



Las expresiones de violencia..., Vol. 25, (2014), Cartapacio de Derecho, Facultad de Derecho, UNICEN, ISSN 1850-0722.

“LAS EXPRESIONES DE VIOLENCIA EN ANTÍGONA Y EDIPO REY DE SÓFOCLES”¹

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI²
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

En otros trabajos hemos estudiado la dicotomía amistad enemistad, *filía - echthrá*, y *bía* como *violencia*. Ciñéndonos al tema que nos convoca, la disyuntiva de referencia se pone de relieve en situaciones de enfrentamientos bélicos. Partimos de la consideración de *φιλία* como el concepto que implica tener en cuenta a sus antónimos *ἐχθρά* y *βία*, con las implicancias que la polarización conceptual aporta. La ética homérica se sustentaba, precisamente, en la sentencia “Amar a los amigos, odiar a

¹ El presente trabajo corresponde a la Conferencia “Las expresiones de violencia en Antígona y Edipo Rey de Sófocles”, realizada el 28 de mayo de 2013 en la Facultad de Derecho de la UNICEN, donde la autora presentó su libro “*Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*” Editorial de la Universidad (Edulp), La Plata: 2007, 407 pp. y *Antígona*. Estudio preliminar, traducción y notas por María Inés Saravia de Grossi. Editorial de la Universidad (Edulp), La Plata: 2012, 189 pp. *La autora agradece la invitación a brindar esta conferencia a la Facultad de Derecho de la Universidad del Centro (Unicen) y especialmente a la Profesora Magister Silvina Delbueno de Prat.

² La autora es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la UNLP. Prof. adjunta del Área de Griego de Fahce (UNLP). Miembro del Centro de Estudios Helénicos. Directora del proyecto de investigación: “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días”. Autora del libro: *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata, Edulp, 2007 y *Antígona. Sófocles. Traducción, notas y estudio preliminar*. La Plata, Edulp, 2012.

los enemigos”, como una variante de la ley del talión. Cfr. Blundell (1991) *Helping Friends and Harming Enemies*.

El segundo término de la oposición implica una violación de *φιλία*, que desvincula a los seres humanos de todo contexto, se corrobora cuando se produce la ruptura del individuo con la sociedad, o bien entre ciudades o pueblos. *Ἐχθρός* alude a las relaciones personales, individuales, mientras *πολέμιος* a los enemigos de guerra.³

Belfiore (2000), en *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, afirma que en las tragedias se tergiversa o se quebranta la dicotomía y la máxima que resume la ética homérica que mencionamos. En suma, se interrumpen los códigos de la reciprocidad, como afirma Seaford (1994, *passim*) en *Reciprocity and Ritual*. Esa relación enfermiza o anormal desencadena el efecto trágico en las obras, entre ellos el suicidio, como una de las expresiones supremas de violencia. Con el fin de presentar una coherente, aunque breve discusión del mundo, necesariamente complicado que otorgan las disyuntivas que proponemos, observaremos el interrogante trágico: *Pos zen chren, cómo es necesario vivir*, la indagación en la vida ética de los héroes, concentradas en *areté, timé y kléos*.

Está estudiado que si no se ejercitan habitualmente los sentimientos sociales de respeto a la diversidad, sobreviene la guerra civil o *στάσις*, el grado más cruel de la intimidación.⁴ Para Jacqueline de Romilly (2006: 111-122) en *La Democratie Atenniene*, ser civilizado requiere resistir contra la violencia en aras de la *homonoia*, “concordia” que ha quedado identificada por Aristóteles como una *φιλία* política (EN 1167^a22-b3). La autora (2006: 116) sostiene que Grecia se define por oposición a la violencia, que implica enemistad entre las ciudades y origina la guerra civil o *stasis*.⁵

³ Garrison (1995: *passim*) afirma que el hecho de poseer enemigos implica asumir distintos códigos.

⁴ Aristóteles en *Política* (1302^a, 1303^a 6 y ss. *et passim*) afirma que los pueblos resisten todo, salvo la indignidad.

⁵ Los críticos han estudiado estos conceptos. Fergusson (1989) ofrece un panorama histórico acerca del progreso moral en el mundo griego. Blundell (1989) se ha ocupado de la polaridad conceptual en tanto principio ético en cinco obras del autor trágico. A su vez Cohen (1995) otorga un panorama exhaustivo sobre los criterios de libertad en la ciudad de Atenas y concluye que en una cultura agonística como la griega, el conflicto no es una disfunción patológica sino una estructura vertebrada de la vida social. Edmunds (1996) enfoca el tema de *filia* en relación a *xenia*, *atimia*, etc. Rademaker (2005) afirma que vivir de acuerdo con la ética es gozar de *eleutheria*, *libertad*, el poder de la racionalidad con discusión, es decir, *sophrosyne*, por medio de las cuales se alcanza la sabiduría, considerada como *metis* y *Sofia*, y el control de las emociones y deseos.

Por todas estas razones, las sociedades se empeñan en cultivar las amistades más que el conflicto que atrae el odio y la violencia a los enemigos pero, como Aristóteles afirma (*Poética* 1453b15-22), las mejores tramas trágicas llegan a ser aquellas que se desarrollan “entre *filoi*”.

Hartog (2005, en *Anciens, modernes, sauvages*) esquematiza los mecanismos de la tiranía para perpetuarse en el poder, los que se basan en la destrucción sistemática de la oposición. La violencia se origina por a) una tiranía en el gobierno, b) como violencia de género, c) por opiniones divergentes; d) por injusticia.

Comenzaremos la exposición de estos *ítems* con *Antígona*.

a) Creonte se desempeña como nuevo gobernante con todos los atributos del trono en Tebas a partir de ese día (*arché y thrónous*) – y así él lo destaca en su proclama política (v.166)-, porque la muerte encuentra abrazados a los hermanos de Antígona, en la instancia final en las puertas de la ciudad. Las hermanas nos ponen al tanto de esto cuando salen del palacio para hablar con cierta tranquilidad. Mientras ingresan los ancianos del coro por la Párodos (vv. 100-162) cantan el triunfo obtenido la noche anterior. La lucha entre las águilas –el ejército argivo invasor de Polinices- y las serpientes –los tebanos-. Estas metáforas designan la experiencia inefable de la guerra.⁶

A partir de su primera intervención, Creonte se deja llevar por un temperamento excesivamente apasionado y se enoja más por las palabras del Corifeo, cuando sugiere la intervención de una divinidad (vv. 278-279), a propósito del enterramiento simbólico que lleva a cabo Antígona, que por la exposición muy detallada del Guardián (vv. 249-277), que pone a prueba la paciencia del lector cuando refleja graciosamente su condición vulgar y que, a su vez, deja en suspenso la expectativa de lo que pasará.

