

LA "ANTIGONA" DE SOFOCLES

UNA REVISION DE SU ESTRUCTURA DRAMATICA

A mi querido Padre Félix Restrepo,
Director de la Academia Colombiana,
en recuerdo de aquellos remotos y simpáticos
tiempos en que juntos comenzamos
nuestros trabajos humanísticos.

I.

No hace mucho publiqué un libro que recoge las investigaciones que sobre Sófocles y sus dramas había ido madurando estos últimos años ¹. Tres de ellas se refieren a esta gran tragedia, que con tan particular esmero y éxito tan proverbial dedicó a Antígona el poeta de Colono. La primera trata de explicar dos viajes que la joven hace al cadáver de su hermano, insepulto en el campo, viajes que por confesión de los comentadores no caben dentro de la acción del drama en sus primeros 500 versos. La segunda ofrece una nueva explicación del monólogo con que se despide de la vida la joven princesa, con gran desconcierto y desagrado de los estetas modernos. La tercera, por fin, se enfrenta con un importante estásimo del Coro (el cuarto), buscándole una interpretación tolerable, que hasta ahora no se le ha dado.

La crítica, al juzgármelas (por cierto favorablemente, por lo general), me ha sugerido la conveniencia de incorporarlas en la pieza dramática y presentar a ésta iluminada y reajustada con estas nuevas aportaciones. Eso es lo que ahora quisiera hacer, tanto más cuanto que ellas de rechazo

¹ IGNACIO ERRANDONEA S. I., *Sófocles: Investigaciones sobre la estructura dramática de sus tragedias y la personalidad de sus coros*, Madrid, Edit. Escelicer S. A., 1958, 406 págs.

influyen en la interpretación de otros pasajes, y aun en la fijación del texto original, devolviendo en varios puntos a los códices sus derechos violados por todas o casi todas las ediciones y comentarios.

Antes me será preciso dar una síntesis del contenido de dichos estudios. Lo haré brevemente, remitiendo al lector a mi obra para la exposición más detallada y para la justificación más razonada de mis asertos.

1. A primera hora de la mañana, con la aurora, las dos hermanas, Antígona e Ismene, dan comienzo al drama, dialogando a la puerta del palacio de Tebas sobre la conveniencia de ir ambas a enterrar a su hermano Polinices, que yace en el campo, un campo bastante distante de la ciudad. Desechado el plan por la hermana menor, Antígona se va sola y hace dos viajes: en el primero espolvorea el cadáver; en el segundo es sorprendida en flagrante cuando se preparaba a dar sepultura a su hermano.

Ahora bien, ya había alboreado cuando vinieron a hablar las dos jóvenes y, al irse ellas, el Coro ha entrado saludando al sol ya nacido: "Rayo de sol, esplendor el más risueño...". Y, sin embargo, el centinela que trae la noticia de la infracción del decreto nos asegurará que, apenas se pusieron a hacer guardia muy temprano por los urgentísimos decretos del rey, ya encontraron que estaba violada su orden; ya alguien había espolvoreado el cadáver, y con ser el suelo muy polvoriento (420), ya no había ni rastro de huella humana (257). ¿Cómo cabe este primer viaje de Antígona, hecho después de su conversación con Ismene? Además, si bastaba el espolvoreo, ¿por qué se aventura al peligroso segundo viaje que le podía costar la vida?; si no bastaba, sino que era preciso enterrar de hecho al hermano, ¿por qué no justifica Sófocles el que no lo intentara siquiera en su primer viaje cuando nadie la veía?

Mi explicación, que no es de este lugar confirmar detalladamente ², está en que el primer viaje lo había ya hecho

² Sófocles: *Invest.*, cap. iv: *Antígona*, art. 1º: *La doble visita de Antígona al cadáver de su hermano Polinices*, págs. 86-94.

Antígona antes de venir al teatro, o sea durante la noche, y cae por lo mismo fuera de la acción del drama.

Una observación, tan sencilla al par que nueva, da, creo yo, un ajuste perfecto a todas las acciones de este primer tercio de la tragedia. El problema de la motivación de ambos viajes de la hija de Edipo está claro: en el primero, de noche, no hizo Antígona sino espolvorear el cadáver; no podía más y creyó necesitar la ayuda de su hermana; sólo cuando ésta se negó obstinadamente, decidió tentar hacerlo por sí sola, aun arriesgando la vida (93), y llegar hasta donde pudiese (91). No menos resuelta queda la dificultad del tiempo: hecho el primer viaje antes de la aurora y de la venida al prólogo, es decir, en la sombra de la noche, a un mismo tiempo se desarrollan el diálogo de las dos hermanas en el escenario y el de los guardas en el campo, cuando han descubierto la infracción del decreto soberano. A media mañana llega el guarda a notificársela a Creonte. Era ya el mediodía, "ya el sol quemaba" (417), cuando Antígona se acerca de nuevo al campo, hasta el cadáver, sin ser vista; es sorprendida en el acto, confiesa ser la autora de éste y del anterior obsequio prestado a su hermano (435), violando las órdenes del rey. Sujetada y llevada a la presencia de éste, se ratifica en cuanto ha dicho y hecho (443).

Añadamos, de pasada, que en esta forma se explica por qué Antígona se muestra más enterada que su hermana de las órdenes emanadas de palacio, por qué la llama y hace bajar y salir de casa, por qué sólo habla de verdadero enterramiento, por qué Sófocles muestra tanto empeño en retrasar la llegada del guarda, con titubeos un tanto peregrinos, preguntas que se hacen aquí los comentadores y, por fin, así aparece más claro que el drama todo gira sobre una acción y un deseo y un derecho humano y familiar y un deber sagrado de carácter universal: el de sustraer los restos mortales de nuestros deudos a las garras de las aves y los dientes de los chacales ³.

³ *Sófocles: Invest.*, págs. 90-91; véase también mi *Sófocles y su teatro*, nota al v. 81.

2. Hay un pasaje en este drama (900-920) que hace cerca de siglo y medio trae ocupados y preocupados a los exégetas de Sófocles, sin que le hayan encontrado aún explicación satisfactoria.

Antígona, condenada ya por el tirano a una muerte cruel, sujeta y acompañada de esbirros, está despidiéndose de todo el pueblo tebano en un emocionante desahogo lírico, y entre otras ideas viene a decir en justificación de su conducta que ese trabajo que se ha impuesto, salvando con tanto riesgo el cadáver de Polinices, y por el cual va a morir emparedada, no se lo hubiera impuesto ni por un marido ni por un hijo, pues, en fin, nuevos maridos y nuevos hijos los podría tener, pero no un hermano, toda vez que habían fallecido sus padres, y aun da a entender que al mismo Polinices no le ha atendido tanto por ser hermano, cuanto por no tener ya más hermanos. Cosa tanto más extraña cuanto que hasta ahora ha fundado todas sus acciones en principios nobilísimos como fiel cumplidora de las leyes eternas de los dioses escritas en el corazón por la naturaleza.

Ya el año 1821 denunció Jacob ⁴ la "incongruencia" de ideas tan peregrinas en un momento lírico tan elevado, y tan importante en la economía de la tragedia. No halló eco mayor su protesta. Pero, pocos años más tarde, Goethe, en sus conversaciones con Eckermann ⁵, expuso el desagrado con que leía éste que él llamó "cálculo dialéctico"; acentuó que destruye la gravedad trágica del momento y mostró deseos de que algún filólogo llegase a probar que el pasaje era espurio, interpolado. Desde entonces no ha hallado paz el fragmento. Dindorf consideró apócrifos los versos 900-928; Lehrs, los vv. 904-920; Jacob, los vv. 905-913. También los excluyen Schmid ⁶, Whitman ⁷, y el mismo Jebb, modelo de conservatismo, no puede decidirse a creer que Sófocles

⁴ A. L. W. JACOB, *Sophocleae quaestiones*, 1821, 362.

⁵ GOETHE, *Gespräche mit Eckermann*, 1827, 28, 3.

⁶ W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, 355, Anm. 2.

⁷ C. H. WHITMAN, *Sophocles*, 1951, 246.

haya escrito los vv. 905-912, "con los cuales están unidos y juntos han de caer o quedar en pie, los vv. 904 y 913-920" ⁸.

Pero esta teoría de la interpolación tropieza con dos graves inconvenientes: Aristóteles en su *Retórica* (3, 16, 53) habla del pasaje como ya existente en el drama, y escribe pocos años después de la muerte del poeta y para el pueblo que asiste a la representación de *Antígona*. Además, si el fragmento fuera una joya lírica fascinante, se podría pensar en que un interpolador, un actor según Page ⁹, hubiese medido su osada mano para insertarlo en el drama. Pero un trozo ininteligible, a todas luces incoherente, es un petacho de paño raído en un manto nuevo. ¿Qué objeto pudiera tener? Aun si fuera al revés..., pero ni aun así.

Descartada la interpolación, se impone la aclaración directa de un hecho ante el que no cabe cerrar los ojos. Dejemos a un lado la dada por Wilamowitz (T.) de que es una de tantas deficiencias artísticas de Sófocles, "tan propenso a pura retórica" ¹⁰. Todos reconocen la semejanza del raciocinio de Antígona con el de la mujer de Intafernes narrado por Heródoto (3, 119). Darío le concede la alternativa de salvar de la muerte o a su marido o a un hijo o a un hermano, condenados todos ellos a morir. Ella opta por el hermano, por una razón semejante a la de Antígona. Para Bruhn ¹¹ y otros críticos, esa inserción, injustificada en sí, sería un obsequio del poeta a su íntimo amigo el gran historiador. Parece con todo que es algo más serio que todo eso el compromiso del dramaturgo griego ante el público, los jueces y los competidores, dispuestos a condenarle, como se condenaría un sillar de pizarra en una hilada de mármoles de una gran fachada, por más amigo que fuese el arquitecto del dueño de la cantera que la hubiese suministrado.

Precisa por lo tanto hallar en el drama mismo la necesaria explicación. Norwood, Agard, Wycherley lo han inten-

⁸ JEBB, *Antigone*, ad vv. 904-920. *Appendix*, págs. 258-261.

⁹ PAGE, *Actor's interpolations in Greek tragedy*, págs. 1, 14.

¹⁰ *Die dramatische Technik*, 1917, 197, 48, Anm. 1.

¹¹ E. BRUHN, *Antigone*, 1913, 40.

tado entre otros. Para el primero ¹², Antígona dice, sí, cosas extrañas e impropias de su modo de ser; pero, comenta, esto pasa también en la vida; su argumentación es fútil, pero no es raro en la realidad tropezar con personas que no saben justificar su conducta y dan razones inadecuadas de sus acciones, ejecutadas más bien instintivamente.

En forma parecida el profesor Agard ¹³ explica que Antígona recurre a todos los argumentos que le vienen a la cabeza, y no encuentra sino uno solo, y éste resulta sofístico y crudo a un tiempo. Parece, sin embargo, bien extraño que Antígona, si está en su pleno juicio, no vea más razones que éstas para justificar su obra, cuando acaba de exponer con un valor y lógica admirables en su discusión con el tirano, y antes en su conversación con la hermana, los grandes principios que han regulado estas sus acciones y la noble grandeza de alma con que ha llevado hasta el extremo su fidelidad a las leyes eternas e inviolables en el cuidado de los familiares difuntos, cualesquiera que ellos sean (450-470). Esta contradicción habría que explicarla.

