



N° 43 · 2019 · ISSN 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2019.43.e0013
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

TIEMPO TRÁGICO: ESTRUCTURA ANULAR Y ESQUEMAS MISTÉRICOS EN LOS CANTOS CORALES DE *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES (PARTE II)

SANTIAGO HERNÁNDEZ APARICIO

Universidad Nacional de Rosario / CONICET
 santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

.....
 Recibido: 20/09/18

Aceptado: 07/12/18

En el presente artículo nos proponemos reconocer y analizar el uso de la técnica de la *ring-composition* o estructura anular en los cantos corales de *Antígona* de Sófocles en relación con los elementos de los cultos eleusino y dionisiaco que atraviesan la obra. Nuestra hipótesis consiste en que, lejos de ser un factor de mera articulación formal, la *ring-composition* cumple con una función dramática pues cohesiona, con su juego de paralelismos, las alusiones a los misterios con el fin de presentar la acción como un ritual iniciático fallido. En esta segunda parte continuamos el análisis e incluimos los cantos corales restantes y las conclusiones.

Ring-composition / Canto coral / *Antígona* / Misterios eleusinos / Misterios dionisiacos

...

TRAGIC TIME: RING COMPOSITION AND MYSTERY CULTS IN THE CHORAL SONGS OF SOPHOCLES' *ANTIGONE*

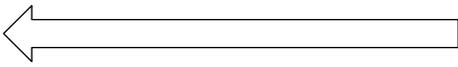
In this article we aim to recognize ring-composition and to analyze how it is used in Sophocles' *Antigone's* choral songs in connection with the elements from the Eleusinian and the Dionysian cults that pervade the play. Our hypothesis claims that, rather than being a mere factor of formal articulation, ring-composition has a dramatic function because it articulates the allusions to the mysteries through an interplay of parallelisms in order to represent the action as a failed initiation ritual. In the second part we continue the previous analysis and include the remaining choral songs.

Ring-composition / Choral song / *Antigone* / Eleusinian mysteries / Dionysian mysteries



1. Los cantos centrales

Ahora que ya exploramos en detalle el nivel de consecuencia que la estructura anular puede adquirir dentro de un canto, abordaremos las conexiones entre *stasima* (exceptuando al estásimo V), para lo cual nos resultará útil un gráfico que represente la estructura anular completa:

<p style="text-align: center;">A Párodos (vv. 100-154)</p>	<p style="text-align: center;">Luz de salvación (ambigüedad)</p>	<p style="text-align: center;">A' E. V (vv. 1116-1154)</p>
<p style="text-align: center;">B E. I (vv. 332-375)</p>	<p style="text-align: center;">Autonomía /subyugación masculino / femenino humanidad / divinidad regularidad / caos</p>	<p style="text-align: center;">B' E. III (vv. 781-801) E. IV (vv. 944-987)</p>
<p style="text-align: center;">C E. II (vv. 582-625) Zeus y Dioniso hunden una casa vs. Tiempo eterno del Olimpo</p>		<p style="text-align: center;">Ubicación excéntrica del <i>turning-point</i></p>

Podemos observar un patrón A-B-C-B'-A', en donde B' subsume dos elementos que actúan como uno. Será interesante preguntarnos sobre esta peculiaridad, pero primero, para que sea posible interpretar de manera unitaria los paralelismos de B-C-B', será necesario que remarquemos la dimensión política de los esquemas míticos eleusinos y dionisiacos. Nos basaremos, como explicamos en la introducción, en la teoría de SEAFORD (2012), que ve en la *pólis* dos tipos de configuraciones temporoespaciales que le permitían mantener su identidad (46ss.): una ligada a la homogeneización del espacio a través de un centro conector y a la del tiempo a través de un ciclo para la administración pública; la otra ligada a la imaginación de un origen y, por lo tanto, de un límite antes del cual no existía la *pólis*. De esta forma, muchos ritos y festividades de Atenas articulaban el sentido abstracto de territorialidad política con mitos etiológicos para definir la identidad ciudadana: la Brauronia, las Ocoforias o incluso los misterios eleusinos¹ conectaban el centro y la periferia situando ceremonias de iniciación en las fronteras de la *pólis*. El propio culto de Dioniso Eleuterio había sido traído de la frontera con Beocia. Las respectivas *αἰτίαι* de estos ritos y cultos los imaginaba fundados por un agente externo que los delegaba a la comunidad para su ejercicio futuro, generando una cohesión ligada al territorio. Estas consideraciones son necesarias, pues algunos rasgos de los misterios, tales como la participación voluntaria e individual, el secreto o la aceptación de todos los helenos, si bien pueden ser pensados como superadores de la *pólis* y del *oikos*, pueden desorientarnos en relación con la auténtica masividad de su práctica y los usos políticos que Atenas eventualmente les daba en su expresión².

En cuanto a los misterios eleusinos, su mito etiológico se encuentra meticulosamente expresado en el *Himno homérico a Deméter*³, que constituye para SEAFORD (2012: 31-45) un cronotopo etiológico sobre el origen de la *pólis*. Efectivamente, la diosa Deméter, durante la búsqueda de su hija raptada por Hades, arriba al *oikos* de Céleo, el rey de Eleusis, como la anciana Deó. Ahí, una situación

en particular desencadena su epifanía (vv. 96-475): en un ritual fallido, Deméter intenta volver inmortal mediante el fuego a Demofonte, pero Metanira, su madre y esposa de Céleo, interrumpe el proceso. La diosa se exaspera y, tras revelarse, ordena la construcción de un templo, donde se sentará durante un año para frustrar los cultivos e impedir que el humo del ritual llegue hasta los dioses (vv. 313, 319, 355). Ante tamaña crisis, Zeus cederá y permitirá el retorno de Perséfone, celebrado en el culto instituido en el templo por la comunidad eleusina. La crisis etiológica se resuelve cuando la familia real es trascendida por la *pólis* para la fundación del culto, y el poder de Zeus como *kýrios* es limitado por Deméter. Efectivamente, la íntima conexión del culto eleusino y de la diosa con la agricultura apunta al surgimiento de la *pólis* como una superación de los *oíkoi* individuales hacia una unidad político-agraria sobre el territorio, el mítico *synoikismós* de Teseo⁴. Este pasaje del cronotopo recíproco al etiológico a su vez conecta a este último con el espacio político⁵, pero sobre todo es necesario resaltar que la epifanía de Deméter no implica hostilidad de la divinidad hacia el *oîkos*, sino su integración hacia una dimensión distinta. Esto queda claro cuando la luz de la diosa no destruye la casa real como lo haría el rayo de Zeus o el temblor de Dioniso⁶.