Creonte tampoco responde al diseño de un tirano moderno. Una vez proclamado el edicto (vv. 163-210), es decir, su plataforma gubernamental, surgen voces individuales que se alzan en disconformidad, contingencia que no estaba contemplada como variable de las situaciones en toda su complejidad.⁷ La intransigencia del temperamento de Creonte asegura el principio de su ruina.⁸ Su error quizás subyace en el hecho de que es nuevo para ese cargo

⁶ De esto nos hemos ocupado en *Itinera* (2011: 395-411). Para la lectura de *Antígona* como de *Edipo Rey* hemos seguido la edición de Pearson (1928); las traducciones de los textos griegos nos pertenecen.

⁷Cfr. Bushnell (1988: 50 y ss.) *Creon's attempt to be 'first' in Thebes is expressed primarily through his efforts to control speech. His reaction to the prophet is not an isolated incident, but the climax of his effort to speak with a king's voice, and eventually with the voice of a god.*

⁸Para Aristóteles, la emoción altera el juicio y lo explica en *Ética a Nicómaco* 1149a 3.

y de ello deriva su apresuramiento, tal como lo sugiere el Corifeo (vv. 156 y ss.).

El rey se manifiesta como un hombre terco para las resoluciones cotidianas; no supone que hay matices en la apreciación de cada cual. Esto incrementa su peso específico, por decirlo así, y cuando él reacciona tardíamente, después del mensaje de diagnóstico de la situación que elaboró Tiresias, al principio (vv. 998 a 1032), y en la segunda parte del vaticinio (vv. 1064-1091), ya se ha hundido en la confusión más radical.

En ese momento, presenciamos la peripecia de la obra, con el pánico que produce el desconcierto de no encontrar un lugar estable. Creonte ha perdido, por el exceso de responsabilidad que asume, algo de hombre común para convertirse en gobernante absoluto. Esta desmesura se convierte en una *obsesión*; porque cree que siendo *obsesivo* nadie podría ver el problema desde otras aristas. La intransigencia de su temperamento, agravado por la circunstancia, lo ciega y le resta sentido común. Creonte no piensa que haya cuestiones humanitarias a considerar. En parte, Creonte parece ejercitar la ética homérica de “odio a los enemigos”.⁹

La inseguridad radical del gobernante se ve cuando en el primer discurso exagera el uso del pronombre *egó* (vv. 164, 173, 184, 191). Easterling se pregunta acerca de las “razones especiales” de las reiteraciones.¹⁰ Puede aceptarse que los motivos dan intensidad, como ocurre con la música y la intensificación, para ser efectiva, requiere subir el tono. Por lo tanto, la reiteración anuncia escenas violentas, poca contención, intolerancia; en suma, la quintaesencia de una conducta abusiva. A su vez, el verbo *echo* está usado en dos ocasiones (vv. 173 y 192).¹¹ Con la fuerza envolvente de su emplazamiento – al principio y en el final-, el discurso queda atenazado, encerrado en sí mismo. Efectivamente el enunciado “Yo tengo todo” podría definir el carácter de Creón que se acentúa cada vez más. Asimismo, muestra una actitud narcisista (afirma Lacan) opuesto a Antígona que expresa la absoluta singularidad, ni siquiera comparte a su hermano en el Prólogo.¹²

Sobre el tema cfr. Leighton (1982: 152-154) quien expresa: *emotion is supposed to be part of our way of viewing the world. Our way of viewing the world is the way we put things together, and thus brings about an alteration of perception.*

⁹Cfr. Blundell (1991: 118): *Creon's view of philia and its conflict with the polis is artificially polarised. His choice of words is telling-for him philoi are made, not born (188, 190)...For him there is no middle ground.*

¹⁰Cfr. Easterling (1973: 14-34).

¹¹El primer complemento directo es *kráte*; el segundo, adelfá: *yo tengo el poder y he proclamado el edicto referente a los hijos de Edipo...* Cfr. Hernández Muñoz (1996: 153-154).

¹² Cfr. Lacan (1992).

b) **Como violencia de género**, lo vemos ejemplificado en el Episodio II. Con la aparición de Antígona como responsable única de la subversión del orden político, el público tiene conciencia de la vacuidad del edicto y la visión parcializada de la realidad. Los hechos no siguieron el curso esperado. Justamente, el primer acto concreto de gobierno resulta una hipótesis de conflicto que no ha sido prevista. El intento de autodefensa de Creonte lo desconcierta y lo saca del marco de la situación. El único deseo del gobernante es mantenerse en el poder y, paradójicamente, él mismo llega a ser quien, por su desesperación de conservar el cargo, se convierte en el instrumento más efectivo de los dioses para acelerar su ruina. En esta instancia, el conflicto trágico queda expuesto. En primer lugar, el error de juicio de Creonte, quien cree que hace lo mejor y su iniciativa resulta pernicioso y, en segunda instancia, la visión también parcializada de Antígona. No significa que los personajes no tengan libertad en el sentido estoico; cada uno actúa libremente, pero la significación última de sus actos no está al alcance de su conocimiento.

Creonte se dirige a Antígona para interrogarla (v. 441). Antígona ha estado presente con la mirada fija en el suelo, con una indiferencia absoluta. A la pregunta de Creonte, Antígona confiesa haberlo hecho. Luego, Antígona pone en evidencia sus motivaciones; su respuesta es de gran intrepidez y se contrapone con la Antígona que aparece antes de morir.¹³ Creonte intenta sugerirle a Antígona alguna escapatoria, porque no tiene ningún interés en ensañarse con la joven y le sugiere que niegue haber conocido la ley:

Tú misma podrías irte afuera, a donde quieras, libre del peso de una acusación; pero tú dime, no en detalle sino en forma concisa, ¿Supiste que fue proclamado por bando público que no se hicieran estas cosas? (vv. 444-447).

Antígona no piensa en eso y la rebeldía de su actitud se pone en evidencia en el desdén que exhibe: *Lo sabía ¿Cómo no habría de saberlo? Pues era público. (v. 448).*

A partir de su primera intervención en el Prólogo, Antígona actúa conscientemente contra la ley, convencida de que sigue una norma superior a la ley del Estado.

¹³Cfr. Held (1983: 195-196): *The Antigone who performs the second burial is not the 'gritty', self-controlled, self-contained person of the prologue and the scene with Creon: she 'collapses' as she will do again in the kommos and her final iambic speech; and her distress, significantly, is described in distinctly feminine terms.*

A continuación, el discurso de Creonte responde exactamente al discurso de Antígona. Antígona reitera la misma idea, es decir, que no le reconoce poder para imponer una norma que esté en contra de las leyes divinas. Desde esa disposición heroica, Antígona ha resuelto morir. Creonte se exacerba por la resistencia que encuentra en la hija de Edipo y comienza su discurso con un enunciado general acerca de lo que les ocurre a los obstinados:

Pero sabe, en consecuencia, que muchas veces, los pensamientos obstinados en exceso caen pronto, y el más fuerte hierro forjado al fuego, muy resistente, podrías ver que se rompe y se parte en muchos pedazos. Con un pequeño freno sé que los caballos apasionados son domados, pues no le es posible pensar altivamente al que es esclavo de sus vecinos. (vv. 473-479).

