

RESPONSIONES VERBALES EN «EL DISCURSO DE ENGAÑO»
DE AYANTE. vv. 646-692, Y EL ESTASIMO II, vv. 693-718

El interés por el tema de las responsiones verbales arranca de hace un siglo aproximadamente, con las investigaciones sobre Píndaro de Friedrich Mezger¹ y J. B. Buri². Mezger comprendió que la danza y la música de la representación coral debían seguir el modelo de la repetición por ser éste el rasgo más característico de la música. «Palabras y música estaban indisolublemente unidas; en aquéllas tiene que haber algún eco de ésta, que puede ser, entre otras cosas, la repetición verbal»³.

En las llamadas responsiones verbales incluimos palabras iguales, sinónimas o antónimas, aliteraciones, asonancias, rimas, construcciones sintácticas paralelas o quiásticas y antítesis verbales que contraponen o contrastan vocablos.

Ya Aristóteles dejó constancia de que la naturaleza de la tragedia conlleva, por el hecho de ser convencional, la presencia de unos elementos fijos y reiterativos, unos internos y otros externos o formales. Vista en su conjunto deja escaso margen a la creatividad y libre invención del autor. La tragedia no es un arte fruto de inspiración, sino una verdadera técnica que el dramaturgo ha de aprender a dominar.

Si se observa una repetición tan frecuente en los temas, no debe extrañarnos que el poeta juegue asimismo con las repeticiones abundantes de fonemas o palabras, puesto que se trata de uno de los recursos estilísticos de mayor eficacia poética: «Surcada la oda como por insistentes pájaros guiones, por ciertas palabras o formas recurrentes (regalo para el oído y aviso para la mente), este tiroteo verbal y goteo insistente de palabras para el oído del público auditor, llama y golpea y penetra con mayor eficacia los oídos, tira y lleva tras sí la atención e invade los ánimos»⁴.

Creemos que es éste el recurso que más posibilidades dio a Sófocles para mantener en suspenso al auditorio hasta el final de la representación, al engañarle en muchas ocasiones con los dos o hasta tres sentidos que daba a los términos, sabiendo siempre sacar el máximo partido de él.

No quiere decir esto que siempre que nos encontremos con una palabra repetida vayamos a tener una significación especial en relación con la totalidad de la canción. Hay muchas que parece las repite el poeta casi por azar, podríamos decir, sin ninguna función especial. Otras contribuyen a la creación del ritmo y musicalidad, sin que tengan un motivo más especial para el resto de la canción y finalmente están las repeticiones que nos

1. F. Mezger, *Pindars Siegeslieder*, Leipzig, 1880.

2. J. B., Bury, *The Nemean Odes of Pindar*, Londres, 1890.
The Isthmian Odes of Pindar, Nueva York, 1892.

3. J. K.-F. S. Newman, *Pindar's Art. Its Traditions and Aims*, Hildesheim-Munich-Zurich, 1984, p. 52.

4. J. Lasso de la Vega, «Repeticiones verbales en la Nemea Séptima», *Helmantica* XXVIII, 1977, p. 283.

ayudan a la hora de reconocer la estructura de la canción y la trayectoria del pensamiento del poeta, indicando la relación de unas partes con otras así como con el conjunto; son éstas las que «presentan una doble intencionalidad, por un lado la informativa y por otro la estructural»⁵.

Son éstas, pues, las que hemos intentado resaltar en nuestro trabajo, sin dejar por ello de realizar una relación más exhaustiva de las restantes, pues es posible que, aunque nosotros no hemos descubierto en ellas esas funciones características de las últimas, sí que existan.

Por poseer especial significación distinguimos las respensiones en exacta posición tautométrica y las que lo hacen únicamente en períodos. Podemos asegurar, con el profesor Lasso de la Vega, que «cuando la misma palabra ocurre, a tanta distancia, en el mismo lugar en diferentes estrofas o tríadas, no resulta pretencioso entrever que la melodía musical de la oda se mantenía a lo largo del poema»⁶ y que, al parecer, el poeta quiere servirse de ellas no sólo para manifestar un énfasis singular, sino también como apoyo para la construcción del período y estrofa. Son éstas las que marcan la unidad rítmica del verso.

Si la repetición se efectúa al comienzo o final de verso, el efecto se acentúa, por ser las posiciones más señaladas del mismo (especialmente al final, siendo de gran ayuda a la hora de analizar la periodología del poema).

