegger nos indica que lo formulado por Hegel sobre el arte, lo reconoce Nietzsche pero buscando un contrapunto al nihilismo de la metafísica occidental, una fisiología del arte. Nietzsche dice que “el arte tiene más valor que la verdad”, que lo sensible tiene más valor que lo suprasensible. Es decir, una distinción entre apariencia y esencia. Para la superación del nihilismo, dice Heidegger hay que volver al mundo platónico sobre el arte, sólo hay salvación en el retroceso reflexivo. Lástima que Heidegger se quede con la complacencia desinteresada kantiana y no con en el terror deleitoso sofocleo. Lástima que Heidegger, retrocediendo, se olvide de invertir el platonismo, dando así al arte una función política, que no es otra cosa que el cierre de la πόλις, de la sociedad.

5.2. La inversión del platonismo

Entonces, ¿cómo pudo Platón, uno de los mejores escritores del mundo, quizás el mejor, según F. M. Cornford³⁶⁶, reclamar la expulsión de los poetas de la πόλις, arremeter contra los sofistas e iniciar el camino del declive de la tragedia ática? Siendo trágico en su juventud y también como filósofo³⁶⁷, Platón no dudó en invocar a Vulcano³⁶⁸ *ipso facto* para que quemase sus tragedias, después de haber escuchado la composición de Sócrates. Todo y la grandísima influencia que su maestro ejercerá sobre él a partir de aquel momento, existen otras causas del orden de la *πραξις* cotidiana que a mi juicio llevaron a Platón a exagerar su aversión por poetas, trágicos y sofistas. El discípulo de Husserl y Cassirer, Leo Strauss³⁶⁹ aporta una de las claves fundamentales para entender la cuestión, que no es otra que la falta de capacidad de la filosofía para persuadir a los no-filósofos, el pueblo, con la consiguiente falta de poder político de la misma, puesto que “la filosofía, a diferencia de la poesía, no puede encantar a la multitud”. Y Platón es sabedor de este problema, sabedor de que la filosofía está falta de autoconocimiento mientras que la poesía es autoconocimiento. Otra razón de peso fundamental planea en el horizonte platónico: su *modus vivendi*. La Academia necesitaba nutrirse de futuros discípulos no sólo para perpetuar un conocimiento sino también para subsistir y, en aquellos momentos, la competencia directa eran los σοφιστής. De hecho, el retor Isócrates, amigo de Platón según Diógenes de Laercio³⁷⁰,

³⁶⁶ Cornford, F.M. *Principium sapientiae*. Rafael Guardiola y Francisco Giménez (trads.). Editorial Visor. Madrid, 1987.

³⁶⁷ Alegre, A. *Historia de la filosofía antigua*. (Pág. 174). Ed. Anthropos. Barcelona, 1988.

³⁶⁸ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres*. (Pág. 106, 4). Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 2000.

³⁶⁹ Strauss, L. *El problema de Sócrates* (Pág. 58). Josep Montserrat Molas (trad.). Editorial Pòrtic. Barcelona, 2006

³⁷⁰ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres, op. cit.*, p. 107, 6.

poseía la suya en frente y, comparando según que textos de ambos, como el discurso isocrático *Busiris*³⁷¹ y los proyectos platónicos de la *República* y las *Leyes*, existen sus posibles relaciones y presentan un paralelismo en cuanto a las clases sociales y sus funciones especializadas y fijas. Así, en en el *Busiris* (16) se dice sobre el rey egipcio:

“ἀπαντας δὲ τοὺς ἀριθμοὺς περιλαβὼν ἐξ ὧν ἄριστ' ἄν τις τὰ κοινὰ διοικήσειεν, ἀεὶ τοῖς αὐτοῖς τὰς αὐτὰς πράξεις μεταχειρίζεσθαι προσέταξεν, εἰδὼς τοὺς μὲν μεταβαλλομένους τὰς ἐργασίας οὐδὲ πρὸς ἓν τῶν ἔργων ἀκριβῶς ἔχοντας, τοὺς δ' ἐπὶ ταῖς αὐταῖς πράξεσιν συνεχῶς διαμένοντας εἰς ὑπερβολὴν ἕκαστον ἀποτελοῦντας”.

(habiendo hecho todos los cálculos con los que se puede gobernar de la mejor forma posible el estado, ordenó que siempre ejercieran las mismas actividades los mismos; pues sabía que los que cambian de ocupación no hacen con exactitud ni una sola cosa, mientras que los que sin interrupción se mantienen en las mismas actividades terminan cada una de ellas extraordinariamente bien).

Si lo comparamos con algunos pasajes del Platón político, vemos que en la *República* (374) se afirma que “cada hombre debería tener una ocupación, para la que ha sido dotado naturalmente y en la que ha de trabajar todos sus días”. Por otro lado, en las *Leyes* (737e), describe una rígida estructura social donde debería haber un número cerrado de productores propietarios de tierra (*γεωμόροι*), artesanos o comerciantes

³⁷¹ Isócrates. *Discursos. Busiris*. J. M. Guzmán Hermida (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1979.

(846d-847a), junto a los guardianes y sacerdotes. Es decir, se trataría de un especializar a cada clase de ciudadanos en las ideas sociopolíticas del filósofo ateniense que, cuando menos, recuerda de cerca este retrato del utópico reino de Busiris. Por otra parte, tampoco estará de más recordar una de la tesis de F. M. Cornford³⁷² cuando nos dice que la rivalidad que se instaura entre poesía y filosofía es la prueba fehaciente de que había un terreno en común que ambas reclamaban para sí. Coincido totalmente con Cornford cuando en el meridiano de su *Principium sapientiae* nos advierte de que el terreno en común no fue habitado originariamente por los primeros e invadido de repente por los segundos en el siglo VI. El conflicto más bien tiene que ver con la clasificación diferenciadora entre poetas, profetas y adivinos, al margen de una figura única como la del chamán, la cual trataré más adelante, que hasta entonces había ostentado un conocimiento que se le revelaba a través de sus dotes intelectuales y artísticas excepcionales, conseguidas a través de un adiestramiento especial y dominando una técnica particular. Esta nueva clasificación eran los que tenían acceso al mundo invisible. El profeta es inspirado por Apolo, el poeta lo es por las Musas.

Sin duda, es inevitable también pasar por el declive de la tragedia planteado por Friedrich Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*³⁷³. En el abordaje sin contemplaciones a Sócrates del capítulo doce al dieciocho³⁷⁴ Nietzsche nos está hablando, en definitiva, de lo apolíneo y lo dionisiaco; de la expulsión de la tragedia por parte de un poder demoníaco que hablaba en boca de Eurípides que, en cierta medida, era tan sólo una máscara pues “la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisio, ni tampoco Apolo, sino un *δαίμων* que acababa de nacer, llamado Sócrates”. Así pues,

³⁷² Cornford, F.M. *Principium sapientiae*, *op. cit.*, p. 176, 9, ‘La disputa de la filosofía y la poesía’.

³⁷³ Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1973

³⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 112 a 159.

Nietzsche nos plantea una nueva antítesis a la anteriormente comentada entre lo poético (Musas) y lo filosófico (Apolo): lo dionisiaco y lo socrático, siendo la obra de arte de la tragedia la que pereció. Inevitable es, pues, que la ira de Nietzsche recayera también en su discípulo máximo al que denomina como joven poeta trágico y al que le recuerda que para convertirse en discípulo de Sócrates tuvo que quemar sus poemas³⁷⁵. El recién convertido Platón, del cual Nietzsche nos dice que en la condena de la tragedia no le queda a la zaga en cuanto al ingenuo cinismo a su maestro, se ve obligado a crear por pura necesidad artística una nueva forma de arte que es afín a las rechazadas y denostadas por él mismo. Así, el diálogo platónico se nos muestra, según Nietzsche, como “la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates”.

De esta manera fue como Platón proporcionó una nueva forma de arte que, según Nietzsche, es el prototipo de novela, de la cual hay que decir que “es fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología”, esto es, de esclavitud. Nietzsche sigue en su dialéctica particular aportando datos sobre el ocaso de la tragedia causado por el optimismo socrático de sus tesis. De esta manera, la virtud es el saber, se peca sólo por ignorancia y el virtuoso es feliz. Argumenta Nietzsche que ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, creando un lazo visible entre la virtud y el saber, es decir, entre fe y moral, una especie de “justicia poética” donde se premia la virtud y se castiga el vicio y donde aparece un dios puesto ex profeso para la ocasión. Además, esta dialéctica optimista echa de la tragedia a la música, destruyendo así a la esencia de la tragedia, manifestación de los estados dionisiacos.

³⁷⁵ Véase nota número 3.

5.2.1. El arte supremo de las Musas

Aun así, hace mención de una tendencia anti dionisiaca anterior a Sócrates, aunque alcanzó su punto álgido en él, con el agravante de que en sus últimos días Sócrates se tranquilizaba con la idea de que su filosofar era el arte supremo de las Musas. No en vano, ya en la cárcel, contaba a sus amigos el hecho de una aparición que se le repetía en sueños y le aconsejaba: “¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!”³⁷⁶. Platón nos habla de la *διάφορος*, que tendríamos que traducir como diferencia aunque se traduce como discordia, disputa, querrela en inglés (*dispute, quarrel*): la querrela entre filosofía y poesía. Platón deja las cosas como irreconciliables en su recorrido entre su diálogo de juventud *Ion* y *La República*, donde niega la condición de *τέχνη* al arte. La poesía es como la pintura: *ut pictura poiesis*. Entonces, poesía, arte, no se lleva nada bien con la filosofía ontológica, gnoseológica y políticamente hablando.

Es, pues, una crítica política no psicológica, de ahí que los poetas deban ser expulsados de la ciudad. Aristóteles intentará recuperar la tragedia clásica, la de Sófocles, recuperar el arte mediante la *κάθαρσις*. En la Grecia clásica el arte se va a secularizar con Simónides de Ceos y desendiosar la poética. La esencia del arte aparece en un texto, por primera vez, en el caso del *Ion*. El arte no es una *τέχνη*, que en *La República* sería *τέχνη μιμείται*, mimesis. En su *Nietzsche*, Heidegger muestra la condena platónica del arte. *Ion* no sabe, está endiosado, ‘idiotizado’. Es hermoso y bello ser tenido por divino pero eso significa la renuncia del saber. Se evoca, entonces, el carácter del saber sagrado de la poesía, mientras que Sócrates quiere demostrar el carácter no técnico de ella. Platón introduce así la estetización de la política, es decir, un saber que no puede ser transmitido, justo lo contrario de lo que pretende Platón, un saber

³⁷⁶ Platón. *Fedón*, 60 e. Carlos García Gual (trad.). Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1986.

totalmente transmisible. Por tanto, al arte le está vedado el espacio de lo profano y hay que negarle la condición de la *τέχνη*, del saber. Así pues, para hablar de la *διάφορος* hay que atender a la diferencia entre poesía, arte, y filosofía, que pertenecen al ámbito divino y profano, respectivamente. La diferencia entre esencia y apariencia, derivada de la materia y forma según Heidegger, se edifica sobre la comparación, en relación al saber, entre arte y filosofía. Cualquier intento de integración del arte en la filosofía pasará, entonces, por la inversión del platonismo, el arte como órgano de la filosofía de Schelling. Y ese inversionista es Nietzsche. Y eso sólo puede hacerse a través del arte, el permitir a la filosofía redimirse. “El arte tiene más valor que la verdad” dice Nietzsche, lo sensible es más ente que lo suprasensible. El interés no es extra-filosófico, como atestigua la afirmación nietzscheana de su “pavor sagrado” ante esa discrepancia.

Desde el punto de vista de esta investigación, Heidegger no acierta al situar la relación entre los justos términos, no hay estética sin la inversión del platonismo, una lógica de la apariencia un *λόγος* de ella. Una rearticulación entre la naturaleza y cultura, una nueva civilización, no la de la técnica, que acaba por hacer que se afilie al *fhurer* de la Alemania nazi, la palabra que conduce del poeta al líder, la politización de la estética a través de la filosofía. Schiller, por su parte, significa una determinada lectura de Kant, no en vano, es el lector más temprano de la tercera crítica de Kant, que, a su vez, es la posición que quiere recuperar Heidegger para poder superar a Nietzsche, encaminando filosofía y poder a través del arte. La nueva República necesita el retorno de los artistas para restaurar el alzo social roto por la Revolución Francesa y su terror. Schiller dice que “el camino hacia la libertad pasa por el camino a la belleza”. Y es que no hay que olvidar que el arte tiene una función pedagógica, *παιδεία*, en Grecia, por lo que no deja de ser política. Existe el creador, *φιτυργός* y *δημιουργός*, el artesano, *τεχνικός*, y el imitador o pintor, *μιμητής*.

5.2.2. De lo universal y lo sublime

De la misma manera que existía creador, artesano y artista, también existían tres clases de cama respectivamente: la primera representaría la cama de la naturaleza, *φύσει*; la segunda, la procedente de la *τέχνη*; y la tercera correspondería al *ειδολόν*, del cual acaba mofándose ya que dice que puede hacer todas las cosas y que por tanto se sitúa a tres grados de la verdad. Entonces, el *φιτυργός* garantiza la verdad, el *δημιουργός* hace aparecer la cama en la madera y el *μιμητές*, simplemente imita. Por todo lo cual, se podría desprender que Erwin Panofsky, discípulo de Cassirer, erraría en sus excepcionales textos, como *Idea*³⁷⁷ o *La perspectiva como forma simbólica*³⁷⁸, en su acercamiento a Nietzsche, ya que confunde el ideal con lo sublime, porque no se instala en la revolución del arte moderno. La estética es el lugar en donde se plantea la cuestión de la existencia de los universales, cosa que lógicamente es una contradicción por su antagonismo, en todo caso sería no en lo universal sino en lo particular.

Esto fue resuelto por Aristóteles con la introducción de la *κάθαρσις*, de ahí que el pensamiento aristotélico sea tan importante en tanto y cuanto la *μίμησις* es palanca, pues el arte se refiere no tanto a la belleza como a lo sublime. En el arte no podemos hablar de lo universal sino de lo sublime. Así pues, nos encontramos con un Platón fuertemente influenciado por su maestro, hasta el punto de quemar sus poemas y convertirse; un Platón receloso del poder político que ostenta la poesía y la tragedia y no así la filosofía; un Platón combativo con aquellos que, como los sofistas, compiten con él a la hora de ganarse pan y prestigio; y, finalmente, un Platón resentido con aquellos

³⁷⁷ Panofsky, E. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. María Teresa Pumarega Basi (trad.). Editorial Cátedra. Madrid, 2013.

³⁷⁸ Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Virginia Careaga (trad.). Editorial Tusquets. Barcelona, 1999.

que le ridiculizaron por joven al subirse al púlpito para intentar defender a Sócrates³⁷⁹, resentido con aquél que con más dureza acusó a su maestro por ser la voz de los poetas afrentados por Sócrates, Melito³⁸⁰, a juzgar por su posterior condena a muerte³⁸¹. Un Platón, en definitiva, paradigma de παντοπόρος ἄπορος, el sabio que no puede conformarse con un solo camino, aquel que dispone de todos los caminos pero que estos son impracticables. Aporía que nos indicaba que el hombre, ora Sócrates ora Platón, no tiene salidas, que dispone de todos los caminos, de todas las posibilidades, pero que, en realidad, no posee ninguno. Y es precisamente el ser aporético lo que le da este carácter indigente que le facilita el depender del otro, el temer a todo y a todos, el tener que defenderse y atacar, el tener que buscar una salida en otras culturas; no olvidemos que, como dice un gran conocedor del universo griego “un buen historiador de la filosofía griega ha de dar cuenta de todas las interrelaciones que comentamos”³⁸².

5.3. Αἴσθησις, vita cognitionis

Que la belleza es la puerta de acceso al conocimiento verdadero quedaba representado en *El Fedro* de Platón. Así, la filosofía empezaba a ocuparse del arte porque en él estaba la verdad. Pero no fue hasta mitades del siglo XVIII que Alexander Gottlieb Baumgarten funda la estética como disciplina independiente, basada esencialmente en la conjunción de arte y belleza; este modelo permanecerá invariable hasta Hegel. Después, se atenderá a la tarea de separar el arte de la ‘máxima’ de la

³⁷⁹ Laercio, D. *Vidas de filósofos ilustres*. (Pág. 68, 18). Editorial Iberia, S.A., Barcelona, 2000.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 65, 16.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 67, 19.

³⁸² Alegre, A. *Historia de la filosofía antigua*. (Pág. 57). Editorial Anthropos, 1988.

belleza. La definición por medio de la reflexión filosófica del arte como tal, y el descubrimiento de su vinculación con la belleza, es lo que permitió hallar una teoría suficiente del arte como valor autónomo. Baumgarten acuñaba la palabra *aesthetica*³⁸³ a través del adjetivo griego *αἰσθητική* (estético), surgido a partir del sustantivo *αἴσθησις* (sensación) y de su construcción habitual "ciencia de la *αἴσθησις*", es decir, del conocimiento sensible. Usa por primera vez el término en su obra de 1735, haciéndolo título de un libro en 1750³⁸⁴. Kant se basa en él para escribir su *Crítica del juicio*. Las imposibilidades de la lógica, limitación sistemática de contenido, son lo que dan origen a la estética como ciencia, como conocimiento, como teoría del conocimiento sensitivo. Si se suma la lógica (concepto) obtendremos el *λόγος* (no conceptual), el conocimiento. Pero Baumgarten³⁸⁵ nos habla de lo claro y distinto, analítico, particular en Kant, en contraposición a lo oscuro y confuso, sintético, universal kantiano. El conocimiento *a priori* es determinante, *a posteriori*, reflexionante. La *vita cognitionis* baumgarteniana, la vida del conocimiento, es, entonces, la estética, es "el arte del pensar", salir del fenómeno para llegar al nouméno.

Baumgarten entiende la comprensión como contrario de la aprehensión, es la condición en un Todo previo a la intuición del concepto, es decir, la síntesis primera. Existe un hiato entre lo universal, sintético, distinto, y lo particular, analítico, confuso; este hiato es el arte, que sería un obstáculo, es lo que place sin concepto. La estética viene a suturar este hiato. Edmund Burke, como veremos a continuación, hace una reflexión sobre lo sublime, que se sitúa entre el placer y el dolor, conectando con lo que

³⁸³ La palabra fue empleada por primera vez en su tesis doctoral: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle, 1735.

³⁸⁴ Baumgarten, A.G. *Aesthetica*. (t. I, 1750; t. II, 1758). Olms. Hildesheim, 1970. Traducción francesa: *Esthétique*, Jean Yves Pranchère (trad.). L'Herne, París, 1988

³⁸⁵ Baumgarten, A.G. *Estetica*. Vita e Pensiero. Edizione di Francesco Piselli. Milano, 1992.

denomina como autoconservación. Así las cosas, hacía falta un tercer término, apareciendo lo sublime, lo catártico en Burke. Después de éste y Baumgarten, lo decisivo en Kant será la superioridad de la belleza natural por encima de la artística a través de la moral y esto lo articulará a través de la figura del genio y su ignorancia como tal, consecuencia lógica de la complacencia desinteresada. Es aquí donde aparece el *quiasmo del arte* entre lo natural y lo artístico: para que la naturaleza sea bella debe de ser artística y para que algo sea artísticamente bello de asemejarse a lo natural. Goethe nos habla del brillo estético de la naturaleza. Si en Platón la belleza es la verdad, en Kant es placer. Hay, por tanto, una desvinculación de lo estético con el conocimiento, para separar la belleza del arte con lo sensitivo, con lo gnoseológico, que es justamente lo que hace Baumgarten.

