

UN PEÁN IGNORADO EN LA
"ANTÍGONA" DE SÓFOCLES

Al cabo del breve episodio que comprenden los versos 987a - 1114, Creonte, al filo mismo de la ruina fatal (como dice Tiresias en el v. 996: ἐπὶ ξυροῦ τύχης), reconoce finalmente su ἀμάρτημα, su error trágico. Tiresias, el profeta ciego portador de terribles predicciones, le ha relatado vivamente un rito adivinatorio y un sacrificio frustrado, preñados de señales de la ira divina. La ciudad de Tebas, dice el viejo adivino, sufre la mácula de la decisión de Creonte (v. 1015).

Pero a esta altura el rey todavía desconoce la advertencia: no ha de ceder hasta que Tiresias, insultado sin clemencia, le prediga que pagará con la muerte de su propia progenie los dos crímenes que ha cometido: ha negado los ritos funerales a Polinices, ha ordenado enterrar viva a Antígona. Son dos gravísimos pecados, y por ellos no solamente lo perseguirán las Erinias de los dioses infernales, sino también las de los dioses del Olimpo. Los dos motivos de ἄγος, de sacrilegio, deben remediarse; y el episodio termina con un Creonte aturdido que intenta volver atrás en vano, porque los actos que ha cometido son, como se probará más tarde en la acción dramática, irrevocables.

Tebas está manchada ('enferma': véase νοσεῖ en el v. 1015) porque los mandatos de los dioses han sido desconocidos (vv. 1068 ss.). La enfermedad que aqueja a la ciudad sólo puede curarse mediante el saneamiento, la purificación ritual (κάθαρσις). El estásimo quinto de *Antígona* (vv. 1115-52) es un ὕμνος κλητικός, una súplica a Dioniso para que se manifieste y libre mágicamente a la ciudad del doble μίασμα, de la doble mancha.

La interpretación que acabamos de esbozar dista mucho de representar una opinión generalmente aceptada en lo que

se refiere al significado y función de esta oda: apenas hay unas sucintas referencias, que sugieren un punto de vista similar, en términos generales, al que expresamos más arriba, en Schneidewin (*ad locum*, en su edición), en el libro de G. Perrotta sobre Sófocles (*Sofocle*, Milán, 1935), y en el de R. F. Goheen sobre la *Antígona* (*The imagery of Sophocles' Antigone. A study of poetic language and structure*, Princeton, 1951). Pero estos tres autores se limitan a decir, poco más o menos, que el quinto estásimo es una plegaria dirigida a Dioniso. T. B. L. Webster, quien en su libro sobre Sófocles (*An Introduction to Sophocles*, Londres, 1969, 2ª ed.) se hizo eco de la interpretación tradicional, afirma, en cambio, en uno más reciente sobre el coro (*The Greek chorus*, Londres, 1970), que esta oda "es un peán para conjurar el mal". Lamentablemente, su interpretación acaba aquí.

Más adelante, al estudiar el estásimo en detalle, citaremos las opiniones de otros críticos, quienes sostienen el punto de vista tradicional. Lo que sorprende es que el estásimo quinto de la *Antígona* no haya sido nunca motivo de controversia crítica: la mayoría de los intérpretes lo despachan en pocas líneas, cuando no lo pasan por alto completamente.

Este poema coral presenta todos los rasgos propios de un himno del culto: la estructura, los nombres propios, la descripción de los ritos, y hasta ciertas metáforas, pertenecen a la tradición religiosa¹. Ello implica, por supuesto, la influencia simultánea de la tradición literaria del mismo género, una tradición que sólo podemos apreciar parcialmente, en aquellos testimonios que se han conservado.

