

**RECUPERACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL MITO DE
LOS LABDÁCIDAS EN *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES. SU
FUNCIONALIDAD EN LA DINÁMICA DRAMÁTICA**

PEDRO VILLAGRA DIEZ

Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN

Este artículo examina cómo la tragedia griega, especialmente *Antígona* de Sófocles recupera y amplía el mito. En efecto, el mito encuentra en la tragedia un despliegue tal que en muchas ocasiones llega a competir con el canon mítico. Es también nuestra intención analizar de qué modo opera el mito en la dinámica dramática; esto es, en qué medida le es funcional a la representación trágica.

ABSTRACT

This article examines how the Greek tragedy, especially Sophocles' *Antigone* recuperates and expands the myth. Indeed, the tragedy displays the myth in a way that it can compete with the mythic canon in many occasions. It is also our intention to examine how the myth operates in the dramatic dynamics, that is, to what extent it is functional to the tragic representation.

PALABRAS CLAVE

Mito – Tragedia – Antígona

KEY-WORDS

Myth – Tragedy – Antigone

Introducción

Hay consenso, en general, en entender al mito como la percepción arcaica del mundo en su forma divina que se materializa en un lenguaje; lenguaje, que desde luego, se ve determinado por esa percepción. Es así como el vocablo *mythos* designa en un primer momento a ‘palabra’; esa palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo y que poco después circularía en el *epos*. La representación del mundo divino y su relación con el ámbito humano (i.e. mito/religión), la propia lengua griega y la poesía constituyen, entonces, las vertientes que confluyen en la naciente del pensamiento griego antiguo¹.

La recuperación del mito (e incluso su ampliación) por parte de los diferentes poetas, historiadores, filósofos, dramaturgos y *rhétores* en general, ha sido una constante en la historia de la literatura griega y posteriormente, la literatura occidental. Este fenómeno nos conduce al interrogante acerca de la funcionalidad del mito y su relación con la realidad que el autor quiere representar.

El presente artículo tiene la intención de precisar de qué modo opera el mito en la dinámica dramática; esto es, en qué medida le es funcional a la representación trágica y cuál es, entonces, la relación mito, tragedia y realidad. Conforme con ello, y a partir de lo que propone Bruno Snell, existiría en la tragedia griega una ruptura entre mito y realidad en comparación con la poesía épica y la poesía lírica, pero -que a la vez- “*nos hallamos ante un nuevo tipo de relación con la realidad*”.

Resulta interesante, entonces, precisar -por un lado- de qué manera el mito de los Labdácidas (en particular) es recuperado en el estásimo segundo de *Antígona* y -por el otro- cómo la ampliación y configuración final del mito en la penosa historia de la sufriente heroína tebana “[...] *significa y se convierte en una nueva realidad específica.*”²

¹ “*Nos damos, entonces, con tres grandes ámbitos en los que se expresa una clase de explicación del mundo todavía prefilosófica: religión y mito, el lenguaje [...] y, en tercer lugar, [...] la poesía*”. (Schadewaldt, 1995: 18).

² Snell, 2008: 184 -185.

Apropiación del mito

Como lo mencionáramos al comienzo de la introducción, el mito constituye una mirada a la esfera divina, en tanto las acciones de los dioses afectan el ámbito humano. El mito daría cuenta, entonces, de esta percepción, a la vez que determinaría el lenguaje que lo profiere. Esta determinación refiere –en primera instancia– a la precariedad y limitación del lenguaje.³

La relación mito-lenguaje, sobre todo, en las primeras manifestaciones literarias del *epos* ha dado lugar a interesantes consideraciones.⁴

Ahora bien, la interacción entre dioses y hombres a la que el mito hace referencia, bien podría remitir, también, a una experiencia religiosa. Si pensamos en el proemio de *Teogonía* observaremos claramente cómo la inspiración, la iniciación y la consecuente actividad poética se hallan atravesadas por una experiencia a la que podríamos denominar mítico-religiosa.⁵

La misión poética encomendada al pastor sería doble y consistiría, entonces, por un lado, en celebrar a la divinidad (lo que lo asociaría con la actividad de las pro-

³ Se trata de la “...impropiedad del lenguaje, fundada en la imposibilidad de expresar adecuadamente ese su contenido por medio de la lengua [...] Los sucesos acontecen fuera del mundo de la historia que nosotros podemos captar; ocurren más allá del aquí y de ahora. Por todo ello no se puede hablar de los mismos más que en un lenguaje simbólico. Y ello no en razón de una peculiar configuración literaria, sino porque no es posible ninguna otra cosa.” (Pieper, 1998:20) .

