

LA CON-FICCION DE LA REALIDAD: EL DISCURSO DEL MENSAJERO
EN ANTÍGONA DE SÓFOCLES

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI

Después del canto hiporchemático de alegría, en el cual los ancianos del coro invocan a Baco, la llegada del mensajero en *Antígona*, vv. 1155 y ss., inaugura el éxodo de la obra. La apertura episódica no es una proclama de lamentos pesimistas, sino que el personaje en cuestión ofrece una descripción desapasionada y fría de la condición humana.¹

El mensajero es un personaje anónimo, no tiene una personalidad individual (*ethopoía*), e interviene sólo en esta oportunidad. Su actuación consta de una entrada, (vv. 1155-1171) donde expone a Creón como el paradigma de la mutabilidad de la fortuna,² de este modo refleja en él su perspectiva de la existencia humana. Desde este ángulo de la realidad el *ángelos* "confecciona", pone en obra, la vida de la familia de Creón.³

Su aplomo produce una disritmia en la acción, dado el ritmo vertiginoso que hasta ahora tomaban los acontecimientos. Los vocativos (vv. 1155, 1192) son los signos del *tú* en su discurso y una forma efectiva de lograr la *captatio benevolentiae*. Sus emociones son fuertes, pero aparecen tamizadas por profundas reflexiones. El tono *staccato* es de gran

¹ Oudemans (1987), p. 202: "The movement of the cosmos is one of eternal returning, and human life is part of this movement. A day can bring low all human things, and a day can lift them up again. Encontramos esta tesis sofoclea en *Áyax*, 1312 y en *Edipo en Colono*, vv. 610-15 y 1454-5.

² Hemos seguido las ediciones de Brown (1987), Campbell (1969²), Jebb (1990¹⁸), Pearson (1975¹³). Las citas de textos griegos siguen la edición oxoniense. Las traducciones nos pertenecen.

³ A propósito de "La vida como obra" de Michel Deguy (1994), pp. 231-239.

objetividad, y los sucesos narrados son *fortísimos* y violentos. Aparecen palabras claves, propias de Sófocles, en los vv. 1156-1160, *στάντ', τύχη, ὀρθοῖ, καταρρέπει, μάντις ... τῶν καθεστώτων*.⁴ La sintaxis pone de manifiesto una vez más la tendencia a la antítesis, como todo el pensamiento griego, que se mueve por opuestos, y el de Sófocles en particular. No da su opinión sobre los hechos, sino sobre su oficio y función, vv. 1192-95.⁵

En el v. 1161 el mensajero describe el pasado de Creón en su carrera política, cómo era envidiado por los "otros", los extranjeros, y también por los de la propia tierra. Fue un monarca próspero que floreció en la semilla de sus hijos. La oración incidental *ὡς ἐμοί* introduce la interpretación de los hechos, les otorga sentido porque conoce su final, lo cual también justifica que se remonte al pasado político de Creón. En su relato homodiegético se convierte en exégeta de la vida de la familia real. La quiebra temporal que proporciona el adverbio *vῶν* (1165) indica que estas circunstancias están idas. El claroscuro dramático entre el ayer y el hoy es la epexégesis de la frase proverbial de los vv. 1158-9 *τύχη, γὰρ ὀρθοῖ, καὶ τύχη καταρρέπει τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' ἀεί*.⁶ La segunda *gnome* del discurso es en el v. 1165: "pues cuando un hombre renuncia a los placeres yo no sostengo que éste viva, sino considero que es un cadáver que respira." Sigue su explicación y sus conclusiones sentenciosas no justifican el edicto de Creón, pues nada tiene sentido, y

⁴ Recuerda la visión de los toneles en *Iliada* de Homero, pues el hombre recibe dones y males, es decir, de ambos toneles. En Sófocles el hombre no está exento de *tyche*, ya sea *eu*, o *dys-tyché*. El p.v. *katarrépei* alude al platillo de la balanza. Más adelante en el *thrénos* dice Creón que su dolor es inamovible, por lo tanto sobrehumano.

⁵ Contrariamente a los mensajeros de Eurípides, que sí opinan. Cfr. Jong (1991), pp. 30-31.