Para comprender la función de esta oda coral en la pieza a la que pertenece, es necesario establecer si contiene elementos, y cuáles son, que *no* se puedan justificar como rasgos tradicionales de un himno religioso; y por otra parte, cuáles elementos estilísticos que sí pertenecen a esa tradición reciben, sin embargo, un énfasis particular o aluden a

¹ Para el análisis formal de la oda véase E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig, 1923, p. 158 y W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gestalt der griechischen Tragödie*, Berlín, 1933, pp. 178, 186, 197 y 213.

determinados motivos del drama. Dada la incertidumbre que existe en todo lo que se refiere al culto de Dioniso, la tarea no es simple ni mucho menos. Se encuentra la información pertinente, y diversas interpretaciones de la misma, en Pauly-Wisowa, Roscher (*Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1937), y en las obras de Dodds², Guthrie³, Farnell⁴, Nilsson⁵, Otto⁶ y Rohde⁷. La introducción del Prof. Dodds a *Las Bacantes* de Eurípides (una de las mejores fuentes de que disponemos para la religión dionisiaca), es excelente y esclarece muchos aspectos del culto.

En este análisis dejaré de lado la controversia que atañe al culto histórico, y me limitaré a estudiar la función dramática de este estásimo de inspiración dionisiaca, citando exclusivamente los datos que se conocen con certeza y que sirven de punto de referencia para los fines del análisis literario.

La oda de que nos estamos ocupando, que no es en realidad un estásimo, sino un *ὑπόρχημα*⁸, no se deja dividir fácilmente en partes: la mayoría de las pausas métricas no coinciden con las divisiones naturales del contenido. Esto le confiere sólida unidad poética.

La primera estrofa comienza con una invocación a Dioniso, que se expande en las cláusulas relativas típicas de los himnos; la invocación se repite en el v. 1121, y esta vez

² E. R. Dodds, *Euripides, "Bacchae"*. Edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford, 1960; E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley, 1951, pp. 78, 270-80.

³ W. K. Guthrie, *The Greeks and their gods*, London, 1950, pp. 145 ss.

⁴ L. R. Farnell, *The cults of the Greek states*, Oxford, 1896-1909, vol. 5, pp. 89 ss.

⁵ M. P. Nilsson, *A History of Greek religion* (trad. Fielden), Oxford, 2ª ed., 1949, pp. 205-10.

⁶ W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, Bonn (trad. Hadas), 1929, pp. 53, 158 ss.

⁷ E. Rohde, *Psyche*, Paris, 1952 (1ª ed., 1893), pp. 294 ss.

⁸ Hiporquema: himno y danza coral originariamente dedicados a Apolo.

la expansión consiste en un participio. El mismo tema ocupa la antístrofa, con *σέ δ'... καί σε* paralelos (vv. 1126 y 1131), y una nueva construcción relativa nos lleva a la segunda estrofa. Aquí, por fin, termina la invocación y *καί νῦν* (v. 1139) ofrece la motivación de la súplica al dios e introduce el pedido que se le dirige: *μολεῖν*, '¡Ven!' Con la segunda antístrofa concluye el himno, mediante una nueva invocación, en estilo de anillo, y el renovado pedido de epifanía del dios.

Si bien Dioniso recibía múltiples epítetos en los diversos lugares en que se celebraba su culto, prefiero explicar *πολυώνυμε* en el v. 1115 como reflejo de la actitud del suplicante que, sin saber a ciencia cierta cuál de los nombres del dios propiciará su buena voluntad, trata de abarcarlos todos⁹.

Al prolongarse la invocación con la genealogía del dios, Sófocles alude a la versión tebana de la leyenda de su nacimiento. De aquí en adelante, va a jugar en la oda el tema de la universalidad de Dioniso y el derecho de Tebas a reclamar su predilección y su protección, porque Semele es madre del dios e hija de Cadmo¹⁰, el fundador legendario de la ciudad. La leyenda es bien conocida: Hera, movida por los celos, indujo a Semele, que llevaba en su seno a Dioniso, a que le pidiera a Zeus —quien lo había engendrado— que apareciera ante ella en todo su esplendor. Así lo hizo el dios supremo, y Semele sucumbió al rayo, pero Zeus salvó a Dioniso y lo volvió inmortal.

Una cláusula relativa (v. 1117) menciona dos lugares a los que había llegado el culto de Dioniso. La función es, una vez más, destacar la universalidad de la religión dionisiaca¹¹: los lugares especificados son Italia, que está más allá de los límites de Grecia, y Eleusis, sede de ritos que son

⁹ Véase E. Fraenkel, *Aeschylus' "Agamemnon"*, ad. 160, y L. R. Farnell, *op. cit.*, v. 1, p. 35; v. 3, p. 293.

