



Synthesis
ISSN: 0328-1205
ISSN: 1851-779X
synthesis@fahce.unlp.edu.ar
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Política y religión en *Antígona*: una perspectiva lingüística

 **Pérez Lambás, Fernando**

Política y religión en *Antígona*: una perspectiva lingüística

Synthesis, vol. 30, núm. 2, e137, 2023

Universidad Nacional de La Plata

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84676972003>

DOI: <https://doi.org/10.24215/1851779Xe137>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Política y religión en *Antígona*: una perspectiva lingüística

Politics and Religion in *Antigone*: a Linguistic Perspective

Fernando Pérez Lambás

Universitat de València, España

fernando.perez@uv.es

 <https://orcid.org/0000-0001-6570-9975>

DOI: <https://doi.org/10.24215/1851779Xe137>

Recepción: 28 Noviembre 2022

Aprobación: 14 Febrero 2023

Publicación: 11 Septiembre 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

El conflicto principal de la tragedia *Antígona* de Sófocles es fácilmente explicable por el enfrentamiento de posturas antitéticas que encarnan los protagonistas de la obra, Creonte y Antígona, entre la ley del Estado y la piedad familiar, como apuntan los muchísimos estudios que se han ocupado sobre el tema. En este artículo ponemos de manifiesto que esta oposición es susceptible de analizarse también desde un enfoque estilístico. A lo largo de la tragedia son frecuentes los juegos lingüísticos, las paradojas y las yuxtaposiciones de dos términos contrapuestos que tienden a conceder énfasis y a reforzar lingüísticamente este enfrentamiento.

Palabras clave: Sófocles, *Antígona*, Tragedia griega.

Abstract

The main conflict in Sophocles' *Antigone* is easily explained as the confrontation of contradictory points of view that are embodied by the leading roles in performance, Creon and Antigone, between the State law and the family piety, as many scholars have shown. In this paper the author shows that this conflict can be analyzed too from a stylistic perspective. Throughout the tragedy many linguistic paradoxes and juxtapositions of two contradictory words can be found. These terms are prone to give emphasis and reinforce linguistically this conflict.

Keywords: Sophocles, *Antigone*, Greek Tragedy.

1. Introducción

En el centro de una reflexión política se encuentra el héroe trágico,¹ un personaje tomado del mito tradicional pero situado en un nuevo contexto social y comunitario, como paradigma de los problemas y conflictos que preocupan al conjunto de los ciudadanos en el marco de la *πόλις*. Las tragedias griegas plantean conflictos reflejados en un héroe politizado, que encarna las problemáticas de una sociedad en constante cambio y las somete a reflexión (Vernant, 2002, p. 27). En este sentido, el helenista austríaco Albin Lesky se interesó por el debate sobre el sentido de lo trágico, que tuvo una importante repercusión entre los estudiosos alemanes del siglo XIX, como Goethe y Eckermann, entendiéndolo como un “contraste que no permite salida alguna” (Lesky, 1973, p. 24). El estudioso analizó así la esencia de lo trágico como un conflicto insoslayable entre dos polos opuestos sin posibilidad de entenderse, situando lo trágico en el mundo de las antinomias radicales.²

Esta concepción de lo trágico como la lucha entre dos polos opuestos irreconciliables se sitúa en la base de la comprensión de una tragedia como *Antígona*, para la cual hay que partir de los estudios de Hegel. El filósofo alemán entendió la obra en el contexto de la oposición irreductible entre la ley del Estado, representada por Creonte, desde un punto de vista puramente político, y la ley de la familia, encarnada por Antígona, desde una perspectiva religiosa y privada.³ Con todo, la dicotomía no parece ser tan sencilla como durante un tiempo se estuvo defendiendo, pues los muchos estudios que se ocupan de la obra han tendido a matizar y ampliar este análisis. Una oposición parcial a la interpretación hegeliana fue sostenida por estudiosos como Vernant (2002, pp. 36-37), argumentando que los personajes representan dos puntos de vista diferentes de entender la religión, uno de carácter privado y otro puramente público.⁴

En una línea similar, Rodríguez Adrados (1964, p. 495) afirmó que no se puede pasar por alto el comienzo de la obra, cuando el gobernante “se hace portavoz de los intereses de la ciudad y predica la conveniencia de castigar al traidor”. El estudioso salmantino llegó a la conclusión de que finalmente es el Estado quien se extralimita, pero esa idea no se pone de manifiesto hasta el final de la tragedia. Rodríguez Adrados rechaza así la tesis de la culpabilidad y unilateralidad de visiones compartidas igualmente por ambos personajes. En cambio, el inicio nos impacta porque parece elogiar la labor de Creonte y dar la sensación de que es Antígona quien se rebela contra el decreto del soberano.⁵

De acuerdo con Bowra (1944, p. 67), esto sucede porque el poeta presenta falsas pruebas con una finalidad meramente dramática, pero en realidad son conclusiones erróneas que se desvelan en la parte final. Este fue el motivo por el cual Bañuls y Crespo (2008, p. 118) afirmaron que Creonte es el verdadero héroe trágico de la obra, cuyos actos motivan la actuación de Antígona y quien comete realmente el error trágico, la *hamartía* aristotélica (Arist. *Po.* 1453a), que trata de remediar cuando ya es demasiado tarde, cayendo finalmente en la soberbia y la desmesura. Aunque Antígona pueda presentar rasgos heroicos,⁶ según Bañuls y Crespo (2003, p. 61) su carácter está simplemente marcado por su actuación como mujer y sus obligaciones filiales, no se encuentra sola, pues tiene de su parte la justicia y es apoyada en silencio tanto por Ismene como por el coro, aunque tengan la boca cerrada por el miedo (v. 509).⁷