Resulta irónico que Creón hable y no se incluya dentro de ese grupo, dado que él mismo padece del temperamento empeinado. Luego, dos metáforas ejemplifican la conducta de Antígona: la imagen de la espada, el hierro más poderoso y el caballo brioso que es gobernado con rienda débil (vv. 475 y 477). El relativo *hostis* (v. 479) concluye con un enunciado general.¹⁴ La idea del discurso es la siguiente: una persona que es súbdita de otra no puede permitirse el lujo de forjarse grandes proyectos o de tener una gran idea de sí misma. Esta manifestación pone en evidencia el espíritu tiránico de Creonte, sesgo que no estaba al principio sino que surge tarde, en un momento en que el abatimiento lleva al hombre a pronunciar esta sentencia. El poder que Creonte despliega y que, a su vez, lo domina emocionalmente, pone de manifiesto la arrogancia de su personalidad.¹⁵

Luego se presenta la argumentación moral, no sólo política, con la que Creonte quiere demostrar que Antígona ha cometido un delito.

¹⁴Sófocles emplea en dos oportunidades un verbo de percepción intelectual: ἴσθι y οἶδα (vv. 473 y 477 respectivamente). En el primer caso, se trata de un *hápax* en Sófocles, porque presenta una percepción intelectual con un infinitivo, no un participio, como era de esperar. Cfr. Moorhouse (1982: 250-252).

¹⁵ La violencia – según Jorge Corsi (2003: 170)–..., implica la existencia de un “arriba” y un “abajo”, reales o simbólicos, que adoptan habitualmente la forma de roles complementarios: padre –hijo, maestro – alumno, patrón - empleado, joven - viejo, etc., presentando una incidencia que generalmente se desarrolla en la dirección que va, del que tiene el poder al que no lo posee. Este fenómeno también ataca las relaciones que se establecen entre hombres y mujeres, siendo esta una de las formas más extendidas en el uso de la violencia, pues tradicionalmente los grupos, instituciones y dinámicas sociales en general, transmiten patrones de comportamientos, sustentados en la cultura patriarcal, que implican la dominación del sexo “fuerte” (el masculino), sobre el “débil” (el femenino). La “dominación masculina” asoma cifras alarmantes en todos los rincones de nuestro mundo, solo hay que echar un vistazo a Internet, medio que a diario es expositor de los usos y abusos de ellos contra ellas.

Creonte argumenta que la *hybris* –violencia o transgresión– de Antígona ha sido reincidente (vv. 483-485) y que ella se ufana de esto, *epauchein*, después de haberlo hecho, *dedrakuian*.¹⁶ El participio en tiempo perfecto subraya la prosecución de la acción, y aún antes, Creonte había empleado el mismo verbo, también en tiempo perfecto, *dédraken* (v. 482). La reiteración señala el nerviosismo de Creonte, lo inesperado de ese emplazamiento. Si los poderes que se arroga Antígona al seguir su propia norma quedaran sin castigo, él mismo se consideraría debilitado: *En efecto, ahora yo no soy un hombre, sino que ésta lo es, si este poder reposara negligentemente sobre ella, con impunidad.* (vv. 484-485).

Resulta interesante ver cómo el poeta hace emerger el carácter de Creonte de las circunstancias de esa resistencia, porque la convicción y firmeza moral de Antígona le otorgan a la joven una seguridad absoluta que la impulsa a rechazar las sugerencias de su tío, cuando esboza alguna escapatoria, ya que, hasta entonces, Creonte no tuvo ningún interés en castigarla.

La manera como se desenvuelve la personalidad y cómo se produce una actitud psicológica y más esencialmente, cómo se revela la personalidad entera al hablar son rasgos característicos de los discursos sofocleos:

Pero ya sea que ella es hija de mi hermana, ya sea que ella es más cercana en la sangre para nosotros que todo el Zeus del hogar, ni ella ni tampoco su hermana escapan de este pésimo destino. (vv. 486-489).

El paralelismo establecido por los coordinants disyuntivos *eite... eite* le da énfasis al discurso y revela el estado de ánimo de Creonte. El personaje llega a semejante condición, casi hasta la blasfemia. El hecho, imprevisto por él, lo sacó de su quicio pero nunca llegó a destruir la armonía. El tratamiento literario-teatral, en Sófocles, no queda en el desenfreno. El autor vuelve a llevar a su estado original, tanto a la acción como al personaje. A continuación, sigue un argumento jurídico y presenta un tono reposado, aunque no la tranquilidad total:

Pues yo también, en efecto, inculpo por igual a aquélla –se refiere a Ismene– de resolver enterrarlo. Llamadla; pues la vi adentro hace unos instantes, y no contenida en su sano juicio, después de un ataque de locura. (vv. 489-492).

Realmente el discurso de Creonte resulta irónico y, a continuación, manifiesta lo siguiente:

¹⁶Posiblemente *ἐπαυχεῖν* alude a las voces de la ciudad, que alaban a Antígona.

El ánimo culpable de los que nada bueno traman en la sombra ama delatarse antes de tiempo. Yo odio, en efecto, cada vez que alguien, sorprendido en sus faltas, quiere luego adornar esto. (vv. 493-496)

La interpretación ofrece una dificultad, pues cuando Creonte dice “antes de tiempo” *prósthén*, no queda claro a qué se refiere, si un hombre, dispuesto a cometer un delito, se traicionaría antes de que pueda comprobárselo. En ese caso, si se proyectara el pensamiento de Creonte, se deduciría que el carácter de ladrón sería probado por el modo de ser o por la disposición anímica. Luego Creonte dice (v. 495), mediante un iterativo de presente, que le causa disgusto cuando alguien quiere mitigar la culpabilidad. En esta circunstancia, la reiteración sugiere que no sería la primera vez que se encuentra ante esta postura delicada. Ambas acciones: *filein* (v. 493) y *misoô amar y odiar* (v. 495), antitéticas, responden al esquema de polarizaciones que se inicia con los coordinantes *eite... eite*. Creonte se refiere a Antígona y también a Ismene, de quien no teníamos noticias desde el verso 99. No resulta claro y el texto deja sin saturar sus espacios en cuanto subyace una duda pertinaz acerca de si Ismene participó en el rito funerario y por eso mismo está enloquecida.

Más tarde, como introducción al diálogo *estíquico* que cierra el Episodio, Antígona dice:¹⁷ *¿Quieres algo mejor que matarme, después de haberme apresado?* (v. 497).

Y Creonte responde: *Yo por mi parte nada; con esto tengo absolutamente todo.* (v. 498).

Antígona se expresa en modos sintácticos irreales cuando interroga: *Y en verdad ¿De dónde habría conseguido una fama más gloriosa que colocando a mi propio hermano en una tumba?* (vv. 502-504).

Y en su contestación define la actitud tiránica de Creonte, que introduce el tema del poder irónicamente suavizado con un potencial de cortesía:

Yo diría que esto agrada a todos estos si el miedo no les retuviera la lengua; pero el poder absoluto triunfa en cuanto a muchas otras cosas, y le está permitido decir y hacer lo que quiera. (vv. 504-507).

