

CONCEPCION LÓPEZ RODRÍGUEZ

LAS EXPRESIONES FIGURADAS
.....
EN LAS TRAGEDIAS DE SÓFOCLES
.....

TESIS DOCTORAL.

Presentada en la Facultad de Filosofía y
Letras de la Universidad de Granada.

Dirigida por D. JESÚS LENS TUERO

GRANADA, Noviembre 1.963

.....
PRÓLOGO
.....

La importancia de la palabra trágica y la atracción especial que ejercían sobre nosotros los versos de Sófocles, de una parte y, de otra, la carencia de un estudio que de forma global se ocupara de las imágenes en nuestro autor, fueron las motivaciones principales de este trabajo, en un principio concebido como una exposición de las diferentes expresiones figuradas que recorren sus tragedias. Este primer propósito se vio pronto truncado, pues, un estudio al estilo de los realizados por Taillardat o Dumortier sobre Aristófanes y Esquilo, se nos reveló ineficaz cuando nos acercamos a nuestro autor. En efecto, ni una agrupación en cuanto al "vehículo" de la imagen (caso de Dumortier) ni por "temas" o "fundamento" (caso de Taillardat) nos pareció idóneo como método. La aplicación de estos modelos a la obra de Sófocles nos condujo a un resultado insuficiente, que no rebasaba los umbrales de una pobre taxonomía. Este primer estadio en la realización de nuestro trabajo, no obstante, trajo consigo la conclusión siguiente: los estudios de los críticos anteriormente citados y de los que citaremos a lo largo de estas páginas se aplican a autores con gran riqueza expresiva. Pero, nuestro Sófocles usa el lenguaje con suma restricción; nos pareció, pues, idóneo estudiar las expresiones figuradas inmersas en su propio ámbito, el de la tragedia, unidas a sus propios personajes, estructuradas en sus estrechos lazos.

Por otra parte, al observar que numerosas expresiones pertenecían a un mismo tema expresivo, nos servimos también de este tipo de clasificación para integrarlo en el nuestro. Quedó así configurado el método como un estudio funcional de las imágenes. Al escoger esta vía, nos pareció adecuado un recorrido por cada una de las tragedias, porque de esta forma se observa con mayor claridad la relación entre unas imágenes y otras, sus valores emotivos... Una vez efectuado este recorrido, hemos realizado una clasificación de las secuencias figuradas presentes en cada obra agrupándolas por su "vehículo".

La conclusión global sugiere un intento de sistematización de los usos dramáticos de las expresiones figuradas en Sófocles así como un esbozo de los principales campos de donde han sido tomadas y el motivo que el autor les ha aplicado. Así, exponen-
das por: unas metáforas aparecen como instrumento eficaz de ironía, como elevación de los actos humanos hacia un paradigma ético...

A través de los diversos capítulos de este trabajo se irá también revelando la diferente función de las metáforas en cada obra en particular así como un diseño de la variación que sufre la imagen en las tragedias conservadas de Sófocles.

No corresponde a nosotros juzgar si el esfuerzo ha valido la pena pero, quisieramos en cualquier caso dejar constancia

4

de nuestro agradecimiento a quienes lo han hecho posible:
a D. Jesús Lens Tuero, que aceptó dirigirlo, a D. José Luis
Calvo Martínez y a D. José González Vázquez por sus inestimables
indicaciones bibliográficas; a D^a Inés Calero Secall y
D. Andrés Soria Olmedo, que aceptaron formar parte de este
tribunal

INTRODUCCION

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Este trabajo tiene como principal intención llevar a cabo un estudio de la función dramática de las imágenes. Con ello queremos insertarlo dentro de una perspectiva fundamentalmente estilística¹ que pretende no sólo explorar los caminos, los recursos, el modo de hacer de un determinado autor, sino al mismo tiempo, si bien en menor grado, convertirlo en una modesta introducción -tal vez deberíamos con mayor propiedad decir tenue esbozo- de la forma de operar de un género literario, el dramático,² cifrándonos a esta pequeña parcela que colabora a cimentar todo ese gran artificio de medios verbales y paraverbales que arrastra consigo, como ningún otro género literario, "el lenguaje teatral".

Pero, no estamos tan ciegos como para pasar por alto una de las características de nuestro tema particular; no nos ocuparemos ni de un autor contemporáneo, ni de nuestra propia religión, lo que significa la pérdida de una gran cantidad de elementos de juicio que colaborarían mucho a la objetividad de nuestro trabajo; la misma lengua griega reducida a tan estrechos límites nos ofrece una de las principales dificultades; la ignorancia del elemento musical o de otros tantos que acompañarían a la representación dificulta, al nuestro en mucha mayor medida que a otro tipo de estudios, la comprensión exacta de lo que era una representación teatral en el siglo V a. C. Estas apreciaciones, que a primera vista pueden parecer un exceso de escrupulosidad innecesaria, han llevado a numerosos y graves errores a parte de la crítica

que se ha ocupado de la figuración.

Tendremos oportunidad de observar a lo largo de estas líneas, por ejemplo, la complejidad que encierran las expresiones relativas a la enfermedad sobre las que un mero calificativo de "expresiones figuradas" desvirtúa, en la gran mayoría de los casos, su más auténtica y real naturaleza. Si consideramos con una perspectiva abierta tales fenómenos, rápidamente comprenderemos que analizarlos sin más como simples metáforas es olvidar con qué tipo de civilización estamos trabajando y con qué período histórico. Cuando no se conoce el proceso de un determinado hecho, se tiende a describirlo y a asimilarlo desde la perspectiva no del que lo produjo sino del que lo intenta analizar. Si además tenemos en cuenta las especiales características de animismo/demonismo propias al menos de cierta etapa de la civilización griega,³ comprenderemos que la forma de exponer y entender el fenómeno del dolor (físico o moral) en la condición humana ha de ser por fuerza diferente al de nuestra actual época. El problema del dolor humano es algo intrínseco a la propia esencia de lo trágico; pero, tal y como ha dejado expuesto Schadewaldt y tantos otros autores, las obras de Sófocles sobresalen entre los trágicos griegos por la importancia a él concedida.

Y, al igual que en el caso de las expresiones relativas a la enfermedad, sucede con tantas otras principalmente debidas a la

forma de manifestarse las creencias religiosas de los griegos: el mito. El mito y cualquier otro tipo de discurso religioso se basa para expresar sus creencias principalmente en el lenguaje figurado; pero, es muy diferente la relación, dentro de una tragedia, de expresiones, para nosotros figuradas, dependientes de una cierta manera de ver el mundo, que las imágenes conscientemente empleadas por el poeta y que ya no forman parte de otro discurso referencial dentro de la obra sino exclusivamente del creado por la tragedia misma.⁴

Con la perspectiva estilística se toma como unidad de referencia una unidad del discurso, la obra literaria. Como en la retórica, la perspectiva estilística coloca en primer plano la combinación de las figuras. Con ellas se afirman los contrastes y las redundancias, las asociaciones, las concatenaciones, los anillos... La integración de estos complejos metafóricos en una obra hace que se pueda comprender la pertenencia de la metáfora a "un organismo estilístico complejo".⁵ Precisamente a ese nivel se concreta el valor de expresión personal de la metáfora, su función propiamente poética de lenguaje indirecto, sin olvidar puramente su función intelectual y dialéctica.

Pero, como la perspectiva estilística nos presenta al abordar las expresiones figuradas multitud de problemas algunos de ellos tal vez tangenciales a veces, nos hemos visto obligados

a desbordar un poco sus estrictos límites, todo ello con el fin de obtener un planteamiento más claro, más correcto.

Son tantos los niveles desde los que es posible abordar el estudio de las expresiones figuradas que inevitablemente, cuando se toma un camino, otro u otros salen al paso. Es así como, en repetidas ocasiones, problemas románticos nos han impuesto un alto en el recorrido. Al fin y al cabo, el enunciado metafórico reposa sobre una transferencia de significado, se interpreta a nivel de la palabra o de la frase.

Dada la importancia que la semántica adquiere en este tipo de estudios, derivada de la propia naturaleza de la figura, hemos considerado oportuno acercarnos también desde esta perspectiva, que no compete ya a la crítica literaria sino a la lingüística. No creemos por tanto fuera de contexto la introducción de unas someras consideraciones a este respecto, como tampoco estimamos inoportuno el que, aún pretendiendo ser este trabajo de índole estilística, repose todo él sobre un detenido estudio de lo semántico. En realidad, no podríamos haberlo hecho de otro modo. El descubrir si una determinada expresión es o no figurada, necesita de ello. Y, si de esta forma ocurre en cualquier trabajo, no importa qué autor o época, con mayor razón lo semántico adquirirá rango de primera fila en un autor de distinta lengua, época y, en cierto sentido, civilización.

No obstante, existen un gran número de estudios, algunos de gran prestigio, cuyas bases se tambalean, siendo muy acertados en otros aspectos, por olvidarse de ello.

Hay otra cara de la moneda: ¿Cómo determinar con suficiente credibilidad, en un texto griego, si esta o aquella expresión es metafórica o no? Taillardat,⁶ el propio Stanford, incluso Goheen ... se han detenido a reflexionar sobre el problema y por medio de diversos criterios, como el servirse de escritores técnicos..., han propuesto su opinión sobre el método a seguir. Una objetividad absoluta, a nuestro juicio, es prácticamente imposible de lograr; tampoco la crítica literaria puede reducirse a una pura matemática.

Además de la complejidad del fenómeno en sí, el propio estilo de Sófocles conlleva otra serie de dificultades intrínsecas, mayores, en cierto sentido, que las de un Esquilo o un Eurípides.

Long⁷ se ocupa de los términos abstractos presentes en las tragedias de nuestro autor, señalando en la introducción la carencia de expresiones figuradas o vuelos imaginativos en sus versos. Recuérdese el ampuloso lenguaje escufileo, con toda su amplia red metafórica que confiere a sus obras ese carácter de elevada poesía. Pohlenz llega a decir que Esquilo pensaba en imágenes.⁸ A pesar de ello disentimos del extremismo de Long y de la sugerencia de Webster⁹ que confiere a la metáfora sofoclea un carácter mera-

mente ornamental. En tal caso, las secuencias figuradas que recorren tragedias como Ajax, Antígona..., que en su momento analizaremos, quedarían completamente anuladas al reducirlas al mero ornato y desligarlas unas de otras destruyendo su estrecha interrelación.

La postura crítica de Eurípides ante el mito convierte sus palabras frecuentemente en un arma semejante a la retórica con un propósito más persuasivo que el que encontramos en los anteriores trágicos. En este autor sí podemos hablar, con mayor razón, de lo metafórico en el sentido de "adorno".

La posición de Sófocles dentro del mito, tal vez motive una de las principales características de su obra como es la afirmada por Kirkwood¹⁰: el lenguaje de Sófocles es estrictamente dramático. De la misma forma, el carácter creador de mito por parte de Esquilo se traduce también en ese carácter original de sus metáforas. Son estas afirmaciones hechas al paso de un problema mucho más complejo, cuyo desentrañamiento reservamos para un posterior apartado.

Esa característica de lenguaje estrictamente dramático deriva en algunos rasgos secundarios como es la escasa preocupación por parte de Sófocles por la originalidad de sus metáforas. Y, en segundo lugar, la frecuencia con que esas metáforas se limitan a una palabra o a un verso, aunque ésta o éste no aparezcan aislados sino en cadena con otros términos afines o idénticos.

No negaremos la existencia, sobre todo en los coros de época temprana, de imágenes más extensamente desarrolladas pero, lo más típicamente sofocleo por su frecuencia e importancia a nivel general de la obra es ese tipo breve de imagen de gran eficacia dramática. Larthomas, en su estudio sobre el lenguaje dramático, opina que una metáfora en el drama, cuanto más se demore el autor en recrearse en el lenguaje, más orientada hacia lo poético estará y poseerá menos eficacia dramática.

En la tragedia griega se da una unión casi inseparable entre lo poético y lo dramático, pero el peso de uno u otro oscila con los diferentes autores. Cuando hacemos la anterior afirmación, no queremos decir con ello que los versos de Sófocles carezcan de valor poético, sino que su última aspiración es servir al drama, conteniendo, sobre todo las partes corales, fragmentos de la mejor poesía escrita.

EL ENUNCIADO METAFÓRICO.-

Ningún proceso verbal es más común y más básico en la literatura que la metáfora. En la lengua de un pueblo tan altamente imaginativo como los antiguos griegos es especialmente cooperativo. Ahora bien, la metáfora griega no procede de un proceso de abstracción de la realidad exterior ni del subconsciente sino de la experiencia sensible.

Ampliamente usado por los creadores literarios tampoco pasó su existencia desapercibida a los comentaristas y críticos de las mismas obras. Es más, casi toda la tradición crítica que se ha ocupado de la metáfora y en general de todas las figuras literarias (o tropos) hunde sus raíces y casi depende por completo de la Retórica y/o Poética aristotélicas. La concepción aristotélica de la metáfora no es, como algunos hoy siguen creyendo, una simple botánica de figuras sino que guardaba muy estrechas relaciones con la filosofía. Con el tiempo sí fue degenerando en mera "tropología"; huellas de este tipo de deterioro y envejecimiento encontramos en los numerosos estudios o, por decir mejor, "catálogos de metáforas". Acabó, pues, muriendo en el siglo XIX.

Subyace a toda esta tradición tropológica la idea muy extendida de la metáfora como adorno literario, algo que pertenecería a lo que se llama "la cosmética". Es de suponer, dada tal consideración, que no se traspase en este tipo de estudios los límites de una ordenación taxonómica de la metáfora.

El corpus aristotélico nos presenta sólo uno de los equilibrios posibles, en medio de tensiones extremas: el que corresponde al estado de una disciplina que ya no es simplemente un arma en la plaza pública pero que todavía no es una simple botánica de figuras. El gran mérito de Aristóteles fue elaborar un vínculo entre el concepto retórico y el concepto lógico de lo verosímil y construir sobre esta relación todo el edificio de una retórica filosófica.

La definición aristotélica de metáfora (*"μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἄλλοταίου ἐπιγορφή"*) considera la palabra como unidad de referencia. Su análisis se sitúa en el cruce de dos disciplinas -la retórica y la poética- que tienen fines distintos: la persuasión en el discurso oral y la mimesis de las acciones humanas en la poesía trágica.

Como hemos dicho, toda la retórica antigua, con más o menos variaciones, depende de esta concepción. Pero, en vez de progresar, de ampliar el campo de referencia extendiéndolo, por ejemplo, a la frase o el discurso en general, como en el siglo XX haría la escuela anglosajona con Richard a la cabeza o la hermenéutica, quedó encerrada en el estrecho marco del nombre, lo que activó su estancamiento e incluso posterior deterioro.

Las variaciones, pues, que podamos encontrar en Isócrates, Quintiliano... no van a resultarnos muy significativas. Stan-

ford, en su estudio sobre la metáfora griega, destaca grandemente la figura de Hermógenes de Tarsos como particularmente significativo en el contexto de la crítica literaria antigua preocupada por el lenguaje metafórico. Y lo destaca principalmente por dos razones:

-Por el escaso reconocimiento de su figura.

-porque en su definición sobre la metáfora incluye por primera vez σημαντικόν.

Recogemos a continuación lo fundamental de las palabras de Hermógenes:

"τροπή ἐστὶ τὸ κτ' ἔξ ὑποκειμένου πράγματος ἄλλο -
 τριου δὲ σημαντικόν ὄνομα θεῖναι. κοινὸν εἶναι
 δυνάμενον καὶ τοῦ ὑποκειμένου καὶ τοῦ ἐπιθέτου
 ἐμφαινομένου, ὃ καλεῖται καὶ μεταφορὰ παρὰ τοῖς
 γραμματικοῖς οὐχ ὡς ἐκεῖνοι λέγουσι τὸ ἀπὸ τῶν
 ἀφύγων ἐπὶ τὰ ἐμφυγα, καὶ τὸ ἀνίπαλιν, καθόλου
 γὰρ ἡ ῥητορικὴ πολυπραγμονοῦσα μηδὲν τοιοῦτων..."

(Spengel, Rhet. Graec., II, 254)

"His use of the term *semantikon* hints at new revelations of language which would almost justify present-day semiologists in adopting Hermogenes as the patron and founder of their science ... But Hermogenes, by insisting on the effect of meta-

phor on meaning and not merely in diction, exposes its unique force in Language".

En realidad, la importancia de las observaciones de Hermógenes, aunque hace hincapié en el valor semántico de la operación metafórica, radica, a nuestro juicio, en que se muestra ya un intento, un esbozo de la transferencia realizada por la crítica moderna de la esfera de la palabra a la frase. Pero, esta innovación que Stanford adjudica íntegramente a Hermógenes, en realidad, aunque no de forma expresa, está implícita en la consideración aristotélica de la metáfora. Como señala Paul Ricoeur en su excelente libro, la teoría metafórica de Aristóteles se basa en una semántica que toma la palabra o el nombre como unidad de base. Y añade: "¿Qué significa transponer el sentido de las palabras? en la medida en que la noción de sonido complejo portador de significación abarca a la vez la esfera del nombre, del verbo y de la elocución, podemos decir que la epífora es un proceso que afecta al núcleo semántico no sólo del nombre y del verbo, sino de todas las entidades del lenguaje portadoras de sentido y que este proceso se refiere al cambio de significación en cuanto a tal."

La retórica de Fontanier es en parte heredera de la antigua retórica pero ya convertida en sombra de lo que fue. Sin embargo, no hemos de olvidar aquí tampoco otra de las insinuaciones aristotélicas como es la relación entre comparación y metáfora; en ella difiere totalmente de otro gran crítico de la Antigüedad co-

no fue Quintiliano para quien la metáfora era una comparación abreviada y no la comparación una metáfora explícita.

Este punto de vista semántico y retórico sólo comienza a diferenciarse cuando la metáfora se sitúa de nuevo en el marco de la frase y se trata como un caso, no de denominación desviada, sino de predicación pertinente (la visión taxonómica basada en una consideración estática de las figuras fracasa cuando intenta explicar la producción de la significación, cuya desviación a nivel de la palabra es sólo un efecto de esa producción).

Las contribuciones de autores en lengua inglesa como Richard, Black y Monroe pueden colocarse bajo el signo de la semántica de la frase. La distinción de Richard en el enunciado metafórico de tres elementos: tenor, vehículo y fundamento es la base metodológica que sostiene a importantes estudios sobre las imágenes. Sin embargo, con ello no queremos negar el hecho de que la palabra sigue siendo portadora del efecto del sentido metafórico sino que la metáfora, producida a nivel del enunciado considerado como un todo se focaliza en la palabra.

Pero, desde esta nueva perspectiva, la metáfora va desprendiéndose de sus antiguas connotaciones de mero adorno para constituir una segunda realidad. De ahí la importancia de estos estudios.

EL ESTUDIO DE LAS EXPRESIONES FIGURADAS EN AUTORES CLÁSICOS

Los primeros estudios realizados sobre autores clásicos corresponden al tipo que podríamos definir como taxonómicos. Se trataba de catálogos de metáforas principalmente agrupadas en cuanto a su vehículo; ejemplo de ello es el trabajo de Dumortier sobre las imágenes en Esquilo.

Más tarde se agruparon por lo que Michel le Guern² denomina temas, intentando de esta forma precisar la idea que el autor se hace de la realidad, basándose en la concepción de que muchas veces las analogías son más esclarecedoras que una definición lógica. Pero, formar el catálogo de las metáforas pertenecientes a cada tema no es suficiente; hay que examinar además la manera en que se articulan las diversas significaciones de las metáforas tomadas del mismo tema. El análisis temático de las metáforas se enriquece completándolo con la búsqueda de las fuentes de tal imagen en el caso del autor considerado. Puesto que la lexicalización atenúa el efecto de la metáfora, privándola de la sensación de sorpresa, conviene sopesar el grado de originalidad de la metáfora, precisamente en el momento en que ha sido compuesto el texto; un estudio semejante debe apoyarse, naturalmente, en sólidos conocimientos de la historia de la lengua y su utilidad aumenta conforme a la antigüedad del texto. También debe tenerse en cuenta el criterio de la

época. El anterior criterio obedece a una perspectiva semántica pero no olvida el análisis estilístico, la estructuración de las metáforas en forma de red a lo largo de una obra.

Más enraizado en lo estrictamente semántico está el trabajo de Hugo Blömer³, quien hace una historia de la metáfora griega agrupándolas por secuencias: la naturaleza, el hombre... Este tipo de estudios es perfectamente idóneo para abarcar no ya una obra, ni siquiera un autor, sino una etapa histórica...

Un ejemplo destacado del estudio de las metáforas o imágenes de un autor lo tenemos en "Les images maritimes de Pindare" de Péron⁴ quien sigue perfectamente las instrucciones de la Guerni: además de recoger todas las expresiones figuradas relativas a este campo trata de explicar su fundamento al mismo tiempo que las enmarca en la tradición literaria griega, poniendo con ello de relieve la originalidad o no del poeta. Se estructura la obra en dos apartados, "le navire" y "la nature" que engloban respectivamente numerosas capitulos como "l'embarquement", "l'ancre", "le gouvernail"... Cada expresión figurada es también sometida a comentario desde el punto de la idea que expresa (lo que Richard llamó fundamento): "Chez Pindare, l'image du navire a ce caractère distinctif qu'elle exprime avant tout des réalités d'ordre poétique, et que l'accent y est mis de façon constante sur l'idée de mouvement. On la rencontre trois fois appliquée au poète lui-même... .. Es una muestra valiosa de cómo se de-

ben llevar a cabo este tipo de estudios. Existen multitud de trabajos metodológicamente afines al mencionado, sobre todo en forma de breves artículos. Incluso podríamos decir que otros críticos cuyo principal centro de interés no es tanto las agrupaciones por temas con una finalidad exclusivamente semántica como con vistas a un estudio de la función estilística, se sirven de este sistema de agrupación; así, los trabajos de O'Connor⁵ sobre las expresiones figuradas relativas a la enfermedad en Esquilo y Sófocles, el de Stanford, sobre las expresiones de luz y oscuridad en Edipo Rey, el de Goheen sobre las imágenes en Antígona... , trabajos que tendrán amplia acogida en el nuestro.

Nos resta, por fin, otro camino. En la introducción del estudio de Taillardat⁶ sobre las expresiones figuradas en Aristófanes, metodológicamente distinto a los arriba mencionados, dedica unas palabras a los estudios que tiene como base las áreas de donde las metáforas han sido recogidas:

"A vrai dire, on ne voit guère d'avantage au classement par le tertium cooperationis: d'abord, il n'apprend rien sur la manière de sentir et de penser ou, si l'on veut, sur l'imagination d'un écrivain;... . Ainsi conçu, le groupement des images renseigne à peu près uniquement sur le milieu social de l'auteur; appliqué à Aristophane il ne révélerait que peu de différence avec ses quasi contemporains Eschyle ou Platon... . On risque de laisser passer la chance de comprendre telles expressions à première vue obscures."