Frente a esta opinión, Ahrens Dorf (2009, p. 91) defiende que “Antigone acts alone”, ya que nadie la ayuda a llevar a cabo su hazaña. Antígona es además una muchacha que se enfrenta a un hombre, que es también el soberano de la ciudad,⁸ por lo que, en su absoluta convicción de que está en lo cierto, algunos han querido ver un acto de trascender su naturaleza femenina actuando según sería esperable en un hombre.⁹

A nuestro juicio, fue la estudiosa Sourvinou-Inwood (1989, p. 138) quien dirimió con mejor acierto la problemática sobre el conflicto entre ambos. De acuerdo con su interpretación, la obra presenta a dos personajes que, desde perspectivas opuestas, manifiestan igualmente su respeto hacia las divinidades, pues mientras que Antígona reitera su piedad hacia los dioses familiares (vv. 71-75), Creonte destaca en alguna ocasión su veneración hacia las divinidades de la *pólis*, contra las que actuó un traidor llamado Polinices, queriendo reducir a cenizas los templos de la comunidad (vv. 198-202). Ambos personajes se encuentran

convencidos de su propia piedad y justicia, tanto Antígona como Creonte reflejan osadía y desmesura, la primera manifestada al comienzo de la obra y la segunda revelada en los momentos finales.¹⁰ Ambos parecen excederse de sus límites y actuar según sus propios principios, acabando irremediabilmente en desgracia, suicidándose la primera y dándose cuenta de su error el segundo (vv. 1192-1243).¹¹

Es por ello por lo que Nussbaum (1995, pp. 106, 110-111) concluye que la interpretación hegeliana sólo es aceptable con algunos matices. Tanto Antígona como Creonte están equivocados en su manera de actuar, aunque en el universo general de la tragedia la opción de Antígona parece preferible a la de Creonte. El error del soberano consiste en ultrajar un cadáver dejándolo insepulto dentro de los límites de la comunidad, pues este hecho provoca un *μίασμα* que contamina la ciudad, como le advierte Tiresias (vv. 1064-1071). Como castigo a los traidores, Creonte debería haber permitido que los familiares le rindieran piadosa sepultura, pero fuera de la *πόλις*, según dictaban las normas de algunos estados griegos.¹² Es por eso por lo que ambos personajes están atinados y equivocados, el error de cada uno radica en la “estrechez y unilateralidad de sus visiones” (Nussbaum, 1995, p. 112), pues contemplan el problema desde su propia perspectiva y son incapaces de ceder o de adaptar su postura a la de su adversario.¹³

En la perspectiva de Antígona, piedad y justicia deben analizarse conjuntamente, pues el respeto a las divinidades infernales es al mismo tiempo un acto justo y piadoso. En su defensa del respeto hacia las leyes no escritas de los dioses, la hija de Edipo invoca igualmente a la justicia personificada como aquella deidad que pone límites a las normas divinas (vv. 450-457).¹⁴ Lo que es *ῥσιον* y lo que es *δίκαιον* designan los mismos deberes con dioses y hombres, en su aspecto divino y civil, respectivamente.¹⁵ Si la piedad se encuentra vinculada a la justicia, realizar actos injustos es lo contrario del hombre *εὐσεβής*.¹⁶ Por otra parte, el coro hace también referencia a otra *δίκη*, también divina, la justicia de la ciudad, que se relaciona más directamente con los asuntos públicos de la *πόλις*, con quien la heroína ha entrado en conflicto (vv. 853-856). No sólo la piedad de Creonte resulta incompleta, sino también la de Antígona, que atiende sólo a una parte de la *εὐσέβεια*, como muestra el pronombre *τις* de *Ant.*, v. 872,¹⁷ rigiéndose por sus propias leyes y con un impulso fraguado por sí misma (v. 821).

Como podemos observar, no sólo tenemos un conflicto entre la esfera política de Creonte y la familiar de Antígona, sino también entre dos formas diferentes de entender la *εὐσέβεια*. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en *Ant.*, v. 304, en que Creonte pone como testigo de su juramento a la piedad que manifiesta hacia Zeus, pero en realidad está incurriendo en un acto de *ὑβρις*, al no respetar las honras de los muertos (Calderón Dorda, 2016, p. 31). El temor reverencial *-σεβας-* se convierte en devoción y buena predisposición hacia lo divino mediante el compuesto *εὐσέβεια*, cuyos opuestos *-ἀσεβεια* y *δυσσεβεια* reflejan en su composición una desafección o malevolencia hacia la divinidad.

En la jerarquía de rangos del fenómeno religioso griego, el hecho de ser piadoso implicaba el respeto y la veneración hacia un ser superior por parte de alguien inferior, pues no sólo marcaba las relaciones entre un ser humano y la divinidad sino también entre los mismos humanos. Como afirma Griffith (1999, p. 39), el campo semántico de la raíz *σεβ-* se refiere principalmente a la veneración hacia los dioses, pero también se entiende en relación con el respeto hacia los muertos practicando los debidos ritos fúnebres, así como a otras obligaciones religiosas y sagradas que implicaban al individuo con algún ser considerado superior, como la protección concedida hacia los suplicantes, los huéspedes o el respeto hacia los progenitores.¹⁸

Excepto en *Ant.*, vv. 74, 1071 y 1083, donde aparece *σιος*, términos como *σεβας*, *εὐσέβεια* y otros derivados de la misma raíz son empleados con frecuencia en la tragedia desde posturas opuestas, de acuerdo con las obligaciones religiosas que prevalezcan en cada personaje.¹⁹ Los enfrentamientos verbales entre los protagonistas manifiestan dos concepciones opuestas de entender la piedad, sobre las cuales reflexionan y debaten. En la esticomitía que mantienen Antígona y Creonte en *Ant.*, vv. 514-521, la primera defiende que la *εὐσέβεια* implica honrar al difunto, mientras que el segundo le replica alegando que no es un acto piadoso dar sepultura al impío, pues según la perspectiva del soberano Polinices es un *δυσσεβής*.