En una reciente nota trata de hacerlo R. E. Wycherley ¹⁴, de la Universidad de North Wales, sosteniendo que, propiamente, no existe tal contradicción, sino que Antígona es en este pasaje la misma que se reveló anteriormente. "Entre otras cosas, dice, Sófocles ha metido en su carácter un elemento de cabeza torcida o lógica aviesa. Obra sin razón (como en el doble enterramiento) y dice sinrazones, y al tratar de dar explicación de su conducta se descarría". Encuentra, pues, un paralelo de esta su manera de proceder en los versos 74-75; en ellos se cree justificada para hacer lo que propone, por la razón, dice, de que "el tiempo en que he de agradar a los de abajo es más largo que el que tengo

¹² NORWOOD, *Greek tragedy*, 1948, 139.

¹³ AGARD, *Classical Philology*, XXXII, 253.

¹⁴ R. E. WYCHERLEY, *Sophocles' Antigone*, 904-920, en *Classical Philology*, XLII (1947), 51-52.

que agradar a los de aquí; porque allí he de estar siempre". "Las dos objeciones que se hacen contra el pasaje herodoteo se pueden hacer contra ese verso 74; es decir, que contiene una falacia y que está en contradicción con los nobles principios de los versos 450 y siguientes".

Pero, aun cuando fuera exacta esta observación, ¿no es dar demasiada importancia, en la fijación del carácter de una joven que tan explícitamente habla durante toda la primera mitad de la tragedia, a una frase o dos que al principio pronuncia hablando con su hermana, y hacer caso omiso de tantos otros rasgos que eclipsan a éste?

La verdadera explicación del desconcertante problema la hemos de hallar en el estudio psicológico de la heroína ¹⁵. Es preciso ahondar un poco más en su alma, y captar solícitamente su situación dramática real. La de la heroína, y la del Coro, su interlocutor.

Inmediatamente antes del pasaje que comentamos se desarrolla un *comos* o canto dialogado, de tal calidad y tan lleno de íntimas emociones que lleva con naturalidad e inevitablemente a ese desahogo lírico, cuya explicación se busca con afán.

El Coro, en primer lugar. Estos ancianos de la nobleza tebana no ven en un principio con malos ojos la violación del decreto del tirano y el conato de sepultar a Polinices; hasta se atreven a sugerir si no andará en ello la mano de los dioses (278-279). Y cuando hallan ser Antígona la culpable, no la censuran, sino le muestran más bien compasión (379 sigs.). Pero luego, viendo al tirano proceder con tanta violencia y, acusados por él de necios tanto como de viejos, se repliegan y callan, poseídos de un respeto y miedo, que conservarán siempre y sólo depondrán cuando ya le vean del todo caído, al final de la tragedia (1270).

Tiene razón Antígona cuando les echa en cara su conducta ante Creonte: "Todos éstos confesarán que les agrada el hecho, si el miedo no les cerrara la boca" (504-505). E

¹⁵ *Sófocles: Invest.*, cap. III: *Antígona*, art. 3º, págs. 115-123.

insiste a continuación: "Bien lo ven ellos como yo, pero por tí se callan la boca...; es el privilegio que tenéis los tiranos" (509). Así es en realidad: aprueban en el fondo el hecho de Antígona, pero no osarán defenderla contradiciendo a Creonte. Observándolo atentamente, llama la atención lo secundario que es para el Coro el papel de la joven princesa; la tiene por recta, sí, y bien intencionada, pero la culpa de imprudente, de intemperante; así la saluda al llegar, *ἐν ἀφροσύνη καθελόντες* (383).

Pero es que el hecho de Antígona y su obstinada rebeldía traen consigo la ruina de Hemón, hijo del tirano y esperanza de los ancianos del Coro. En presencia de éste, el joven, a impulsos ciertamente del amor herido, pero más aún de la justicia (741-745), de la conveniencia patria (707-718), de la voluntad del pueblo todo, que protesta contra tan arbitraria crueldad y despotismo (733), defiende valientemente a la joven, aconseja al padre prudencia y moderación. Al fin, desesperado, se va: "no, ni ella muere junto a mí, ni tú vuelves a ver mi cara con tus ojos" (362-365). Los ancianos lo entienden perfectamente: el príncipe heredero va a morir, porque muere su prometida Antígona, y esto para el Coro es gravísimo y lo comenta en su breve oda al Amor, que ha sembrado la división en la familia real. El miedo al encolerizado tirano y el temor a la turbación y calamidad nacional presentida en la muerte de Hemón, definen de una manera clara y destacada la situación psicológica del Coro en estos momentos.

Y pasemos ya a Antígona. La traen al escenario en prisiones y acompañada de guardas, que tienen la triste misión de cumplir en ella los crueles decretos del tirano. Internamente ya podemos suponer cómo se halla Antígona. Es una idea que flota entre los personajes de esta tragedia, que, llegada la hora de la muerte, hasta los más valientes tiemblan.

También a Antígona la ha descrito Sófocles sometida a esta debilidad humana, tan propia del momento. Sola, abandonada, desolada como está, se arroja ingenuamente en

brazos del pueblo, del Coro, al que invoca como único consolador: "Mirad, oh ciudadanos de mi patria tierra, cómo emprendo ya mi último viaje". Así da comienzo a diálogo cantado que, por lo mismo que desemboca en el pasaje objeto de nuestro estudio, es preciso analizar cuidadosamente. Del choque de este Coro con Antígona ha de salir la luz que ilumine nuestra exégesis.

Lo haremos ver más abajo, cuando recorramos la tragedia. El hacerlo ahora sería privarnos de muchos elementos diluídos en el ambiente de la acción y además exponernos a repeticiones difícilmente evitables.

3. Apenas ha sido arrastrada a su prisión la desdichada hija de Edipo, el Coro, siempre en la presencia del tirano, entona un canto (el estásimo cuarto) en el que comenta tres episodios mitológicos del todo inesperados y dispares: el de Dánae, que fue también un día aprisionada en cárcel de bronce por su padre Acrisio para evitar tuviese el hijo que, según los oráculos, había de destronar y matar al abuelo, pero allí fue buscada por Zeus en forma de lluvia de oro; ella, con el hijo que tuvo, Perseo, fue lanzada al mar en una arca cerrada; el de Licurgo, rey de los edones, que insultó de palabra y vejó al dios Dioniso y a su cortejo de bacantes, cuando venían a extender su culto con sus orgiásticas danzas; de él se vengó el dios volviéndolo loco; al recobrar el juicio, lamentó, tardía e inútilmente, los disparates que en su locura había cometido; y el de la reina Cleopatra, que fue abandonada de su marido Fineo, y hubo de ver que a dos hijos suyos se les arrancaban los ojos por celos de la nueva mujer, Idea o Eidotea.

En el momento precisamente del clímax de esta emocionante tragedia ¿qué pueden significar estas tres escenas tan peregrinas y tan lentamente descritas que ocupan todo el estásimo? Para Waldock ¹⁶, nada; ni tienen por qué ser pertinentes; es una de tantas odas tangenciales sofocleas, que, tras un contacto mínimo inicial con la acción

¹⁶ A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist*, 120-121.

del drama, se disparan y alejan en dirección del todo desligada de la tragedia. Para Bowra ¹⁷ el Coro está titubeando, no ve claro si la acción de Antígona es comparable a la de la inocente Dánae o a la del criminal Licurgo; lo de Cleopatra ya le resulta más difícil de explicar. Según Kitto ¹⁸ el pasaje es una "oda meramente decorativa", que no nos muestra a Sófocles en lo mejor de su arte dramático. La mayoría de los autores (Jebb, Webster, Schmid) lo califican de "canto de consuelo" para Antígona. Pero es el caso que esta joven ya ha sido llevada y no les oye, y el compararla con Licurgo más bien habría de humillarla y entristecerla, y con Cleopatra no tiene por qué ser comparada, pues nunca se dice de ésta que hubiese sido encarcelada.

Nuestra explicación, más extensamente expuesta en otra parte ¹⁹, se basa en que el Coro no está comentando el pasado sino mirando al futuro. Prevé y vaticina para sí mismo, y, si él lo quiere entender, también para el tirano y, en todo caso, para el público, en la mente del poeta.

La suerte de Antígona es igual a la de Dánae, no tanto en el encarcelamiento cuanto en la visita que en su prisión recibirá de su amante, como aquélla recibió la de Zeus: el mensajero lo contará al final del drama, dando a tal visita el valor simbólico de las suspiradas y frustradas bodas, como en su lugar lo veremos.

Licurgo es una imagen de Creonte. Como aquél, también éste se está volviendo loco con aquella locura en que, como ya dijo antes el Coro (621-624), caen aquellos a quienes un dios quiere arruinar. En su locura, Licurgo dio muerte de un hachazo a un hijo suyo tomándolo por una vid; Creonte, en la suya, de nuevo lo repite el Coro, está dando muerte a Hemón. Aquél lo lamentó toda su vida; éste llenará de sus tardíos lamentos todo el éxodo de este drama. Eso viene a significar su canto: "Prisiones hubo también para el hijo de

¹⁷ C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1945, págs. 104-105.

¹⁸ H. D. F. KITTO, *Greek tragedy*, 1950, 162.

¹⁹ *Sófocles: Invest.*, págs. 98-108.

Driante, encarcelado por Dioniso en prisión de piedra; así descarga gota a gota la feroz y exuberante hinchazón de su locura”.

Prueba de que éste es el sentido del canto es que el Coro mismo, y hablando a Creonte ya arruinado, le condensará en esta misma idea la lección final de todo el drama.

El cuadro de Cleopatra con sus dos hijos que le dirigen las cuencas vacías de sus ojos, arrancados por la crueldad del marido, es el prenuncio, doloroso y cierto, aunque velado, del cuadro aquel que Sófocles, quizás no sin forzar un poco las cosas, nos presentará dos veces en las escenas finales, como único pensamiento que dominaba a aquella reina desventurada, al morir de desesperación (1301-1305, 1312-1313).

II.

Tales son, sumariamente expuestos, los tres estudios que sobre esta gran tragedia he publicado. Espero que la incorporación de ellos a la acción dramática, que vamos a intentar, al mismo tiempo que irá confirmando su propia verdad, irá iluminando la tragedia con matices y bellezas estimables.

Se impone un recorrido de todo el drama, con un comentario sucinto y sobrio.

ANTECEDENTES DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA. — Una cuidadosa observación de los elementos que el poeta finge anteriores a la acción del drama, cuyo conocimiento o lo supone o lo va produciendo con sus alusiones en el auditorio, nos facilitará la reconstrucción del mundo psíquico del público que asiste a la representación de Antígona el año 441 a. de C.; y nos ayudará para entenderla como lo hacía aquel pueblo artista.

Polinices, con un ejército traído de Argos, ha atacado las siete puertas de la ciudad con el fin de derrocar el trono, al que, según él cree, injustamente se ha elevado su hermano Eteocles. La contienda ha sido durísima, y ha terminado con el triunfo de la ciudad y la muerte de ambos hermanos, como ya se lo tenía vaticinado su padre Edipo. Otro dato que no

conviene olvidar: en esta misma campaña, hace muy poco, ha muerto otro hijo de Creonte y Eurídice, la cual atribuye su muerte a intemperancias de su marido. Ha tomado las riendas del gobierno Creonte, hermano de Yocasta. El cadáver de su sobrino Polinices ha quedado en el campo, naturalmente fuera de la ciudad, y a una distancia respetable, pues con unos titubeos y retrasos puede justificar un viaje de larga duración (232) en un guarda que es más bien joven (216-217).