⁴ “En los poemas homéricos y hesiódicos, más que un instrumento del cual los hombres disponen y del que a su antojo se sirven para sus fines, la noción de lenguaje se describe como algo vivo y animado, que muchas veces escapa al control de los hombres y que en ocasiones asume la forma propia del sujeto del discurso, y así se dirige a los hombres y los interpela a través de las apariencias del mundo, ya sea porque un dios interpela y así distingue a uno de sus favoritos entre los mortales, o bien porque señales divinas anuncian, como destino a su destinatario, el sentido del curso de los acontecimientos. Esta concepción de lenguaje se realiza mediante un repertorio tradicional de nociones y de imágenes, propio del pensamiento mítico griego,...” (Alves Torrano, 2007:159).

⁵ *Ellas, sí, enseñaron una vez a Hesíodo un hermoso canto,/mientras pastoreaba ovejas al pie del muy divino Helicón,/y por primera vez las diosas me dirigieron las siguientes palabras (mýthon),/ las Musas Olímpicas, hijas de Zeus que lleva la égida:/ “Agrestes pastores, vil deshonra, vientres tan sólo,/ sabemos decir muchas cosas falsas semejantes a verdades, pero sabemos, cuando queremos, cantar cosas verdaderas”./ Así dijeron las hijas del gran Zeus, que hablan claramente,/ y me dieron cortar como cetro una rama admirable/ de floreciente laurel; y me inspiraron un canto divino/ para que glorificara las cosas que serán y las que fueron antes,/ y me ordenaron celebrar con himnos el linaje de los bienaventurados que siempre son,/ y a ellas cantarlas siempre, al principio y al fin./ (Hesíodo, Teogonía vv.23-34).*

pías Musas) ⁶ y, por otro lado, “*glorificar las cosas que serán y las que fueron*” (v. 32), entendido esto, quizás, como el acontecer que surge de la relación entre el ámbito divino y el humano.

Carlos Disandro afirma que “*en el desarrollo del espíritu griego es fundamental el vínculo entre poesía y mito*”, y que lo es también “*lo que ha de derivar de ese vínculo o de esa constante referencia a la tradición paradigmática*”. La experiencia mítica sería de naturaleza tal que hace que la poesía se vuelva fontal, al punto de quedar excluido, por ejemplo, el planteo de la originalidad poética respecto del tema.

En efecto, a través de la palabra poética, el *poietēs* elabora o reelabora el mito; esto es, se interioriza, profundiza en él, medita con la tradición logrando, así, una articulación entre el paradigma mítico y el presente histórico.⁷ En ello, precisamente, radica –a nuestro entender– la originalidad poética; es decir, en el ser consciente de que –yendo a la fuente– se puede repensar el presente cambiante a partir de aquello que no cambia.⁸

Ampliación del mito

Gilbert Durand, en un artículo en el que recupera una serie de consideraciones planteadas a través de varias investigaciones suyas acerca del mito-análisis, propone dos parámetros para la exégesis del mito que remiten, en última instancia, a la coexistencia de lo estable y lo cambiante, de lo racional y de lo que no lo es.⁹

⁶ Cfr. Teog.vv. 11-12 “*Marchaban (las Musas), nocturnas, emitiendo un hermosísimo sonido,/ celebrando himnos a Zeus que lleva la égida...*”.

⁷ Disandro, 2000: 16 y ss.

⁸ La polisemia que adquirió a través del paso del tiempo el vocablo *mythos*, ha ido configurando, de algún modo, la manera en que se fue plasmando esa articulación a la que nos referíamos anteriormente (i.e. articulación entre el paradigma mítico y el presente histórico). En el lenguaje griego corriente *mythos* puede significar: palabra, discurso, conversación, proverbio, palabra meramente pensada y no pronunciada, en el sentido de plan, historia, relato, fábula, incluso puede llegar a aludir una historia inventada, no verdadera, un relato poetizado, una ficción.