Asimismo, mientras que Creonte pide reverencia para los dioses de la *πόλις*, para su autoridad política como gobernante y para su estatus como padre, tomando precauciones al alejar el *μίασμα* de la ciudad cuando ordena encerrar a Antígona (vv. 773-776, 889), la hija de Edipo insiste en que su veneración va

dirigida a los seres queridos (vv. 74, 97, 99, 502-505, 511, 943), haciendo hincapié en la sacralidad y la piedad de sus acciones, que para Creonte son actos criminales e impíos (vv. 300-301, 514, 924). De manera similar, si Creonte decide castigar a un traidor a la patria que quiso reducir a cenizas los templos de los dioses (vv. 199-201), Antígona defiende la veneración a las leyes no escritas que emanan de las mismas divinidades (vv. 454-455).

El conflicto entre Antígona y Creonte pone así de manifiesto dos maneras distintas de entender el concepto de *εὐσέβεια*, a la vez legítimas y erróneas. Esta oposición se encuentra materializada, durante toda la tragedia, en el plano lingüístico y estilístico. En este sentido, son frecuentes los juegos lingüísticos, los oxímoron, las paradojas y las yuxtaposiciones de dos términos contrapuestos que pretenden reforzar estilísticamente la oposición principal entre ambos personajes. Estos constantes juegos lingüísticos parecen estar concediendo énfasis a la imagen de un orden religioso que se encuentra alterado en los dos protagonistas, pero especialmente en el caso de Creonte. En esta línea, Calderón Dorda (2016, pp. 38-39) ya dejó entrever que en la obra hay algunos oxímoron que resumen el comportamiento trágico de Antígona, pero no los estudia en detalle. Por el contrario, en este trabajo se analizan, de manera sistemática, todos aquellos ejemplos detectados en la tragedia en los que, mediante juegos lingüísticos, paradójicos en muchos casos, se oponen y sintetizan los dos puntos de vista encarnados por los personajes principales.

2. Paradojas y oposiciones lingüísticas

Ya en el prólogo, en *Ant.* vv. 73-75, la hija de Edipo anticipa su futura muerte como castigo por haber infringido el decreto del soberano mediante un acto que ella misma califica como piadoso y grato para la divinidad: *φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσασ'· ἐπεὶ πλείων χρόνος / ὃν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε*. “Con él, con mi ser querido, yaceré yo, por cometer crímenes piadosos, pues mayor es el tiempo que debo agradar a los de abajo que a los de aquí”.²⁰ Mediante el oxímoron *ὅσια πανουργήσασα*, Antígona define su acto como piadoso, pero al mismo tiempo como delictivo, pues atenta contra la política y el gobierno al pretender infringir un decreto que proviene de las autoridades. De este modo, se yuxtapone un término propio de la religión, *ὅσια*, y uno extraído del lenguaje político, *πανουργήσασα*, un compuesto que por su propia etimología presenta a Antígona, desde el comienzo de la obra, como un personaje dispuesto a hacer cualquier cosa.²¹ Este oxímoron concentra, de manera sintética y efectista, el conflicto central de toda la tragedia, pues el acto de Antígona es visto como piadoso desde la esfera religiosa y como criminal, un *πανούργημα*, desde la perspectiva política.²²

En la misma línea, Lida de Malkiel (1944, pp. 45, 52) afirmó que el “santo delito” resume de manera clara la personalidad de Antígona, que será enterrada viva por su reverente desobediencia, mientras que Creonte profesa realmente la religión de la patria. Llevar a cabo actos piadosos, según Benardete (1999, pp. 11-12), implica a su vez evitar cometer cualquier ofensa contra la esfera sagrada a la que pertenecen los dioses, una obligación que recuerda el coro en sus últimas palabras.²³ Antígona pretende así realizar un acto sagrado y puro que, al mismo tiempo, aleje la mancha que se ha producido al dejar un cadáver insepulto dentro de su comunidad, evitando de este modo la impureza y, con ello, el agravio hacia las divinidades (v. 256). De hecho, la hija de Edipo concibe su empresa como un acto noble y agradable para los dioses de abajo (vv. 72-75), por lo que el término *ὅσιος* debe ser analizado en sentido positivo.²⁴

Si el participio *πανουργήσασα* se refiere al crimen político que Antígona se dispone a cometer, el término *ὅσια* trae a la mente la sepultura concebida como un acto piadoso y acorde con las normas religiosas de la comunidad. Con posterioridad al prólogo, en casi todo el resto del drama,²⁵ este vocablo es sustituido por los distintos derivados de la raíz en *σεβ-*, como *εὐσεβής* o *δυσσεβής*. Tal sustitución implica un cambio de matiz que podría ser significativo según el contexto, pues, dentro del mundo religioso griego, ambos conceptos parecen presentar una sutil oposición.²⁶ Mientras que *ὅσιος*, por lo general, alude a las leyes divinas que rigen los comportamientos rituales de los humanos, esto es, su orden religioso,²⁷ los derivados de *σέβας* no indican sino el respeto y la veneración hacia lo sagrado, pues propiamente hace referencia a aquella persona que experimenta un respeto o temor reverencial positivo hacia la divinidad.²⁸ De acuerdo

con este cambio de significado, los versos del prólogo se refieren al crimen de Antígona concebido como un hecho acorde con las normas religiosas que rigen el comportamiento ritual esperable según las costumbres de una sociedad, por lo que no resulta casual el empleo de un término como ὄσιος al inicio de la obra.