La propuesta de Taillardat es presentar un plan que agrupe a las imágenes por el tema no del que están tomadas sino al que están referida; así, por ejemplo, se podría establecer un capítulo dedicado a los sentimientos y definir cuál es el modo de pensar del autor valiéndose de las diferentes metáforas por medio de las cuales alude y define este campo. De esta forma, opina Taillardat, "il est en lumière ce qui excite la verve de Comique, donnant ainsi une idée de sa sensibilité".

Estas palabras nos parecen sumamente acertadas sobre todo si consideramos al autor que ha escogido como objeto de estudio: Aristófanes. Cuando la materia a manejar consiste en obras con amplio contenido de imágenes es posible seguir con acierto los pasos de Taillardat. La variedad y originalidad de metáforas que pueblan las comedias de Aristófanes son susceptibles de tal ordenamiento. Incluso el tratarse de la comedia colabora a ello. La comedia está menos sometida a normas, a la rigidez del mito, de la leyenda... que la tragedia; el autor dispone de mayor libertad para hacer hablar a sus personajes, de ahí que el cómico pueda permitirse el lujo de innovar con mayor facilidad ya que su único límite es la realidad cotidiana de su tiempo. Sin embargo, y con todo, con los trabajos de esta índole, como los de Taillardat, se pierde un poco de vista la perspectiva estilística; en general, no se tiene en cuenta que esas metáforas pertenecen a un complejo que es una obra dramática

de carácter cómico; y decimos "en general", porque al final de su estudio dedica algunas palabras a este problema, citando algún ejemplo. No es necesario argumentar que tampoco el autor se había planteado el trabajo desde esta perspectiva, trabajo que creemos por hacer, y que desde el horizonte del que parte su estudio cumple de manera intachable los fines. Sólo tratamos ahora de ir hacia ese "desideratum" de este tipo de estudios que sería, para nosotros, un estudio que se acercase a las imágenes de un autor desde todas las perspectivas: como fenómeno semántico, en una doble vertiente, de análisis de la lengua y de configuración del mundo del autor, y como rasgo de estilo perteneciente a un género, su forma de operar definiendo ese estilo, de género y de autor.

Nuestro trabajo quiere orientarse hacia un estudio de la función dramática de las imágenes en Sófocles, sin olvidar la naturaleza del enunciado metafórico: la semántica.

Los estudios sobre el funcionamiento dramático de las imágenes en autores clásicos, de una escasez notada por numerosos críticos, han llegado a ser relativamente frecuentes. En varias ocasiones dichos trabajos contemplan una doble perspectiva: la agrupación por temas o secuencias y el funcionamiento dramático de las mismas. Por ello, no extrañe que algunos hayan sido ya citados.

Uno de los más destacados, del que el nuestro se considera

deudor y discípulo, es el llevado a cabo por Goheen⁸ sobre las expresiones figuradas en Antígona. Nos limitaremos ahora a exponer unos breves detalles de su planteamiento. Goheen se propone un análisis de la función dramática de las imágenes; para ello agrupa el material imaginativo en secuencias: las relaciona con los personajes y tiene en cuenta el lugar de aparición en la obra. Considera las expresiones figuradas desde una doble perspectiva: una perspectiva más amplia o más desligada de la acción concreta y de los personajes, y otra, más cercana al propio curso de la historia... ..

El trabajo de este brillante crítico americano quizás contenga una excesiva dosis de subjetividad pero, a nivel metodológico, y, en líneas generales, es un estudio muy bien realizado. Reservemos una discusión más amplia de sus posibles aciertos o errores para el capítulo dedicado a Antígona.

Corren paralelos, y en cierto modo son descendientes del arriba citado, los estudios realizados por Segal⁹, Cohen, el mencionado O'Connor... .. El primero, en sus trabajos sobre Las Tráquias y Electra, abarca otros aspectos no propiamente "de imágenes" pero, se detiene muy a menudo en ellas. Segal redescubre la historia, la interpreta. Sus palabras, aunque a simple vista pudieran parecer meras repeticiones, tienen la virtud de ir mucho más allá de la estricta exégesis, de forma que suelen ser esclarecedoras y brillantes; pero, a veces, pecan de "aventureras".

Antes de finalizar estas palabras introductorias queremos aludir a dos cuestiones:

El escepticismo que nos invade ante la forma de operar de ciertos críticos que pretenden obtener conclusiones globales sobre, por ejemplo, la fecha de composición de una obra partiendo del estudio del nivel figurado. Es posible, y de hecho así hemos actuado, dar una modesta opinión sobre los puntos principales y controvertidos en el caso de cada tragedia, opinión que siempre se limitará a mostrar cómo desde esta perspectiva, se contempla la problemática; pues ¿quién nos podría asegurar con la suficiente garantía que un autor no puede retroceder en su estilo y, una obra de fecha tardía contener rasgos típicamente arcaicos?. Si es un autor muy preocupado por la adecuación del lenguaje a la situación trágica, sería muy difícil determinarlo. Aunque, también es posible que, a pesar de esa voluntad de adecuación, existan determinados rasgos lingüísticos o estilísticos que el propio poeta se vea en la imposibilidad de remontar. Ante esta duda hemos optado, creemos, por el camino más honesto: exponer la problemática cuando existe y tratar de esclarecerla, pero nunca lanzar a la ligera las conclusiones.

En segundo lugar, dedicaremos una palabra, ahora que finaliza esta pequeña introducción, al porqué de nuestro trabajo.

Un trabajo debe en principio surgir por el propio interés

o preferencias del que lo va a efectuar. Por ello se trata de un acercamiento a lo trágico. Si es el lenguaje y no a otra esfera, razones de mera intuición sobre el diferente valor que cumple la palabra en el teatro moderno y en la tragedia -y en general todo género dramático-, nos indujeron a ello. A nosotros nos hubiese complacido más realizarlo sobre todos los elementos del lenguaje dramático, escenografía, música, vestuario... pero sólo las expresiones figuradas -y éstas en un autor- es un tema lo suficientemente amplio para hacerlo tema de un estudio. Y esa primera intuición del valor de la palabra en la tragedia se vio corroborada cuando finalizamos nuestro estudio, así como en las palabras del acertado Díaz del Corral:¹⁰

"... sólo le queda al hombre (al héroe de la tragedia clásica) la gran estatua de su cuerpo y su palabra para expresar su situación y ponerla de manifiesto no en sus minucias ni en sus incidentes, sino en toda su plenitud humana. Por eso la palabra de los trágicos griegos tiene una calidad y grandez inasuperables."

SÓFOCLES Y EL LENGUAJE TRÁGICO

En este brevísimo apartado pretendemos una aproximación global a ese marco más amplio en que se encuentra inmerso nuestro trabajo: la tragedia griega y su lenguaje.

Xabier Fábregas¹ establece como hipótesis de trabajo una división del teatro en dos tipos fundamentales: el teatro cinético y el teatro narrativo. Esto es: que sea capaz de desenvolverse en el espacio físico de que dispone y que exponga de forma temporal la experiencia humana que propone transmitir. Resulta evidente que la narratividad tiende a literaturizar el texto, aunque también lo es que un espectáculo sin palabras puede contener perfectamente el ingrediente narrativo.

Nosotros aquí, sin embargo, nos referiremos a lo narrativo en ambas acepciones: en la anteriormente señalada y en su identificación con "palabra". Todo producto teatral con profundas raíces o aforismos religiosos forzosamente ha de concederle gran importancia. Pero, al mismo tiempo, ha de procurar que esa especial característica -la de ser un producto religioso- sea sentida por el espectador. De ahí que Aristóteles en su Poética² hablara de esa elevación, engrandecimiento de lo humano, al que todos los elementos de dicción y técnicos deben tender. De esa perfecta adecuación entre medios y fines somos nosotros mismos testigos cuando nos acercamos a los tres grandes trágicos griegos: paulatinamente va perdiéndose el grandioso lenguaje esquilado, con todos sus epítetos ornamentales, "pesados" compuestos, metáforas y sí

miles que unifican tragedias enteras, como la del "capitán del barco en peligro" que unifica Los siete contra Tebas o la de la "red" que unifica Agamenón.

El mencionado ὄγκος³ esquiléo obedece no tanto a una diferencia de época con respecto a Sófocles y a Eurípides, como a una diferencia de propósito, aunque esa diferencia de propósito esté a su vez condicionada por las circunstancias históricas y sociales que rodearon la vida de estos tres grandes trágicos. Opina Opstelten⁴ que la idea de Teodicea con la que Esquilo trabaja está saturada y recibe fresca confirmación en la victoria con la que los griegos se liberaron de la dominación persa; pero dirige su mirada hacia la prehistoria del sufrimiento. En Esquilo, el sufrimiento, como castigo de la culpa y como una fuerza educativa, está indudablemente anclada en esta Teodicea, que deja la gloria al Zeus ΤΕΛΕΙΟΣ ; además Esquilo vio el sufrimiento humano como algo que visita a toda la familia del culpable y no meramente al propio culpable;

Sófocles, en cambio, no se propone una Teodicea, la naturaleza de su fe es estática: acepta la vida tal y como es; admite la coexistencia de un justo gobierno de los dioses y del sufrimiento del bueno. El conflicto trágico en Sófocles está más humanizado, en el sentido del ἦθος ἀνθρώπων οὐκ ἔστιν de Heráclito. Y, si

si en Esquilo, los poderes del orden moral del mundo son sentidos como fuerzas cósmicas, y la raza humana, como dependiente de esos poderes, en Sófocles, la luz está concentrada sobre el héroe trágico y sus desgracias personales.

Respecto al material mítico manejado por ambos poetas es muy semejante, en cuanto que Sófocles a menudo siguió a Esquilo en la elección de sus mitos. Pero, al estar nuestro poeta más interesado en las reacciones de la vida interior de los personajes que en la vida exterior, sintió poca necesidad de alterar la tradición mitológica, relativamente escasa en sus tragedias.

Eurípides, sin embargo, no satisfecho con la tradición, ensaya nuevos pasos. La desesperación que expresó no encontraba ya consuelo en un paciente heroísmo y, menos aún, en un intento de escapar de su mundo (la vida en Atenas se había ido deteriorando, la democracia griega se desmoronaba). En Eurípides, la mayoría de las corrientes espirituales de su época han dejado huella, pues sintió, mucho más fuerte que Sófocles, la necesidad de una confesión ideológicamente formulada. El consuelo, a veces encontrado en la filosofía, trajo también dudas y desesperación. Las decisiones de los personajes, y del propio Eurípides, se basan en el intelecto; Sófocles las sitúa más hondo y les confiere un carácter casi metafísico.

De todo lo anteriormente apuntado no cabe sino deducir lo siguiente: la diferente actitud ante la tradición, el hombre... mo-

tiva también una muy distinta forma de expresión. No se podría esperar que un autor de las características de Sófocles empleara un vocabulario ampuloso, lleno de innovadoras imágenes que trataran de formular en términos más o menos inteligibles para el auditorio una Teodicea o, lo que es igual, una formulación poética del universo. Más presencia de lo figurativo es de esperar en las obras de Eurípides; pues, aunque su postura ante la tradición mítica sea crítica, su árduo interés por racionalizar lo inexplicable le lleva en ocasiones a valerse de un lenguaje a la fuerza lejano del usual, metafórico. Si bien la función de la metáfora en las obras euripídeas habrá de suponerse más cercana a la función desempeñada en la retórica donde lo figurativo intenta ser un arma persuasoria.

Y, una vez realizadas estas breves consideraciones, hemos de referirnos al carácter de diglosia que presenta el lenguaje de la tragedia y que tiene, como ya es bien sabido, una localización perfectamente definida: los corales y el diálogo, que se corresponden dialectalmente con el dórico y el ático. Esta dicotomía, opina Adrados, tiene su origen en un hecho de elección, no en una herencia sin sentido, y es paralela a la diferente función o, mejor dicho, al diferente grado de emotividad y de contenido religioso. El influjo dorizante de los corales en el vocabulario va acompañado de un mayor contenido de expresiones figuradas y ejemplos míticos. Si ello ocurre como rasgo general de

la tragedia, en Sófocles se produce una mayor polarización que en Esquilo: en una tragedia como Edipo Rey se palpa con gran nitidez la distancia que separa el lenguaje del coro de los personajes, precisamente a ello colabora también una actitud de mayor fervor religioso, de fe en las palabras pronunciada por Apolo a través de los oráculos por parte de sus integrantes, frente a cierto excepticismo de Yocasta y la duda del propio Edipo. Tal distanciamiento se observa también en otras tragedias, como en la párodos de Antígona, donde el propósito del coro es convertir en leyenda los hechos históricos y recientemente acaecidos.

Ambos niveles, como hemos dicho, coexisten en los tres trágicos, pero, si comparamos a Sófocles con Esquilo, inmediatamente apreciamos cierta mayor homogeneidad en el segundo. Al fin y al cabo, Esquilo, se ha dicho en más de una ocasión, frecuentemente presenta como personaje a un colectivo, que se ha identificado con el *δῆμος*, y concede al coro mayor importancia como personaje dramático que los restantes trágicos. Ello, unido a su concepción del mundo y a su propósito firmemente religioso, confiere a sus tragedias esa cualidad de gran poesía elevada que no sólo se localiza en las partes corales sino que se extiende al conjunto de la obra; sus metáforas y símiles presentan casi una identidad con el diálogo, lo que no sucede, como veremos en el caso de Sófocles. No obstante, también en Esqui-

lo se aprecia una especie de evolución a lo largo de sus obras: "Earp hace ver cómo, a partir de un cierto punto en su carrera, Esquilo rebaja el número de epítetos ornamentales, estructura en formas más regular sus construcciones, aplica sus metáforas a la interpretación de lo arcaico y emotivo: al paso, en la Orestes, a un mayor interés por lo dramático y por la reflexión, corresponde un cambio en la lengua". Y, decimos también, porque conocidas son las palabras de Sófocles transmitidas por Plutarco en las que menciona una evolución en su estilo, sin precisar en más detalles de obras concretas.

El uso de la metáfora en sentido esquileo, formando redes que recorren la obra, también se da en Sófocles, aunque no en todas las tragedias. Misión nuestra es demostrarlo. A ello nos dedicaremos en las próximas páginas, en desacuerdo, por tanto, con la tesis de los críticos, como Webster, que reducen la funcionalidad del lenguaje figurado en nuestro autor a mero toque estético, a puro juego "retórico".

La tarea, pues, a la que nos hemos entregado conlleva una doble dificultad: la inherente a este tipo de estudios y la que el lenguaje sofocleo por sí mismo le presta. Todo el crítico que se ha preocupado por cuestiones de estilo en nuestro autor se ha visto en la dificultad de tener muy poco que decir. La famosa claridad y aparente sencillez de sus obras lo deja atado de pies y manos. Es el casi siempre acertado Kirkwood quien, en nuestra opi-

nión, da la clave con todo el edificio lingüístico sofocleo cuando resalte como característica principal -y a lo largo de este trabajo será una cita muy recurrida- su restricción y la sumisión de todo su estilo en aras de lo dramático. Sófocles humaniza a sus personajes tratando de conferirles cada vez más su propio ἦθος ; y procede a intentar una verdadera objetivación: de ahí que rara vez sintamos en las siete tragedias conservadas una presión ideológica ejercida por el autor: procura perderse en el trasfondo y dejar que poco a poco sean los personajes quienes nos vayan revalando sus caracteres y sus circunstancias. Por ello, las expresiones figuradas definen a los personajes sobre todas sus restantes funciones.

AYAX

Sófocles hizo de Ajax lo que Reinhardt¹ definiría como una tragedia "monológica de destino", en el sentido de que el centro es aún exclusivamente el yo dramático. Opuestas a las anteriores estarían las "dialógicas" en las que el centro va siendo cada vez más un tú o un vosotros. El término monológico no debe evocar el soliloquio, sino esa especie de puesta en escena, de palabra, de movimiento dramático, donde un destino se comunica por boca de su portador o la de otros pero, sin emerger fuera de él en una segunda figura y sin entrelazarse con esta segunda figura o adherirse a ella.

La tragedia Ajax gira en torno al héroe del mismo nombre articulándose en un doble plano: hasta la muerte del héroe y hechos provocados a raíz de su muerte: agón entre los Atridas y Teucro con la intervención de Odiseo.

Las diferencias estilísticas establecidas y reconocidas por la crítica entre una y otra parte han sido analizadas por los eminentes especialistas que se han ocupado de la obra sófoclea. En general se admite un descenso en la calidad poético-dramática de la segunda parte², justificando en ocasiones dicha diferencia como conscientemente buscada por Sófocles, reflejo tal vez de la mediocridad del carácter de los Atridas y, en general, de la pérdida de grandeza heroica que con la muerte del héroe se produce.

El lenguaje y las expresiones figuradas como integrantes del

Como deben también ser sensibles a toda alteración; a través de ellos se comunica al espectador o lector todo cambio de sentido.

No somos nosotros los primeros en sugerir esta especial adecuación del lenguaje al personaje y a los hechos. Ya O'Connor³ en su tesis sobre las imágenes de la enfermedad en Esquilo y Sófocles, señala cómo en Ajax tales imágenes cesan en el momento en que se produce la muerte del héroe. También Stanford en su estudio sobre las imágenes de la luz/oscuridad destaca este hecho.

De todas formas no es un corte especialmente brusco el que se aprecia en el seno de esta tragedia. Si nos detenemos por un momento en las clasificaciones establecidas por Earp, observaremos que se hallan con igual tipo de frecuencia el lenguaje arcaizante, esquileo, plagado de términos compuestos..., propios de una fase temprana en el estilo de Sófocles, tanto antes como después de la muerte del héroe. En cambio, sí es cierto, que aquellos términos o expresiones tomados de la caza, del metal... han desaparecido; a lo sumo quedan imágenes procedentes de una amplia tradición literaria, utilizadas más bien sin ninguna novedad y que tampoco exceden en su eficacia dramática, ni emotiva, los estrictos contextos en que aparecen inscritas. Podemos decir, pues, que todo lo que de forma directa caracterizaba al héroe (en especial las expresiones figuradas) es lo que en la segunda parte de la obra no aparece.

Así planteadas las cosas, adoptamos como principio metodológico la exposición de las expresiones figuradas presentes en la obra. En segundo lugar, las agruparemos en secuencias y trataremos de precisar y reagrupar su funcionamiento dramático.

La tradición anterior a Sófocles nos presenta ya al héroe Ajax con ciertos rasgos similares a los que apreciamos en la tragedia. No obstante dicha semejanza, también hay en él con respecto al personaje de Homero o Píndaro unos rasgos que podríamos denominar como particularmente sofocleas.

El Ajax homérico, a pesar de destacarse en el contexto de los guerreros por su especial valentía, encierra una cualidad negativa: sus mayores hazañas son en defensa, no en ataque. Sus especiales títulos así lo destacan; sobre todas las cosas es ἔπος de los Aqueos, su "torre de defensa"; pero, tuvo que retirarse ante fuerzas superiores. Incluso al margen del "reparto de las armas", fue derrotado tres veces en los juegos funerales de Patroclo. Homero describe a Ajax con la mayoría de los epítetos normales de un héroe, destacando su nobleza, fama, valentía, magnanimidad de corazón, lealtad... Se distingue principalmente por su talla gigantesca y su fuerza. Pero, los griegos fueron generalmente muy conscientes de que cualidades superiores envuelven correspondientes fallos. Aunque Homero alu-

de una vez a su agilidad, más bien sugiere una lentitud mental y temperamental. En un símil notable es comparado a un obstinado asno. Como contrapunto al símil anterior también lo compara a un león: "αἰθῶνα λέοντα"⁵

Antes de llegar a Sófocles existen otros tratamientos de este personaje. Píndaro, defensor como fue de los valores aristocráticos, hizo de Ajax un hombre de la más grande virtud heroica y su muerte se produjo como lógico resultado de la indignación por la injusticia del veredicto. Por otra parte, Píndaro ignora la tradición de la Odisea y de la Pequeña Ilíada de que Atenas favorecía a Ulises.

Sófocles, en su Ajax, tiene el mérito de conseguir una exposición del conflicto más compleja y llena de matices donde ni Ulises ni el propio Ajax son personajes tan lineales que se pueden definir sus contornos de manera tan simple y tan clara.

A nivel figurativo, de toda esta amplia tradición que le precede, Sófocles se muestra una vez más influenciado por Homero, al crear gran parte de su acción metafórica referido al héroe sobre la base del sofista homérico αἰθῶν. Por otra parte, pertenecen ya a la tradición los contornos de la figura de Ajax delineados por medio de términos tomados de la esfera militar y de los instrumentos de lucha.

En los autores anteriormente señalados. Homero, Píndaro, (a excepción de Bacúlides) Ajax es la minúscula parte de un todo,

no ocupa el centro de ninguna de sus obras. Al construir Sófocles una tragedia sobre este héroe, se adueña de algunos rasgos esbozados ya en la tradición pero, en la medida en que profundiza en su descripción del héroe presentando un detallado proceso psicológico, amplía y vitaliza un número de imágenes tomadas del acervo tradicional.

La acción de Ajax se inicia con un diálogo entre Atena y Odiseo, caracterizado este último como un cazador en busca de su presa; la presa no es otra sino el propio Ajax. Lo que se presenta ante el espectador es la consecuencia de un acto, no la acción misma. El héroe enloquecido por la divinidad ha degollado a las reses creyendo que eran hombres. El lenguaje está hábilmente manejado de forma que se intercambian términos procedentes del mundo animal y de la caza, logrando casi una superposición de escenas entre los tres personajes. Así, al principio es Odiseo quien aparece caracterizado bien como cazador, bien como animal en acacho, también Ajax, como buen cazador, ha conseguido su $\delta\upsilon\pi\alpha\nu$. Por su parte Atena planea majestuosamente sobre todos ellos como oficez cazadora. De esta forma, podemos establecer tres niveles: el divino, el humano y el que subyace al humano. A continuación recogemos los momentos más significativos de esta primera escena de la tragedia, tan singular en el contexto de la obra sófoclea.

Ἀθήνα

Ἄει μὲν, ὦ παῖ Λαοτίου, δέδορ' ἄ σε
 πεῖσάν τιν' ἐχθρῶν ἀπείσει θηρώμενον·
 καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε νικητικῆς ὁρῶ

 πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον
 ἴχνη τὰ κείνου νεοχόραθ'. ὅπως ἴδης
 εὐ δέ σ' ἐκφέρει
 κυνὸς Λακκίνης ὡς τις εὐρινὸς θῆσις.

Ὀδυσσεύς

... ..
 καὶ νῦν ἐπέγνωσ' εὐ μ' ἐπ' ἀνόρῃ δυσμενεῖ
 θάσει κυκλοῦντ', Αἴαντι τῷ σκευσορῷ·
 μεῖζον γάρ, οὐδὲν ἄλλον, ἴχνεύω πάλαι.

 ἴσμεν γὰρ οὐδὲν τρανέη, ἀλλ' ἀλώμεθα·
 καὶ γὰρ θελοντῆς τῆδ' ὑπεζύγην πόνη.

 κατ' ἴνκος ῥῶσω, καὶ τὰ μὲν σημαίνονται
 τα δ' ἐκπέπληγμαι, κούκ ἔγω μαθεῖν ὄτου.