5.4. Κάθαρσις, el terror deleitoso

Como ya he señalado, Edmund Burke³⁸⁶ opone placer y dolor. El placer relativo es *delight*, deleite, que no significa *pleasure*, el placer positivo. Se le puede calificar como precursor en toda ley de los *poetas malditos*. El dolor da ocasión a un desdoblamiento, a un dolor positivo, a un deleite; el placer desdoblado no generará nada. Así es como lo sublime está unido al terror, a la catarsis, así es como el terror puede convertirse en deleitoso. Pero el concepto sublime ha sufrido en su tortuoso camino polarizaciones que conducen a su extinción. Se ha oscurecido su origen, tergiversado su aparición, la realidad se ha confundido, ha resultado ser una fuerza

³⁸⁶ Burke, E. *De lo sublime y de lo bello*. Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Férez (trads.). Alianza Editorial. Madrid, 2005.

proteica que cambia apenas se le pregunta tal y como apunta Carlos Eduardo Peláez³⁸⁷, señalando al poeta y crítico francés Despréaux Boileau³⁸⁸ como el que introdujo de nuevo el concepto en su ámbito original. Boileau lo intuyó y señaló en el prólogo a su traducción del *Traité du sublime de Longino*, apuntando que lo sublime es palabra en situación y no situación de las palabras, sentido originario de la palabra como persuasión de una irresolución, en su límite e ilimitación,

“mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles”.

(pero lo sublime se pueden encontrar en un solo pensamiento, una sola figura, un solo giro de palabras).

En su investigación sobre lo sublime *A philosophical Enquiry into the origin of our is of the sublime and Beautiful*, Bruke dice indagar qué cosas causan en nosotros las afecciones de lo sublime y de lo bello. Naturalezas disímiles, lo sublime y lo bello toman la forma estética como objeto de dolor o de placer ante el estado constante de indiferencia de la mente humana, una especie de punto de partida entre el dolor y el placer. Lo sublime parte entonces de la afección más profunda que la mente humana puede sufrir, el terror. Pero no como abstracción sino como objeto terrible que produce un estado negativo en el ser humano, haciendo cesar el movimiento de la *ψυχή* y convirtiéndose en una afección que supera todas las fuerzas, quedando el sujeto a merced de la estupefacción. Pasma que asombra, admira, sorprende y desconcierta,

³⁸⁷ Peláez, C.E. *El terror de lo sublime. La recepción de E. Burke en el siglo XVIII*. Revista Ciencian Humanas, n° 27.

³⁸⁸ Boileau, D. *Traité du Sublime. Oeuvres completes de Boileau*. Editorial de A. Ch. Gidel, París. Vol. III p. 440.

“whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime”.

(el resultado de potenciar las ideas de dolor y peligro, es decir, el terror en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, es el principio predominante de lo sublime).

Sófocles buscaba en sus tragedias, en su *Antígona*, que la *κάθαρσις* se adueñase del público en tanto que purga y purificación. Asombro y admiración tenían pues la misma afinidad de idea que el miedo, significación que encontramos en la palabra prehelénica, presente desde los orígenes, *θάμβος*. Este es el sentido en el que se encuentra esta palabra y sus derivados en los poemas homéricos. Después de Homero, *θάμβος* conservará un sentido idéntico aunque designando el estupor en que se encuentra sumergido el hombre desde que entra en contacto con lo sobrenatural³⁸⁹, el temor sagrado ante lo numinoso. Lo sublime es fuente para la afección, como nos indica Burke, pues es aquello que se descubre como terrible y se presenta en determinados estados de ánimo, como un estado de especie, como un estado de animalidad que se auto-conserva ante el peligro de lo otro pues

“the passions belonging to self-preservation are the strongest of all the passions”.

(las pasiones que pertenecen a la propia conservación son los más fuertes de todas las pasiones).

³⁸⁹ Festugère, A.J. *La sainteté*. Coll. Mythes et Religions, 9. París, 1942.

5.4.1. Sublimidad, sustrato catártico

Lo sublime, entonces, no se comunica sino que se sustrae del estado catártico, puesto que la enormidad sobrepasa el límite propuesto por la razón, perdiéndose las ideas puesto que no llegarán a su epifanía. Como señala Burke la vastedad de extensión o cantidad, provoca el efecto más sorprendente, es decir, no porque el *πάθος* nos lleve a una suprarracionalidad sino porque lo ilimitado de la cantidad sobrepasa la afección conduciéndola a un ílmite que provoca terror. Un terror como efecto sabedor de su resultado deleitoso. El poder es uno de los grandes aportes que hace Burke a la sublimidad, puesto que tiene la capacidad de desenmascarar a los poderes totalitarios como nos indica José Molinuevo³⁹⁰.

En *Antígona* está representado por Creonte, aunque su poder no es del triunfo de la alegría de la creación, de la imaginación o fantasía, tan caro al sublime originario, sino el sometimiento de las afecciones al *νόμος*, a la ley como forma de justicia que distribuye o retribuye, que no se comprende porque es ajena a los poderes de lo ético. En Burke se da la simpatía que emana de Antígona como principio humano del placer y del dolor, como *πάθος* que interesa a los demás, como *ἐνθουσιασμός*, como *συμπάθεια*, ese sufrir juntos y tratar con las emociones, surgido del *συν πάθος* y *συμπαθος*. Este concepto salido de la corriente estoica tiene una solución caracterizada por la empiricidad del concepto sublime inquirido por Burke pues

“sympathy must be considered as a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected”.

³⁹⁰ Molinuevo, J. *Paradojas de lo sublime*. Universidad de Salamanca Eds., 1995.

(la simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados, en muchos aspectos, igual que él).

Así, las pasiones pueden transmitidas y representadas artísticamente, convirtiéndose en conmovedoras. Todo y que es precisamente en el concepto de *συμπάθεια* donde suele ocurrir la catástrofe de lo sublime y lo bello. Es la mecánica del *πάθος* y no la integridad de aquello representado lo que constituye el efecto, es decir, que frente a lo representado, el hombre, *παντοπόρος*, se inclina por la senda de lo más pavoroso, de lo más terrible, cogiendo el camino del *δεινότερον*, la cual cosa hace que no pueda salir del *ἄπορος* y que estalle la consiguiente violencia. Y es precisamente el arte el que debe ser visto como un plus que puede hacernos salir de ello. Esto es contrario, pues, a la traducción al uso que se suele utilizar como terrorífico del *δεινότερον* de Poe, Wilde o Baudelaire. El arte es lo catártico, lo puro, que busca lo sublime, el arrebató, el éxtasis y no la retórica, la persuasión, y de ahí que el coro de *Antígona* es el elogio a la audacia y el valor ante el ser apórico, ante el *παντοπόρος* *ἄπορος*. A propósito de esto nos dice Burke que

“Chuse a day on which to represent the most sublime and affecting tragedy we have; appoint the most favourite actors; spare no cost upon the scenes and decorations; unite the greatest efforts of poetry, painting and music; and when you have collected your audience, just at the moment when their minds are erect with expectation, let it be reported that a

state criminal of high rank is on the point of being executed in the adjoining square; in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy”.

(Escójase un día para representar la tragedia más sublime y conmovedora que conozcamos; nombremos los actores favoritos; no ahorremos nada para escenarios y decorados, y concentremos los mayores esfuerzos de la poesía, pintura y música; y cuando se haya reunido los espectadores, justo en el momento en que sus mentes se encuentren predispuestas a la expectación, anunciémosles que un delincuente estatal, de altos vuelos, va ser ejecutado en la plaza de al lado; en un momento, el vacío del teatro demostraría la comparativa debilidad de las artes imitativas, y proclamaría el triunfo de la compasión real).

La pasión pues requiere de un vértigo real, de una inmediatez que nos señale la afección de la pasión. Una inmediatez humana frente a una *mediatez* artística, un estado psíquico que se caracteriza por el objeto que lo afecta.

6. CONCLUSIONES

6.1. Παντοπόρος ἄπορος

La *ἀντίθεσις* del hombre indigente en su opulencia, el *ὄζυμωρον* de aquél que se sabe industrial pero que no tiene recursos, la *ἀπορία* ante la imposibilidad de hacer camino teniendo todos por andar. La oposición antitética que enfatiza, el nuevo sentido surgido del oxímoron, la inviabilidad de la razón aporética. Esta investigación ha pretendido demostrar la existencia de un *ἄπαξ ἀπορητικός*, una voz aporética que el *χορός* iba a pronunciar tan sólo una vez e inmortalizar como un verdadero oxímoron vital, *παντοπόρος ἄπορος*. Sófocles, aquel que nos señaló que el sabio no puede conformarse con un solo camino, en el verso 360 de su *Antígona*, iba a marcar el carácter indigente un hombre *παντοπόρος*, es decir, un ser que dispone de todos los recursos, industrial, pero que, en realidad, no posee ninguno, es *ἄπορος*, puede optar por todos los caminos pero que estos son impracticables. Podríamos aplicar aquello de “tanto monta monta tanto”, Antígona como Creonte, porque ambos encarnan ese ser aporético en conflicto que el *παντοπόρος ἄπορος* sofocleo quiere representar.

La exégesis de este hápax, el interpretar de la filosofía, ha recalado de nuevo en esta *Oda al hombre* sofoclea, una segunda oda coral, un primer estásimo donde un Heidegger hölderliniano quiso ver la esencia de la cultura occidental, resaltando en su caso el verso 370, el *ὕψιπολις ἄπολις*, aquél que intenta retornar a un orden natural que le liga a la tierra, entrando así, si unimos ambos versos, en una ambigua y continua aporía de aquél que es capaz pero no tiene salidas, aquél que estando en su propia casa se encuentra fuera de ella.

6.2. Interpretando al mito

La tragedia no es el mito, es la obra premeditada de los *ποιητής* que lo atraviesan para darle un sentido propio, más allá de psicologismos generalistas. Y sentido propio equivale a decir interés propio, el de sus autores o el de aquellos que los sufragaban. De cualquier forma, la tragedia griega buscaba el éxtasis, la *κάθαρσις* de los sentidos a través, no de lo maldito sino de lo necesario. Esquilo, el temor necesario de lo divino, Sófocles, de lo humano y cotidiano. Un vehículo por el cual el individuo se topa con la sublimidad existencial de su propio pensamiento, que necesariamente se convertirá en arte y, a su vez, en cultura. Pensamiento trágico y alma trágica van parejos, pues, son capaces de reconocer el gozo del placer y la tribulación del sufrimiento. Eurípides, por su parte, es el responsable nietzscheano del paso del pesimismo al optimismo y del trágico perecer de la propia tragedia griega, rechazando la participación del espectador en la escena y situándolo, de antemano, en una posición crítica con respecto a ella. El espectador ya no es corrupto y purificable, sino sabio e intelectual, un espectador ilustrado en contemplación estética y espera del mensaje dramático.

Complacencia desinteresada versus terror deleitoso, Apolo frente a Dionisos, la visión trágica de la vida frente a la búsqueda de un ideal de verdad, donde entra en juego la moral. Aun así, a la interpretación sincrónica y diacrónica del mito, hay que añadir la arquetípica y simbólica, en tanto que animales aporéticos, donde la tragedia hace del mito su materia prima de trabajo, compartiendo, a la vez, su poder alegórico universal y contingente.

6.3. Sófocles, Esquilo y Eurípides

A los grandes maestros de la tragedia y su espíritu creativo y racionalizador, también les acompañaban las interrelaciones sociales, intelectuales e históricas manifestadas en la ferviente Atenas del siglo V a.C. A parte de la herencia jónica y sus físicos, los sofistas aportaban su huella expresiva e intelectual, en una ciudad-estado que exigía un nuevo orden, un cambio de paradigma, donde el mito empezara a ser secundario ante las nuevas exigencias políticas. El sustrato mítico era compartido y acompañado de las nuevas manifestaciones racionalizadoras, en un contexto cosmopolita de una *πόλις* periclea, donde las leyes e instituciones democráticas ratificaban a un ciudadano activo y partícipe, abierto ya a los influjos extranjeros.

Y ahí estaba Sófocles, maestro entre maestros, puesto que en él confluían el mejor Esquilo y Eurípides, lo viejo más nuevo y lo nuevo más viejo. Político y estratega, comisario y tesorero, a la par que hombre de teatro, Sófocles supo inducir a la multitud a una vivencia común y catártica. Una vivencia también reflexiva y atenta a las desventuras humanas. Héroes, guerras, mitos antiguos alejados de su relato mítico, ironía ambigua y envolvente frente a la amistosa e instructiva socrática. La fatalidad que empujaba a los espectadores a mirar en todas las direcciones de la tragedia, buscando un refugio compasivo y una reflexión sobre la fragilidad del bien y lo humano. Y es en *Antígona* donde la contraposición entre lo político y lo moral atrapa lo humano sublimándolo y dejándolo a expensas de la humildad de la reflexión. En *Antígona*, los opuestos son heterogéneos por su profundización en el concepto mismo de parentesco, culto, amor fraternal, imperativo divino, juventud y entrega al sacrificio personal, por un lado, y voluntad dominante, razón de Estado, moral política, vileza, fuerza, sinrazón y ego transgresor de lo divino, por el otro. Lucha de ideas y principios esta, que sitúan a

sus personajes más en la desmesura que en la intransigencia, más en el ocaso humano separado por la naturaleza y unido por la fatalidad, contrapuesto en el suceder del tiempo. Esta precipitación sofoclea hacia la ruina del héroe, que conlleva la caída tras de sí de su adversario, sustituye la justicia poética y reparación moral por un precepto del acontecer trágico, como si de un hápax se tratase, puesto que no hay un segundo ejemplo de ello en Sófocles, tal y como señala Reinhardt en su obra homónima.

La lucha entre una misma forma de ser que no se reconoce y fuerza la aparición de la dialéctica. La lucha entre dos almas simultáneas y antagonistas, que desvelan la diferencia entre imperativos efímeros y eternos, entre humano y divino. Una dialéctica, pues, no pretendida sino circunstancial, un lucha producto de la colisión gradual pero continua que nos dirige a un desenlace fatal de voluntades enfrentadas, el paso de una dramaturgia de contraste a una del desarrollo, que se apodera de la escena. Una dramaturgia del desarrollo que rompe con la tragedia clásica, rompe con el acontecer de unos sucesos de ida y vuelta, con el devenir vehemente de los héroes, para transformar el progreso dramático en un continuo de actos y escenas. En *Antígona* ya encontramos esta dialéctica, este huir del entusiasmo de otros autores, huir del éxtasis que no permita percatarse que ningún dios habla a través de su heroína, sino que lo divino se halla en su propia humanidad, en su propia personalidad, sin caer por ello en un arquetipo de santa o mártir. Antígona suscita compasión y enervamiento a partes iguales, su bipolaridad está en nuestro ADN, es παντοπόρος ἄπορος, al igual que Creonte, con el que se debate entre la elección de lo justo y lo injusto.

6.4. La eticidad griega

Los impulsos contradictorios, estos conflictos trágicos sofocleos, serán, a la postre, el hiato que disolverá la eticidad griega, transformando su *πόλις* y llevándola de lo individual a lo grupal, del sujeto a la persona jurídica, o como expresaría el propio Hegel en su búsqueda del singular lógico-espiritual, el paso de una singularidad carente de fuerza a una individualidad universal. El espíritu hegeliano, su dialéctica, está representado por Antígona, la sustancialidad viva, el espíritu libre, el pensamiento adverso, aunque desde una potencia negativa e irónica que, en el reconocimiento de su culpa, se elevará más allá de su propio padre. Esta forzosa necesidad de culpa, que es sinónimo de compasión kierkegaardiana, es ineludible e inapelable en el espectador, de la misma manera que lo es el temor y el terror, deleitosos ambos, para que llegue la purificación catártica.

Como necesarios eran también para el debate trágico la ley, la tierra nativa, los dioses y la justicia, elementos fundamentales para un Sófocles que, con su tragedia, hacía mella en la historia de nuestra filosofía, literatura y política, y, en tanto que hecho perdurable, nos dejaba una *Antígona* que atravesaba a cualquiera que se acercara a ella, que atravesaba a un Hegel, un Kierkegaard, un Nietzsche, un Heidegger y tantos otros, a su vez atravesados por un Hölderlin entusiasmado, insensato, capaz de penetrar en el texto original como si el lenguaje se acabara tras su traducción. Conciencia sobrecogida que jura ser fiel al orden natural, leyes infringidas por hombres transgresores, poderosos, capaces, pero también soberbios y arrogantes, que dimiten en el último momento temerosos, quedándose sin opciones, sin caminos, evidenciando así su indigencia, *παντοπόρος ἄπορος*. La leyes humanas versus las leyes universales y eternas, en definitiva, versus las leyes divinas.

6.5. *Antígona*, la dimensión filosófica

En *Antígona*, emerge la dimensión filosófica de Sófocles en forma de razón poética, donde las escenas hacen brotar los sentimientos y la razón acude al rescate de un lenguaje simbólico originario. Un nuevo discernimiento, un nuevo sentido filosófico, que acepta el reto de la intensidad de las palabras y que requerirá, entonces, de la inversión del platonismo, de la vuelta de los poetas a la *πόλις*, para recuperar la actitud de aquél capaz de descifrar el código de la historia. Dejar hablar a Antígona, dejar hablar a la poesía, para que surja la memoria redentora, dejar hablar a Antígona para que surja la verdad, pues ésta es de orden poético en tanto que originaria y creadora. Emerge también la dimensión psicológica, puesto que los mitos se hacen presentes, puesto que se pretende un hombre industrial sin saber qué hacer con sus recursos, puesto que Antígona entra por derecho propio en un lugar mítico como *Madre Real*, donde lo simbólico trasciende a lo estético, donde reside voluntariedad por la muerte, fascinación por la tumba, donde el deseo trasciende a la tragedia y el goce a lo trágico.

Una tumba más allá del mundo de los vivos, pero más acá del mundo de los dioses. Antígona es pulsión de muerte freudiana, donde el deseo y lo bello se complementan en el umbral de esa muerte. Pero paradigma también de la heroína ética y revolucionaria, de la que promulga la desobediencia civil, Antígona no realiza un acto performativo y simbólico de cara a la galería sino que realiza un acto de lo *Real*. Un acto catártico, *ἄπορος*, que escoge el camino del *δεινότερον*, lo más pavoroso, del terror y el deleite, un acto para perdurar en la memoria, en el tiempo y en la historia. Por tanto, raíces psíquicas que fundamentan toda una civilización gracias al simbolismo de los mitos. La esencia de la tragedia griega adquiere así una dimensión transcendental, que en Sófocles se ve corregida y aumentada, desplegando magistralmente una dinámica de

repetición a través de los tiempos, desplegando, en definitiva, el eterno retorno nietzscheano. Y *Antígona*, su piedra filosofal, representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción, con sus hápax y sus odas creadas exprofeso para la ocasión, deslumbró, deslumbra y deslumbrará como la más excelente de las tragedias griegas, *παντοπόρος*, como aquella obra de arte más cercana a la perfección, más que cualquier otra producida por el espíritu humano. Porque es precisamente ese arte el que reproduce lo catártico en busca de la sublimación, la pureza, el arrebató extático, frente a la retórica de la persuasión. Puesto que es el arte, la belleza, la puerta de acceso al conocimiento verdadero, razón por la cual la filosofía empieza a ocuparse del arte, pues en él, está la verdad. Así lo afirma un Platón *ποιητής* en los principios, aunque pretenda la expulsión de los poetas de la *πόλις* en los finales.

