

## EL CONCEPTO DE *DEINÓTES* EN LAS TRAGEDIAS CONSERVADAS DE SÓFOCLES\*

*María Inés Saravia de Grossi*  
Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

En el presente trabajo se somete a consideración el concepto de *deinótes* y su familia de palabras, en las tragedias conservadas de Sófocles.

El concepto se define como aquello que causa admiración y asombro; en consecuencia, queda en suspenso angustiante la razón y el discurso.

Otros conceptos vinculados interactúan en clara solidaridad semántica. Primeramente, y como efecto de distanciamiento, surge οἶκτος, *compasión*. Luego εὖ φρονεῖν, que plasma la experiencia de la reflexión que sobreviene después de las acciones. Por último σύνεσις, como *comprensión*.

La interpretación de δεινότης como la capacidad que deviene en acciones "pasmosas" describe al héroe sofócleo en una órbita humana connatural, que lo presenta como una dualidad, capaz de provocar admiración y temor al mismo tiempo, porque sus acciones y su temperamento se dirigen a una misma dirección de conflicto y resolución trágicos inacabados.

Palabras clave: Sófocles, tragedias, *deinotes*, conceptos vinculados.

### Abstract

*In the current works the concept of deinotes and its family of words are submitted to consideration. The concept is defined as something that causes admiration and amazement; consequently reason and speech remain in an anguished suspense.*

*Other link concepts interact in evident semantic solidarity. Firstly, as an effect of distance, appears οἶκτος, compassion. Then εὖ φρονεῖν, which sets the experience of reflection that comes after actions. Last, σύνεσις, as comprehension.*

Fecha de recepción: 01/04/07  
Fecha de aprobación: 15/04/07

*The interpretation of δεινότης as the capacity that becomes in “astonishing” actions describes the hero in a connatural human orbit, which presents him as a dualism, able to provoke admiration and fear at the same time, because his actions and his temperament are conducted at the same direction of unfinished, tragic conflict and resolution.*

*Key words: Sophocles, tragedies, deinotes, link concepts.*

En esta oportunidad hablaremos sobre El concepto de *deinótes* en las tragedias conservadas de Sófocles y para ello hemos basado nuestra propuesta en el artículo de Schlesinger, *Deinotes* (1936-37) y que se apoya en el pensamiento de Aristóteles expresado en *Ética Nicomaquea* Z, 1144, 12-13<sup>1</sup>, donde se analiza la naturaleza humana en relación al concepto de δεινότης como δύναμις psíquica y en relación al significado de φρόνησις, en un sentido de rectitud moral y de prudencia. Aristóteles afirma que cada acción humana es el producto de dos posibilidades psíquicas: una elección y una determinación del objetivo de la acción y, en segunda instancia, la capacidad por medio de la cual se llega al logro de ese objetivo o finalidad.

Esa capacidad, que se designa como δεινότης, se manifiesta, en consecuencia, indiferente desde el punto de vista ético. Todo proceder con responsabilidad tiene algo de ingobernable para el hombre y, si la tragedia, fundamentalmente la de Sófocles, es

\*El presente estudio ha sido presentado como conferencia en las III Jornadas de Literatura Griega Clásica en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, en mayo de 2005. Muchos de los conceptos aquí vertidos están extraídos de mi tesis de doctorado, por lo tanto remito a aquel trabajo para una bibliografía mucho más amplia sobre el tema.

<sup>1</sup>Hemos empleado la edición de Araujo, M. y Marías, J. (eds.) (1985<sup>4</sup>).

μίμησις πράξεως<sup>2</sup>, según define Aristóteles en *Poética*, 1449b 24-25, 1450a 5, el hombre entonces pone en acto su δεινότης, en tanto una facultad humana que permite encontrar los medios para realizar un fin propuesto, hecho que conlleva el quebranto esencial en el héroe sofócleo, pues algo permanece misterioso para el razonamiento, es decir, la incapacidad del razonamiento humano para dilucidar sus propios actos constituye el tema que expone Sófocles.

Nosotros fijamos el campo semántico del concepto como 'lo pasmoso', porque 'pasmoso' significa aquello que causa admiración y asombro; en consecuencia, tales acepciones implican que se deja en suspenso angustiante la razón y el discurso<sup>3</sup>.

Los héroes en Sófocles tienen una trágica ambigüedad. Ellos desconocen el sesgo oculto de sus actos y pensamientos; pero la audiencia o el lector conocen el principio activo de dicha capacidad: τὸ δεινόν<sup>4</sup>. Además, δεινότης promueve la *performance* de las pasiones en instancias liminares, es decir, adhiere conceptos en clara solidaridad semántica. Primeramente, y como efecto de distanciamiento, surge οἶκτος, "compasión". Luego εὖ φρονεῖν, que plasma la experiencia de la reflexión que sobreviene después de las acciones, presenta alternativas, es decir, las cosas pueden ser de esa u otra manera. Por último σύνεσις, como "comprensión", fluye cuando el hombre ha logrado desplazarse por completo en su juicio hacia la plena concreción de la situación en la que tiene que actuar el otro. La σύνεσις facilita la alteridad que, momentáneamente y en forma concreta, experimentan los personajes.