⁶ Kitto (1960) comenta que lo que el mensajero aprecia como *chance* nosotros lo vemos como Ley, pues seguimos los acontecimientos desde el principio, no como él, que llega tarde a la acción. Cfr. pp. 138 y ss. Esto se corrobora en el v. 1270, cuando Creón *ve* la justicia, y comprende su previa razón enferma. En este punto tiene la dimensión exacta de sí. Cfr. Goheen (1968), pp. 116 y ss.

menos aún la terquedad gubernamental, si desvaloriza la alegría de vivir.⁷

La estichomitía es de información, evoca los hechos que han sucedido fuera de escenario en forma directa, no atenuada. Nos enteramos de la muerte de Antígona y Hemón con el predicado verbal *τεθνῶσιν* (v. 1173).⁸ Se adelanta la llegada de Eurídice, quien tendrá una única intervención brevísima y efectiva.⁹ Sus palabras comentan los acontecimientos en palacio, se ha desmayado después de escuchar las noticias, es su propia mensajera de males cuando dice en v. 1188 "He caído de espaldas entre las esclavas y estoy llena de estupor." Sentimientos de temor, expresados en *δείσσασα, ἀποπλήσσομαι*. Ahora entra en escena para recibir la noticia de la muerte de su hijo en forma "directa", convenimos que es el relato de los hechos, por lo tanto hay una mediación ineludible. En el v. 1190 dice al mensajero *ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αἰθερὶς εἶπατε*. Eurídice introduce la audiencia "interna" en escena. La "audiencia" externa es el público. Con ella de espaldas al auditorio, ensimismada por sus pesares, surgen distintos planos de ficción, lo que otorga una profundidad escenográfica ilimitada. Ha suspirado en el primer desmayo, según nos cuenta a su llegada, pero subyace el silencio, altamente elocuente. Su funcionalidad dramática es acentuar la soledad de Creón, puesta de manifiesto cuando vuelva al escenario real, y el público percibe que es imposible la vida junto a él, sugerido

⁷ La especulación acerca de la concordia necesaria entre la familia y el estado está planteada en el pensamiento de Hegel. La tragedia muestra un ritmo de armonía y desarmonía, y Hegel encontró en Sófocles la agudeza para leer dónde se quiebra y en qué punto se restablece la eticidad del pueblo griego.

⁸ En el v. 1175 encontramos el juego de palabras *Αἴμων αἰμάσσεται*.

⁹ Como el *ángel*, luego desaparece de la acción. Eurídice cumple una función semejante a Yocasta en *Edipo Rey*, en cuanto pone en evidencia el aspecto familiar del gobernante, da otro tenor a la obra. También tiene reminiscencias de Deyanira en *Traquinias*. Pero en este caso Deyanira no puede responderle los reproches a Hyllo, y su silencio tiene una cuota importante de vergüenza. Con la presencia de Eurídice en escena vemos que Creón tenía incluso más familia que Antígona, a quien se le habían muerto todos sus familiares, salvo Ismene. Una reflexión perspicaz acerca de la salida silenciosa de Yocasta, Deyanira y Eurídice es el trabajo de Machin (1990).

escénicamente en la divergencia de direcciones cuando ella ingresa en el palacio, y Creón aparece por el otro lado.

Empieza la *rhesis* del mensajero en el v. 1192. Consta de una introducción, en los dos primeros versos vemos que conoce su oficio. Sabe que todos acusan a los mensajeros de recrear las noticias. Hay un tono de inevitabilidad en esto. Sus reflexiones se basan en que la mentira no podría suavizar la verdad. En el v. 1196 empieza la narración en imperfecto (ἔσπομην, ἔκειτο) y presentes históricos (κλύει, σεμαίνει). Él ha sido testigo directo de los hechos, pues dice que iba como guía de Creón, v. 1196 ἐγὼ ποδαγός, y a partir de su perspectiva espacial, relata su experiencia como acompañante.¹⁰ ¿El error en el procedimiento se debe a su decisión, en tanto guía de la empresa, o son órdenes de Creón? El texto nada dice sobre este punto, y es una sutileza que se ha escapado a la consideración de los estudios críticos. Justamente ese lugar de indeterminación respecto del tema deja abierta la posibilidad de que haya sido el guía el que decidiera darle esa prioridad a los acontecimientos. Primero relata cronológicamente los eventos, es decir, Creón preparó el funeral de Polinices,¹¹ y luego se encaminaron a la tumba de Antígona. Siguieron el camino inverso a lo proclamado por Tiresias en el Vº episodio cuando el vate había dicho que debían liberar a Antígona y enterrar a Polinices. Esto también es un recurso dramático de Sófocles, para exacerbar el efecto de la espera angustiosa en el público.