Apenas subido al poder, el nuevo rey ha decretado: a Polinices nadie le dé sepultura (192-206); a Eteocles, sí. La noticia ha cundido por la ciudad; ya antes del comienzo de la acción del drama el decreto está dado (27, cf. 32 y también el v. 10), y corre de boca en boca, y en parte está cumplido (25). Antígona tiene conocimiento de la prohibición (447-448). Con todo, va de noche al campo y tributa a su hermano el obsequio mínimo que a un cadáver cualquiera hay obligación de ofrecer: un simbólico enterramiento, o sea un espolvoreo como el que menciona Horacio (*Carm.* 1, 28, 33). Pero decide también defender con una sepultura verdadera a su hermano de las aves de rapiña y las fieras del campo, y para ello va a solicitar la ayuda de su hermana Ismene. ¿Quién mejor podría querer hacerlo desafiando las iras del tirano? Se va, pues, a la ciudad, a las puertas del palacio. Pronto el viento ha borrado las huellas de sus pasos (250-252) en un terreno que es muy polvoriento (418). Al amanecer, se desenvuelven simultáneamente dos escenas. En el campo los centinelas andan tempraneros en ocupar su puesto de guardia, cosa tan severamente exigida por el tirano, pero no menos madrugadora está Antígona en presentarse ante el palacio y llamar a su hermana para invitarla al cumplimiento de un deber común.

PRÓLOGO. — Aquí da comienzo la acción del drama. Es Antígona la que hace bajar a Ismene para dialogar en secreto; ella está enterada de todo; viene del campo; Ismene nada sabe después de la muerte de los hermanos. La mayor expone su plan y sus justificativos: no puede dejar así el cadáver de Polinices; hay que enterrarlo, aun contra la

voluntad del tirano; y da la razón final de su conducta, que resonará muchas veces en sus diálogos: "Creonte no es nadie para meterse entre mí y los míos" (48); es una obligación, por lo tanto, un derecho fundado en la naturaleza misma, y no hay poder humano que se le pueda oponer. A la hermana menor le parece todo una loca aventura. Pese a sus amonestaciones, Antígona decide ir sola ella a hacerlo, y "llegar hasta donde pueda" (69-77-89), todo menos hacer traición al hermano.

Siempre habla, y por cierto con términos que no admiten lugar a duda, de un enterramiento real, de levantar en vilo el cadáver, de cooperar (41), de sustraer al hermano a las fieras y aves de rapiña (28-29), de levantar un túmulo echando tierra encima (80), y no cabe la tesis de Wilamowitz (T.): para un espolvoreo no necesitaba la ayuda de la hermana; además que ya lo tenía hecho. Si no se lo menciona expresamente a Ismene, es porque no trata ya de ello, y aun quizás porque el mentarlo le hubiera bastado a ésta para cohonestar su inhibición.

Los dos caracteres están delineados con siluetas precisas e inconfundibles; las dos hermanas se conocen mutuamente: apenas empieza a hablar Antígona, la pequeña adivina que está pensando en alguna nueva aventura; la mayor, a su vez, no encuentra nada extraño en la postura de la menor; ésta, hecha a la vida de palacio, es contemporizadora, teme a los tiranos; reconoce la razón de su hermana, comprende que también ella debiera hacer ese obsequio al difunto, pero espera que éste se lo sabrá perdonar, y teme por Antígona, y aun prevé que algún día vendrá arrepentida a confesarle que era la prudencia la que le aconsejaba esa conducta reservada y esquivada.

El contraste, con todo y ser tan marcado, no lo es tanto como el de Electra y Crisótemis; aquélla está más amargada y hostil, irreconciliable con las cosas de palacio; es que había asistido consciente a las horribles escenas del asesinato del padre, y los años no habían hecho sino enconar más y más las heridas, mientras que la más joven vivió siempre en el

nuevo estado de cosas en palacio, y no echaba de menos la vida de sus antiguos y legítimos dueños. También la diferencia de edad está más acentuada en el otro drama que en este nuestro.

Sale, pues, Antígona para el campo a poner en ejecución su atrevido plan; Ismene se inmerge en la vida ordinaria del hogar.

PÁRODO. — En ese momento llega el Coro, formado por nobles ancianos de la ciudad. Son ciertamente ancianos (160), encanecidos (1093), y tal es el atuendo que traen; ancianos se confiesan ellos mismos al dudar de su capacidad mental (681-682), y de viejos y de chochos los moteja Creonte en un momento de enojo (280-281). Pero su vejez es muy distinta de la de los ancianos de *Edipo en Colono*, aldeanos, rústicos en toda su conducta, sentimientos, supersticiones y actuación. Los nuestros pertenecen a la nobleza de la ciudad (980); sólo en tal concepto los ha llamado el soberano a consejo, en un asunto que él mira como gravísimo para la patria (162 sigs.), y lo muestran en el interés por cuanto se refiere al porvenir de la nación con la muerte del príncipe heredero. También son nobles y ancianos los de *Edipo Rey*, pero se diferencian visiblemente de éstos, en su elevación de miras, su espíritu religioso, su diligencia actuosa y sobre todo en la incondicional adhesión a su soberano. En ambos dramas los ha escogido tales Sófocles, porque, siendo ancianos y nobles, pueden prestar con sus recuerdos y consideraciones aquel transfondo que en las trilogías solían prestar los dramas primeros a los siguientes ²⁰. Los de *Edipo en Colono* tienen otra misión estética particular: la de representar la mentalidad lugareña del pequeño Colono, contrastada con la nobleza de Edipo, y otros personajes ²¹.

Nuestro Coro, pues, viene llamado por Creonte (160-161). Leamos en su interior: está resonando aún el último parte de guerra: "la guerra ha terminado", una lucha cruel de

²⁰ *Ibid.*, págs. 45, 82, 376-378.

²¹ *Ibid.*, págs. 82, 83.

exterminio, y casi toda civil, en que ambos campos se riegan con sangre patria. La noche ha transcurrido en un silencio no conocido hace mucho tiempo. Ha amanecido por fin el día de la paz; así cantan al sol naciente del nuevo día (100): “Rayo de sol, luz matinal la más risueña de cuantas en días pasados han alboreado sobre Tebas, la de las siete puertas. Has amanecido por fin, ojo del dorado día”. Y a ese rayo divinal atribuyen la expulsión definitiva del ejército enemigo: “al mortal de esplendente escudo, que subiera de Argos vestido de hierro, lo has hecho huir veloz, desesperado, sueltas las fugitivas riendas”. Este cuadro retiene su atención emocionada: la invasión de Polinices con los suyos, el riesgo de la ciudad, la liberación definitiva, los tributos rendidos por los enemigos vencidos, la muerte de los dos hermanos... “Pero Zeus ha estado del lado de Tebas, y justo es celebrarlo con danzas sagradas” (148-154).

Entra Creonte con regias vestiduras y acompañado; el Corifeo adivina sus intenciones: “viene revolviendo algún plan, pues ha mandado reunir esta asamblea de ancianos” (148-161).

EPISODIO PRIMERO. (162-331). — Lo ocupan además del Coro, Creonte y un guarda. El nuevo soberano da al Coro, al pueblo, la razón de su convocatoria: quiere con esos ancianos organizar la vida de la patria en la paz. Resume las bases de su justa soberanía y pronuncia, diríamos, su discurso de la corona: promete y jura ser fiel a su deber de mirar por el bienestar patrio, y concretando su política promulga solemnemente un decreto (191-210): a Eteocles, que luchaba por la defensa de Tebas, concédasele sepultura; pero a Polinices, que venía a arrasar la ciudad, que nadie se la dé; quede su cadáver a merced de las fieras. El Coro admite sus ideas, y las acata; se resiste a encargarse de urgir su cumplimiento, y Creonte termina acentuando de nuevo su resolución, todo ello “bajo pena de muerte”.

Con un contraste muy del gusto de Sófocles, aparece de repente un guarda (223) de los que estaban velando junto al cadáver de Polinices, puestos por Creonte (217). Explica

morosamente cómo con las largas disputas entre los guardas acerca de su venida, y con los titubeos consigo mismo, un camino corto le ha resultado un viaje largo (232). Mucho ha dado que hablar esta impertinente explicación del centinela, y no basta para justificarla el afán de caracterización estética; sus hechos tienen repercusión en la acción dramática y tienen que tener también un sentido dramático.

Ya lo he expuesto más arriba: el primer viaje de Antígona había tenido lugar antes del prólogo. Es una original estrategia de Sófocles: estamos ya a media mañana, pues ya lleva un rato la audiencia de Creonte, y antes de su llegada se cantó el párodo, que representa un buen lapso de tiempo; antes fue el diálogo de las dos hermanas, y antes o simultáneamente, muy de madrugada, el descubrimiento de la infracción que aquí va a exponer; tenía pues el poeta que hacer verosímil esta tardanza en la notificación.

Mala es la noticia que le traen a Creonte: "alguien ha enterrado ya a Polinices", así lo dice al principio el centinela irritando al tirano, para atenuar después añadiendo que sólo "simbólicamente", y no ha dejado huella ni de sus pasos en el polvo. Y en una bella narración expone el hecho del descubrimiento del pecado, y las inquietudes de los camaradas y su mala suerte en tener que presentarse ante el Rey. El Coro se atreve a sugerir a éste, pues tan sin rastro alguno se ha realizado el hecho, si no andará en ello la mano de los dioses. Indignado responde el tirano, y al hacerlo dispone el dramaturgo que vaya descubriendo más y más su propio carácter: "ya hace tiempo (esto le hace decir con poca verosimilitud, dado lo reciente de su nombramiento) que ciertos ciudadanos se muestran rebeldes a su mando; el dinero lo envenena todo"; este mismo hecho es fruto de la venalidad, y conmina: "si no me presentáis a los autores de tal crimen, vais a reconocer que el sórdido lucro cuesta caro". El guarda se va, escamado y jurando no poner el pie aquí otra vez. Vase también Creonte.

ESTÁSIMO PRIMERO (332-383). — El Coro ha quedado solo. El momento es propicio para la meditación. La que hace el

Coro aquí es profunda; alguien podría encontrarla un poco excesiva e inmotivada. Pero tiene su explicación: ajeno como está el Coro a la posible intervención de Antígona, el hecho de que una medida tan inofensiva y al parecer tan justa haya sido violada y tan sin provecho de nadie, le hace recapacitar sobre los misterios que encierra el corazón humano: "muchos son los misterios", canta, "nada más misterioso que el hombre". Y para hacérselo sentir, enumera los progresos del ingenio humano en el nivel de la civilización a que se había llegado en la época de Sófocles: "se ha hecho dueño de las fuerzas de la naturaleza; ha domeñado a las mismas fieras; las ha hecho sumisas a su servicio; ha perfeccionado su propia vida con leyes e instituciones que elevan su cultura y prosperidad. Todo esto es cierto, pero esa misma sorprendente habilidad, si bien muchas veces le conduce al bien, otras lo desliza en el mal. ¿Cuál será el ideal de una conducta sana y sensata? Armonizar las leyes de la patria con la justicia de los dioses". El canto está en conexión perfecta con la acción trágica, si bien no es precisamente muy actuoso y eficaz dramáticamente.