«Discurso de engaño», vv. 646-692

Es éste el monólogo final de héroe, que cierra propiamente el agón (del v. 333-692), único en la obra, pero de gran extensión⁷. En la resis se nos presenta el propio protagonista como el héroe burlado que expone las posibilidades de salida que le quedan. Se le ha llamado la «Trugrede» de Ayante, o el «logos eschematisménos», pero no ha sido bien entendida por los críticos. La interpretación más correcta creemos que es la de Schadewaldt⁸, el orador obtiene lo contrario de lo que dice abiertamente.

Ya anteriormente nuestro protagonista había expuesto ante el auditorio la desesperación en que se encontraba, v. 430-480. Decididamente opta por darse muerte y, al menos, morir con gloria⁹. Poco después regresa a la escena, saliendo de la tienda con su espada en la mano, y pronuncia este discutido y breve monólogo que ocupa todo el episodio segundo (muy importante, pues, para la interpretación de la obra)¹⁰. En él da a conocer sus nuevas disposiciones a los marineros. Sus palabras elogian el orden del universo, las leyes que lo rigen y que nos exigen muchas veces ceder. El héroe repite varias veces cómo ha cambiado de idea, lo mismo que cambia todo lo más duro y fuerte, verso 669. Con to-

5. Guzmán Guerra, *Estudio de las series métricas de transición en los versos de Eurípides*, Madrid, 1981.

6. J. Lasso de la Vega, «Repeticiones verbales...», p. 284.

7. Cf. J. M. Lucas de Dios, «Estructura del *Ayante* de Sófocles», *Emerita* XXXII, 1974, p. 274.

8. W. Schadewaldt, «Sophokles, Aias und Antigone», *Neue Wege zur Antike* VIII, Leipzig, 1929, pp. 61-109 y «Das Drama der Antike in heutiger Sicht», *Universitas* VIII, 1953, pp. 591-599 (recogido en *Hellas und Hesperien*, I, pp. 187-194).

9. «El hombre noble debe vivir noblemente o morir con nobleza» (Ai. vv. 479-480).

10. I. Errandonea, *La personalidad de los Coros sofocleas*, Madrid, 1970, p. 19.

do, su cambio no implica la renuncia al suicidio; al contrario, se queda con la espada para cometerlo.

Compara este cambio con los que se producen en la naturaleza, los de la noche y el día, los de las estaciones, el sueño... Ha llegado al conocimiento del mundo exterior y de su propia persona, así como de la relación que existe entre ambos.

Pero esas leyes superiores no tienen cabida en su mundo. Una vez más, el conocimiento le ha llegado demasiado tarde. Su lenguaje parece decir que el cambio va a producir la reconciliación con los dioses y los Atridas, pero es claramente irónico. Piensa que la única excepción a ese perfecto orden es él mismo y decide, por lo tanto, consecuentemente, quitarse la vida.

Se la llama «discurso de engaño» por el lenguaje anfibológico que utiliza el héroe. Para Reinhardt «les deux discours, celui d'Ajace comme celui de Déjanire, sont manifestement des discours de tromperie, prononcés pour abuser autrui; tous deux sont également inattendus dans la bouche d'un être qui jusqu' alors, quels que soient son attitude, son dire, son chant, restait pris avec la meme rigidité dans le monde que lui traçait son destin, évidemment incapable d'une volte, d'un changement d'attitude»¹¹. Es claro que el inflexible combatiente tiene asimismo un alma inflexible.

¿Les engaña¹² para poder ejecutar el plan de suicidio sin oposición alguna? Los comentaristas han dado múltiples interpretaciones: desde Welcker, que afirma categóricamente que «todo cuanto Ayante dice es verdad»¹³, pues cree imposible que un héroe como Ayante pueda mentir, hasta Döderlin, que propugna lo contrario, «todo cuanto dice es falso»¹⁴. Las opiniones modernas siguen, más o menos, divididas¹⁵. Schmid piensa que ha cedido a instancias de Tecmesa; Egermann, Perrota y Pohlenz que suaviza su lenguaje, pero que no ha mudado de intención, aconsejando este último mirar al conjunto del monólogo y no analizarlo palabra por palabra.