En el v. 1205 empiezan las imágenes auditivas: Φωνῆς, κλύει, κωκυμάτων, y Creón indica que ronda un rumor penoso, indescifrable, ἄσημα, el p.v. empleado es σημαίνει. Tan indescifrables como cuando Tiresias decía en vv. 1001: ἀγνώτ' ἀκούω, y en el v. 1004: πτερῶν γὰρ ροῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν. En el momento crucial el mensajero incrusta la voz de Creón y también la de Hemón, de modo de otorgarle relieve al

¹⁰ El mensajero es *psicopompos*, en tanto conduce a Creón en el peor momento de su vida, en que definitivamente cambia su suerte. El discurso del mensajero es el último movimiento de la obra, en la cual hay profusión de entradas y salidas, junto con el regreso del padre con el cadáver de su hijo en brazos. El mensajero dice al Corifeo y Eurídice cómo acompañó a Creón hasta el cadáver de Polinices. Cuando completaron los deberes fúnebres, fueron hasta la caverna. Cfr. Bushnell (1988), p. 62.

¹¹ Los ritos funerales recuerdan el canto XXIII de *Ilíada*.

relato con la inclusión del discurso directo.¹² Hemón está reducido a un estado salvaje, cuando ve que Antígona ha muerto, comprende que le han extirpado su mundo, que Creón lo ha enajenado. Porque Hemón no habla, es que tampoco comprende su situación, no entiende de qué se trata. Ve desarticulada su realidad, pues no capta el sentido, no tiene un nexo de referencia de una cosa con otra.¹³

Los vv. 1211-1218 componen el discurso directo de Creón. Mientras los sonidos asediaban al tirano, él se lamentaba penosamente, daba gemidos, lloraba. En el v. 1212 se pregunta si acaso es adivino.¹⁴ Presupone una respuesta negativa que ya la había adelantado el mensajero cuando dijo en el v. 1160 "Nadie es adivino de las cosas que están establecidas." Hasta esta instancia, Creón dominaba, aparentemente, el gobierno de los acontecimientos y de su propia persona.¹⁵ Es eficaz, no pasivo, puede decidir. Pero la ininteligibilidad de los sonidos, de resonancias cósmicas, v. 1209, lo hace consciente de que está desvirtuado como persona. Aflora su capacidad de sufrimiento. Los gritos inescrutables son reconocidos intuitivamente sólo por el padre, así como para el adivino eran enigmáticos los graznidos de las aves. En su discurso directo (vv. 1211-1218) las imágenes que emplea Creón lo definen cabalmente: δυστυχεστάτην, el más desgraciado de los caminos. El predicado verbal es ἔρω, reptar, y el participio atributivo de camino es παρελθουσῶν: caminos que nunca se tocan, paralelos, metonimia en

¹² Segal (1988), p. 171: "For Creon the cave symbolizes all that he has repressed. It is the subterranean reservoir of dark passions and the Eros which Creon denied in a crude image drawn from the arts of civilization ('There are other fields for him to plow, 569) returns in the cave to defeat him: Eros takes his son from him and gives him to Antigone for an inverted union in the realm of the dead (1240-41)."

¹³ El caso es opuesto a lo que ocurre con Neoptólemo en *Filoctetes*. En esta oportunidad, el joven busca su identidad en su discurso, por eso no importa demasiado si miente al principio. Aquí Hemón comprende, en el sentido intuitivo del término, que se lo ha excluido del mundo de los hombres.

¹⁴ El horror de Creón en el v. 1212 es análogo al de Héctor en sus últimos momentos. Cfr. Bushnell (1988), p. 62.