¹⁷ La esticomitia es un diálogo en el cual los personajes intervienen verso a verso. *Estíquico* responde a estas características.

En la *esticomitia*, Creonte insiste en el empecinamiento de Antígona y, correlativamente, en su soledad: *Tú sola entre los Cadmeos ves esto.* (v. 508).

Ella alude al tema familiar, de los hermanos, la raíz *homo-* (como consanguíneo) se reitera sugestivamente (vv. 511, 512, 513):

Antígona: *Pues nada vergonzante es honrar a los nacidos de la misma madre.*

Creonte: *¿Entonces no era de la misma sangre el que murió enfrentado?* (vv. 511-513).

Antígona: *Sí, un hermano de la misma madre y también del mismo padre.*

Y en el diálogo se encuentran versos que recorren toda la tradición, como el siguiente; que instala nuevas conductas éticas y, por lo tanto, Antígona queda fuera de contexto:

Antígona: *Realmente no nací para compartir el odio, sino el amor.* (v. 523).

c) Continuamos con el origen de la violencia por opiniones divergentes y d) por injusticia.

Entre los ejemplos más impresionantes de violencia en el campo de la mitología y del arte encontramos a Marsias, el atrevido sátiro que sufre la venganza de Apolo. Según el mito, Marsias había desafiado a Apolo como flautista. La flauta, hecha de hueso, fue creada por Atenea, pero pronto la diosa la desprecia porque al tocarla se producían deformaciones indeseables en su rostro. Marsias encuentra el instrumento que ella había rechazado y se convierte en su más destacado intérprete. Orgullosa, decide desafiar a Apolo en una contienda. Él luego dispondría del rival a su antojo, por lo que Apolo, en venganza, después de vencer, eligió desollar vivo a Marsias. De este modo Marsias fue castigado por su soberbia.¹⁸

El mito de Marsias simboliza la metáfora del paroxismo del dolor, del despojamiento visceral o desollamiento.¹⁹ Si ejemplificamos este dolor extremo en la obra lo vemos en Hemón, en su aparición en el Episodio III, cuando advierte a su padre que los hombres parecen vacíos *kenoi*, cuando son cauterizados, es decir, si los abrieran (vv. 709 y 754), y llega hasta ese grito de dolor agresivo en el éxodo, porque Creonte lo impulsó con la violencia de su conducta. El salto de Creonte ante Hemón (vv. 1226-30) llega a ser violento, no de sumisión, porque no funcionó el “salto dialéctico”, que debería haber experimentado en el diálogo con su hijo; por eso Hemón se mata. Creonte es casti-

¹⁸ Cfr. Oliveras (2007: 170). El mito está citado por Platón en *República* 399e.

¹⁹ Un filón importante del trabajo surrealista de Picasso reside en lo que se ha llamado *monumentos descarnados* (Oliveras: 17-89), como el caso de Marsias.

gado por su soberbia y violencia, como Marsias, queda hecho una nada. Otro ejemplo del mismo tenor lo vemos en el Heracles de *Traquinias*, quien queda despellejado en carne viva por la túnica enviada por Deyanira, a su vez regalo de otro monstruo como Neso.

Hemón en el Episodio III y Antígona en el Episodio IV expresan el atropello de Creón ante la divergencia de opiniones, hecho que teatralmente representa a su vez Eurídice cuando abandona la escena por el lado contrario al ingreso de Creonte. La injusticia cometida es reconocida finalmente por el mismo Creón en el Éxodo.

Creonte cierra el Episodio II con la orden que anuncia el castigo que implementará para Antígona:

“No más tardanzas, sino conducidla adentro, esclavas. De aquí en adelante es necesario que estas mujeres no permanezcan libres. Pues realmente los revoltosos huyen cada vez que contemplan el Hades cerca ya de sus vidas.” (vv. 577-581).

Esto dicho como una verdad universal, como una acción reiterada eternamente.

El silencio de Creonte se vuelve una amenaza mientras se desarrolla el Estásimo II. El cierre del Episodio III confirma que la caverna es el castigo y el rey permanece en escena mientras el coro canta el Estásimo correspondiente. En el Episodio IV exige celeridad en cumplir la orden de llevar a la joven Antígona a la caverna. Interviene en sólo ocho versos (vv. 883-890), como Eurídice en el éxodo con nueve versos (vv. 1183-1191). El silencio de la esposa entonces resulta demasiado prolongado, hasta el v. 1244 en que se retira para morir, después de escuchar atentamente cómo fue la muerte de su hijo Hemón.

La caverna en Antígona representa el símbolo de la violencia más exacerbada, cuando ella es castigada, entonces no se tiene lugar ni entre los vivos ni entre los muertos. En suma, a la joven hija de Edipo se la priva de la moira homérica, el derecho inalienable de los hombres de yacer en el espacio último e irreductible que le corresponde por el hecho de haber existido. El suicidio se da como el grado extremo de la violencia y se efectúa con Eurídice y Yocasta en *Edipo Rey* y en *Traquinias* con Deyanira. Las mujeres se retiran silenciosamente para ahorcarse o, en el caso de esta última, para atravesarse con una daga y morir como un guerrero.²⁰

²⁰ Cfr. Chanter (2010:19-47), quien rediseña a Antígona como una figura política que tiene una capacidad de transformar su *status* de víctima abyecta en un nuevo orden político. Lamentando a su hermano Polinices, Antígona hace el duelo no sólo del final del legado de Edipo y el orden patriarcal, sino también se lamenta por su futuro perdido.

¿Puede haber un error de interpretación entre los personajes?.- Judith Fletcher (2010: 168-184) en “Sophocles’ Antigone and the Democratic Voice” trata de resolver el dilema siguiente: si la audiencia del S. V podría concebir la prohibición de Creón como una ley. Ella interpreta que el edicto no se proclama en términos de *nomos* “ley”, sino en términos de *kerigma* “anuncio”. Y Antígona se comporta en forma equivalente a la de Creón, cuando insiste en que el funeral del hermano debería ser “anunciado”. De modo que para la autora, el conflicto entre ambos personajes se halla en el acto fallido de la *performance* de sus declaraciones -de acuerdo con las teorías de los “Actos de Habla” de Searle y Austin; no obstante, Antígona representa el debate democrático y la voz de la verdadera ley. Efectivamente cada uno es absoluto en lo que cree que tiene razón, se comportan como si lo que ellos proponen fuera la única posibilidad.

Coros:

La Párodos describe metafóricamente la guerra que acaba de finalizar la noche previa que representa el pasado inmediato de la obra. El Estásimo I describe las aspiraciones y los logros de las *poleis* humanas: la vida en paz. El Estásimo II menciona el pasado remoto de la casa de los Labdácidas y lo único que no envejece se halla en los males que atosigan a las jóvenes hijas de Edipo. Ate, *atrocidad* o *calamidad* suena como un *leit motiv* (vv. 583, 614, 624 y 625), el Estásimo III atribuye a los lugares más remotos la proveniencia de Eros, “inconquistable en la batalla” (v. 783), que arrastra los pensamientos de justos a injustos con oprobio” y “excita la querrela familiar” *neikos*; es decir, no es una fuerza positiva sino violenta e incontrolable, como los males del Estásimo anterior.