¹⁰ Véase E. R. Dodds *ad Eu.*, "Ba", 6-12 y la bibliografía ya citada.

¹¹ Véase Jebb *ad Soph.*, "Ant.", 1119.

comunes a todos los griegos. En el culto de Eleusis¹², un elemento importante de la religión oficial de Atenas, se veneraba a una tríada de divinidades, cuyas imágenes se llevaban en las procesiones: Deméter, Core-Perséfone, y una divinidad agregada más tardíamente: el joven dios Íaco, hijo de Zeus, a quien a veces se identificaba con Dioniso. Sea que esta identificación haya surgido, como lo sugiere Guthrie, por vía del grito ritual *Ἰακχε*, o de alguna otra manera, lo que sabemos con seguridad es que Dioniso estaba asociado con este festival.

El vocativo que sigue, *ὦ Βακχεῦ* (v. 1121), inicia una secuencia en la que Dioniso se presenta nuevamente como el dios que mora en Tebas¹³: así la universalidad del culto sirve de fondo y contraste (“foil”) para esta idea recurrente. Se debe entender *παρ' ὑγροῖς Ἰσμενοῦ ρεῖθροις* (vv. 1123-4) como una simple expansión del nombre de Tebas; es la ciudad, no el dios, la que está a orillas del río, en donde fueron sembrados los dientes del dragón.

Sigue, en los vv. 1126 ss., una descripción de la orgía que se celebraba, a la luz de las antorchas, en las montañas del Parnaso a cuyo pie está Delfos. Aquí habitan (*στεῖχουσι* es sinónimo de *οἰκοῦσι*, en el v. 1129) las ninfas coricianas, consagradas al servicio de Dioniso; aquí se encuentra también la fuente de Castalia, consagrada a Apolo. Dice Jebb que “el poeta no alude a la orgía humana de los celebrantes, sino a un festival sobrenatural”. Cita Eu., *Ion*, 716, 1125; *Ba.*, 306; *Ph.*, 226; *I.T.*, 1243, en apoyo de su interpretación. Pero la *ὄρεμβασία*, la procesión a las montañas, sugería por sí misma un aura de magia sobrenatural, especialmente porque el celebrante varón, el sacerdote que portaba la antorcha, era identificado con el dios¹⁴.

¹² Véase W. K. Guthrie, *op. cit.*, pp. 178, 199 ss.

¹³ Compárese vv. 153-4, *O.T.*, 209 ss., *Tr.*, 510, y véase E. R. Dodds *ad Eu.*, “*Ba.*”, 292-4.

¹⁴ Véase E. R. Dodds *ad Eu.*, “*Ba.*”, 115.

Estos cuatro versos de la antístrofa (1126-30) dan por supuesta la incorporación de Dioniso a la tradición délfica. La influencia mutua de Apolo y Dioniso en la "reconciliación" de los dos cultos no se puede establecer con certeza, porque no se poseen testimonios de las etapas más tempranas de uno ni otro; aquí tocaré el problema únicamente en cuanto es pertinente a la interpretación del himno de Sófocles que estoy analizando.

Teniendo en cuenta que Apolo es el supremo purificador (*καθάρσιος*), es fácil caer en la tentación de ver en ello la razón por la cual Dioniso se encuentra asociado con Delfos en el quinto estásimo de *Antígona*. Pero si esto fuera cierto, probablemente Apolo tendría un papel relevante en la oda, y no ocurre así. Apolo permanece en el trasfondo, y la relación se establece entre los cultos, no entre los dioses mismos. Diremos más bien que la descripción del rito báquico en la vecindad de la sede del oráculo de Apolo, aparte de representar la asociación histórica de las dos religiones, sirve como nueva ilustración de la universalidad del culto dionisiaco. Y la segunda parte de la antístrofa (vv. 1131-6) lo confirma: las procesiones que salen de Nisa¹⁵ llegan a Tebas y danzan en sus anchas avenidas¹⁶.

La parte introductoria del himno se cierra en estilo anular, retomando el tema de Semele. La motivación del himno, la súplica, anunciada por *καὶ νῦν*, y expresada por el enfático infinitivo *μολεῖν*, insta vehementemente al dios a venir a Tebas. Es digna de ser notada la explicitación, propia del estilo lírico, que señala dos posibles vías de acceso a la ciudad.