Expulsión recriminada por muchos, seguramente motivada por la falta de persuasión demostrada por la filosofía ante un espectador ávido de sensaciones y frente a unos sofistas maestros de la retórica. Poesía y filosofía reclamaban para sí un terreno en común que, al final, ocupa la segunda en el momento que el último de los grandes, Eurípides, calla a las divinidades apolíneas y dionisiacas y hace hablar a un *δαίμον* llamado Sócrates, al tiempo que Platón proporciona la nueva forma de arte, prototipo de novela. Ambos, crearon el espectador ilustrado en espera del mensaje del autor. La diferencia, *διάφορος*, se convierte en discordia, disputa, querrela entre filosofía y poesía. Es ahí, en esa crítica del orden político y no psicológico, donde se reclama la expulsión de los poetas, negando así la condición de *τέχνη* al arte. Y es ahí, donde se reclama la inversión del platonismo, permitir a la filosofía redimirse a través del arte, porque éste tiene más valor que la verdad. Aristóteles reintroducirá de nuevo la *κάθαρσις*, de ahí que su pensamiento sea fundamental, pues la *μίμησις* se refiere no tanto a la belleza como a lo sublime. En arte no se puede hablar de lo universal sino de lo sublime, lo particular.

6.6. *Antígona*, reflexión filosófica del arte

El arte y la belleza se armonizan de la mano de la estética baumgarteniana, aunque después de Hegel se vuelvan a separar. Aun así, la estética como reflexión filosófica del arte y la asunción de su vinculación con la belleza, es lo que iba a permitir hallar su teoría como valor autónomo. El hiato entre lo universal, sintético, distinto, y lo particular, analítico, confuso, es el arte, lo que place sin concepto. La estética aparece al suturar esa abertura. La reflexión burkeana sobre lo sublime, situado entre el placer y el dolor y enlazado con la autoconservación, vuelve a poner de manifiesto lo catártico como fundamental en la obra de arte. Frente a un placer que se desdobra, generando nada más que el aumento del propio placer, el dolor da ocasión a un desdoblamiento, a un dolor positivo, a un deleite. Con su *Antígona*, Sófocles pretende estremecernos, purgarnos, purificarnos, más que complacernos tan sólo. El hombre en contacto con lo sobrenatural se encoge, se estremece, no se complace desinteresadamente.

El παντοπόρος ἄπορος es estupor, el ὑψίπολις ἄπολις es pasmo, asombro, es temor sagrado ante lo numinoso. Como indica Burke, aquellas pasiones pertenecientes a la conservación de uno, son las más fuertes de todas. La sublimidad es, entonces, sustrato catártico que no se comunica debido a que su inmensidad sobrepasa los límites de la razón. Lo ilimitado del πάθος en la suprarracionalidad desata el terror, que, en tanto que conocido resultado, es deleitoso. La pasión requiere de un vértigo real inmediato, que nos señale su propia afección. Así pues, si en Platón la belleza es la verdad, en Kant es placer, por tanto, desvinculación de lo estético con el conocimiento, para separar la belleza del arte con lo sensitivo, con lo gnoseológico, que es justamente lo que va a hacer Baumgarten a través del terror, de la catarsis, de Aristóteles. Platón y Aristóteles, Baumgarten y Kant, diferentes caras de la misma moneda del arte.

Complacencia desinteresada frente a terror deleitoso. Inmediato humano frente a un mediato artístico, el estado de la psique caracterizado por el objeto que lo afecta. Son los mitos griegos, materia prima y sustancia de la psique humana. Intentar tener una experiencia sofoclea, implica una de steineriana. Preguntarse previamente, después de tantas interpretaciones, si podemos llegar a la experiencia original. La mirada se antoja casi imposible tras simbiosis y metafísicas determinantes. La investigación aquí presentada se significa por un Sófocles, por una *Antígona*, clásico entre los clásicos, puesto que aguantan los embates de la hermenéutica y la exégesis sin perder jamás la identidad primera. Se significa por un ‘nuevo’ hápax al que fijar la mirada, un παντοπόρος ἄπορος al que dar enjundia y comentario, al que hacer justicia por contener y condensar la esencia de la obra, aumentando la quintaesencia de una eterna segunda oda coral, de un fastuoso primer estásimo guardián sempiterno de nuestra cultura.

Los Atridas, pero más los Labdácidas, representados por un Edipo y una Antígona convertidos en padre y madre simbólicos de nuestra cultura, han removido una y otra vez el mecanismo mítico llegando hasta nuestros días de forma intacta. Así, temor y compasión son indispensables para la τραγωδία, para la κάθαρσις, para la belleza, encarnada en Antígona. Una belleza lacaniana en tanto que simbólica y no estética, no de enamoramiento sino de fascinación por la una realidad ubicada en la tumba, entre la vida y la muerte, tierra de nadie, tierra de terror y goce. Una belleza dramática, surgida del momento, de la decisión aporética, del ἄπορος en el cual Antígona decide la relación con su propia muerte, teniendo todos los caminos abiertos ante sí, παντοπόρος. El suicidio de la heroína sofoclea no es un acto performativo, ni tan sólo puramente simbólico, sino que es un acto de lo real que suspende el amparo de las ficciones, confrontado a la radicalidad de la negación en la que está razonada, es la expresión máxima del παντοπόρος ἄπορος, el πρόσωπον con un reverso de Creonte.

7. APPENDIX

7.1. Αντιγόνη³⁹¹

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Ἵδ' κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, (1)
ἄρ' οἴσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν
ὅποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
Οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ
οὔτ' αἰσχρὸν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ' ὅποῖον οὐ (5)
τῶν σῶν τε κάμῶν 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; (10)

ΙΣΜΗΝΗ

Ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Αντιγόνη, φίλων (11)
οὔθ' ἠδὺς οὔτ' ἀλγεινὸς ἴκετ', ἐξ ὄτου
δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο
μιᾶ θανόντων ἡμέρα διπλῆ χερί·
ἐπεὶ δὲ φροῦδός ἐστιν Ἀργείων στρατὸς (15)
ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον,
οὔτ' εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ' ἀτωμένη.

³⁹¹ Dain, A.; P. Mazon, P. *Sophocle*. Vol. 1, vol. 1. Les Belles Lettres. Paris, 1955 (repr. 1967 (1st edn. rev.)): 72-122.

AN. Ἦδη καλῶς καί σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν
τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις.

IS. Τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος. (20)

AN. Οὐ γὰρ τάφου νῶν τῶ κασιγνήτῳ Κρέων
τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ' ἀτιμάσας ἔχει;
Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκη
χρηῆσθαι δικαιῶν καὶ νόμῳ, κατὰ χθονὸς
ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς. (25)

τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν
ἀστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα,
ἔαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς. (30)

Τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ
κάμοί, λέγω γὰρ κάμέ, κηρύξαντ' ἔχειν,
καὶ δεῦρο νεῖσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν
σαφῆ προκηρύζοντα, καὶ τὸ πρᾶγμ' ἄγειν
οὐχ ὡς παρ' οὐδέν, ἀλλ' ὅς ἂν τούτων τι δρᾷ (35)
φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει.

Οὕτως ἔχει σοὶ ταῦτα, καὶ δεῖξεις τάχα
εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακή.

IS. Τί δ', ὃ ταλαῖφρον, εἰ τάδ' ἐν τούτοις, ἐγὼ
λύουσ' ἂν εἴθ' ἄπτουσα προσθείμιην πλέον; (40)

AN. Εἰ ζυμπονήσεις καὶ ζυνεργάση σκόπει.

IS. Ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῖ γνώμης ποτ' εἶ;

AN. Εἰ τὸν νεκρὸν ζῆν τῆδε κουφιεῖς χερί.

IS. Ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;

AN. Τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλῃς, (45)

ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦς' ἀλώσομαι.

ΙΣ. ἽΩ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;

AN. Ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν <μ'> εἴργειν μέτα.

ΙΣ. Οἴμοι· φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατήρ

ὡς νῦν ἀπεχθῆς δυσκλεῆς τ' ἀπόλετο, (50)

πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς

ὄψεις ἀράζας αὐτὸς αὐτουργῶ χερί·

ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,

πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον·

τρίτον δ' ἀδελφῶ δύο μίαν καθ' ἡμέραν (55)

αὐτοκτονοῦντε τὸ ταλαιπώρω μόρον

κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπαλλήλοιν χεροῖν.

Νῦν δ' αὖ μόνᾳ δὴ νῶ λειμιμένα σκόπει

ὄσφ' ἀκίσιτ' ὀλοόμεθ', εἰ νόμου βίᾳ

ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν. (60)

Ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναιχ' ὄτι

ἔφουμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα·

ἔπειτα δ' οὔνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων

καὶ ταῦτ' ἀκούειν κάτι τῶνδ' ἀλγίονα.

Ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς (65)

ζύγγωϊαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,

τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι· τὸ γὰρ

περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

AN. Οὐτ' ἂν κελεύσαιμ' οὐτ' ἂν, εἰ θέλοις ἔτι

πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἠδέως δρώης μέτα. (70)

Ἀλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ, κεῖνον δ' ἐγὼ

θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν.

Φίλῃ μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,

ἄσια πανουργήσασ'· ἐπεὶ πλείων χρόνος

ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε. (75)

Ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι· σοὶ δ' εἰ δοκεῖ,

τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε.

ΙΣ. Ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι, τὸ δὲ

βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος.

ΑΝ. Σὺ μὲν τάδ' ἂν προὔχοι', ἐγὼ δὲ δὴ τάφον (80)

χάσους' ἀδελφῶ φίλτάτω πορεύσομαι.

ΙΣ. Οἴμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου.

ΑΝ. Μὴ 'μοῦ προτάρβει· τὸν σὸν ἐξόρθου πότμον.

ΙΣ. Ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδεὶν

τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῖθε, σὸν δ' αὐτως ἐγώ. (85)

ΑΝ. Οἴμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔση

σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε.

ΙΣ. Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις.

ΑΝ. Ἀλλ' οἷδ' ἀρέσκουσ' οἷς μάλισθ' ἀδεῖν με χρή.

ΙΣ. Εἰ καὶ δυνήσῃ γ'· ἀλλ' ἀμηχάνων ἐρᾶς. (90)

ΑΝ. Οὐκοῦν, ὅταν δὴ μὴ σθένω, πεπαύσομαι.

ΙΣ. Ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τὰμήχανα.

ΑΝ. Εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρῆ μὲν ἐξ ἐμοῦ,

ἐχθρὰ δὲ τῶ θανόντι προσκείσῃ δίκη.

Ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν (95)

παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο· πείσομαι γὰρ οὐ

τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

ΙΣ. Ἀλλ', εἰ δοκεῖ σοι, στείχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχη, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.

ΧΟΡΟΣ

Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ-(στρ. α')

λιστον ἑπταπύλω φανέν

Θήβα τῶν πρότερον φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί-
ων ὑπὲρ ρεέθρων μολοῦσα, (105)

τὸν λεύκασπιν Ἀπιόθεν
φῶτα, βάντα πανσαγία
φυγάδα πρόδρομον, ὄζυτέρω
κινήσασα χαλινῶ.

Ἦν ἐφ' ἡμετέρα γῆ Πολυνείκης (σύστ. α') (110)

ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
<ἦγαγεν ἐχθρόν· ὁ δ' > ὄξεα κλάζων
αἰετὸς εἰς γῆν ὧς ὑπερέπτη,
λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
πολλῶν μεθ' ὄπλων (115)

ζύν θ' ἵπποκόμοις κορύθεσσι.

Στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώ- (άντ. α')

σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλω
λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα,
ἔβα πρὶν ποθ' ἀμετέρων

αίμάτων γένυσιν πλησθῆ- (120)

ναί <τε> καὶ στεφάνωμα πύργων

πενκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν.

Τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη

πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλου

δυσχείρωμα δράκοντος. (σύστ. β')

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους

ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν

πολλῶ ῥεύματι προσνισσομένους,

χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις,

παλτῶ ῥίπτει πυρὶ βαλβίδων (130)

ἐπ' ἄκρων ἤδη

νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάζαι.

Ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ πέσε τανταλωθεῖς (στρ. β')

πυρφόρος ὃς τότε μαινομένα ζῶν ὀρμᾶ

βακχεύων ἐπέπνει (135)

ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.

Εἶχε δ' ἄλλα τὰ μέν,

ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελί-

ζων μέγας Ἄρης δεξιόσειρος. (140)

Ἐπὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπτά πύλαις (σύστ. γ')

ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον

Ζηνὶ Τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,

πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὧ πατρὸς ἐνόος

μητρός τε μιᾶς φύντε καθ' αὐτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ' ἔχετον (145)
κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

Ἀλλὰ γὰρ ἄ μεγαλόνομος ἦλθε Νίκα (ἀντ. γ')

τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβα,
ἐκ μὲν δὴ πολέμων
τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν· (150)

θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
παννυχίοις πάντας ἐπέλθωμεν, ὁ Θή-
βας δ' ἐλελίχθων Βάκχιος ἄρχοι.

Ἀλλ', ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,

Κρέων ὁ Μενοικέως <ταγὸς> νεοχμὸς (155)

νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ, τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω,

ὄτι σύγκλητον τήνδε γερόντων

προὔθετο λέσχην, (160)

κοινῷ κηρύγματι πέμψας.

ΚΡΕΩΝ

Ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ (162)

πολλῶ σάλῳ σείσαντες ὄρθωσαν πάλιν·

ὕμᾶς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα

ἔστειλ' ἰκέσθαι, τοῦτο μὲν τὰ Λαῖου (165)

σέβοντας εἰδὼς εὖ θρόνων ἀεὶ κράτη,

τοῦτ' αὖθις, ἠνίκ' Οἰδίπους ὄρθου πόλιν

κάπει διώλετ', ἀμφὶ τοὺς κείνων ἔτι

παῖδας μένοντας ἐμπέδοις φρονήμασιν.

Ὅτ' οὖν ἐκεῖνοι πρὸς διπλῆς μοίρας μίαν (170)

καθ' ἡμέραν ὄλοντο παῖσαντές τε καὶ

πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι,

ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω

γένους κατ' ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.

Ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν (175)

ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν

ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ.

Ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν

μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων,

ἀλλ' ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει, (180)

κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ·

καὶ μείζον' ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας

φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.

Ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ,

οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν (185)

στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,

οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς

θειμὴν ἑμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι

ἢδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἐπι

πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιοῦμεθα· (190)

τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὔξω πόλιν.

Καὶ νῦν ἀδελφὰ τῶνδε κηρύξας ἔχω

ἀστοῖσι παιδῶν τῶν ἀπ' Οἰδίπου πέρι·

Ἐτεοκλέα μὲν, ὃς πόλεως ὑπερμαχῶν

ὄλωλε τῆσδε, πάντ' ἀριστεύσας δορί, (195)

τάφῳ τε κρύψαι καὶ τὰ πάντ' ἀφαγνίσαι
ἃ τοῖς ἀρίστοις ἔρχεται κάτω νεκροῖς·
τὸν δ' αὖ ζύναιμον τοῦδε, Πολυνείκην λέγω,
ὃς γῆν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ (200)
πρῆσαι κατάκρας, ἠθέλησε δ' αἵματος
κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλώσας ἄγειν,
τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ
μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,
ἔαν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας (205)
καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ' ἰδεῖν.
Τοιόνδ' ἐμὸν φρόνημα, κοῦποτ' ἔκ γ' ἐμοῦ
τιμὴν προέξουσ' οἱ κακοὶ τῶν ἐνδίκων.
Ἀλλ' ὅστις εὐνοὺς τῆδε τῆ πόλει, θανῶν
καὶ ζῶν ὁμοίως ἐξ ἐμοῦ τιμήσεται. (210)

ΧΟ. Σοὶ ταῦτ' ἀρέσκει, παῖ Μενοικέως, <παθεῖν>,

τὸν τῆδε δύσνουν καὶ τὸν εὐμενῆ πόλει·
νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντὶ πού γ' ἔνεστί σοι
καὶ τῶν θανόντων χῶπόσοι ζῶμεν πέρι.

ΚΡ. Ὡς ἂν σκοποὶ νῦν ἦτε τῶν εἰρημένων— (215)

ΧΟ. Νεωτέρῳ τῷ τοῦτο βαστάζειν πρόθεες.

ΚΡ. Ἀλλ' εἴσ' ἐτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ' ἐπίσκοποι.

ΧΟ. Τί δῆτ' ἂν ἄλλο τοῦτ' ἐπεντέλλοις ἔτι;

ΚΡ. Τὸ μὴ 'πιχωρεῖν τοῖς ἀπιστοῦσιν τάδε.

ΧΟ. Οὐκ ἔστιν οὕτω μᾶρος ὃς θανεῖν ἐρᾷ. (220)

ΚΡ. Καὶ μὴν ὁ μισθός γ' οὗτος· ἀλλ' ὑπ' ἐλπίδων
ἄνδρας τὸ κέρδος πολλάκις διώλεσεν.

ΦΥΛΑΞ

Ἄναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὅπως τάχους ὕπο (223)

δύσπνους ἰκάνω κοῦφον ἐξάρας πόδα.

Πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις, (225)

ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφήν·

ψυχὴ γὰρ ἠῦδα πολλά μοι μυθουμένη·

«Τάλας, τί χωρεῖς οἷ μολῶν δώσεις δίκην;

τλήμων, μενεῖς αὖ; κεί τάδ' εἴσεται Κρέων

ἄλλου παρ' ἀνδρός, πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγυνῆ;» (230)

Τοιαῦθ' ἐλίσσων ἦνυτον σχολῆ ταχύς,

χοῦτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.

Τέλος γε μέντοι δεῦρ' ἐνίκησεν μολεῖν

σοί, κεί τὸ μηδὲν ἐξερεῶ, —φράσω δ' ὅμως.

Τῆς ἐλπίδος γὰρ ἔρχομαι δεδραγμένος, (235)

τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο πλὴν τὸ μόρσιμον.

ΚΡ. Τί δ' ἐστὶν ἀνθ' οὗ τήνδ' ἔχεις ἀθυμίαν;

ΦΥ. Φράσαι θέλω σοι πρῶτα τάμαυτοῦ· τὸ γὰρ

πρᾶγμα· οὗτ' ἔδρασ' οὗτ' εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν,

οὐδ' ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι. (240)

ΚΡ. Εὖ γε στοχάζῃ κάποφράγνυσαι κύκλω

τὸ πρᾶγμα· δηλοῖς δ' ὥς τι σημαίνων νέον.

ΦΥ. Τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθησ' ὄκνον πολύν.

ΚΡ. Οὐκουν ἐρεῖς ποτ', εἴτ' ἀπαλλαχθεὶς ἄπει;

ΦΥ. Καὶ δὴ λέγω σοι· τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως (245)

θάψας βέβηκε κάπῃ χρωτὶ διψίαν

κόνιν παλύνας κάφαγιστεύσας ἅ χρή.

ΚΡ. Τί φήεις; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;

ΦΥ. Οὐκ οἶδ'· ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῆδος ἦν

πληγμ', οὐ δικέλλης ἐκβολή· στύφλος δὲ γῆ (250)

καὶ χέρσος, ἀρρῶξ οὐδ' ἐπημαζευμένη

τροχοῖσιν, ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.

Ὅπως δ' ὁ πρῶτος ἡμῖν ἡμεροσκόπος

δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρῆν·

ὁ μὲν γὰρ ἠφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὖ, (255)

λεπτὴ δ' ἄγος φεύγοντος ὡς ἐπῆν κόνις.

Σημεῖα δ' οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν

ἐλθόντος, οὐ σπάσαντος, ἐξεφαίνετο.

Λόγοι δ' ἐν ἀλλήλοισιν ἐρρόθουν κακοί,

φύλαξ ἐλέγχων φύλακα, κἂν ἐγίγνετο (260)

πληγὴ τελευτῶσ', οὐδ' ὁ καλύσων παρῆν.