Estudiado con detalle, comprenderemos que los versos 666-683 son amargamente irónicos (Ayante sigue odiando a los Atridas hasta el fin), ironía que nos revela al hombre derrotado, que aparenta mostrar sensatez. Lo expone en un lenguaje deliberadamente velado y con un doble sentido, hasta tal punto que el Coro, engañado, lanza al vuelo su canto lleno de esperanzas. El constante uso de la ambigüedad es la nota más característica de los Coros sofocleos, por lo que no debe extrañarnos su presencia también en este lugar (Goethe llamaba a nuestro autor «el gran ajedrecista»).

El presente monólogo es verdad que sirve para mantener el suspense, pero no sólo para eso. La «mentira» se conocerá solamente una vez que se haya producido el salto desde la apariencia a la verdad. En realidad, las palabras del héroe reconocen la verdad de lo que el mundo es y elogian el orden de la existencia tal y como es. En el espectador provocan gran simpatía por la nobleza del carácter de Ayante, llegando a unirse afectiva-

11. K. Reinhardt, *Sophocle*, París, 1971 (traducción de Emmanuel Martineau), p. 49.

12. Existe una larga tradición sobre el tema del engaño en la literatura griega. Cf. U. Parlavantza-Friedrich, *Tauschungsszenen in den tragodien des Sophokles*, Berlín, 1969; M. Vilchez, *El engaño en el teatro griego*, Barcelona, 1976.

13. F. G. Welcker, «Ueber dem Ajas des Sophokles», *Rhein. Mus.*, 1829, pp. 229-239.

14. Döderlin, *Abhandl. Philos. Philolog. Akad.* 2, 1837, p. 120.

15. Cf. J. M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982, pp. 197 ss., en donde califica el presente Coro de «estásimo en falso», lo mismo que el de *Tr.* 291, y ss. y el de *Phil.* 453 y ss.

mente con él y su elección. La «ficción» se funda en máximas de «sophorosyne» muy queridas para el pueblo ateniense. Este conflicto refleja el contraste humano-divino que se produce en lo íntimo de Ayante, a punto ya de morir¹⁶.

El inflexible héroe (verso 913, *δυστράπελος*)¹⁷ no puede ser amigo de sus enemigos: el héroe trágico es incapaz de ceder, pues, en palabras de Romilly, «le tragique chez Shophocle naît de la conscience que le héros a de refuser audacieusement les altérations qu'amène le temps, et auxquelles ils devraient s'adapter... Le temps constitue la donnée contre laquelle l'homme affirme sa résolution obstinée... le héros se soustrait délibérément à l'action délétère du temps»¹⁸. Se presenta desde un principio con un carácter incapaz de aprendizaje. Y, al no cambiar sus «ethos», comprende que no puede seguir viviendo. No hay mentira intencionada, ni intenta confundir para llevar a cabo su plan.

La palabra del héroe tiene varios niveles, por así decir; tomada en sentido superficial —como hacen Tecmesa y el Coro— es engañosa; sólo en el sentido más profundo se puede descubrir la verdad. El poeta, a fuerza de ingenio y pericia verbal, logra una síntesis perfecta entre lo que parece y lo que se encubre¹⁹.

Todo su pensamiento gira en torno a la muerte: la «hostilidad» del arma, el proyecto de «enterrarla», la «noche», el «Hades», el «lugar tranquilo», el hecho de «lavar» sus manchas; todas son imágenes claras de su mundo interior²⁰:

Verso 654 y ss. «...iré a bañarme... para que, una ve que purifique mis manchas, ...y donde encuentre un lugar sin pisar... ocultaré esta espada mía²¹, donde no sea posible que nadie la vea».

«Voy donde debo ir... tal vez os enteréis de que pronto estaré salvado, aunque ahora sufra el infortunio».

La purificación de sus manchas va a ser la producida por su propio suicidio y el lugar donde va a esconder su espada, su propio costado (era importante en la mentalidad antigua la purificación material de toda falta moral).

Son tres las ideas principales que expone:

- a) El tiempo lo cambia todo, vv. 646-649.
- b) Ayante también ha cambiado, al menos en su lenguaje, vv. 650-653.
- c) También cambia la amistad y la enemistad, vv. 678-683.