¹⁵ Cfr. Easterling (1973). En el v. 207 Creón se jactaba de que tenía todo en mente. La situación actual completa la ironía.

referencia a la vida de Hemón y Creón. Está ubicado en la más drástica soledad. Mantiene la esperanza falaz de que los gritos horribles sean una alucinación enviada por los dioses, que sea la voz de su conciencia quien lo increpa en este momento. Se respira la inminencia del suicidio de Hemón, tanto en el padre como en el mismo hijo. El mensajero había dicho fríamente *τεθνῶσιν*, en el v. 1173, y con anterioridad, habíamos tenido una sugerencia del hecho en el v. 751, con la amenaza de Hemón al padre. Aunque Creón no escuchó al hijo como hubiera sido necesario, no obstante presente la certeza del momento final, vv. 1211-13; 1228-30.

En la segunda mitad del discurso, el *ángelos* nos relata los hechos en la tumba: *ἠθορούμεν*, "observamos". El discurso es constataivo. Antígona pendía ahorcada con un cinturón, y vieron también a Hemón, que la abrazaba por la cintura.¹⁶ La sintaxis es distributiva, paralelismos en la construcción: *τὴν μὲν... τὸν δ'*. La plasticidad del texto está dada por el participio *ἀποιμῶζοντα*, mientras (Hemón) lloraba abajo la destrucción de su novia, las obras del padre, y la boda funesta. Esa es la conclusión de su vida.

El mensajero describe en escorzos, deja pendientes las acciones de Hemón desde su salida abrupta en el tercer episodio (v. 765) hasta el momento en que se encuentra con Antígona, posiblemente recién muerta, de modo de agudizar el tratamiento temporal como desencuentros sucesivos. En ningún momento se menciona la posibilidad de rescatarla. Hubiera parecido descabellado, pues cuando Antígona se va, ya sale 'muerta'. Por eso el mensajero, cuando dice "murieron", en realidad se refiere primeramente a Hemón, se da por sentado que Antígona ya lo estaba. Por otra parte nada se dice de su muerte como proceso, salvo que pende de su cinto. La descripción es altamente patética, pero con una economía dramática que deja entrever el esfuerzo del mensajero en comentar estos hechos. No hay regodeos, ni idas ni venidas, ni interjecciones, en fin, nada que distraiga nuestra atención, ni que atempere nuestro terror ante el curso de los acontecimientos desgraciados. Tanto Eurídice como el público plenifican

¹⁶ Cfr. Whitman (1951), p. 86, quien afirma que la fuerza eidética del cuadro da su patetismo y enfatiza la forzada separación de Antígona.

estos espacios vacíos.¹⁷ Por circunstancias ajenas a él, Hemón siente que ha fracasado. El mensajero transmite el discurso indirecto libre, porque es posible que Hemón haya llorado y hablado para sí, pero inferimos una cuota de subjetividad en el relato. El primer testigo es el propio Creón, con él se profundiza el escenario, pues se incorpora un nuevo espectáculo para ver. Tampoco nos consta que haya llorado, pero ese es el resumen narrativo del *ángeles*. En cuanto a Creón, en el v. 1210 y también en el v. 1226 reitera la construcción del participio οἰμώξας, cuyos complementos directos son ἔπος y στυγνόν, respectivamente. En episodios Creón mantenía un vocabulario preeminentemente racional, abstracto.¹⁸ En esta situación, es la primera vez que se nos presenta conmovedor. Sus lamentos recuerdan el efecto de un *thrénos apò skené*. En el v. 1224 se oye el llanto de Hemón, que equilibra la composición a modo de antoda.

Los vv. 1228-30 forman el segundo discurso directo de Creón. Se dirige al hijo y pregunta: "Oh infeliz, ¿qué obra has hecho, qué pensamiento has concebido, en qué circunstancia te has arruinado?" ἔργον, νοῦν, συμφορᾶς, es decir, aquello que constituye el mundo de los hombres, y del cual lo han extirpado. En el v. 1230, el imperativo ἐξέλθε, "te lo suplico, sal", es la misma actitud de Hemón en el IIIº episodio, cuando pedía clemencia en el castigo para Antígona.¹⁹

En el v. 1231 la focalización nos traslada a Hemón, ἀγρίοις ὄσσοισι, con ojos salvajes,²⁰ luego en el v. 1274, cuando Creón regrese al escenario, dirá que ha sido conducido por ἀγρίοις ὁδοῖς.²¹

¹⁷ Siguiendo las consideraciones de Ingarden e Iser (1987).