En estas divagaciones generales está sumido, cuando se presenta a sus ojos lo que menos esperaba y desearía: Antígona, la hermana de aquellos dos príncipes, la hija de aquel gran Edipo, a quienes esos ancianos sirvieron con tanta fidelidad que se lo ha elogiado el mismo Creonte en su primera presentación en escena (167-169), es la que ha sido sorprendida en esta locura, *ἐν ἀφροσύνῃ* (383); locura le parece el hecho; sólo cuando la oiga justificarse, podrá comprenderla.

El guarda la presenta a Creonte, gozoso de su obra y deseoso de zafarse ya de tanto lío. Sófocles pone en sus labios una bella narración: al mediodía, gracias a un torbellino de polvo, la joven se ha llegado hasta el cadáver, encuentra raspadas las anteriores libaciones, se pone a repetir las, es cogida, confiesa su culpa anterior y ésta también, sin turbación ninguna...

Creonte, una vez que ella reconoce ser todo esto verdad (441-445), deja irse libre al guarda, que con su lenguaje

guasón y semicómico parece un precursor del bufón de teatros más recientes.

Síguese el careo del rey y la joven, su sobrina, donde ambos nos revelan el espíritu que anima dos conductas tan distintas. Habla primero ella. Ya en el prólogo ha expuesto a su hermana que lo que hace lo hace por ser un hermano el obsequiado y porque ni Creonte ni nadie tiene derecho a prohibírsele, y que a despecho de sus amenazas ella está decidida a hacerlo aunque le cueste la vida (80-97). Aquí (450-470) Sófocles la hace abrirnos más su corazón y sus sentimientos íntimos: sus motivaciones son todas de tipo moral, religioso, familiar; está resuelta a sustraer el cadáver de su hermano, porque se lo exigen así unas leyes eternas (la ley natural) no escritas, que son expresión de la voluntad de los dioses, y no hay ley humana, ni aun la de ese Creonte, que pueda prevalecer contra ellas; está dispuesta a morir por hecho tan glorioso.

En contestación a un discurso tan lleno de nobles ideas, es realmente significativo el que Sófocles ponga en boca del tirano otro ampuloso y vacío de motivaciones. Todo se le va en asegurar que a él no le domina una chiquilla, por más que sea de su familia; que ha sido quebrantada su voluntad (*sit pro ratione voluntas*), que tiene que pagarlo con la muerte; ella y no menos su hermana. Prosiguiendo el diálogo acentúa que no puede darse el mismo trato a un rebelde que a un súbdito leal. Antígona no admite que, tratándose de muertos, valgan tales distinciones; el Hades no las reconoce. Creonte confirma su sentencia de muerte.

Estando ya tan bellamente contrastados estos dos caracteres, nos trae Sófocles al tercero, a Ismene (526-555), que traba discusión con Antígona, y se ve rechazada precisamente porque quiere entrar a la parte en el castigo la que no tuvo valor para hacerlo en el enterramiento del hermano. El diálogo se anima con tan nobles sentimientos de amor fraternal por parte de la hermana menor y de entereza un tanto desechada de la mayor, que el mismo Creonte lo admira y, como es natural en un soberbio humillado, lo califica de

locura, y encarándose con Ismene sola, censura acremente su insensatez en solidarizar con Antígona.

En su discusión se atreve Ismene a mentar las relaciones de su hermana con el hijo de Creonte, Hemón. Tal sugerencia en boca de Ismene me parece muy natural; pero sería anacrónico atribuirle a Antígona, y no comprendo cómo casi todos los editores, desde Aldo a Pearson (no Dain-Mazon), lo hacen así, cerrando los oídos a la voz unánime de los manuscritos y al escoliasta, que lo ponen en boca de Ismene. El ánimo de Antígona, hasta ahora silenciosa, no está para humillarse a tales ternezas de amores, y menos ante Creonte. Lo mismo el verso 574 “¿a tu hijo vas a privar de esta mujer?”, está muy bien en labios de Ismene con todos los manuscritos, pero no (como lo quieren los editores frecuentemente) en los del Coro, el cual no está ni tan del lado de Antígona, ni tan valiente como para inmiscuirse, sin provecho, en el diálogo con ese tirano a quien profesa un temor nada disimulado. Y aun el verso 576: “va a tener que morir, lo creo inevitable”, me parece por la misma razón más propio de Ismene, como lo dan la mayoría de los manuscritos.

El rey se reafirma en la sentencia; manda encerrar en casa a las dos hermanas y da la razón: “cuando sienten cerca de sí a la muerte, aun los más valentones se acuerdan de huir” (580-581).

ESTÁSIMO SEGUNDO (582-630). — El Coro canta solo, ante el tirano. En el teatro griego no es raro el caso de quedar inmóvil un personaje mientras evoluciona cantando el Coro; en este mismo drama lo veremos en el estásimo cuarto; en *Edipo en Colono* todos los estásimos los canta delante de Edipo, dirigiéndolos generalmente a él mismo. Esa presencia del tirano le obliga a adoptar un tema como éste de las ancestrales desgracias de la familia de Edipo; tampoco esto es inédito²². Sin temor, pues, de irritar al tirano, pero también sin riesgo de ultrajar a Antígona, puede remontarse, y lo hace en una oda grandiosa, empezando por una estrofa en

²² *Ibid.*, cap. IV: *Electra*, págs. 162, 163.

verdad tempestuosa en que describe el peso horrendo de la maldición divina sobre una familia malhadada de generación. Y lo aplica al caso de la familia de los Labdácidas, perseguida hasta en sus últimas raíces, Antígona y su hermana. "El poder de Zeus es así. Todo lo grande entre los mortales trae en pos de sí grandes males; el destinado a ser maldecido, primero empieza por tener lo malo como bueno, y luego se arruina". Sin quererlo, piensa uno en Creonte, pero sería temerario atribuir todavía esa intención al Coro; el poeta con todo puede haber pretendido esa leve sugerencia al auditorio.

Nueva sorpresa del Coro: de repente y sin ser ni anunciado ni esperado llega Hemón; es el hijo, el último, el heredero de la casa de Creonte, el novio de Antígona. Como otras veces en este drama, el Coro conjetura el ánimo con que viene el nuevo personaje, ahorrando al poeta tiempo y diálogo: "vendrá enojado por la frustración de sus bodas con la condena de Antígona" (626-630).

EPISODIO TERCERO (631-780). — Creonte recoge la insinuación del Coro y hace a su hijo esas mismas preguntas. Hemón le contesta en general en tono de sumisión y de deseos de complacer al padre. Y éste es el pasaje más propio para mostrar al espectador — a los críticos literarios — el contenido moral y filosófico, la motivación íntima de las acciones de ambos contendientes en la escena. En dos discursitos de igual duración (41 y 40 versos respectivamente) defiende cada uno su tesis ante el tribunal del auditorio.

Toma la palabra Creonte: "lo que importa es ser siempre obediente a las órdenes del padre; tú no pierdas el juicio por una mujer; a esa deséchala y déjala que muerta se case con los del Hades". Razón: "yo la he sorprendido violando mis decretos y la he de matar; mostraré a la ciudad que sé ser consecuente. Hay que someterse a la autoridad competente, mande cosas pequeñas o justas o mande lo contrario. La anarquía es el peor mal del mundo; no hay bien mayor que la *πειθαρχία*; jamás hay que dejarse dominar por una mujer". Como se ve, ni una sola palabra sobre la justicia de

su conducta ni la culpabilidad real de la víctima: “a mí se me ha desobedecido, y hay que pagarlo” (639-380).

Con un simplismo rayano en servil el Coro contesta: “parece que has hablado bien”; aunque acota: “a no ser que mi edad me engañe” (681-682); es verdad que no ha oído aún a Hemón ni conoce sus resentimientos; quizás las cosas del amor no las capta ya a su edad.

En cambio el discurso del hijo (683-723) enjuicia con valor ambas conductas y está lleno de sabias consideraciones: “gran bien es la sensatez, pero no es monopolio de nadie ni de ninguna edad; todos podemos equivocarnos y debemos escuchar los descargos de los demás. Yo miro por ti, y estoy en contacto con el pueblo; en él todos opinan contra ti, todos condenan tu conducta, lloran todos a Antígona”; “ha realizado, dicen, la acción más noble del mundo librando el cadáver de su hermano de las garras de las fieras, ¿no es tal mujer digna de la más dorada recompensa?”. Y luego induce a su padre a no ser obstinado, a ceder a razones, a admitir que también otros puedan tener sus puntos de vista aceptables. Según esto, las motivaciones de Antígona tienen un alto sentido moral, y en un pueblo democrático cuentan con la aprobación de todos los ciudadanos; todos creen insensata la testarudez en atacarla.

Tras otro dístico del Coro (724-725), que aprueba de lleno el pensamiento del joven e invita al padre a darle oídos, estalla la esticomitía en que el diálogo corre apasionado; el poeta hace hablar al tirano en términos que le caracterizan aún más como tal: “el pueblo no manda sobre mí; el pueblo es mío y no yo de él”; e insulta a su hijo con lo que más le puede herir, acusándole de estar hablando al dictado de una chiquilla, y a sus razones contesta ordenando traer allá mismo a ésta, para que muera a los pies de su novio; y tan cegado por la pasión nos le presenta Sófocles que ni siquiera entiende la amenaza de suicidio, ni cuando huye el hijo por evitar la macabra escena, ni aún cuando se lo sugiere claramente el Coro; ni aún así cede en su desatentado empeño y repite sádicamente la brutal sentencia.

ESTÁSIMO TERCERO (781-805). — El Coro ve el horizonte preñado de malos augurios de tempestad: el heredero del trono ha ido, sin dudar, a quitarse la vida, y su padre, lejos de impedirselo ni entenderlo, agrava la causa y el enojo de aquel aun burlándose de los dioses, en particular del Hades. Ven por otra parte los del Coro que este cambio de situación, este paso de un pleito familiar a un asunto de Estado nacional que afecta al trono mismo se debe al hecho de estar el corazón del hijo ligado afectivamente a la suerte de Antígona. Por eso entona un breve canto al Amor (781-799); pero no un canto de melosidad sentimental sino un lamento, porque la fuerza omnipotente y arrolladora de Eros ha causado una dolorosa escisión en la familia real, ha dividido a padres e hijos, el día mismo en que, tras dura y larga guerra, acababan de saludar la aurora de la paz y prosperidad. Estas son las lágrimas que derrama el Coro (800-805) al ver llegar a Antígona: la suerte de la familia real a través de la condena y muerte de esta joven.

EPISODIO CUARTO (806-943). — A un observador avisado le sorprenderá ver que Sófocles nos trae ahora a escena una Antígona enteramente distinta de la que vimos y admiramos antes, y aun de la que dejamos en su última intervención: allí permanecía firme e inquebrantable en su propósito, se atrevía incluso a ofender al tirano en su presencia (549), respondía a su hermana que estaba muy dispuesta a morir ("tú escogiste la vida, yo preferí morir", "tú quedas viva, pero mi alma tiempo ha que está muerta para ayudar a los muertos", 555-560) y parecía escuchar serena las insolencias de Creonte con Ismene.