Εἷς γάρ τις ἦν ἕκαστος οὐζειργασμένος,

κούδεις ἐναργής, ἀλλ' ἔφενγε μὴ εἰδέναί.

Ἦμεν δ' ἐτοιμοὶ καὶ μύδρους αἶρειν χεροῖν,

καὶ πῦρ διέρπειν, καὶ θεοὺς ὀρκωμοτεῖν (265)

τὸ μήτε δρᾶσαι μήτε τῷ ζυνειδέναί

τὸ πρᾶγμα βουλευσάντι μῆτ' εἰργασμένῳ.

Τέλος δ' ὄτ' οὐδὲν ἦν ἐρευνῶσιν πλέον,

λέγει τις εἷς ὃς πάντας ἐς πέδον κάρα

νεῦσαι φόβῳ προὔτρεψεν· οὐ γὰρ εἴχομεν (270)

οὔτ' ἀντιφωνεῖν οὔθ' ὅπως δρῶντες καλῶς

πράξαιμεν. Ἦν δ' ὁ μῦθος ὡς ἀνοιστέον

σοὶ τοῦργον εἶη τοῦτο κούχι κρυπτέον.

Καὶ ταῦτ' ἐνίκα, κάμῃ τὸν δυσδαίμονα
πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τάγαθὸν λαβεῖν. (275)

Πάρεμι δ' ἄκων οὐχ ἔκοῦσιν, οἷδ' ὅτι·
στέργει γὰρ οὐδεὶς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν.

ΧΟ. Ἄναξ, ἐμοὶ τοι μὴ τι καὶ θεήλατον
τοῦργον τόδ' ἢ ζύννοια βουλεύει πάλαι.

ΚΡ. Παῦσαι, πρὶν ὀργῆς κάμῃ μεστῶσαι λέγων,(280)

μὴ 'φενρεθῆς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.
Λέγεις γὰρ οὐκ ἀνεκτά, δαίμονας λέγων
πρόνοιαν ἴσχειν τοῦδε τοῦ νεκροῦ πέρι.
Πότερον ὑπερτιμῶντες ὡς εὐεργέτην
ἔκρυπτον αὐτόν, ὅστις ἀμφικίονας (285)

ναοὺς πυρώσων ἦλθε κἀναθήματα
καὶ γῆν ἐκείνων καὶ νόμους διασκεδῶν;
ἦ τοὺς κακοὺς τιμῶντας εἰσορᾶς θεοῦς;
Οὐκ ἔστιν· ἀλλὰ ταῦτα καὶ πάλαι πόλεως
ἄνδρες μόλις φέροντες ἐρρόθουν ἐμοί, (290)

κρυφῆ κάρα σείοντες, οὐδ' ὑπὸ ζυγῶ
λόφον δικαίως εἶχον, ὡς στέργειν ἐμέ.

Ἐκ τῶνδε τούτους ἐξεπίσταμαι καλῶς
παρηγμένους μισθοῖσιν εἰργάσθαι τάδε.

Οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος (295)

κακὸν νόμισμα' ἔβλαστε· τοῦτο καὶ πόλεις
πορθεῖ, τόδ' ἄνδρας ἐξάνιστησιν δόμων,
τόδ' ἐκδιδάσκει καὶ παραλλάσσει φρένας
χρηστάς πρὸς αἰσχρὰ πράγμαθ' ἴστασθαι βροτῶν
πανουργίας δ' ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν (300)

καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι.

Ὅσοι δὲ μισθαροῦντες ἦνυσαν τάδε,

χρόνῳ ποτ' ἐξέπραξαν ὡς δοῦναι δίκην.

Ἄλλ', εἶπερ ἴσχει Ζεὺς ἔτ' ἐξ ἐμοῦ σέβας,

εὖ τοῦτ' ἐπίστασ', ὄρκιος δέ σοι λέγω, (305)

εἰ μὴ τὸν αὐτόχειρα τοῦδε τοῦ τάφου

εὐρόντες ἐκφανεῖτ' ἐς ὀφθαλμοὺς ἐμούς,

οὐχ ὑμῖν Αἰδης μῶνος ἀρκέσει, πρὶν ἂν

ζῶντες κρεμαστοὶ τήνδε δηλώσηθ' ὕβριν,

ἴν' εἰδότες τὸ κέρδος ἔνθεν οἰστέον (310)

τὸ λοιπὸν ἀπάζητε καὶ μάθηθ' ὅτι

οὐκ ἐξ ἅπαντος δεῖ τὸ κερδαίνειν φιλεῖν.

Ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν λημμάτων τοὺς πλείονας

ἀτωμένους ἴδοις ἂν ἢ σεσωσμένους.

ΦΥ. Εἰπεῖν δὲ δώσεις, ἢ στραφεῖς οὕτως ἴω; (315)

ΚΡ. Οὐκ οἶσθα καὶ νῦν ὡς ἀνιαρῶς λέγεις;

ΦΥ. Ἐν τοῖσιν ὡσὶν ἢ 'πὶ τῇ ψυχῇ δάκνη;

ΚΡ. Τί δὲ ρυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὄπου;

ΦΥ. Ὁ δρῶν σ' ἀνιᾶ τὰς φρένας, τὰ δ' ὦτ' ἐγώ.

ΚΡ. Οἶμ', ὡς λάλημα δηλὸν ἐκπεφυκὸς εἶ. (320)

ΦΥ. Οὐκουν τό γ' ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ.

ΚΡ. Καὶ ταῦτ' ἐπ' ἀργύρῳ γε τὴν ψυχὴν προδούς.

ΦΥ. Φεῦ· ἢ δεινὸν ᾧ δοκεῖ γε καὶ ψευδῆ δοκεῖν. (323)

ΚΡ. Κόμψευέ νυν τὴν δόξαν· εἰ δὲ ταῦτα μὴ

φανεῖτέ μοι τοὺς δρῶντας, ἐξερεῖθ' ὅτι (325)

τὰ δειλὰ κέρδη πημονὰς ἐργάζεται.

ΦΥ. Ἄλλ' εὐρεθείη μὲν μάλιστ'· ἐὰν δέ τοι

ληφθῆι τε καὶ μή, τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ,
οὐκ ἔσθ' ὅπως ὄψει σὺ δεῦρ' ἐλθόντα με.
Καὶ νῦν γὰρ ἐκτὸς ἐλπίδος γνώμης τ' ἐμῆς (330)
σωθεῖς ὀφείλω τοῖς θεοῖς πολλὴν χάριν.

ΧΟ. Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν- (στπ. α')

θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίσιον (335)
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν
τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρέεται,
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἰπείῳ γένει πολεύων. (340)

Κουφονόων τε φῶλον ὄρ- (άντ. α')

νίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει,
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη
πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπεύραισι δικτυοκλώστοις (345)
περιφραδῆς ἀνήρ· κρατεῖ
δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὄρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ' (350)
ἵππον <ὑπ>ἄζεται ἀμφίλοφον ζυγὸν
οὔρειόν τ' ἀκμηῆτα ταῦρον.

Καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν (στρ. β')

φρόνημα καὶ ἀστυνόμους

ὀργὰς ἐδιδάξατο, καὶ δυσάυλων (355)

πάγων <έν>αίθρεια καὶ

δύσομβρα φεύγειν βέλη

παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται (360)

τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον

φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται, νό-

σων δ' ἀμηχάνων φυγὰς

ζυμπέφρασται. (363)

Σοφόν τι τὸ μηχανόεν (ἀντ. β')

τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων,

τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει, (365)

νόμους παρείρων χθονὸς

θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν

ὑψίπολις· ἄπολις ὄτῳ τὸ μὴ καλὸν (370)

ζύνεστι τόλμας χάριν·

μήτ' ἐμοὶ παρέστιος γέ-

νοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν

ὄς τάδ' ἔρδοι. (375)

Ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφινόῳ

τόδε· πῶς εἰδῶς ἀντιλογήσω

τήνδ' οὐκ εἶναι παῖδ' Ἀντιγόνην;

Ἵδύστηνος καὶ δυστήνου

πατρὸς Οἰδιπόδα, (380)

τί ποτ'; οὐ δὴ που σέ γ' ἀπιστοῦσαν

τοῖς βασιλείοις<ιν> ἄγουσι νόμοις
καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες;

ΦΥ. Ἦδ' ἔστ' ἐκείνη τοῦργον ἢ 'χειρῆρασμένη· (383)

τήνδ' εἴλομεν θάπτουσαν· ἀλλὰ ποῦ Κρέων;

ΧΟ. Ὅδ' ἐκ δόμων ἄγορρος εἰς δέον περᾶ. (385)

ΚΡ. Τί δ' ἔστι; ποία ζύμμετρος προῦβην τύχη;

ΦΥ. Ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδέν ἐστ' ἀπόμοτον·

μεύδει γὰρ ἢ 'πίνοια τὴν γνώμην· ἐπεὶ

σχολῆ ποθ' ἤζειν δεῦρ' ἂν ἐξηύχουν ἐγὼ

ταῖς σαῖς ἀπειλαῖς αἷς ἐχειμάσθην τότε. (390)

Ἄλλ', ἢ γὰρ ἐκτός καὶ παρ' ἐλπίδας χαρὰ

ἔοικεν ἄλλῃ μῆκος οὐδὲν ἡδονῆ,

ἦκω, δι' ὄρκων καίπερ ὦν ἀπόμοτος,

κόρην ἄγων τήνδ', ἢ καθευρέθη τάφον

κοσμοῦσα. Κλῆρος ἐνθάδ' οὐκ ἐπάλλετο, (395)

ἀλλ' ἔστ' ἐμὸν θοῦρμαιον, οὐκ ἄλλου, τόδε.

Καὶ νῦν, ἄναξ, τήνδ' αὐτὸς ὡς θέλεις λαβὼν

καὶ κρῖνε κάζελεγχ'· ἐγὼ δ' ἐλεύθερος

δίκαιός εἰμι τῶνδ' ἀπηλλάχθαι κακῶν.

ΚΡ. Ἄγεις δὲ τήνδε τῷ τρόπῳ πόθεν λαβῶν; (400)

ΦΥ. Αὕτη τὸν ἄνδρ' ἔθαπτε· πάντ' ἐπίστασαι.

ΚΡ. Ἦ καὶ ξυνίης καὶ λέγεις ὀρθῶς ἃ φής;

ΦΥ. Ταύτην γ' ἰδὼν θάπτουσαν ὄν σὺ τὸν νεκρὸν

ἀπεῖπας. Ἄρ' ἔνδηλα καὶ σαφῆ λέγω;

ΚΡ. Καὶ πῶς ὀρᾶται κάπιληπτος ἡρέθη; (405)

ΦΥ. Τοιοῦτον ἦν τὸ πρᾶγμ'· ὅπως γὰρ ἤκομεν

πρὸς σοῦ τὰ δειν' ἐκεῖν' ἐπηπειλημένοι,
πᾶσαν κόνιν σήραντες ἢ κατεῖχε τὸν
νέκυν, μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὖ,
καθήμεθ' ἄκρων ἐκ πάγων ὑπήνεμοι, (410)
ὁσμὴν ἀπ' αὐτοῦ μὴ βάλῃ πεφευγότες,
ἐγερτὶ κινῶν ἄνδρ' ἀνὴρ ἐπιρρόθοις
κακοῖσιν, εἴ τις τοῦδ' ἀφειδήσοι πόνου.
Χρόνον τὰδ' ἦν τοσοῦτον, ἔστ' ἐν αἰθέρ
Χρόνον τὰδ' ἦν τοσοῦτον, ἔστ' ἐν αἰθέρι (415)
μέσῳ κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
καὶ καῦμ' ἔθαλπε· καὶ τότε' ἐξαίφνης χθονὸς
τυφῶς ἀείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος,
πίμπλησι πεδίον πᾶσαν αἰκίζων φόβην
ὔλης πεδιάδος, ἐν δ' ἐμεστώθη μέγας (420)
αἰθήρ· μύσαντες δ' εἴχομεν θείαν νόσον.
Καὶ τοῦδ' ἀπαλλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῷ,
ἢ παῖς ὀρᾶται κάνακωκύει πικρᾶς
ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς
εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψῃ λέχος· (425)
οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρᾷ νέκυν,
γόοισιν ἐξώμωξεν, ἐκ δ' ἀρὰς κακᾶς
ἠρᾶτο τοῖσι τοῦργον ἐξεργασμένοις.
Καὶ χερσὶν εὐθὺς διψίαν φέρει κόνιν,
ἔκ τ' εὐκροτήτου χαλκῆας ἄρδην πρόχου (430)
χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει.
Χήμεῖς ἰδόντες ἰέμεσθα, σὺν δέ νιν
θηρώμεθ' εὐθὺς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην,

καὶ τὰς τε πρόσθεν τὰς τε νῦν ἡλέγχομεν
πράξεις· ἄπαρνος δ' οὐδενὸς καθίστατο, (435)

ἄμ' ἠδέως ἔμοιγε κάλγεινῶς ἄμα.
Τὸ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐκ κακῶν πεφευγέναι
ἠδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν
ἀλγεινόν· ἀλλὰ πάντα ταῦθ' ἦσσω λαβεῖν
ἐμοὶ πέφυκεν τῆς ἐμῆς σωτηρίας. (440)

KP. Σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσαν εἰς πέδον κἄρα,
φῆς, ἢ καταρνή μὴ δεδρακέναι τάδε;

AN. Καὶ φημί δρᾶσαι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.

KP. Σὺ μὲν κομίζοις ἂν σεαυτὸν ἢ θέλεις
ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον· (445)
σὺ δ' εἰπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως,
ἠδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε;

AN. Ἦδη· τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.

KP. Καὶ δῆτ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;

AN. Οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, (450)
οὐδ' ἢ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη·
οὐ τούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους·
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλι θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. (455)

Οὐ γὰρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε
ζῆ ταῦτα, κοῦδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου ἴφάνη.
Τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς
φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
δώσειν· θανουμένη γὰρ ἐξήδη—τί δ' οὔ; — (460)

κεί μὴ σὺ προῦκλήρυζας. Εἰ δὲ τοῦ χρόνου
πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω·
ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς
ζῆ, πῶς ὄδ' οὐχὶ κατθανῶν κέρδος φέρει;
Οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν (465)
παρ' οὐδὲν ἄλλοις· ἀλλ' ἂν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς
μητρὸς θανόντ' ἄθραπτον ἠνσχόμην νέκυν,
κείνοις ἂν ἤλγουν· τοῖσδε δ' οὐκ ἀλγύνομαι.
Σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρωῖσα τυγχάνειν,
σχεδὸν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω. (470)

ΧΟ. Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.
ΚΡ. Ἀλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα
πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ (475)
θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλεῖστ' ἂν εἰσίδοις.
Σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
πᾶσαν κόνιν σήραντες ἢ κατεῖχε τὸν
νέκυν, μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὔ, (410)
καθήμεθ' ἄκρων ἐκ πάγων ὑπήνεμοι,
ὁσμὴν ἀπ' αὐτοῦ μὴ βάλῃ πεφευγότες,
ἐγερτὶ κινῶν ἄνδρ' ἀνὴρ ἐπιρρόθοις
κακοῖσιν, εἴ τις τοῦδ' ἀφειδήσοι πόνου.
Χρόνον τάδ' ἦν τοσοῦτον, ἔστ' ἐν αἰθέρι (415)
μέσῳ κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
καὶ καῦμ' ἔθαλπε· καὶ τότε' ἐξαίφνης χθονὸς
τυφῶς ἀείρας σκηπτὸν, οὐράνιον ἄχος,

πίμπλησι πεδίον πᾶσαν αἰκίζων φόβην
ὔλης πεδιάδος, ἐν δ' ἐμεστώθη μέγας (420)

αἰθήρ· μύσαντες δ' εἶχομεν θεῖαν νόσον.

Καὶ τοῦδ' ἀπαλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῶ,

ἢ παῖς ὀρᾶται κάνακωκύει πικρᾶς

ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς

εὐνῆς νεοσσῶν ὄρφανὸν βλέψη λέχος· (425)

οὔτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρᾶ νέκυν,

γόοισιν ἐζώμωζεν, ἐκ δ' ἀράς κακὰς

ἠρᾶτο τοῖσι τοῦργον ἐξειργασμένοις.

Καὶ χερσὶν εὐθύς διψίαν φέρει κόνιν,

ἔκ τ' ἐγκροτήτου χαλκέας ἄρδην πρόχου (430)

χοᾷσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει.

Χήμεις ἰδόντες ἰέμεσθα, σὺν δέ νιν

θηρώμεθ' εὐθύς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην,

καὶ τάς τε πρόσθεν τάς τε νῦν ἠλέγχομεν

πράξεις· ἄπαρνος δ' οὐδενὸς καθίστατο, (435)

ἄμ' ἠδέως ἔμοιγε κάλγεινῶς ἄμα.

Τὸ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐκ κακῶν πεφευγέναι

ἠδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν

ἀλγεινόν· ἀλλὰ πάντα ταῦθ' ἦσσω λαβεῖν

ἐμοὶ πέφυκεν τῆς ἐμῆς σωτηρίας. (440)

ΚΡ. Σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσαν εἰς πέδον κάρα,

φῆς, ἢ καταρνή μὴ δεδρακέναι τάδε;

ΑΝ. Καὶ φημί δρᾶσαι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.

ΚΡ. Σὺ μὲν κομίσεις ἂν σεαυτὸν ἦ θέλεις

ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον. (445)

σὺ δ' εἶπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως,

ἤδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε;

AN. Ἦδη· τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.

KP. Καὶ δῆτ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;

AN. Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, (450)

οὐδ' ἡ ζύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη·

οὐ τούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους·

οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ

κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν

νόμια δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. (455)

Οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεὶ ποτε

ζῆ ταῦτα, κοῦδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου ἴφάνη.

Τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς

φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην

δώσειν· θανουμένη γὰρ ἐξῆδη—τί δ' οὐ; — (460)

κεῖ μὴ σὺ προῦκῆρυξας. Εἰ δὲ τοῦ χρόνου

πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω·

ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς

ζῆ, πῶς ὄδ' οὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει;

Οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν (465)

παρ' οὐδὲν ἄλγος· ἀλλ' ἂν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς

μητρὸς θανόντ' ἄθραπτον ἠνσχόμην νέκυν,

κεῖνοις ἂν ἤλγουν· τοῖσδε δ' οὐκ ἀλγύνομαι.

Σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,

σχεδὸν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω.(470)

XO. Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς

τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

ΚΡ. Ἄλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα
πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ (475)
θραυσθέντα καὶ ραγέντα πλεῖστ' ἂν εἰσίδοις.
Σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει
φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.
Ἄττη δ' ὑβρίζειν μὲν τότε' ἐξήπιστατο (480)
νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους·
ὕβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρα,
τούτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν.
Ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὔτη δ' ἀνήρ,
εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη. (485)
Ἄλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἴθ' ὀμαιμονεστέρα
τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηνὸς Ἐρκείου κυρεῖ,
αὐτὴ τε χῆ ζύναιμος οὐκ ἀλύξετον
μόρου κακίστου· καὶ γὰρ οὖν κείνην ἴσον
ἐπαιτιῶμαι τοῦδε βουλεῦσαι τάφου. (490)
Καί νιν καλεῖτ'· ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως
λυσσῶσαν αὐτήν οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν.
Φιλεῖ δ' ὁ θυμὸς πρόσθεν ἠρήσθαι κλοπεὺς
τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνωμένων.
Μισῶ γε μέντοι χῶταν ἐν κακοῖσί τις (495)
ἀλοὺς ἔπειτα τοῦτο καλλύνειν θέλη.
ΑΝ. Θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτεῖναι μ' ἐλών;
ΚΡ. Ἐγὼ μὲν οὐδέν· τοῦτ' ἔχων ἅπαντ' ἔχω.
ΑΝ. Τί δήτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ τῶν σῶν λόγων

ἀρεστὸν οὐδέν, μηδ' ἀρεσθείη ποτέ· (500)

οὕτω δὲ καὶ σοὶ τᾶμ' ἀφανδάνοντ' ἔφω.