Este supuesto cambio de héroe implica varias consecuencias; en primer lugar, va a purificarse para evitar la cólera de la diosa Atenea (en su primer monólogo se muestra enterado de la intervención de la diosa en su arrebato de locura). ¿De qué faltas va a purificarse, de las que cometió bajo los efectos de una enfermedad enviada por la divinidad y

16. A. Alamilo, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1981, (introducción de J. Lasso de la Vega, p. 74).

17. Cf. vv. 594-5, *μόρα μοι δοκεῖς γρονεῖν, / εἰ τοῦμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς*. Era conocido el carácter testarudo del héroe; Homero llega a compararle con un asno al que los niños intentan sin éxito sacar del sembrado (*Iliada* XI, 578 ss.).

18. J. Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, París, 1971, p. 95.

19. Cf. J. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1971, pp. 354-355.

20. Cf. K. Reinhardt, *Sophocle*, p. 54.

21. A la hostilidad del arma alude también en los vv. 661-3, «desde que la recibí en mis manos como ofrenda a Héctor, mi peor enemigo, nunca recibí un beneficio de parte de los aqueos».

de las que, por lo tanto, no es responsable, o de su propio suicidio? Pensamos que, más bien, Ayante se refiere a estas últimas, a ello nos invita todo el contexto.

En segundo lugar, enterrará la espada, tras excavar la tierra, para que la guarden la noche y el Hades (claras alusiones a su muerte).

Finalmente «cederá» ante los Atridas, vv. 666-677, no va a darles muerte, para salvar a su familia²². Son notables las comparaciones que realiza con la naturaleza y los frecuentes cambios que también se dan en ella:

1. Invierno-Verano
2. Noche-Día
3. Viento-Mar
4. Sueño-Vigilia

La consecuencia es que asimismo el hombre ha de saber ser sensato.

Como cláusula final el héroe pide a Tecmesa y el Coro que supliquen a los dioses para que se realicen sus deseos. Aunque ellos no lo entiendan así, habla con claridad de su suicidio inmediato.

Encontramos en el presente pasaje abundantes juegos de palabras y a veces incluso repeticiones verbales que ayudan no tanto a la melodía y ritmo musical (esto lo encontraremos en el estásimo), como a revelar el verdadero pensamiento del poeta. Analizaremos con cierto detenimiento cada una de las partes.

a) Todo lo cambia el tiempo.

Muy enfático es el segundo verso, 647,

φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται

por llamativa posición de sus verbos, en los lugares más señalados del verso, comienzo y final, formando antítesis sintáctica junto a sus complementos, así como conceptualmente.

φύει – κρύπτεται, «da a luz» «oculta»

ἄδηλα – φανέντα, «lo invisible» «lo manifiesto».

Enfáticos son asimismo los tres adjetivos con «a» privativa, uno en cada línea, en posición media de verso 646, καναρίθμητος, 647, ἄδηλα, 648, ἄελπτον; esta última (ἔλ-πίς siempre con un sentido negativo en Sófocles²³), nos habla de un futuro funesto.

b) Comienza aludiendo Ayante a su propio carácter: v. 650. ὄς τὰ δειν' ἔκαρτέρουν τότε, «yo, que hace un momento resistía tan violentamente...»²⁴. Esta segunda idea queda unida, mediante la palabra δειν', a la interior, en donde terminaba hablándonos de cómo hasta el δεινὸς ὄρκος es doblegado, v. 649.

Es muy significativa la construcción sintáctica de la última oración, v. 652:

οικτῶ δέ νιν χήραν παῖ' ἐχθοῖς παῖδά' ὄρφανὸν λιπέιν

22. Cf. *Ai.* v. 684.

23. Cf. *O.T.* v. 487.

24. Sobre el testarudo carácter de Ayante cf. *Ilíada*, XI, 578 ss.

Es de observar la colocación paralelística de pronombre (o sustantivo) y adjetivo, correspondencia de las formas verbales en los lugares más señalados del verso, destacando en su posición central, como dominando todo el período παρ' ἔχθροῖς, «entre los enemigos».

Es la palabra que enlaza con la siguiente idea: las consecuencias de ese «cambio». La tenemos de nuevo en el verso 658, ἔχθιστον, 665, ἔχθρων. El odio a los enemigos está representado por la espada, «la más odiosa de las armas», «regalo que no es regalo de los enemigos».

b.1) La primera consecuencia de su cambio es la intención de purificarse. La única forma de lavar su honor manchado es a través del suicidio (la locura significaba el mayor oprobio para el hombre antiguo, así nos lo dice el mismo Coro, v. 635, «mejor es que se esconda en el Hades quien sufre este delirio»).