Pero dos cosas oyó allí al final que hubieron de impresionarla vivamente: la mención hecha por Ismene de Hemón y de sus amores, injuriados y aun anulados por Creonte (568-575), y la brutal sentencia de éste acompañada del comentario del tirano: "el espectro de la muerte cercana aun a los espíritus más fuertes los quebranta" (571-581), idea que tantas veces resuena en esta tragedia. Eso mismo le ha sucedido a ella. Lo cierto es que se presenta ahora ya

como azucena con el tallo quebrado, francamente acobardada, pide conmiseración, muestra miedo a la muerte, lamenta especialmente su fracaso en el amor y en las proyectadas bodas y llora triste porque nadie le muestra compasión. La verdad, está tan sola... De sus hermanos el uno y el otro han muerto, y Polinices le está acarreado estas desventuras; a Ismene no ha de acudir a darle la razón (70-77); a Hemón no le ve por ningún lado; si tiene noticia del encuentro con su padre a cuenta de ella (cosa probable, pues lo conoce Tiresias en Palacio), sabe también quizás que ha fracasado en su defensa, y que enojado ha salido con propósito de quitarse la vida, con todas las consecuencias que ello trae consigo.

Se halla frente a los ancianos del Coro; los conoce bien: sabe el temor que los domina de ofender al tirano, ella se lo ha echado en cara dos veces (504-510), ve el despego con que la han desatendido, y a pesar de todo a ellos acude ingenua como a su única esperanza y consuelo: espera que el amor a la justicia se sobreponga al miedo de la tiranía.

Pero, contra todo lo que ella se podía prometer, el Coro se le muestra desde un principio, aun en la ausencia de Creonte, frío, desatento y lleno de reservas; y su indelicadeza, por no llamarla con término más duro, va subiendo de punto a lo largo del diálogo.

Antígona se va dando gradualmente cuenta de esta postura despegada, que se niega a ayudarla y a defenderla, y esto aumenta y agrava su desolación.

Con toda candidez se le presenta exclamando: "¡Oh ciudadanos de mi patria tierra!, mirad cómo emprendo ya mi último viaje...; en vida voy al Hades... ¡Adiós, bodas con Hemón...! ¡Con el Aqueronte habré de casarme!". Frías frases de consuelo del Coro: "No deja de ser bonito eso de morir sin golpes ni enfermedades, y ser la sola de los mortales que recibe tal muerte". Ella compara su suerte a la tristísima de Níobe, la convertida en peñasco, y símbolo del llorar incesante. — El Coro reitera la misma fútil insinuación: "Pues así eres semejante a una diosa". Es como para

invitarle al Coro a que cambie con ella la suerte, ya que de tan bella la califica.

Antígona ve aún más clara la poca lealtad del Coro. De ahí que conteste amargamente, sintiéndose burlada: οἶμοι γελῶμαι (839), protesta herida en su desdicha con tal consideración: "No te burles de mí, o si has de hacerlo, espera a que yo haya desaparecido". Su respuesta pone por testigos de su inocencia y de la injusticia con que se la trata a los mismos ancianos del Coro (ἐμπας ξυμμάρτυρας ὑμᾶς ἐπικτῶμαι) dirigiéndose suplicante de nuevo a todo el pueblo tebano, a la ciudad, a sus acaudalados ciudadanos, a las fuentes dirceas, a los recintos sagrados de Tebas, la de muchas carrozas (841-851).

También este lamento lo miran como un reproche de su conducta los ancianos del Coro. Ya no consolándola, sino zahiriéndola con su propia conducta, y con su familia, le echan en cara, con una indelicadeza irritante, dos cosas: primera, que ha andado imprudente y por ello se ha acarreado la ruina, estrellándose contra la justicia; y, segunda, que está pagando alguna culpa ancestral de sus padres: "Levantada hasta la cumbre de la osadía, has caído contra el elevado trono en que se asienta la Justicia, con grave golpe ¡oh niña! — Algún crimen de familia estás expiando".

Esto hierde más vivamente aún el corazón ya desolado de la joven, que con tal alusión trae a su memoria y a sus labios el recuerdo tristísimo de cuantas calamidades han llovido sobre su familia: su padre, su madre, y sobre todo su hermano Polinices, que la ha arruinado, a los cuales va ella a juntarse:

"Me has herido en lo más enconado de mi corazón... ¡De qué gente hube yo de nacer, la sin ventura! A ellos, a vivir con ellos voy ya, maldecida y sin desposorios. ¡Oh hermano mío! Muerto tú, me has quitado a mí la vida" (857-871).

Y todavía con más estudiada frialdad para con ella, y más servil temor al tirano, que ya quizá esté llegando, le contesta el Coro: "Piedad es, ciertamente, apiadarse [de los muertos], pero quien está en el mando jamás quiere que

se viole su poder. A tí, ese arrojó que tú sabes te ha perdido” (872-875).

Se ha consumado la desolación. Antígona se ve ya totalmente abandonada de todos: “Sin llantos, sin amigos, sin himeneos, me llevan ya, triste de mí, a este viaje inevitable” (876-880), y lo que lamenta es eso mismo, lo que para acentuarlo bien, pone Sófocles, según lo tiene por costumbre, en sus labios al terminar su conversación con el Coro: “y ante esta mi muerte, sin llantos, ningún ser amigo llora” τὸν δ' ἔμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐδεὶς φίλων στενάζει (881-882).

Va siendo ello algo superior a sus fuerzas, a las fuerzas humanas. También aquí, como dijo Ismene, “cuando vienen los males, se disipa la razón, y no queda ni la que uno trajo al nacer” (563-564).

Pues hallándose ya así deshecha, estalla detrás de ella, estentórea y violenta, la voz del tirano, que ha salido de palacio y que viene a vomitar su brutal sentencia, y la describe con rasgos despiadados y morosidad cruel: “¿No la vais a llevar a escape? Encerrada en aquella tumba tenebrosa, como lo tengo mandado, dejadla allá, sola, abandonada, ya quiera morir, ya vivir sepultada en tal mansión...; no ha de vivir más con gente de este mundo” (885-890).

Antígona la oye, quizá por vez primera, así solemnemente promulgada. Ya no puede más, su cabeza no resiste, se imagina ya encerrada en la prisión sepulcral, se olvida de todo cuanto la rodea, y trasportada de espanto se entrega a un ardiente y desesperado lirismo, en el que llega realmente a decir incoherencias, o cosas que ni ella ni nadie diría en estado sereno y ecuánime; abandonada de los vivos acude a los muertos; se dirige a los difuntos como a presentes (902 sigs.), y a Creonte que está junto a ella como a ausente (914 sigs.); se atribuye inexactitudes en la muerte y en los cuidados exequiales de sus padres y sobre todo de su hermano Polinices (890-902); toma para con Creonte una postura poco racional, aduce en justificación de su conducta razones peregrinas; duda, como nunca antes, de la asistencia de los dioses (922), y para con los causantes de su mal tiene gestos que no

dicen bien con su modo de ser, "nacido para compartir amores y no odios" (925 sigs.). Volviendo de nuevo en sí y a la realidad con otra nueva brutal sacudida de Creonte ("me parece que va a costar lágrimas su cachaza a los encargados de llevarla"), se despide lastimera de todos sus conciudadanos: "adiós, ciudad de mi padre, Tebas, mi patria, y dioses de mis antepasados; ya me llevan; ya esto es hecho". Y termina: "Mirad, primates de Tebas, a la única que quedaba de vuestras princesas; mirad qué males y de quién los padezco; todo por lo piadoso de mi piedad" (940-943).

Este es el estado psicológico de Antígona. El lenguaje sobre sus motivaciones que en estos momentos de exaltación nerviosa y turbación de alma pone en sus labios el poeta es no ya sólo tolerable y explicable, sino hasta bello y por demás oportuno, digno de un psicoanalista.

En efecto, a la sincera y confiada fe con que se había consagrado a una hazaña, exigida por su conciencia, bendecida por los dioses y aprobada por todo el pueblo, se ha sucedido el derrumbamiento total de todos sus ideales y apoyos, todo por haber sido buena. En tal estado llega hasta a dudar de sí misma; aun la conciencia de su rectitud y grandeza ha acabado por arrancarle el Coro con su frialdad y sus censuras. Lo que no hicieron las amenazas lo ha logrado la incomprensión. Siente la obligación de justificarse, de dar la razón de su conducta, y eso busca, justificarla, en apariencia, ante el Coro; pero en la realidad íntima más bien ante sí misma, porque duda de sí y de su conciencia.

Ella, como mujer, ha procedido hasta ahora en toda su conducta, por razones sencillas y obvias: ella ha intuído el deber: "es del agrado de los dioses, suprema norma de justicia, esto le ha bastado". Así se lo dice a Ismene (73-77) y a Creonte (450-455) y a todos en su despedida final (843). Aun al sofisma de Creonte, de que no hay que honrar igualmente a los rebeldes y a los fieles, no sabe contestar que no es honra sino deber sagrado el enterramiento de su hermano, sino que dice que sabe ella que tiene razón y que los dioses lo aprueban (512-521).

Puesto que le han fallado todas las razones que hasta ahora informaban su conducta para con Polinices, se pone a buscar otras capaces de llevar la convicción a sus enemigos. Se coloca en el plano de ellos. Y, naturalmente, en ese estado no se le ocurren sino razones tales que ni ella misma las mencionara en estado normal. Ella no ha sentido aún ni el amor a un esposo ni las ternezas de la maternidad. En cambio por el amor fraternal se ha jugado la vida. Y a este amor lo ve ahora despreciado y aun castigado. Esto se le hace injusto y quizá Sófocles supone en la subconciencia de la joven algún recuerdo de hechos parecidos al de la esposa de Intafernes. Así habla como habla, como tenía que hablar, con razones desvariadas, propias de una pobre mujer, heroína por encima de todo, pero acosada por todos y torturada en el alma: “el amor al hermano es el mejor amor del mundo; los demás pueden tener sucedáneos; éste no los tiene”.

La Antígona de Sófocles no es una mártir cristiana, cuya muerte tiene carácter de triunfo, e inspira más admiración que compasión, y por lo mismo induce a olvidar al tirano atormentador. Los que la ven y oyen, antes la admiraban, ahora la compadecen y aman. En esta tragedia los espectadores están más bien impacientes por que se convierta en severo castigo de Creonte su propia crueldad para con una joven bien intencionada, buena, inocente, y sobre todo débil, muy débil, al final.

ESTÁSIMO CUARTO (944-987). — Los ancianos del Coro comprenden perfectamente la trágica situación de la familia real. Hondamente conmovidos, meditan pensando en alta voz y ante el mismo tirano, que no les quiere entender: Antígona acaba de ser arrastrada a su prisión, después de la triste despedida de hace un momento. Hemón salió despechado a suicidarse. A ambos los mata Creonte. La reina madre va a sentirlo en el alma. El reino pierde a su único heredero.

Esta meditación ocupa todo el estásimo que vamos exponiendo. Antígona, sí, va a ser encarcelada para morir; y

comenta el Coro: "también fue encarcelada antaño Dánae, y por su padre Acrisio; pero en su prisión de bronce fue visitada por Zeus y por aquella misteriosa lluvia de oro... y ni las lluvias ni las negras naves, nada logró frustrar el destino de la joven". Todo ello, en la mente del Coro, es un símbolo, un preludio de aquella otra visita, de aquella escena final de este drama, en donde Antígona, ya muerta, recibirá la visita de Hemón, que "herido de muerte la abrazará con sus desfallecidos brazos y dando bocanadas le irá regando sus lívidas mejillas con el arroyo de su roja sangre"²³; ésas son las bodas que les ha deparado Creonte, "y allí está un muerto junto a otro muerto... mostrando a los mortales, que es con mucho la insensatez el mayor de cuantos males cercan al hombre" (1232-1243).