Ἀθήνα

- ἔγνωσ', Ὀδυσσεῦ, καὶ πάλαι σύλαε ἔσθην
 τῆ σῆ πρόθυμος εἰς ὁδὸν κυναγία.
 - ἐγὼ σε ἀπειργώ, δυσσώρους ἐπ' ὀμησσι
 γνώμας θαλοῦσα, τῆς ἀνηκέστου γαρῆς,

 ἔνθ' εἰσπεσὼν ἔκειρε πολύκερων πόνον
 κύκλω ῥαγίζων, κῶδόκει μὲν

Atenea

«Siempre te he visto, oh hijo de Laertes, buscando coger una ocasión contra tus enaigios. Ahora junto a las náuticas tiendas de Ajax te encuentro... ..

hace rato ha rastreado y observando las huellas recientes de aquel, para ver si está dentro o no. Bien te guía, tal de perra laconia, un andar de sabueso...

Odiseo

... .. También ahora me reconocos en pasos en torno a un adversario, Ajax escudado; a él, sí, no a otro, sigue la pista desde hace rato... ..
... pues, nada sabemos seguro, sino que estamos perplejos, y yo de grado me sometí a este trabajo... ..

Al punto yo me lanzo tras sus huellas; y unas me las explico, otras me tienen confuso y no puedo saber de quién son.

Atenea

- Lo sé, Odiseo, y hace rato vine como guardiana benévola al camino de tu cacería.

-Yo se lo impedí, poniéndole en los ojos falsas imágenes de funesta alegría... ..

Precipitándose allí tajaba a muchos estados, degollando a diestro y siniestro... ..

Stanford⁷ considera las imágenes de la caza como relevantes para la situación general de la obra:

"When the metaphors are relevant to the general situation in the play, and not just to the immediate context, it gains in significance, especially when repeated. So, since Ajax in a sense is being hunted by destiny, the recurrent metaphors from hunting gain force".

En un primer momento la opinión de Stanford parece correcta; es cierto que se aprecia en Ajax una insistencia obsesiva en esta singular "caza". Ahora bien, esta secuencia principalmente localizada y desarrollada en los primeros versos de la tragedia, no refleja el poder del destino sobre el personaje -lo que conllevaría además un anacronismo porque el ineluctable destino, y esa es la concepción que late en las palabras del prestigioso crítico, no aparece entre los griegos según han mostrado Mondolfo, Dodds... hasta los estoicos- sino que escenifica el proceso de enloquecimiento de Ajax configurando la inteligibilidad de su comportarse en la posesión divina; esto es, en la diosa Atenas. En cierta forma podríamos dar la razón a Whitman⁸ que ve en la diosa la proyección de la propia psique de los personajes. Se acepte o no la discutible propuesta de Whitman, es de todo punto evidente que las redes en las que se ve envuelto el desdichado héroe son las de su demencia. Víctima de ella ejecuta la muerte del ganado en la idea de que ha puesto fin a

la vida de sus odiados enemigos: los Atridas y Odiseo.

Tras el diálogo entre Odiseo y Atenea, la diosa llama a Ajax para que salga de la tienda. En tono de burla le pregunta:

"Ἐβαλες ἔγχεος εὖ πρὸς Ἀργείων στρατῷ;" :

¿Hundiste bien la espada en el ejército de los aqueos? donde el término ἔβαλες, extraño en este contexto, atrae poderosamente nuestra atención. Pero, es al considerar sus diferentes apariciones a lo largo de la tragedia cuando observaremos la extensión y la complejidad de sus valores. Así, por ejemplo, el verso 651, donde encontramos el símil "βαρῆ δέντρος ὡς" que alude a "the well-known process of hardening iron by dipping it when hot in cold water".⁹

Por otra parte, es posible establecer una relación entre los términos anteriormente mencionados y aquellos pertenecientes a la oposición luz/oscuridad, dado que existe una caracterización del personaje en base a ellos mucho más intensa y clara que la manifiesta en las restantes tragedias de Sófocles, y mucho más ligada al protagonista, dada la simbolización de su enloquecimiento como cierta caída en la oscuridad :

Dejamos aquí apuntada la interrelación entre ambas esferas para proseguir nuestra exposición de las imágenes a lo largo de toda la tragedia.

En el verso 55, inmerso aún en la primera escena, la del diálogo entre Atenea y Odiseo, la diosa describe la situación de

héroe en una frase condensada que lo presenta entre el ganado muerto igual que un campesino entre las mieses segadas o entre árboles talados:

"ἔνα' εἰσπεσὼν ἔκειρε¹⁰ πολύκερων πόνον".

Una vez que el enfermo Ajax es mostrado ante todos en su locura, Atenea desaparece dejando como enseñanza para el hombre la σωπρὸσύνη y mostrando cuán grande es el poder de los dioses:

"ὁθούνεκ' ἄτη συγκατέρευκται κακῇ,
οὐδέν τὸ τοῦτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν.
ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδέν ὄντας ἄλλο πλὴν
εἰδῶλ', ὅσοι περ ζῶμεν, ἢ κούσην σκιάν".

"... porque está uncido a funesta desgracia;
y no miro más su suerte que la mía. Pues veo
que nada somos sino imágenes, todos cuantos
vivimos, o sombra vana."

Es ahora el momento preciso de que intervenga el coro una vez que la situación ha quedado ya planteada.

Hay dos tipos diferentes de relación personal entre el coro, la acción y el personaje principal. Los coros de Ajax, las Tráquinias, Electra y Filoctetes "are closely attached each to one character". En cierta medida, Sófocles está mucho más cerca de Esquilo que de Eurípides en la estrecha conexión que su coro mantiene con la acción de la obra. Esta relación se aprecia tam-

to en los kommoi como en la párodos, si bien es en Ajax donde la relación del coro con la acción y el personaje principal aparece más íntima porque la dependencia de los marineros con respecto a su jefe es muy estrecha: para los hombres del coro, la fortuna o desgracia del héroe conlleva la fortuna o desgracia propias.

Los marineros vienen a comprobar ese rumor de la locura de Ajax extendido por Odiseo y buscan a su jefe para hallar de sus labios la verdadera respuesta. Inician su intervención en forma de rápidos anapestos, muy adecuados al carácter de sus miembros, y se dirigen a él en los mismos términos en que nos lo presenta la tradición homérica, Ajax *παυστόμορος*.

En su estructura, la párodos de Ajax se asemeja a la de *Los Persas*, *Las Suplicantes* y *Agamenón* de Esquilo, en que un sistema de anapestos recitados precede a una serie lírica con responsión estrófica, con la diferencia de que en Esquilo son predominantemente narrativos.

Los anapestos son, en el más estricto sentido, dramáticos, porque colaboran grandemente a la comprensión del carácter del héroe. Los marineros evocan la imagen de un Ajax como jefe indispensable:

ἦ οὐδ' ὅταν πληγὴν Διὸς ἢ Ζηνειῆς
 λόγος ἐκ Δαναῶν κερσάροισι ἐπιβῆ,
 μέγιστον ὄκνον ἔγω καὶ κερσάροισι.

πιτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.

... ..

... .., σὲ τὸν ἰππομανῆ
 λειμῶν' ἐπιθάντ' ὀλέσαι δαναῶν
 βοτᾶ καὶ λείαν,
 ἤπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπῆ,
 κτείνοντ' αἰθῶνι σιδήρῳ.
 τοιούσδε λόγους φιθύρους κλάσων
 εἰς ὤτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς,

... ..

τῶν γὰρ μεγάλων θυγῶν ἰεῖς
 οὐκ ἦν ἀμάρτοις·

... ..

καίτοι σμικροὶ μεγάλων γωρίαι
 σαλευρῶν κύργου ῥῦμα πέλονται·
 μετὰ γὰρ μεγάλων θαιὸς ἄριστ' ἦν
 καὶ μέγας ὀρθοῖα' ὑπὸ μικροτέρων.

... ..

ἀλλ' ὅτε γὰρ ὅτ' τὸ σὸν ὄμμα ἀπέδραν,
 καταγοῦσιν ἄτε πιτηνῶν ἀγέλαι·
 μέγαν αἰγυπίου δ' ὑποδείσαντες
 ταχ' ἦν ἐθαίψης, εἰ σὺ πανεῖης,
 σιγῇ πτήξειαν ἄσωνοι.

... ..

ἄλλ' ἄνα ἔξ ἐδράνων, ὅπου μακραίωνι
 στηρίζει ποτὲ τῆδ' ἀγωνίῳ σχολῆ
 ἄταν οὐρανίαν πλέγων.
 ἐγθῶν δ' ὕβρις ὡδε ἀτάσθητα
 ὀρμᾶται ἐν εὐσπένῃσι θάσσαις,
 πάντων καγχαζόντων
 γλώσσαις θαυμάλγητα·
 ἐμοὶ δ' ἄγος ἔστακεν."

Corifeo

... .. Mas cuando a ti el golpe de Zeus o la hostil
 palabra de los dáneos calumniosa te ataca,
 gran miedo tengo y estoy amedrentado,
 como paloma alada de asustados ojos

... ..

... que, lanzándote tú al prado
 donde caballos rtozan, has matado el ganado
 y botín de los dáneos,

el que aún quedaba cogido con las lanzas,
 degollándolo con el luciente hierro.

Inventando tales murmullos maldicientes
 a los oídos de todos llévalos Odiseo,

... ..

En verdad, el que tira contra los grandes
 no errará el golpe

... ..

Los pequeños, sin los grandes,
 son vacilante torre de defensa;
 con los grandes, el débil bien está,
 y si grande puede alzarse por los más pequeños.

... ..

Pero, ya que rehuyeron tu mirada,
 parlotear sólo como bandadas de aves
 que, agachándose ante el gran buitre,
 pronto, si tu aparecieras de improviso,
 en silencio se agazaparían sin voz.

... ..

Coro: Antístrofa

... ..

Vamos, alza del asiento donde estás clavado
 en esta larga inacción torturante
 encendiendo una ruina que llega hasta el cielo.
 La insolencia de tus enemigos
 marcha sin temor en ventosos valles
 en tanto todos ríen burlas penosas en sus lenguas;
 en mí el dolor se apesenta."

El coro, según los fragmentos arriba anotados, se sirve en su intervención de varias expresiones figuradas. Unas, tomadas del mundo animal como la contraposición entre el gavilán y la bandada de asustados pajaritos; o lo que es igual, entre Ajax y los Atridas; la propia caracterización de los marineros como palomas si les falta su jefe; los versos que recuerdan la construcción de un edificio donde los materiales pequeños alternan con los de gran tamaño;¹³ la expresión muy común que alude a un arquero disparando las flechas¹² contra un hombre poderoso como las calumnias levantadas contra Ajax; el término tomado de la escultura que describe a un artesano modelando una imagen, igual que Odiseo "modela" sus palabras. Todas estas expresiones figuradas arriba expuestas cumplen una función primordialmente lírica: con ello aludimos al hecho de que raramente recorren la obra estructurándose en forma de red y a que su valor radica principalmente en la emotividad. No obstante, aún siendo su cualidad predominante la poética, es común a varias de ellas una idea que como *lección de owpnoúvn* se desprende de la tragedia: la complementariedad de lo humilde con lo poderoso, de lo pequeño y lo grande..., idea que volverá a manifestarse —si bien con distinto vehículo— cuando Ajax tome conciencia de la inestabilidad de lo humano. Parece, pues, anunciarse en las palabras de los leales marineros de Ajax lo que su jefe sólo reconocerá tras sufrir la dolorosa locura.

Este valor inconscientemente premonitorio de las palabras del coro lo entrevemos también en el épodo. El atractivo de estos versos es doble. En primer lugar, por la variada interpretación de que han sido objeto por parte de la crítica, cuyas principales opiniones expondremos a continuación. No obstante tal multiplicidad de puntos de vista, no se ha alcanzado aún una interpretación definitiva y clara de su significado. En segundo lugar, por nuestra propia línea de trabajo. Dado que en estos versos finales de la párodo aparecen diversas metáforas —y estimamos que no intrascendentes— era obvio que nos detuviéramos aquí.

Stanford, en el excelente comentario a la edición de la tragedia, nos ofrece la siguiente interpretación:

στηρίζει : "you are set fast, settled". El verbo es usado por Hesíodo (Theog. 496) de una piedra clavada en el suelo pero también, entre otros significados, se dice de una enfermedad que se asienta en una determinada parte del cuerpo (Lidell Scott, B II 2); este significado puede estar aludido aquí.

ἀγωνίῳ σκολῆ : un tipo de οἰσμορον. Sugiere que Ajax permanece inactivo cuando se necesita un gran esfuerzo para enfrentarse a los rusos hostiles y a la insolencia de los griegos. Tal vez se trate de una frase proverbial tomada del atletismo como ἄγων πρόσσειν οὐκ ἀνιένει (Cfr. e. g. Leutsch-Schneidewin, Paroemiographi Graeci I, 44; Aeschylus, frag. 440;

Píndar, frag. 215; Eurípides, *Orestes* 1291 y *Carmina Popularia*, Dirl, 20). El verso 195 se traducirá en opinión de Stanford como "setting ablaze a disaster heaven-high": una metáfora de una gran conflagración, un incendio en el bosque, como claramente se manifiesta en los versos posteriores.

οὐρανίην : cfr. el uso del epíteto en Esquilo, *Las Suplicantes* 808, para describir un grito sordo; y de οὐρανομήκης para describir una llama en Agamenón 92. Probablemente Sófocles, en esta palabra y en la anterior σιησίλει recuerde la descripción de la lucha en la *Iliada* 4, 443: οὐρανῶ ἐστήριξε κήρη vv. 196-7: la metáfora del fuego en el bosque es entendida de la siguiente forma: "for in this way the spirit of violence among the enemy is setting out upon its way fearlessly (because you do not show yourself) in the wooded glens where the winds are favourable".

Muy semejantes eran ya las palabras de Jebb:

ἀγωνίῳ σχολῆ̄ parece significar "pausa en la batalla". Otras explicaciones son "pausa que provoca una lucha", porque mientras Ayax descansa, sus enemigos están peligrosamente activos. Ahora bien, si el coro asume que Ayax, ausente de la batalla "had been employed in other effort", entonces puede llamarse a su descanso "a strenuous rest" como otius negotiosum. Sin embargo, parece imposible que ἀγωνίῳ σχολῆ̄ pueda significar su "peligroso" o "crítico" descanso.

ca se fue empeñando con la duda de que una segunda posibilidad, la de ἄνωγος οὐραῖη en el sentido de "dilación de la lucha", fuera incluso más acertada que la primera. Finalmente, debido sobre todo a la presencia de ἀνοίξει, entrevimos la posibilidad de que ambas ideas fueran subyacentes al texto, de la misma forma en que lo son las que configuran el épico de las Iracundias (vv. 680 y ss) en las que se superpone la idealizada visión de la llegada de Heracles una vez urgido con el bálsamo de la Persuasión y la trágica realidad de su venida destruido por la tónica impregnada con el veneno, regalo del centauro Nessos. Además, ἀνοίξει¹⁴, ya lo hemos anotado, se aplica también en medicina para un dolor fijo en alguna parte del cuerpo. Todo ello nos condujo a pensar:

-Que el coro expresa a nivel consciente la idea de que Ajax se levante del sitio donde se encuentra en la larga dilación de la lucha.

-Pero también, a nivel casi subconsciente, expresa la agoría mental que padece Ajax.

Y lo creemos así porque la segunda lectura no puede darse sin la primera: la inseguridad del rumor extendido por Odiseo y los Atridas es lo que tratan de confirmar los marineros. Y, si aún no poseen la certidumbre de la enfermedad de Ajax, tampoco pueden a nivel consciente afirmar que está loco, a menos que incurran en una contradicción.

El razonamiento contrario, que se dé la primera versión sin

la segunda, empobrecería el texto y no daría cuenta, por otra parte, del uso de ἀνπίσει, ni guardaría coherencia con la segunda parte del épodo ni con los versos que inmediatamente le preceden.

Aún comprendiendo que la superposición por nosotros señalada convertía el texto en ejemplo claro de "ambigüedad", recurso importantísimo en la consecución de la llamada ironía sofoclea, la intuición de que "algo faltaba" nos llevó a indagar los posibles significados del texto, centrándonos especialmente en ἀνπίσει, cuyo empleo, único en Sófocles, atraía poderosamente nuestra atención.

Nuestras siguientes palabras deben entenderse como ejemplo aún de una hipótesis, que, sin embargo, hemos procurado sostener presentando toda la amplia gama de comentarios de que ha sido objeto el texto; las líneas principales de la crítica quedan, por tanto, establecidas.

Nuestra exposición requiere unas previas observaciones: tras la intervención del coro, Tecmessa, esposa de Ayax, confirma el incierto rumor de la locura del héroe y los describe cómo ha llevado a cabo la ejecución del ganado. Dicha ejecución ha sido objeto de estudio por parte de la antropología. Las palabras de Sarnet,¹⁵ eco del trabajo de Karasópoulos, han sido singu-

larante esclerecedoras:

"Existe precisamente un suplicio al que no podemos dejar de referirnos. Fue objeto en 1923 de un estudio de Keramopoulos... Quiero recordar de pasada que, tradicionalmente -y arbitrariamente- se veía en el apotumpanismo una ejecución a base de estacazos. Keramopoulos estableció, con argumentos arqueológicos, y después lingüísticos y filológicos, que consistía en fijar al condenado, con ayuda de garchos, en lo alto de un poste bien plantado y dejarlo así hasta que le sobreviniera la muerte... .. El apotumpanismo aparece, pues, en primer lugar, como pena bruta o pura reacción de defensa o de venganza. Se opone a las formas de penalidad propiamente religiosas, que tienen por objeto la eliminación de una mancha o suponen una cierta idea de devotio o de consecración del culpable, abandonado por la comunidad para librarse del mismo, a las potencias divinas (por ejemplo, la precipitación, que es en cierto modo una ordalia)... .. No se ha de concluir de esto que el simbolismo religioso queda radicalmente al margen de la pena laica propiamente dicha... .. Dadas las relaciones necesarias entre la imaginación religiosa y la práctica cultural, nos vemos obligados a preguntarnos si no se produjo aquí una asociación más o menos inmediata entre la representación del suplicio y la de una víctima... ..

Dicho tipo existe: en un ritual cuyo carácter aberrante es bastante claro, pero que debe remontarse a una época antigua; el animal es atado a un árbol o a una columna para ser inmolado... .. El Ayax de Sófocles aboga en este sentido. Veamos cómo el héroe en su locura ata un becerro a una columna. Se dispone a darle muerte después de haberlo flagelado, creyendo ahogar así su venganza sobre Odiseo... .. Al mismo tiempo,

Ajax cree proceder como si se tratara de una víctima destinada al sacrificio. Así, todo el episodio aparece marcado por una ambigüedad buscada -procedimiento frecuente en la tragedia- entre dos nociones: la del sacrificio, en que la víctima sería un animal y la del suplicio, en que la víctima sería un hombre. En la descripción casi técnica de los castigos imaginarios inflingidos por el héroe a su enemigos, Stengel halló los detalles y términos que califican al sacrificio, incluso muy determinadas especies del mismo".

La descripción de la matanza de los animales, que por razones metodológicas hemos antepuesto al comentario sobre el episodio de la párodos, se desarrolla como sigue:

"ὄμοι· κείθεν κείθεν ἄρ' ἡμῖν
 δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποιμνὴν·
 ὣν τὴν μὲν ἔσω σπᾶς' ἐπι γαίης,
 τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίγ' ἀνεορήγνυ.
 δύο δ' ἀργίποδας κριούς ἀνελλών
 τοῦ μὲν κεφαλὴν καὶ γλῶσσαν ἄκρον
 ὀπιπτεί θερύσας,
 τὸν δ' ὀρθὸν ἄνω κίονι δῆσας
 μέγαν ἰπποδέτην ὀυτῆρα λαθῶν
 παίει λιγυρῆ μῆστιγι διπλῆ,
 κακὰ δειννάων ὀήμαθ', ἃ δαίμων
 κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν."

Tecnese

"¡Ay de mí, de allí, sin duda, de allí
 nos vino trayendo cautivo rebaño!
 Parte degollaba sobre la tierra,
 a otros abrió en dos hiriéndoles el costillar.
 Cogiendo dos carneros de blancas patas,
 cortó y arrojó la cabeza y lengua del primero,
 y al otro, atándole derecho en un pilar,
 empuñando una gran rienda de caballos,
 lo azota con restallante látigo doble,
 dirigiéndole horribles palabras que un dios
 y no un hombre le enseñó."

Esta conjunción de dos nociones: sacrificio y suplicio que se aprecia en la descripción de la matanza de los animales, no es la única posible en el texto. A ella podemos añadir un tercer nivel: la representación del propio Ajax como víctima de este mismo sacrificio. ¿Dónde se nos muestra este tercer nivel? Precisamente en las palabras finales del coro, que anteceden a la descripción de Tecnese.

Anteriormente aludíamos a cierto carácter extraño que apreciábamos en los versos y, en particular, del término *στυγία*. Ya citamos la versión de la crítica¹⁷ y los ejemplos presentados como paralelo. Hemos de señalar, sin embargo, que el mencionado verbo es usado por Eurípides en *Las Bacantes* para describir a Penteo cla-

vado en la copa de un árbol. El propio Frazer ha comentado este episodio como la ejecución de un tipo de sacrificio (no extraña que se trate del aquí expuesto).

Concluyendo, diremos que se nos muestra la imagen de un Ajax clavado en el poste del sacrificio y que στήριζει alude, de forma subconsciente para quienes lo están pronunciando, al dolor que padece Ajax sujeto a los clavos que le impiden moverse. Incluso el verso final con el verbo ἵσταναι, usado, a veces, en este tipo de expresiones, no cesa de provocar cierta asociación con el episodio de la muerte del héroe.

Una razón más general nos lleva a ver en estos versos una mayor trascendencia que la dada tradicionalmente: el carácter de visión que la párodois presenta, patente no sólo en el épodo sino, como ya hemos señalado, en los símilos que anticipan el descubrimiento de la ley que causará la muerte de su jefe: la interdependencia de lo poderoso y lo débil.

Una vez expuestas nuestras reflexiones sobre la párodois, vista también la descripción de la matanza, proseguimos con el curso trazado.

El coro, al escuchar las terribles palabras de Tecmessa sobre la verdad de lo acaecido, expresa su deseo de escapar a las amenazas de los Atridas:

"ὄρα τιν' ἦδη τοῖ κράτα καλύμμασι
κρυβόμενον ποδοῖν κλοπὴν ἄροσθαι,

ἢ θοὸν εἰσοδείας ἐγγὺν ἐξόμενον
 ποντοπόρῳ ναὶ μεθεῖναι.
 τοῖσδε ἐρέσσουσιν ἀπειλας δικρατείς Ἀτρεΐδαι
 καθ' ἡμῶν· πεφόδημαι λιθόλευστον Ἄρη
 ἐκναλαγεῖν μετὰ τοῦδε τυχεῖς, τὸν αἴσ' ἄπλωτος ἴσχει.