El cambio del que nos está hablando no implica una renuncia al suicidio, puesto que se queda con la espada, tampoco habla de una purificación solamente exterior. Indicios de estas alusiones son:

v. 657. μολῶν τε χῶρον ἔνθ' ἄν ἀσπιβῆ κίχῳ
κρύψω τοδ' τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν,
γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται.
«llegando donde encuentre un lugar sin pisar,
tras excavar la tierra, ocultaré esta espada
mía, la más odiosa de las armas, donde no
sea posible que nadie la vea».

Continuamente nos estamos encontrando con alusiones al mundo del más allá; κρύψω nos recuerda el v. 647. φανέντα κρύπτεται, «oculta lo que estaba claro» el tiempo, lo mismo que Ayante ahora va a ocultar en tierra su propio cuerpo —en la espada—, antes tan brillante a ojos de los hombres.

v. 660. ἀλλ' αὐτὸ νῦξ Ἰδης τε σφζόντων κάτω

Ya en el v. 635 habíamos escuchado algo parecido en labios del Coro, como indicamos más arriba: «más vale estar oculto en el Hades...»

Es muy extensa la referencia que hace del arma enemiga, la que va a ejecutar el suicidio sin duda; si no fuera así ¿por qué hablarnos con tanto detalle de la ἔχθιστον βελῶν, παρ' Ἐκτορος δῶρημα δυσμενεστάτου (v. 662), ἔχθρων ἄδωρα δῶρα (665)? Es evidente que la espada que no ha traído al héroe más que desgracias va también a proporcionarle ahora la última de ellas, su propia muerte.

Consecuencia de su «cambio» es el hecho de que va a ceder ante los reyes; su primera intención fue la de darles muerte junto con Ulises; ahora ya no va a hacerlo para evitar mayores desgracias sobre Tecmesa y especialmente sobre su hijo. El eco verbal lo encontramos en las palabras: εἶκειν, 667, ὑπεικτέον, 668, ὑπέικει, 670.

De nuevo encontramos la misma idea que, como cadencia rítmica, aparece a lo largo del monólogo, «todo cambia», en las repeticiones verbales de los vv:

648, ss. ... ἄλίσκεται
χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες.
669, ss. ... τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα
τιμαῖς ὑπέικει

Respecto a las cuatro comparaciones con elementos de la naturaleza nos encontramos con las palabras antitéticas en la posición principal del verso, ambas acompañadas por sendos adjetivos en idéntica posición:

671, χεῖμωνες ἐκχωροῦσιν ἐγκάρπῳ θέρει . . .
672-3, ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος
τῇ λευκοπῶλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν,

quedando «el círculo sombrío de la noche» en antítesis con «el día de blancos caballos» y «brillar la luz» (estas últimas colocadas en quiasmo).

Posición significativa tenemos asimismo en la siguiente responsión:

674-5, δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισε
στένοντα πόντον

Termina las comparaciones con la naturaleza con una construcción quiástica, tanto desde el punto de vista conceptual como sintáctico (redundante):

675-6, ἐν δ' ὁ παγκσατῆς ὕπνος
λύει πεδήσας, οὐδ' αἰὲ λαβῶν ἔχει.

El siguiente grupo de respnsiones abarca el verbo οἶδα y sus sinónimos: Ayante ha «aprendido» a ceder.

666-7, ...εἰσόμεσθα μὲν θεοῖς
εἴκειν, μαθησόμεσθα...
677, γνωσόμεσθα σωφρονεῖν,
678, ἐπίττομαι.

Son unas palabras cargadas todas ellas de gran ironía trágica, el hombre que, en palabras de Homero, era incapaz de ceder ¿va a hacerlo ahora?

Es curiosa la disposición de los v.. 679-681:

ὁ τ' ἐχθρός ἡμῖν ἐς τοτόνδ' ἐχθαρτέος,
ὡς καὶ φιλήσων αὐθις, ἐς τε τὸν φίλον
...βουλήσομαι,

En realidad, φιλήσων se refiere sintácticamente a la primera oración, aunque por eco verbal nos refiera α τον φίλον - βουλήσομαι.

c) La última idea nos la da el poeta en v. 683, ἄπιστος ἐσθ' ἑταιρείας λιμῆν, «no es de fiar el puerto de la amistad», ni amigos ni enemigos son estables. Lo curioso es que utiliza las mismas palabras que para referirse dentro de unos versos (687 ss.) a sus compañeros marineros. La diferencia de tan solo 4 versos nos obliga a relacionarlos, ¿hasta qué punto podemos considerar amigos a los compañeros del héroe, esos hombres que a lo largo de toda la obra no parece sino que miran continuamente por sus meros intereses personales, sin tener en cuenta para nada la afrenta sufrida por su señor?