⁹ “*por un lado, la memoria de las imágenes, estable, perenne; y, por el otro, su respiración, lo que las designa como cambiantes, móviles, inscriptas en las corrientes históricas y culturales, y en el movimiento mismo de la vida y de su evolución ... La memoria mítica tiene necesidad de su respiración, y viceversa, pero es muy difícil asirlas juntas ... El mito es una de las formas que sueña esta memoria, como experiencia de la Pérdida; y el saber, como *espistēmē*, es la memoria de esa memoria. De ahí, el mito no viene de*

Es de pensar que las apreciaciones (que en un primer momento están referidas al análisis e interpretación del mito) puedan ser aplicadas también a los poetas y a su propia *poiesis*. En este sentido, no parece incompatible, por ejemplo, la presencia de *mythos* y *logos* en un mismo rango de valoración en el fragmento 1 de las elegías de Jenófanes en un claro contexto religioso-ritual¹⁰. De hecho los filólogos de todos los tiempos acuerdan en que el presocrático de Colofón propone una nueva imagen de la divinidad y del mito frente a la ingenua, primitiva, e insolente presentación homérico-hesíodica de los dioses.¹¹ Esta depuración de la noción de divinidad¹², que puede suponer una percepción lógico-reflexiva de la realidad de los dioses, no por ello dejará de dar cuenta de una experiencia religiosa.

Un ejemplo de apropiación y ampliación del mito lo encontramos ya en *Trabajos y Días* de Hesíodo. Luego del proemio, el poeta de Beocia ofrece una serie de tres mitos espiralados en modo creciente.¹³ El tercer relato, conocido como el Mito de las Edades, es anunciado por el poeta como un *logos* con el que coronará su exposición. Éste consta de la caracterización de las cinco etapas por las que la raza humana ha ido transitando. A saber: la Edad de Oro, la de Plata, la de Bronce, la Edad de los Héroes y la Edad de Hierro (la actual de Hesíodo). La lectura de este relato ha dado motivo a innumerables interpretaciones. Lo cierto es que, partiendo de la Edad de Oro, en las tres primeras se nota un claro movimiento descendente, en términos de degradación. Sin embargo, puede resultar un tanto sorprendente cuando el poeta se refiere a la cuarta raza, la de los Héroes, a la que califica como de “*más justa y más valiente*” (v.158). A ella le sigue nuevamente la degradación en una Edad de Hierro, la peor de todas, en la que “*no existirá ni la justicia, ni la vergüenza*” (vv.192-193). La estructura de

ninguna parte; el mito no hace más que conducirnos hacia allí; es, propiamente hablando, una u-topía, un no-lugar, al mismo tiempo que es una u-cronía, un no-tiempo. Es preciso entonces resignarse a un corolario del principio de incertidumbre: aquél de la interferencia del observador en el campo de su observación; se lo quiera o no, desde que se mira el mito, se lo hace con nuestra razón” (Durand, 2006:12).

¹⁰ “Mas es necesario primero que los hombres entonen alegres un himno al dios./ con relatos piadosos y palabras puras” (*eufēmois mýthois kai katharoisi lógois*) (Jenófanes, Frag.1 vv.13-14).

¹¹ Cfr. Jenófanes, Poemas satíricos (Silos) Fragmentos 11 y 12.

¹² Cfr. Cornavaca, 2008: 102 y ss.

¹³ A. Mito de las dos Discordias (vv. 11-41), B. Mito de Prometeo y Pandora (vv. 42-105), C. Mito de las edades o razas (vv. 106-201).

todo el mito, factible de ser dividido en dos partes de tres momentos cada una¹⁴, ha hecho pensar a algunos estudiosos que el primer relato se trata de la recuperación por parte del poeta de Beocia de un muy antiguo mito indo-ario;¹⁵ mientras que el segundo momento sería la novedad hesiódica.

Se acuerda, en general, en que el mito en su totalidad, junto con los dos anteriores (el de las Discordias y el de Prometeo-Pandora) y con la posterior Fábula del gavián y el ruiseñor, les son funcionales al poeta para plantear y legitimar el tema de la *dikē* y *hybris* (justicia y desmesura) que anticipan los consejos a Perses sobre la necesidad y valoración del trabajo. La ampliación del mito en la Edad de los Héroeos (raza que no aparecería en el relato original indo-ario) y la de Hierro (que si bien es mentada y juzgada por el símil de un metal como las tres primeras, tiene un tratamiento especial, ya que alude a la edad del propio poeta), hacen pensar en una intención concreta. En efecto, sólo en estas dos últimas aparecen nombres propios.¹⁶ Se podría decir que Hesíodo en el segundo momento del mito proporciona un marco “histórico”, por así llamarlo. Al relato arcaico, “ahistórico” (o que se pierde en la historia) de las tres primeras razas, le siguen dos nuevas edades que aluden a ciclos más cercanos: el tebano y el troyano. Incluso se llega al momento presente al que están sujetos el propio Hesíodo y su hermano. Si ya el mito tradicional oficia de escenario en el que se instalan, desarrollan, se corporalizan e internalizan las nociones de *dikē* y *hybris*, la ampliación del relato ilumina de manera contundente el presente del poeta.