En palabras de Bruit Zaidman (2001, p. 12), “la piété grecque ne se réduit ni à une pratique ni à un concept. Elle désigne un rapport, relation de l’ordre du psychologique et du social, qui engage l’individu et sa croyance”. El término εὐσέβεια remite a los sentimientos experimentados por el hombre en su relación con lo sagrado y con la divinidad, pero también en lo que concierne a los comportamientos sociales esperables en quien respeta a los dioses y las leyes que ellos han instalado. El componente social del orden religioso nos hace pensar también en la buena relación que debe existir entre los padres y sus hijos, así como entre el gobernante y su pueblo, actos que igualmente eran propios del hombre εὐσεβής. De este modo, el término también puede emplearse en referencia a las relaciones sagradas que se establecen entre los hombres de un mismo grupo social o familiar, tales como la *philia*, la *xenia*, la protección solicitada por los suplicantes o los juramentos, actos rituales cuya sacralidad está garantizada por los dioses protectores.²⁹

En nuestra tragedia, el comportamiento religioso esperable se ha visto alterado, tal como demuestra el compuesto ἀνόσιος en *Ant.*, v. 1071, cuya alfa privativa refleja la transgresión del orden ritual esperable. Así sucede en la intervención de Tiresias, que, a propósito de la mancilla ritual producida por la exposición del cadáver de Polinices, dice lo siguiente: ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν (v. 1071). “Un cadáver privado de su parte, privado de las honras fúnebres, privado de la sepultura piadosa”. Los tres términos, contruidos mediante alfa privativa, actúan como epíteto del cadáver y reflejan la alteración ritual presente en la tragedia a causa de la privación total de veneración hacia el difunto, mediante un estilo yuxtapuesto que intensifica al mismo tiempo el efectismo dramático.³⁰

De nuevo, más adelante, tras afirmar que todas las ciudades que proporcionaron contingentes a los argivos en la lucha contra Tebas se han aliado como enemigas de Creonte, el adivino comunica que este ultraje conlleva una pestilencia impía: φέρων / ἀνόσιον ὄσμην ἐστιοῦχον ἐς πόλιν (vv. 1082-1083).³¹ “Llevando un hedor impío a los altares de la ciudad”. Igual que en el ejemplo anterior, en este caso el adjetivo privativo ἀνόσιον llama la atención sobre la alteración del orden religioso mediante la transgresión del sentido de piedad. Pero al mismo tiempo califica, en calidad de epíteto, un sustantivo que indica aquello que ha producido dicha transgresión, en el primer caso el cadáver y en el segundo caso el hedor putrefacto que emana del difunto.³² Entendemos ἀνόσιον como aquello discordante con las leyes divinas y contrario a los ὄσια que rigen el orden esperable en la comunidad. El término, a diferencia de los compuestos también privativos δυσσεβής y ἀσεβής, es usado por lo general en contextos con una fuerte carga emocional y transgresora, como concluye Peels (2015, p. 106). A diferencia del acto que la hija de Edipo calificó como sagrado al comienzo de la obra, en este momento se llama la atención sobre la transgresión de las normas religiosas esperables, provocada por el olor que desprende el cadáver insepulto dentro de los límites de la comunidad.

Pero si al comienzo se yuxtaponía lo religioso y lo político en boca de Antígona, en momentos posteriores es Creonte quien fusiona ambas esferas mediante el empleo del verbo σέβειν referido al gobierno, que, en su mentalidad de soberano, debe ser piadosamente venerado igual que las divinidades. De este modo, Creonte aplica un término religioso al poder político, conectando ambos ámbitos y empleando el sentido de piedad en alusión a los defensores de la patria, de la *pólis* y del gobierno:³³ (sc. ὑμᾶς) τὰ Λαῖου / σέβοντας εἰδὼς εὖ θρόνων αἰεὶ κράτη (vv. 165-166). “Sé bien que vosotros siempre venerabais el gobierno del trono de Layo”. Con todo, en estos versos la oposición entre la religión -σέβοντας- y la política -κράτη- es tan sólo aparente, pues en el mundo clásico heleno no sólo los asuntos públicos eran parte integrante del entramado religioso,³⁴ sino que, además, como se ha indicado antes, la noción de εὐσέβεια era aplicable también a las relaciones existentes entre los seres humanos de una misma comunidad, especialmente en niveles jerárquicos bien diferenciados. Asimismo, el hecho de que las fuentes griegas nos transmitan con frecuencia expresiones como τὰ περὶ τοὺς θεοὺς οὐ τὸ πρὸς τοὺς θεοὺς³⁵ es un indicio de que la piedad hacia los dioses es tan sólo un tipo concreto de piedad, igual que señala la locución τὰ γ’ ἐς θεοὺς que aparece al final de *Antígona* (v. 1349). De manera similar, la anticipación τὰ Λαῖου, que se refiere al

término κράτη del final de verso, especifica el tipo de εὐσέβεια al que el soberano se está refiriendo en este momento, a aquellos honores que los ciudadanos deben brindar en todo momento a su gobernante, cosa que, según Creonte, los tebanos hacían con el anterior jefe del país.

Algo similar sucede en *Ant.*, vv. 744-745, un pasaje en el cual Creonte pregunta a su hijo Hemón si comete algún error al venerar a las autoridades, haciendo así patente la fusión irónica entre un término político -ἀρχάς- y otro religioso -σέβων-, aunque, como hemos visto, el concepto de piedad es aplicable también a la esfera política: Κρ. ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων; “Creonte: ¿Me equivoco, pues, venerando mi gobierno?” En su respuesta, Hemón emplea el término en un contexto religioso en que la εὐσέβεια se aplica esta vez a las honras debidas a los dioses, dejando de lado la veneración referida al gobierno, representando así la esfera de su prometida Antígona y oponiendo sus palabras a las de su progenitor: Αι. ο γὰρ σέβεις, τιμὰς γε τὰς θεῶν πατῶν. “Hemón: no los veneras, si pisoteas las honras de los dioses”. De este modo se pone de manifiesto la parcialidad de miras del soberano, que sólo atiende a una parte del campo semántico de la εὐσέβεια, poniéndolo en relación exclusivamente con la esfera de la política que él mismo ostenta.