Concluye el monólogo refiriéndose el protagonista a Tecmesa y el Coro, presentes durante todo el monólogo; les pide con suaves palabras (sí es cierto que ha cambiado al

menos en su lenguaje, como aseguró en el verso 651) que supliquen a los dioses le conceda lo que desea (término que de modo consciente deja en una total ambigüedad).

El verso 688 es muy significativo; sus tres verbos dan una gran vivacidad a la expresión: τιμᾶτε, Τεύκρω τ', ἦν μόλη, σημήνατε.

Nos presenta Ayante al que va a ser el principal protagonista del resto de la obra a su muerte.

Los últimos versos son de una gran ambigüedad, pudiendo entenderse las frases en un doble sentido:

v. 690 ss. ἐγὼ γὰρ εἴμ' ἐκεῖσ' ὅποι πορευτέον·
 ὑμεῖς δ' ἄφράζω δρᾶτε, καὶ τάχ' ἄν μ' ἴσως
 πύθοισθε, κεῖ νῦν δυστυχῶ, σεσωμένον.

El primer verso nos recuerda al 654. εἴμι πρὸς τε λουτρὰ..., «voy a bañarme» «voy donde tengo que ir...».

La noche y el Hades guardarán la espada (v. 660. σωζόντων - 692. σεσωμένον) «allá abajo», κάτω, es la señal de que Ayante estará salvado enseguida.

Estasimo II, vv. 693-705/706-718

El Coro, tras escuchar y malinterpretar las palabras del héroe, prorrumpe en un agitado canto de alegría, versos 693 y ss. (de gran eficacia teatral), un canto de victoria que Jebb calificó de «a joyous dance-song, ὑπόρχημα»²⁵ y que será el objeto de nuestro comentario. De Falco considera que es «una danza molto piú vivace, spesso orgiastica»²⁶. Nos encontramos ante un auténtico canto ritual²⁷, en el que se invoca a Pan y a Zeus y se pide la presencia de Apolo, orientado a un claro efectismo dramático²⁸. Sófocles se sirve de un elemento en sí mismo arcaico (nos recuerda que la tragedia poseía una profunda significación religiosa) para producir un fuerte contraste en la marcha de la obra, pero no sólo eso. El Coro no es un actor corriente²⁹. Podríamos decir que en muchas ocasiones se sitúa por encima de la acción dramática, como en este caso. Comenta los acontecimientos, premoniza el futuro y representa los sentimientos del autor dramático. Para Burton se trata del elemento «más extraño y menos inteligible»³⁰ de la tragedia.

Los marineros que lo integran reflejan de modo admirable los estados de ánimo del héroe; en esta ocasión están convencidos de que ha triunfado el intento de persuasión del agón precedente entre Tecmesa y el héroe. Como en otras ocasiones Sófocles coloca un canto festivo precediendo a las mayores desgracias (sigue la escena de mensajero que

25. R. C. Jebb, *Sophocles. The plays and fragments*. Part. VII: *The Ajax*, Cambridge, 1896, p. 109.

26. V. de Falco, *Studi sul teatro greco*, Nápoles, 1958, p. 56.

27. W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragodie*, Berlín, 1933, p. 185.

28. J. M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982, p. 197.

29. Cf. M. C. Isart Hernández, *Estructura de la frase verbal en Sófocles*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1990 (en prensa).

30. R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1962.

anuncia la falsa interpretación que se ha dado a las anteriores palabras de Ayante; sobre él pesa un grave peligro)³¹.

Desde el punto de vista formal se trata de un estásimo muy simple, compuesto por dos únicas estrofas. Por su contenido se le clasifica entre los de ritual de victoria, aunque funcionalmente está orientado hacia un claro efectismo dramático. En este aspecto es una innovación en la técnica de composición de la época.

El contraste al que aludíamos se produce en el momento crítico de la obra, dando un giro definitivo a la misma. A partir de este momento la tragedia progresa en una única dirección, la señalada por este contraste.