Recuperación y ampliación del mito en la tragedia. Relación mito-realidad en el drama

Pasando por alto el modo en que los poetas líricos han hecho uso del mito en términos de apropiación, o recuperación, y ampliación, es nuestra intención en este momento del artículo detenernos en cómo funciona este fenómeno en el género dramático y en la relación mito-realidad en la tragedia.

¹⁴ Algunos críticos subdividen en dos la Edad de Hierro. Otros consideran que el reclamo de Hesíodo de “... *nacer después*” (v. 175) anticipa de modo optimista la llegada de una nueva etapa mejor que la actual.

¹⁵ West, 1978: 172-177.

¹⁶ Se nombra a Edipo (v. 163) y a Helena (v. 165). Y, por supuesto, la alusión al propio Hesíodo en el pronombre personal *egō* (v. 174).

Más allá del origen del drama asociado -en consenso prácticamente unánime- con los rituales dionisiacos, sabemos que “la materia prima” desde la que se configura una tragedia del siglo V la constituyen los relatos míticos vigentes. En esta dirección, Joachim Latacz postula que los poetas retoman los mitos y sobre esta base los podían asociar libremente, interpretar, profundizar e incluso variar. Es precisamente por ello que, en gran medida, el placer estético del público radica en aprovechar y apreciar esas interpretaciones y modificaciones. Se trata de una suerte de acuerdo previo y tácito entre el tragediógrafo y el espectador sobre la materia y los principios de juicio estéticos.

Las situaciones escogidas de los mitos (cargadas emocionalmente) aparecen articuladas espontáneamente, sin retrasos temporales y motivadas psicológicamente con toda la pasión del momento y con el espectro completo de sentimientos humanos. De este modo el suceso que la comunidad -en realidad- experimenta “internamente” de manera normal, se presenta entonces a los ojos de los espectadores “externamente” de modo complejo (aunque inteligible), dando lugar así al juicio de los actores y por encima de ellos al del que reflexiona. En una palabra, se trataría del aprovechamiento del mito que supone la habilitación del tragediógrafo a desplegarlo, incluso “variario”, con la intención, por un lado de que opere como un dispositivo estético, y, por otro lado, de que el espectador pueda reflexionar y emitir un juicio. El relato mítico asumido, reelaborado y representado ofrecería, para Latacz, acciones y reacciones en escena que el público comparte en toda la actualidad del momento, en un discurso estructurado racionalmente y pensado argumentativamente. Por eso el espectador puede tomar distancia y evitar un juicio apresurado. La tragedia griega llega a ser así una escuela de juicio humano responsable, un debate público y reflexión comunitaria.¹⁷

Esta posición interpretativa -en algún punto entonces- entiende el empleo del mito por parte de la tragedia en la posibilidad de pensarlo como un relato vivo que ilumina el presente e invita a la reflexión de ciertos temas universales y particulares de la *polis* de ese tiempo.

Vernant y Vidal-Naquet, referentes destacados de la crítica socio-antropológica francesa, se hacen eco de la afirmación de Walter Nestlé: “*La tragedia nace cuando se empieza a ver el mito con la mirada del ciudadano*”. Estos estudiosos afirman

¹⁷ Latacz, 1993:10-11.

que paradójicamente la tragedia emplea relatos míticos protagonizados por héroes, pertenecientes a familias nobles, de prácticas sociales, formas de religiosidad o comportamiento político que la nueva *polis* democrática rechaza. La distancia existente entre el mito y la ciudad se comienza a percibir pero no es lo suficiente para que el héroe desaparezca. Si bien la *dikē* impugna la tradición nobiliaria y tiránica aún no se ha fijado. La tragedia opone constantemente una *dikē* a otra y se ve cómo el derecho se desplaza y se transforma en su contrario. Para los estudiosos franceses, el mito heroico en sí no es trágico, es el poeta quien lo transforma en tal cosa.¹⁸

Bruno Snell, por su parte, centra su atención en la relación mito-realidad en la tragedia y afirma, en primer lugar, que el simple hecho de que el drama esté sujeto a las condiciones de la representación impide tomar por verdadero lo que en él se representa. No se podría, por tanto, atribuir realidad al mito que contiene el texto. El estudioso alemán sostiene que los relatos míticos en su estadio épico y lírico fueron tomados como verdad. La “narración del mito” era determinante a la hora de su legitimidad como relato verdadero. Poco más adelante sostiene que todavía en la poesía coral, el coro se halla en la misma situación en la que se encuentran los personajes míticos a los que evoca. En ello radicaría el germen del drama, de la representación escénica. El mito se convierte en realidad presente, y esto es algo que se remonta a la más remota antigüedad. De este modo, la representación coral adquiere un carácter épico.