¹⁸ Por ejemplo en términos terminados en *-ma*, que denotan ya acciones violentas, ya referidos al área del pensamiento. En ambos casos son propios de Sófocles, no se encuentran hasta el período helenístico. Cfr. Long (1968), pp. 38 y ss. y también en Goheen (1951), pp. 83-84. Whitman (1951), p. 91.

¹⁹ Cfr. Brown, n. 1230. En Creón una súplica es de una importancia más capital, dado que implica la postración ante un superior. Por falta de tiempo no se arrodilla, pero esa es toda su intención.

²⁰ Cfr. Campbell (1969²) v. 1232, Hemón ya piensa en el suicidio en v. 751.

²¹ Su recorrido parece el del laberinto. Creón comprueba que ha perdido la oportunidad de su vida en el tercer episodio, cuando no supo escuchar la voz del hijo.

El hijo enfurecido injuria al padre sin hablar y desenvaina su espada. Creón evita la estocada, Hemón está irritado, y rodea a la joven antes de morir, los dos se tiñen de rojo. La experiencia inefable hace que haya perdido su capacidad de articulación. Los participios *χολωθεῖς*, *ἐπενταθεῖς* (v. 1235), “enojado consigo mismo y extendido”, están en voz pasiva. La pasividad sobreviene cuando yerra el golpe certero de la espada, su padre se salva y Hemón decide su muerte, como su única posibilidad. El cuadro queda impregnado de color rojo hacia el final. La sangre salpica las mejillas blancas de la joven. Ella yace en el suelo junto a él, pero tampoco se nos dice en qué momento ha sido descolgada.

El discurso es de estructura anular en cuanto termina también en un tono sentencioso, moralizante. El mensajero recupera su objetividad cuando dice que “el desdichado consiguió la consumación nupcial en la morada del Hades”, vv. 1240-1, “después de mostrar a la humanidad cuán grande mal es para un hombre la irreflexión”.²² Tanto el corifeo como el *ángelos*, y antes Ismene, personajes exentos de tragicidad, valoran la prudencia reflexiva como un gran bien a resguardar, pero los personajes *hybristeis* son precisamente los trágicos.

El discurso del mensajero parecería fuera de tono en la tragedia. Pero es que el autor no puede aparecer como narrador, como ocurre en la épica homérica. Es el *ángelos* quien asume ese papel. El discurso amplía la perspectiva escenográfica y nos relata los acontecimientos infortunados que sucedían mientras el coro de ancianos invocaba a Baco. Eurídice plenifica el relato con su imaginación y su memoria. Este discurso aísla el éxodo del resto de la obra. Muestra el final de los jóvenes y cómo los adultos son extenuados por estas decisiones, surgidas de la incomprensión. Seguidamente sobreviene la muerte de Eurídice.²³ La madre queda sin habla, como sucedió con su hijo, que parecía una

²² Responde a la pregunta de Tiresias en v. 1050 ὅσῳ κράτιστον κτημάτων εὐβουλία; Cfr. Brown (1987), n. 1242.

²³ “...we may observe that Haemon, like Ismene, has been forced by events out of his attitude of careful moderation; that Sophocles is prepared to let a minor character (Eurydice) die in apparent innocence to increase Creon’s suffering; and that the chorus, conventional throughout, sum up the whole of the play with an injunction to be prudent, i.e. to avoid impiety and boasting.” Hester (1971), p. 40.

fiera salvaje por los sonidos, que luego también pierde. Es que la relación *yo-tú* es lo que constituye el mundo circundante; eliminado el tú, y en este caso es lo más amado, queda sin mundo.