El conflicto entre ambos tipos de piedad aparece de nuevo en los versos que Creonte pronuncia en *Ant.*, vv. 300-301, unas palabras referidas al dinero como personificación de los males humanos,³⁶ pues éste es causa de soborno, por él se saquean ciudades y se cometen actos vergonzosos: πανουργίας δ’ ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν / καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι. “Él mostró a los hombres a cometer crímenes y a conocer la impiedad de todo tipo de acción”. En este pasaje, claramente evocador del oxímoron prologal analizado anteriormente, el juego etimológico explícito en el genitivo παντὸς ἔργου, que separa los componentes del compuesto πανουργία y πανουργήσασα,³⁷ asocia el crimen político con un acto malvado que trae a la memoria el delito cometido por Antígona (Griffith, 1999, p. 175). En la mente de Creonte, este crimen es considerado una impiedad, como se observa en el compuesto privativo δυσσέβεια, término que de nuevo contrasta con la sacralidad del acto criminal que al principio era concebido por Antígona como un hecho piadoso y acorde con las leyes divinas.³⁸ Resulta interesante que, en una posición de verso similar que el oxímoron inicial ὅσια πανουργήσασα, aparece una dependencia sintáctica parecida entre un término propio de la religión -δυσσέβειαν- y otro perteneciente a la esfera política -παντὸς ἔργου- que recuerda la criminalidad de Antígona, dispuesta a llevar a cabo cualquier acto para realizar su empresa. Pero en este momento el oxímoron inicial es reforzado con un καὶ inicial, que concede un énfasis más fuerte a la oposición entre ambos términos. De acuerdo con la opinión de Creonte, la osadía realizada por Antígona no fue un θεήλατον ἔργον,³⁹ “un acto impulsado por los dioses”, sino más bien un acto criminal e impío, como muestra el prefijo negativo en δυσσέβεια.

En la misma línea, en su canto fúnebre Antígona manifiesta de nuevo esta idea que fusiona los conceptos de piedad y crimen: τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι / βλέπειν; τίν’ αὐδ’ ἄν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ / τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς ἐκτεσάμην (vv. 922-924). “¿Por qué tengo yo, desgraciada, que dirigir ya mi mirada a los dioses? ¿A qué aliado hablar? Cuando está claro que he obtenido la impiedad siendo piadosa”. En estos versos, mediante una nueva paradoja se recuerda el oxímoron del comienzo en la misma posición de verso. Con este juego de palabras se contraponen lo piadoso a lo impío y se sintetizan los dos conceptos opuestos de piedad que tienen los personajes, por medio de dos términos de la misma raíz compuestos respectivamente con los prefijos δύσ y εὐ, que enfatizan esta misma oposición. Antígona, por un lado, ha sido víctima de un acto impío a causa de su enclaustramiento y, por otro lado, ha realizado un acto criminal que atenta contra el sentido de piedad del soberano. La heroína, siendo εὐσεβής, ha obtenido un acto δυσσεβής, una paradoja que altera lo esperable en una persona que ha cometido un acto piadoso.

En este nuevo contexto, el oxímoron δυσσέβειαν εὐσεβοῦσα resume el *páthos* trágico del personaje, que se encuentra consternada al darse cuenta de que nadie la ha ayudado a acometer una empresa que ella considera piadosa (Griffith, 1999, p. 281). Al decidir respetar las leyes religiosas, no sólo ha sido acusada de impiedad por Creonte, sino también ha obtenido como castigo un acto ignominioso que ella considera impío, a pesar de haber actuado según el concepto de piedad que ella misma profesaba.⁴⁰ Por su parte, de acuerdo con la opinión de Creonte, la impiedad deriva de la actuación impía de Polinices, al querer destruir

los templos de la *pólis* (vv. 514-516), y de la *ἀκοσμία* de Antígona (v. 730), que tampoco parece haber respetado el orden religioso que debería prevalecer en el marco de la comunidad.

Antígona se despidе finalmente del mundo de los vivos reafirmando su postura y su impresión de haber cometido un acto piadoso y sagrado para la divinidad: *λεύσσετε (...) οἷα πρὸς οἷων ἀνδρῶν πάσχω, / τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα* (vv. 940-943). “Ved (...) qué desgracias soporto por parte de qué hombres, por venerar la piedad”. Mediante la afirmación condensada y resumida del acto piadoso que ha llevado a cabo, Antígona termina su actuación en esta tragedia. El juego lingüístico *τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα*, que esta vez ocupa un verso entero, sugiere una idea que nuevamente resulta paradójica, enfatizada en este final y repetida en toda la tragedia desde el comienzo, que trae a la memoria el acto criminal de Antígona en oposición a la piadosa sepultura que ha realizado. Aunque al final de la obra Creonte es castigado por su *ἁμαρτία*, un error que mencionó irónicamente el mismo personaje en *Ant.*, v. 744, Antígona no consigue recompensa por su piedad. Ambigua, irónica y paradójicamente, la hija de Edipo, siendo piadosa, soporta como castigo la desgracia de ser sepultada en vida por haber cometido un acto que, desde la perspectiva de Creonte, resultaba criminal e impío (Griffith, 1999, p. 40).

Finalmente, Antígona acepta su destino con resignación. Como heroína trágica, puede caracterizarse por desarrollar en su interior “una sólida cohesión de carácter y una firme resolución”, siendo incapaz de detenerse en la consecución de aquello que considera su deber ineludible. Su carácter, como el de los héroes sofocleos, se muestra resuelto a actuar y a asumir las consecuencias de sus actos.⁴¹ Con sus últimas palabras, Antígona pone el foco de visión en la “imagen hacia la que converge toda la acción de la tragedia”, como sucede con Edipo al mostrarse cegado después de darse cuenta de su error o con Creonte al poner de manifiesto su equivocación.⁴² Antígona pone el punto de mira en la piedad que irónicamente ha causado su propia muerte y apela a la contemplación de la heroína en la plenitud de su desgracia, como sucede con otros héroes trágicos. Antígona muestra así al espectador las desgracias que ha soportado poniendo el énfasis en el elemento dramático que ha motivado su actuación, pero también ha sido la causa de su caída en desgracia, la *εὐσέβεια*.