TE. οὐκέτι· λοιπὸς γὰρ ἤτις στεροσῆς
 ἤρας ὄψος νότος ὡς ἀγγεῖ.
 καὶ νῦν πρόνιμος νέον ὄλγος ἔχει·
 τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεία πῆδη.
 μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος,
 μεγάλῃς δόυνας ὑποκίβει.

Coro Hora se va de que una,
 oculte la cabeza con los velos,
 emprenda la huida por su pie.
 Y de que, saltado en el
 rápido banco de remos,
 haga rumbo con la virga IV/6.
 ¡Con tales amenazas reman contra nosotros
 los dos jefes Acridas! Y tanto sufrir golpeado
 un Ares de lapidación, junto con éste
 al que oprime una cuarta espantosa.

Tecnese Ya no; sin un brillante relámpago se
 calma, como el sur tras soplar rápido,
 y cuerdo ahora un nuevo dolor tiene.
 Pues contemplan sus propios males,
 que ningún otro ha provocado,
 sus grandes penas aumenta.

De estos versos destacaremos, en primer lugar, el uso de ἐπέσομαι, semejante a Antígona 158, si bien aquí su capacidad figurativa aparece mucho más reforzada al estar inmerso en una secuencia en que los términos marítimos están expresados en su ámbito real. En una fácil asociación el verso 251 se contextualiza y traslada al ámbito del pensamiento lo que antes era descripción real. Por otra parte, reflejan estas líneas un hecho significativo: la caracterización por primera vez de los Atridas en términos que llegan a configurar un lugar común en la obra de Sófocles (y en la Literatura Griega en general), la caracterización por primera vez de los Atridas, por medio de giros o palabras que recogen la metáfora de la "nave del Estado" pero, sobre todo, la del "rey piloto". El obrar así con respecto a la figura de los Atridas nos sugiere ya desde ahora la escasa relevancia de sus personas tanto en la acción como en la estima que reciben de los restantes personajes de la tragedia. Puesto que no destacarán por ninguna de sus cualidades tampoco su descripción a nivel figurativo pasa de ser un mero cliché en el sentido de que no rebasarán el esquema prefijado en la mente de todos de lo que un tirano en esta época ha llegado a ser.

La respuesta de Tecmesa recoge el símil de un vendaval. La frase ha sido muy discutida. Jebb¹⁷ traduce: "the lightnings flash no more, like a southern gale, fierce in its first onset, his rage abates"; pero, esta versión, en opinión de Stanford, va mu-

cno más allá del significado normal de ἄτερον (simply "without", "apart from") y la referencia de Jebb a Aristóteles, Problemas 26, 20 no alude al rayo y no ofrece apoyo a esta traducción. Asimismo Jebb¹ rechaza la interpretación de Hermann (que toma como adverbial con ἀήγελυ ἄτερον στεροπᾶς con ἄξιας y traduce "itito furere desit, ut Auster sine fulmine ortus") basándose en que la furia de Ajax "so fierce while it lasted, would not be happily compared to a storm not accompanied by lightning .. Pero, sigue opinando Stanford,¹⁷ esta objeción es infundada: Tecness podría estar comparando "the suddenness of Ajax's sudden change from furious action to despondent inactivity and then to gradual self-awareness (305 ff; 317 ff.) to the sudden way in which a "sharp" southerly wind stops when not accompanied by lightning does not affect the force of the wind, only its duration... .. This, however, implies a belief that a south wind unaccompanied by a thunderstorm stops more quickly than when it comes with a thunderstorm, which is not attested elsewhere. But there is a statement in the Weather signs of Theophrastos (chap. 33) that lightning from the north causes a south wind to cease, and chap. 32 dice: "in autumn and winter lightnings cause wind to cease"; por tanto, algunos editores (Blaydes, Jebb) han ofrecido alternativas para cuadrar el texto de Sófocles con las observaciones de Teofrasto. Pero, la visión de Sófocles puede no ser la misma que la de este autor.

Aceptamos la propuesta de Stanford por entenderla como la más

fiel a las palabras de Sófocles. Al mismo tiempo, destacamos la oportunidad de la expresión. Al precipitarse Ajax, en su locura, sobre el ganado actúa $\nu\acute{\upsilon}\lambda\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ y $\lambda\alpha\mu\pi\rho\acute{\alpha}\varsigma$ γὰρ ἄτεο στερροῦς no sólo significando que la acción ha sido llevada a cabo durante la noche sino también porque la ha ejecutado sin la luz de la razón. Como en otro lugar hemos señalado, la oposición luz/oscuridad, tan querida a Sófocles, destaca en esta tragedia, no por tratarse de una oposición a nivel cosmológico sino como contrapunto donde se articulan la razón/la locura.

Terminamos de fin a sus palabras describiendo al héroe Ajax sentado entre las reses muertas, enlazando así con la aparición de su esposo que sale furra de la tienda, consciente ya de sus actos. Ajax, pues, se ha restablecido de su locura, y su dolor por ello aumenta.

Aquellos autores que, como O'Connor, estudian las expresiones relativas a la enfermedad¹⁸ como imágenes, olvidan, a veces, que ó voces en sí mismas no pertenecen a lo figurativo: la locura como enfermedad es real en el contexto trágico. Otro hecho muy diferente es que existan expresiones coincidentes con las médicas -la relación entre el vocabulario médico o trágico es muy compleja; la crítica, en parte no muy profunda en el tema, establece más bien una prioridad del lenguaje literario sobre el lenguaje técnico de la medicina -tesis de Perrotta o Herder-; o, es el caso de Alsina y Lanata, establecen una interrelación

entre ambos lenguajes. En el caso que nos ocupa, se parte de una enfermedad pero su curación se construye, en parte, valiéndose de lo figurado; así, la espada será descrita como el instrumento del que se sirve un cirujano para operar.

Tal vez lo que a nuestra mentalidad extraña y haya llevado a parte de la crítica a consideraciones erróneas sea la forma, diferente a la nuestra, de concebir la enfermedad. Si contemplamos su proceso históricamente veremos: en primer lugar una concepción demoníaca. Según ella, el proceso morboso sería un estado de penetración, de invasión o de posesión del hombre por un espíritu, soporte o causa de la enfermedad, o bien la misma enfermedad hipostasiada como un demon. La transición del demonismo al dinamismo, es decir, del descubrir la operatividad de fuerzas sobrehumanas en el mundo a la interpretación de estas como voluntades personales, no sigue una línea evolutiva clara ni aboca en la sustitución radical de una concepción del mundo por otra. El primitivo dinamismo coexiste con la interpretación animista de los fenómenos de la naturaleza, como se percibe palpablemente en todos aquellos casos donde resulta imposible precisar cuál es, entre las instancias superiores admitidas, la actuante en un momento concreto y se recurre a expresiones vagas para designarlo.

Entre una fase y otra hasta llegar a los primeros balbuceos del pensamiento racional, el hombre interpreta y estructura la

realidad mediante el incontrovertible testimonio de la lengua, por medio de personificaciones y abstracciones... Entre las manifestaciones dinámicas que el hombre primitivo vivencia como rupturas de nivel entre lo sagrado y lo profano o epifanías de potencias sobrenaturales, no sólo cuentan determinados fenómenos de la realidad exterior sino también ciertos procesos de su realidad interior, que por su carácter irreprimible, fuera de todo control personal, interpreta como estados de posesión por una fuerza "demoníaca" externa. Expresiones frecuentes en griego y otras lenguas como *δαίμων ἐλάττει* no son meras figuras o metáforas, sino reflejo de una manera de interpretar un insólito sentimiento, como un ser penetrado, dominado o retenido por una extraña fuerza externa; Usener opina que los abstractos han surgido de los dónones; Herter, que ambos procesos se hallan en sincrónica simultaneidad.¹⁹

Este alto en nuestro camino obedece a un deseo de clarificar el intrincado sendero que recorre el terreno de la expresiones figuradas y, al mismo tiempo, a un rechazo de aquellos autores que cimentan su estudio sobre las imágenes basándose en una concepción metafórica de *νόσος*.

Antes de dar paso a la entrada en escena de Ajax, en el diálogo entre Tecmesa y los marineros, presenciarnos aún hechos significativos: oímos en labios de los compañeros del héroe el epíteto caracterizador tanto de la espada como de su propia per-

sonalidad -cuyo epítome es la propia espada- ; nos estamos refiriendo al ya citado αἴθων (v. 221: ἀνέρος αἴθωνος) De igual forma que el término anterior aparece y desaparece conforme a las necesidades dramáticas, así también ocurre con βήπιω que vuelve a surgir aquí pero esta vez formando parte de un compuesto como es αἰμοβαπή , inmerso en una secuencia que contrapone κλεινός , αἴθωνος a νύκτερος, μελαινοῖς ζήμεσιν, lo que equivale a comparar una situación pasada y heroica con una actual y terriblemente desdichada. Por lo cual, podemos fácilmente deducir, dichos términos conectados con el tema del "metal" también enlazan con esa caracterización de la locura/razón del héroe expresada principalmente por el par de opuestos luz/oscuridad, en la medida en que αἴθων alude a los metales incandescentes.

Pero, se nos presenta además otro tipo de asociación de la familia de términos arriba señalada. Dada la aparición de βήπιω y algunos de sus compuestos junto a términos que pueden entenderse relacionados con los metales, dado su intercambio al estar referidos tanto al hombre como a la espada, esta usfere figurativa tan estrechamente ligada a Ajax, se configura de la siguiente forma: la espada y el héroe, ambos ardientes, como metales en incandescencia, con el proceso de recuperación del héroe, sufren una transformación como la del hierro al ser introducido en agua o aceite. La espada se apaga al hundirla Ajax en

su sangre, como también se extingue el vigor del antiguo héroe. Ese doble nivel, el real y el figurado, coexisten al menos hasta su muerte. El proceso confluye cuando los dos mundos se unifican. *θάλασσα, αἶθρα, κρητόεω* ... que puebla la primera parte de la obra, son pequeños pasos de un trayecto que se insinúa al principio y que al final se revela. Sófocles anuncia de diversas formas y en cierta medida lo que va a acontecer. Al emplear tales términos nos sugiere otra lectura de los hechos, lectura que se basa en el juego establecido entre las palabras; el Ajax incandescente se ha extinguido, su mundo ha muerto. Los antiguos héroes, inflexibles como el hierro, dejan paso a los nuevos hombres de los que Odiseo, "astuta zorra", hábil e ingenioso, es el prototipo.

Todo ello, implícitamente ya revelado, se irá confirmando conforme el curso de la obra, que es también el de nuestro trabajo.

Habíamos dejado a Ajax a punto de salir de la tienda. A todos llegan las voces emitidas desde el interior; finalmente, Tecmessa abre la puerta y ante los ojos de todos aparece el héroe. Se dirige en primer lugar a sus marineros en un lenguaje imbricado de metáforas del mar, muy en consonancia con los personajes:

"ὦ
 φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν οἴλων.

μόνοι ἔτ' ἐπιμένοντες ὀρθῶ νόμῳ,
 ἴδεσθὲ μ' αἶον ἅσι κῆμα ποινίας ὑπὸ ζάλης
 ἀμείδρομον κυλεῖται."

"¡Ay amigos marineros, únicos de mis amigos,
 los únicos que aún os mantenéis en recta ley,
 ved qué ola de sangrienta tempestad desde hace
 poco en torno mío gira."

donde Sófocles emplea ζάλη para caracterizar la desgracia
 acaecida. La misma será la que en Edipo²⁰ describe al pueblo de
 Tebas afectado por la peste. Este tipo de lenguaje, que nos re-
 cuerda a Esquilo, suele usarse en los momentos en que la magni-
 tud de la desdicha es tal que unas versos contruidos a base
 de términos literales no lograrían transmitir la magnitud emo-
 cional del momento. Con todo, este tipo de gradación emocional
 oscila entre una obra y otra. Así el epíteto ποινίας de-
 notando el efecto de ζάλη logra una impresión más vívida que
 en Edipo Rey.

El Ajax sofocleo, reverso ahora del Ajax homérico ya no es
 aquel héroe caracterizado como αἶσαν, sino el que desespera-
 damente invoca las tinieblas del Hades como su más querida luz.
 Ajax, al perder la razón había sido caracterizado con términos

que daban idea de oscuridad; al volver a recobrarla cesase marchar a la suprema oscuridad -tades-; su antiguo esplendor se ha extinguido:

"ὦ

σκότος, ἐν' εὖρος,

ἔρεβος ὡ σακυνότατον, ὅς ἐσοί,

ἔλεος' ἔλεος' ἢ οὐκ ἔστι,

... ..

ποῖ τις οὖν εὐγρη;

ποῖ πολὺν μενῶ;

εἰ τὴ μὲν εὐίνει, εἴτοι, τοιοῦτος'

ὁμοῦ τέλας, μῶσαις ἢ ἄλλοις προσκεῖμεθα,

πῶς δὲ στρατὸς δειπάλτος δὲ με

χειρὶ πορεύοι'.

"¡Ah tiniebla, mi luz,

Erebo para mí muy luminoso,

acógeme, acógeme como habitante

... ..

¿A dónde huir, a dónde ir a refugiarme,

si mi gloria se extingue y mis amigos con estas
de aquí cerca, y me entrego a una loca cacería?

¡Todo el ejército con dos lanzas en mano,
me matará."

El nuevo Ajax vuelve su mirada al pasado en que gozaba de fama entre todo el ejército dirigiéndose en su soledad a la naturaleza y dejando escapar de sus labios dos versos muy significativos:

"τίσι' τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ὅθ' ἐπώνυμον
τοῦτον εὐνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐποῖς κηκοῖς."

"¿Quién en otro tiempo creería que mi nombre
iba a coincidir tan sonoramente con mis males?".

porque expresan de forma muy acertada la función que cierto lenguaje tiene para Sófocles: dar una falsa idea de un destino ineluctable. El principal recurso de que se sirve para lograrlo es precisamente el lenguaje metafórico por su capacidad de doble referencia. Al igual que el nombre "Ajax" ha coincidido con su fortuna, así también el lenguaje en un principio figurado alcanza en esta tragedia la conversión en real. Al mismo tiempo va creando un cierto ambiente mágico que en una primera lectura es imposible distinguir.

Ante la acción cometida en su locura Ajax resuelve morir. La concepción de lo que deben ser sus actos no le permite aceptar una vida llena de humillación. Sin embargo, consciente de su ser heroico, se vanagloria de las hazañas anteriores y culpa de su situación actual a los Atridas y a la diosa Atenea que "me hizo

fracasar lanzándome un arrebatado de locura, de manera que en
 presa tales ensangrenté mis manos²¹. Su palabras finales en
 esta intervención encierran el código de honor que defiende:

"τί γὰρ παρ' ἡμῶν ἡμέρα τέρειν ἔχει
 προσθεῖσα κίναθεῖσα τοῦ γε καθνεῖν,
 οὐκ ἄν πρῆξιμν οὐδενὸς λόγου θροτόν,
 ὅστις κενάσιον ἐλπίσιν θερμαίνεται.
 Ἄλλ' ἢ καλῶς εἶν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
 τὸν εὐγενῆ χρὴ πένι' ἀκήκοας λόγον."

"¿Qué puedo alegrar un día tras otro día al
 acercarnos y alejarnos del morir?
 No compraría yo en precio alguno al hombre
 que se inflama en vanas esperanzas; preciso
 es que el noble u honrosamente viva u honro-
 samente muera. Ya has oído todas mis palabras."

¿Cuál es el significado preciso de προσθεῖσα κίναθεῖσα?²²
 Jobb los entiende como una metáfora procedente del juego de
 los dados. Pero una noción quizás más específica de "acercarse"
 "retroceder" en relación con la "línea de la muerte" sea la pre-
 dominante aquí, al igual que en Las Traquinias. Junto a ella,
 Ajax usa otro tipo de metáfora tomada del comercio, sin relie-
 ve. Por último destacamos el término θερμαίνεται; su signi-
 ficado literal es "calentarse", "inflamarse". De forma indirecta-

ta y, probablemente, casual, la metáfora nos sugiere una asociación con otras expresiones tomadas de los "metales", si bien entendemos que, en el caso que nos ocupa, la asociación es más fortuita.

Motivado tal vez por la insistencia de Ajax en la nobleza de su raza, el corifeo dice:

"οὐδέ τις ἔρει ποθ' ὡς ὑπόβλητον λόγον,
Αἴας, ἔλεξας, ἀλλὰ τῆς σαυτοῦ σευός.

"Nadie dirá, jamás, Ajax, que hablaste palabras falsas, sino de tu sentir."

ὑπόβλητον alude a la sustitución de un niño por otro.

----- . Así τῆς σαυτοῦ λόγον significaría "un hijo nacido de su propio corazón" lo que, en opinión de Stanford,²³ apoya la metáfora del nacimiento. Metáfora que, en sus funciones dramáticas, actúa como introductora de las reflexiones de Tecmessa sobre su noble origen y de la presencia de Eurisaces en escena.

Tecmessa, en su ferviente deseo de consolar y cambiar los pensamientos de Ajax, claramente decidido a morir, le hace ver otro modelo de vida: el suyo propio; esto es: adaptarse a las diferentes vicisitudes. Ella, también de origen noble, fue conquistada por la lanza de Ajax, separada de sus padres... y, sin embargo, aceptó su nuevo estado e incluso guarda buenos sentimientos para con el que ha convivido. De la misma forma le suplica que los

tenga para con ella:

"γάλας γάλας γάρ ἐστίν ἢ τίκτουσ' ἀεὶ"
 οἷου δ' ἀπορρεῖ μνηστὶς εὖ πεπονθότος,
 οὐκ ἂν γένοιτ' ἔθ' οὗτος εὐγενὴς ἀνὴρ.

"... que el favor es siempre el que al favor
 produce, y quien pierda el recuerdo del bien
 recibido no podrá ser ya un hombre bien nacido."

La metáfora γάλας γάλας... τίκτουσ' ἀεὶ anticipa la no-
 ción de nacimiento y linaje del verso 524, al mismo tiempo que
 se encuadra en el tipo de metáforas que suelen pronunciar las
 principales heroínas de las tragedias de Sófocles. Por otra par-
 te, es interesante señalar el uso del verbo τίκτω. Metafóricamen-
 te empleado vuelve a aparecer en el verso 1267 en una referencia
 similar a la ingratitud. En su significado literal, el verbo
 -sobre todo en participio- recorre la obra, al menos hasta la
 muerte de Ajax. Inicia su aparición en los momentos en que se pro-
 duce la matanza de los animales y nuevamente es mencionado en las
 últimas palabras de Ajax. Tecmesa lo aplica, como hemos visto,
 a μνηστὶς, mientras Ajax y el coro se refieren a la sangre de
 los animales muertos.

Ajax, en respuesta a las palabras de su esposa, le ordena que

traiga a su hijo. Eurisaces es traído por un criado. Las palabras de Ajax son una especie de despedida: le desea una vida feliz pero digna de su padre. Evoca la infancia como la etapa más feliz en la vida humana y la contrapone a una segunda en que se produce una caída en la consciencia y con ella, el sufrir y el gozar alternativamente. Esta idea se desarrolla en forma de una bellísima metáfora: el niño es comparado a un potrillo que se nutre de "ligeras brisas"; la educación de Eurisaces ha de ser semejante a la doma de ese potrillo:

"ἄλλ' αὐτίκ' ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρὸς
δεῖ πωλοῦσθαι καὶ μάχομαι οὐσίην."

... ..

τέως δὲ κοπιῶν πνεύμασιν βόσκου, νέαν
δυσὴν ἀτάλλων, ὑπὲρ τῆδε γαίης."

... ..

τὸν παῖδα τόνδε πρὸς δόμους ἐμοῦς ἄγων
Τελαμῶνι δεῖξει ὑπὲρ τ', Ἐριβοίῃ λέγω,
ὅς σ' ἐν γένῃται γηροβοσκὸς εἰσαί"

... .."

"... en seguida conviene adiestrarlo en las
cruelles costumbres de su padre y asemejarse
a su natural... ..

Mientras al^{to} de ligeros aires, nutre
tu joven vida, gozo de tu madre

que llevando este niño a mis moradas, se lo
muestre a Telamón y a mi madre, a Eribea digo,
para que sea para ellos sustentador de su ve-
jez por siempre."

imagen que entendamos relacionada con la inmediata respuesta del coro -relación a nivel de "vehículo de la imagen-" $\mu\acute{o}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \mu\prime\acute{\alpha}\rho\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\ \gamma\acute{\alpha}\lambda\omega\sigma\acute{\alpha}\varsigma\ \sigma\omicron\upsilon\ \tau\acute{\epsilon}\theta\eta\gamma\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\iota$: "no me gusta tu lengua afilada. algo más que una expresión común del lenguaje trágico. Su perfecta localización en el discurso junto a $\tau\omicron\upsilon\mu\acute{\omega}\nu\tau\iota$, y en el momento en que Ajax manifiesta su intención -patente en las palabras arriba reseñadas- de morir, nos indican que existe una asociación inconsciente para los personajes entre esta imagen, la expresión anterior y, finalmente, la forma en que Ajax se da muerte.

Al escuchar las palabras de Ajax, la propia Tecmessa intenta desviarlo de su propósito: $\pi\rho\acute{o}\varsigma\ \theta\epsilon\omega\upsilon\ \mu\eta\lambda\acute{\epsilon}\mu\sigma\omicron\upsilon\iota$ ²⁵ "ablándate...? Stanford afirma que tal término se aplicaba al proceso de ablandamiento de los metales. Teniendo en cuenta la especificidad de esta obra en el campo figurativo -la amplia presencia de los "metales" y la frecuente traslación de términos propios de un objeto, como es la espada, a un personaje, como es Ajax- estaríamos de nuevo ante el uso figurado de una palabra que literalmente se aplica al hierro y que metafóricamente, siguiendo la línea en que se mueve la tragedia, es aplicada al propio héroe. Tecmessa, sin embargo, no logra "enseñar" su línea de comportamiento a Ajax.

En este momento el coro inicia una nueva intervención. El estésimo, vv. 596 y ss., está pronunciado en un escenario vacío y, al apartarse de las tensiones de la escena precedente, relaja

por un momento la atmósfera creada por las últimas palabras de Tecmessa y Ajax. En las dos primeras estrofas el coro expresa su cansancio de la guerra que contrapona a la dicha de su natal Salamina y, a continuación, vuelve sus ojos hacia el desdichado Ajax, no ya considerándolo como jefe sino como un amigo afectado de *θείη μανία*. Para unificar ambas emociones, el coro se transforma a sí mismo y al propio Ajax en pastores, armonizando de esta forma con los prados de Salamina, marco en el que se sitúa la acción. Además, los cuatro primeros versos tienen la virtud de prestar a los dos pares estróficos una fuerte cohesión porque en el segundo par las palabras irán hacia aquellos lugares de Salamina donde permanecen los padres de Ajax, envejeciendo con la esperanza de su vuelta:

"καὶ μοι δυσθεράπευτος Αἴ-
 ας εὐνεστιν ἔθεόςρος, ἄμοι
 μοι, θείη μανία εὐνευλος·
 ὄν ἐξεπέμψω πρὶν δὴ ποτε θουρίη
 κοσμοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενος οἰοβώ-
 τας φίλοις μέγα πένθος ἠϋ-
 ρηται. τὴ πρὶν δ' ἔργα γεροῖν
 μεγίστας ἀρετὰς ἤφαλα
 παρ' ἀπίλοισ ἐπεσ', ἔπεσε, μελέοις Ἀτρεΐδαϊς.