El discurso concluye episodios pendientes e introduce un nuevo pesar, escenográficamente para Creón, que es la muerte de Eurídice. En la estichomitía que clausura esta escena el mensajero trasunta inquietud. En los vv. 1246-9 se refiere al luto íntimo que realizará para el hijo, junto con el llanto de las esclavas. Aquí la vemos rodeada de jóvenes mujeres, como un coro trágico. Es la contrafigura de Creón en el discurso. El canto de esclavas es un antifonema fúnebre. El corifeo teme por el silencio pesado, grave, de la señora.²⁴

Con el recurso del presente histórico, el mensajero señala la acción en el momento de la experiencia, no en el momento de la narración. Todo su público se transporta a esa ilusión de realidad, mientras escuchan. La vivencia se torna directa, nítida, por eso Eurídice no intenta ver a su hijo, se va directamente al palacio, en un camino divergente respecto de Creón, que trae su "insigne monumento" en brazos.²⁵ El discurso directo de los personajes hace que la escena adquiera fuerte dramatismo por la energía del relato. El relieve del texto está dado por diversos elementos. Primeramente los pretéritos narrativos y los presentes históricos, equivalen a secuencias episódicas, hay un protagonista que tiene un séquito, y lo acompaña como un coro. Las áreas cantadas son la expresión del dolor punzante de los personajes. La descripción de los gestos, en el padre y el hijo, otorgan plasticidad escénica.

Hay tono, sonido y silencio. El tono es grave, dijimos que contrarresta el júbilo agudo del *hipórchema*. El sonido está dado por las imágenes sensoriales, sobre todo visuales, auditivas y de movimiento. Hay verdaderamente nitidez en el manejo de los movimientos del protagonista y la masa coral. También en Hemón los movimientos son

²⁴ El mensajero espera que sus lamentos por la muerte del hijo sean en el *oikos*, no en la *polis*, pues como sugiere M. Lefkowitz, los lamentos en la ciudad pueden significar *stasis*, comentado por Garrison (1988-89); p. 435.

²⁵ V. 1258: *μνημ' ἐπίσημον*. Otra vez el juego semántico con la raíz *σημ*.

suavemente descriptos. Cuando el silencio sobreviene en Hemón y también en el séquito, el público se asombra de la falta de quiebras emotivas, pues en ningún momento se pierde la coherencia del relato.

La amplificación escenográfica es una razón primordial para el discurso. Están en las afueras de Tebas, en cuevas subterráneas, hay crímenes, dispersiones... Por medio del relato se convierten en cuestiones verosímiles. La conclusión es que el decir completa el mostrar de la actuación. El mensajero es mediador entre la acción fuera de escena y personajes en escena. Por lo tanto es un intérprete. Focaliza una *symphorá*. El discurso de este mensajero es inmensamente dramático y efectivo. Es una historia de espejo o "mise en abime".²⁶ Utiliza la narración homodiegética para introducirnos a nosotros y a Eurídice en el tema, vv. 1192, 1196. Es el intérprete para que Eurídice recepcione el relato.

El discurso une en una secuencia temporal lineal, lo que había sido presentado como simultáneo.²⁷ A continuación apreciamos en escena el regreso de Creón. El *exángelos* relata la muerte de Eurídice, quien acusó a Creón de ser el asesino de sus hijos, y el ritmo de anapestos indica el éxodo definitivo. Una cuestión que señalamos es que tanto el corifeo como el segundo mensajero mantienen el trimetro yámbico, mientras Creón expresa su desequilibrio emotivo con alteraciones rítmicas. La falta de compañía en el canto evidencia su soledad más radical. Cuando Antígona se expresaba en el *kommós* en otros ritmos, el coro la acompañaba. Todo el éxodo ostenta la perplejidad de Creón ante los resultados funestos de sus decisiones inapropiadas. El personaje ve la realidad y comprende que ha tenido una valoración parcializada de los hechos. En este momento, en que los dioses se han manifestado, advierte cuán lejos estaban sus decisiones de los designios divinos. En el v. 1261

²⁶ Cfr. Jong (1991), p. 56: "The interesting thing is that this messenger-speech functions as a kind of mirror-story or *mise en abime*: the central theme both of the play as a whole and of this in the messenger-speech is the confrontation between illusion and reality."