3. Conclusiones

El oxímoron *ὅσια πανουργήσασα* es presentado en el prólogo como una oposición que sintetiza el tema principal de toda la tragedia y el debate sobre la piedad y la sacralidad del acto de Antígona, a la vez criminal y piadoso. Este motivo supone el punto de arranque del conflicto entre dos perspectivas antitéticas que relacionan la esfera religiosa y la política en torno a la idea de piedad. La oposición es un rasgo estilístico buscado que aparece desarrollado en toda la tragedia, mediante juegos de palabras antitéticos, paradojas, yuxtaposiciones y nuevos oxímoron, que traen a la memoria la expresión *ὅσια πανουργήσασα* del comienzo. Estos juegos lingüísticos, que en muchos casos aparecen en la misma posición inicial de verso, conceden una fuerte carga emocional al tema central de la tragedia de manera frecuente durante toda la obra. Con ello se realiza una constante e interesante reflexión en torno a la idea que los griegos tenían sobre la piedad, que no sólo se podía referir a la relación entre los hombres y los dioses, sino también, dentro de los mismos humanos, entre los padres y los hijos o los gobernantes y sus ciudadanos. Cada personaje, desde perspectivas opuestas, concibe la piedad desde su propio enfoque y con parcialidad de visiones.

Uno de estos juegos lingüísticos aparece en *Ant.*, vv. 300-301, donde el *πανούργημα* de Antígona se separa etimológicamente en los componentes del compuesto, al mismo tiempo que se recuerda el acto de Antígona como una empresa impía y criminal, desde la perspectiva de Creonte. Encontramos igualmente un estilo contrapuesto y paradójico en *Ant.*, vv. 922-924, donde, esta vez en boca de Antígona, la hija de Edipo muestra su consternación por haber obtenido como castigo la impiedad a causa de un acto que ella considera piadoso. Las últimas palabras de Antígona, *τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα*, que ocupan un único verso, conceden un fuerte énfasis a este contraste, paradójico en la medida en que Antígona no obtiene una compensación piadosa por su piedad, sino impía por su crimen.

Referencias

- Adkins, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility: a Study of Greek Values*. Oxford: Oxford University Press.
- Ahrens Dorf, P. J. (2009). *Greek Tragedy and Political Philosophy. Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bañuls, J. V. & Crespo, P. (2003). La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles. En F. De Martino & C. Morenilla (Eds.), *L'ordim de la llar* (pp. 31-102). Bari: Levante Editori.
- Bañuls, J. V. & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje, un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Benardete, S. (1999). *Sacred Transgressions. A Reading of Sophocles' Antigone*. South Bend: St. Augustine's Press.
- Blundell, M. W. (1995). *Women in Ancient Greece*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bowra, C. M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. London-Oxford: Oxford University Press.
- Bruit Zaidman, L. (2001). *Le commerce des dieux: eusebeia, essai sur la piété en Grèce ancienne*. Paris: Éditions la découverte.
- Bruit Zaidman, L. & Schmitt Pantel, P. (2002). *La religión en la polis de la época clásica*. (Trad. Ma. F. Díez Platas). Madrid: Akal.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega: arcaica y clásica*. (Trad. H. Bernabé). Madrid: Abada editores.
- Calderón Dorda, E. (2016). La religión en Sófocles: análisis conceptual y léxico. En E. Calderón Dorda (Ed.), *Estudios sobre el vocabulario religioso griego* (pp. 27-44). Madrid-Salamanca: Signifer libros.
- Carter, D. (2012). Antigone. En A. Markantonatos (Ed.), *Brill's Companion to Sophocles* (pp. 111-128). Leiden-Boston: Brill.
- Cuny, D. (2007). *Une leçon de vie: les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ehrenberg, V. (1954). *Sophocles and Pericles*. Oxford: Basil Blackwell.
- Foley, H. P. (1995). Tragedy and Democratic Ideology: the Case of Sophocles' *Antigone*. En B. Goff (Ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama* (pp. 131-150). Austin: University of Texas Press.
- Foley, H. P. (1996). Antigone as Moral Agent. En M. S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (pp. 49-73). Oxford: Oxford University Press.
- Goheen, R. F. (1951). *The Imagery of Sophocles' Antigone*. Princeton: Princeton University Press.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles: Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, J. D. B. (1991). Antigone: Kinship, Justice and the Polis. En D. C. Pozzi & J. M. Wickersham (Eds.), *Myth and the Polis* (pp. 86-98). Ithaca-London: Cornell University Press.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*. Paris: Fayard.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Lardinois, A. (2012). *Antigone*. En K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 55-68). Malden-Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*. (Trad. J. Godó). Barcelona: Labor.
- Librán Moreno, M. (2008). Sófocles, *Antígona*. En P. Hualde Pascual & M. Sanz Morales (Eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 114-144). Madrid: Akal.