"Y a mi lado, difícil de curar, Ajax
se encuentra, ley de mí,
acompañado por divina locura.
Tú lo enviaste antes como vencedor
en el impetuoso Ares.
Mas ahora apaciente en soledad su corazón
y resulta un gran pesar para los ojos.
Las que antes eran hazañas de sus brazos..."

Inmediatamente después, Sófocles se sirve de términos tomados del ámbito pastoril, enlazando de esta forma con la escena del héroe degollado por Ajax en la εὐλή y con la retórica posterior del v. 614 y ἰπποῦλος del v. 692. El mencionado verso 614 contiene un epíteto relacionado con ῥόδακ, raro en la Literatura griega, οἰοῦντας.²⁶

Las palabras finales del coro (v. 640) contraponen la figura heroica de un Ajax ya lejano al destruido por la locura:

"οὐκέτι συντόποις
ῥοδαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτός οὐλεῖ.

"No permanece fiel a sus habituales
impulsos, sino que aparte vive."

y evocan, por último, la imagen del anciano padre del héroe. Toda esta estrofa aparece teñida con frecuente apariciones del verbo τοῖσιν (vv. 624, 638, 644). Con la expresión ἀλλ' ἐκτός οὐλεῖ el coro une dos nociones separadas, el cambio en la mentalidad del héroe (era costumbre decir sobre los locos que "no estaban consigo

... mismo, que algo externo se había introducido en su ser")
y su desprecio por todos los vínculos sociales: padres, esposa,
amigos...

Sin embargo, ahora nos sorprende Ajax por su inesperado cambio:

"κἀγὼ γάρ, ὅς τ' ἔδειν' ἐκαρτίρουν τότε,
παρῆ σίδηρος ὡς, ἐθελύνην στόμα
πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός."²⁷

"También yo, que me resistía tanto antes,
como un hierro al temple, he ablandado mi
lengua afilada a causa de esta mujer."

La crítica se ha ocupado ampliamente de este monólogo, donde
se insertan las palabras arriba anotadas, considerándolo, bien
como expresión sincera de un Ajax cambiado, o bien, como un
enmascaramiento de sus verdaderas intenciones.

Nuestra opinión, principalmente basada en un estudio del len-
guaje y, de forma especial, del lenguaje figurado, es una a
aquellos que como Reinhardt, Stanford, Schadeewald... ven en es-
tos versos uno de los ejemplos más destacados de un "discours
de tromperie". Y no es que dudemos de que algo en el personaje
ha cambiado; Ajax efectivamente ve el acto de sumisión a los
Atridas no como una humillación personal sino como una parte de
la ley universal de la mutabilidad ("cambia el juramento, cambia

el día, cambia la noche, cambia la asistad..."; por tanto, está aceptando teóricamente la disciplina impuesta por la *σωποσύνη*, su corazón ahora también siente piedad, pero su *ἦθος* permanece *ἀνιδεύτα*, un *ἦθος* que le lleva a defender el antiguo código de que un héroe o debe vengarse o debe morir. Sin embargo, la consciencia que Ajax muestra en este monólogo no resta heroicidad a su muerte, al contrario, la aumenta, porque ya se nos presenta a un hombre que además de morir con un final digno de un valeroso guerrero, muere también por el convencimiento íntimo de su incapacidad de adaptación a la mutable realidad que ha descubierto.

Desde el punto de vista estilístico, muy cercano al nuestro, recogemos algunas interesantes observaciones de Earp:²⁸

"If we begin with the rhythm, the number of end-stopped lines is larger in proportion; the stops inside the line are fewer, and they are very differently used. Whereas in the last passage all but one came at the caesura, five in the first twenty-four lines of this come elsewhere. This renders the rhythm less smooth and more energetic, once or twice in fact almost harsh. But more important is that the structure is more formal, and, though these are no long period, more periodic... The style in fact is more emphatic, and the kinds of devices which were there used unobtrusively are here stressed: assonance (666-7), the oxymoron, the antithesis (670-6), alliteration (660)...".

Estos versos, imitados por Virgilio, recuerdo de la Ilíada, mencionan también a Teucro, el fiel amigo de Ayax: él será para Euríaces su protector:

"τοῖον πυλῶρον φύλακα Τεῦκρον ἀμφὶ σοὶ
 λείψω τροφῆς ἄοικνον ἔμπα κεί τανῦν
 τηλωπός οἴγνεϊ, ὄυσμενῶν θῆραν ἔγων!"

"Tal guardián de tu puerta dejaré en Teucro,
 atento siempre a tu crianza, aunque ahora le-
 jos anda en persecución de enemigos."

La escena de la caza, localizada en los primeros versos de la tragedia, ha dejado un recuerdo imborrable, de forma que su lenguaje aparece teñido con términos de ella tomados.

Finaliza diciendo:

"... οὐ πρὸς ἰατροῦ σοφοῦ
 θρηνεῖν ἐπιθέσκει πρὸς τοιῶντι πῆματι".

"... No es de médico hábil entonar ensalmos
 ante mal que hay que sajar."

De ellas destacamos sus observaciones sobre el carácter formalizado y enfático del estilo del monólogo, lo que revela un mayor grado de artificiosidad en su construcción. Teniendo, pues, estas palabras como fondo de nuestro estudio, dejamos ahora de lado las características más generales y nos centramos exclusivamente en la esfera semántica del lenguaje, especialmente del lenguaje figurado.

Nuestra atención se focaliza, de forma particular, en los versos arriba reseñados; de forma secundaria, en todas las expresiones metafóricas. Y ello porque los términos $\sigma\acute{\alpha}\kappa\tau\omega$, $\sigma\acute{\iota}\eta\eta\sigma\acute{o}\varsigma$, $\mu\alpha\pi\tau\epsilon\rho\acute{\omega}$... pertenecen a una amplia secuencia, la de los metales, que se inicia ya en el verso 122 y que tiene un reiterado representante en el epíteto caracterizador de Ajax $\sigma\acute{\iota}\delta\omega\upsilon$. Pero, ¿qué nos puede revelar un estudio basado en estos términos y otros semejantes? En principio nos muestran un rasgo muy común en las tragedias de Sófocles: la ambigüedad. En segundo lugar, y a través de esa misma ambigüedad, nos revela la verdad de la afirmación de que el monólogo de Ajax es un "discours de tromperie". Ya Stanford y Jebb, cuando comentan el término $\sigma\acute{\iota}\eta\eta\sigma\acute{o}\varsigma$ indican la ambigüedad que late en su uso: "So $\sigma\acute{\iota}\eta\eta\sigma\acute{o}\varsigma$ contains Ambiguity here: primarily it means "mouth", speech", but also, in view of the preceding simile, it suggests "edge" or "point". Anteriormente contemplamos una similar transposición de términos, cuando a "lengua" se le apli-

ca un participio propio de la espada: "lengua afilada", "as of a weapon". El sostener tal ambigüedad nos conduce a entender en "me ablandé en el filo", que traduce Lucas de Dios, también implícito "me suavicé en mi boca (o en mi lenguaje)". No es éste el único caso de ambigüedad buscada; casi todo el pasaje presenta un doble significado: el que Ajax mantiene, aunque veladamente -y que puede ser también comprensible al espectador- y el que Tecmesa y el coro comprenden. Ajax, en apariencia, intenta irse y desprenderse de la espada que tanta desgracia le ha acarreado, por tratarse de un regalo de su enemigo Héctor pero está también apuntando lo que sucederá en los versos 615 y ss, cuando se da muerte: el hecho de esconder la espada, expresado aquí en el verso 658, se repetirá allí con el mismo término: κρυφαίῳ . . . Quizá también el verso 660 alude a su entierro: "ἀλλ' αὐτὸν οὐδ' Ἀΐδης τε σφρόνων κήτω."

ἄλλ' εἶμι πρός τε λουτρὰ καὶ παρακτίους
 λειμῶνας, ὅς ἦν λόμαθ' ἀγνίστας εὐκ
 μήλιν θαρεῖαν ἐξαλύσσωμαι θεῆς
 πολῶν τε γῆρον ἔνθ' ἦν ἄοτιβῆ κίχῳ,
 κούρω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον θεῶν,

γαίας ὀρούσας ἔνθα μὴ τις ὄφεται·
 ἀλλ' αὐτὸ νύε "Αἰόης τε σωζόνων κάτω.
 ἐγὼ γὰρ εἴ οὐ χειροὶ τοῦτ' ἔδεξάμην
 παρ' Ἐκτορος δῶρημα δυσμενεστάτου,
 οὔπω τε κεδνὸν ἔσθον Ἀργείων πάρα.
 ἀλλ' ἔστ' ἀληθὴς ἡ βροτῶν παροιμία,
 ἐγθρῶν ἄδωρα δῶρα κοῦκ ὄνησιμα."

"Ea, me iré a bañar a los prados costeros para, lavando mis manchas, evitar tal vez la pesada cólera de la diosa. Y en llegando a un lugar que encuentre desierto, ocultaré esta espada mía, la más odiosa de las armas, enterrándola donde nadie la verá. ¡Guárdela la noche y Hades allá abajo! Yo, desde que con mi mano la recibí de Héctor, un don de mi mayor enemigo, no he alcanzado cosa buena de parte de los argivos. Verdadero es el dicho de las gentes: "de los enemigos no son dones los dones, ni cosa provechosa".

Ya hemos señalado cómo la aparición del término βέπω en esta tragedia ha sido siempre en una estrecha asociación con "sangre" -en una transferencia del agua o aceite hirviendo, según la fórmula tradicional-, bien que en anteriores circunstancias se trataba del ganado muerto; ahora se tratará de la muerte de Ajax, que estos versos preludian.

El efecto de las palabras de Ajax se deja sentir sobre el coro que prorrumpo en una jubilosa invocación a Pan y a Apolo construyendo así en 160 líneas una doble alternativa. La estructura métrica de las primeras palabras de la canción es un reflejo de las últimas del monólogo de Ajax, no provocándose, por tanto, una ruptura de lo hablado con lo cantado. La estrecha conexión de la canción con el discurso es reforzada también por los dos aoristos ἔπειε', ἀνεπίησαν, de claro aspecto "instantáneo". El uso de este tipo de lenguaje, frecuente en el rápido intercambio de una conversación hablada, sugiere que el coro reacciona ante el discurso sin detenerse a reflexionar en las ambigüedades del monólogo.

No obstante la jubilosa reacción de los miembros del coro ante la aparente actitud de Ajax de adaptarse a la nueva realidad, el léxico muestra un estrecho vínculo entre las palabras de aquel y las de éste, vínculo que puede apreciarse en un nivel puramente superficial; la intención de ambos, como ya hemos señalado, es muy diferente. Ajax decía (vv. 670 y ss.):

"... .. τοῦτο μὲν νειοσσιβεῖς
χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρῃ θεῶν
ἔξισταται δὲ νυκτὸς αἰαντὸς κύκλος
τῆ λευκοπλάγῃ φέγγος ἡμέρῃ φλέγειν."

"... .. Así, los nevados inviernos se retiran ante el fructífero buen tiempo; se aparta el eterno círculo de la noche ante el día, de blancos corceles, para que la luz luzca."

El coro dice:

"ἄνεθ' ὁ μέγας χρόνος καταίει."

"Todo el ingente tiempo lo consume".

Como una rápida ruptura del estallido jubiloso del coro, la escena siguiente se inicia con la presencia de un mensajero que anuncia la llegada de Teucro.

En primer lugar, describe cómo fue acogido por los argivos el leal amigo de Ajax; el punto más álgido de la descripción se logra cuando, aludiendo al trato de que fue objeto, dice:

"... .. ὡς οὐκ ἀρκέσαι
τὸ μὴ οὐ πέτροισι κῆς καταθανθεῖς θανεῖν.
ᾧσι' εἰς τοσοῦτον ἦλθον ᾧσι καὶ χροῶν
κολεῶν ἐρυστὰ διεκραιώθη εἶσθ.""

"... .. diciendo que no podría evitar morir molido a pedradas. Y a tal extremo llegaron que desnudas de sus vainas salieron en las manos las espadas..."

donde $\kappa\alpha\tau\alpha\epsilon\lambda\upsilon\theta\epsilon\iota\varsigma$, una palabra deliberadamente brutal, concentra la crueldad de los versos citados. Curiosamente, al aludir a la muerte de Héctor se emplea un término de la misma familia que $\kappa\upsilon\alpha\sigma\acute{o}\varsigma$, se trata de $\epsilon\kappa\upsilon\delta\acute{\alpha}\tau\epsilon\iota\omicron$, usado especialmente para cardar la lana; también se aplica a un tipo de tortura: la laceración de seres humanos contra las rocas.

Si recordamos por un momento algunos de los pasajes a lo largo de estas páginas citados veremos cómo este término y en general esta descripción no son los únicos ejemplos que podemos aducir para un estudio de escenas o términos de tortura en Ajax. Las consideraciones de Gernet sobre las palabras de Tecmessa, algunos términos pronunciados por Ajax, la muerte de Héctor... e incluso aquellos versos finales de la párodo del coro nos indican su presencia a lo largo de la obra. Todo ello mantiene una estrecha relación, primero con la acción de Ajax al dar muerte a los animales —e incluso con la propia muerte del héroe— y, en segundo lugar, le presta a toda la obra un verdadero marco donde se desenvuelven las acciones de guerreros, un marco lleno de crueldad, del que la espada es el epítome pero al que colaboran todos los términos, todas las expresiones estrechamente a ella vinculadas.

El mensajero cumple una segunda función: evocar el origen de la cólera divina descargada sobre Ajax; esto es: la orgullosa autosuficiencia del héroe que desdena la ayuda divina.

Conocido el origen de la cólera divina, conocido el castigo impuesto por los dioses y el plazo por ellos decretado para su cumplimiento -un solo día-, enterada Tecessa, intentan salvar a Ajax y parten en su busca. El corifeo ha sido el encargado de anunciar las nuevas noticias a Tecessa; para ello se sirvió de una metáfora: "Ευρεῖ γὰρ ἐν γῆ τοῦτο μὴ χίρειν τινα"; , metáfora que alude al hecho de afeitarse y que da una idea bien clara de que el momento es crítico. Además se asocia indirectamente a la espada que dará muerte al héroe. Escena que será un personaje destacado en el siguiente episodio, cuando la orquesta quede completamente vacía y Ajax pronuncie su último monólogo. Para ello se efectúa un cambio de escenario, hecho extraño en . tragedia;

"ὁ μὲν σφαιγεύς ἔστηκεν ἢ τομώτατος
 γένοιτ' ἄν, εἴ τῃ καὶ λογίζεσθαι σχολή,
 δῶσον μὲν ἄνδρος ἔκτορος, ἔνων ἐμοὶ
 μέλιστα μισθθέντος ἐγθέιστου θ' ὄρν'
 πέπυγε δ' ἐν γῆ πολεμίῳ τῇ Τρωάδι,
 σιόηροβρῶτι θηγάνη νεηκονής'
 ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγώ,
 εὐνούστατον τῆδ' ἄνδρϊ διὰ τάχους θανεῖν.
 οὕτω μὲν εὐσκεπούμεν"

"Fija está la espada del sacrificio de punta, como más penetrante podría quedar, si también tiene uno tiempo de considerarlo; don es de Hector, el más odioso para mí de mis huéspedes y el más detestable a mis ojos. Clavada está en la hostil tierra troyana, con la amoladora que el hierro roe recién afilada. Yo la clavé con gran cuidado, para que muy benévola me haga morir aprisa. Bien estamos preparados?"

No es sorprendente, dada la importancia concedida a la espada a lo largo de toda la tragedia, el que las palabras iniciales de Ajax se dirijan a ella. Y lo hacen como si de un enemigo real se tratara; para él -y para su época- el objeto regalo de un enemigo podía acarrear un fin desdichado para el que lo recibía. La personificación, pues, parece clara; pero, de acuerdo con Stanford, la palabra implica algo más que "el matador". En Homero tiene el significado de "sacrificial killer", lo que se evidencia también aquí, prestando un tono solemne a la apertura del monólogo. Ello pone de manifiesto, junto a las referencias de ritos religiosos en el 655-6, que Ajax se está convirtiendo en la víctima de un sacrificio del cual actúa a la vez como sacrificador. Este rito-sacrificio es el mismo al que nos referíamos en las primeras líneas de este trabajo, cuando nos detuvimos en la matanza del ganado y en las palabras del coro. El adjetivo εὐνοῦστικόν sugiere a Stanford³⁰ la idea

siguiente: "like a kind butcher or sacrificer who spares the victim as much agony as possible".

Por otra parte, son expresiones destacables: αἰδηροβῶντι θηγένη νηπιονής,

porque insiste en la noción de "afilar" tan recurrente en los últimos versos, así como la de "clever", patente en ἔστηκεν πέπηγε, ἔπησα Desde este punto de vista -asociaciones de este episodio con el conjunto ya analizado- hemos de destacar πλευρὰν ὀσσορήσαντα como posible y deliberado eco del verso 236 y περὶ τῆδε περὶ νεοσσήνῳ ζίματι como eco del v. 30.

Tres invocar a la muerte como médico salvador de sus males (recuérdese a este respecto la caracterización de la espada como instrumento de un cirujano v. 884) y a las Erinias, de recordar a su patria y saludarla por última vez, Ajax se arroja sobre la espada y muere.

La situación dramática en este momento de la obra mantiene un sorprendente paralelo con el comienzo. En el prólogo contemplamos a Odiseo siguiendo las huellas de un Ajax vivo; ahora, aparecen dos grupos de marineros entrando por lados opuestos buscando a un Ajax muerto. Tecmessa también lo busca ἑλπίων κήρυκός πομπόμενος, y es la primera en encontrarlo

"oculto en la espada" -recuérdense a este respecto las palabras de Ajax en el verso 658: κρύβω τὸδ' ἔγχος, en el 859: κρυφαίῳ πασγάνῳ περιπτύ^{-χῆς} y su paralelo en el 906-7. Parece como si los personajes, principalmente Tecessa, recordaran con dolor su torpe entendimiento de las últimas palabras del héroe.

El Ajax "inadaptable" (traducción de Knox del término οὐστροπέλος) ha caído.

Sólo resta, pues, tributarle los honores debidos a un muerto. En este momento se plantea el problema de sus honras fúnebres. Los Atridas quieren negarle el derecho a ser enterrado; Teucro, que en cierto modo se siente culpable de la muerte de Ajax por su retraso, Tecessa y los marineros naturalmente piensan otorgárselo. Las acusaciones por parte de unos: Menelao declara que si "un dios no hubiera apagado la disputa" yacerían muertos, tienen su paralelo en las alabanzas por parte de otros. Teucro recuerda como artífice de la desgracia a la espada de Néctor y evoca como paralelo la muerte de este, víctima a su vez del regalo de Ajax.

Ante una disputa interminable e irreconciliable surge la figura de Odiseo, quien otorga a todos la lección de συμποδύνη. Ajax, como un héroe que fue, así ha de ser enterrado. El destino del hombre en su inestabilidad, en su insignificancia de-

de ser comprendido: no hay patrones fijos, todo lo humano está sujeto al cambio, por tanto, lo humilde y lo poderoso se necesitan mutuamente. Las expresiones figuradas que nos encontremos en esta segunda parte de la obra enuncian estas máximas:

"οὕτω δὲ καὶ σὲ καὶ τὸ σὴν λάβρον στόμα
σμικροῦ νέφους τήγ' ἄν τις ἐκπνεύσας μέγας
χειμῶν κατασθέσειε τὴν πολλὴν βοήν."

"Así también a ti y a tu pronta boca,
al soplar desde breve nube gran tormenta,
podría apagar tu mucha vocinglería."

"μέγας δὲ πλευρὰ βοῦς ὑπὸ σμικροῦς ὄϊως
μίστιγος ὁρᾷς εἰς ὁδὸν πορεύεται"

"Y un buey de gran corpulencia es
también llevado sin salires del camino
con un pequeño látigo".

El ejemplo del "ardiente Ajax" debe ser recordado y su lección aprendida.

SECUENCIAS FIGURADAS PRESENTES EN LA OBRA

A lo largo de nuestra anterior exposición hemos efectuado un recorrido a través de la tragedia *Ajax* con el fin de mostrar el número de expresiones figuradas presentes en la obra y su ubicación en el contexto dramático. Ahora, en un intento de sistematización y conclusión las agruparemos en secuencias, lo que nos permitirá, una vez estudiadas las correspondientes a las restantes tragedias de Sófocles, deducir los campos generales de referencia y, de forma particular, los que concurren en la obra que nos ocupa.

El campo referencial figurado de *Ajax* se estructura de la forma siguiente:

Los metales.-

Es una de las secuencias más interesantes y de más complejas funciones en *Ajax*. Intimamente ligados al carácter del héroe caracterizan el rasgo principal y más tradicional de su personalidad. Sófocles arranca del epíteto homérico *αἰγιόχος* para desplegar una segunda descripción de los hechos: Ajax muere: su ardor se extingue. Pero, al margen de esa doble lectura de los hechos, ¿Conllevan las expresiones figuradas pertenecientes a esta secuencia algún otro tipo de valores que trasciendan el hecho de

ser esa segunda realidad. Creemos que sí.

El escudo, la espada, el propio carácter indomable de Ajax además de caracterizar a un personaje, Sófocles ha querido hacer de ellos el símbolo de una época. Odiseo aparece entonces como el nuevo héroe, héroe de un tiempo en que el antiguo valor guerrero -simbolizado por el escudo y la espada- ha dado paso a un nuevo prototipo de hombre más humano y más flexible.

Al ardiente Ajax se le plantea una doble posibilidad: o "blandirse" y cambiar, o "inflexible", morir. Para llevar a cabo esta segunda alternativa "baja su espada en su propia sangre". Además, en cierta medida, anticipan la muerte del héroe por medio de esa serie de expresiones que indican el proceso aplicado en la metalurgia a los metales, paralelo del propio Ajax cuyo destino es común al mundo humano y al del hierro o cualquier otro metal incandescente.

El mundo animal.-

Las imágenes pertenecientes a esta secuencia admiten un claro desglose en dos niveles:

- La secuencia de la caza: inmersas en la propia escenificación de una caza que tiene lugar en los primeros versos de la tragedia o alusivas a ella.

- Las que presentan el mundo animal como ideal añorado.

- Las que se sirven de algún tipo de animales para destacar una cualidad o defecto humano.

Evidentemente, desde nuestro punto de vista las más interesantes son las primeras, en especial porque tienen una destacada función dramática y, en consecuencia, presentan a Ajax una singularidad con respecto a las restantes tragedias de Sófocles. Las segundas, sin embargo, son patrimonio común no sólo de nuestro autor sino de toda la Literatura Griega.