Καίτοι πόθεν κλέος γ' ἂν εὐκλεέστερον

κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ

τιθεῖσα; τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν

λέγοιτ' ἂν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήσοι φόβος. (505)

Ἄλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ

κάξεισιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἂ βούλεται.

ΚΡ. Σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὄρας.

ΑΝ. Ὅρωσι χούτοι· σοὶ δ' ὑπίλλουσι στόμα.

ΚΡ. Σὺ δ' οὐκ ἐπαιδῆ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς; (510)

ΑΝ. Οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγγηνας σέβειν.

ΚΡ. Οὐκὸν ὄμαιμος χῶ καταντίον θανάων;

ΑΝ. Ὅμαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταύτου πατρός.

ΚΡ. Πῶς δῆτ' ἐκείνῳ δυσσεβῆ τιμᾶς χάριν;

ΑΝ. Οὐ μαρτυρήσει ταῦθ' ὁ καταθανὼν νέκυσ. (515)

ΚΡ. Εἴ τοί σφε τιμᾶς ἐξ ἴσου τῷ δυσσεβεῖ.

ΑΝ. Οὐ γάρ τι δοῦλος. ἄλλ' ἀδελφὸς ὄλετο.

ΑΝ. Οὐ γάρ τι δοῦλος. ἄλλ' ἀδελφὸς ὄλετο.

ΚΡ. Πορθῶν δὲ τήνδε γῆν· ὁ δ' ἀντιστὰς ὕπερ.

ΑΝ. Ὅμως ὁ γ' Αἰδῆς τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.

ΚΡ. Ἄλλ' οὐχ ὁ χρηστὸς τῷ κακῷ λαχεῖν ἴσος. (520)

ΑΝ. Τίς οἶδεν εἰ κάτω ἴσιν εὐαγῆ τάδε;

ΚΡ. Οὗτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος.

ΑΝ. Οὗτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφω.

ΚΡ. Κάτω νυν ἐλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει

κείνους· ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή. (525)

ΧΟ. Καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἦδ' Ἰσμήνη,

φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη·

νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ αἵματόεν

ρέθος αἰσχύνει,

τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν. (530)

ΚΡ. Σὺ δ', ἦ κατ' οἴκους ὡς ἔχιδν' ὑφειμένη

λήθουσά μ' ἐξέπινες, οὐδ' ἐμάνθανον

τρέφων δὺ' ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων,

φέρ', εἰπὲ δὴ μοι, καὶ σὺ τοῦδε τοῦ τάφου

φήσεις μετασχεῖν, ἢ ἕζομῃ τὸ μὴ εἰδέναι; (535)

ΙΣ. Δέδρακα τοῦργον, εἴπερ ἦδ' ὀμορροθεῖ,

καὶ ζυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.

ΑΝ. Ἄλλ' οὐκ ἐάσει τοῦτό γ' ἡ Δίκη σ', ἐπεὶ

οὔτ' ἠθέλησας οὔτ' ἐγὼ ἰκοινωσάμην.

ΙΣ. Ἄλλ' ἐν κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι (540)

ζύμπλουν ἐμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη.

ΑΝ. Ὡν τοῦργον Αἰδης χοῖ κάτω ζυνίστορες·

λόγοις δ' ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην.

ΙΣ. Μήτοι, κασιγνήτη, μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ

θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ' ἀγνίσαι. (545)

ΑΝ. Μὴ μοι θάνης σὺ κοινά, μηδ' ἄ μὴ ἴθιγες

ποιοῦ σεαυτῆς· ἀρκέσω θνήσκουσ' ἐγώ.

ΙΣ. Καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένη φίλος;

ΑΝ. Κρέοντ' ἐρώτα· τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμών.

ΙΣ. Τί ταῦτ' ἀνιᾶς μ' οὐδὲν ὠφελουμένη; (550)

ΑΝ. Ἀλγοῦσα μὲν δῆτ', εἰ γέλωτ' ἐν σοὶ γελῶ.

ΙΣ. Τί δῆτ' ἂν ἀλλὰ νῦν σ' ἔτ' ὠφελοῖμ' ἐγώ;

- AN. Σῶσον σεαυτήν· οὐ φθονῶ σ' ὑπεκφυγεῖν.
- ΙΣ. Οἴμοι τάλαινα, κάμπλάκω τοῦ σοῦ μόρου;
- AN. Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν. (555)
- ΙΣ. Ἀλλ' οὐκ ἐπ' ἀρρήτοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις.
- AN. Καλῶς σὺ μὲν τοῖς, τοῖς δ' ἐγὼ ἴδομαι φρονεῖν.
- ΙΣ. Καὶ μὴν ἴση νῶν ἐστὶν ἡ ἴζαμαρτία.
- AN. Θάρσει· σὺ μὲν ζῆς, ἡ δ' ἐμὴ ψυχὴ πάλαι
τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν. (560)
- KP. Τῷ παιδε φημί τώδε τὴν μὲν ἀρτίως
ἄνουν πεφάνθαι, τὴν δ' ἀφ' οὗ τὰ πρῶτ' ἔφου.
- ΙΣ. Οὐ γὰρ ποτ', ὄναζ, οὐδ' ὄς ἂν βλάστη μένει
νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται.
- KP. Σοὶ γοῦν, ὄθ' εἴλου σὸν κακοῖς πράσσειν κακά. (565)
- ΙΣ. Τί γὰρ μόνη μοι τῆσδ' ἄτερ βιώσιμον;
- KP. Ἀλλ' «ἦδε» μέντοι μὴ λέγ'· οὐ γὰρ ἔστ' ἔτι.
- ΙΣ. Ἀλλὰ κτενεῖς νυμφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;
- KP. Ἀρώσιμοι γὰρ χιτῶν εἰσὶν γύαι.
- ΙΣ. Οὐχ ὥς γ' ἐκείνῳ τῆδέ τ' ἦν ἡρμοσμένα. (570)
- KP. Κακὰς ἐγὼ γυναῖκας νιέσει στυγῶ.
- ΙΣ. Ὡ φίλαθ' Αἴμων, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ.
- KP. Ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν λέχος.
- ΧΟ. Ἥ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον;
- KP. Αἰδῆς ὁ παύσων τούσδε τοὺς γάμους ἐμοί. (575)
- ΧΟ. Δεδογμέν', ὡς ἔοικε, τήνδε κατθανεῖν.
- KP. Καὶ σοὶ γε κάμοι. Μὴ τριβὰς ἔτ', ἀλλὰ νιν
κομίζετ' εἴσω, δμῶες· ἐκδέτας δὲ χρῆ
γυναῖκας εἶναι τάσδε μὴδ' ἀνειμένας.

Φεύγουσι γάρ τοι χοί θρασεῖς, ὅταν πέλας (580)

ἤδη τὸν ἄδην εἰσορῶσι τοῦ βίου.

ΧΟ. Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών· (στρ. α')

οἷς γὰρ ἂν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας

οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον· (585)

ὄμοιον ὥστε ποντίας

οἶδμα, δυσπνόοις ὅταν

Θρήσσησιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,

κυλίνδει βυσσόθεν (590)

κελαινὰν θῖνα καὶ δυσάνεμοι

στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλήγες ἀκταί.

Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρῶμαι (ἀντ. α')

πήματα φθιμένων ἐπὶ πήμασι πίπτοντ', (595)

οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει

θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν. (598)

Νῦν γὰρ ἐσχάτας ὄπερ

ρίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις, (600)

κατ' αὖ νιν φοινία

θεῶν τῶν νερτέρων ἀμᾶ κόνις,

λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς.

Τεάν, Ζεῦ, δύναμιν τίς ἀν- (στρ. β')

δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι,

τὰν οὔθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὅ πάντα κηλῶν, (605)

οὔτ' ἀκάματοι θεῶν

μῆνες, ἀγήρωις δὲ χρόνῳ δυνάστας

κατέχεις Ὀλύμπου

μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.

Τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον (610)

καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει

νόμος ὄδ'· οὐδὲν ἔρπει

θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ' ἐκτὸς ἄτας.

Ἄ γὰρ δὴ πολὺπλαγκτος ἐλ- (ἀντ. β')

πίς πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀνδρῶν, (615)

πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·

εἰδότι δ' οὐδὲν ἔρπει,

πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τις προσάυση.

Σοφία γὰρ ἔκ του

κλεινὸν ἔπος πέφανται· (620)

τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν

τῷδ' ἔμμεν, ὅτῳ φρένας

θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν·

πράσσει δ' ὀλιγοστὸν χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

Ἵδε μὴν Αἴμων, παιδῶν τῶν σῶν (625)

νέατον γέννημ'· ἄρ' ἀχνύμενος

[τῆς μελλογάμου νύμφης]

τάλιδος ἦκει μόρον Ἀντιγόνης,

ἀπάτας λεχέων ὑπεραλγῶν;

ΚΡ. Τάχ' εἰσόμεσθα μάντεων ὑπέρτερον. (630)

Ἵ παῖ, τελείαν ψῆφον ἄρα μὴ κλύων

τῆς μελλονύμφου πατρὶ λυσσαίνων πάρει;

ἢ σοὶ μὲν ἡμεῖς πανταχῆ δρῶντες φίλοι;

ΑΙΜΩΝ

Πάτερ, σός εἰμι, καὶ σύ μοι γνώμας ἔχων (635)

χρηστάς ἀπορθοῖς, αἷς ἔγωγ' ἐφέψομαι.

Ἐμοὶ γὰρ οὐδεὶς ἀξιῴσεται γάμος

μεῖζων φέρεσθαι σοῦ καλῶς ἡγουμένου.

ΚΡ. Οὕτω γάρ, ὦ παῖ, χρῆ διὰ στέρνων ἔχειν,

γνώμης πατρῶας πάντ' ὀπισθεν ἐστάναι· (640)

τούτου γὰρ οὐνεκ' ἄνδρες εὔχονται γονὰς

κατηκόους φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν,

ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνωνται κακοῖς,

καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρί.

Ὅστις δ' ἀνωφέλητα φιλύει τέκνα, (645)

τί τόνδ' ἂν εἴποις ἄλλο πλὴν αὐτῷ πόνους

φῶσαι, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχθροῖσιν γέλων;

Μὴ νῦν ποτ', ὦ παῖ, τὰς φρένας <γ'> ὑφ' ἡδονῆς

γυναικὸς οὐνεκ' ἐκβάλλης, εἰδὼς ὅτι

ψυχρὸν παραγκάλισμα τοῦτο γίγνεται, (650)

γυνὴ κακὴ ζύνευνος ἐν δόμοις; τί γὰρ

γένοιτ' ἂν ἔλκος μεῖζον ἢ φίλος κακός;

Ἀλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθες

τὴν παῖδ' ἐν Αἴδου τήνδε νυμφεύειν τινί.

Ἐπεὶ γὰρ αὐτὴν εἶλον ἐμφανῶς ἐγὼ (655)

πόλεως ἀπιστήσασαν ἐκ πάσης μόνην,

ψευδῆ γ' ἑμαυτὸν οὐ καταστήσω πόλει,

ἀλλὰ κτενῶ. Πρὸς ταῦτ' ἐφρυμνείτω Δία

Ξύναιμον· εἰ γὰρ δὴ τά γ' ἐγγενῆ φύσει
ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους· (660)

ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ
χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν.

Ὅστις δ' ὑπερβὰς ἢ νόμους βιάζεται,
ἢ τοὔπιτάσσειν τοῖς κρατοῦσιν ἐννοεῖ,
οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν. (665)

Ἄλλ' ὄν πόλις στήσειε, τοῦδε χρὴ κλύειν
καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία.

Καὶ τοῦτον ἂν τὸν ἄνδρα θαρσοίην ἐγὼ
καλῶς μὲν ἄρχειν, εὖ δ' ἂν ἄρχεσθαι θέλειν,
δορός τ' ἂν ἐν χειμῶνι προστεταγμένον (670)

μένειν δίκαιον κάγαθὸν παραστάτην.
Ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν·
αὕτη πόλεις ὄλλυσιν, ἢ δ' ἀναστάτους
οἴκους τίθησιν, ἢ δε συμμάχου δορὸς
τροπὰς καταρρήγνυσι· τῶν δ' ὀρθομένων (675)

σφίξει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία.
Οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,
κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα·
κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,
κοῦκ ἂν γυναικῶν ἡσσονες καλοῖμεθ' ἄν. (680)

ΧΟ. Ἡμῖν μὲν, εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλέμμεθα,
λέγειν φρονούντως ὢν λέγεις δοκεῖς πέρι.

ΑΙ. Πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας
πάντων ὅσ' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον·
Ἐγὼ δ' ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε, (685)

οὐτ' ἂν δυναίμην μήτ' ἐπισταίμην λέγειν·
γένοιτο μεντᾶν χιτέρω καλῶς ἔχον.
Σοῦ δ' οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὄσα
λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει·
τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ (690)
λόγοις τοιούτοις οἷς σὺ μὴ τέρψη κλύων.
Ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,
τὴν παῖδα ταύτην οἷ' ὀδύρεται πόλις,
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιώτατη
κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει, (695)
ἢ τις τὸν αὐτῆς ἀτάδελφον ἐν φοναῖς
πεπτῶτ' ἄθαπτον μήθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν
εἶασ' ὀλέσθαι μήθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος·
οὐχ ἦδε χρυσῆς ἀζία τιμῆς λαχεῖν;
τοιᾶδ' ἐρεμνὴ σῖγ' ἐπέρχεται φάτις. (700)
Ἐμοὶ δὲ σοῦ πράσσοντος εὐτυχῶς, πάτερ,
οὐκ ἔστιν οὐδὲν κτῆμα τιμιώτερον·
τί γὰρ πατρὸς θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις
ἄγαλμα μεῖζον ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;
Μὴ νυν ἐν ἦθος μοῦνον ἐν σαυτῷ φόρει, (705)
ὡς φῆς σύ, κούδεν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν·
ὄστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,
ἢ γλῶσσαν ἦν οὐκ ἄλλος ἢ ψυχὴν ἔχειν,
οὔτοι διαπτυθέντες ὄφθησαν κενοί.
Ἄλλ' ἄνδρα, κεῖ τις ἦ σοφός, τὸ μανθάνειν (710)
πόλλ' αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.
Ὅρᾳς παρὰ ρείθροισι χειμάρροις ὄσα

δένδρων ὑπέικει, κλῶνας ὡς ἐκσφύζεται,

τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται.

Αὐτως δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατῆς πόδα (715)

τείνας ὑπέικει μηδέν, ὑπτίους κάτω

στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.

Ἄλλ' εἶκε, θυμῷ καὶ μετὰστασιν δίδου.

Γνώμη γὰρ εἴ τις κάπ' ἐμοῦ νεωτέρου

πρόσεστι, φήμ' ἔγωγε πρεσβεύειν πολὺ (720)

φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ' ἐπιστήμης πλέων·

εἰ δ' οὔν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταύτη ῥέπειν,

καὶ τῶν λεγόντων εὖ καλὸν τὸ μανθάνειν.

ΧΟ. Ἄναξ, σέ τ' εἰκόσ, εἴ τι καίριον λέγει,

μαθεῖν, σέ τ' αὖ τοῦδ'· εὖ γὰρ εἴρηται διπλά. (725)

ΚΡ. Οἱ τηλικοῖδε καὶ διδασζόμεσθα δὴ

φρονεῖν ὑπ' ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν;

ΑΙ. Μηδέν τὸ μὴ δίκαιον· εἰ δ' ἐγὼ νέος,

οὐ τὸν χρόνον χρὴ μᾶλλον ἢ τᾶργα σκοπεῖν.

ΚΡ. Ἔργον γὰρ ἔστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν; (730)

ΑΙ. Οὐδ' ἂν κελεύσαιμ' εὐσεβεῖν εἰς τοὺς κακοῦς.

ΚΡ. Οὐχ ἦδε γὰρ τοιᾶδ' ἐπιλήπται νόσφ;

ΑΙ. Οὐ φησι Θήβης τῆσδ' ὀμόπολις λεώς.

ΚΡ. Πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρὴ τάσσειν ἐρεῖ;

ΑΙ. Ὅρᾳς τόδ' ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαν νέος; (735)

ΚΡ. Ἄλλω γὰρ ἢ 'μοὶ χρὴ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;

ΑΙ. Πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἥτις ἀνδρὸς ἔσθ' ἑνός.

ΚΡ. Οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται;

ΑΙ. Καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.

- ΚΡ. Ὅδ', ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ. (740)
- ΑΙ. Εἴπερ γυνὴ σύ· σοῦ γὰρ οὖν προκῆδομαι.
- ΚΡ. Ὅ παγκάκιστε, διὰ δίκης ἰὼν πατρί;
- ΑΙ. Οὐ γὰρ δίκαιά σ' ἐξαμαρτάνονθ' ὀρᾶ.
- ΚΡ. Ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;
- ΑΙ. Οὐ γὰρ σέβεις, τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν. (745)
- ΚΡ. Ὅ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον.
- ΑΙ. Οὐ τᾶν ἔλοις ἦσσω γε τῶν αἰσχυρῶν ἐμέ.
- ΚΡ. Ὁ γοῦν λόγος σοι πᾶς ὑπὲρ κείνης ὄδε.
- ΑΙ. Καὶ σοῦ γε κάμοῦ, καὶ θεῶν τῶν νερτέρων.
- ΚΡ. Ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς. (750)
- ΑΙ. Ἦδ' οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα.
- ΚΡ. Ἦ κάπαπειλῶν ὧδ' ἐπεξέρχη θρασύς;
- ΑΙ. Τίς δ' ἔστ' ἀπειλὴ πρὸς κενὰς γνώμας λέγειν;
- ΚΡ. Κλαίων φρενώσεις, ὧν φρενῶν αὐτὸς κενός.
- ΑΙ. Εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ', εἶπον ἄν σ' οὐκ εὖ φρονεῖν. (755)
- ΚΡ. Γυναικὸς ὧν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με.
- ΑΙ. Βούλει λέγειν τι καὶ λέγων μηδὲν κλύειν;
- ΚΡ. Ἀληθες; ἀλλ' οὐ τόνδ' Ὀλυμπον, ἴσθ' ὅτι,
αἴρων ἐπὶ νόγοισι δεινάσεις ἐμέ.
Ἄγαγε τὸ μῖσος, ὡς κατ' ὄμματ' αὐτίκα (760)
παρόντι θνήσκη πλησία τῷ νυμφίῳ.
- ΑΙ. Οὐ δῆτ' ἔμοιγε, τοῦτο μὴ δόξης ποτέ,
οὔθ' ἦδ' ὀλεῖται πλησία, σύ τ' οὐδαμᾶ
τούμὸν προσόψει κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρῶν,
ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνη ζυνών. (765)
- ΧΟ. Ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκεν ἐξ ὀργῆς ταχύς·

νοῦς δ' ἐστὶ τηλικούτος ἀλγήσας βαρῦς.