En la estrofa el Coro nos habla de su alegría y en la antístrofa nos da la explicación de la misma³²: el héroe ha desistido de su resolución de suicidio.

En sus dos primeros períodos aparecen abundantes rimas, destacando de modo especial el final de los cuatro últimos versos, 702 ss.:

...πελαγέων
...Ἀπόλλων
...εὐγνωστο
...εὐφρων

Anáforas³³.

694-5. ἰὼ ἰὼ Παν Πάν,
ὦ Πάν Πάν
707. ἰὼ ἰὼ.
707-8. νῦν αὖ
νῦν,

Responiones verbales.

Tautométricas³⁴:

693. ἔφριξ ἔρωτι, περιχαρῆς	706. ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος
694. ἰὼ ἰὼ	707. ἰὼ ἰὼ
695. ὦ Πάν	709. ὦ Ζεῦ
696. χιονοκτύπου (idea de blancura y luminosidad)	709. φάος
698. χοροποι΄	711. λαθίπυρος
699. Μύσια Κνώσι ὀρχήματ΄	712. πάνθητα θέσμι΄
700. ξυνῶν	713. σέβων
701. νῦν γὰρ ἔμοι μέλει χορεῦσαι	
714. πάνθ΄ ὁ μέγας χρόνος μαραίνει΄	

31. Es típico de Sófocles estos fuertes contrastes en sus Coros (cf. *O.T.* 1086-1109).

32. Cf. Estásimo II de *Edipo Rey*.

33. Señalamos a continuación la enumeración de los diferentes juegos de fonemas y palabras encontrados en el presente estásimo, conscientes, como dijimos al principio, que muchos de ellos no nos ofrezcan un significado especial, sino que procuran armonía al poema.

34. Se trata de las repeticiones que tienen lugar en idéntica posición métrica.

703. Ἀπόλλων
704. εὐγνωστος
705. εὐφρων

716. ἄέλπτων
717. μετανεγνώσθη
718. νεικέων

Mismo período:

695. ἀλίπλαγκτε
697. φάνηθ'
698. θεῶν

710. ὠκυάλων
709. φάος
711. θεῶν

Responsiones internas:

στρ. 694. ἰὼ ἰὼ
694. Πᾶν
698. χοροποι'
698. ἀναξ
700. ξυνών
704. εὐγνωστος

695. ὦ Πᾶν Πᾶν
701. χορεῦσαι
703. ἄναξ
705. ξυνεῖη
705. εὐφρων

ἀντ. 707. ἰὼ ἰὼ
707. νῦν
710. Αἴας
712. πάνθ'α
708. εὐάμερον
713. μέγιστα
715. ἀναύδατον

708. νῦν
717. Αἴας
714. πάνθ'
713. εὐνομίᾳ
714. μέγας
716. ἄέλπτων

στρ. 693-705
694. ἰὼ ἰὼ
697. φάνηθ'
698. θεῶν
701. νῦν

704. εὐγνωστος
705. εὐφρων
705. πάντος

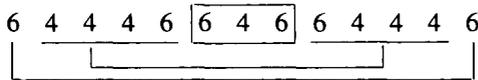
ἀντ. 706-718
707. ἰὼ ἰὼ
709. φάος
711. θεῶν
707. νῦν
708. νῦν
717. μετανεγνώσθη
708. εὐάμερον
713. εὐνία
712. πάνθ'α
714. πάνθ'

Métrica y contenido

El equilibrio de la pareja está dispuesto de un modo cuidadoso hasta en el número de «theseis». Indicamos el período mayor con // y el menor con /; versos 693/706:

v-v-vvvv-v-v-//	3 ia	6 theseis
v-v- -/	ia sp	
- -vv-v-	gl	
-v-vv-v-	gl	
v-vvv-v-v-//	phal	A = 18 th
-vv-v-v-//	dodr A ba	
-vv-v-//	dodr A	
-v-vv-v-v-//	phal	B = 16 th
-vv-v-v-//	dodr A ba	
-vv-v-vv-//	eneas cho	
v-v-v- -	ia ba	
v-vv- -v//	tel	A = 18 th
v-v- -vv-v- -//	ia cho ba	Cl = 6 th

Se trata de una estructura mesódica ampliada por delante y por detrás:



I per. II per. III per.

Th 6 18 16 18 6

El esquema de «umkehrung» va muy de acuerdo con su condición de estrofa y antístrofa única.