Snell continúa exponiendo que en el origen del drama todavía se daba que, durante el tiempo que duraba la danza, el mundo mítico y la realidad terrena coincidían en la danza y canto en honor de Dioniso, en el ritmo y música ejecutados por coreutas disfrazados de animales.¹⁹

Sin embargo, los requerimientos técnicos del teatro en su carácter de espacio *performativo* y en su conformación definitiva²⁰ lo obligan a apartarse de la “realidad”. Al poeta se le exige la “ilusión”. De este modo ya no se supone que el drama tenga que decir la verdad ni representar la realidad; al contrario, al dramaturgo se le reprocha, incluso que se acerque demasiado a la realidad.

¹⁸ Vernant, Vidal-Naquet, 1987: 146-147.

¹⁹ Snell, 2008: 175-178.

²⁰ Esto supone organizar la acción en distintos *episódia* y *stásima* corales desarrollándola en lo posible en el mismo lugar y con una continuidad temporal, y sosteniéndola en el diálogo habitualmente de tres actores como máximo.

Pero, si bien la tragedia no considera verdad histórica lo narrado en el mito, como lo hace la epopeya, sino que indaga los motivos de los mismos en la acción humana, prescindiendo de lo puramente factual, este hecho no va en menoscabo de la “realidad del propio mito” y del aprovechamiento que el dramaturgo del siglo V hace de él.²¹

Coincidimos con Snell en que el relato mítico ya no es tomado como “verdad histórica”; en todo caso, nos parece una limitación identificar directamente verdad con realidad, aun entendiendo que “*la realidad ya no es simplemente algo dado [y que] lo que tiene verdadero valor ya no se presenta como suceso inmediato, [y que] el hombre ya no percibe de forma directa el sentido de los fenómenos.*”²²

Pero llegar a la conclusión de que en tiempos de la tragedia griega clásica “*el mito ha muerto*”, como postula Snell de un modo –a nuestro entender– provocativamente alegórico, en la convicción de que la realidad de la existencia del hombre exige el conocimiento de sí mismo –a través de la reflexión– y que el mito comenzaría a resultar, entonces, insuficiente para emprender semejante labor, nos parece una lectura un tanto reductiva de la noción de mito y de la noción de realidad.

Es cierto que el relato mítico en su versión primitiva ya no tiene la justificación plena de su propia proferición; sin embargo, la verdad de su contenido en una resolución estética, que –a la vez– invita a la reflexión, sigue iluminando la realidad de la existencia humana y su relación con el ámbito de los dioses. Estamos convencidos de que en la asunción y recreación del mito, el tragediógrafo logra resignificarlo y fundar un nuevo tipo de vínculo con la realidad.

Antecedentes del mito de los Labdácidas

A título informativo y sólo a modo de rastreo temático podemos indicar brevemente las alusiones literarias al mito de los Labdácidas como antecedentes de su tratamiento dramático en Sófocles.

En *Iliada*, IV, vv. 376 y ss. Homero muestra a Polinices reclutando un ejército para enfrentar a su hermano. Más adelante en la rapsodia XXIII, vv. 676-680 se hace

²¹ Op. cit., 189-194.

²² Op. cit., 199.

una breve alusión a la caída de Edipo. En el canto XI de *Odisea*, vv. 271-280 y en el contexto del catálogo de las heroínas legendarias (en el marco de la *nekyia*), el poeta hace referencia a Edipo, al parricidio, al casamiento incestuoso con Yocasta/Epicaste y a los futuros infortunios.

Es claro, que la mayor base de datos acerca del relato mítico de los Labdácidas se halla en los ciclo épicos, *Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*, cuyo acceso sólo se da de manera fragmentaria y por tradición indirecta.²³ La *Edipodia* haría referencia a la impiedad cometida por Layo en relación con el ilícito amor por Crisipo, el hijo de Pélope y el consecuente castigo de la Esfinge enviado por Hera. También se alude al parricidio, al posterior casamiento incestuoso con Yocasta, al suicidio de su madre y su ceguera. Sin embargo, sus cuatro hijos –según este poema– habrían nacido de su segunda esposa Eurigania, la hija de Hiperfante. Por su parte, la *Tebaida* relataría la maldición que Edipo le profirió a sus hijos, Polinices y Etéocles, precisando el motivo de su cólera: porque le ofrecieron una copa de oro de Layo que les había prohibido y que le hacía recordar el parricidio. Los maldijo, entonces, imprecándoles que habría siempre entre ellos guerras y combates y que bajarían ambos al Hades por obra de las manos del otro. Por último, *Epígonos*, trataría de la toma de Tebas por los argivos, una generación después de la expedición de los *Siete*.