ΚΡ. Δράτω, φρονεῖτω μεῖζον ἢ κατ' ἄνδρ' ἰών·

τὰ δ' οὖν κόρα τάδ' οὐκ ἀπαλλάζει μόρου.

ΧΟ. Ἄμφω γὰρ αὐτὰ καὶ κατακτεῖναι νοεῖς; (770)

ΚΡ. Οὐ τήν γε μὴ θιγοῦσαν· εὖ γὰρ οὖν λέγεις.

ΧΟ. Μόρφω δὲ ποίω καὶ σφε βουλευή κτανεῖν;

ΚΡ. Ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος,

κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι,

φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς, (775)

ὄπως μίασμα πᾶσ' ὑπεκφύγη πόλις·

κάκει τὸν Αἰδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,

αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν,

ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τηνικαῦθ' ὅτι

πόνος περισσός ἐστι τὰν Αἰδου σέβειν. (780)

ΧΟ. Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, (στρ.)

Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπ-

τεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-

αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,

φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' (785)

ἀγρονόμοις ἀνλαῖς·

καί σ' οὔτ' ἀθανάτων

φύξιμος οὐδεὶς οὔθ'

ἀμερίων ἐπ' ἀνθρώ-

πων, ὁ δ' ἔχων μέμνηεν. (790)

Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους (ἀντ.)
φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώ-
βα· σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀν-
δρῶν ζύνοιμον ἔχεις ταράζας·
νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων
ἥμερος εὐλέκτρον (795)
νύμφας, τῶν μεγάλων
πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσ-
μῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμπαί-
ζει θεὸς Ἀφροδίτα. (800)
Νῦν δ' ἤδη ἴδω καὶ τὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τάδ' ὀρῶν, ἴσχειν δ'
οὐκέτι πηγᾶς δύναμαι δακρύων,
τὸν παγκοίτην ὄθ' ὀρῶ θάλαμον
τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν. (805)

AN. Ὅρατ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, (στρ. α')

τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νεάτον δὲ φέγ-
γος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοῦποτ' αὐθις, ἀλλὰ μ' ὁ παγ-
κοίτας Ἄιδας ζῶσαν ἄγει (810)
τὰν Ἀχέροντος
ἀκτάν, οὗθ' ὑμεναίων ἔγ-
κληρον, οὗτ' ἐπὶ νυμφεῖοις
πώ μέ τις ὕμνος ὕμ-
νησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω. (815)

ΧΟ. Οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ' (συστρ. α')

*ἐς τόδ' ἀπέρχῃ κεῖθος νεκύων,
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ζιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ (820)
θνητῶν Αἴδην καταβήσῃ.*

ΑΝ. Ἦκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι (άντ. α')

*τὰν Φρυγίαν ζέναν
Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄ-
κρω, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς (825)
πετραία βλάστα δάμασεν,
καί νιν ὄμβρω τακομέναν,
ὡς φάτις ἀνδρῶν,
χιών τ' οὐδαμὰ λείπει,
τέγγει θ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις δειράδας· ἄ με(830)
δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.*

ΧΟ. Ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννῆς,

*ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.
Καίτοι φθιμένη μέγα κάκοῦσαι (835)
τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν
ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν.*

ΑΝ. Οἴμοι γελῶμαι. Τί με, πρὸς θεῶν πατρώων, (στρ. β')

ων, οὐκ οὐλομένην ὑβρίζεις, (840)

ἀλλ' ἐπίφαντον;
Ὡ πόλις, ὦ πόλεως
πολυκτήμενες ἄνδρες·
ἰὼ Διρκαῖαι κρήναι Θήβας τ'
εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμπας (845)
ζυμάρτυρας ὕμμι' ἐπικτῶμαι,
οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις
πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-
χομαι τάφου ποταινίου·
ἰὼ δύστανος, (850)
οὐτ' ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.

ΧΟ. Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους (στρ γ')

ὕψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ·
πατρῶν δ' ἐκτίεις τιν' ἄθλον. (855)

ΑΝ. Ἐψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμ- (ἀντ. β')

νας πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον,
τοῦ τε πρόπαντος
ἀμετέρου πότμου
κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν. (860)
Ἰὼ ματρῶναι λέκτρων ἄται κοι-
μήματά τ' αὐτογέννητ'
ἐμῶ πατρὶ δυσμόρου ματρός, (865)
οἷων ἐγὼ ποθ' ἄ ταλαίφρων ἔφυν·

πρὸς οὐς ἀραῖος, ἄγαμος, ἄδ'

ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.

Ἴὼ δυσπότημων

γάμων, κασίγνητε, κυρήσας, (870)

θανὸν ἔτ' οὔσαν κατήναρές με.

ΧΟ. Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις, (ἀντ. γ')

κράτος δ' ὅτω κράτος μέλει

παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,

σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά. (875)

ΑΝ. Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαί- (ἐπ.)

φρων ἄγομαι τάνδ' ἐτοίμαν ὀδόν·

οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα

θέμις ὀρᾶν ταλαίνα· (880)

τὸν δ' ἐμὸν πότιμον ἀδάκρυτον οὐ-

δεῖς φίλων στενάζει.

ΚΡ. Ἄρ' ἴστ' ἀοιδᾶς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν

ὡς οὐδ' ἂν εἷς παύσαιτ' ἂν, εἰ χρεῖη λέγειν;

Οὐκ ἄξεθ' ὡς τάχιστα, καὶ κατηρεφεῖ (885)

τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἴρηκ' ἐγώ,

ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρῆθ' ἄνευ,

εἴτ' ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη.

Ἡμεῖς γὰρ ἀγνοῖ τοῦπι τήνδε τὴν κόρη·

μετοικίας δ' οὖν τῆς ἄνω στερήσεται. (890)

AN. ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
 οἴκησις αἰείφρουρος, οἷ πορεύομαι
 πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
 πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων,
 ὧν λοισθία ἄγω καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ (895)
 κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.
 Ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω
 φίλη μὲν ἦζεν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,
 μήτηρ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα·
 ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ (900)
 ἔλουσα κάκόσμησα κάπιτυμβίους
 χαρὰς ἔδωκα· νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν
 δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνυμαι.
 Καίτοι σ' ἐγὼ ἄτιμησα τοῖς φρονοῦσιν εὔ.
 Οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν (905)
 οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
 βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
 Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
 πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
 καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἠμπλακον· (910)
 μητρὸς δ' ἐν Αἴδου καὶ πατρὸς κεκευθότιον
 οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
 Τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
 νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
 καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὦ κασίγνητον κάρα. (915)
 Καὶ νῦν ἄγει με διὰ χειρῶν οὔτω λαβῶν
 ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου

μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
ἀλλ' ὄδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος
ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς, (920)
ποῖαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
Τί χρὴ με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
βλέπειν; τίν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἐκτησάμην.
Ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, (925)
παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες·
εἰ δ' οἶδ' ἄμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ
πάθοιεν ἢ καὶ δρῶσιν ἐκδίκως ἐμέ.

ΧΟ. Ἐτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ
ψυχῆς ῥίπται τήνδε γ' ἔχουσιν. (930)

ΚΡ. Τοιγὰρ τούτων τοῖσιν ἄγουσιν
κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτήτος ὕπερ.

ΑΝ. Οἴμοι, θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω
τοῦπος ἀφίκται.

ΚΡ. Θαρσεῖν οὐδὲν παραμυθοῦμαι (935)
μὴ οὐ τάδε ταύτη κατακυροῦσθαι.

ΑΝ. Ὡ γῆς Θήβης ἄστρ' πατρῶον
καὶ θεοὶ προγενεῖς,
ἄγομαι δὴ ἴγῳ κούκετι μέλλω.

Λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαί, (940)
τὴν βασιλειδῶν μούνην λοιπὴν,
οἷα πρὸς οἴων ἀνδρῶν πάσχω,
τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα.

ΧΟ. Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς (στρ. α΄)
ἀλλάζαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις ἀύλαϊς·
κρυπτομένα δ' ἐν (945)
τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ, παῖ,
καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους. (950)
Ἀλλ' ἄ μοιριδία τις δύνασις δεινὰ·
οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης,
οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτυποι
κελαινὰ νᾶες ἐκφύγοιεν.

Ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος, (ἀντ. α΄)
Ἥδωνῶν βασιλεύς, κερτομίσις ὄργαῖς,
ἐκ Διονύσου
πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ.
Οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
ἀνθηρόν τε μένος. Κεῖνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίσις γλώσσαις. (960)
Παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους
γυναῖκας εὐϊόν τε πῦρ,
φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας. (965)

Παρά δὲ Κυανέων πελάγει διδύμας ἀλὸς (στρ. β')

ἀκταὶ Βοσπόρια ἰδ' ὁ Θρηκῶν <ἡμῶν>

Σαλμυδησός, ἴν' ἀγχίπολις Ἄρης (970)

δισσοῖσι Φινεΐδαις

εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος

τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος

ἀλαδὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις

ἄτερθ' ἐγγέων, ὑφ' αἵματηραῖς (975)

χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν (ἀντ. β')

κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν· (980)

ἀ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων

ἄντασ' Ἐρεχθειδᾶν,

τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις

τράφη θυέλλησιν ἐν πατρώαις

Βορεᾶς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου (985)

θεῶν παῖς· ἀλλὰ κάπ' ἐκείνα

Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὧ παῖ.

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

Θήβης ἀνακτες, ἤκομεν κοινήν ὁδὸν (988)

δύ' ἐξ ἐνὸς βλέποντε· τοῖς τυφλοῖσι γὰρ

αὔτη κέλευθος ἐκ προηγητοῦ πέλει. (990)

ΚΡ. Τί δ' ἔστιν, ὧ γεραιὲ Τειρεσία, νέον;

ΤΕ. Ἐγὼ διδάζω, καὶ σὺ τῷ μάντει πιθοῦ.

ΚΡ. Οὐκουν πάρος γε σῆς ἀπεστάτου φρενός.

ΤΕ. Τοιγὰρ δι' ὀρθῆς τήνδ' ἐναυκλήρεις πόλιν.

ΚΡ. Ἐχω πεπονθῶς μαρτυρεῖν ὀνήσιμα. (995)

ΤΕ. Φρόνει βεβῶς αὖ νῦν ἐπὶ ζυροῦ τύχης.

ΚΡ. Τί δ' ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα.

ΤΕ. Γνώση, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων.

Εἷς γὰρ παλαιὸν θᾶκον ὀρνιθοσκόπον

ἴζων, ἴν' ἦν μοι παντὸς οἴωνοῦ λιμήν, (1000)

ἀγνώτ' ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῶ

κλάζοντας οἴστρω καὶ βεβαρβαρωμένω·

καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς

ἔγνω· πετρῶν γὰρ ροῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν.

Εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην (1005)

βωμοῖσι παμφλέκτοισιν· ἐκ δὲ θυμάτων

Ἦφαιστος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ' ἐπὶ σποδῶ

μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο

κάτυφε κἀνέπτυε, καὶ μετάρσιοι

χολαὶ διεσπεύροντο, καὶ καταρρυεῖς (1010)

μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς.

Τοιαῦτα παιδὸς τοῦδ' ἐμάνθανον πάρα,

φθίνοντ' ἀσήμων ὀργίων μαντεύματα·

ἐμοὶ γὰρ οὗτος ἡγεμών, ἄλλοις δ' ἐγώ.

Καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις· (1015)

βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάροι τε παντελεῖς

πλήρεις ὑπ' οἴωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς

τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.

Κᾶτ' οὐ δέχονται θυστάδας λιτὰς ἔτι

θεοὶ παρ' ἡμῶν οὐδὲ μηρίων φλόγα, (1020)

οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς,

ἀνδροφθόρου βεβρω̄τες αἵματος λίπος.

Ταῦτ' οὖν, τέκνον, φρόνησον. Ἀνθρώποισι γὰρ

τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστι τοῦζαμαρτάνειν·

ἐπεὶ δ' ἀμάρτη, κεῖνος οὐκέτ' ἔστ' ἀνήρ (1025)

ἄβουλος οὐδ' ἄνολβος, ὅστις ἐς κακὸν

πεσὼν ἀκῆται μηδ' ἀκίνητος πέλη·

αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει.

Ἄλλ' εἶκε τῷ θανόντι, μηδ' ὀλωλότα

κέντει· τίς ἀλκῆ τὸν θανόντ' ἐπικτανεῖν; (1030)

Εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'

ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.

ΚΡ. Ὡ̄ πρέσβυ, πάντες ὥστε τοζόται σκοποῦ

τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε, κοῦδὲ μαντικῆς

ἄπρακτος ὑμῖν εἶμι, τῶν δ' ὑπαὶ γένους (1035)

ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι.

Κερδαίνειτ', ἐμπολᾶτε τὸν πρὸς Σάρδεων

ἤλεκτρον, εἰ βούλεσθε, καὶ τὸν Ἰνδικὸν

χρυσόν· τάφω δ' ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε·

οὐδ' εἰ θέλουσ' οἱ Ζηγὸς αἰετοὶ βορὰν (1040)

φέρειν νιν ἀρπάζοντες ἐς Διδὸς θρόνους,

οὐδ' ὡς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας, ἐγὼ

θάπτειν παρήσω κεῖνον· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι

θεοὺς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει.

Πίπτουσι δ', ὧ̄ γεραιῆ Τειρεσία, βροτῶν (1045)

χοὶ πολλὰ δεινοὶ πτώματ' αἴσχυρ', ὅταν λόγους

αἴσχυρὸς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν.

ΤΕ. Φεῦ·

ἄρ' οἶδεν ἀνθρώπων τις, ἄρα φράζεται, (1048)

KP. Τί χρῆμα; ποῖον τοῦτο πάγκοινων λέγεις;

TE. ὅσῳ κράτιστον κτημάτων εὐβουλία; (1050)

KP. Ὅσῳ περ, οἶμαι, μὴ φρονεῖν πλείστη βλάβη.

TE. Ταύτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφους.

KP. Οὐ βούλομαι τὸν μάντιν ἀντειπεῖν κακῶς.

TE. Καὶ μὴν λέγεις, ψευδῆ με θεσπίζειν λέγων.

KP. Τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος. (1055)

TE. Τὸ δ' ἐκ τυράννων αἰσχροκερδεῖαν φιλεῖ.

KP. Ἄρ' οἶσθα ταγούς ὄντας ἂν λέγῃς λέγων;

TE. Οἶδ'· ἐξ ἑμοῦ γὰρ τήνδ' ἔχεις σώσας πόλιν.

KP. Σοφὸς σὺ μάντις, ἀλλὰ τάδικεῖν φιλῶν.

TE. Ὅρσεις με τάκίνητα διὰ φρενῶν φράσαι. (1060)

KP. Κίνει, μόνον δὲ μὴ 'πὶ κέρδεσιν λέγων.

TE. Οὔτω γὰρ ἤδη καὶ δοκῶ τὸ σὸν μέρος.

KP. Ὡς μὴ 'μπολήσων ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα.

TE. Ἀλλ' εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι

τρόχους ἀμιλλητῆρας ἡλίου τελῶν, (1065)

ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα

νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔση,

ἀνθ' ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλῶν κάτω,

ψυχὴν τ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατώκισας,

ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὖ θεῶν (1070)

ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.

Ἵδν οὔτε σοὶ μέτεστιν οὔτε τοῖς ἄνω

θεοῖσιν, ἀλλ' ἐκ σοῦ βιάζονται τάδε.

Τούτων σε λωβητῆρες ὑστεροφθόροι

λοχῶσιν Αἰδου καὶ θεῶν Ἐρινύες, (1075)

ἐν τοῖσιν αὐτοῖς τοῖσδε ληφθῆναι κακοῖς.

Καὶ ταῦτ' ἄθρησον εἰ κατηργυρωμένους

λέγω· φανεῖ γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβὴ

ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα.

Ἐχθρὰ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις, (1080)

ὄσων σπαράγματ' ἢ κύνες καθήγγισαν,

ἢ θῆρες, ἢ τις πτηνὸς οἰωνὸς φέρων

ἀνόσιον ὄσμην ἐστιοῦχον ἐς πόλιν.

Τοιαῦτά σου, λυπεῖς γάρ, ὥστε τοξότης

ἀφήκα θυμῷ καρδίας τοξεύματα (1085)

βέβαια, τῶν σὺ θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ.

ἽΩ παῖ, σὺ δ' ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους, ἵνα

τὸν θυμὸν οὗτος ἐς νεωτέρους ἀφῆ,

καὶ γνῶ τρέφειν τὴν γλῶσσαν ἡσυχωτέραν

τὸν νοῦν τ' ἀμείνω τῶν φρενῶν ἢ νῦν φέρει. (1090)

ΧΟ. Ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίσας·

ἐπιστάμεσθα δ', ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγὼ

τήνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα,

μὴ πώ ποτ' αὐτὸν ψεῦδος ἐς πόλιν λακεῖν.

ΚΡ. Ἐγνωκα καὐτὸς καὶ ταράσσομαι φρένας· (1095)

τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ

ἄτη πατάζει θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα.

ΧΟ. Εὐβουλίας δεῖ, παῖ Μενοικέως Κρέον.

ΚΡ. Τί δῆτα χρὴ δρᾶν; φράζε· πείσομαι δ' ἐγώ.

ΧΟ. Ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρουχος στέγης (1100)

ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ τάφον.

ΚΡ. Καὶ ταῦτ' ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρειαθεῖν;

ΧΟ. Ὅσον γ', ἄναξ, τάχιστα· συντέμνουσι γὰρ

θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι.

ΚΡ. Οἴμοι· μόλις μὲν, καρδίας δ' ἐξίσταμαι (1105)

τὸ δρᾶν· ἀνάγκη δ' οὐχὶ δυσμαχητέον.

ΧΟ. Δρᾶ νυν τάδ' ἐλθὼν μηδ' ἐπ' ἄλλοισιν τρέπε.

ΚΡ. Ὡδ' ὡς ἔχω στείχοιμ' ἄν· ἴτ', ἴτ', ὀπάονες

οἷ τ' ὄντες οἷ τ' ἀπόντες, ἀζίνας χεροῖν

ὀρμᾶσθ' ἐλόντες εἰς ἐπόψιον τόπον. (1110)

Ἐγὼ δ', ἐπειδὴ δόξα τῆδ' ἐπεστράφη,

αὐτός τ' ἔδησα καὶ παρὼν ἐκλύσομαι·

δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους

ἄριστον ἢ σφύζοντα τὸν βίον τελεῖν.