En cuanto a los misterios dionisiacos, a cuyo esquema mítico ya nos referimos en parte al comentar los cronotopos de *Antígona*, es necesario retomar el valor político de la figura de Dioniso como dios comunal que se opone a la endogamia del *oîkos* y muchas veces es ayudado por Zeus en la tarea⁷. Efectivamente, dentro del *αἴτιον* de fundación del culto se reproduce el *αἴτιον* de nacimiento del dios: el tirano encierra a Dioniso, pero este derrumba el palacio y reaviva el fuego en la tumba de Sémele, apuntando a su propio nacimiento desde el rayo con el que Zeus fulminó a su madre (E., *Ba.* 617-634). Tanto en el mito eleusino como aquí una divinidad llega desde lejos, asume el control del eje cósmico del espacio y lo delega a la *pólis*, que lo ejercitará miméticamente en el rito místico. Pero además los conecta⁸ la común relación con la agricultura⁹ del grano y del vino, respectivamente, con la fertilidad de la tierra y los ciclos de muerte y resurrección que transcurren en su seno. Concretamente, la epifanía final del ritual eleusino (BURKERT 1985: 289) se produce cuando el hierofante convoca a Kore con un gong y declara que “la señora” ha dado a luz a un dios con el epíteto *Brimo*, que puede identificarse con Pluto (hijo de Deméter) o Dioniso-Yaco (hijo de Perséfone). Además, tanto el episodio de Demofonte (*h Hom. h. Cer.* 234-248) como su performance ritual y el nacimiento de Dioniso tratan el renacimiento y la apoteosis por el fuego.

Como ya lo sugirió el análisis de la párodos, las alusiones a ambos misterios en *Antígona* los funden en un mismo subtexto que funciona como fondo irónico o contrastivo con respecto a la acción, pues dicho subtexto ofrece un paradigma mítico para intentar explicar sucesos que en gran medida subvierten los rituales e instituciones que tal paradigma fundamenta.

En el *Himno homérico a Deméter* se da un entrecruzamiento cultural, pues la diosa recibe a su hija que regresa saludándola como una bacante¹⁰. Efectivamente el culto dionisiaco arrancaba a las mujeres de sus casas y las unía en un culto comunitario; las alejaba de sus *oíkoi* invirtiendo el ritual matrimonial y, a través de

un gesto apotropaico, integraba a la *pólis* una práctica potencialmente peligrosa para una de sus instituciones normativas¹¹. Antígona, de hecho, abandona como una bacante la casa de Creonte, pero su gesto de superación de un *oikos* resulta paradójico, pues rechaza la unión con Hemón para compenetrarse con su propio linaje a través del incestuoso deseo de unión con el hermano muerto (φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, v. 73¹²). En el *kommós*, se identifica con Níobe (vv. 823-833):

ἤκουσα δὴ λυγρόταταν
 ὀλέσθαι τὴν Φρυγίαν ξέναν
 Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄ-
 κρω, τὴν κισσὸς ὡς ἀτενῆς
 πετραία βλάστα δάμασεν,
 καί νιν ὄμβροι τακομένην,
 ὡς φάτις ἀνδρῶν,
 χιών τ' οὐδαμὰ λείπει,
 τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγ-
 κλαύτοις δειράδας: ἄ με δαί-
 μων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

Escuché que la más triste de todas, la extranjera Frigia, hija de Tántalo, fue destruida en la cima del Sípilo; como un brote pétreo fuertemente asido, la hiedra la sometía, ni la tormenta –como dice el dicho- ni las nieves jamás abandonaron a la que se disuelve, mas empapa sus laderas por las cejas que siempre lloran. Semejante a ella un dios me adormece.

Níobe ocupa la punta de una montaña, *tópos* menádico por excelencia¹³, y lo hace no como Démeter para saludar, sino para lamentarse por sus hijos asesinados por Apolo y Artemisa. El dolor es tan grande que la petrifica (ὡς πετραία βλάστα), convirtiéndola en un cadáver viviente con ojos que siempre lloran (παγκλαύτοις), como Antígona, que es arrastrada de modo similar hacia sus muertos. Sin embargo, Níobe aparece asida por la hiedra (κισσός), atributo incontrovertible de Dioniso, que la adormece. Su estatuto de bacante resulta chocante, pues el contexto apunta a la soledad de la boda con Hades y no a la comunión colectiva. Esto nos lleva a pensar en una bacante rebelde que asume el papel del θεομάχος, en la consecuente labor de Dioniso como destructor de la casa endogámica de los Labdácidas, y en Antígona no solamente como madre en duelo, sino como Perséfone raptada hacia el submundo¹⁴. La superposición de madre e hija también se da en la Cleopatra (la hija de Bóreas y Oritía) del estásimo IV, que resulta una especie de multiplicación poética del mito de Níobe, pese a que el coro desautorizó a Antígona cuando lo enunció (vv. 834-835). Sus hijos, cegados por su madrastra (vv. 970-975), se lamentan por ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν (v. 980, “tener el ascendiente de una madre sin bodas”). La descendencia de la heroína queda, como Perséfone, oculta de la luz, pero al mismo tiempo ella hace una mala boda con Hades, si

tenemos en cuenta que el mito refiere su encierro en una cueva por la nueva esposa de Fineo.

Otro contraste interesante con la figura báquica se da en el valor del lamento, que LORAUX (1998: 64-65) relaciona con dos modelos de memoria femenina. Por un lado, con uno basado en el paradigma mítico del ruiseñor-Procne en su ambigüedad de *lamento por el muerto / lamento por ser el asesino*, y es aquí donde las bacantes descuellan, pues una de sus provincias es el asesinato intra-familiar (pensemos en el lamento de Ágave a Penteo en *Bacantes*). Sin embargo, cuando Antígona es vista lamentándose ante el cadáver de su hermano como un pájaro que ve el nido vacío¹⁵ (vv. 422-425), queda claro que le corresponde el otro modelo: la memoria corporal, sensual del dar a luz, propia de la madre que anuda muerte y nacimiento. En el estásimo IV, aparece otra figura: la de Dánae (vv. 944-950) que sufre οὐράνιον φῶς / ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις ἀύλαϊς (“la luz celestial cambiar por moradas bronceíneas”) y κρυπτομένα δ’ ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη (“oculta en el tálamo sepulcral [es] subyugada”). Si bien la insistencia en el linaje (v. 949), la privación de luz y la apertura del espacio cerrado por la recepción de Ζηνὸς [...] γονὰς χρυσορύτους (v. 950, “la semilla de Zeus como lluvia dorada”) aluden a la intrusión divina en el espacio endogámico y su posible destrucción, el verbo ταμιεύσκε (“almacenaba”) tiene un sentido de ‘guardar’ o ‘encerrar’, lo que convierte al tálamo sepulcral de esta Kore en un lugar que quizás no se desee abandonar o, al menos, implica ambigüedad en su accionar. Cuando el estásimo III habla de que νικᾷ δ’ ἐναργῆς βλεφάρων ἴμερος εὐλέκτρον (v. 797, “triumfa el deseo radiante de los ojos de la novia de buena cama”)¹⁶, probablemente el brillo sea irónico, dado que la trama registrará posteriormente dos bodas con la oscuridad de la muerte. Cleopatra, del antiguo linaje de los Eréctidas (vv. 981-982) y criada en ἄντροις (v. 983, “cuevas”) también es una figura ambivalente en ese sentido.