Por otro lado, y fuera del contexto épico directo, Hesiodo en *Trabajos y Días*, 162-166 (en el relato del mito de las edades; en la cuarta edad, la de los héroes y semi-dioses) nombra a Edipo.²⁴

En un registro literario diferente Heródoto, en su *Historia*, V, 59 a partir de la inscripción grabada en unos trípodas, menciona a Layo, hijo de Lábdaco, nieto de Polidoro y bisnieto de Cadmo. Es interesante en este testimonio, la vinculación del mito con la historia para la datación de un hecho.

Ya en la lírica, Píndaro en su *Olimpica* II, 35-45 sentencia que al infortunio puede seguirle la ventura. Terón, destinatario del epinicio es de la familia a la que pertenecieron también Polinices, Edipo y Layo.

Finalmente, Esquilo en *Siete contra Tebas*, última pieza (y única que se conserva) de la trilogía que despliega *performativamente* el mito Labdácida tematizando el paso

²³ Bernabé Pajares, 1999: 39-79.

²⁴ *Vide supra* pág. 4.

del infortunio de Layo a Edipo y de éste a sus hijos, se presenta como el antecedente más cercano (al menos, de los que se conservan) al planteo de Sófocles en su *Antígona*.

Ampliación y funcionalidad del mito de los Labdácidas en *Antígona* de Sófocles

La obediencia a la ley divina por sobre los decretos humanos se presenta tradicionalmente como el tema central de la *Antígona* sofoclea. La tragedia, que pertenece a la saga tebana y que se ubica argumentalmente después de *Edipo Rey* y de *Edipo en Colono* del mismo autor, desarrolla –como ya lo mencionáramos anteriormente– las secuencias temáticas inmediatamente posteriores a *Siete contra Tebas* de Esquilo: la maldición de los Labdácidas parece llegar a su punto culminante en el fratricidio recíproco de Etéocles y Polinices. Creonte, tío de ambos, asume la conducción de la ciudad que se halla finalmente a salvo.

Ahora bien, el desafío de la heroína a lo dispuesto por el gobernante de Tebas, esto es, la prohibición de enterrar y rendir honras fúnebres a las exequias del traidor bajo pena de muerte, se presenta como una “verdadera creación” del dramaturgo colonense. En efecto, no parece haber precedentes de los ciclos épicos (*Edipodia*, *Tebaida*, *Epígonos*), ni en otros registros previos a Sófocles, que atestigüen la versión de una Antígona transgresora de los decretos civiles en favor a sus deberes de sangre;²⁵ y en el caso de que los hubiera, se trataría entonces de una revivificación de la leyenda mediante la transformación de la materia mítica.²⁶ El poeta de Colono ancla el argumento de su tragedia en el mito de los Labdácidas explicitando su recepción y ampliación en el *stásimon* segundo de la obra (vv. 582-630)²⁷, especialmente en la primera antiestrofa.

En este punto, resulta interesante señalar, una vez más, el papel fundamental que juega el coro (al menos, en Sófocles) para el planteo general de la tragedia, más

²⁵ Al final de *Siete contra Tebas*, ante el decreto de las autoridades de la ciudad (trasmitido por el heraldo) de no dar sepultura al traidor, Antígona se declara dispuesta a dársela. Tal vez se trate de un añadido ajeno a Esquilo que anticipa la *Antígona* sofoclea (vv.1005 y ss.).

²⁶ Bollack, 2004: 41.

²⁷ Técnicamente el *stásimon* finalizaría en el 625. Los otros 5 versos corresponden a los anapestos pronunciados por el Corifeo para la presentación de Hemón en su entrada a escena.

precisamente, respecto del desarrollo de la acción;²⁸ ello sin desmedro, sino por el contrario, de incorporar una lectura del *stásimon* inscripta en una más amplia que incluya apreciaciones acerca de la integración estética del coro dentro de la tragedia griega implicando el *embólimon* y la *parábasis* como las resoluciones más frecuentes para el canto coral trágico.²⁹