ΧΟ. Πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα (στρ. α')

καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα (1115)

γένος, κλυτὰν δὲ ἀμφέπεις

Ἰταλίαν, μέδεις δὲ

παγκοίνοις Ἐλευσινίας (1120)

Δηοῦς ἐν κόλποις, ὧ Βακχεῦ,

Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν

ναιετῶν παρ' ὑγρόν <τ'>

Ἰσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ'

ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος· (1125)

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε (ἀντ. α')

λιγνύς, ἔνθα Κωρύκται

νύμφαι στίχουσι Βακχίδες

Κασταλίας τε νᾶμα. (1130)

Καί σε Νυσαίων ὀρέων

κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκ-

τὰ πολυστάφυλος πέμπει,

ἀμβρότων ἐπέων

εὐαζόντων, Θηβαΐας (1135)

ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς·

τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς (στρ. β')

ὑπερτάταν πόλεων

ματρὶ σὺν κεραυνία·

καὶ νῦν, ὡς βιαίας ἔχεται

πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, (1140)

μολεῖν καθαρίῳ ποδὶ Παρνασίαν

ὑπὲρ κλιτὴν, ἢ στονόοντα πορθμόν. (1145)

Ἰὼ πῦρ πνεόντων (αντ β')

χοράγ' ἄστρον, νυχίων

φθεγμάτων ἐπίσκοπε,

παῖ, Δῖον γένεθλον, προφάνηθ',

ᾧναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις

Θυΐαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννηχοι (1150)

χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίονος, (1155)
οὐκ ἔσθ' ὅποῖον στάντ' ἄν ἀνθρώπου βίον
οὔτ' αἰνέσαιμ' ἄν οὔτε μεμψαίμην ποτέ·
τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει
τὸν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ' αἰεί,
καὶ μάντις οὐδεὶς τῶν καθεστώτων βροτοῖς. (1160)
Κρέων γὰρ ἦν ζηλωτός, ὡς ἐμοί, ποτέ,
σώσας μὲν ἐχθρῶν τήνδε Καδμείαν χθόνα,
λαβὼν τε χώρας παντελῆ μοναρχίαν
εὐθυνε, θάλλων εὐγενεῖ τέκνων σπορᾶ·
καὶ νῦν ἀφεῖται πάντα. Τὰς γὰρ ἡδονὰς (1165)
ὅταν προδῶσιν ἄνδρες, οὐ τίθημ' ἐγὼ
ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν.
Πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα,
καὶ ζῆ τύραννον σχῆμ' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ
τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς (1170)
οὐκ ἄν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.
οὐκ ἄν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.
ΧΟ. Τί δ' αὖ τόδ' ἄχθος βασιλέων ἤκεις φέρων;
ΑΓ. Τεθνῶσιν· οἱ δὲ ζῶντες αἴτιοι θανεῖν.
ΧΟ. Καὶ τίς φονεύει; τίς δ' ὁ κείμενος; λέγε.
ΑΓ. Αἴμων ὄλωλεν· αὐτόχειρ δ' αἰμάσσεται. (1175)
ΧΟ. Πότερα πατρώας ἢ πρὸς οἰκείας χερός;
ΑΓ. Αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ, πατρὶ μηνίσας φόνου.
ΧΟ. Ὡ μάντι, τοῦπος ὡς ἄρ' ὀρθὸν ἦνυσας.
ΑΓ. Ὡς ᾧδ' ἐχόντων τᾶλλα βουλευεῖν πάρα.

ΧΟ. Καὶ μὴν ὀρῶ τάλαιναν Εὐρυδίκην ὀμοῦ (1180)

δάμαρτα τὴν Κρέοντος· ἐκ δὲ δωμάτων
ἦτοι κλύουσα παιδὸς ἢ τύχη πάρα.

ΕΥΡΥΔΙΚΗ

ἽΩ πάντες ἄστοί, τῶν λόγων ἐπρησθόμην (1183)

πρὸς ἕξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς

ὅπως ἰκοίμην εὐγμάτων προσήγορος. (1185)

Καὶ τυγχάνω τε κληῖθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης

χαλῶσα, καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ

βάλλει δι' ὠτων, ὑπτία δὲ κλίνομαι

δεῖσασα πρὸς δμωαῖσι κάποπλήσσομαι.

Ἄλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὔθις εἶπατε· (1190)

κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὔσ' ἀκούσομαι.

ΑΓ. Ἐγώ, φίλη δέσποινα, καὶ παρῶν ἐρῶ

κούδεν παρήσω τῆς ἀληθείας ἔπος·

τί γάρ σε μαλθάσσοιμ' ἂν ὦν ἐς ὕστερον

ψεῦσται φανούμεθ'; ὀρθὸν ἀλήθει' ἀεί. (1195)

Ἐγὼ δὲ σῶ ποδαγὸς ἐσπόμην πόσει

πεδίον ἐπ' ἄκρον, ἔνθ' ἔκειτο νηλεὲς

κυνοσπάρακτον σῶμα Πολυνείκους ἔτι·

καὶ τὸν μὲν, αἰτήσαντες ἐνοδίαν θεὸν

Πλούτωνά τ' ὀργὰς εὐμενεῖς κατασχεθεῖν, (1200)

λούσαντες ἀγνὸν λουτρόν, ἐν νεοσπάσιν

θαλλοῖς ὃ δὴ λέλειπτο συγκατήθομεν,

καὶ τύμβον ὀρθόκρανον οἰκείας χθονὸς

χῶσαντες, αὔθις πρὸς λιθόστρωτον κόρης

νυμφεῖον Ἰίδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν. (1205)

Φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων
κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα,
καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολῶν·
τῷ δ' ἀθλίας ἄσημα περιβαίνει βοῆς
ἔρποντι μᾶλλον ἄσσον, οἰμώζας δ' ἔπος (1210)

ἴησι δυσθρήνητον· «ὦ τάλας ἐγώ,
ἄρ' εἰμὶ μάντις; ἄρα δυστυχεστάτην
κέλευθον ἔρπω τῶν παρελθουσῶν ὁδῶν;
παιδός με σαίνει φθόγγος. Ἀλλά, πρόσπολοι,
ἴτ' ἄσσον ὠκεῖς, καὶ παραστάντες τάφω (1215)

ἀθρήσαθ', ἀρμὸν χόματος λιθοσπαδῆ
δύντες πρὸς αὐτὸ στόμιον, εἰ τὸν Αἴμονος
φθόγγον συνίημι', ἢ θεοῖσι κλέπτομαι.»

Τάδ' ἐξ ἀθύμου δεσπότηου κελεύσμασιν
ἠθροῦμεν· ἐν δὲ λοισθίῳ τυμβεύματι (1220)

τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένος κατείδομεν,
βρόχῳ μιτώδει σινδόνης καθημμένην,
τὸν δ' ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον,
εὐνῆς ἀποιμώζοντα τῆς κάτω φθορὰν
καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος. (1225)

Ὁ δ' ὡς ὀρᾷ σφε, στυγνὸν οἰμώζας ἔσω
χωρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ·
«ὦ τλήμων, οἶον ἔργον εἴργασαι· τίνα
νοῦν ἔσχες; ἐν τῷ συμφορᾷ διεφθάρης;
Ἐξέλθε, τέκνον, ἰκέσιός σε λίσσομαι.» (1230)

Τὸν δ' ἀγρίοις ὄσσοισι παπτήνας ὁ παῖς,

πτύσας προσώπων κούδεν άντειπών, ζίφους
έλκει διπλοῦς κνώδοντας, έκ δ' όρμωμένου
πατρός φουγαΐσιν ήμπλακ'· είθ' ό δύσμορος
αύτῳ χολωθείς, ὡσπερ είχ', επενταθείς (1235)

ήρεισε πλευραΐς μέσσον έγχος, ές δ' ύγρον
άγκῶν' έτ' έμφρων παρθένῳ προσπτύσσεται·

καί φυσιῶν όξεΐαν έκβάλλει ροήν
λευκή παρειᾶ φοινίου σταλάγματος.

Κεΐται δέ νεκρός περι νεκρῶ, τὰ νυμφικά (1240)

τέλη λαχόν δειλαιοσ είν Αιδου δόμοις,
δείξας έν άνθρώποισι τήν άβουλίαν
ὄσῳ μέγιστον άνδρι πρόσκειται κακόν.

ΧΟ. Τί τοῦτ' άν εικάσειας; ή γυνή πάλιν

φροῦδη, πρὶν εΐπεΐν έσθλόν ή κακόν λόγον. (1245)

ΑΓ. Καῦτὸς τεθάμβηκ'· έλίσιςιν δέ βόσκομαι

ᾄχη τέκνου κλύουσαν ές πόλιν γόους
ούκ άξιώσειν, άλλ' υπό στέγης έσω
δμωαΐς προθήσειν πένθος οΐκειον στένειν.

Γνώμης γάρ ούκ άπειρος, ὡσθ' άμαρτάνειν. (1250)

ΧΟ. Ούκ οΐδ'· έμοι δ' οὔν ή τ' άγαν σιγή βαρῦ

δοκεΐ προσεΐναι χή μάτην πολλή βοή.

ΑΓ. Αλλ' είσόμεσθα μή τι και κατάσχετον

κρυφῆ καλύπτει καρδία θυμουμένη
δόμους παραστεΐχοντες· εἶ γάρ οὔν λέγεις· (1255)
και τῆς άγαν γάρ έστί που σιγῆς βάρος.

ΧΟ. Και μήν ὄδ' άναζ αυτός έφήκει

μνήμ' επίσημον δια χειρός έχων,

εἰ θέμις εἶπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν

ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτῶν. (1260)

ΚΡ. Ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα (στρ. α')

στερεὰ θανατόεντ',

ᾧ κτανόντας τε καὶ

θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.

Ἵμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.

Ἰὼ παῖ, νέος νέω ζῆν μόρφ, (1265)

αἰαῖ αἰαῖ,

ἔθανες, ἀπελύθης,

ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.

ΧΟ. Οἴμ' ὡς ἔοικας ὄψε τὴν δίκην ἰδεῖν.(1270)

ΚΡ. Οἴμοι, (στρ. β')

ἔχω μαθῶν δειλίας· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ

θεὸς τὸτ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων

ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,

οἴμοι, λεωπάτητον ἀντρέπων χαράν.

Φεῦ φεῦ, ἰὼ πόνοι βροτῶν δύσπονοι. (1275)

ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ

Ἵ δέσποθ', ὡς ἔχων τε καὶ κεκτημένος, (1277)

τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις

ἔοικας ἤκειν καὶ τάχ' ὄψεσθαι κακά. (1280)

ΚΡ. Τί δ' ἔστιν αὖ κάκιον ἐκ κακῶν ἔτι;

ΕΞ. Γυνή τέθνηκεν, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.

ΚΡ. Ἰὼ ἰὼ δυσκάθαρος Αἴδου λιμῆν, (ἀντ. α')

τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
Ἵ κακάγγελτά μοι (1285)
προπέμμας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;
Αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω.
Τί φῆς, παῖ; τίν' αὖ λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ, αἰαῖ, (1290)
σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ
γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;

ΕΞ. Ὅρᾶν πάρεσθιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.

ΚΡ. Οἴμοι,(στρ. β')

κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας. (1295)
Τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
Ἔχω μὲν ἐν χεῖρεσσιν ἀρτίως τέκνον,
τάλας, τὸν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.
Φεῦ φεῦ μάτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον. (1300)

ΕΞ. Ἡ δ' ὄξυθήκτω βωμία περὶ ζ<ίφει> (1300)

λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
αὔθις δὲ τοῦδε, λοισθιον δὲ σοὶ κακὰς
πράξεις ἐφουμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ. (1305)

ΚΡ. Αἰαῖ αἰαῖ, (στρ. γ')

ἀνέπταν φόβῳ. Τί μ' οὐκ ἀνταΐαν

ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ζίφει;

δειλαιοσ ἐγώ, αἰαῖ, (1310)

δειλαία δὲ συγκέκραμαι δῦα.

ΕΞ. Ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κάκείνων ἔχων

πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ' ἐπεσκήπτου μόρων.

ΚΡ. Ποίῳ δὲ κάπελύσατ' ἐν φοναῖς τρόπῳ;

ΕΞ. Παίσασ' ὑφ' ἧπαρ αὐτόχειρ αὐτήν, ὅπως (1315)

παιδὸς τόδ' ἦσθετ' ὄξυκώκτον πάθος.

ΚΡ. Ὡμοι μοι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν (στρ. δ')

ἐμᾶς ἀρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.

Ἐγὼ γάρ σ' ἐγώ <σ'> ἔκανον, ὦ μέλεος,

ἐγώ, φάμ' ἔτυμον. Ἴὼ πρόσπολοι, (1320)

<ἀπ>ἀγετέ μ' ὅτι τάχος, ἀγετέ μ' ἐκποδόν,

τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα. (1325)

ΧΟ. Κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς·

βράχιστα γὰρ κράτιστα τὰν ποσὶν κακά.

ΚΡ. Ἴτω, ἴτω, (ἀντ. δ')

φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ' ἔχων,

ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν

ὑπατος· ἴτω, ἴτω, (1330)

ὅπως μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω.

ΧΟ. Μέλλοντα ταῦτα. Τῶν προκειμένων τι χρῆ

πράσσειν· μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρῆ μέλειν. (1335)

ΚΡ. Ἀλλ' ὧν ἐρῶ μὲν ταῦτα συγκατηζάμην.

ΧΟ. Μὴ νυν προσεύχου μηδέν· ὡς πεπωμένης

οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγῆ.

ΚΡ. Ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών, (ἀντ. δ')

ὄς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον (1340)

σέ τ' αὖ τάνδ', ὅμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω

ἄπα πρὸς πότερον ἴδω· πάντα γὰρ

λέχρια τὰν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι (1345)

πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

ΧΟ. Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας

πρῶτον ὑπάρχει· χρῆ δὲ τὰ γ' εἰς θεοῦς

μηδὲν ἀσεπτεῖν; μεγάλοι δὲ λόγοι (1350)

μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων

ἀποτείσαντες

γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Fuentes

8.1.1. Sófocles

Sófocles

Antígona, Electra. Tragedias. Vol. II. Texto revisado y traducido por Ignacio Errandonea. Editorial Alma Mater (CSIC). Madrid, 1991.

Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono. Tragedias. Traducción y notas de A. Alamillo Sanz. Revisado por C. García Gual. Editorial Gredos. Madrid, 1998.

Fragmentos. Traducción y notas de J.M^a. Lucas de Dios. Revisado por F. Rodríguez Adrados. Editorial Gredos. Madrid, 1983.

8.1.1.1. Sobre *Antígona*

Bollack, Jean

La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte. Arnau Pons y Xavier Riu (trads.). Editorial Arena Libros, S.L. Madrid, 2004.

Brecht, Bertolt

Teatro completo. Tomo 13. El preceptor, Antígona, Coriolano. Herbert Wolfgang Jung (trad.). Nueva Visión. Buenos Aires, 1981.

Brown, Andrew

Sophocles. Antigone. Aris & Phillips LTD. Wiltshire, 1993.

Dain, A.; Mazon, P.

Sophocle. Vol. 1, vol. 1. Les Belles Lettres. Paris, 1955 (repr. 1967 (1st edn. rev.)): 72-122.

Errandonea, Ignacio

La Antígona de Sófocles, una revisión de su estructura dramática.
Editorial Thesaurus. Bogotá, 1961.

Espiu, Salvador

Antígona. Edicions 62. Barcelona, 2010

Guyomard, Patrick

El Goce de lo trágico, Antígona, Lacan y el deseo del analista. Graciela Klein (trad.). La Flor. Argentina 1997.

Hölderlin, Friedrich

Antígona. Helena Cortés (trad.). Oficina de Arte y Edicions. Madrid, 2014.

Kierkegaard, Søren

Antígona. Juan Gil-Albert (trad.). Editorial Séneca. México, D.F., 1942.

Llavadot, Laura; Revilla, Carmen

Interpretando a Antígona. Editorial UOC. Barcelona, 2015.

Müller, Gerhard

Sophokles. Antigone. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1967.

Piulats Riu, Octavi

Antígona y Platón en el joven Hegel. Editorial Integral. Barcelona, 1989.

Steiner, George

Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente.
Alberto L. Bixio (trad.). Ed. Gedisa, S. A. Barcelona, 2013.

Zambrano, María

La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico. Cátedra.
Madrid, 2012.

8.1.1.2 Sobre Sófocles

Adrados, Francisco R.

Sófocles y el panorama ideológico de su época. Estudios sobre la Tragedia Griega. Cuadernos de la Fundación Pastor. Madrid, 1966.

Ehrenberg, Victor

Sophokles und Perikles. Munich, 1956.

Errandonea, Ignacio

Sófocles y la personalidad de sus coros: Estudio de dramática constructiva. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1970.

Jouanna, Jacques

Sophocle. Fayard. París, 2007.

Reinhardt, Karl

Sófocles. Marta Fernández-Villanueva (trad.). Ed. Gredos, Madrid, 2010.

Vara, José

Ambigüedad semántica y gramatical en Sófocles. Revista Emérita, Vol. 51, n. 2. CSIC, 1983.

8.1.2. Otros

Aristófanes

Los acarnienses, Los caballeros. Vol. I. Comedias. Luis Gil Fernández (trad.). Ed. Gredos. Madrid, 1995. *Las nubes, Las avispas, La paz, Las aves.* Vol. II. Comedias. Editorial Gredos. Madrid, 2011. *Lisístrata, Las Tesmoforias, Las ranas, Las asambleístas, Pluto.* Vol. III. Comedias. Editorial Gredos. Madrid, 2013. J. A. Moreno Jurado (trad.).

Aristóteles

Poética de Aristóteles. Obras completas. T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá (trads.). Editorial Gredos, Madrid, 1992.

Diodoro de Sicilia

Biblioteca histórica. Obra completa. *Libros IV-VIII*, Vol. II. *Libros, IX-XII*, Vol. III. Juan José Torres Esbarranch (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 2004.

Diógenes Laercio

Vidas de filósofos ilustres. José Ortíz y Sainz (trad.). Editorial Iberia, S.A., Barcelona, 2000.

Dion de Prusa

Discursos. Obra Completa. *XII-XXXV*. G. del Cerro Calderón (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1989.

Esquilo

Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes, Agamenón, Coéforas, Euménides, Prometeo. Tragedias. Editorial Gredos. Madrid, 2002. *Fragmentos, Testimonios*. B. Perea (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 2008.

Estrabón

Geografía. Obra completa. *Libros XV-XVII*, Vol. VI. Juan Luis García, María Paz de Hoz y Sofía Torallas (trads.). Ed. Gredos. Madrid, 2015.

Eurípides

El Cíclope, Alceste, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba. Vol. I. Tragedias. Editorial Gredos. Madrid, 1990. *Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros*. Vol. II. Tragedias. Editorial Gredos. Madrid, 1995. *Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Vol. III. Tragedias. Editorial Gredos. Madrid, 1998. J. L. Calvo Martínez (trad.).

Frínico

Las musas. Kock, T. Teubner Verlag. Leipzig, 1880. Clara Álvarez (trad.), fragm. (I, 1-4).

Herodianus, Aelius et Pseudo

Gramm. et Rhet. De prosodia catholica. Grammatici Graeci, Vol. III. Ed. Lentz, A. Teubner. Leipzig, 1867.

Herodoto

Historia. Obra completa. C. Schrader (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1992.

Horacio

Epistola ad Pisones. José Luis Moralejo (trad.). Editorial Gredos. Madrid

Isócrates

Discursos. Busiris. Obras completas. Vol. I-II. J. M. Guzmán Hermida (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1979.

Platón

Diálogos. Obras. *Apología*, Vol. I. *Banquete*, Vol. III. *República*, Vol. IV. *Sofista*, Vol. V. *Leyes*, Vol. VIII y IX. Carlos García Gual, Conrado Eggers Lan, Emilio Lledó, Francisco Lisi, Julio Calonge (trads.). Editorial Gredos. Madrid, 1986.

Plauto, Tito Marcio

Comedias. Asinaria. Carmen González Vázquez (trad.). Ed. Akal. Madrid, 2003.

Plutarco

Vidas Paralelas. Obra completa. *Pericles & Fabio Máximo*, Vol. II. *Cimón & Lúculo*, Vol. V. Aurelio Pérez Giménez (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 1996.