En cuanto a Licurgo (vv. 955-965), ἐκ Διονύσου Πετρώδει Κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ (v. 958, “confinado por Dioniso en pétreo prisión”), la similitud de su castigo con el de Níobe nos hace dudar de si efectivamente se trata de una correspondencia con el tirano Creonte que encerraría a Dioniso o a la bacante (Antígona¹⁷). Si bien es plausible interpretar a Antígona como un Dioniso que destruye a Creonte/Licurgo, ella también es destruida, y la coincidencia entre el castigo por petrificación y el deseo de encierro y muerte nos lleva a considerar la posibilidad de que la heroína ocupe un lugar de oposición al dios. En esta trama de Deméteres petrificadas, Perséfontes que no suben, bacantes caseras y Dionisos que no logran liberarse del encierro del tirano (quizás tiranos sean ellos mismos), lo que predomina es la ausencia de luz, y su encierro cuando aparece.

Este tipo de ambigüedades que sólo registramos parcialmente, pero que permean la totalidad de la obra –el énfasis en el diseño general impide una mirada detallada a B-C-B’ y todos sus ecos en los episodios–, nos permiten pensar de dos modos diferentes el paralelismo entre B y B’ y su ligazón a C. Estos modos no son contradictorios entre sí, sino que constituyen dos acercamientos complementarios a un objeto que no deja de ser el mismo, pues insiste en su carozo inasible. El primero coincide en cierta forma con la tradición¹⁸ que ve en el estásimo I una gran

amplitud gnómica, no al punto de considerarlo separado de la acción dramática – como lo hiciera Wilamowitz–, pero sí lo suficientemente amplio como para cantar sobre el ser humano e incluir en ello, por descontado, a Antígona y Creonte. La oda completa sería una epxégesis de la *gnóme* que la abre: *πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄν- / θρώπου δεινότερον πέλει*. (v. 332, “mucho hay de pasmoso, pero nada / existe más pasmoso que el hombre”), y establecería una relación antitética con el estásimo IV, que repite un lexema central: *μοιριδία τις δύνασις δεινὰ* (v. 951, “el poder del destino es algo pasmoso”). Así, el ser humano transitaría la tensión semántica de *δεινός* entre “admirable” y “temible” o “pasmoso”. Esto, por un lado, implica una poderosa autonomía que se afirma con intransigencia: el hombre desgasta (*ἀποτρύεται* v. 337) la tierra, sin darse cuenta de que es eterna e incansable (*ἄφθιτον, ἀκαμάταν* v. 337), esto es, no reconoce su naturaleza sagrada, codificada en el mito Eleusino. *Ὑ τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ / χωρεῖ, περιβρυχίοισιν / περῶν ὑπ' οἴδμασιν* (“más allá del mar grisáceo avanza, con el viento sur tempestuoso, cruzando por debajo de la rompiente de las olas”) pero ignora que la riqueza (*ὄλβος*) acumulada del linaje es tan inútil como las negras naves (*κελαιναὶ νᾶες*) para salvarlo de la *δύνασις μοιριδία*. En el otro extremo de la autonomía, el estásimo IV, actúan potencias numinosas que reducen la acción a la nada o convierten a los supuestos agentes en ánforas pasmadas ante el saber ominoso de su destino. Así, Dánae es tomada por Afrodita y Eros, Licurgo por Dioniso y Cleopatra probablemente por Ares¹⁹. El Eros del estásimo III también aparece como dueño de una gran agencia, una movilidad extrema que obnubila y pierde a los hombres: *φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις ἀύλαϊς* (v. 786, “te expandes sobre el mar abierto y los espacios agrestes”). A su vez, en el centro de B y B' se ubica el estásimo II, que actúa de *turning-point* de la estructura anular en general y que puede resumirse en dos temas que lo dominan²⁰:

C vv. 598-603

[...] νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπερ-
ρίζας ὃ τέτατο φάος ἐν
Οιδίπου δόμοις, κατ' αὖ νιν
φοινία
θεῶν τῶν νερτέρων ἀμᾶ κόνις
λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν
ἐρινύς.

Ahora la luz se estrecha sobre las
últimas raíces en la casa de
Edipo, el polvo sangriento de los
dioses de abajo ahora la corta,
así como la insensatez de la

vv. 604-614

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἄν-
δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι
τὰν οὔθ' ὕπνος αἶρεῖ ποθ' ὁ
παντογέρωσ, οὔτε θεῶν
ἄκματοι
μῆνες, ἀγήρω δὲ χρόνω
δυνάστας κατέχεις
Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν
αἴγλαν.

τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει / νόμος
ὄδ' [...]

palabra y la Erinia de los pensamientos.

Zeus ¿qué arrogancia de los hombres podría oponerse a tu poder? No lo toma nunca ni el sueño que todo lo envejece ni los meses incansables de los dioses. Sin envejecer, mantienes poderoso en el tiempo la luz brillante del Olimpo. No sólo ahora, sino en el pasado y el futuro prevalecerá esta ley.

Por un lado, tenemos el hundimiento de una casa por Zeus, los dioses de abajo y Dioniso (que revuelve el mar con su viento tracio en vv. 586-592); por el otro, el tiempo eterno que el rey de los dioses mantiene en el Olimpo. La luz (φάος) a punto de extinguirse en la casa de Edipo y la luz marmórea del Olimpo (μαρμαρόεσσα ἀγλαν) contrastan agudamente, intensificando la sensación de transitoriedad de lo humano, pues, como sostiene EASTERLING (1978:150), a la luz olímpica se la adjetiva como “con el brillo del mármol” para igualar su intensidad con la quietud y seguridad del palacio de Zeus, que no será movido nunca por nada. Desde esta perspectiva, el elemento que actúa como *turning-point* puede considerarse excéntrico (*ex-centrum*, corrido del centro) tanto por la consideración observación descriptiva de que B' contiene un elemento más que B (y por lo tanto B' A' un número mayor de versos que A B²¹) como por la impresión de que el contrapeso ejercido por las fuerzas que limitan la autonomía humana la superan ampliamente, por lo que se genera una sensación casi de linealidad pese a que nos encontramos ante una estructura anular.