- Lida de Malkiel, R. (1944). *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Miller, H. W. (1942). Three-word Iambic Trimeters in Aristophanes. *ClPh*, 37(2), 194-195.
- Morenilla, C. & Bañuls, J. V. (2013). *Áoikoi gunaíkes* en Sófocles. En F. De Martino & C. Morenilla (Eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica* (pp. 299-331). Bari: Levante Editori.
- Nussbaum, M. C. (1995). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. (Trad. A. Ballesteros). Madrid: Machado Libros.
- Peels, S. (2015). *Hosios. A Semantic Study of Greek Piety*. Leiden-Boston: Brill.
- Reinhardt, K. (1991). *Sófocles*. (Trad. M. Fernández-Villanueva). Barcelona: Destino.
- Rodríguez Adrados, F. (1964). Religión y política en la *Antígona*. *Revista de la Universidad de Madrid*, 13, 493-523.
- Romilly, J. D. (1970). *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rudhardt, J. (1992). *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Paris: Picard.
- Segal, C. (1999). *Tragedy and Civilization: an Interpretation to Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989). Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*. *JHS*, 109, 134-148.
- Sourvinou-Inwood, C. (1990). Sophocles' *Antigone* as a Bad Woman. En F. Dieteren & E. Klok (Eds.), *Writing Women in History* (pp. 11-38). Amsterdam: Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam.
- Steiner, G. (1984). *Les Antigones*. Paris: Gallimard.
- Vernant, J. P. (2002). Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega. En J. P. Vernant & P. Vidal-Naquet (Eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua: vol. 1* (pp. 23-43). (Trad. M. Armiño). Barcelona: Paidós.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: an Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Notas

1 Sobre el héroe trágico de Sófocles, cf. Romilly (1970, pp. 91-113).

2 Cf. Rodríguez Adrados (1964, p. 494); Lesky (1973, p. 25).

3 Sobre la interpretación hegeliana, cf. Steiner (1984, pp. 21-40); Nussbaum (1995, pp. 111-124); Bañuls & Crespo (2008, pp. 249-250); Lardinois (2012, pp. 60-62). En este conflicto hay que tener presente el contexto en que se representó la tragedia, el año 442 a. C., un momento en el que se estaba produciendo una reformulación del sentido del νόμος y los vínculos afectivos de la sangre, basados en un sistema hereditario y aristocrático, se estaban sustituyendo paulatinamente por unos intereses de carácter público, pues se estaba experimentando un cambio entre los regímenes tiránicos de la época anterior y los democráticos del nuevo siglo. Así, en la obra se presenta una reflexión sobre el conflicto entre el οἶκος y la πόλις, cf. Goheen (1951, pp. 91-92); Hamilton (1991, pp. 86-87); Foley (1995, p. 138); Librán Moreno (2008, pp. 120-121); Goldhill (2012, pp. 233-242).

4 En la misma línea, cf. Reinhardt (1991, pp. 75, 89, 104).

5 Sobre esto, cf. Rodríguez Adrados (1964, p. 517). La oposición entre Antígona y Creonte se encuentra también marcada lingüísticamente, pues mientras que las intervenciones de Antígona destacan por los constantes encabalgamientos (*Ant.*, vv. 45-46, 71-72, 80-81), los futuros y las resoluciones a actuar (*Ant.*, vv. 41, 43, 72, 76, 81), que reflejan a una mujer apasionada que trasciende su esfera femenina, las palabras de Creonte se caracterizan por los largos discursos y las constantes máximas, que manifiestan el temperamento de un gobernante que, en un principio, parece defender los intereses de la πόλις, cf. Sourvinou-Inwood (1989, p. 138); Segal (1999, p. 162); Griffith (2001, pp. 120-123); Jouanna (2007, pp. 381-385).

6 Antígona, entre otros aspectos, se muestra decidida a actuar con carácter firme y resolutivo, incapaz de ceder en sus decisiones, como sucede normalmente con los héroes trágicos sofocleos, cf. Knox (1964, pp. 16-17); Bañuls & Crespo (2003, p. 61).

7 Los estudiosos afirman que los posicionamientos de Antígona podrían parecer también excesivos en el marco de la *pólis*, incluso su *εὐσέβεια* podría exceder el marco de la práctica religiosa habitual, cf. Bañuls & Crespo (2003, pp. 57-58); Lardinois (2012, pp. 59-60).

8 Así se lo advierte Ismene en *S. Ant.*, vv. 58-62.

9 Si bien es cierto que Antígona, como se ha estudiado en muchas ocasiones, se mueve en una esfera que pertenece a los hombres, como el espacio público y político, también es verdad que presenta una forma de ser claramente femenina en muchos otros aspectos, como el lamento fúnebre que decide escenificar delante del muerto (*Ant.*, vv. 423-428) o la alusión a lavar y adornar al difunto (*Ant.*, vv. 900-902), actividades realizadas por mujeres. El personaje, por tanto, no deja de encarnar las cualidades propias de una mujer de la época, aunque en algunos aspectos parezca que trascienda la esfera que le corresponde. Sobre esta controversia cf. Bowra (1944, p. 79); Lesky (1973, p. 132); Blundell (1995, p. 174); Foley (1996, p. 49); Segal (1999, p. 183); Bañuls & Crespo (2003, p. 61); Ahrens Dorf (2009, p. 96); Morenilla & Bañuls (2013, p. 303).

10 Cf. Sourvinou-Inwood (1990, pp. 14-21); Ahrens Dorf (2009, p. 88).

11 En su comparación de Edipo y Creonte, Ehrenberg (1954, pp. 64ss., 174ss.) afirma que la grandeza del héroe lo conduce al desastre, pues en ambos casos el orgullo y la confianza en sí mismos los llevan a creerse autosuficientes y a no respetar nada de lo respetable.

12 Cf. Nussbaum (1995, p. 95); Bañuls & Crespo (2003, pp. 43-44). Cf. *Pl. Lg.* 909c; *X. Hel.* 1.7.22; *Th.* 1.138.5.

13 Una característica del héroe trágico es su incapacidad de ceder ante nada, cf. Knox (1964, pp. 16-17); Bañuls & Crespo (2003, p. 73); Carter (2012, pp. 111-116). Esta oposición se observa claramente en *S. Ant.*, vv. 872-875, donde el coro opone la veneración profesada a los muertos y a los seres queridos por parte de Antígona al *κράτος* que regenta el soberano. El coro reconoce así la piedad de Antígona, pero justifica al mismo tiempo el poder del gobernante, que también merece ser respetado, cf. Griffith (1999, p. 273); Cuny (2007, pp. 173-174); Morenilla & Bañuls (2013, p. 304).