Sofistas

Obras. Testimonios y fragmentos. Antonio Melero Bellido, Alejandro A. González Teniza, Rafael Herrera Montino (trads.). Ed. Gredos. Barcelona, 1996.

8.2. Diccionarios, gramáticas y manuales

Beristáin, Helena

Diccionario de retórica y poética. Porrúa. México, 1997.

Brunck, Richard François Philippe

Scholia in Sophoclem (scholia vetera). Oxonii. E. Typographeo Clarendoniano.

Chantraine, Pierre

Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Lib. C.Klincksieck. París, 1980.

CSIC

Diccionario Griego-Español. Consultado en línea (<http://dge.cchs.csic.es/xdge/>).

Errandonea, Ignacio

Diccionario del mundo clásico. Editorial Labor. Madrid, 1954.

Ferrater Mora, José

Diccionario de Filosofía. RBA Editores. Barcelona, 2005.

García Calvo, Agustín

Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación. Lucina. Zamora, 2006.

Lemprière, J.

Bibliotheca Classica or A Classical Dictionary. Londres, 1797

Lenchantin, Massimo

Manual de prosa y métrica griega. Ed. UNAM. México, 1982.

Liddell, H. G.; Scott, Robert

A Greek-English Lexicon. Oxford, 1940.

Murray, Gilbert

Greek historical writing. Clarendon Press. Oxford, 1908.

Planque; Anème; Berminiaux, Ghilian; Detelle

Gramática Griega. Antonio Planas (trad.). Palaestra. Barcelona, 1949.

Pabón, José M.

Diccionario Manual Griego. Griego clásico-Español. Vox. Barcelona, 1967.

Pimentel, Julio

Diccionario Latín-Español, Español-Latín. Porrúa, México, 2007.

8.3. Bibliografía primaria

Alegre Gorri, Antonio

Historia de la filosofía antigua. Editorial Anthropos. Barcelona, 1988.

La sofística y Sócrates. Montesinos Editor, S. A. Barcelona., 1986.

Baumgarten, Alexander Gottieb

Reflexiones filosóficas acerca de la poesía. José Antonio Míguez (trad.). Editorial Aguilar. Buenos Aires, 1955.

Aesthetica. (t. I, 1750; t. II, 1758). Olms. Hildesheim, 1970. Traducción francesa:

Esthétique, Jean Yves Pranchère (trad.). L'Herne, París, 1988

Estetica. Vita e Pensiero. Edizione di Francesco Piselli. Milano, 1992.

Boileau, Despréaux

Traité du Sublime. Oeuvres completes de Boileau. Vol. III. Gidel.

Bredlow, Luis Andrés

Vivir sin alma ni cuerpo. Sobre algunos aspectos del pensamiento griego arcaico. Ed.

Universitat de Barcelona. Revista Mania, 9, pp. 9-17. Barcelona, 2003.

Burke, Edmund

De lo sublime y de lo bello. Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Férez (trads.). Alianza Editorial. Madrid, 2005.

Calvo Martínez, Tomás

De los sofistas a Platón: política y pensamiento. Editorial Cincel. Madrid.

Cornford, Francis Mac Donald

Principium sapientiae. Rafael Guardiola y Francisco Giménez (trads.). Editorial Visor. Madrid, 1987.

Cassirer, Ernst

La filosofía de la Ilustración. Eugenio Ímaz (trad.). FCE. México, 1943.

Filosofía de las formas simbólicas. Armando Morones (trad.). FCE. México D.F., 1985.

Derrida, Jacques

Glas. Galilée. Paris, 1974.

La farmacia de Platón. José Martín Arancibia (trad.). Ed. Fundamentos. Madrid, 1975.

Espetros de Marx. José M. Alarcon, Cristina de Peretti (trads.). Trotta. Madrid, 2012.

Dodds, Eric Robertson

Los griegos y lo irracional. María Araujo (trad.). Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2006.

Eckermann, Johann Peter

Conversaciones con Goethe. Rosa Sala Rose (trad.). Ed. Acantilado, Barcelona, 2005.

Eliade, Mircea

Historia de las creencias y las ideas religiosas. Jesús Valiente Malla (trad.). RBA Editores. Barcelona, 2005.

Empson, William

Seven Types of Ambiguity. Harmondsworth. Middlesex, 1977.

Espinosa, Eurelio

Sófocles. Edipo Rey en verso castellano. Ed. Ecuatoriana. Quito, 1945.

Esprui, Salvador

Edició Crítica. Obres Completes. CDE Salvador Esprui, Ediciones 62. Barcelona, 2008.

Finley, Moses

Myth, Memory and History. History and Theory. Vol. 4. 1965

Freud, Sigmund

El malestar en la cultura. Ramón Rey Ardid, Luis López-Ballesteros (trads.). Alianza Editorial. Madrid, 2006.

Moisés y la religión monoteísta. Ramón Rey Ardid (trad.). Alianza Ed. Madrid, 2001.

Tótem y tabú. Luis López-Ballesteros (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2003.

Friedländer, Paul

Die griechische Tragödie und das Tragische. Gruyter. Berlín, 1925.

Gadamer, Hans-Gerog

El inicio de la filosofía occidental. Ramón Alonso Díez, María Blanco (trads.). Paidós Ibérica. Barcelona, 1995.

Guthrie, W.K.C.

Los filósofos griegos. Florentino M. Torner (trad.). FCE. Ciudad de México, 2010.

Guzmán, Antonio

Introducción al teatro griego. Alianza Editorial. Madrid, 2005.

Hamilton, E.

El camino de los Griegos. Juan José Utrilla (trad.). FCE. México D.F., 2002.

Hartog, Francose

El espejo de Heródoto. Daniel Zadunaisky (trad.). FCE. Buenos Aires, 2003.

Hegel, G. W. F.

- Fenomenología del espíritu*. Wenceslao Roces (trad.). FCE. Madrid, 1981.
- Filosofía del arte o estética*. Domingo Hernández (trad.). Ed. Abada. Madrid, 2005.
- Fundamentos de la Filosofía del derecho*. C. Díaz (trad.). L. Prodhufi. Madrid, 1993.
- Vorlesungen über die Ästhetik II*. Editorial. Suhrkamp. Fráncfort, 1986.
- Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. Ed. Suhrkamp. Fráncfort, 1986.
- Vorlesungen über die Philosophie der Religion II*. Editorial Suhrkamp. Fráncfort, 1986.

Heidegger, Martin

- Einführung in die Metaphysik*. Tübingen. Niemeyer, 1966.
- Introducción a la metafísica*. E. Estiú (trad.). Nova. Buenos Aires, 1972
- Hölderlins Hymne "Der Ister"*. W. Biemel, Klostermann. Frankfurt, 1984.
- Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. J.M.Valverde (trad.). Ariel. Barna., 1983.
- Conceptos fundamentales*. Manuel E. Vázquez García (trad.). Alianza E. Madrid, 2006.
- Conferencias y artículos*. E. Barjau (trad.). Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994.
- El ser y el tiempo*. José Gaos (trad.). FCE. México, 2009.

Hugo, Víctor

- La leyenda de los siglos*. José Manuel Losada Goya (trad.). Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

Jaeger, Werner

- Paideia: los ideales de la cultura griega*. Joaquín Xiral (trad.). FCE. México, 2001.
- La teología de los primeros filósofos griegos*. José Gaos (trad.). FCE. México, 1952.

Kaufmann, Walter

- Tragedia y filosofía*. Salvador Oliva (trad.). Ed. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1978.

Kierkegaard, Søren

- El concepto de angustia*. Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.). Alianza Ed. Madrid, 2013.

Kirk, Geoffrey Stephen; Raven, John Earle

- Los filósofos presocráticos*. Jesús García Fernández (trad.). Ed. Gredos. Madrid, 1999.

Kojève, Alexandre

Introduction à la lecture de Hegel. Éditions Gallimard. Paris, 1947.

Lacan, Jacques

La ética del psicoanálisis. Diana Rabonovich (trad.). Ed. Paidós. Buenos Aires, 2009.

Seminario VII. La ética del psicoanálisis. D. Rabonovich (trad.). Paidós. B. Aires, 1988.

Kant con Sade en Escritos 2. Ed. Siglo XXI. México, 1984.

Lesky, Albin

La tragedia griega. Juan Godó (trad.). Editorial Acantilado. Barcelona, 2001.

Historia de la literatura griega, José M. Díaz Regañón, Beatriz Romero (trads.).

Editorial Gredos. Madrid, 1976.

Lledó, Emilio

Fidelidad a Grecia. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2015.

Nietzsche, Friedrich

El nacimiento de la tragedia. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Alianza E. Madrid, 1973.

Obras completas. Eduardo Ovejero, Felipe Glez. Vicen (trads.) Aguilar. Madrid, 1963.

Panofsky, Erwin

Idea. María Teresa Pumarega Basi (trad.). Editorial Cátedra. Madrid, 2013.

La perspectiva como forma simbólica. Virginia Careaga (trad.). Editorial Tusquets. Barcelona, 1999.

Pearson, A.C.

Fragments of Sophocles. Cambridge University Press. Cambridge, 1917.

Piulats Riu, Octavi

Egiptosofia. Editorial Kairós. Barcelona, 2006.

Goethe y Montserrat. Solsona Comunicacions, 2001.

Lecciones sobre Hiperión. Edicions Universitat de Barcelona, 2002.

Identidad y diferencia en Hölderlin. Thémata, nº 23, 1999, págs. 477-486

Ridgeway, William

The origin of Tragedy. Cambridge University Press. Cambridge, 1910.

Rodríguez-Noriega, Lucía

Banquete de los eruditos. Editorial Gredos. Madrid, 1998.

Romilly, Jacqueline

La tragedia griega. Jordi Terré Alonso (trad.). Editorial Gredos. Madrid, 2011.

Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles. Pilar Giralt Gorina (trad.). Gredos. Madrid, 2010.

Rousseau, Jean-Jacques

Del contrato social; Discursos: Discurso sobre las ciencias y las artes, Discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres. Mauro Fernández Alonso de Armiño (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 1998.

Emilio, o de la educación. Mauro F. Alonso de Armiño (trad.). Alianza. Madrid, 2011.

Sachs, Curt

Historia universal de los instrumentos musicales. María Luisa Roth (trad.). Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.

Schkögl, Albert

Heródoto. Javier Alonso López (trad.). Editorial Aldebarán. Madrid, 2013.

Sloterdijk, Peter

Crítica de la razón cínica. Miguel Ángel Vega Cernuda (trad.). Editorial Siruela. Madrid, 2003.

Stanford, W. B.

Ambiguity in Greek Literature. Oxford, 1939.

Steiner, George

Entretiens. Éd. Du Félin. París, 2000.

Strauss, Leo

El problema de Sòcrates. Josep Montserrat Molas (trad.). Ed. Pòrtic. Barcelona, 2006.

Terradas, Ignasi

Justicia vindicatoria. CSIC. Madrid, 2008.

Valente, Jose Ángel

Obra poética 2. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

Velarde, Héctor

Historia de la Arquitectura. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1978.

Vernant, Jean Pierre

Mito y sociedad en la Grecia antigua. Cristina Gázquez (trad.). Sig. XXI. Madrid, 2009.

Vidal-Naquet, Pierre; Piaget, Jean

Mito y tragedia en la Grecia antigua I. Mauro Armiño (trad.). Paidós. Barcelona, 2002.

Vidal-Naquet, Pierre; Vernant, Jean Pierre

Mito y tragedia en la Grecia antigua II. Ana Iriarte Goñi (trad.). Paidós. Barna., 2002.

Vitebsky, Piers

Los chamanes. Mónica Rubio (trad.). Editorial Taschen Benedikt. Colonia, 2001.

Waters, Kenneth H.

Heródoto el historiador. Eduardo Guerrero Tapia (trad.). FCE. Ciudad México, 1996.

Wilamowitz, Tycho

Die dramatische Technik des Sophokles. 1917.

Wilamowitz, Ulrich

Griechische Tragödien. Weidmannsche Buchhandlung. Berlín, 1907.

Platon. Sein Leben und seine Werke. Berlín, 1959.

Zambrano, Maria

Filosofía y poesía. FCE. Madrid, 1993.

Žižek, Slavoj

El espinoso sujeto. Jorge Piatigorsky (trad.). Editorial Paidós. Buenos Aires, 2001.

Bienvenidos al desierto de lo real. Cristina Vega Solís (trad.). Ed. Akal. Madrid, 2005.

Cómo leer a Lacan. Fermín Rodríguez (trad.). Editorial Paidós. Buenos Aires, 2008.

Mirando al Sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular.

Jorge Piatigorsky (trad.). Editorial Paidós. Buenos Aires, 2000.

El sublime objeto de la ideología. Isabel Vericat Núñez (trad.). Siglo XXI. Méx., 1992

8.4. Otra bibliografía**Blumenberg, Hans**

La risa de la muchacha tracia. Teresa Rocha, Isidoro Reguera (trads.). Editorial Pre-Textos. Valencia, 2000.

Boecio

La consolación de la filosofía. Pedro Rodríguez Santidrán (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2015.

Bruno, Giordano

Expulsión de la bestia triunfante. Ignacio Gómez de Liaño (trad.). Editorial Siruela. Madrid, 2011.

Camus, Albert

El mito de Sísifo. Esther Benítez (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2012.

Comte, Auguste

Curso de filosofía positiva. José Manuel Revuelta (trad.). Editorial Aguilar. Buenos Aires, 1981.

Deleuze, Gilles

Nietzsche y la filosofía. Carmen Artal (trad.). Editorial Anagrama. Barcelona, 2006.

Lógica del sentido. Miguel Morey, Víctor Molina (trads.). Ed. Paidós. Barcelona, 1994.

Foucault. José Vázquez Pérez (trad.). Editorial Paidós. Barcelona, 2015.

Descartes, René

Discurso del método. Risieri Frondizi (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2011.

Meditaciones metafísicas. Guillermo Graña Ferrer (trad.). Alianza Ed. Madrid, 2011.

Reglas para la dirección del espíritu. Juan Manuel Navarro Cordón (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2010.

Dilthey, Wilhelm

Introducción a las ciencias del espíritu. Julián Marías (trad.). Alianza Ed. Madrid, 1981.

La esencia de la filosofía. Elsa Tabernigi (trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2004.

Hermenèutica, filosofia, cosmovisió. Julika Gang (trad.). Edicions 62. Barcelona, 1997.

Durand, Gilbert

Las estructuras antropológicas del imaginario. Mauro Armiño (trad.). Taurus Ediciones. Madrid, 1982.

Feuerbach, Ludwig

La esencia del cristianismo. Luis M. Arroyo Arrayás (trad.). Ed. Tecnos. Madrid, 2007

Foucault, Michel

Las palabras y las cosas. Elsa Cecilia Frost (trad.). Editorial Siglo XXI. Madrid, 1997.

Vigilar y castigar. Aurelio Garzón del Camino (trad.). Ed. Siglo XXI. Madrid, 1978.

La verdad y las formas jurídicas. Enrique Lynch (trad.). Ed. Gedisa. Barcelona, 2015.

González Gallego, Agustín

Kant, la filosofía crítica. Los filósofos y sus filosofías, Vol. 2, 1983, p. 355-390.

Locke, política y epistemología. Idem, Vol. 2, 1983, p. 195-224.

El mundo es cosa de los Homo sapiens. Ludus Vitalis, XIV, 25. Barcelona, 2006.

La pregunta sin respuesta. Ludus Vitalis, XV, 28. Vilanova i la Geltrú, 2007.

Hobbes, Thomas

Leviatán. Carlos Mellizo Cuadrado (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2009.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.

Dialéctica de la Ilustración. Juan José Sánchez (trad.). Editorial Trotta. Madrid, 2009.

Hume, David

Diálogos sobre la religión natural. Carmen García Trevijano (trad.). Editorial Tecnos. Madrid, 2004.

Investigación sobre el conocimiento humano. Jaime de Salas Ortueta (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2015.

Husserl, Edmund

Meditaciones cartesianas. Mario A. Presas (trad.). Editorial Tecnos. Madrid, 2006.

Kafka, Franz

Relatos completos. La verdad sobre Sancho Panza. El silencio de las sirenas. Prometeo Francisco Zanutigh (trad.). Buenos Aires, 2003.

Kant, Immanuel

Crítica de la razón pura. Pedro Ribas (trad.). Editorial Alfaguara. Madrid, 2004.

Filosofía de la Historia. Eugenio Ímaz (trad.). FCE. Madrid, 2000.

Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Manuel García Morente (trad.). Editorial Encuentro. Madrid, 2009.

La religión dentro de los límites de la mera razón. Felipe Martínez Marzoa (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2016.

Crítica del Juicio. Manuel García Morente (trad.). Editorial Tecnos. Madrid, 2007.

Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Luis Jiménez Moreno (trad.). Alianza. Madrid, 2015.

Leibniz, Gottfried Wilhelm

Discurso de metafísica. Julián Marías Aguilera (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2015.

Leibniz, Gottfried Wilhelm

Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino. C. Roldán Panadero (trad.). Editorial Tecnos. Madrid, 1990.

Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano. Javier Echevarría (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 1992.

Locke, John

La ley de la naturaleza. Carlos Mellizo (trad.). Editorial Tecnos. Madrid, 2007.

Lecciones sobre la ley natural; discurso fúnebre del censor. Manuel Salguero, Andrés Espinosa (trads.). Editorial Comares. Granada, 2007.

Ensayo sobre el entendimiento humano. Jhon Duran (trad.). FCE. México D. F., 2005.

Loraux, Nicole

Las experiencias de Tiresias. Jaume Pòrtulas, Cristina Serna (trads.). Editorial Acantilado. Barcelona, 2004.

Lyotard, Jean-François

La posmodernidad. Enrique Lynch (trad.). Editorial Gedisa. Barcelona, 2009.

La confesión de Agustín. María Gabriela Mizraje, Beatriz Castillo (trads.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2002.

Marco Aurelio

Meditaciones. Antonio Guzmán Guerra (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice

Humanismo y terror. León Rozitchner (trad.). Ed. La Pléyade. Buenos Aires, 1956.

Fenomenología de la percepción. Jem Cabanes (trad.). Ediciones 62. México, 1985.

Molinuevo, José Luis

El espacio político del arte. Editorial Tecnos. Madrid, 1998.

Paradojas de lo sublime. Universidad de Salamanca Eds., 1995.

Onfray, Michel

Las sabidurías de la antigüedad. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez (trad.). Editorial Anagrama. Barcelona, 2007.

El cristianismo hedonista. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez (trad.). Editorial Anagrama. Barcelona, 2007.

Poe, Edgar Allan

Filosofía de la composición. José Luis Palomares (trad.). Editorial Cuadernos de Langre. Madrid, 2002.

El cuervo y otros poemas. Antonio Rivero Taravillo (trad.). Alianza Ed. Madrid, 2015.

Sartre, Jean-Paul

Existencialismo es un humanismo. Carmen Llerena del Castillo (trad.). Editorial Edhasa. Barcelona, 2006.

Los caminos de la libertad, La edad de la razón. Miguel Salabert (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 1990.

La imaginación. Carmen Dragonetti (trad.). Editorial Edhasa. Barcelona, 2006.

Schopenhauer, Arthur

El mundo como voluntad y representación. Roberto Rodríguez Aramayo (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 2013.

Antología. Ana Isabel Rabade (trad.). Editorial Península/Edicions 62. Barcelona, 1989.

Shanks, Hershel

Los manuscritos del Mar Muerto. Ramón Alfonso Díez Aragón, María del Carmen Blanco Moreno (trads.). Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2005.

Spinoza, Baruch

Tratado breve. Atilano Domínguez Basalo (trad.). Alianza Editorial. Madrid, 1990.