La otra opción para interpretar la relación de B con B' y de ambos con C es simplemente un ejercicio de anamorfosis, que, quizá, sea más orgánico con las interpretaciones que se han ido esbozando a lo largo de este escrito. Consiste en considerar excéntrico no al *turning-point*, sino a la órbita o al camino que lo circundan, que en ese caso tenderían a lo elíptico. Es como si en el modelo anterior hubiésemos colocado nuestra perspectiva en la casa agonizante de Edipo, arrastrada por θεῶν ἄκματα / μήνες (“los meses incansables de los dioses”), y en este caso lo hiciéramos en la luz bien cimentada del Olimpo. Volveremos a esto luego.

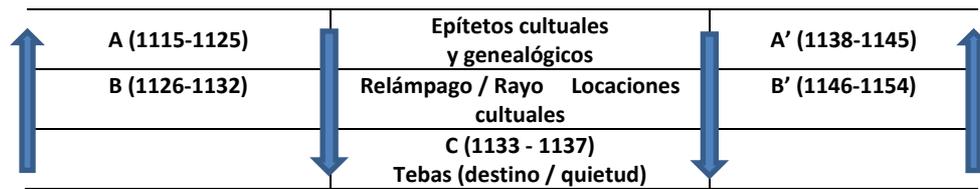
B podría también interpretarse como el cronotopo monetizado de la *pólis*: la movilidad extrema del περιφραδῆς ἀνήρ (v. 347) que lo lleva a agotar tierra y mar sólo puede fundamentarse en un espacio homogéneo absolutamente explotable, así παντοπόρος (v. 360, con el doble sentido “rico en recursos” y “con mil caminos”), el hombre puede devenir ἄπορος (“sin recursos”, “sin caminos”), pues, cuando todos los caminos dan lo mismo, ninguna elección constituye hogar. La actividad ἔτος εἰς ἔτος (v. 340) sólo encuentra un límite en la muerte (v. 361, Ἄϊδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται) pero ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται / τὸ μέλλον (vv. 360-36, “sobre nada se dirige al futuro”). Se exaltan los bienes culturales (vv. 353-359)

con la misma intensidad con que se mira con superioridad a los demás seres en lo restante del estásimo. B', por su parte, podría interpretarse como el cronotopo recíproco del *oikos*, si recordamos las ambigüedades expuestas más arriba. Efectivamente, todos los “castigos” o rupturas de resistencia ejercidas por las fuerzas divinas también pueden leerse como deseos endogámicos: Dánae almacenando la semilla de Zeus; Cleopatra entre las cuevas de su padre Bóreas y su nuevo encierro²²; Licurgo confinado, todos grandes linajes (auto)encerrados, privados de luz. Esta fijeza absoluta es en parte contrarrestada por el vuelo feliz de Eros, que, sin embargo, avala el triunfo del deseo de los ojos de la novia. Para ZEITLIN (1993 159) Afrodita, en su conexión con Tebas, representa la unión excesiva.

Así, *pólis* y *oikos* se sitúan en torno al palacio eterno del Olimpo y describen a su alrededor una órbita excéntrica. *Exzentrische Bahn* es un término que Friedrich Hölderlin tomó del *Mysterium cosmographicum* de Kepler (1596) para definir la trayectoria de su héroe en la novela *Hiperión*²³. Cuando el empeño de este se aproxima a su objetivo, tal como un planeta que se acerca al sol, el curso de la elíptica vuelve a alejarlo, en un continuo recomenzar del camino. Con esto el poeta suabo metaforiza el continuo desplazarse y perecer en la vida humana de los marcos de comportamiento preestablecidos que validan cursos de acción, por lo que se llega a nuevas configuraciones siempre conflictivas y hasta se permite la superposición de obligaciones incompatibles entre sí. Sería imposible tocar la solidez marmórea del Olimpo, donde los dioses no necesitan vencer obstáculos para cumplir con sus objetivos ni transgredir sus naturalezas para realizarse. Los hombres, en cambio, están sujetos a un tiempo que puede abruptamente quedarse sin teleología, cuando sus configuraciones de mundo mueren, y sufrir el vacío como Dánae, de quien la traducción holderliniana de *Antígona* dice: “*Sie zählete dem Vater der Zeit / die Stundenschläge, die Goldnen*” (BEISSNER 1954, 292)²⁴. Más allá de las particularidades poéticas del pensamiento de Hölderlin, nos atrae su interpretación del tiempo en Sófocles como manifestación del límite ontológico humano²⁵. Cuando dice en las notas a su traducción de *Antígona* “*Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen*” (BEISSNER 1954, 295)²⁶ apunta a la crisis etiológica no resuelta. La integración entre *pólis* y *oikoi* que apuntalaban los cronotopos etiológicos de los misterios eleusinos y dionisiacos se ve frustrada por una práctica pervertida de estos. Por lo tanto, el tiempo mítico no se reactualiza evidenciando el ciclo de la naturaleza y el misterio no logra conquistar a la muerte. Tebas, como no-lugar, no admite la cohesión comunitaria.

Es posible advertir que la párodos, el *turning-point* (el estásimo II) y, como veremos, el estásimo V comparten la imagen de la luz, lo cual constituye una importante evidencia de la representación de los misterios como eje vertebrador del sentido de los cantos corales. Una luz de salvación que entraba en pugna con otros elementos, la débil luz a punto de ser segada / cegada en contraposición a la luz marmórea del Olimpo, y una luz que, como ahora veremos, representa la salvación, pero cuyos destinatarios resultan difícilmente los tebanos.

2. *Estásimo V, vv. 1115-1154*



Si en la párodos había una luz diurna para los tebanos –oscilante entre fuego, sangre y vino, pero segura–, en el último estásimo del coro veremos una luz a medias, sumida en la oscuridad de la noche que se podría identificar con el sol en el Hades de los ritos eleusinos y con el Dioniso que guía como estrella las procesiones²⁷. La salvación que otorga esta luz epifánica, no obstante, resulta ambigua en cuanto a sus receptores.

Genéricamente, el estásimo pertenece a los hiporquemas, que SCULLION (1998: 98) considera un “misnomer” de los filólogos alejandrinos, pues estos cantos alegres, particularmente relacionados con la danza, suelen preceder al desastre en las tragedias de Sófocles²⁸. Pero también se trata de un egregio ejemplar de los ὕμνοι κλητικοί, pues demanda la presencia del dios dos veces (μολεῖν, v.1144; προφάνηθ', v. 1150). El hecho de que no haya *deus ex machina*²⁹ en términos estrictamente formales en el éxodo no solamente reproduce la ironía de la consideración del canto como hiporquema, sino que contradice una relación de χάρις con la divinidad en la que la párodos insistía (vv. 103, 149) y que quizás jamás existió.