Y luego medita en el otro efecto de la intemperancia de Creonte: la muerte de Hemón. Y comenta: hubo un rey de los Edones, Licurgo, que se atrevió a ofender a Dioniso y a su cortejo; pero el dios en castigo lo volvió loco; al recobrar el juicio vio lo que en su locura había hecho: de un hachazo había dado la muerte a su propio hijo tomándolo por una vid; sus lamentos por tal desdicha no cesaron toda su vida, y eran como el supurar de una úlcera irrestañable. También Creonte (sugiere el Coro), se está volviendo loco, de aquella locura que, según lo dijo antes (621-625), es presagio de desdichas, y está dando muerte a su hijo...; bien lo llorará toda su vida y oiremos sus tardías lamentaciones a todo lo largo del fin del drama.

En el tercer cuadro describe el Coro a la desventurada reina Cleopatra²⁴: su marido la abandonó; él, o con su

²³ A esa "lluvia" hace alusión la voz *δμβρος* del verso 952 y por lo mismo es del todo injustificado el cambio que han hecho muchos editores sustituyéndola, ordinariamente por *δλβος*.

²⁴ La dificultad sintáctica ("insuperable, to my mind", dice Jebb) de los genitivos dependientes de *παρά* al comienzo de la segunda estrofa (*παρὰ δὲ κτανέων πελάγειων πετρῶν διδύμας ἀλός*, 966) queda disipada con sólo ponerle el acento a *παρα* en la primera sílaba (es el *est locus* de los trágicos, cfr. *Trachin.*, 237, 752), cosa tanto más justificada cuanto que el escriba del Laurenciano no se atrevió a ponerlo en la segunda (*παρα*). Esto parece más obvio que las violentas correcciones introducidas por muchos comentarios.

anuencia su nueva mujer, arrancó los ojos a sus dos hijos; sus cuencas vacías, al dirigirse a ella, clamaban venganza contra el padre cruel: los dos hijos de Eurídice y Creonte, predice el Coro, muertos por este alocado padre, clamarán venganza contra este criminal frustrador de bodas; no tendrá otra cosa en los labios al morir la reina. "Eurídice, nos dirá el paje, al pie del altar y clavándose una aguda espada, ha apagado la luz de sus ojos; al morir, lamentaba las donosas bodas del hijo que antes murió, Megareo, y ahora las de éste, y entonando por fin funestas imprecaciones contra ti mismo, como asesino de tus hijos" (1301-1305). Esto es todo lo que tiene que contar el paje, que repite a continuación: "al menos ella al morir a ti te acusaba de causante de estas calamidades y de las anteriores también" (1312-1313).

No lo quiere entender Creonte, pero el cuadro ahí está y termina con un ambiguo ὦ παῖ, que lo mismo puede referirse a Antígona que al mismo tirano parricida.

Como se ve, el Coro ha podido presentir y predecir todo esto sin virtud alguna adivinatoria, como la de Casandra o Tiresias: la muerte de Antígona, la de Hemón, la venganza de los dioses contra Creonte, el dolor inconsolable de la reina madre, privada hace unos días de un hijo y ahora de otro por esa incoercible petulancia de su marido.

En cuanto a la posibilidad de que el auditorio comprendiese estas alusiones, se podría decir que es asunto que casi no nos interesa; no tratamos de embellecer a Sófocles sino de escudriñar lo que dijo o sugirió. La semejanza está ahí y parece innegable, y fortuita no puede ser. En todo caso nadie más indicado que el mismo poeta ateniense para tomar el pulso a sus asiduos admiradores, percatarse de las vivencias de su espíritu y contar con las reminiscencias teatrales de sus espectadores. Téngase presente que las tres leyendas eran muy populares en el teatro de Atenas y que la de Dánae había sido ya dramatizada por Sófocles mismo en su *Dánae*; la de Licurgo por Esquilo en su trilogía *Licurgía* (*Edones*, *Bassárides*, *Los jovenzuelos*) y el drama satírico de *Licurgo*; y el mito de Fineo y Cleopatra por el mismo

Sófocles en tres dramas: *Finco primero*, *Finco segundo* y *Las Pandereteras* ²⁵.

En la economía estructural de esta tragedia el estásimo que acabamos de estudiar desempeña un papel importantísimo. En virtud de él nos hallamos ya en plena vertiente de descenso hacia la catástrofe. Cuando Sófocles decidió encerrar en una sola tragedia los temas hasta entonces distribuidos en una trilogía, se vio precisado a condensar en una sola acción dramática la culpa y el castigo, dando así origen a unos dramas diédricos o bivalvos, donde la primera parte expone las causas y el pecado y la segunda los efectos y la sanción. Ninguna de sus tragedias tiene tan marcada como *Antígona* este carácter de trilogía condensada, y quizás ello es un indicio de su antigüedad. Sus últimos dramas, por el contrario, avanzan todos rectilíneos desde el principio al fin: *Electra*, hacia la vigorización de la voluntad vengativa de esta joven; *Filoctetes*, hacia la reducción de la pertinaz resistencia del héroe a ir a Troya; *Edipo en Colono*, hacia el robustecimiento de la decisión de dejarse Edipo morir en Colono, contra el empeño de todos, amigos y enemigos ²⁶. En nuestro drama hasta ahora dominaba Antígona, su conducta rebelde contra el rey y luego sus relaciones con el hijo de éste; ahora es ya la familia real toda la que se llevará nuestra atención; antes era el pecado, las injurias, la *hybris*; ahora ya es el castigo, la *némesis* de los dioses. Todo confluye en esta segunda sección para descargar sobre la cabeza del tirano las maldiciones que por su intemperancia se ha merecido.

Como puntos de referencia para el estudio que vamos a hacer del resto de la tragedia, quiero sugerir al lector dos pensamientos orientadores. El primero es lo mucho que pesa en la acción dramática la frustración de las bodas de Hemón y Antígona por la sentencia de muerte dictada contra ésta. Ya ella lo ha lamentado desde el momento en que la ha invadido y amedrentado la proximidad de la muerte: en su primera estrofa lo único que llora es que se va al Aqueronte

²⁵ *Sófocles: Invest.*, págs. 104-107.

²⁶ *Ibid.*, págs. 384-385.

“sin participar en el himeneo, sin que nadie le haya cantado el canto nupcial de sus bodas” (813-814), idea que repite en seguida deplorando que va a sus familiares difuntos y “va maldecida y *ágamos*”; añade que su hermano, “desventurado en sus bodas”, la ha hecho desgraciada también a ella, para terminar quejándose que “yéndose así, sin himeneo, ningún ser amigo la llora” (867-870).

Igualmente en su famoso monólogo, al final, la apena el que Creonte “la lleva a su prisión perpetua así sin lecho nupcial, sin cantos de himeneos, ni caricias de un esposo ni crianza de un pequeñuelo, abandonada de toda persona amiga” (916-919).

Sabido es que el mito de Hemón y Antígona tenía dos desenlaces: para unos terminaba con una boda feliz (es la versión que siguió Eurípides), para otros con una muerte trágica ²⁷. Sófocles, unas veces, quizá aludiendo a su competidor, nos sugiere la primera, pero otras, francamente la segunda, y ofrece en su drama ambas versiones como dos imágenes que se turnan en una pantalla, con la consiguiente suspensión del espectador, para presentarnos al final una artística combinación de ambas a dos entrelazadas.

De aquí cierto lenguaje típico de esta tragedia en que ambos elementos, bodas y muerte, aparecen curiosamente confundidos: Creonte dice a su hijo: “a ésa échala como a un enemigo, y déjala que se busque un novio en el Hades” (654), y “con esa, al menos viva, no te casas” (750). Antígona da comienzo a su monólogo: “¡oh tumba, o tálamo, oh cárcel perpetua de mi mansión subterránea!” (819). El mensajero, el encargado de describirnos las escenas finales, nos dice que caminaban con Creonte hacia la cueva: “hacia aquella cámara nupcial con lecho de piedras de la niña, novia de la muerte” (1205), y oyeron gritos en aquel “tálamo sin exequias” (1203); nos narra que oyeron a Hemón, que junto a la muerta estaba “maldiciendo de la cruel-

²⁷ *Aristophanis Grammatici Hypothesis*: κείται ἡ μυθοποιεῖται καὶ παρ' Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνη πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἰμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τέκνον τίττει τὸν Αἴμονα (Robert: Αἴονα).

dad del padre y de las infaustas bodas" (1225). Y comenta el mismo criado: "allí está un muerto junto al otro muerto, logrando el desdichado, siquiera en la morada del Hades, la realización de sus bodas" (1240-1243). Con la misma acerba ironía en los labios y en el corazón murió, transida de dolor, la reina Eurídice (1303), según nos lo cuenta el paje, "lamentando las donosas bodas del hijo que antes murió y ahora las de éste" ²⁸.

Todavía es más claro el segundo punto al que antes me referí. A Creonte le acosan y contra él disparan (1313), en esta segunda parte de la tragedia, todos los personajes (1033), haciéndole culpable de cuantas calamidades van lloviendo hasta el final. A Antígona ya la hemos visto dolerse de que todos sus tiernos servicios a Polinices sólo Creonte los interpreta como insolencias y rebeldías (914). Hemón muere enojado contra su padre (1177), maldiciendo de su obra y de la frustrada boda (1225), y no sin antes haberle escupido al rostro e intentado atravesarle con su espada (1231-1233). Tiresias declara al tirano que es culpa suya toda la frustración de los augurios y toda la turbación de la ciudad (1015), y va a ser un castigo de su insolencia el ver a su hijo muerto, y a su palacio lleno de lamentos y dolor (1064-1076). La única razón que da Eurídice de su suicidio es que su intolerable marido la ha privado hace unos días de un hijo y ahora del otro (1300-1305, 1312-1313). El mensajero mismo y el paje se atreverán a formular por su cuenta la misma acusación, aquél atribuyéndole inmediatamente la muerte del hijo (1173), y leyendo en la muerte de los dos jóvenes la lección de los dioses ("allí están... mostrando a los mortales cuánto es la insensatez el mayor de los males que cercan al hombre" (1242-1243); éste, matizando la brevísima narración de la muerte de la reina: "contra ti disparaba (*ἐπεσκήπτου* 1313) sus maldiciones, como a asesino de tus hijos" y aun al decir que "entonaba" (*ἐφθυμνήσασα*, 1305, cfr. 658) sus im-

²⁸ Por esto resulta inexplicable el empeño de los editores, aun de los más recientes, por suprimir una voz tan dramática como *λέχος* aquí y sustituirla desde Böthe por *λάχος*, *δέμας*, etc., o cambiar el epíteto por *κενόν*, *αἰνόν*, *καινόν*.

precauciones contra su marido al morir. El Coro, más que nadie, olvida el respeto que antes había profesado a Creonte. Y ahora subraya las primeras lamentaciones de éste: “¡ay, y qué tarde vienes a entender lo que es justicia!” (1270); le trata luego con despego en sus peticiones (1326), y, por fin, le dicta la lección y triste enseñanza sacada del escarmiento tardío, en el epifonema final. Este se halla muy en consonancia con los criterios de este Coro, y no es sino una confirmación de su anuncio fatídico que en el estásimo cuarto iba velado bajo la imagen de Licurgo castigado por los dioses por su insolencia: “los dioses detestan a los espíritus altaneros” (127), y “se dan prisa a castigarlos” (1104).