14 Sobre este pasaje, cf. Griffith (1999, pp. 200-201).

15 Cf. Burkert (2007, p. 359); Peels (2015, pp. 107-112). Sobre la justicia como el principio rector del universo del que participan hombres y dioses, cf. Bañuls & Crespo (2003, p. 80).

16 Así aparece reflejado también en *S. El.* 245-250, *Ph.* 1050-1051, cf. Calderón Dorda (2016, p. 34).

17 Sobre este verso y la fuerte carga intencional del indefinido, cf. Winnington-Ingram (1980, p. 143, n. 75); Griffith (1999, p. 273); Calderón Dorda (2016, p. 31). Algo parecido sucede al final de la obra, donde el término *μηδέν* (*S. Ant.*, v. 1350) llama a la sensatez aludiendo al hecho de que hay muchos tipos de piedad, pero en este caso el coro se refiere a la *εὐσέβεια* que ha desatendido Creonte, cf. Bañuls & Crespo (2008, p. 107).

18 Cf. Rudhardt (1992, pp. 13-15); Burkert (2007, pp. 362-363).

19 Cf. Griffith (1999, p. 39); Ahrens Dorf (2009, p. 88).

20 Todas las traducciones son personales.

21 El término es un compuesto de *πᾶν* y *ἔργον*, en referencia a aquella persona que es capaz de llevar a cabo cualquier acción, en sentido positivo o, como en muchos casos, con un significado peyorativo referido a alguien vil o astuto, cf. *LSJ*s. v. *πανούργευμα*.

22 Cf. Knox (1964, p. 93); Griffith (1999, p. 135).

23 *S. Ant.*, vv. 1349-1350: *χρή δὲ τὰ γ' ἐς θεοὺς / μηδὲν ἄσεπτειν*. Sobre esta idea, cf. *Th.* 1.71.1; *X. Mem.* 4.4.11.

24 Cf. Griffith (1999, p. 135); Peels (2015, pp. 48-49).

25 Salvo en los vv. 1071 y 1083, donde aparece su antónimo *ἀνόσιος*.

26 Mientras que algunos estudiosos los han considerado como sinónimos, otros han querido ver diferencias en su significado, cf. Peels (2015, p. 68).

27 Sobre *ῥοιός*, cf. Rudhardt (1992, pp. 30-38); Calderón Dorda (2016, p. 40.)

28 Cf. Rudhardt (1992, p. 36); Benardete (1999, p. 13); Burkert (2007, p. 363). Sobre la diferencia de significado entre ambos términos, cf. Rudhardt (1992, pp. 12-13, 30-31); Peels (2015, pp. 68-72).

29 Cf. Adkins (1960, pp. 132-133); Rudhardt (1992, pp. 13-14).

30 La yuxtaposición de tres adjetivos con alfa privativa es un recurso estilístico presente más veces a lo largo de la tragedia que le sirve al dramaturgo para insistir y reflejar de manera más intensa y solemne la privación de honras fúnebres debidas al difunto, o bien, en otros casos, la carencia de ritualidad o religiosidad esperable en Antígona, que se ha visto privada de lamentos fúnebres, de bodas y de seres queridos, cf. *Ant.*, v. 876. De este modo, se intensifica la sensación de un orden religioso que se ha visto alterado. Este recurso es frecuente también en la comedia, probablemente con finalidades paratrágicas, cf. Miller (1942, pp. 194-195).

31 Sobre el sentido ambiguo de *ἑστιούχον*, que puede referirse, como epíteto, a la ciudad que contiene *ἑστίαι*, o, como adjetivo de localización, al espacio sagrado de la *pólis*, cf. Griffith (1999, p. 309).

32 Mantener un cadáver putrefacto y sin sepultar dentro de los límites de la ciudad es considerado un *μίασμα* que contamina la comunidad. Sobre la idea de *μίασμα* en relación con esta tragedia, cf. Segal (1999, p. 175).

33 Cf. Bowra (1944, pp. 72-73); Griffith (1999, p. 39).

34 No debemos perder nunca de vista que, especialmente en el contexto de la *pólis*, los asuntos políticos están íntimamente ligados a los asuntos religiosos. Por tanto, no se deben estudiar como una oposición tajante sino como un conflicto entre dos personajes, cuyas obcecadas visiones les impiden adaptar su postura a la de su adversario. Sobre esta unión entre política y religión en la época, cf. Bruit Zaidman & Schmitt Pantel (2002, pp. 77-82).

35 Cf. S. *Ph.* 1441; Pl. *Smp.* 193a-193d; X. *Mem.* 1.3.1; Isoc. VII, 29-30.

36 Sobre la imagen monetaria, que también refleja esta misma oposición, cf. Goheen (1951, pp. 14-19).

37 Cf. *Ant.*, vv. 74, 300.

38 Sobre este pasaje, cf. Segal (1999, p. 170).

39 Cf. *Ant.*, vv. 278-279.

40 Calderón Dorda (2016, p. 38).

41 Cf. Knox, 1964, pp. 15-16; Bañuls & Crespo (2003, p. 61); (2008, pp. 113-114); Jouanna (2007, pp. 393-401).

42 Bañuls & Crespo (2003, pp. 63-64). En los momentos finales de *Edipo Rey* (v. 1524) se utiliza el mismo verbo *λεύσσετε* para apelar a la visión de la desgracia humana que se muestra ante los espectadores, cf. Bañuls & Crespo (2003, pp. 66-67). Sobre los momentos últimos de Creonte, cf. *Ant.*, vv. 1257-1260.