Imágenes de la caza encontramos también, por ejemplo, en Antígona, pero con una dramatización como la que Ajax nos presenta es irrepetible. La escena de la caza que, según expusimos, se articula en varios planos, humano, subhumano y divino, no se evadirá de la obsesión de Ajax que aludirá en varias ocasiones a ella. Así como su efectividad dramática es evidente cuando contemplamos un paralelo de la misma en la búsqueda que Tecmessa, Teucro y los marineros emprenden en pos de Ajax (vv. 865 y ss).

Es preciso señalar nuestra discrepancia aquí con Stanford a la hora de incluir en esta secuencia expresiones como ὄϊμυν ἕκαστε forma de hablar propia de una distinta civilización.

El mundo animal como prototipo de paraíso irrecuperable semejante a la infancia está bien patente en la despedida de Ajax a su hijo, cuando compara sus días de niñez a la feliz vida de

un potrillo. Un tono semejante se aprecia en las palabras del coro cuando con dolorida nostalgia evoca los prados de Salamina antes de su partida para la guerra de Troya. Ambas expresiones se anudan al compartir el mismo tono de ideal perdido. Pero el coro, al presentarse a sí mismo y al propio Ajax como pastor realiza una fusión de secuencias: la del pasado cuando recorría su añorada tierra y la del presente al describir a su jefe como un "pastor en soledad".

Por último, existe en la obra una caracterización de los personajes en base a términos tomados del mundo animal: Odiseo es la "astuta zorra", los Atridas "una bandada de asustados pajaritos", Ajax "un gavilán", Tecmessa "una leona"...

El mundo de la naturaleza: el mar, la tempestad...

En Ajax las imágenes del mar, de escasa presencia, se muestran ligadas al coro formado por marineros. En alguna ocasión, en su tradicional uso político, le son aplicadas a los Atridas pero, con escasa extensión y mínima importancia.

Mayor relevancia adquieren, sin embargo, las que desarrollan la imagen de un vendaval o un gran incendio en el bosque. Y es que el impetuoso carácter del héroe se adecúa perfectamente a este tipo de imágenes; por tanto, diríamos que se trata de expresiones caracterizadoras de su personalidad, excepto en una ocasión cuando Ajax alude a la magnitud de su desgracia emplean-

do una imagen del mar; en este caso conlleva una serie de valores emotivos: la elevación de la desdicha hasta niveles literalmente no descriptibles.

Existen otro número de expresiones figuradas que se adaptan muchísimo mejor a una clasificación basada en la idea que desarrollan más que en el vehículo que expresan. Son aquellas que exponen la interdependencia entre lo humilde y lo poderoso, así como la preferencia, en ocasiones, de lo segundo sobre lo primero. Esta idea aparece bajo la metáforas de la construcción de la acción de un látigo sobre un buey...

Sitúan el conflicto trágico, de acuerdo con Gohsen, en una perspectiva más amplia al prestarle Sófocles validez de sentencia.

ANTIGONA

La tradición anterior a Sófocles menciona algunos datos sobre los funerales por los caídos en Tebas. Pausanias recuerda una leyenda tebana según la cual el cuerpo de Polinices fue quemado en la misma pira que el de Eteocles y que las llamas rehusaron consumirlo. Nada se menciona sobre la existencia de un edicto que prohibiera dar sepultura a Polinices. El edicto de Creonte, parece, fue una invención ática. Esquilo se refiere por primera vez a dicho orden y es también el primero que habla de la resolución de Antígona. Al final de "Los siete contra Tebas" el coro de muchachas tebanas se divide en dos: una parte se ocupa del funeral de Eteocles, mientras la otra acompaña a Antígona en su intento de tributarle las mismas atenciones al cuerpo de Polinices.

La Antígona de Esquilo no está aislada en su acción; a la de Sófocles, sin embargo, no la acompaña un coro de muchachas, sus miembros son ancianos y mantienen un considerable distanciamiento de los hechos. Con ello Sófocles ha conseguido adaptarlo perfectamente a su función en la obra. Dado que se trata de una tragedia en que la temática de la constitución política está presente, parecería más oportuno poner, en boca de los ancianos, los más altos representantes de la sabiduría política, interesados en el bienestar y la estabilidad del Estado, gran parte de ese contenido de la obra, realzando, por consiguiente, el aislamiento y la soledad de la protagonista. De ahí que las intervenciones del

culo sean especialmente significativas con respecto a las restantes tragedias conservadas de Sófocles.

Es interesante definir las innovaciones de Sófocles desde el punto de vista argumental porque en cierta medida afectan también al tipo de lenguaje empleado y, por tanto, a la utilización de las metáforas y símiles.

Desde el punto de vista estrictamente figurativo, *Antígona* ha sido la obra más estudiada. Desde el célebre trabajo de Goheen, punto de partida de una serie de estudios² que han pretendido un acercamiento no sólo a tragedias de nuestro autor sino también de Esquilo y Eurípides, el estudio de las expresiones figuradas en su contexto dramático se ha ido imponiendo sobre todo en forma de breves artículos. De los específicamente dedicados a nuestro autor hemos de reconocer que los discípulos de Goheen carecen de la calidad y profundidad de su maestro. Dada, pues, la importancia del trabajo citado, la que intrínsecamente posee y la que por la crítica le ha sido justamente concedida, se nos impone la consideración a lo largo de este trabajo de sus aportaciones.

Partir del material figurado presente en la obra, criterio adoptado por nosotros, se nos asemeja el camino más correcto, más acorde con la línea trazada y más objetivo. Ello no impide que tengamos siempre a la vista las valiosas aportaciones de los críticos y, de forma muy especial, del mencionado.

La acción se inicia con un diálogo entre Antígona e Ismené y sus palabras son un lamento por los males sufridos desde Edipo por toda la familia de los Labdácidas. Antígona alude a la última y actual desdicha que les ha acontecido. Y lo hace sirviéndose de unos términos que imprimen a la tragedia el ambiente severo y depresivo de una tiranía militar:

"καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ πασι πανόημο πόλει
κῆρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀπίως,
ἔχεις τι κείσθηουσά, ἢ σε λανθάνει
ποδὸς τοῦς σίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακία;"

"Y ahora, ¿qué es ese bando que dicen que ha dado a toda la ciudad últimamente el jefe del pueblo? ¿Tienes alguna noticia o has oído algo? ¿O es que te pasa inadvertido que acechan a nuestros seres queridos males por parte de sus enemigos?"

El vocabulario que caracterize al bando, al que lo ha ordenado (κῆρυγμα, τὸν στρατηγὸν) y, finalmente, el verbo στείχω, de frecuente aparición en la obra así lo evidencian. Pero la secuencia militar, además de caracterizar la tiranía ejercida por Creonte y pertenecer a lo que Goheen³ denomina "evaluación y control", inscribe a la obra en un contexto, colabora a diseñar la situación, en el clima de la guerra donde sólo es válido el estrecho canon de lo militar.

Ismené aún no conoce nada de los acontecimientos que Antígo-

na viene a comunicarle:

"ἄηλοῖς γὰρ τι καλχσίνοισ' ἔπος"

"Dejas ver que hablas preocupada por algo."

donde καλχσίνοισ' ("de color de bronce") desarrolla una metáfora en la que de una primera idea de color evoluciona y se traslada a una esfera no sensible. La metáfora parece no comportar valores trascendentes al contexto pero es destacable por su presencia tan escasa en la poesía de Sófocles.

El edicto de Creonte prohíbe dar sepultura a Polinices mientras se la concede a Eteocles que murió en defensa de la ciudad. Para Antígona esta ley es injusta y se propone conseguir la ayuda de su hermano o, en caso de no conseguirla, actuar por sí sola y tributar a Polinices el rito debido a un muerto. De ahí que las palabras referentes al cadáver del que enemigo de la patria sean de profundo afecto y dulzuras:

"... οἰωνοῖς γλυκὺν

ἄστυρόν εἰσορῶσι πρὸς γέινυ βοῶντι"

"... cual sabroso tesoro para las aves que lo otean ansiosas de rapiña."

donde puede verse la primera aparición de la secuencia del dinero. Lo que a Antígona le parece "un tesoro" será para Creonte el cuerpo de un agresor, y lo que para Creonte constituirá su será para ella un ἄστυρόν . Por tanto, aunque es prin-

principalmente Creonte el que es descrito en términos de "mercancía", "ganancia material"... los restantes personajes en oposición al tirano revelarán donde sitúan su auténtico provecho; en este caso Antígona ve en el cuerpo de Polinices un verdadero ἄστυνός

Pero Ismene no acepta. Deben, en su opinión, conformarse al decreto pues "han nacido mujeres y no deben combatir con los hombres":

Antígona reacciona ante las palabras de su hermana y decide actuar sola:

"μὴ μοῦ προτιόβει τὸν δὲν ἐξόρθεσ κότιον"

"No temas por mí. Pon a salvo tu vida".

donde el término ἐξόρθεσ⁵ se integra en las expresiones del mar ("guide in a straight or prosperous course"), en esta ocasión aplicado al destino de una persona, más tarde al de la ciudad: 167, 675.

El verso 98 recoge de nuevo la aparición de ἀτίγω de connotaciones militares, según apunta Goheen: ἀλλ' εἰ δὲμοῖ σου, ἀτίγω: "Si te parece, ve".

Al margen de las secuencias figurativas presentes en la obra, surgen expresiones de valor inmediato y de gran fuerza emotiva como es el caso del verso 88: θερμὴν ἐπὶ θυροῖσι καρδίαν ἔχεις: "Tienes un corazón ardiente sobre cosas que hielan de espanto". Según Teillardat⁶ "la audace peut être une des manifestations du

feu qui brûle au plus profond du cœur".

Finaliza el diálogo dejando planteada la doble actitud de los dos protagonistas. Y se inicia la párodo.

De las intervenciones del coro analizadas por Goheen la párodo no está incluida. Y, sin embargo, probablemente sea la más rica en lenguaje figurado. Con todo, su función en el uso estrictamente dramático de las imágenes es menos destacado que otras palabras del coro o de los personajes de menor contenido figurativo pero más eficaz desde este punto de vista. Estamos aquí ante una evocación poética de la lucha que arrastró a Eteocles y Polinices a la muerte.

La oda se compone de dos pares estróficos cantados por el coro en su conjunto, separados por siete versos anapésticos recitados por el corifeo. Sófocles ha combinado así el tipo de la párodo de Ajax con el tipo puramente lírico usado en Las Traquinias y Edipo Rey.

Ya en la primera estrofa, desarrollada en la forma de un pedn, surge ese "bold imagery" de la que habla Burton:

στρ. α "ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἐκτέκνυ' φανέν
 θήβα τῶν προτέρων φάος,
 ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
 ἀμέρας βλέφαρον, Διοκαίων ὑπὲρ ῥεεθρῶν μολοῦσα,
 τὸν λεύκασκιν Ἄργόθεν ἐκβάντα φῶτα πανσαγία
 συγάδα πρόδρομον ὀφειτέρω κινήσασα χαλινῶ"

ὅς ἐφ' ἡμετέρα γῆ Πολυνείκους
 ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
 ὀρέα κλάζων
 αἰετός εἰς γῆν ὡς ὑπερέπτα,
 λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
 πολλῶν μεθ' ὀπλων
 ζύν δ' ἰπποκόμοις κορύθεσσι.

Numerosos críticos han apreciado la interacción entre la descripción real y la figurada. Se produce una alternancia entre términos propios de una batalla y los de una lucha entre un águila y un dragón:

ἀντ. α': στάς δ' ὑπὲρ μελῆθρων, φονώσασιν ἀμφιγανῶν κύκλω
 λόγγαις ἐπτάπυλον στόμα,
 ἔβα, κρίν ποθ' ἀμετέρων
 αἰμάτων γένουσι κλησθῆναί τε καὶ στεφένωμα κύργων
 κευκάενθ' ἠσπιστον ἐλεῖν. τοῖος ἀμοῖ νῶτ' ἐτάθη
 κέταγος ἄσπετος, ἀντικάλῳ δυσχείρωμα δράκοντος.
 Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλῶσσης κῆμπος
 ὑπερεχθαίρει, καὶ σφᾶς ἐσιδῶν

πολλῷ ρεύματι προσνισσομένους,
 χρυσῶ καναχῆς ὑπερπλάις,
 παλτῶ ῥιπτεῖ πυρὶ θαλασίδων
 ἐκ' ἀκρων ἤδη
 νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάσαι.

στρ. β. ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεὶς
 πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένα ξυν ὀρμῆ
 θαχεύων ἐπέκνει
 οἰκαῖς ἐχθίστων ἀνέμων,
 εἶχε δ' ἄλλα τὰ μέν,
 ἄλλα δ' ἐκ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
 δεξιόσειρος.

ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἑπτὰ κύλαις
 ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
 ζηνὶ τροπαίῳ πάγκαλα τέλη,
 πλήν τοῖν στυγεροῖν, ὧ πατρὸς ἐνός
 μητρὸς τε μιᾶς φύντε καθ' αὐτοῖν

ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας
 κρέων ὁ Μενεικέως, ἔν - νεοχμὸς
 νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
 χωρεῖ, τίνα δὴ μῆτιν ἔρεσσων,
 ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων
 προὔθετο λέσχην,
 κοινῶ κηρύγματι πέμφας."

Estr. 1 "Rayo de sol, la más bella luz
 que resplandeció hasta ahora
 para Tebas, la de las siete puertas,
 al fin apareciste, ojo del áureo día,
 viendo por encima de las corrientes
 Dirceas, tras haber puesto
 en fuga presurosa, a rienda suelta,
 a la husate de blanco escudo
 que vino de Argos, de punta en blanco arreada.
 Contra nuestra tierra Polinicas,
 inculcado por litigiosa rencilla,
 la traje. Y con agudos graznidos,
 cual águila volé sobre nuestra tierra,
 cubierta de plumaje más blanco que la nieve,
 con multitud de armas y con cascos
 de cimbras de cola de caballo."

Antr. 1 "Détuvose por encima de nuestros tejados,
 y desplegándose con lanzas homicidas en el alrededor
 de las siete aberturas de las puertas,
 marchóse antes de colmar su peznate
 con sangre de los nuestros, y de que el fuego
 de las antorchas de Hefesto se apoderara
 de la corona de torres.
 Tal fue el estrépito de Ares

que se extendió sobre su espelce,
irresistible estrépito para el rival dragón.
Zeus, en efecto, las jactancias de lengua altiva
sobre toda cosa odia, y en viéndolos venir
en desbordada corriente con el orgullo
del estruendo de sus áureas armas,
con su dardo de fuego corrió a uno
que, sobre lo alto de las almenas,
ya se apresaba a cantar victoria.

Estr. 2. Retumbó el suelo al caer en él,
convertido en un Tántalo,
quien, portador de una antorcha,
con alacado impulso, poseído
de bélico delirio, soplaba entonces con la fuerza
de los más aborrecibles vientos.
Por un lado, él obtuvo esta final.
A los demás, otros castigos les fue distribuyendo
con sus golpes el gran Ares,
semejante a un corcel impetuoso.
Siete capitanes contra siete puertas
colocados, en número igual a sus rivales,
a Zeus derrotador dejaron el tributo
de su broncíneo armamento, salvo dos
que se odiaban mutuamente, de un solo padre
y de una sola madre nacidos, y que blandiendo
contra sí sus lanzas, emblemas de dos mandos,
obtuvieron su parte uno y otro de una muerte común.

Antístr. 2 Mas la victoria de agosto nombre vino,
devolviendo su favor a Tebas la rica en carros.
De los combates de ahora olvidaos
y a todos los templos de los dioses acudamos
con cantos y danzas nocturnos. Que nuestro guía sea
Baco, el dios que hace temblar Tebas."

dicha interacción se concentra en los versos arriba citados, algunos de los cuales presentan, como es el caso una confluencia de un término figurado en la esfera de lo real, o, si se quiere lo real en lo figurado. En general, tal característica es apreciable en prácticamente todo el contexto: "cubierta de plumaje más blanco que la nieve (aguija)/con multitud de armas... .. (ahora referido al ejército)". Semajante construcción de imágenes emplea Esquilo, como acertadamente ha comentado Fraenkel.

En realidad, más que de una metáfora, podríamos hablar de un símbolo. La diferencia esencial entre el símbolo y la metáfora

consiste en la función que cada uno de los mecanismos atribuye a la representación mental que corresponde al significado habitual de la palabra utilizada y que podríamos designar cómodamente con el término "imagen". En la construcción simbólica,⁵ la percepción de la imagen es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje: el texto de Paguy sobre la fe, por ejemplo, es incomprensible si no se le hace pasar a través del conducto de la imagen de un árbol. En la metáfora, por el contrario, no se necesita este intermediario para la transmisión de la información; a este nivel no se utiliza el significado global de la palabra empleada, sino solamente los elementos de este significado que son compatibles con el contexto. Mientras que la imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado, la imagen metafórica no interviene en la textura lógica del enunciado, cuyo contenido de información podrá entresacarse sin la ayuda de esta representación mental. Por oposición a la imagen simbólica, que es necesariamente intelectualizada, a la imagen metafórica le será suficiente con impresionar a la imaginación o a la sensibilidad.

En la oda de los párodos la imagen aparece desarrollada en forma simbólica pues la acción relatada sobre todo en la segunda estrofa, cuando se describe la lucha entre los dos hermanos, se alcanza a comprender en el momento en que se descubre la confluencia del símbolo con la descripción real; la imagen ha cobrado cierta

autonomía y actúa más libremente que si se tratara de una simple metáfora, de forma que la lucha entre el águila y el dragón recorre los versos imponiéndose a la evocación real de la lucha. Por tanto, si el lector se detiene en ella recuerda con mucha más fuerza a un Eteocles y a un Polinices simbolizados que a sus propias personas en el asalto.

La oda arranca de un sentimiento de alegría porque la batalla ha finalizado y la ciudad ya está en calma. Su posición en la obra contrasta con los versos iniciales en los que se ha desarrollado el diálogo entre Antígona e Ismene sobre el enterramiento del cadáver de Polinices. La atmósfera de las palabras del coro es la de calma tras la batalla y, al mismo tiempo, constituyen un enlace con la escena posterior, con la entrada de Creonte.

Al margen de la imagen del águila y del dragón, se aprecia en las primeras palabras pronunciadas por el coro cierto valor metafórico, concretamente en *ἄντις ἀελίου* que conlleva la tradicional idea del sol como símbolo de la esperanza.

Tal vez la forma de expresarse de los ancianos en este párrafo haya sido consecuencia de un consciente apartarse de la realidad o de una asociación entre su edad y la forma de su lenguaje, que le lleva a buscar modelos en épocas pasadas. Esa búsqueda de distanciamiento de lo real obedece también a un

distanciamiento querido de la crueldad de los hechos y a la voluntad de convertirlos en leyenda.

Finalizada la párodos comienza el primer episodio. Sin embargo, los últimos versos del coro, aunque por su forma,

se incluyen en la oda, por su contenido, claramente pertenecen a la unidad siguiente con la que enlazan incluso desde el punto de vista figurativo. De esta forma anuncian la llegada de Creonte:

ἄρα τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσω ;"

"¿qué intención agita con el remo de su mente?"

expresión muy común entre los trágicos para describir la actitud de un tirano cuando piensa. Creonte, a su vez, comienza a hablar diciéndoles:

ἄνθρωποι τὰ μὲν δὴ πόλεος ἰσχυρῶς θεοὶ

πολλῷ σάῳ σείσαντες ᾤρθωσαν πάλιν."

"Señores, de nuevo los dioses han restablecido la situación de la ciudad en su recto punto con firmeza, tras haberla sacudido con ingente embate."

donde se aprecia de nuevo ᾤρθωσαν con una ligera variación de significado con respecto al verso 83 (" corregir ") que contiene más bien la idea de "mantener en su seguro rumbo".

En general, toda la intervención de Creonte que trata de jus-

tificar el edicto en base a razones políticas, contiene diversas expresiones de esta metáfora, de "la nave del estado", el más común de los lugares comunes en palabras de Page. En contra de algunos críticos, estas imágenes⁹ también ayudan a caracterizar la figura de Creonte y a definir su discurso también como un lugar común entre los discursos; estas expresiones marcan sus palabras en la intrascendencia, al estar delimitadas por metáforas que conllevan como ninguna otra en Sófocles el valor de "retóricas"; de forma que al oír a Creonte estamos oyendo las palabras de un político que se escuda en razones de Estado. Razones que aparecen de esta forma revestidas con el disfraz de tópicos pero que a la larga descubrirán al verdadero cobarde; pues, los argumentos de Creonte tan "literariamente" expresados obedecen al único dios que adora: "κρόνος" que se sustenta sobre una base política tambaleante y que necesita revestirse de una legalidad forzada y del poder de la tiranía. Por ello, las expresiones figuradas que escuchamos de sus labios despiertan, a pesar de ser, en ocasiones, más extensas, menos caudal de emoción. No creemos ni siquiera con Gohsen que extiendan el conflicto trágico a una perspectiva más amplia sino que arrojan la verdad con el manto de la mentira trascendente; por ello son más intrascendentes en este sentido.

La verdadera caracterización del tirano¹⁰ nos la va deslizando Sófocles con términos que parecen dejados caer al azar pero

que han sido conscientemente buscados.

Así, en esta primera intervención, junto a algunas imágenes del mar ya citadas y las que recogemos seguidamente:

"ἔμοι γὰρ ὅστις εὐθύων πόλιν
 μὴ τῶν ἀρίστων ἀπτεται βουλευμάτων

 οὐτ' ἄν φίλον ποτ' ἀνὴρα ἄσμενῃ χθονός
 θεῖμην ἑμαυτῷ, τοῦτο γιγνώσκων ὅτι
 πλείοντες ὁρᾷς τοὺς φίλους ποιούμεθα."

"A mí todo aquel que empujando el timón de una ciudad no acomete las mejores decisiones ... ni tampoco podría acoger en mi amistad a un enemigo de mi tierra, porque sé que es este quien nos salva y que, cuando sobre ella navegamos con rumbo seguro, hacemos los amigos."

anotamos los versos 175-7:

"ἀπήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
 φυχὴν τε καὶ πρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἄν
 ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντρίβῃς παντῇ."

"Es imposible conocer el ánimo, el modo de sentir y de pensar de nadie hasta no haberlo visto en el ejercicio del poder y de la ley."

donde destacamos el uso de ἐντολίαις: "there is almost certainly a reference to the detection of spurious coinage by wear, the wear of repeated use and possibly the rubbing of a touchstone". Por lo que se incluye en la secuencia del dinero, de la que a lo largo de nuestra exposición señalaremos otros ejemplos. Junto a ella figuran en esta primera intervención de Creonte:

"οὐτ' ἔναι ἀποθήματα τῆν ἄτην ὀπῶν
στειλῶσαν ἀποτῆς ἐντὶ τῆς ἀντιπῆρας."

"... no me callaría si viera avecinarse la ruina para los ciudadanos en lugar de su salvación."

en que se incluye la segunda aparición del verbo στείλω de connotaciones militares.