La estructura anular (A-B-C-B'-A') en este himno de magnitud bastante menor que la párodos hace uso de las estrofas y antistrofas como elementos estructurantes de los paralelismos, pero construye su *turning-point* a partir de los últimos versos de la antistrofa α' (que llamamos B) y los primeros de la estrofa β (que llamaremos B'). Ahí se sitúa Tebas, fija/estancada, en torno a la cual el dios se mueve raudo como una bacante.

A- En correspondencia con la ἐπίκλησις del himno, A presenta **epítetos culturales y genealógicos** de Baco. Si Nike era μεγαλώνυμος (v. 148), Baco, más esquivo, resulta πολυώνυμε (v. 1116). Y efectivamente en el himno aparecerán cultos que lo ligan a distintas πόλεις en una gran red espacial³⁰. En primer lugar, aparece su conexión con Tebas a través de la genealogía, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα / καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα / γένος (“ofrenda de una esposa cadmea y de Zeus atronador prole”), en una estructura que se espeja repitiendo el orden sintáctico de sus elementos con una pequeña inversión: complemento genitivo (modificador-núcleo) + núcleo sustantivo / complemento genitivo (núcleo-modificador) + núcleo sustantivo. Inmediatamente se insiste en su identidad más importante en el himno, la misteriosa: κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις / Ἰταλίαν³¹ (vv. 1118-1119, los misterios dionisiacos), μέδεις δὲ / παγκοίνοις, Ἐλευσινίας / Δηοῦς ἐν κόλποις³² (vv. 1119-1121, los eleusinos). La mención final a Tebas (que crearía un pequeño anillo en la estrofa) resulta irónica: 1) su cualidad de “ciudad madre de las bacantes” (v. 1122, Βακχᾶν ὃ ματρόπολιν Θήβαν) nos recuerda que Baco no pudo convocar a las mujeres fuera de los οἴκοι, 2) la mención de las corrientes del

Ismeno (v. 1124, Ἰσμηνοῦ ῥείθρων) sugiere que Dioniso llega³³ con la caída del sol, si recordamos que Helios subía por el Dirce en la párodos, 3) la fundación “sobre las semillas de la serpiente salvaje” (v. 1125, ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος) no solo recuerda el salvajismo de los monstruos tebanos que exigen sacrificios humanos³⁴, sino que reenvía a las semillas que Dánae (v. 950) conserva como signo de endogamia, y por lo tanto –vía el parangón con Sémele– al nacimiento de Dioniso como apertura del “vientre”.

B- Ya en la εὐλογία, que principia con **un relámpago**, se mencionan **localidades culturales** donde Baco ha hecho su aparición en el pasado. Primero Delfos: σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε / λιγνύς, ἔνθα Κωρύκται / στείχουσι νύμφαι Βακχίδες, / Κασταλίας τε νᾶμα (vv. 1126-1130, “A ti el humo-relámpago te ha visto sobre la roca de doble pico, también el arroyo de Castalia donde marchan las ninfas coricias, Bacantes”). La referencia es al culto báquico de Delfos, compartido por Apolo, que celebraba cada dos años un festival panhelénico con una procesión nocturna con antorchas cerca del doble pico del Parnaso. De ahí la extraña expresión στέροψ λιγνύς, que funde el rayo del nacimiento del dios (el aspecto positivo del misterio dionisiaco) con su representación ritual³⁵. En segundo lugar, Eubea o Tracia, como propone CULLYER (2005). Efectivamente, hay montañas Niseas (v. 1131) en ambos lugares. Que al dios lo envíen κισσῆρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἄ- / κτὰ πολυστάφυλος (vv. 1131-1132, “las colinas cargadas de hiedra y el promontorio verdoso, rico en uvas”) puede remitir tanto al Baco agrario ático, por las uvas, como al Baco tracio, por la hiedra, que lo conecta con aspectos más perturbadores propios del paisaje tracio de Licurgo en el estásimo IV o del Sípilo de Níobe en el *kommós* de Antígona.

C- Está constituida por los últimos versos de la antistrofa α' (vv. 1133-1135) y los primeros de la estrofa β (vv. 1136-1137), donde **Tebas** aparece como un centro civilizado luego de los espacios silvestres anteriores e incluso se la llama πᾶσαν ὑπερτάταν πόλεων (vv. 1136-1137, “la suprema entre todas las ciudades”) y esto viene dado por la *cháris* mutua entre los creyentes (el genitivo absoluto, vv. 1133-1134) y el dios, que la honra (τιμᾶς) y la mira (ἐπισκοποῦντ', v. 1135).

B'- Al igual que en B, encontramos inicialmente el **rayo** (v. 1138, ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ, “junto a tu madre herida por el rayo”). El énfasis se mueve del hijo hacia la madre, lo cual implica un giro negativo, si recordamos las connotaciones destructivas de la apertura de interiores por Zeus. Luego aparecen las mismas **locaciones culturales** que en B: Delfos (v. 1144, Παρνασίαν ὑπὲρ κλιτῶν, “por la ladera del Parnaso”) y Eubea/Tracia³⁶ (v. 1145, ἢ στονόεντα πορθμόν, “por el estrecho atronador”). Sin embargo, la primera εὐχή (v. 1144, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ, “vengan con pie purificador”) porque ὡς βιαίας ἔχεται / πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου (“toda la ciudad está poseída por una violenta enfermedad”) puede aludir a los Coribantes de Cibeles, unidos al cortejo dionisiaco, si seguimos la interpretación de SCULLION (1998) que ve afectada a toda la ciudad no por polución, sino por una enfermedad mental que necesita del tratamiento homeopático a través de la danza. Esta lectura nos parece correcta no sólo por la razón, ya defendida por el crítico, de que el culto dionisiaco no se asocia con la cura de la polución³⁷, sino

también porque todos los personajes, incluido el coro, exhiben un punto de vista pasmoso para la lectura de los sucesos.

A'- Regresa a los **epítetos genealógicos y culturales**, pero curiosamente se omite la ligazón con Tebas (Baco es solamente παῖ Διὸς γένεθλον, “hijo nacido de Zeus”, v. 1149) y se conserva de A exclusivamente las referencias místicas, pero de un modo mucho más cercano, ya que se alude con vocativos no ya a locaciones que lo sugieran, sino a elementos del culto en sí, relacionados con la epifanía de los dioses. La denominación del dispensador Yaco (v. 1154, τὸν ταμίαν Ἰακχον) correspondía al Baco, que guiaba la procesión desde Atenas hasta Eleusis, y la noche del día 20 de *Boedromiόν* era identificada con las estrellas que anunciaban la llegada al santuario (vv. 1146-1147, ἰὼ πῦρ πνειόντων / χοράγ' ἄστροων, νυχίων / φθεγμάτων ἐπίσκοπε, “Oh, corego de los astros que exhalan fuego, supervisor de las voces nocturnas”). Por supuesto, la potencia excesiva de las estrellas alude al ardor místico de la epifanía en sí al final del rito, cuando Perséfone subía y nacía el dios. Finalmente, el baile de las bacantes con Yaco podría manifestar una fusión entre los beneficios de la danza coribántica, la procesión eleusina y la danza autorreferencial del coro en la representación trágica (también visible en el término χοράγ').