El Estásimo IV menciona los encierros y muertes anormales que describen el marasmo de los hombres sin libertad, en el Estásimo V, el *hipórquema*, los ancianos invocan a Baco con un tono angustioso.²¹ Tanto Párodos como *hipórquema*, los extremos de los cantos corales, reflejan colores fuertes,

O’Brien (2010: 82-100) analiza la aporía de la justicia y la responsabilidad, o la aporía de las diversas responsabilidades enunciadas por Sófocles en la obra, por ejemplo, la concerniente a la familia y el estado. Teniendo en cuenta la noción de responsabilidad de Jacques Derrida, O’Brien afirma que la responsabilidad de un particular puede frecuentemente resultar una irresponsabilidad hacia los demás.

²¹ El hipórquema se trata de un canto de alegría que expresa el Coro antes de la catástrofe. El espectador sabe lo que sucederá –mantiene la expectativa acerca de cómo lo presenta el dramaturgo- y el contraste agudiza los sentimientos de terror y conmiseración. Esta característica se halla en las obras de la primera etapa creativa de Sófocles, al menos de las obras conservadas.

con predominio del rojo, índices de la violencia que desatan los contratiempos (en el primero, las aves comen sangre, y, en el último, se menciona el vino de Baco). El color rojo vuelve a aparecer en la muerte de los jóvenes. Párodos y Estásimo IV aluden a los modos de morir de los hombres: ya sea la guerra o por los castigos de los dioses. El Estásimo IV constituye una reduplicación del motivo episódico, justamente por las muertes forzadas, actos claros de injusticias. Los Estásimos II y III aluden al tiempo y el espacio remotos. En el Estásimo I se describe la antropología como un acto de sinceridad, la versión optimista y precavida de la civilización; el Estásimo III describe la irracionalidad más absoluta, que involucra a todo el universo.

Tiresias, en el Episodio V, describe a manera de diagnóstico la subversión de la *fusis, naturaleza*. Exhibe otra consecuencia de Eros. Su advertencia concreta, específica, constata la ruina de Creonte en el mismo día (v. 1078) en que la Párodos cantaba la victoria por la guerra ganada. El Estásimo III canta también la victoria de Eros, la exacerbación de los sentidos más que un sentimiento romántico. Así conectamos la Párodos con el Estásimo III y el Estásimo I con el IV porque hablan de las posibilidades y las imposibilidades. Después del enfrentamiento con el adivino, las resoluciones atropelladas de Creonte revelan un error persistente que se corrobora con las muertes finales, el punto culminante de la violencia. Pero hasta entonces hay estatismo en las escenas, sustentado por la tenacidad con que se pretende imponer el edicto. El tiempo que parece perdido por la irresolución y la incapacidad de elucidar las últimas realidades acentúa la perplejidad, el desconcierto y la incertidumbre de los caracteres y se profundiza, a su vez, la presencia de las dos esferas bien diferentes de la existencia: por un lado el mundo de los avatares humanos y más allá de este, el ámbito inmutable de los dioses. Esto explica también por qué Sófocles insiste en la reduplicación de las escenas y en volver constantemente sobre el mismo punto.

Para finalizar, vemos que el reclamo de Antígona todavía se deja oír entre nosotros, y que la exégesis de la obra homónima suscita nuevos interrogantes y estudios que tratan de encontrar las respuestas necesarias para esta joven, a quien nunca se la menciona, paradójicamente, como “hija de Yocasta”. A partir de pasajes controvertidos y la referencia a cuerpos vivos o muertos, aristas novedosas emergen desafiantes y ponen de manifiesto la vigencia del conflicto trágico siempre que exista un individuo –y más aún si es tan joven– desgarrado de su sociedad.

*

Pasemos a hablar de *Edipo Rey*, teniendo en cuenta, como anteriormente, que la violencia se origina por a) una tiranía en el gobierno, b) como violencia de género, c) por opiniones divergentes; d) por injusticia.

En esta obra presenciamos varias escenas o situaciones de violencia, por ejemplo la plaga presenta la primera situación de crisis que necesita ser finalizada.²² La supuesta conspiración *neikos* (v. 633) se vive como un peligro o amenaza, tanto como la peste. El temor se instala en la obra (vv. 726- 27) y sus expresiones adquieren distintos sinónimos (vv. 1000, 1011, 1014 y reiteración vigorosa en 1013). Edipo, más que la ciudad, deberá soportar un terrible *nóseema* (v. 1293). Asimismo Edipo ejerce violencia contra el Pastor de Layo.

Las connotaciones políticas de la obra están claramente fundamentadas en el libro de Vickers (2009) *Sophocles and Alcibiades*. El estudioso interpreta los velos de las alusiones y las referencias oblicuas que se hallan en las tragedias de Sófocles y afirma que tanto Pericles como Aspasia y también Alcibiades figuran ampliamente esbozados en las tragedias. Para el caso de *Edipo Rey*, el crítico asimila a Edipo con Pericles por la alusión a la pestilencia que asoló la ciudad de Atenas en 430 a.C. y que resurgió en el invierno de 427/6; por eso Vickers supone que la obra de Sófocles debe haberse estrenado en 425 a.C. en relación con Alcibiades, una semejanza, por ejemplo, se ve en que este último se hacía llamar *κλεινός famoso*, haciendo el juego de la paranomasia con *ὦ παῖ Κλεινίου ...* “oh, hijo de Cleinias ...”.²³ Además, hay reminiscencias tanto en Edipo como también en Creonte con Cleón el demagogo, del cual tenemos datos precisos en *Caballeros* de Aristófanes y la referencia a Aspasia en Yocasta, por ejemplo, el estudioso ve en la negación de los oráculos (vv. 707-10) algo de la “piedad inteligente” del círculo de Pericles.

Hay escenas de violencia física, por ejemplo con el Pastor en iv Episodio. En el Episodio II con Creonte, casi llega a lo físico, pero es interrumpida por Yocasta. Frente a Creonte: se discute o se defiende un tipo de vida acomodaticio. Frente a Tiresias: cada uno se posiciona con sus argumentos frente al otro. La cólera de Edipo aparece a raíz del complot imaginario que el rey supone.

La encrucijada expone el sondeo acerca de la percepción y conciencia de la voluntad. Como consecuencia de la elección errada, surgen situaciones violentas. Palabras como *gerun* “guerra”, *stasis* “guerra civil”, *bía* “violencia” y *neikos* “querella”, connotan diversos grados de intimidación.

a)El término *túrannos* y su familia de palabras se dice varias veces en el texto, cuando Edipo intuye una conspiración contra él según las palabras de Tiresias y le reprocha: “*Oh riqueza y reinado y arte (se entiende de la política) que sobrepasa el arte en una vida llena de rivalidad!*” (v. 380).