²⁷ Paul Klee en 1918, a la pregunta de cuál es, en definitiva, la función del arte, responde: "en el arte no es el ver tan esencial como el hacer visible". Nos parece una frase oportuna para justificar la función del discurso dentro de la economía dramática. Cfr. Paul Klee: *Tagebücher. 1898-1918*. (Verlag M. Dumont, Schauberg Köln 1957). En: Presas (1996).

una construcción en oxímoron define su estado, φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα. Los errores son equivocaciones “casuales”, ronda nuevamente el concepto de *tyche* en su definición, no son equivocaciones calculadas, aberrantes. El hombre tiene por naturaleza esa situación existencial, y Sófocles lo expone.

A propósito de la manipulación del tiempo escénico en la obra, Arnott²⁸ observa que Sófocles alcanza lo que un pintor cubista consigue con la descripción analítica del espacio: permite estudiar al hombre desde toda su complejidad al mismo tiempo, como en poliperspectiva. El primer verso de *Antígona*, de tan complicada traducción, es una prueba de que las dos hermanas actúan como una sola: Ἦ κοινὸν ἀδελφὸν Ἰσμῆνης κάρα.²⁹ En episodios, la recepción se realiza sin ensombrecimientos, aparecen diálogos triangulares que otorgan la “perspectiva de diamante” de Cézanne, luego el relato del mensajero produce el distanciamiento necesario para la apropiación y ajuste de efecto visual.

Universidad Nacional de La Plata

²⁸ Arnott (1991²); p.151: “In real terms, we have a single action, temporally continuous: Antigone goes out to bury her brother, and is caught. Sophocles has fragmented this into two actions, temporally discontinuous. The body is buried; Antigone is caught. This permits us to observe in greater detail the impact of the action on Creon; on the Guard; and on Antigone herself. Sophocles extends the action for dramatic effect.”

²⁹ También el uso excesivo de duales (vv. 21, 50 etc.) hace pensar en pronombres mayestáticos. Cfr. Steiner (1991²), p. 95 y ss. Knox (1964). pp. 79 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones:

Brown (1987) *Sophocles: Antigone*, Warminster.

Campbell (1969²) *Sophocles: The Plays and Fragments*, Vol 1, Oxford.

Jebb (1990¹⁸) *Sophocles: Antigone*, Cambridge.

Pearson (1975¹³) *Sophoclis: Fabulae*, Oxford.

Textos:

Arnott, P. (1991²) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London.

Bushnell, R. (1988) *Prophesying Tragedy*, Ithaca.

Deguy, M. (1994) "La vida como obra", en: Cassin, B. (ed.) *Nuestros Griegos y Sus Modernos*, Buenos Aires. (Título original: *Nos Grecs et leurs modernes. Les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*).

Easterling, P. (1973) "Repetition in Sophocles", *Hermes* 101, Heft 1; 14-34.

Garrison, E.P. (1988-89) "Eurydice's Final Exit to Suicide in the *Antigone*", *CW* 82; 431-435.

Goheen, R (1951) *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton.

Hester, D.A. (1971) "Sophocles the Unphilosophical", *Mnemosyne*, Vol. XXIV; 11-59.

Ingarden, R (1989) "Concreción y reconstrucción", en: Warning, R. (ed.) *Estética de la Recepción*. Madrid; 35-54.

Iser, W. (1987) "El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico", en: Mayoral, A. (ed) *Estética de la Recepción*. Madrid.

Jong, I. (1991) *Narrative in Drama*, Leiden.

Kitto, H.D.F. (1960) *Form and Meaning in Drama*, New York.

Knox, B (1964) *The Heroic Temper*, Berkeley and Los Angeles.

Long, A. A. (1968) *Language and Thought in Sophocles*, London.

Machin, A. (1990) "Jocaste dans le temps tragique", *Pallas*, Tome XXXVI; 7-17.

Oudemans, Th & Lardinois, A.P.M.H. (1987) *Tragic Ambiguity*, Leiden.

Presas, M. (1996) *La verdad de la ficción*, Buenos Aires.

Segal, Ch. (1988) "Antigone: Death and Love, Jades and Dionysos", en
Segal E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford; 167-176.

Steiner, G (1991²) *Antígonas*, Barcelona.

Whitman, C.H. (1951) *Sophocles*, Cambridge.