La correspondencia que encontramos en la métrica, en cuanto a estructura mesódica podemos apreciarla asimismo en lo que se refiere al sentido conceptual, aunque aquí, quizá, sea menos clara:

Per.	Estrofa	Antístrofa
I	Me estremezco de alegría	Ares quitó la aflicción
II	Que aparezca Pan desde el monte Cilene	Que Zeus acerque la luz de felices días
III	Que impulse las danzas (en honor de los dioses)	Ayante sacrifica de nuevo a los dioses
IV	Sólo quiero bailar Que Apolo se manifieste	Todo lo consume el tiempo. Ayante desistió
V	Y me asista benévolo	Dejó la cólera

Enmarcando estrofa y antístrofa están dispuestas las ideas principales: en la primera la alegría del Coro, en la segunda su explicación, dejando los versos intermedios para las manifestaciones de ese gozo, las danzas festivas en honor de las divinidades y el cambio producido en el protagonista.

La ironía trágica se manifiesta a lo largo de toda la canción. Comienza el Coro mostrando su júbilo con gritos de alegría en responsión exacta: v. 694. ἰὼ ἰὼ 707. ἰὼ ἰὼ. Son la respuesta a los vv. 693/706, también en responsión:

693, ἔφριξ ἔρωτι, περιχαρῆς
706, ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος

(obsérvese el quiasmo en la utilización de sust-adj/adj-sust).

Irónicas son asimismo las palabras con que el Coro alude a Ares (no debemos olvidar que se trata de un dios de la muerte), como si en verdad hubiera librado al héroe del suicidio:

v. 706, ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης.

«Ares quitó la terrible aflicción de sus ojos».

Leyéndolas en su sentido más profundo comprendemos que lo propio de Ares no es consolar, sino dar muerte³⁵.

La invocación a Pan alude, en primer lugar, al dios festivo de los cantos y las danzas en los campos; sin embargo, es también el dios de los campesinos y pastores, es decir, la divinidad que debía velar por los hombres asesinados a manos de Ayante en su ataque de locura. El hecho de que el Coro lo invoque en este momento para que se alegre y dance con él resulta un tanto paradójico y absurdo, ¿cómo va a aprobar el dios lo realizado? Se trata de un nuevo indicio del fatal término del protagonista.

La responsión 697, πετραίαις ἀπὸ δειράδος, 710. θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, nos opone la situación del hombre frente a la divinidad³⁶: ésta vive en tierra firme, mientras que aquél atraviesa el mar de la vida (en una gran inestabilidad) en rápidas y veloces naves.

El resumen de la estrofa lo encontramos en el verso 701 νῦν γὰρ ἔμοι χορεῦσαι, «ahora me interesa danzar», puesto que es la mejor manera de manifestar la alegría que le embarga. En responsión exacta con él tenemos el v. 714, πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραινεί, «todo lo consume el gran tiempo...», (respuesta al aparente cambio de actitud de Ayante).

La invocación final a Apolo Delio posee asimismo un doble sentido; es cierto que se trata de los coros y es a esto a lo que, en primer lugar, se refiere el canto; sin embargo, Apolo es también el dios de la salud. ¿No será una alusión irónica a su locura supuestamente curada? No hay que olvidar, asimismo, que su nombre va en responsión con

35. Ares como sinónimo de guerra en v. 254, 614, etc.

36. Cf. v. 125, en labios de Ulises: «veo que nosotros, cuantos vivimos, no somos nada, sino fantasmas o sombra vana»; v. 383, «con el querer del dios ríe y llora el hombre». Se trata de un lugar común en la poesía griega (cf. Píndaro, VIII 95).

ἀέπτων, «lo inesperado». En el fondo, Ayante no ha realizado nada contra lo esperado, no ha cambiado en su interior: nadie puede ir contra el destino.

Palabra clave a la hora de analizar la ironía trágica y el doble sentido es λαθίπονος del v. 711. El héroe se va a olvidar de sus males, pero ya para siempre; en el momento en que el Coro pronuncia estas palabras va camino de la muerte.

Los versos finales enlazan con los primeros del héroe en su discurso del «engaño», versos 647-650, y constituyen una prueba más de que tanto Ayante como el Coro dicen lo mismo.

M^a. CONSOLACIÓN ISART HERNÁNDEZ
Universidad de Extremadura