²² Hutchinson (1999: 47-72, especialmente 58)

²³ Alcibiades ha sido descrito generalmente como joven y antojadizo; caprichoso y por lo tanto arbitrario. A veces se lo puede identificar con Creonte, a veces con Edipo.

Aquí Edipo mismo une *ploutos* “dinero” con *turannis* “monarquía”

Luego Tiresias responde que aunque Edipo sea el rey, debe responder ecuánime porque él, como ministro de Apolo, está en igualdad de condiciones.

Más tarde, Creonte ingresa en el Episodio II y exclama:

“Después de haber oído las pasmosas acusaciones que nuestro rey Edipo ha alegado, estoy presente porque no las tolero.” (vv. 513-15)

En su discurso, Creonte por medio de una interrogación retórica (vv. 592-94) expone tres maneras de ejercer el poder. Estas son: *τυραννίς* “monarquía”, *ἀρχή* “gobierno” y *δυναστεία* “prestigio del trono”. Según Creonte, *ἀρχή* evoca el poder sin responsabilidad, sin costos políticos; mientras *δυναστεία* alude al poder real, omnipotente, la gloria luminosa del monarca, como afirma Bollack (1990, 2: 363).²⁴ Ambos conceptos *ἀρχή* y *δυναστεία* serían opuestos al primero, *τυραννίς*, el poder del rey que no garantiza ni integridad física ni esplendor para quien lo efectúa sino, más bien, entrega en el servicio del cargo. Este poder es ejercido por Edipo; Creonte se jacta de poseer los dos restantes. Lo paradójico resulta ser que, finalmente, Creonte se queda con la *τυραννίς* y también los otros dos poderes.

En el Episodio III, el mensajero de Corinto pregunta por el rey Edipo (v. 925) y estos versos ejemplifican sucintamente el tema:

ἄρ' ἂν παρ' ὑμῶν, ὃ ξένοι, μάθοιμ' ὅπου
τὰ τοῦ τυράννου δώματ' ἐστὶν Οἰδίου;
μάλιστα δ' αὐτὸν εἶπατ', εἰ κάτισθ' ὅπου. (vv. 924-26).

“¿Acaso por ustedes, extranjeros, podría saber **dónde** está la casa de **Edipo**, el rey? Y mejor aún, ¿me dicen **dónde** se halla él mismo, si saben?”²⁵

El mensajero anuncia que lo instituirán como rey en Corinto (v. 939) y el Estásimo III (v. 1095) menciona el término por última vez: “porque trajiste dones aceptables para nuestros reyes”, en agradecimiento al Citerón, en el *hipóquema*, que contrastará con lo que sucede a continuación.

²⁴ En *Antígona* Estásimo II (vv. 604-10), se menciona el poder de Zeus como *δύναμιν* y *δυνάστας*. En estos términos se evoca el esplendor de un lugar sustraído de las vicisitudes de la existencia humana.

²⁵ cfr. Goldhill (2009: 22). En la cita se unen el verbo *oida* “saber” y *pous* “pie” o bien “aquí”. Edipo es semejante a Odiseo: este tiene una cicatriz que le da identidad; Edipo tiene sus pies. El Citerón es evocado como el espacio, por antonomasia, de violencia.

El único caso en el que se observa con claridad el desplazamiento semántico que lo asimila al uso del S. IV a.C. se halla en el Estásimo II (vv. 863-910). En la estructura compositiva, el Estásimo constituye el epicentro dramático con un tono filosófico-religioso donde se define en la antístrofa *a'* la violencia como *hybris*: “La violencia nutre al monarca”.²⁶

Todas las ediciones consultadas coinciden en la lección de este verso, salvo Dawe (1982: 182) que propone ὕβριν φυτεύει τυραννίς, “el tirano engendra la violencia”, es decir, el poder origina la corrupción y, en consecuencia, el poder absoluto corroe absolutamente. Para Campbell (1879, 1: 210) “ὕβρις es el espíritu de la ilegalidad, el opuesto a νόμος “ley”. Si en efecto el *tírannos* se alimenta de violencia o soberbia, no es el mismo sentido que en el resto de la obra. La palabra τυραννίς o bien τύραννον es traducida como “tiranía” o “tirano” respectivamente.²⁷

El Coro describe metafóricamente *kóros*, la ansiedad enfermiza que produce el poder y, por ende, los corruptos de soberbia, violencia, arrogancia, etc. no pisan con aplomo ni seguridad en ninguna parte. Una representación equivalente presenta la Párodos de *Antígona* cuando describe a Capaneo (v. 131) que muere quemado por el rayo de Zeus en el salto de ataque contra Tebas.²⁸

Si se acepta la lectura tradicional del v. 873, Edipo fue corrompido por el ejercicio del poder. Esto evidentemente es dicho a los atenienses del público. El coro puede encontrar un índice de *hybris* “violencia” en la escena con Creón y, si bien en la escena de Yocasta se observa *hybris* en tanto soberbia, Sófocles acentúa, en la exposición del Coro, que la ley divina maltrata al inocente, el agente mismo involuntario del crimen. De este modo las ideas religiosas nuevas y anti-esquileas se separan de lo tradicional cuando el autor expone acerca del destino inexplicable del héroe.

²⁶ Budelman (2000: 213-218): Aristóteles definió *turannís* en relación a otras formas de gobierno: las mejores formas de gobierno son la monarquía, aristocracia y timocracia (gobierno en que ejercen el poder los ciudadanos que tienen cierta renta). La forma desviada de la *basileia* o monarquía es la *turannís*, es decir, el poder está en manos de una sola persona. La diferencia es que el *tírannos* está interesado en su propio beneficio, en cambio el *basileus* en la ventaja de sus súbditos. En *Edipo Rey*, Edipo es llamado *tírannos* cuando se trata de su propio interés, más que en el del grupo, en esos casos lo llaman *anax* “señor”.

²⁷ Jebb (1887: 118) afirma lo siguiente: “Here not ‘a prince’, -not even, in the normal Greek sense, an unconstitutionally absolute ruler (bad or good), -but, in our sense, ‘a tyrant’”.

²⁸ Asimismo Eurípides en *Suplicantes* (v. 729) y *Fenicias* (v. 1180). Por último, Píndaro lo expresa en reiteradas ocasiones: más allá de la cima sólo hay un regreso descendente.

Si el protector de la ciudad llega a ser el responsable del sufrimiento, la contradicción se torna irreductible. Nada subsiste en la ciudad si el rey destruye la realeza y el bien es el mal. En esta situación se llega al punto muerto del sinsentido y se debe comenzar nuevamente en el Episodio III.

El tiempo del canto (el Estásimo II) cubre el espacio dramático entre el descubrimiento del regicida y, en consecuencia, el descubrimiento del parricida. He ahí la función profunda de este Estásimo central: El Coro da cuenta de la medida del abismo que se abre en la ciudad, con la lucha de la realeza en un momento donde la acción se estira, donde el héroe se repliega y deja la ciudad para reencontrar el enclave del *génos* “familia, estirpe”.