A partir de estos elementos podemos sacar algunas conclusiones con respecto a la pregunta por los receptores de la salvación que implica la luz mística. ¿Quién se inicia en los misterios? Teniendo en cuenta las múltiples perversiones en la estructuración simbólica del marco social que encarnan tanto Antígona como Creonte y los cronotopos que representan, es dudosa su salvación, y más aún en el caso del tirano³⁸. En cuanto a Tebas, aunque el coro entone la plegaria final con firmeza, existe una serie de elementos que permiten afirmar que todas las instituciones que la cohesionarían socialmente o se hundan o perpetúan su crisis. El Dioniso del éxodo oscila entre presencia invisible que destruye Tebas o ausencia visible que la deja librada al suicidio por sus conflictos intestinos, pues no hay ningún signo concreto que marque una epifanía, que convencionalmente se realizaría con el dios *apò mechanês*, cuyo mayor acto es la fundación de un culto a través de la etiología. Esto parece confirmarse si recordamos el verso central de la tragedia: τῶν δ' ὀρθουμένων / σώζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία (“cuando la conducción es recta, la obediencia salva a la mayoría”, vv. 675-676), del cual toda la acción resulta una refutación, pues Creonte, navegante de la *pólis*, reconoce que ἰὼ δυσκάθαρος Ἄιδου λιμήν (v. 1284, “oh, es implacable el puerto de Hades”). El adjetivo δυσκάθαρος literalmente significa “impurificable” y apunta a que no es posible que la ciudad aprenda; y decimos “ciudad” y no “Creonte” o “Antígona”, porque es la relación integrativa entre *pólis* y *oikos* la que determina la peculiar forma de la crisis etiológica en esta tragedia. Como señalan OUIDEMANS-LARDINOIS (1987: 159) con respecto al coro: *there is no reason to suppose that the chorus is now able to separate Dionysus' beneficial aspects from his maleficent ones*. En la penúltima estrofa, toda la ciudad está enferma, por eso pide la ayuda que no llegará.

Sin embargo, habíamos advertido en la última estrofa ciertos rasgos epifánicos con relación a la luz mística y gestos de metateatralidad. Lo que planteamos es que en el momento cuando canta esta sección, el coro ya no es de tebanos, sino

de atenienses. Como ha señalado HENRICH (1995), cuando el coro se refiere a sí mismo bailando en compañía de Baco, rompe la ilusión escénica para afirmarse como actor ritual en el culto del dios de Eléutheras. Esto explicaría las dos plegarias en las últimas estrofas, una respondida (la de los atenienses) y la otra no (la de los tebanos). Dioniso realizaría una suerte de epifanía extradramática, como permite pensar el sentido de ἄγαλμα en el verso 1116. Efectivamente, la palabra no solamente alude al hijo metaforizado como ofrenda ritual o al himno mismo como ἄγαλμα, sino a la estatua del dios que era transportada en procesión hacia el teatro durante las Grandes Dionisias y que presenciaba las tragedias. La intimidad de las imágenes lumínicas que apuntamos más arriba se entenderá mejor si notamos que la estatua del dios no se trata de un simple objeto inanimado. Explica GIORGIO AGAMBEN (1995: 113):

[es] la fuente perpetua de un acontecimiento, en el que se supone que la eternidad no tiene menos parte que el hombre. [...] El significado etimológico de ἄγαλμα (de ἀγάλλομαι) es “alegría, exultación”. Wilamowitz refiere el uso de estatuas arcaicas que llevan la inscripción Κάρες εἰμί, ἄγαλμα τοῦ Απόλλωνος. El genitivo es aquí, exactamente sujeto y objeto. Ante estas estatuas es enteramente imposible decir si nos encontramos ante “objetos” o “sujetos”, porque nos miran desde un lugar que precede y supera la distinción sujeto/objeto.

La tragedia, en tanto ficción dramática, no resolvió su crisis etiológica ya que su cronotopo indeterminado no pasó hacia uno determinado, y esto es lo que articulan los coros con el tejido de imágenes de iniciación misteriosa fallida y los episodios con la crisis de una ciudad sin espacios de cohesión comunitaria. Sin embargo, podría argumentarse que el pasaje hacia un cronotopo determinado se dio durante su performance. Mientras que el coro tebano recibió los “dones” del Dioniso tracio y tebanos, la comunidad cohesiva de espectadores y *performers* entró en relación con el Dioniso de los dones de la tierra, el Dioniso Delfico, la danza curativa de los Coribantes y, sobre todo, el Dioniso misterioso. Podría pensarse que la epifanía *en* el teatro reforzó el sistema de valores de los presentes. La luz fue revelada para los atenienses y permaneció secreta para los tebanos, unos fueron iniciados y los otros no y, como dice un fragmento conservado de *Triptólemo* (PEARSON-RADT 837):

ὡς τρισόλβιοι
 κείνοι βτροτῶν, οἱ ταῦτα δερχθέντες τέλη
 μόλοσ' ἐς Ἄιδου. Τοῖσδε γὰρ μόνοις ἔχει
 ζῆν ἔστι, τοῖς δ' ἄλλοισι πάντ' ἔχει κακά.

Tres veces felices aquellos entre los mortales que después de ver estos ritos descienden al Hades. Sólo para ellos hay vida, para los demás todo es males.

3. Conclusión

Al principio del trabajo señalamos la presencia de esquemas míticos mistéricos en *Antígona*, pero también llamamos la atención sobre sus aparentes tensiones y contradicciones. Sin embargo, demostramos que es posible leerlos de forma unitaria y coherente, si se aclaran las conexiones que surgen entre ellos cuando se los evalúa como elementos de una estructura anular o *ring-composition*. Reconocimos el uso de esta técnica compositiva en los cantos corales, cuya función dramática se pudo leer, bajo esta perspectiva, como presentación de la acción como un rito iniciático fallido. Teniendo en cuenta la riqueza semántica y cultural del género trágico en cuanto a ritos y otros géneros textuales, estamos conscientes de que el esquema mítico tratado sólo constituye una parte de todo lo que la obra podría albergar, pero creemos que arroja luz sobre algunos problemas puntuales no siempre visibles bajo otras perspectivas. Por otro lado, el sentido metateatral del estásimo V nos llevó a la consideración de un efecto tranquilizador de la representación sobre el espectador. Sin embargo, vale aclarar que la tragedia también operaba un cuestionamiento a los valores establecidos y no siempre pudo haber generado comunión entre los espectadores. El caso de la propia *Antígona* es ambiguo: su estructura anular tal como la estudiamos no representa el aseguramiento triunfal, mediante repetición, del orden establecido, sino una advertencia sobre el peligro que implica el desgarramiento interno de una sociedad, peligro del que Atenas no estaba exenta.