El coro suplica a Dioniso que venga *καθαρσίῳ ποδί*, 'con paso purificador': la ciudad entera es presa de violenta enfermedad, la mancha el crimen de que acusó Tiresias a Creonte (v. 1015), el doble *ἄγος* de un cadáver insepulto y

¹⁵ Véase el fr. 959 Pearson, con la nota. También *Hom., Il., VI 133, Bacch., 26,3.*

¹⁶ Véase E. R. Dodds *ad Eu., "Ba.", 87.*

un ser viviente encerrado en una tumba. Este ἄγος (la peor de las pestilencias) ha violado la μοῖρε, ha desconocido la dignidad divina (la τιμή de los dioses), ha trastornado el orden del universo¹⁷.

¿Qué poder tiene Dioniso para purificar la ciudad así manchada? ¿Era este un poder original del dios o se trata de una contribución de la religión apolínea, en el momento en que ambas se asociaron? Durante los meses de invierno, Apolo cedía su altar a Dioniso, y entonces se celebraba la ὄρεμβασία; ya hemos visto que Sófocles da por sentada esta asociación de los dos cultos.

Cuando se trata de dilucidar el alcance de la κάθαρσις en relación con Dioniso, me parece conveniente distinguir entre: a) el poder de curar dolencias físicas; b) el efecto psicológico del éxtasis ritual, y c) la purificación o saneamiento de la mancha o crimen religioso.

Cierto es que algunas veces se atribuye a Dioniso la primera función (en Atenas se le llamaba Διώνυσος Ἴατρος, y Hesiquio lo llama Παιώνιος); ella parece residir, a juzgar por dos pasajes de Ateneo y Plutarco¹⁸, más bien en el poder curativo del vino. En cuanto a la capacidad psicológica de liberación del mal, se creía, sí, que el ritual dionisiaco podía curar a un individuo de su locura a través de la locura, mediante un proceso homeopático¹⁹.

La tercera función catártica, el saneamiento o purificación ritual de un hombre o una ciudad²⁰, parece haber sido propia de Apolo como su poder principal (lo mismo que era propio de su poder declararlos manchados por una falta²¹).

¹⁷ Véase E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951, p. 21, n. 37.

¹⁸ Ath., 22e; Plu., *quaest. conv.*, III 1,3.

¹⁹ Véase Pauly-Wisowa, Suppl. vi, 146 ss. También L. R. Farnell, *op. cit.*, vol. 5, p. 237.

²⁰ Compárese A., *Eu.*, 281 ss.

²¹ Compárese O.T., 236 ss.

Sin embargo, también otros dioses recibían ocasionalmente el epíteto *καθάρσιος*, y así invoca Sófocles a Dioniso en la párodo de *Edipo Rey*, un peán en el cual el coro suplica a Atena, Ártemis y Apolo que envíen alguna *ἀλκία*, una cura para la peste simbolizada por Ares. En la última antístrofa se agrega a la lista Dioniso, y el coro le ruega que venga a la ciudad con su acompañamiento orgiástico, no como *καθάρσιος* o purificador sino como epónimo de la ciudad (*ἐπώνυμος γᾶς*).

Un motivo similar explica el himno dirigido a Dioniso en el hiporquema de *Antígona* que estamos considerando: el coro pide al dios que venga a purificar la ciudad. Porque Dioniso es epónimo de la ciudad y porque el rito dionisiaco tiene un poder curativo homeopático, los ancianos tebanos le piden que traiga su séquito desde las montañas, a la ciudad que protege por causa de su madre Semele, y que inunde con su danza ritual las anchas avenidas. El poder de liberación del mal, inmanente en el rito²², es capaz de purificar a una ciudad como lo haría con un individuo.

En la antístrofa (vv. 1146 ss.) se ponen de relieve los elementos sobrenaturales de la orgía nocturna: en *πρὸ πνεύοντων* hay probablemente un eco del *Μυστικὸς λόγος* que inspira también Eu., *Ion*, 1078 ss. Jebb explica admirablemente este "crowning strain" de *Antígona*, que se cierra con el nombre eleusino de Íaco.