Ambas esferas, la militar y la del dinero, son las que definen junto a las del mundo animal las bases sobre las que se sustenta el poder de Creonte, siendo la primera y la tercera las que se aplican en general a la descripción de los súbditos, mientras la segunda aparece más estrechamente vinculada a su personalidad.

En sus palabras finales advertimos un eco de la descripción

de la batalla. Dice Creonte:

"... ἠθέλησε δ' αἵματος
κοινοῦ πᾶσαι, τοὺς δουλώσας ἄγειν
..."

"... quiso hartarse de la sangre de los suyos
y llevarse a los demás reducidos a la esclavitud;"

realizando con el término πᾶσαι¹² el salvaje odio entre los
hermanos; la acción del verbo parece más adecuada a un sujeto
animal. Y añade algunas expresiones que Goheen considera del vo-
cabulario típicamente militar:

"ἄγε ἄν σκοποὶ νῦν ἦτε τῶν εἰρημένων..."

"Ahora, pues, haceros los vigilantes de lo dicho..."

así como la personificación de κέρως, al que Creonte con-
fiere la misma fuerza que a una divinidad:

"καὶ μὲν ὁ κέρως γ' οὗτος. ἀλλ' ὑπ' ἐλπίδων
ἄνθρωπος τὸ κέρως πολλῶν διώλεσεν."

"Pero muchas veces el medro con sus espe-
ranzas causa la pérdida de los hombres."

La contrapartida de los encargos del tirano la hallamos en
la escena siguiente cuando el guardia, en un revés de las pala-

bras anteriores en las que se hacía manifiesta la orden de castigar con la pena de muerte a la persona que infringiera las órdenes del edicto, anuncia la transgresión del mismo.

El guardián comienza su relato y dice:

"πολλὰς γὰρ ἔσχον προντίδων ἐπιτοίσεις,
ὅσοις κυκλῶν ἑαυτὸν εἰς ἀναστροφήν"

"Muchas fueron las veces que me han hecho detenerme las preocupaciones y las que di la vuelta en el camino..."
alusivo también a la esfera militar, pues ἐπιτοίσεις aún no ha llegado a significar en esta época "atención, observación..." como está atestiguado en Polibio, sino que, según opinión de Campbell y Kamerbeek, en Sófocles estaríamos ante una acepción figurada: lo entendemos como las ocasiones en que sus temores le hicieron pararse, "paradas" que se definen como las de un ejército.

Igual alusión encontramos en el uso del verbo νικάω, v. 233:

"τέλος γὰρ μέντοι δεῦρ' ἐνίκησεν μολεῖν"

"Al fin prevaleció, sin embargo, la decisión de venir."

De mayor extensión es la metáfora que la crítica oscila en considerar como perteneciente a la caza o militar:

"εὖ γὰρ στιχίση κέποφάγγουσα, κύκλω
τὸ ἀρέναι."¹⁴

"Apuntas bien tus tiras y envuelves el asunto con rodeos."

Al fin, el guardia cuenta cómo descubrieron el hecho. De esta exposición no es mucho lo destacable desde el punto de vista figurativo; únicamente citaremos la forma ἐρρόθουν, más tarde repetida por Creonte, palabra onomatopéyica que describe el ruido confuso de una consecración pero que, usualmente, se aplicaba a las olas o al chasquido que producían los remos al golpearlas.

Por parte de Creonte sí surge de nuevo una caracterización de los ciudadanos, no ya en términos marítimos, sino en una tradicional imagen del mundo animal. Fue usada por Esquilo en los Persas para caracterizar un tipo de gobierno especialmente tiránico y por Teognis como representación de los partidos políticos. Aquí alude también al gobierno tiránico y a la probable conspiración del sector reprimido por esta poder -tal es la interpretación que Creonte da al hecho de transgredir su edicto:-

ἄνδρες πόλις φέροντες ἐρρόθουν ἐμοὶ
 κρουσῆ, κῆρα σείοντες, οὐδ' ὑπὸ ζυγῆ¹⁵
 λόφον δικαίως εἶχον, ὡς στέργειν ἐπέ."'

"Consideraciones semejantes ya las hacían contra mí ciertos habitantes de la ciudad que a duras penas me soportan y agitan a escondidas la cabeza, sin mantener como es justo la cerviz bajo el yugo."

Esta imagen además conlleva una serie de valores emotivos, de "desprecio" principalmente. Hemos visto cómo Sófocles se sirve de imágenes procedentes del mundo animal para expresar, a menudo, la degradación del mundo humano.

Si en otra ocasión fue el término κέρδος el personalizado, ahora se trata de ἄργυρος quien causa, en opinión de Creonte, las grandes desdichas y es el que ha llevado a quebrantar el edicto:

οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος
κακὸν νόμου ἔβλαστε, τοῦτο καὶ πόλεις
πορρεῖ, τὸ δ' ἀνδρας ἐφανίστησιν δόμων."

"Porque no ha surgido entre los hombres institución tan perniciosa como el dinero. El dinero destruye las ciudades, el dinero expulsa a los hombres de sus casas..."

Finaliza el diálogo entre ambos personajes con la convicción, por parte de uno, de que el hecho es producto de una conspiración que, sobornados, han quebrantado las leyes de la ciudad y, con la misión, por parte de otro, de descubrir al culpable para salvar su propia vida.

En esta situación interviene el coro pronunciando un estésimo cuyo tema es el hombre y sus logros. Ha sido muy comentado desde todos los puntos de vista. El centro principal de atención se focaliza en el primer verso y en la utilización concreta del término κέρδος¹⁶.

Desde tiempo atrás, parece existir una clara inclinación a considerar implícito en este verso un doble significado: "maravilloso" y "terrible". Sin embargo, recientemente, ha habido autoras que se inclinan más por un extremo de tal ambivalencia. Así Kirkwood defiende más bien el primer valor: "maravilloso"; en cambio, filósofos como Kaufmann, sirviéndose de analogías presentes en el texto, proponen "terrible" como el significado más idóneo. Nosotros nos adherimos a un doble significado partiendo de las siguientes propuestas:

1.- La oda desarrolla muy bien esa ambivalencia humana, reflejada extraordinariamente en la contraposición $\kappa\alpha\upsilon\tau\acute{\iota}\omicron\mu\omicron\sigma\omicron\varsigma$ / $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$.

2.- Es una cualidad particularmente sofoclea servirse de la variación semántica de las palabras para crear lo que se define como "ironía".

3.- Esta conjunción de un doble significado en el seno de una palabra colabora a diseñar una de las cualidades del lenguaje dramático de Sófocles: la restricción. Según se lea el texto, hacia atrás o hacia delante, el significado oscila. Si se efectúa el trayecto en el primer sentido, estaremos ante un $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ cercano al español "terrible"; si, por el contrario, se hace en el segundo, nos aproximaremos a "maravilloso". Claro que desde cualquier punto que se mire un significado casi presupone al otro, pues lo "terrible" lleva la semiente de lo "prodigioso".

Igualmente se ha hablado no poco de la conexión de la oda con el contexto dramático. Burton ve en las palabras del coro una clara referencia a Creonte, que ha dictado la ley. Goheen,¹⁷ en cambio, relaciona el humano atrevimiento que se muestra en la oda con el autor del entierro de Polinices. Kirkwood, no obstante, opina que el propósito de la oda es la introducción de dudas serias y sin resolver, repetición del desarrollo emocional del episodio; ofrece el único camino en que el poder del hombre y su habilidad puedan ser dirigidos a una vida buena para el individuo y el Estado.

Una conjunción de la tesis de Kirkwood con la de Goheen parece la interpretación más acertada, enlazando así con el valor contextual -tesis de Goheen-, el valor universal, de sentencia, -tesis de Kirkwood-.

En cuanto al tema que más concretamente nos ocupa, el de las imágenes, ¿qué aporta este primer estésimo al conjunto de la obra, en número de metáforas y en sus relaciones con el resto?. La presencia de imágenes en esta estésimo es bastante escasa. Podemos citar dos. Una de ellas es relativamente frecuente en la Literatura Griega: ἄλλοθεν ἄλλοθεν βέλη: "esquivar los dardos de los llo" en la que se aprecia una alusión a la esfera militar. La segunda metáfora contiene mayor grado de originalidad y pertenece al mismo campo. Se trata de: ἄλλα μόνον μέγ' ἔτι οὐκ ἐπιβέβηται "procurar medios de escape de la muerte". Según Jebb,¹⁸ ἐπιβέβηται

significa "to bring into one's own country; usually said of calling in allies to help one; or of importing foreign products... Often figuratively of calling in anything to one's aid... .. The word is admirably suitable and vivid here: man looks to every side for succour against the foe that is ever in the land-death; but from no quarter can he find help. It is surprising that so many recent critics should have contently condemned *ἐπιβοήθειαν*, and sought to replace it by conjectures".

Si admitimos las consideraciones de Jebb, es decir, el término *ἐπιβοήθειαν* entendiéndolo como "solicitar la ayuda de alguien", la oda, o, al menos esta parte, se integraría en el contexto al utilizar una expresión que recuerda en mucho a la esfera militar anteriormente mencionada e incluso al ambiente en el que se desarrolla la acción.

Terminada la oda y conforme a lo ordenado por Creonte, la culpable, Antígona, es traída a su presencia. Son destacables en este contexto dos términos que aluden a la forma de hablar: *ἐπιβοήθειαν*¹⁹ es la palabra que usa el guardián para definir la forma en que le fueron dadas las órdenes de captura. Y más tarde, cuando expone cómo actuaron él y sus compañeros, de nuevo se sirve de *ἐπιβοήθειαν*, de frecuente aparición en la obra, ahora inmerso en un párrafo que describe a los vigilantes como a perros en acecho de su presa:

"ὄσσην δὲ σότου ἢ θάλη παρευγότες,
 ἔγερτι κενῶν ἄνδρ' ἄνηρ ἐπιρρόθοις
 κανοίσιν..."

"...para evitar que nos llegara el hedor
 de su cuerpo. Cada uno de nosotros azuzaba
 vivamente a su compañero con denuestos..."

Quando el guardián en su relato llega al momento en que
 descubre a Antígona, sus palabras denotan un sentimiento de
 compasión; no se produce en su ánimo una reacción de inmedia-
 ta alegría por haber cumplido su misión; su evocación de la
 imagen de la muchacha solitaria tiene su paralelo en Electra
 y se repite en toda la obra de Sófocles con menor intensidad:²⁰

"ἢ ποῖς ὁρᾶται κἀνακικυῖε τικροῦς
 ὄνειρος ὄζυν παύγον, ὡς ὅταν κενῶς
 εὐνῆς νεοσσῶν ὄρμανὸν ἀλέη λείχοι."

"Emitía los agudos lamentos del ave
 en su amargura cuando divisó en el nido
 vacío el lecho huérfano de polluelos."

imagen que se continúa en el verso 433:

"Ἐπρώμει' εὐθὺς οὐδὲν ἐκπελάγησεν."

"Y le dimos caza al punto, sin que ella se
 alterara lo más mínimo."

Y alude posteriormente a que el castigo también afectará a Isméné, a quien describe con un término aplicado a los perros:

"λυσοῦσαν²¹ αὐτὴν οὐδ' ἐπήθελον φρενῶν"

"frenética y sin dominio de sí misma."

que repetirá Antígona cuando describa a los ciudadanos cohibidos por el poder tiránico:

"ὄφθαλμοι γούτοι. οὐδ' ὑπέλλουσι στόμα"

"También estos lo ven, pero cierran la boca."

La misma delicadeza que apreciamos al escuchar al guardián describir la figura de Antígona, nos parece manifiesta en la de Isméné, marcando un fuerte contraste con las inmediatas palabras de Creonte que la compara a una víbora²²

οὐδ' ἢ κατ' οἴκουσ ὡς ἔγχεον ὑπεκίμενη
ἀήκουσα ἢ ἐρέπλευς, οὐδ' εὐφρόνην
τρέπων δὲ κόπηναστῆσθεσ Ἀρόνων."

"Tú, la que te introdujiste en casa, subrepticamente, como víbora, y bebías a escondidas mi sangre, sin que me percatara de que criaba dos seres prestos a destruir y derrocar mi trono."

Antígona, sola ya ante Creonte, corrobora con sus palabras y actos la recomendación del coro en el primer estésimo cuando aconsejaba respetar la justicia de los dioses. Al obrar así, Antígona no ha hecho otra cosa sino privilegiar las leyes sagradas sobre los edictos de los hombres, ellas son las que a la larga le traerán el verdadero

Pero, Creonte no comprende tales razones y acude para expresar su oposición a un lenguaje salpicado de sentencias y símilas, que nos recuerdan por su "fundamento" y "vehículo" a algunos de Ajax:

"Ἄλλ' ἴσθι τοι τὸ σιλήρ' ἄγαν κορυφήντα
 πίπτειν ἄλλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
 σίδηρον ὀπίδ' ἐκ πυρός περικελῆ
 ἄστυ θέντα καὶ ὀσθέντα κλεῖσι' ἄν εἰσίδοις
 σικκρῆ γαλινῶ δ' οἷόν τούς θυμουμένους
 ἵππους κταρτυθέντας οὐ γὰρ ἐπέλει
 προεῖν μεγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας."

"Pues bien: entérate de que son los temperamentos tozudos en demasía los que más veces caen, y que al fortísimo hierro, al sacarlo del fuego forjado y endurecido, se le puede ver con la mayor frecuencia romperse y desgarrarse. También sé que con pequeño freno se doma la fogosidad de los caballos, pues no es posible tener orgullo cuando se es esclavo del vecino."

A la salida de Ismèra se entabla un pequeño diálogo entre ambas hermanas en el que se emplea brevemente algunos términos tomados del mar:

- "δέδορα τοῦργον. εἴπερ ἢ ὁμοροθεῖ.²³"
- "He cometido el hecho, si este consiente..."
- "...εὐπλάουν ἐμαυτὴν τοῦ πῆρους..."
- "...embarcarme contigo en el riesgo"

Viendo Ismèra que su tardía propuesta de colaboración no es aceptada por Antígona, acude para obtener el perdón de su hermana, a mencionar el punto por donde Creonte puede ser más fácilmente accesible. Le habla de su hijo Hades, prometido de Antígona; pero la respuesta, usando un lenguaje relativamente común para el motivo, es tajante:

"ἄρα οἱ μὲν γὰρ γέροντες εἶδεν γὰρ."

"También se pueden arar los campos de otros."

La sentencia está, pues, determinada. Creonte, desconociendo la trágica ineluctabilidad de sus palabras, dice:

"Ἄρα ὁ πῆρος τοῦδε τοῦ γάμου ἐστίν."²⁴

"Será Hades quien ponga fin a este casamiento."

y ordena que las muchachas, "suestras ahora como potrillos", sean

sean atadas.

En este momento se inicia el segundo estésimo.

Generalmente se ha considerado esta oda como un comentario de la maldición que pesa sobre la casa de Lábdaco y del poder del destino. Schoen, preocupado por darle mayor amplitud a las palabras del coro, procede a analizar el conjunto de la oda mediante una contraposición basada en la mayor o menor presencia de luz y oscuridad. Lamenta, ante todo, que la crítica haya relegado, en cierto modo desestimado, la noción de *ὑπερβαία*²⁵. Y hablamos de un cierto modo porque de Falco entendía el término y en general la estrofa en la que aparecía inmerso como la causa original que trajo consigo la amenaza que pesa sobre la casa de Lábdaco. Schoen intenta conectar más estrechamente el estésimo con el marco general de la obra; basándose principalmente en el énfasis concedido a *ὑπερβαία* en el episodio precedente y su extensión como motivo verbal en la obra, así como en su destacada posición en la estrofa, principalmente obtenido por "the colourimagery". Parte, sin embargo, de una consideración como término figurado de y le incluye en una secuencia cuya realidad como tal nosotros en principio cuestionamos, consideración bastante dudosa, por otra parte. El uso figurado de este término no aparece en ninguno de los trágicos ni en otro autor; sí, un término de su misma familia como es *ὑπερβαίειν*, que acumuló para su propiedad todas las connotaciones metafóricas de la noción de "transgredir".

De nuevo Sófocles se sirve de Esquilo para introducirnos la noción de ἄτη. Si en la anterior intervención del coro contemplamos unos versos carentes en absoluto de recursos imaginativos, de forma que su lectura nos hacía recordar una nueva faceta en la evolución del estilo sofocleo, ahora en cambio es el lenguaje poético de su predecesor²⁶ el que arroja también unos conceptos sobre el destino y ἄτη que más bien evocan épocas pasadas; así que el mismo matiz arcaizante se muestra en el pensamiento.

Si tenemos en cuenta las palabras de Earp en su estudio sobre el estilo de Sófocles, quizá comprendamos un poco esta ambivalencia que no sólo es especial característica de Antígona, sino que afecta incluso a obras como Electra cuya presencia de términos homéricos, esquíleos y en general, arcaizantes, ha sido ya por nosotros destacada en el capítulo correspondiente. Una buena razón de ello tal vez podría estar en el consciente propósito del autor de prestar a cada situación un marco lingüístico apropiado; así al menos, notamos nosotros las palabras de corte esquileo de la párodo de esta obra. En el caso que ahora nos ocupa la razón evidentemente, o una de las razones, radica en los miembros del coro que tienden a representar en esta obra el cúmulo de sabiduría adquirida por los años, así como el elemento conservador de las tradiciones religiosas y políticas. Tampoco se puede negar el ambiente de la obra; con ello nos estamos refiriendo a que en Antígona se observa a lo largo de la obra, no sólo en las inter-

versiones corales cierto uso de la creencia típicamente esquiles de la maldición que pesa sobre una familia, ello a la par con otro enfoque más sofocleo del problema.

Vamos, pues, cuáles son las metáforas y expresiones de color:

στρ. α "εὐσπίμονες οἶσι κακῶν ἄγευστος γίων.
οἷς γὰρ ἦν σεισθῆ θεόθεν νόμος, ἅτας
οὐδὲν ἔλλειπει, γενεῆς ἐπὶ πλῆθος ἔσπον.
δοῖεν ὥστε ποντίαις οἶμα δυσπνόοις ὅταν
θρῆσσαιεν ἔσθρος ὑπάλον ἐπιδρῆνυ πνοαῖς,
κυλίνδει θυσσόθεν κελαινὰν θῖνα, καὶ
δυσάνευσι στῶνυ ρέμουσιν ἀντιπλήγας ἰκταί.

ἀντ. α ἀρχαῖα τῶ λαβδακιδῶν οἴκων ὀρῶμαι
πῆματα σφαιτῶν ἐπὶ τῶμασι πίπτουσι,
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρεῖ κει
θεῶν τις, οὐδ' ἔγει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσπίτας ὑπερ
όξιας ὁ τέτατο σῶος ἐν Οἰδίτου δόμοις,
καὶ οὐ νεν παλνία θεῶν τῶν νετέρων
ἀμῆ κόνας, λόγου τ' ἀνοια καὶ πρενῶν ἄρινός.

στρ. β τῶν. Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβάσις κατέσχοι.
τῶν οὐθ' ὕπνος αἰρεῖ ποτ' ἢ πάντ' ἄγοεύων
οὔτε θεῶν ἄκαστοι μῆνες, ἀγῆρας δε γρόνυ
δυνάστας κατέχεις Ὀλύμπου παρμαρδέσσαν σῖγλον.
τά τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκῶσαι
νόμος δδ' οὐδὲν ἔσπει
θνητῶν βιότῃ πάντολύ γ' ἐκτός ἅτας.

ἴντ. β ἡ γὰρ ἢ πολὺπλαγκτος ἐλπίς πολλοῖς
 μὲν ὄντας ἀνθρώπων,
 πολλοῖς δ' ἅπτα κομπονῶν ἐστίων·
 εἰδότε δ' οὐδὲν ἔρπει, πρὶν πυρὶ θεοῦ πάσῃ τι
 προσύσῃ. σοφίῃ γὰρ ἔκ τοῦ κλεινόν ἔπος
 πέφανται
 τὸ κικόν δοκεῖν ποτ' ἐσθλόν
 τῷ δ' ἔμμεν ὅτι πρόνας
 θεὸς ἤγει πρὸς ἡμῶν·
 πρόσσει δ' ὀλίγιστος χρόνον ἐκτός ἡτας."

Estr. 1 "Felices aquellos cuya vida
 no ha probado la desgracia. Porque
 no hay calamidad que deje de abatirse
 sobre la multitud de la raza de aquellos
 a quienes los dioses sacuden la casa.
 Tal como el oleaje del ponto,
 cuando la submarina oscuridad
 se precipita a la superficie
 bajo el embate de los terribles vientos tracios,
 y remueve del fondo del mar,
 en ráfaga espantosa, negro limo,
 y resuenan con lamentos los acantilados
 al recibir sus golpes.

Antístr. 1 Antiguas veo que son las penas
 de la casa de los Labdácidas,
 y que caen, acumulándose,
 sobre las penas de los muertos.
 No exime de ellas la familia
 a las generaciones. Es algún dios

quien la aniquila, y no tiene
posibilidad de liberarse.

Ahora, en efecto, la luz que se había extendido
en la casa de Edipo, sobre la última
de sus raíces, la siega un polvo sangriento
de los dioses infernales, la insensatez
de lenguaje y la furia del corazón.

Estr. 2 Tu poderío, Zeus, ¿qué arrogancia
de los hombres podría domeñar,
si ni siquiera el sueño cautivador
de toda cosa, ni los infatigables reces
de los dioses se apoderan de él jamás?
Como monarca a quien no aventaja el tiempo
dominas el fulgido resplandor del Olimpo,
Mas tanto anteriormente, como después
y en el futuro, en vigencia ha de estar
esta ley: nada acontece en la vida
de los mortales exento de desgracia.

Antístr. 2 La inconstante esperanza es ventajosa
para muchos de los hombres,
mas no es para otros muchos: sino se fue
embaucador de sus irreflexivas apetencias.
Penetra en ellos, sin que nada sepan
hasta no haberse quemado el pie
con el ardor del fuego.
Con sabiduría alguno pronunció
aquel famoso dicho de que el mal

parece un día ser el bien a aquel
 cuya mente conduce la divinidad
 hacia el desastre; y por muy poco tiempo
 al margen queda de la ruina."

Como resulta evidente tras una somera lectura de los versos, existe una contraposición entre la suerte humana en la primera estrofa, más concretamente entre los linajes sobre los que recae la desgracia, que se ven sequeados por la tempestad y la siempre esplendorosa e imposible fuerza de la divinidad, de la segunda estrofa. Las imágenes de color, de las que hablaba Goheen, se concentran precisamente en "el negro limo" removido por la tempestad; se pasa a un marco más concreto en la antístrofa donde se contraponen la situación actual de la casa de Edipo "sequeada por un hacha sangrienta" y la inmediatamente anterior en la que parecía "haberse extendido una luz" sobre los Labdácidas. En la segunda estrofa se olvidan de nuevo los episodios de esta tragedia, los hechos concretos, para elevarse esta vez al mundo divino cuya radiante existencia se contraponen mediante expresiones como "ἀσπασμένην αἰθήρα" a la agitada y sufrida de los humanos. Recordemos que han sido numerosos los poetas

que para expresar la perfección de lo divino usaron el mármol porque en él cifran la belleza, pero también la frialdad y ausencia de sentimientos.