Bibliografía

Ediciones

GRIFFITH, M. (1999). *Sophocles Antigone*. Cambridge.

JEBB, R. C. (2010). *Sophocles: the plays and fragments*. Cambridge. Primera edición publicada en 1888.

PADUANO, G. (1982). *Tragedie e frammenti di Sofocle* (Vols. I-II).

RADT, S. (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen.

Estudios

AGAMBEN, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia.

BEISSNER, F. (Ed.) (1954). *Hölderlin. Sämtliche Werke. Band 1: Gedichte- Hyperion. Band 2: Der Tod des Empedokles-Aufsätze-Briefe. Band 3: Übersetzungen*. Stuttgart.

BURKERT, W. (1985). *Greek religion*. Cambridge, Oxford.

CRANE, G. (1989). Creon and the 'Ode to Man' in Sophocles' 'Antigone', *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, 103-116.

CULLYER, H. (2005). A Wind That Blows from Thrace: Dionysus in the Fifth Stasimon of Sophocles' *Antigone*, *CW*, 99(1), 3-20.

- DE MAN, P. (1956). Keats and Hölderlin, *Comparative Literature*, 8(1), 28-45.
- DE ROMILLY, J. (1968). *Time in Greek tragedy*. New York.
- DUNN, F. (1996). *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*. Nueva York.
- EASTERLING, P. (1978). The second stasimon of 'Antigone'. En *Dionysiaca: Nine studies in Greek poetry by former pupils, to Sir Denys Page on his seventieth birthday*. Cambridge.
- ESPOSITO, S. (1996). The changing roles of the Sophoclean chorus, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Third Series*, 4(1), *The Chorus in Greek Tragedy and Culture, Two*, 85-114.
- FOLEY, H. P. (1994). *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretative Essays*. Princeton.
- GARCÍA VACA, J.D. (1946). *Aristóteles. Poética*. Ciudad de México.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Hölderlins Hymne "Der Ister" en Band 53. Gesamtausgabe*. Frankfurt. Primera edición publicada en 1942.
- HENRICH, A. (1990), Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica. En M. GRIFFITH & D.J. MASTRONARDE (Eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (pp.257-277). Atlanta.
- HENRICH, A. (1995). Why should I dance? Choral self-referentiality in Greek tragedy, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Third Series*, 3(1) *The Chorus in Greek Tragedy and Culture, One*, 56-111.
- HÖLDERLIN, F. (1954). Anmerkungen zur Antigonä. En *Hölderlin. Sämtliche Werke. Band 3: Übersetzungen*. Stuttgart. Primera edición publicada en 1804.
- LORAUX, N. (1998). *Mothers in mourning. With the essay "Of Amnesty and its Opposite"*. Ithaca – London. Primera edición publicada en 1990.
- PLÁCIDO, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona.
- REINHARDT, K. (2010). *Sófocles*. Madrid. Primera edición publicada en 1933.
- SANTA MARÍA, M. A. (2013). The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος. En A. BERNABÉ, M. HERRERO DE JÁUREGUI & A. SAN CRISTÓBAL (Eds.), *Redefining Dionysos*. Gotinga.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2007). *Sófocles, una interpretación de sus tragedias*. La Plata.
- SCHLESINGER, E. (2006). *El Edipo Rey de Sófocles*. La Plata. Primera edición publicada en 1950.
- SCULLION, S. (1998). Dionysos and *katharsis* in 'Antigone'. *Classical Antiquity*, 17(1), 96-122.
- SEAFORD, R. (1981). Dionysiac drama and the dionysiac mysteries, *The Classical Quarterly*, 31(2), 252-275.
- SEAFORD, R. (1995). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford.
- SEAFORD, R. (2005). Mystic light in Aeschylus' *Bassarai*, *The Classical Quarterly, New Series*, 55(2), 602-606.

- SEAFORD, R. (2012). *Cosmology and the polis. The social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus*. Cambridge.
- SEGAL, CH. (1964). Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the 'Antigone', *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3(2), 46-66.
- SEGAL, CH. (1999). *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*, Cambridge – London.
- STALEY, G. (1985). The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to man', *The Classical World*, 78(6), 561-70.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge.

Notas

¹ Eumolpo, el antepasado de los sacerdotes del rito Eleusino, habría sido un rey tracio que se unió con Eleusis en contra de Atenas (SEAFORD 2012: 49). Esta guerra contra Erecteo está representada en la tragedia epónima de Eurípides, que nos llegó en fragmentos. *Cfr.* RADT (1999).

² Sobre los misterios eleusinos como posible vehículo de las aspiraciones panhelénicas de Atenas, *cfr.* SEAFORD (2012: 49). Sobre el carácter "less gentilicial" del culto de Dioniso – ergo, su popularidad– *cfr.* BURKERT (1985: 290ss.).

³ Para discusiones sobre, entre otros temas, el posible origen ático del himno o su relación con Atenas, *cfr.* FOLEY (1994).

⁴ *Cfr.* Th. 1.15.1-2 y PLÁCIDO (1997: 59ss.). Este último resalta la importancia de la tradición agraria en la democracia ateniense.

⁵ Lo hace, por ejemplo, a través de la construcción del *Eleusinion* en el ágora, desde donde se llevan los *sacra* hacia Eleusis durante la procesión nocturna de Yaco.

⁶ ἤλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροῶς ἀθανάτοιο ἰλάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὤμους, λαύγῃς δ' ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἀστεροπῆς ὤς: ("Resplandeció una luz de largo alcance desde la piel inmortal de la diosa, la cabellera dorada cayó sobre los hombros y la casa bien cimentada se llenó de un brillo como el relámpago", *h Hom. h. Cer.* 278-280). Las traducciones son del autor del trabajo.

⁷ *Cfr.* SEAFORD (2012: 92). Entre los mitos donde esto ocurre puede citarse el de Enómao, Antíope, la versión épica del mito de Licurgo (donde es cegado), etc.

⁸ Para profundizar en las conexiones, *cfr.* SEAFORD (1995: 262-263).

⁹ Por supuesto Dioniso, al igual que Démeter, exalta la ligazón entre la ciudad y el campo, como bien explica HENRICHS (1990: 259), en el context de las Dionisias Rurales, "the city remembered the rural roots of its major dionysiac cults and renewed the link with the country each year at the Anthesteria, when the casks of new wine from the wine-growing demes were ceremonially opened in the city and again a month later at the City Dionysia, when the statue of Dionysus Eleutheros was carried from the north-western outskirts of Athens, as if from the border town of Eleuthera, into the heart of the city and the theater of Dionysus".