El coro está compuesto, en esta ocasión, por ancianos nobles de la ciudad.³⁰ Inmediatamente antes, del *stásimon* segundo, el *episódion* ha dejado en evidencia las posiciones irreconciliables de Creonte y Antígona. La acción dramática, en cuanto a la contraposición de voluntades, ha llegado a su punto máximo. Los ancianos entre cantos de lamento y danza logran transponer a un plano universal la naturaleza sufriente del linaje que ha sido sacudido por los dioses y cómo la desgracia sigue alcanzando a las generaciones futuras. Es así como, los primeros tres versos logaédicos de la primera estrofa sentencian:

*Felices³¹ aquellos cuya vida no ha probado la desgracias;
pues, para quienes su casa ha sido estremecida³² por los dio-
ses, infortunio ninguno³³ deja de venir sobre toda la raza...³⁴*
(vv. 582-584)

²⁸ Véase Aristóteles, *Poética*, 1456 a 25 y ss.

²⁹ González de Tobia, 1995: 69-74. Si bien, el artículo citado se circunscribe al *stásimon* primero de *Antígona*, resulta altamente contundente y esclarecedor con relación a la función del canto coral en la obra, permitiendo, a la vez, pensar que muchas de las pertinentes apreciaciones expresadas por la filóloga de La Plata, pueden hacerse extensivas al resto de los *stásima*.

³⁰ Para Errandonea es evidente la razón por la que Sófocles puso ancianos en el coro: “...en este *estásimo* y en las consideraciones que él hace, tan propias y exclusivas de viejos avezados a reflexionar y hallar en hechos pasados las raíces de los sucesos presentes”. En la misma nota a pie de página, disiente con Jebb en que la intención del poeta de Colono de integrar el coro con ancianos era “para acentuar la soledad de la heroína...” (Errandonea, 1991: 59).

³¹ El significado de *eudáimones* tiene que ser tomado en su estricto sentido etimológico (“favoritos de los dioses” no sería una mala traducción). (Kamerbeek, 1978: 117). Interesante, también, es señalar la recurrencia de esta raíz en la sentencia final del coro que propone vincular, entonces, la *sensatez* con el favor divino.

³² *seisthē*: posiblemente sirve de preludio al símil del mar embravecido. (Kamerbeek, 1978: 117)

³³ *átas oudén*: *átē* no sólo es la palabra clave *kat' exokhēn* (por excelencia) de este *stásimon*, sino que denota un concepto central de la tragedia entera (y de muchas otras). (Kamerbeek, 1978: 117)

³⁴ No se trataría aquí de una muerte que trae otra muerte, como en el caso de la *Orestía*. Es aún peor. Es la lógica despiadada de la tragedia que abate sobre cualquier estirpe indistintamente. (Bollack, 2004: 42).

A continuación, el símil del tormentoso mar azotado por los vientos en Tracia, conforme con una estética épica, completa de una manera plástica las calamidades que le sobreviene a una familia a través de toda su descendencia.

A modo de contrapunto equilibrado, la antiestrofa correspondiente particulariza en la descendencia de Lábdaco las sentencias proferidas de forma general. De esta manera, y a partir de una lograda estructura que ofrece un movimiento *analéptico* y otro *proléptico*, consigue Sófocles –a nuestro entender– articular la acción dramática, al menos desde su eje mítico. En efecto, en los primeros cuatro versos de la antiestrofa el coro da cuenta de los infortunios sufridos por la casa de Lábdaco. Con ello consigue, de manera *analéptica*, inscribir la acción dramática en los primeros momentos del mito escogido:

*Veo que desde antiguo las desgracias de la casa de los Lab-
dácidas
se precipitan sobre las desgracias de los que han muerto,
y ninguna generación libera a la raza, sino que
alguna deidad las aniquila y no les deja tregua.* (vv. 593-598)

Luego de la referencia al pasado mítico, el canto coral alude a un presente que se había mostrado, en primera instancia, un tanto esperanzador:

*Ahora se había difundido una luz en el palacio
de Edipo sobre las últimas ramificaciones,*³⁵ (vv. 599-600)

Sin embargo, ese mismo presente augura un futuro calamitoso:

*Pero de nuevo lo siega el polvo sangriento
de los dioses infernales, la necedad de las
palabras y la venganza de una resolución.* (vv. 601-603)

³⁵ Momento bisagra: Antígona (con Ismene) serían las últimas ramificaciones y su casamiento con Hemón, bien podría ser tomado como esa luz a la que se alude.

En este punto, nos parece hallar, a modo de *prolepsis*, una anticipación del devenir de la acción dramática. Es precisamente en la primera estrofa y antiestrofa del *stásimon* segundo donde se hace centro en el nudo trágico propuesto por Sófocles, atendiendo a sus tres componentes constitutivos: por un lado, la determinación divina, por el otro, la necesidad humana, representada por Creonte³⁶, y finalmente la consecuencia nefasta de la decisión de Antígona.