La marca de la reflexión se da por la utilización radical de las ideas “comunes” sobre la vida de la ciudad. Ellas están en el principio del conflicto trágico de la apertura, Tebas deberá encontrar sus orígenes en el terror delirante y transitorio del Estásimo III.

El Estásimo III (1086-1109) funciona como *hipórquema*.²⁹ La estrofa α celebra al Citerón y se pregunta si Edipo es hijo de algún dios, de Pan o de Apolo, o de Hermes o Dioniso. El único vocativo es Φοῖβε *Febo* (v. 1098). Los ancianos ensalzan el Citerón como el lugar natal de Edipo.

En este momento, adivinación y saber se conjugan para presentir, ante la resolución del enigma, un desenlace mítico (v. 1086). El Citerón, naturaleza salvaje e informe, es invocado como la montaña rival del Olimpo, en el plenilunio de la fortuna se lo considera como la patria, en lugar de su padre, como nutriente y madre de Edipo (vv. 1088-1093). También se oyen los agradecimientos del coro (vv. 1094-95). La estrofa α invoca al dios brillante como el fuego, Foibos, que será nuevamente ensalzado como compatriota de Edipo, incluso como madre de Edipo. Realmente el coro está esperando una solución feliz, muy pronta con respecto a este Segundo Estásimo.

La antistrofa α' se dirige a Edipo a quien llama *téknon* “hijo”, el mismo vocativo que emplea Edipo como primera palabra de la obra. La pregunta retórica formula el interrogante de quién lo engendró entre las ninfas bienaventuradas, que lo trajo cerca de la montaña. Los coreutas se preguntan si lo recibieron Hermes o Dioniso que habitan los montes. El público evoca el Citerón como el espacio de violencia física.

Después del reconocimiento de Edipo (Episodio IV), el Estásimo IV (vv. 1186-1222) sólo expresa un vocativo a Zeus en el medio del canto (v. 1198), incidental, como al margen de todo lo demás. En esta instancia de la obra no hay nada sobrenatural, todo se da en el nivel del hombre en sí. Los ancianos reflexionan acerca de la caducidad e inestabilidad de la vida de los seres humanos.

²⁹Un recurso propio de las primeras cuatro obras de Sófocles.

Durante el tiempo dramático que ocupa el canto, se produce, en el interior del palacio, el último encuentro de Edipo con Yocasta muerta, coyuntura que posteriormente el mensajero relatará con pormenores. El aprendizaje adquirido en la intimidad de los aposentos, absolutamente personal e intransferible, ocurre en ese lapso del Estásimo. En el Éxodo comienza, en consecuencia, la tarea que espera a Edipo: asumir todos los actos de su vida y, como corolario, de igual forma, el castigo auto-impuesto.

Mientras tanto, a modo de compensación en pos del equilibrio dramático que Sófocles consolida, el Coro ofrece una visión universal acerca de las vidas humanas, sujetas a los avatares más drásticos, ejemplificadas en las experiencias propias de Edipo y con un tono pesimista, semejante por ejemplo al Estásimo III de *Edipo en Colono*.

Conclusiones

A propósito de la crisis y la fracturas en la obra, resulta pertinente establecer la diferencia entre violencia y agresividad, dos sustantivos que no deben ser considerados como sinónimos. Por un lado la violencia existe como un patrimonio indeseable de la humanidad. Por lo tanto, las fuerzas de la naturaleza no pueden ser violentas simplemente porque no son humanas. Cuando decimos que una tormenta es violenta, en realidad constituimos una personificación metafórica. La agresividad sirve a la supervivencia y deviene una tendencia natural, el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza. Esencialmente humana, la violencia arrastra lo humano hacia lo inhumano, esto depende de condicionamientos sociales y culturales. De allí que mientras la agresividad resulta inevitable, la violencia sí podría evitarse.³⁰

En *Antígona* ocurren las muertes de los hijos por la violencia de Creón, padre devenido gobernante; en *Edipo Rey* mueren los padres (Yocasta y Layo), Edipo permanece vivo –el primer héroe que no muere en las obras conservadas- y eso lo deja fuera del ámbito de los hijos y de los padres, tiene que esperar hasta el *Edipo en Colono*, cuando muere el anciano Edipo, que deventrá la frontera ante los atropellos de los espartanos. En verdad, Edipo muere veinticuatro horas antes que los hijos. En la saga tebana, se aniquilan las generaciones de los Labdácidas, como amenazaba la Esfinge. Efectivamente, el mito de Edipo, como es presentado por Sófocles, recuenta tres generaciones de relaciones familiares en disturbios: Edipo mata a su padre quien pensó antes en matarlo a Edipo. Yocasta, esposa incestuosa y madre quien también expuso a su hijo pequeño, muere por su propia mano. Edipo también “mata”, por así

³⁰ Corsi y Peyrou (2003: 21).

decir, a los hijos: Antígona muere como su madre, por su propia mano, Creonte, el hermano de Yocasta, deja intramuros a la hija de Yocasta. Su hijo Hemón muere por su propia mano cuando descubre el cuerpo de Antígona. Finalmente el suicidio de Hemón provoca el de su madre Eurídice, también por su propia mano.³¹ La obra expone sin condescendencia las generaciones en las que se produce la violación de *filía*.

Regicidio, parricidio, suicidio, fraticidio, unidos a la pestilencia, e incesto: tal es la caída de la casa de Agenor.

Los choques sociales implican disconformidad desde el punto de vista de la familia y del estado. ¿Acaso por una improvisación en el ejercicio del poder, en el caso de Creonte en *Antígona*?

Edipo, al principio, no se compromete con el pasado, con insistencia dice que se siente ajeno *xénos*, de pronto el pasado lo invade y debe asumir los hechos. Un día determinado Edipo detiene la urgencia de lo cotidiano y da paso a la visión en profundidad y perspectiva: debe hacerse cargo del pasado remoto de la familia. En *Edipo Rey*, la violencia implica salirse del dogmatismo cotidiano. Averiguar la verdad implica violentar la inercia del día a día, de los tiempos de paz relativa. ¿Sófocles apela a la razón de los ciudadanos con la exposición de la violencia en escena? Sin duda, en *Antígona* formula una advertencia a los gobernantes por los muertos insepultos en la expansión ateniense y las muertes de los jóvenes.

El IV Estásimo de *Edipo Rey* resume las experiencias en un tono desapasionado, pero con algo de asombro. El tiempo final impone el orden y las cosas en su lugar. El vocativo del primer verso se dirige al público como una función metateatral, como el Estásimo II. El ir y venir del Estásimo IV tiene su correspondencia con el encierro del toro salvaje que va y viene por la floresta en el Estásimo I. El Estásimo IV ubica a Edipo en los caminos y el lecho, metonimias del parricidio y del incesto.

En cuanto a la violencia y persuasión: no hay en *Antígona* persuasión, sino disuasión, por lo tanto sobresale como la obra de Sófocles más violenta. Además, Creón no sabe ponerse en el lugar del otro, no tiene la experiencia de la alteridad y eso lo convierte en el personaje más intolerante y, por tanto, sanguinario.