Con una exquisitez y finura de tacto incomparables va Sófocles dosificando la impresión trágica en el espectador, a medida que se avanza al desenlace del drama. Cuatro pasos, cuatro halos cada vez más luminosos lo van jalonando: presentimientos, profecías, narración, exhibición escénica. Lo primero fue, ya lo hemos visto en el estásimo de los tres personajes mitológicos, un presentimiento, de intento obnubilado con un lenguaje oscuro y al final recargado de detalles, para sugerir los males que sobre su familia se estaba trayendo Creonte. Ahora vendrá Tiresias y dará el segundo paso, anunciando primero muy en general grandes males y luego concretándolos en una profecía apodíctica y terrorífica de las desdichas y de los lamentos en palacio. A esto se seguirá el relato de la triste muerte de Antígona y Hemón, hecho morosamente por el mensajero, y el sobrio y no menos patético del paje sobre la muerte de la reina. Comentario al primero será la traída a escena del carácter del hijo con los lamentos consiguientes, tardíos y estériles, del padre, a fin de que sobre ambos cadáveres lea el desatentado tirano su propia obra y la llore sin consuelo y sin provecho.

EPISODIO QUINTO (988-1114). — El ciego adivino Tiresias ha llegado, traído por un lazarillo. Muestra las mismas cualidades de carácter que en *Edipo Rey*. Con una diferencia: allí vino llamado y casi forzado, y estaba pesaroso de haber venido y deseaba volverse y se resistía a hablar; aquí, por el

contrario viene espontáneamente (lo cree un deber), y resuelto a hablar, aunque no a decir todo lo que por fin dirá forzado por las provocaciones de Creonte.

A todos se dirige el ciego: *Θήβης ἄνακτες* (988). Sólo responde el rey y con él será todo el diálogo: los augurios todos se niegan a hablar; el de las aves, que responden con una algarabía indescifrable (*βεβαρβαρωμένω*, 1002), y el de las llamas, que no acaban de prender en las víctimas. Esto es de pésimo presagio para la ciudad. Y la culpa toda la tiene Creonte, pues todo es debido al destrozo de los restos mortales del cadáver de Polinices (1015). En vista de ello le invita a reflexionar, a reconocer sus yerros, a evitar grandes males; ¿qué saca con rematar al que ya está matado? (1030). No menciona sino la injuria hecha a Polinices. Creonte reacciona como quien es: "Como flecheros me estáis todos acosando"; culpa al mismo Tiresias de venal y rendido al dinero: "a aquél no se le entierra por cuanto hay"; se ríe de las tales ofensas de los dioses, y vuelve a acusar de venalidad al adivino (1033-1047).

Este se enoja; se reviste de toda su autoridad; irritado contra su insolente interlocutor, pronuncia solemnísimamente su profecía entera. Habla ya ahora de los crímenes del rey, contra los dioses de arriba, teniendo sepultada en vida a Antígona, y contra los de abajo, teniendo insepulto al difunto que les pertenece. "Ellos se van a vengar de ti, y por ello vas a perder a tu hijo y a llenar de lamentos de hombres y mujeres tu palacio". Expone una brevísima visión de profeta, en que prevé las piltrafas del cuerpo de Polinices dispersadas por las ciudades, y termina: "De flechas has hablado: ahí te quedan éstas, nada agradables por cierto; de venalidades: ve y mira si todo esto lo digo por amor al lucro" (1064-1090).

Creonte ha quedado aturdido. El Coro, como en tantos otros casos del teatro de Sófocles, interpreta la gravedad del momento, representa la inminencia del peligro, aconseja sensatez y prudencia. El rey pide consejo. Se lo da el Coro: "ve y libera a Antígona de su prisión y entierra al difunto".

Ya se mencionan, como se ve, los dos deberes, y, como es obvio, lo primero, urge correr a salvar a la que aún vive, y luego enterrar al muerto, que nada pierde con esperar un poco. Acepta el consejo Creonte. Manda que a toda prisa se vayan con él todos sus servidores, provistos de herramientas al altozano que desde allí se ve: está decidido a deshacer por su propia mano toda su mala obra. Mientras ellos lo ejecutan, canta el Coro un himno de alegría.

ESTÁSIMO QUINTO. HIPORQUEMA (1115-1154). — El Coro celebra con regocijo tal determinación; prevé que ella va a ser fuente de grandes bienes para todos. Así entona este himno de júbilo al dios Dioniso y a las Ménadas que forman su cortejo. El canto, si bien en el fondo quiere ser una plegaria, más tiene de efusión de esperanza jubilosa que de ruego a los dioses para justificarla con su ayuda. El Coro de *Antígona* es poco aficionado a la plegaria. Forma vivo contraste con el de *Edipo Rey*, por ejemplo, que es el más rezador de los sofocleos, ya desde su primera aparición en el párodo ²⁹. Nuestro hiporquema apenas tiene sino un par de frases de verdadera súplica (1143 y 1149); el resto es un encomio del dios y una poética descripción de su fascinante culto.

Como sucede en todos los dramas sofocleos que los tienen, este alegre hiporquema persigue fines bien definidos; prepara el contraste: inmediatamente vendrán las noticias tris-tísimas y las dolorosas escenas del final de la tragedia. Pero no basta esto para justificarlo; no basta saber para qué les hace Sófocles cantar así a sus ancianos nobles; bien sabemos que es para proporcionar a aquel atentísimo público, tan fino en sus percepciones estéticas teatrales, la sensación de una alegría que se disipe de repente al choque con las duras realidades de la desgracia final. Nos interesa averiguar cuál es, no la intención del poeta, sino la de los ancianos mismos del Coro, y qué es lo que ellos tienen en la mente para cantar lo que cantan y danzar como danzan, y con ello servir a los fines estéticos del drama. Sófocles jamás utiliza

²⁹ *Sófocles: Invest.*, 387-389.

al Coro en favor de sus bellezas artísticas, sacrificando su personalidad, y olvidando su carácter personal y la consecuencia lógica y humana de sus reacciones.

En el caso de *Antígona*, esto es claro. Con la decisión de Creonte aquellos ancianos de Tebas dan por cierto que la joven va a ser liberada (son ellos los que se lo han aconsejado), y con esto retenido Hemón en el camino del suicidio, previsto como cierto por ellos; prevén, además, que, enterrado Polinices, la ciudad va a ver conjurados de sí los males que ya la oprimen y los que acaba de vaticinarle el siempre certero (1091-1094) adivino Tiresias. De esta forma el espectador sufre las mismas angustias y esperanzas que el Coro: ambos ven aún posible la realización de un común deseo, pues de hecho si Creonte y los suyos se hubiesen dirigido inmediatamente a la cueva de Antígona, como el Coro se lo había indicado (1100), quizás hubiesen evitado toda la triste tragedia. En esto se diferencia radicalmente de los otros Coros sofocleos que también cantan hiporquemas al momento de ir a estallar la catástrofe ruinosa. En ellos el espectador real ve mucho más que el que han dado en llamar 'el espectador ideal'. El Coro se equivoca y el público ve que su júbilo no hará sino acentuar más su desengaño y fracaso inmediatos, y siente un placer especial viendo lo incauto que anda el Coro danzando alegre al borde de un abismo, y destinado a hundirse en él.

Pero eso mismo lo ha justificado el poeta sin dañar a la personalidad del Coro: se equivocan los ancianos del *Edipo Rey* al danzar soñando en una intervención sobrenatural de alguna ninfa campesina en el nacimiento de aquel misterioso niño del monte Citerón (una utopía para el espectador real), pero ha puesto el dramaturgo un amor tan exaltado a su soberano en los magnates de Tebas, y tan solemnemente y aun repetidas veces se lo ha hecho jurar poco antes, que se explica el que, a trueque de dejarle a salvo, se empeñe en engañarse a sí mismo con estas quimeras ³⁰. Los marinos del Coro de *Ayante* son muy romos, ellos mismos se acusan

³⁰ *Ibid.*, págs. 50, 398.

de tales (*Ay.*, 910, 911), y es muy natural que no adivinen el sentido de lo que tienen delante de los ojos ³¹. Las niñas de Traquina, al engañarse con el señuelo del amor, están muy en carácter con todo lo que en el drama han dicho y hecho ³². Así todos actúan con la mentalidad que en ellos ha puesto el poeta en toda la tragedia y, si al mismo tiempo sirven a los planes estéticos de éste en punto de tanta trascendencia, lo hacen gracias a la habilidad del poeta, sin perder nada de su personalidad, antes más bien acentuándola intensamente. Esta es la naturaleza de los hiporquemas sofocleos y ésta la diferencia entre el de *Antígona* y los demás.

EXODO. EL DESENLACE (1155-1352). — La catástrofe se precipita rápida, drástica y cargada de una tragicidad aterradora. Ahora verá el lector, como lo vio el espectador ateniense, que llueven sobre Creonte todos los males que él mismo se ha provocado con sus ofensas a los dioses; aquellos que el Coro le vaticinó en el estásimo cuarto, con el recuerdo de las leyendas de Dánae, Licurgo y Cleopatra. Vendrán las noticias y el relato, luego la exhibición y los lamentos ante los cadáveres.

Y lo primero, Antígona, la nueva Dánae, encarcelada, será visitada por el nuevo Zeus y por su lluvia misteriosa; el hijo de Creonte bajará a su prisión (*ἐν κατ-ώρυχι*, 774; *κατα-σκαφής*, 891), y en el Hades celebrará ésta sus bodas por culpa de su enloquecido padre.

Creonte se ha ausentado. Llega desalado un mensajero. Incidentalmente ha venido Eurídice, la reina; invita al recién llegado a que le refiera los hechos con fidelidad; da la razón: "está muy hecha a sufrir", alusión indudable a la muerte reciente de su hijo Megareo o Meneceo. A su requerimiento, pues, el enviado hace una detallada y patética narración de cuanto ha sucedido: han ido todos con Creonte al campo, como lo había ordenado; han tributado al cadáver de Polinices todos los ritos de costumbre y después lo han enterrado. Luego se han encaminado hacia la cueva

³¹ *Ibid.*, 321, 335.

³² *Ibid.*, 191-193, 398.

donde estaba emparedada Antígona y, según se acercaban a ella, fueron oyendo unos gritos lastimeros que resultaron ser de Hemón que había descendido allá; a toda prisa abren como pueden un boquete y logran entrar; estaba allí ahorcada la joven y junto a ella su amante abrazándola por la cintura y echando imprecaciones contra la crueldad del padre y las infaustas bodas. A los gritos de súplica y compasión del padre, él, el hijo, le clava los ojos feroces, luego le escupe a la cara y sin decir más palabra, echa mano de la espada, se abalanza contra su padre, yerra el golpe... se clava a sí mismo el arma homicida, y "vivo todavía, estrecha con sus desfallecidos brazos el cuerpo de la joven, y dando bocanadas le va regando sus lívidas mejillas con el arroyo de su roja sangre, logrando el desdichado, siquiera en el Hades, la realización de sus bodas" (1231-1241).