<sup>2</sup>Lucas (1978<sup>2</sup>: 96, n. 49b 24) πράξις implica una acción que tiende a un fin, asociado con προαίρεσις, implica un compromiso en la realización y lleva implícito su integridad, τελείας. Tiene las dos implicancias de plenitud y seriedad.

<sup>3</sup> Cfr. González de Tobia, A. M., (1993: 69-74).

<sup>4</sup> Cfr. Nussbaum (1986: 51-84).

A continuación veremos dichos conceptos en cada obra, siguiendo un criterio cronológico de las mismas<sup>5</sup>.

En *Áyax*, el concepto δεινός define la experiencia que se aprecia en el Prólogo y contribuye con la coherencia estética de la trama, en tanto compone el hilo vertebral de la obra, pues se enlaza, en el Episodio I, con la temprana interpretación del Prólogo dada por Tecmesa y, en consecuencia, su espanto ante el súbito cambio en la vida de *Áyax*; luego, en el *commós* (Episodio I), *Áyax* mismo se considera δεινός; en el Episodio II aflora el concepto por medio de una reflexión altamente poética de los hechos del amanecer y, correlativamente, de toda su vida.

El Mensajero introduce el discurso directo de *Áyax* cuando dialoga con Atenea. El verso intersticial adelanta el carácter 'pasmoso' de la conversación (v. 773). Cronológicamente, el encuentro se produce previo al Prólogo y muestra el carácter arrogante del héroe en el corazón de la obra.

En el *Éxodo*, la reunión de personajes prepara la escena para la *mitologización* del héroe, de lo cual se encargará Odiseo en su segunda intervención; por tanto el *Éxodo*, además, sustenta filosóficamente el Prólogo.

En la primera parte de la obra, interpretan los hechos del amanecer Tecmesa y *Áyax*; en la segunda, Tecmesa y Agamenón. Cada uno de ellos pide explicaciones a su modo. *Áyax* se contesta en el Episodio II, después de haberse interrogado a sí mismo en el Episodio I, acerca del crimen llevado a cabo en el Prólogo.

La solidaridad semántica de los otros conceptos se pone de manifiesto con Odiseo, quien sufre οἶκτος en el Prólogo, pues ha tenido el aprendizaje de verse degollado y comprobar, finalmente, que no lo ha sido, esto proporciona la experiencia de la alteridad

<sup>5</sup> Advertimos que para las citas de las obras estudiadas seguimos la edición de Pearson (1928), las transliteraciones se ajustan a las recomendaciones establecidas por Fernández Galiano (1969); por último, las traducciones nos pertenecen.

expresada como *compasión*. A *Áyax*, el ejemplo de verse como otro, en el Prólogo, promueve la meditación de la *σύνεσις*. En el "Discurso Engañador", *Áyax*, a su vez, se apiada de Tecmesa y muestra la nitidez en la apreciación de las tinieblas; en el recuerdo, Odiseo es visto y aceptado (v. 677). Luego, también Tecmesa suplica *οἶκτος* (v. 310) para ella y su hijo por el futuro azaroso sin la protección de *Áyax*.

La visión de lo correcto se extrapola en la torsión de la mirada, la tergiversación. El concepto *εὖ φρονεῖν* presenta la imagen contraria de la torsión de la mirada producida en el Prólogo (vv. 371, 491, 746, 1252), expresa como un reclamo de corrección.

Cada personaje que aparece en la escena manifiesta una versión de los hechos ocurridos en la oscuridad. El único comprometido íntegramente es Odiseo, como resultado de su experiencia. Los demás reproducen una perspectiva teatral fragmentaria desde diversas aristas. Señalamos el carácter metateatral de la obra por cuanto la tragedia no es sino la explicitación del lenguaje connotativo del Prólogo, a cuyo contenido *Áyax* accede por medio de *σύνεσις*, "comprensión", como un modo de comprenderse.

En *Antígona*, el concepto *δεινός* es expresado por la heroína en el Prólogo (v. 96) y por última vez en el Cuarto Episodio (v. 915). En el primer caso, alude al código del régimen imperante y, en el segundo, se enfatiza el carácter 'pasmoso' de las experiencias, según la apreciación que Creonte tiene de los actos de *Antígona*. En el Episodio I, el Guardián (v. 243) expresa el concepto en relación con los ritos funerarios que se han llevado a cabo en la clandestinidad. Luego el mismo Guardián menciona el término *δεινόν* (v. 323), a propósito del temor por la amenaza infligida por Creonte dado que, si no lleva al culpable del delito contra la patria, él deberá responder por ello. El Episodio se cierra con ese clima de peligro inminente y el Coro canta el Estásimo I, donde aparece el concepto en el primer y segundo versos (vv. 332-33) y enuncia la grandiosidad del hombre. El

canto consiste en la explicación sencilla y completa de los alcances humanos. A continuación, nuevamente, reaparece el Φύλαξ, porque trae la respuesta a la amenaza de Creonte y presenta al ‘responsable’. La violencia ideológica que ejerce Creonte en el Episodio II (vv. 407-8), con sus ‘palabras δεινά’, es arrasada por la violencia de los poderes irracionales que irrumpen en el plano de las apariencias, a partir del Episodio III. Creonte termina herido por la fuerza arrolladora que emana de los propios actos, debido a su obsesión.