Será oportuno examinar ahora las opiniones de los críticos acerca de la función de este estásimo, que difieren diametralmente de la que acabamos de exponer.

Kranz (*op. cit.*) hace observaciones interesantes sobre este himno de súplica, señalando que Sófocles —a diferencia de Esquilo— tenía predilección por esta forma coral. Compara *Ant.*, 1115 ss. con *Tr.*, 633 ss. en cuanto a la estructura, y menciona otras odas dirigidas a una sola divinidad: *Ant.*, 781 ss., a Eros; *Tr.*, 94 ss., a Helios; *Ph.*, 827 ss., a 'Υπνος

²² Véase Pl., *Lg.*, 653a, 790e.

personificado, etc. Se pueden agregar otros pedidos de epifanía, como el himno a Pan en *Aj.*, 698 ss., el peán a los tres ἀλεξιφόροι en *O.T.*, 151 ss., y la antístrofa final del segundo estásimo de *O.C.*, vv, 1085 ss.

Pero Kranz interpreta el estásimo quinto de *Antígona* de manera similar a Rahm²³, quien había sugerido, en 1907, que el poeta ha usado el coro para el especial propósito artístico de despertar esperanzas que no se cumplirán en el curso de la acción dramática²⁴.

Campbell²⁵ dice que “en medio de la excitación de la esperanza angustiada que provoca el tardío arrepentimiento de Creonte, el coro rompe en una gozosa invocación a Dioniso”. Se puede objetar que el coro ignora por completo el reciente cambio de actitud de Creonte: la única referencia explícita a la situación dramática es el νόσος, la enfermedad, la mancha.

Jebb (*ad l.*) explica que un hiporquema reemplace a un estásimo atribuyéndole la misma función que *O.T.*, 1086-1109, *Aj.*, 633-662: una oda gozosa precisamente en el momento en que “está próximo el principio del fin”.

Kirkwood²⁶ encuentra en este coro un “efecto de contraste”, comparable con *Aj.*, 693-718 y *O.T.*, 1086-1109, y menciona dos “ejemplos menores” del mismo tipo de coro: *Tr.*, 205 ss. y 633 ss.

A su vez, Bowra²⁷ explica este estásimo como parte de la acción dramática, pues la esperanza del coro es el producto de su propia ceguera: así el coro, como un personaje

²³ A. Rahm, *Ueber den Zusammenhang zwischen Chortiedern und Handlung in der erhaltenen Dramen des Sophokles*, Diss. Erlangen, 1907.

²⁴ Véase W. Kranz, *op. cit.*, p. 213.

²⁵ *Ad locum*, en su edición de Sófocles, Oxford, 1879-81.

²⁶ G. M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama*, Nueva York, 1958, pp. 199-200.

²⁷ C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Oxford, 1944, p. 110.

más, tendrá una lección que aprender cuando los acontecimientos se desenlacen.

La conclusión que resulta del breve análisis precedente es otra. No pretendo negar que existe el efecto de contraste que ven muchos críticos como función única y exclusiva de esta oda; si bien no hay el supuesto contraste de un interludio gozoso entre la *περιπέτεια* (con la sombría anticipación de la ruina final de Creonte) y los acontecimientos trágicos de la *καταστροφή*. Es verdad que el coro proporciona una pausa, un respiro en medio de la tensión; y puede haber, en el estilo lírico exaltado, en la inspiración ritual, una sugerencia, una resonancia de esperanza. También es obvio que la pausa lírica misma, previa a la *καταστροφή*, no puede dejar de producir en el espectador cierto alivio de la creciente tensión dramática.

Sin embargo, hemos visto que la exaltación es puramente mística, que el "gozo" es parte de la actitud del culto, que la oda es una súplica a Dioniso para que acuda a salvar a la ciudad maculada por el crimen ritual y que, por ende, contiene el mínimo de esperanza que exige la actitud misma de súplica. El estásimo quinto de *Antígona* es un himno ritual exaltado, de inspiración dionisiaca, con más terror que alegría, una invocación que clama por la salvación y que tiene el mejor paralelo en la párodo de *Edipo Rey*.

DORA C. POZZI
(Universidad de Houston)