¹⁰ [...] ἢ δὲ ἰδοῦσα ἢ ἤξει, ἢ ἕτε μαινὰς ὄρος κατά δάσκιον ὕλη (vv. 385-386) (“Se volvió y clavó la mirada como una ménade [desde arriba] hacia la montaña ensombrecida con bosques”).

¹¹ Cfr. SEAFORD (1995, 258-262). No está en biblio.

¹² “Amada yaceré junto al amado”. El matrimonio de una doncella con Hades, más allá de ser un *tópos* propio de la tragedia, en *Antígona* funciona figurativamente para referir el apego o amor de la protagonista (filial o incluso erótico sexual) por Polinices, un ejemplo más (en esta obra central) de las confusiones y transgresiones dentro de la casa de Edipo. Esto se plasma en el vocabulario, ya que, como afirma PADUANO, “κείμαι [v. 73] è aperto a possibili valenze sessuali; e il tema del riposo comune oltre la morte verrà tre anni dopo, nell’ *Alceste* di Euripide, a costituire un modello formale canonico del discorso amoroso” (1982: 258).

¹³ Alcman, fr. 56 Page; Anacreonte, fr. 357 Page.

¹⁴ El psicoanálisis, en la modernidad, verá en la melancolía una identificación narcisística con el objeto perdido. Que Antígona resulte muerta en vida por su atracción hacia abajo no la pone directamente en ese lugar, que, sin embargo, resulta sugestivo. Con respecto a Antígona como Perséfone que no vuelve, SEGAL ha explicado con maestría (1999: 893-894): *But the death Antigone envisages, unlike that of the Eleusynian Demeter and Iacchus-Dionysos, is eternal, not part of a cyclical rhythm of loss and rebirth. The maternal generosity of Eleusinian Demeter only sets off Antigone’s desolation as a Kore who will not ascend from the dark underworld to the bright sky.*

¹⁵ Καὶ τοῦδ' ἀπαλλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῷ, ἢ ἡ παῖς ὀρᾶται κἀνακωκῦει πικρᾶς ἢ ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς ἢ εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος· (“Pasada la tormenta luego de un largo tiempo la muchacha es vista y se lamenta con el sonido agudo de un pájaro amargado como cuando ve, vacío el nido, al lecho huérfano de polluelos”).

¹⁶ Para un análisis de las ambigüedades sintácticas de este verso, cfr. WINNINGTON-INGRAM (1980: 92-95,). Para una perspectiva sobre el brillo de los ojos de la novia como paradigma del goce femenino véase *Seminario 7* de Lacan, *La ética del psicoanálisis*.

¹⁷ Recordemos la homología entre el nombre del dios y el del fiel. Cfr. SANTA MARÍA (2013).

¹⁸ Que incluye a HEIDEGGER (2003), REINHARDT (2010), SEGAL (1964), SCHLESINGER (2006) SARAVIA DE GROSSI (2007), entre otros. En la otra corriente, que liga la oda o bien a Antígona o bien a Creonte, algunos ejemplos son CRANE (1989) y STALEY (1985).

¹⁹ Cfr. WINNINGTON-INGRAM (1980: 96-99). Estas deidades implicarían de cierta manera un “castigo” o triunfo sobre las resistencias, ya sea de Antígona, ya de Creonte, ante aspectos de lo divino.

²⁰ Para un análisis de la estructura anular del estásimo II, cfr. EASTERLING (1978).

²¹ Entre la párodos y el primer estásimo hay 105 versos. Entre el estásimo III, el IV y el V, 176 versos.

²² El culto ateniense a Bóreas se instaló luego de las guerras médicas.

²³ Cfr. BEISSNER (1954), DE MAN (1956, 30-45).

²⁴ “Ella contó para el Padre del Tiempo / los golpes de reloj, dorados”.

²⁵ El énfasis sofocleo en la ontología humana como trágica y en su límite en relación con lo divino ha sido trabajado por SCHLESINGER (2006), y REINHARDT (2010), influenciados ambos por la perspectiva existencial de Heidegger, que a su vez leyó a Sófocles desde la lectura de Hölderlin, como lo demuestra su gran conferencia *Hölderlins Hymne der Ister* (1942). DE ROMILLY lee el tiempo sofocleo como misterioso y destructivo, y lo diferencia de los grandes y transparentes diseños esquileos (1968).

²⁶ “Pues la conversión patria es la conversión de todos los tipos y formas de representación”.

²⁷ Cfr. SEAFORD (198, 2005, 2010, 2012), BURKERT (1985).

²⁸ Cfr. *Edipo Rey*, vv. 1086-1109; *Áyax*, vv. 693-718; *Traquinias*, vv. 633-662.

²⁹ Para las características formales que definen una epifanía trágica, cfr. DUNN (1996, 29).

³⁰ Como explica HENRICH (1990, 258), el culto y el mito *converge to invest Dionysus with a consistent if contradictory identity. They place Dionysus in the same provinces of wine, maenadism, afterlife and the theatre, and they share a set of associations which cut across this various departments.* Con respecto a Ática, sostiene que durante los siglos V y IV su conexión con la agricultura de la uva fue su aspecto más sobresaliente, mientras que fue más ocasional su conexión en el drama (y con el drama) con el menadismo y los misterios (257).

³¹ “que proteges la famosa Italia”.

³² “y presides los festivales eleusinos, comunes a todos, en las cuevas de Deó”.

³³ En realidad se dice que Dioniso “habita” (ναιετῶν), pero esto constituye una ironía más, pues veremos que no es así.

³⁴ Recordemos la esfinge derrotada por Edipo o la misma serpiente que exige a Meneceo.

³⁵ Este humo visto por Dioniso desde el Parnaso también podría aludir al humo sacrificial a los dioses.

³⁶ En este caso el estrecho podría referirse al que separa a Eubea del continente. Sin embargo, στονόεντα puede hacer referencia, como señala CULLYER (2005), al Bóreas que arremete desde Tracia por el estrecho de Euripo y que además se ganó el culto en Atenas por hundir, justamente en esa locación, a la flota persa en la batalla de Artemisio.

³⁷ Además de que, mientras que Antígona no puede ser salvada, el cadáver sí es enterrado con anterioridad y esto no detiene el desencadenamiento de los hechos.

³⁸ Sobre la posible salvación individual de Antígona junto a Hemón, cfr. HENRICH (1990). El hecho de que cante su *kommós* acompañada, a diferencia de Creonte, así como una suerte de sensación de fragilidad que se expresa cerca de su final, podrían abonar a esta hipótesis.