Completan este canto coral segundas estrofa y antiestrofa con un movimiento similar a las primeras, apuntando a sentencias semejantes.³⁷

A modo de conclusión

El mito, en su naturaleza fértil, le ofrece al poeta de Colono un amplio espectro de posibilidades de despliegue que éste lleva hasta límites extremos en lo estético y en la reflexión sobre la condición humana.

La incorporación de elementos que acentuaban emocionalmente la carga afectiva original de los *mitemas*, como así también el desarrollo de variaciones en ellos con el fin de favorecer la articulación argumental interna de la pieza dramática, permitieron que la tragedia del siglo V –a un mismo tiempo– hallara su legitimidad en las remisiones a los legendarios tópicos de los distintos ciclos épicos y terminara –a su vez– por oficializar todo relato mítico en su versión más compleja y completa. El drama ático se juega, entonces, en la equilibrada tensión entre lo asumido por recepción (como herencia de historias tradicionales) y lo recreado por aptitud artística. *Antígona* de Sófocles se constituye en un claro ejemplo de este fenómeno.

En dosis concentrada el *stásimon* segundo da cuenta de un pasado mítico en el que el infortunio flagela la raza de Lábadaco; y, a la vez, repara en un presente mítico que augura las consecuencias de la acción dramática propiciada por *la necesidad de las*

³⁶ Cfr. vv. 1347-1350.

³⁷ No hay insolencia que pueda con el poder de Zeus. Se trata de un *nomos* que rige presente, pasado y futuro. La naturaleza humana está atravesada por el infortunio (*atē*). Aún la esperanza puede resultar para muchos engaño de vanas ilusiones. Los dioses le hacen confundir al hombre el mal y el bien y su impunidad es de corta duración. *Creon is destined to exemplify this*. Jebb, 1987¹⁷:142

palabras y la venganza de una resolución. De este modo el coro ubica al espectador en un punto de flexión. El canto coral transpone al plano de lo universal lo que pretende desarrollar en el registro de lo particular. Funciona, entonces respecto del resto de la obra como el momento en el que el poeta –en formato coral– piensa al mito como relato que subyace y confiere sentido a las acciones que componen la totalidad de la trama; una suerte de bisagra que articula desde el eje mítico su recuperación y su ampliación.

BIBLIOGRAFÍA

-Fuentes

Sophoclis Fabulae (1924), recognovit brevisque annotatione critica instruit A. C. Pearson, Oxford.

Tragicorum Graecorum Fragmenta (1971), Editor Bruno Snell, Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht.

-Textos críticos, comentados y traducciones.

Errandonea, I. (1991) *Sófocles. Tragedias*, vol. II, Alma Mater, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Jebb, R. C. (1987¹⁷) *Sophocles. Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kamerbeek, J. C. (1978) *The plays of Sophocles*, vol. III, E. J. Brill, Leiden, The Netherlands.

-Literatura complementaria

Alves Torrano, J. A. (2007) “Mito y dialéctica en la tragedia *Euménides* de Esquilo” en *Ordia Prima* 6 (2007), pp. 159-170. Córdoba. El Copista.

Bernabé Pajares, A. (1999) *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*, Madrid, Gredos.

Bollack, J. (2004) *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte*. Madrid. Colección Tiempo al tiempo.

Cornavaca, R. E. (2008) *Presocráticos. Fragmentos I*. Buenos Aires, Losada.

Disandro, C. (2000³) *Tránsito del mythos al logos. Hesíodo. Heráclito. Parménides*. La Plata. Fundación Decus.

- Durand, G. (2006) “Gilbert Durand y el mito-análisis” en *El imaginario en el mito clásico* –VI Jornada–, coordinado por Hugo Bauzá (2006), pp. 11-23. BuenosAires. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- González de Tobia, A.M. (1995) “La función dramática del stásimon primero en Antígona de Sófocles” en *Actas de las Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, Montevideo, Universidad de la República.
- Latacz, J. (1993) *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen. Vandenhoeck.
- Pieper, J. (1998² original en alemán 1965) *Sobre los mitos platónicos*. Barcelona. Herder.
- Schadewaldt, W. (1995) *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Snell, B. (2008, original en alemán 1975) *El descubrimiento del espíritu*. Barcelona. Acanilado.
- Vernant, J. P. – Vidal-Naquet, P. (1987), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid. Taurus.
- West, M. L. (1978), *Hesiod. Works & Days*, Edited with Prolegomena and Commentary