La reina Eurídice ha escuchado el relato con la atención que se deja entender, y sin musitar una palabra se ha retirado. El Coro subraya lo trágico de tal silencio (Sófocles estimaba su valor dramático), y el mensajero mismo entiende su gravedad: "tienes razón; también el excesivo silencio tiene sus tristes presagios" (1251-1256), dice al retirarse de la escena. Esta es toda la intervención de Eurídice en el drama; no en vano la había comparado el Coro a la reina de Salmideso, "la hija del dios del viento, Bóreas, veloz cual un corcel, pero también a ella la alcanzaron las Parcas de larga vida" (984-987).

Traen a escena dos criados el cadáver de Hemón, cubierto con un velo. Y con ellos viene Creonte. Y éste es el momento en que este rey (el Licurgo números dos) viene a cumplir a la letra y paso tras paso toda la triste profecía del Coro en su estásimo cuarto. Ahora da comienzo a sus tardías lamentaciones: "¡Oh pecados de un alma desatentada...!" (1261 sigs.). Reconoce que ha sufrido una verdadera locura, que "algún dios fue el que alzó su pesada mano y la descargó sobre mi cabeza y me empujó por tan crueles senderos" (1271-1276); él es el que, enloquecido, ha dado muerte a su hijo como Licurgo: "yo he sido tu asesino" (1261);

“tierno hijo, con temprana muerte has muerto. ¡Ay de mí, ay de mí! Has perecido, y por mi insensatez y no por la tuya” (1265-1270). No le oculta su lección el Coro, que tan desatendido fue por el rey en sus presagios: “Oh, qué tarde vienes a reconocer lo que es justicia” (1270).

No terminan aquí ni los males de Creonte ni sus lamentaciones tampoco. Un paje de palacio trae la segunda fatal noticia: “Eurídice se ha suicidado”. Y preguntado por el modo, nos hace un cuadro breve y nítido de una escena en la que Sófocles nos presenta a la reina como una nueva Cleopatra (966-987), que, no ante las cuencas vacías de los ojos de sus dos hijos, cegados por brutal padre, sino ante dos hijos muertos por Creonte, lamenta inconsolable su dolor y maldice a su inhumano marido.

Traído después el cadáver de la esposa del tirano, reina de las tristes venturas, cuenta el paje: “al pie del altar y clavándose una aguda espada, ha apagado la luz de sus ojos, lamentando las donosas bodas del hijo que antes murió, Megareo, y ahora las de éste, y entonando por fin funestas imprecaciones contra ti como asesino de tus hijos” (1301-1305); y de nuevo comenta el mismo paje: “al menos ella, al morir, a ti te acusaba como causante de estas calamidades y de las anteriores también” (1312-1313).

Esta es la trágica manera como el intemperante rey “va descargando, como Licurgo, el del estásimo, gota a gota la feroz y exuberante hinchazón de su locura; él comprendió que en sus locuras irritaba al dios con su insultante lengua...” (964). Así termina confesando: “yo te he dado la muerte a ti, hijo mío, y yo también a ésta, ¡ay desventurado!” (1339).

Y con esta confesión en los labios es sacado a ruego suyo del escenario, mientras el Coro dicta, a él y a los espectadores, la enseñanza final de toda la tragedia, en una estrofa que no es sino la repetición, ahora ya clara y explícita ³³,

³³ Es perfecto el paralelismo entre esta antístrofa, en la que el Coro sugiere veladamente sus presentimientos sobre la suerte de Creonte, y el *fabula docet* final, en que medita sobre su fatal cumplimiento: locura, locuras de Licurgo

de lo que veladamente le sugirió en el estásimo cuarto: "es con mucho, dice en el *fábula docet*, la sensatez lo primero para la ventura. Contra los dioses no hay que ser irreverentes. Las palabras altaneras acarrear a los soberbios castigos atroces, y a la vejez por fin les enseñan a ser cuerdos".

III.

Si, antes de terminar, se me permite volver la mirada sobre el camino recorrido, me parece que abonan y recomiendan nuestra orientación ciertos resultados exegéticos y aun críticos, que nos han salido al paso aun sin buscarlos: el texto de *δμβρος* (952), tantas veces excluído de las ediciones, nos resulta impuesto por la alusión a la escena de Zeus y Dánae a que está dedicada la estrofa; el *κλεινὸν λέχος* (1303), igualmente rechazado por los comentadores, es la lección unánime de los manuscritos, y la única posible, y tan requerida, por el contexto de las frustradas bodas, en labios de Eurídice que sería un crimen literario sustituirla por ninguna otra. *Πάρα* en el verso 966 no hace sino cambiar el lugar al acento, medida que está sugerida por el Laureniano, y da a todo el pasaje una estructura gramatical perfecta. Esa misma exégesis interna nos impone el devolver con los manuscritos todos a Ismene el verso 572³⁴, que psicológicamente no cabe en los labios de su hermana, lo mismo que quitarle al Coro el 574³⁵, como lo hacen todos los manuscritos y sólo están bien en boca de Ismene. No es menos

(τὰς μανίας, μανίας, 959, 960), falta de *φρονεῖν* y necesidad de obtenerlo en Creonte (1347-1353); mordaz lenguaje, sentimientos mordaces en aquél (*κερτομίους ὄργαις, κερτομίους γλώσσαις, 956-961*); altaneras palabras de éste (*μεγάλοι δὲ λόγοι τῶν ὑπεραύχων, 1350, 1351*); dioses ofendidos por el rey de los edones (*ψαύων τὸν θεόν, παύεσκε ... ἐνθέους γυναῖκας, ἠρέθιζε Μούσας, 960-965*); violación del culto a los dioses en el de Tebas (*χρῆ τὰ γ'εῖς θεοῦς μηδὲν ἀσεπτεῖν, 1350, 1351*); castigo de los dioses a aquel (*ζεύχθη ... κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ, 958*); y en éste (*μεγάλας πληγὰς ... ἀποτείσαντες, 1353*); lección aprendida por el culpable Licurgo (*κείνος ἐπέγνω μανίας ψαύων, 960, 961*) y por Creonte (*γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν, 1352*).

³⁴ V. 572: ὦ φίλταθ' Αἴμον, ὡς σ' ἀτιμάζει πατήρ.

³⁵ V. 574: ἦ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον;

garantía de nuestro comentario el ver que el fragmento de despedida de Antígona queda perfectamente justificado en el estado de ánimo en que hemos sorprendido y descrito a esta desventurada hija de Edipo. Y el estásimo cuarto, tan debatido, encaja perfectamente en la estructura de la tragedia y resulta una pieza de las más trascendentales de todo el drama.

El Coro en un principio acoge sin pasión la orden del rey, cuya violación le parece imposible; si bien muy pronto muestra la reserva con que a ella se adhiere sin querer inmiscuirse y aun expresando su conjetura de que esa violación pueda ser obra de los dioses. Le domina una medrosa sumisión al tirano y a sus caprichos, que le lleva a condescendencias de palabra francamente afeadas por la cobardía. Más que Antígona le mueve la adhesión a su padre y a su familia (593-603), y sobre todo le angustia la suerte de la familia real, por la relación entre Antígona y el príncipe Hemón, que, prevé él, va a acarrear la ruina de la patria. Como dice muy bien Perrotta ³⁶, "Hemón es el representante de la *polis*, no Creonte". Para el Coro Antígona es la causa, involuntaria, si se quiere, y noble, pero causa real de las desgracias de palacio.

De ahí su inquietud al ver desesperado con enojos suicidas al joven heredero del trono, y de ahí también su turbación en el estásimo cuarto, cuyos tres cuadros lamentan concretamente la desgraciada muerte del príncipe, muerte ocasionada por su desposada y sufrida junto a ella (Dánae), muerte infligida por el padre (Licurgo), y desconsoladamente llorada por la reina madre (Cleopatra). Sólo cuando vea sumido al tirano en su propia ruina expondrá el Coro con franco realismo lo que siente de sus locuras y de las lecciones que con su fracaso dictan los dioses a los mortales.

Antígona a su vez se nos ofrece actuando siempre con la mejor de las voluntades: siempre cree tener la justicia de su lado, motiva sus hechos en razones del todo sagradas

³⁶ PERROTTA, *Sofocle*, pág. 77.

y aprobadas por los dioses, y sabe que en fin de cuentas son también aprobadas, en su corazón, pese a su miedo a definirse, por el Coro, el cual representa al pueblo; por Hemón sabremos que toda la *polis* aplaude su conducta y está con ella contra el tirano. Segura de sí y firme en su consciente postura resiste sucesivamente a las razones de su hermana, a los peligros de su empresa, a las sugerencias del Coro, a las pesquisas de los guardas, y una y repetidas veces al tirano mismo, que gradualmente va acentuando ante ella la crueldad de su condena y la inminencia de su feroz aplicación.

Pero la resistencia de su espíritu tiene sus límites humanos: fatigada de tanta contradicción, escucha al brutal padre de su novio, que por una parte se ríe y burla de éste, y a sus amores con ella los desprecia, los injuria y decreta cortarlos con la muerte de ambos amantes, y por otra, en su misma presencia manda perentoriamente dar ejecución a la cruel sentencia del emparedamiento y muerte. Desde este momento tenemos otra Antígona, más débil y más humana, y, por lo mismo, más amable que admirable, que llora y tiene miedo y pide compasión y lamenta la ruina de sus amores y el fracaso de una vida tronchada en flor, sin casi haberla gustado.

Otro cambio, éste ya escénico, realiza Sófocles con este personaje, además del dramático hasta ahora considerado: a pesar del consejo del Coro a Creonte, de correr a liberar primero a la joven de su prisión y después a sepultar a Polinices, el rey invierte el orden de estas acciones y llega tarde, y no logra evitar ni la muerte de Antígona ni la de su novio Hemón; entraba en los planes del poeta poner de relieve y en primer plano a la familia real arruinada, retirando ya el instrumento de que se habían valido los dioses para infligirle su castigo. A lo mismo obedece el haber eclipsado del todo a Antígona en la segunda parte de la tragedia, donde ni siquiera trae su cadáver a escena. Con el fin de concentrar todo el interés trágico en los castigos del tirano en su familia, no repara en sacrificarnos a este personaje, cuya belleza dra-

mática nos ha fascinado tanto y cuya eliminación quizás no consentirá la crítica moderna.

Y digamos ya dos palabras acerca de Creonte mismo. A este personaje nos lo va describiendo el poeta en forma gradual y dramáticamente simple, enfrentándole sucesivamente con todos los otros personajes, como en otros tantos espejos cada vez más convexos, que van caricaturizando cada vez más su figura dramática: el pueblo y Coro, el guarda, Antígona, Hemón, las dos hermanas, Tiresias... Cualquier lector lo puede observar por sí mismo.

Su primera determinación de prohibir el entierro de Polinices pudo parecer en un principio anodina e inofensiva, si bien ni los tebanos del tiempo de Creonte, ni los atenienses del de Sófocles concebían tolerable el que se denegase tal gracia a los familiares de los caídos en el campo de batalla. Pero una vez que una hermana se ha comprometido violando de hecho la orden tiránica, las razones que de todas sus decisiones va dando ponen cada vez más al descubierto su arbitrariedad y obstinación en mantener una orden temerariamente dada. El vaticinio apodíctico de Tiresias será el que por fin, de un golpe, rompa aquella testa infatuada y la haga sumir en su propia ruina.

Si en las tragedias antiguas — y los guiones modernos — fuera de rigor dar cifrado en el título su contenido, este drama en vez de "Antígona" habría de llamarse "Creonte, o el castigo de una testarudez".

IGNACIO ERRANDONEA S. I.

San Sebastián (España).