³¹ Dorothy Willner (1982: 58-78).

Los Episodios II y III muestran el maltrato a los jóvenes hijos. Los Episodios I y IV ostentan el poder del *túrannos* y el poder singular de Antígona de decidir su muerte, vastamente anunciada. Párodos y Éxodo refieren las muertes de guerreros y las muertes familiares, *polis* y *genos*.

Edipo concluye su día (o su gobierno o su vida familiar –*genos-polis*) transformado por la ceguera de acuerdo con su propia maldición del principio, que él, como asesino de Layo y corruptor de la ciudad debe ser enviado al exilio (vv. 1287-91). El exilio aparece como el resultado de sus actos de habla, que como salvador y rey de la ciudad él mismo proclamó. La ceguera y el exilio son los resultados de su propia decisión, dirigida por su *nous* “pensamiento”.³²

Podría pensarse que la obra expone una culpa de Yocasta, cuando blasfema de los oráculos, pero ese foco no representa el nervio motriz de la obra, al modo de Esquilo y también de Eurípides, sino enlaza lateralmente, en forma sesgada con el conflicto dramático. Tanto destino, como carácter y culpa entran en consideración en el entramado episódico, pero el interés se perfila en otra dirección: evidentemente, en la *hamartía* de la que habla Aristóteles y que no es sino la propia ignorancia de Edipo.³³ El conocimiento dilucida las dudas y finaliza la violencia.

La respiración final del Coro en el Estásimo IV indica, a la manera de los ancianos, que han adquirido la coherencia del relato por medio del lenguaje y la dialéctica. Finalizan asimilados también a Edipo y Tiresias en el cerrar los ojos.

El desplazamiento semántico del término *turannís* y su familia de palabras dan cuenta de la crisis y transición que vive la sociedad ateniense de aquella época y Sófocles lo expone nítidamente.

Referencias bibliográficas

ARAUJO, M. y MARÍAS, J. (eds.) (1985⁴) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

³² Fischer Lichte (2002: 23) comenta que la auto-ceguera de Edipo es una acción simbólica en dos sentidos: representa el castigo sobre la naturaleza física que fue ignorante, la que trajo los actos como el parricidio e incesto. Las numerosas punzadas en los ojos matan a la vez al padre. El nombre que comprende el verbo *oída*: “yo he visto”, podría traducirse como “alguien que tiene lisiada la vista”. Así, Edipo recrea su cuerpo de acuerdo con su nombre.

³³ En Sófocles *ἀμαρτία* significa cometer un yerro, errar en el blanco; por lo tanto, el término no connota una culpa moral.

- ARISTOTLE (1983) *Política*. Bilingual edition and translation by MARÍAS, J. y ARAUJO, M. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- BOLLACK, Jean. (ed.) (1990) *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- BUTCHER, S. H. (1951⁴) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York: Dover Publications.
- CAMPBELL, Lewis (ed.) (1879 y 1881) *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 1 y 2, Oxford: Oxford University Press Warehouse.
- DAWE, R. D. (ed.) (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge: Cambridge University Press.
- JEBB, Richard (ed.) (1900) *Sophocles. Antigone*, Amsterdam: Teubner.
- JEBB, Richard (ed.) (1887) *Sophocles. Oedipus Rex*, Amsterdam: Teubner.
- MOORHOUSE, Alfred Charles (1982) *The Syntax of Sophocles*, Leiden: the Netherlands: Brill.
- PEARSON, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford, Oxford University Press.

1. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- AUSTIN, John (1962) *Langshaw How To Do Thing with Words*, Oxford: Oxford University Press.
- BELFIORE, Elizabeth S. (2000) *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- BLUNDELL, Mary Whitlock (1991) *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUDELMANN, Felix (2000) *The Language of Sophocles: Communalty, Communication and Involvement*, Cambridge. Cambridge University Press.

-
- BUSHNELL, Rebecca W. (1988) *Prophesying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca: Cornell University Press.
- COHEN, David (1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CORSI, J. y PEYRÚ, G. (2003) *Violencias sociales*, Barcelona: Ariel, citado en OLIVERAS, Elena (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé.
- CHANTER, Tina 'Antigone's Political Legacies: Abjection in Defiance of Mourning', en Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, A. (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford University Press: 19-47.
- EASTERLING, Pat E. (1973) "Repetition in Sophocles", *Hermes* 101, Heft 1: 14-34.
- EDMUNDS, Lowell (1996) *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Boston: Rowman y Littlefield Publishers
- FERGUSON, John (1989) *Morals and Values in Ancient Greece*, Bristol: Bristol Classical Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2002) *History of European Drama and Theatre*, London and New York: Routledge.
- FLETCHER, Judith "Sophocles' *Antigone* and the Democratic Voice", en Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, A. (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford University Press: 168-184.
- GARRISON, Elise (1995) *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden: Brill.
- GOLDHILL, Simon (2009) "Undoing in Sophoclean Drama: Lysis and the Analysis of Irony", *TAPhA*, Vol. 139: 21-52.
- HARTOG, Françoise (2005) *Anciens, modernes, sauvages*, Paris: Galaade Éditions.

- HELD, G. (1983) "Antigone's dual motivation for the double burial", *Hermes*-111-Heft 2: 190-201.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, F. G. (1996) "Le conflit tragique entre Créon et Antigone et son reflet dans la langue de Sophocle", *LEC* 64: 151-162.
- HUTCHINSON, G. O. "Sophocles and Time", en Griffin, Jasper (ed) (1999) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: Oxford University Press: 47-72.
- LACAN, Jacques *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis Book VII*, citado en Ettinger, Bracha L. "Antigone with(out) Jocaste", en Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, A. (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford University Press: 212-228.
- LEIGHTON, Stephen (1982) "Aristotle and the Emotions", *Phronesis*. Vol. XXVII, N° 2: 144-173.
- O'BRIEN, Eugene "The Body Politic: The Ethics of Responsibility and the Responsibility of Ethics", en Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, A. (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford University Press: 82-100.
- OLIVERAS, Elena (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé.
- RADEMAKER, Adriaan (2005) "*Sophrosyne*" and the Rhetoric of Self-Restraint, Leiden, Boston: Brill.
- ROMILLY, Jacqueline (2006) *Actualité de la Démocratie Athenienne*, Paris.
- SARAVIA, María Inés "Las metáforas de la guerra en *Antígona* de Sófocles", en Galán, Lía y Buisel, María Delia (Eds.) (2011) *Itinera. Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*, La Plata: Ediciones Al Margen: 395-411.
- SEAFORD, Richard (1994) *Reciprocity and Ritual*, Oxford: Oxford Clarendon Press.
- SEARLE, John Rogers (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

-
- VICKERS, Michael (2008) *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, Stocksfield: Acumen.
- WILMER, S. E. y ZUKAUSKAITE, Audrone (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- WILLNER, Dorothy (1982) "The Oedipus Complex, Antigone and Electra: The Woman as Hero and Victim", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 84, N°1: 58-78.