Tres el estésimo, entre Hemón, prometido de Antígona e hijo de Creonte. La presentación del personaje nos muestra ya que Creonte no distingue cuando se dirige a los súbditos:

"ὦ παῖ, τολείας εἴπων ἴσα ἢ κλύων
τῆς μελλονούσης περὶ λυσαίων νόμου."

"Hijo, ¿acaso al oír mi irrevocable decreto con respecto a la que iba a ser tu esposa te presentas rabioso contra tu padre?".

λυσαίων es un término propiamente aplicado a los perros; así, de la misma forma que a los demás, Hemón es visto, no como hijo, sino como novio de Antígona; esto es: como posible enemigo.

El propio Hemón, consciente de lo que representa al que dirige la palabra, contesta:

"πάτερ, σὸς εἰμί· καὶ σὺ μοι γνώμης ἔχων
γρηγορῶς ἀπορθοῖς, εἰς ἔγχεα ἐπέθουσι."

"Padre, tuyo soy, y tu me conduces por el recto camino con buenos consejos, a los que seguiré."

Es evidente la intencionalidad, al menos por parte del autor, en el uso de ἀπορθοῖς; hemos visto observando que los términos

del mar caracterizan, como ningunos otros, el poder de los tiranos. Así, a Hera también, es a una persona detentadora del poder a quien el joven se dirige, no a un padre. Lo que se manifiesta a su vez en la reiteración del término (v. 675) en labios del creonte Creonte e incluso en las especiales formas que adquiere la intervención de Hemón.

Pero, sigamos ahora con la intervención de Creonte, quien da instrucciones a su hijo de cómo debe comportarse:

"ἴστω γὰρ. ὃ παῖ. γὰρ διὰ στέονων ἔχειν
 γυναικὶ κατὰ νόμον ἄντι' ὀλοσθῆν ἑστάναι "

"Así, hijo, se debe tener inculcado en las entrañas: que todo ha de postergarse a la opinión de un padre."

expresión que ha sido definida por Kamerbeek como "military metaphor" and what it intends to convey are mixed up". Jebb, sin embargo, da una explicación bastante aceptable: "The image from a soldier posted behind his leader suits the military tone in which Creon presently enforces the value of discipline".²³ Siguen los consejos llegando a un punto que puede calificarse más estricto para Hemón y, en cierto sentido, impregnado de trágica ironía, cuando al aludir a la mujer en general, y a Antígona en concreto, dice: "θυγρὸν παραδέχεται τοῦτο γίγνεται"

La ironía la vemos patente en θυγρὸν ; pues, sabido es, que

el término es perfectamente idóneo para describir un cuerpo sin vida, por lo que parece anticipar los momentos anteriores a la muerte de Hemón cuando abraza el cadáver de Antígona. Esta sugerente asociación se confirma también en los siguientes versos:

"ἀλλὰ πῶς ἴσθι τε δουρὲν ἔχει
τὴν παῖδ' ἐν Ἅιδου τῆνδε νυμφεύειν τιμῆ."'

"¡Ea!, pues, rechaza a la muchacha como a enemiga y déjala celebrar sus nupcias en el Hades con algún muerto."

que es lo que, a fin de cuentas, sucederá.

Y de nuevo nos vuelve Creonte²⁸ a definir su poder mediante expresiones del mundo militar:

"ἀσπὸς τ' ἂν ἐν γαστρὶ προσηγυμένον
κίβηεν δίκαιον κήναθον παροσσίτην."

(podría tener yo la confianza) "de que en la tempestad del combate permanezca allí donde se le ha ordenado como justo y buen compañero."

προσηγυμένον, término que designa la colocación de los soldados en sus puestos: "a comrade in the rank (of the phalanx, where everything depends on everyone remaining in his assigned place)". Junto a él los verbos στείλας, ἐπιτάσσω... refuerzan el tono que venimos describiendo.

El coro sanciona favorablemente las palabras de Creonte, en lo que parece desarrollarse conforme a la defensa de una causa en un juicio.

Toma Hemón²⁹ la palabra y desarrolla del siguiente modo sus argumentos. Comienza el discurso manifestando dónde sitúa el verdadero poder, riqueza humana: en la inteligencia. Los dioses han hecho germinar -término aquí empleado metafóricamente- en el hombre la inteligencia como la más preciada de sus posesiones; lo que el joven pretende es introducir alguna duda en el implecable juicio de su padre puesto que la forma de *ψόφα* a que alude es la de la comprensión de las razones de los otros, de lo no monolítico. Trata también de mostrar las represiones a las que está sometiendo al pueblo y la aceptación tácita por parte de este o, al menos, la no reprobación de los actos de Antígona. Más tarde, Hemón acude a razones de personal vinculación con el tirano; ahora, contemplamos un cierto hilo conductor desde el primer verso donde se alude a la inteligencia: estimamos que el verbo *ψόφα* contiene cierta capacidad metafórica, al estar los dos englobados en el mismo contexto y al continuar con una serie de símiles, el primero de los cuales es fácilmente comprensible como describiendo un fruto:

"ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ προνεῖν μόνος δοκεῖ,
ἢ γλυκῶσαν, ἢν οὐκ ἄλλος, ἢ θυγὴν ἔχειν.
οὗτοι δὲ πικρῶθέντες ὡφείδουσιν."

"Pues son los que se creen los únicos
en reflexionar... ..
a quienes se ve vacíos al ser abiertos".

La humildad del que sabe aceptar un consejo, del que reconoce la necesidad de aprender... es reforzada por varios símiles que evidencian como ningunos otros en Sófocles los valores del enunciado metafórico en la Retórica; es manifiesto que estos símiles pretenden despertar en Creonte una respuesta afirmativa. Al mismo tiempo, conllevan una importante función dramática, al estar en su mayoría escogidos de la naturaleza, y en este sentido hemos de anotar que son mucho más eficaces las dos breves metáforas mencionadas y el primer símil; definen el carácter de Hemón, de forma indirecta. El último símil que tiene como centro la imagen de una barca pretende un acercamiento a los puntos de vista de Creonte, un acercamiento a nivel de apariencia, con el fin precisamente de lograr con mayor eficacia, si cabe, el convencimiento final de su padre.

El corifeo sanciona también favorablemente las palabras de Hemón. Sin embargo, las posiciones permanecen irreductibles. En sus agitadas palabras apreciamos, en la intervención de Creon-

te, una alusión a Antígona como infectada por la enfermedad de la sedición: ἐπιλαμπρῶς νόσῳ
 y, en la manifestación del castigo que recaerá sobre la joven, una degradación de su persona hasta términos que la reducen a compararla con un animal: σαρρῆς

Por su parte, Hemón recoge un motivo de un afeil pronunciado anteriormente: "τίς δ' ἐστ' ἀπειλή πρὸς κενὸς γνώμῃς λέγειν";
 "¿qué amenaza hay en hablar contra una determinación irreflexiva?"

El tercer estésimo viene a ser una alabanza de las últimas razones que han llevado a Hemón a pronunciar su defensa.

La oda, un simple par estrófico está compues-
 to en la tradicional forma de un himno, pero contiene poco de elegía o de mito. El propósito de la oda es doble: primero, superar el motivo que había llevado a Hemón ante su padre y que había cuidado de manifestar para no debilitar su posición ética en el conflicto. La segunda razón la expresa muy bien Bur-
 ton:³⁰ "to bring out the irony latent in implying at 791 that he has been driven into injustice by "ἔρωσ when it will be shown later that his advice to his father was in fact just and correct"

Desde el punto de vista de las imágenes extraemos los siguientes versos:

"ἔρωσ ἀνίκητε μάχην. "ἔρωσ, ὅς ἐν
 κτήμασι πίπτεις,
 ὅς ἐν μάχῃσι παρελαῖς νεόνιλος ἐννοχέεις,
 σολτῆς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς."

ἀντ. α οὐ καὶ δίκαιον ἀδίκους κρίνας παραστῆς
 λώβη.

... ..
 νικῆ δ' ἐναργῆς θλασάων ἱμερος εὐλέκτρον
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρετρος ἐν ἰοχίτι
 θεοῦν' ἄμικτος γὰρ ἐμποῖσει θεὸς Ἀφροδίτα."

Χο. "νῦν εἴησ' ἴω καὶ τὸς θεοῦν
 ἔγω πέσομαι τῆ' ὄσων, ἴσχειν δ'
 οὐκέτι πηγάς δύναισι δακρῶν,
 τὴν παγκοίτην ὄσ' ὄρω Ἀδελφόν
 τὴν ἄντιλόνην ἰνύτουσαν."

Estr. 1 "Amor, invencible en la batalla.
 Amor, que sobre las fieras te precipitas,
 que en las tiernas mejillas de las doncellas
 pernoctas, y vas y vienes por las olas del mar
 y las agrestes guaridas de las fieras;

Antístr. 1 El corazón de los justos tú lo desvías
 a la injusticia para su propia ruina.

 Vence, a la vista está, el deseo producido
 por los ojos de una novia buena para el lecho;
 ese deseo cuyo sitio está entre los amos supremos
 cabe a sus leyes augustas, porque es
 en su juego invencible la diosa Afrodita."

"Pero ahora yo también me dejo arrastrar fuera de toda convención al ver esto, y ya no puedo contener las fuentes del llanto, cuando veo ahí a Antígona realizar su desposorio en el lecho donde todos tienen que acostarse."

Los versos arriba citados presenta al Amor en forma de metáfora. Y no es sólo por el tradicional "Eros, invencible en la batalla" sino porque ἐμμενέω hace alusión a un soldado de guardia durante la noche; ἰσχυρῶς a las idas y venidas de un animal. La bellísima imagen del soldado enlaza con el primer verso y, tal vez sin propósito, da la vuelta a toda la serie de expresiones militares ya vistas que caracterizaban la tiranía de Creonte. No pretendemos sostener un consciente lazo de unión entre unas y otras, consciente por parte del autor; no es un rasgo que se pueda afirmar taxativamente y con toda certeza; sólo dejemos entrever esta sugerencia patente en el texto.

En la antístrofa apreciamos la presencia de una imagen de las carreras; la expresión es muy usual cuando se trata de describir la acción de la divinidad sobre los humanos; nos recuerda en mucho la concepción de una etapa de monista. La imagen aparece en dos ocasiones, la primera centrada en el verbo ἰσχυρῶς y la segunda en ἰσχυρῶς, una vez pronunciada por el coro y otra vez por el corifeo. Inmersa en la primera parte de la antístrofa, concretamente en el verso 799, tenemos otra imagen que indica "sitting official as equal partners", muy común en griego para en

contextos exaltados, describir la relación mutua entre los dioses y los poderes abstractos.

Una vez finalizada la oda, entra Antígona acompañada de un guardia. El coro, al verla, expresa su dolor. Sus palabras conservan un estrecho paralelismo con algunos de los versos de la oda. Si entonces se expresaba la acción de la divinidad sobre el hombre con términos como $\epsilon\pi\alpha\nu\alpha\kappa\tau\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$, ahora se emplea $\epsilon\tau\epsilon\rho\upsilon\mu\alpha\tau\iota$.

Las últimas palabras pronunciadas por el coro, sin embargo, guardan un estrecho paralelismo con versos posteriores; la idea del Hades unida a la del matrimonio está presente en todo el contexto de esta escena espirremática. Esta primera aparición alude al Hades con la metafórica caracterización de lecho nupcial. Seguidamente, Antígona se referirá a él: "ὁ νεκροῖται
"Αἰὼς... ἄρα" Ἄγλαοῦτι κρημνίσου."

Todo ello, como ya hemos señalado, es una irónica predicción (lograda mediante la metáfora) de los hechos futuros; predicción que se manifiesta a su vez en el verso 831: "ὅτι ὅμοιον ὄμοιοῖται κρημνίσου": "Semajante en todo a él la divinidad se acuesta", . . . tras citar el ejemplo de Niobe como muestra de una muerte semajante a la suya.

El coro parece burlarse de las palabras de la muchacha; y, ciertamente se advierte en sus versos una vaga ironía; así, el verso 838-9 contiene la idea de que Antígona se iguala, efectivamente a Niobe pero, sólo en la desdicha, no en su destino in-

mortal.

Este diálogo finaliza con el lamento de Antígona por su próxima muerte, que nadie llorará, y las palabras del corifeo (872-5) que expresan su visión de los actos de la muchacha: se debe obrar con piedad, pero es imposible transgredir el poder.

Finalizado el diálogo, entre Creonte ordenando que se lleven a la muchacha. Antígona, entonces, inicia una intervención cuya autenticidad ha sido muy discutida por la crítica, en base a las argumentaciones sobre la preferencia que muestra por la muerte, incluso de un esposo, a la de un hermano. Las justificaciones a ello, las encontramos en las antiguas leyes de la familia, donde los lazos de unión eran mucho más fuertes. Relegamos el planteamiento de la problemática a una nota marginal. Diremos ahora como hecho significativo, aunque bastante reiterado, la asociación de la cueva en la que va a ser enterrada con la cámara nupcial (v. 891).

La inquebrantable actitud de Antígona es señalada por el coro, quien la refuerza mediante una metáfora:

"Ἐπὶ τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ
ἀνεῖθε αὐταὶ τῶνδε γ' ἔχουσιν."

"La siguen dominando a ésta los embates
de los mismos vientos de su ánimo."

La intervención del coro tiene lugar inmediatamente después de la retirada de la escena de Antígona. Contrariamente a la inmensa mayoría de las odas en Sófocles, estos versos contienen tres ejemplos mitológicos que recuerdan las palabras precedentes de la propia protagonista con respecto a Níobe. La función dramática de este estésimo ha sido muy discutida. Algunos, como Waldock, sostienen que son tres formas de exponer ante el espectador la conducta de Antígona, para que escoja libremente y decida su postura. Jebb y Webster³³ califican la oda como "de consuelo". Pero, ¿consuelo para quién? para Antígona no, porque no oye sus palabras; más bien, se trata de una forma de restar responsabilidad a la acción de Creonte y a la actitud propia. Ante la inevitable muerte de la joven ¿qué mejor modo de sacudirse de responsabilidades que acudiendo a la instancia divina? Por ello precisamente las imágenes que antes mostraban el yugo al que Creonte sometía a los ciudadanos, muestran ahora a los dioses oprimiendo a mortales.

"Ζεύην δ' ὀρέγομαι παῖς ὁ Ἀργεῖος,
 Ἡραίων βασιλεὺς, κερταίοις ὄργαις,
 ἐκ Αἰονύσου πετρώδεις κατέσποντος ἐν ἑσπέρῃ.

"Y sometido fue el irascible hijo de Oriente,
 el rey de los edones, encerrado por Dioniso
 en una pétrea cárcel por su lengua procaz."

Tras los versos del cuarto estésimo entra en escena Tiresias quien precisamente trae la respuesta, podríamos decir, de la divinidad. Que nadie se escude en ejemplos precedentes de semejantes gestos de forma diferente resueltos por los dioses. Las palabras de Tiresias son tajantes y claras; le anuncia a Creonte que se encuentra "en el filo de la fortuna" y que, según el resultado del sacrificio por el adivino realizado, lo más aconsejable sería "aprender de quien habla con razón, si habla en tu provecho". Pero, Creonte se cree víctima de una conspiración y define la actitud de los ciudadanos como arqueros disparándole a él que es el blanco o como si fuesen comerciantes que trata de enriquecerse a costa suya:

"ὦ πρόσω, πάντες ὡςτε τοξόται σκοποῦ
τοξεύετε ἄνδρα τοῦδε, καὶδὲ μαντικῆς
προσκίτος ὑμῶν εἶμι, τῶν δ' ἠπάϊ γένους
ἐφρολόημι καὶ κερσόομαι πάσαι.
κερδαίνετε, ἐμπολάετε τὰτὸ Σάρδεων
ἤλεκτρον, εἰ βούλησθε, καὶ τὸν Ἴνδικον
γυρσόν· τὰτ' ἄ' ἐκεῖνον οὐκὶ κοῦθετε,
οὐδ' εἰ θέλουσ' οἱ κινῆς αἰετοὶ βορῆν"....

"¡Oh! anciano, como si fuerais arqueros
y yo el blanco, disparáis todos vuestros dardos
contra mí, y ya ni la mántica ni siquiera me res-
peta, pues por lo que toca a mis parientes desde
hace tiempo estoy vendido y tratado por ellos co-
mo una mercancía. Lucraos, comprad el ámber de
Sardes, si queréis, y el oro de la India: pero

no lograréis darle a aquel sepultura,
ni aunque quieran las águilas de Zeus
como pasto... "

Dicha acusación esta especialmente dedicada a los adivinos. E incluso cuando la disputa se enciende más le dice: "ten sabido que no vas a comprar mi decisión". Tiresias, por su parte, reitera una vez más las advertencias cerrando la intervención con un revés de las anteriores palabras del tirano:

"τοιαῦτί σου, λυσιῶ γὰρ, ἔστε τοσούτους
ἀπὸ καὶ καρδίας τοφεύματα
βέβαια, τῶν δὲ βάλαντος οὐκ ἔμμελλομεν."

"Tales son, puesto que me irritas, las
flechas que a guisa de arquero he disparado
contra ti, certeras, en la ira de mi corazón;
y de su dolor abrasador no podrás escapar."

Creonte al fin, vencido por las palabras del adivino y los ruegos del corifeo comprende que "con la necesidad no se ha de sostener un combate desigual" y reconoce la imposibilidad de faltar a la prudencia y a la observancia de las leyes establecidas.

Oportunamente, el coro inicia el quinto estésimo. En su forma es un himno, dirigido a Dioniso como liberador de los males. El lenguaje pertenece al mito y de entre él cabe destacar la designación de Dioniso como corego de los astros que res-

piran fuego.

Pero, un mensajero viene a truncar las esperanzas de una salida venturosa de la situación. Y lo hace pronunciando en primer lugar una serie de sentencias sobre la vida humana: "la fortuna encoraza, la fortuna abate... ..". Más tarde, y tras la salida del palacio de Eurídice, relata lo acontecido, resaltando en sus palabras la idea del matrimonio en el Hades³⁴ (vv. 1205, 1240-1, 1267) y una caracterización de Menón como un perro al saludar a su amo.

Al escuchar las tristes noticias, Eurídice desaparece del escenario para nunca volver, a pesar de las esperanzas expresadas por el mensajero (1246: *πάραυτι ἐλπίδι*)³⁶ que se haya retirado para ocultar su pena. Parte en su busca.

Esta sección final presenta una estructura cómica en la que los lamentos líricos de Creonte alternan con los trímetros hablados por el corifeo.

De esta última escena, y en lo figurado, cabe destacar la caracterización de la divinidad como la que golpea a un corredor o a un cochero de su carro y lo derriba:

- "Ἄρα καὶ ἄρα τότε μέγα βάρος ἠ' ἔγνων
ἐπαίσειν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαίς ὀδοῖς,
οἴμοι, λακκώπιον ἀνθρώπων γαρῶν,
μεῦ μεῦ, ἢ πόνος προτῶν ἄστρονοι.
- "... .. τάντα τὰ
λέγῃσι τὴν γερῶν, τὰ δ' ἐπὶ κοττί μοι
πότμος ἀσκόμοισις τίσθῃσι."

- "Ero un dios ciertamente quien entonces,
descargó sobre mi cabeza
el peso ingente de sus golpes;
y quien me sacudió en su camino atroz.
¡Ay, ay , penas horribles de los hombres!
- "Todo lo que tengo en las manos he dado al través,
y sobre mi cabeza se abatió un sino insuportable."

aunque esta imagen recuerde a una etapa demoníaca, parece consciente su empleo metafórico en esta obra.

Los versos finales del corifeo pretenden ser una lección para la vida humana, cuyo ejemplo lo hemos visto en Edipo:

"πολλὴ τὸ σπουεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπόκειται· γὰρ δὲ τί γ' εἰς θεοὺς
ὑπερβῆν ἕσπεται· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγίλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἔποισαντες
γὰρ τὸ σπουεῖν ἐπίδαται.

"Con mucho, la sensatez es la primera condición de la felicidad. En las relaciones con los dioses es preciso no cometer impiedad alguna. Las palabras jactanciosas de los soberbios, recibiendo como castigo grandes golpes, les enseñan en su vejez a ser cuerdos."

LAS EXPRESIONES FIGURADAS EN ANTIGONA

Nuestra opinión respecto a las expresiones figuradas presentes en Antígona se aparta un poco de Goheen principalmente porque la división en dos tipos de secuencias: de perspectiva más amplia y sus contrarias, las que están más ligadas a los diferentes personajes, no parece adaptarse a la realidad de la tragedia.

En segundo lugar, las imágenes englobadas bajo "evaluación y control" exigen muchísimas matizaciones si se quiere mantener tal denominación, sobre todo en el campo de las imágenes del mundo animal.

Por otro lado, el motivo del matrimonio en el Hades es una imagen completamente diferente a las anteriores. Ella sí que puede calificarse como "idea en acción"; y no es que extienda el conflicto trágico elevándolo hacia los misterios de la vida numana en general como declara Goheen que lo hacen junto con él las imágenes del mar y las casi inexistentes de la enfermedad. Lo que realiza es una anticipación por medio del lenguaje ambiguo, en cierto sentido metafórico, de lo que acontecerá más tarde, en una especie de predicción irónica de los hechos.

Lo que realmente apreciamos, excepto la secuencia del matrimonio en el Hades, es que según esas imágenes estén aplicadas a uno u otro personaje así será su naturaleza. Las que definen a Creonte están estrechamente ligadas a lo pragmático y a lo concreto porque sus cualidades como tirano así lo requieren; de

ahí que cuando use expresiones del mar suenen a verdaderos clichés vacíos. Las imágenes del mar en palabras del coro suenan frecuentemente a imitación esquílea, e incluso, nos atreveríamos a decir, a anacronismo. Y las imágenes del mar en boca de Isméné conllevan también, aunque en menor medida, cierta retoricidad, y en su aplicación son muy concretas. No en vano Sófocles ha desprovisto a Antígona de casi todo lenguaje figurativo para otorgárselo a los restantes personajes, entre los que sobresale como ninguno, Creonte, de cuyas sentenciosas palabras brotan de vez en cuando.

En cambio Antígona, que reverencia las leyes sagradas, difiere en su lenguaje, un lenguaje directo, impetuoso, al que sólo se le permite participación en la secuencia del "matrimonio en el Hades", secuencia figurada que se convierte en real y cuya víctima también real será Antígona junto a Hemón.

Erraríamos el enfoque si no contemplásemos las expresiones figuradas al servicio de los personajes y admitiéramos la multiplicidad operativa de las secuencias metafóricas -las del mar y las de los animales son los ejemplos más destacados- porque, de lo contrario, correríamos el riesgo de supeditar la acción a una idea y sería nuestro trabajo un vago eco de la complejidad del drama, en el que se intercalan, y en esta fase del estilo de Sófocles aún más, lo poético y lo dramático.