En el centro del Episodio III, Hemón emite el concepto que en este caso alude al ojo ciclópeo de Creonte: interpretado como “una presencia pamosa en la ciudad” (v. 690).

En el Episodio V, Creonte pronuncia el concepto a propósito de los “hombres pasmosos”. El adjetivo alude a la corrupción de quienes sucumben por la ganancia de dinero mal habido. El Corifeo menciona δεινά a propósito de las palabras de Tiresias (v. 1091), y esto produce la fisura en la conducta obcecada de Creonte. Es más, hay pánico y desconcierto. Para Creonte, ceder es ‘pamoso’, pero enfrentarse a la fuerza del destino que mencionaba el Coro en el Estásimo IV es una locura que produce la propia ceguera. El reconocimiento que padecerá Creonte en el Éxodo es visualizado y anunciado en este verso.

En cuanto a los conceptos relacionados, la obra ofrece una única oportunidad en la que se menciona οἴκτος (v. 858). Antígona padece una suerte de alteridad, porque el grado del sufrimiento es tal que se mira como otra. En el caso de Creonte, esto es impensable.

El antídoto natural que se necesita para contrarrestar δεινότης subyace en εὖ φρονεῖν, puesto de manifiesto en la segunda parte de la obra y se pronuncia cuando la trama se desarrolla dentro del torbellino de los acontecimientos. En la segunda parte, tanto Hemón, como Antígona y Tiresias, le advierten a Creonte la oportunidad de pensar bien. Cuando la joven, en el Episodio IV, se lamenta muy emotivamente, aparece el concepto εὖ φρονεῖν en

consonancia con las palabras de su novio, a quien no encuentra en ningún momento en el último día de su vida. No obstante, el verbo εὐφρονεῖν deja ver la profunda reciprocidad de sus afinidades. Además, el Episodio IV deviene el momento de la σύνεσις; Antígona comprende que sus actos puedan no tener sentido, eso es gravísimo para una joven que ha arriesgado su vida, pues percibe que los dioses se han alejado demasiado, lo cual constituye un reclamo frecuente en los jóvenes, como en el caso de Hilo en *Traquinias*.

En relación con los Estásimos, el Primero y el Cuarto expresan el concepto δεινός y encierran su circuito. Los dos Coros aluden tanto a Antígona como a Creonte, es decir, están inmersos en la trama. El primero es, sin más, un acto de sinceridad; el segundo es un alarde de metáforas, de un estilo cifrado, como los mitos a los que alude. En el primero, el hombre está presentado como un ser dotado de razón, capaz de elegir y superarse; en el segundo, una fuerza del destino, de predestinación, conduce al hombre a la inactividad. Las iniciativas humanas que parecen no tener fin tienen su reverso en quienes no pueden evitar la fatalidad<sup>6</sup>. A su vez, la Párodos y el Estásimo V registran un tono *hiporquemático*, cantan y anhelan victorias cuando el espectador percibe la divergencia de los actos humanos con respecto a la voluntad divina<sup>7</sup>.

En *Traquinias*, un monólogo de Deyanira inaugura el Prólogo, donde se desarrollan presupuestos esenciales para la obra. El personaje realiza un *racconto* de su vida, en el que vemos, se halla sumida en el terror y el cansancio y sugiere que ha de llegar una “pasmosa calamidad” a la familia.

En *Traquinias*, δεινός recorre todos los Episodios dramáticos, desde el Prólogo hasta el Éxodo. El veneno de la Hidra

<sup>6</sup> Cfr. Segal, Ch. (1964: 46-66).

<sup>7</sup> Oudemans y Lardinois (1987: 154), donde se afirma: “They form a repetition of a peak in the Hope of deliverance, shown in an imagery of Light, which is subsequently dashed to the ground, in a repeated game of Dionysus.”.

atrapó al amo, como lo describe más tarde el propio Heracles. Neso incorporó a su pócima el veneno de la Hidra y, después de su muerte, es lo que, finalmente, mata a Heracles, quien, a su vez, mata a la Hidra, por lo tanto él llega a ser el causante de su propia destrucción<sup>8</sup>. La descripción lírica de cómo el veneno va envolviendo el cuerpo de Heracles, asimilada a una nube asesina, es semejante a la descripción de Heracles en el Éxodo y semejante, también, a la descripción de Deyanira, de aquella penuria designada como “pasmosa” en el Prólogo (vv. 43 y 46), referida como una suposición intuitiva de los eventos.

A propósito de οἶκτος, Deyanira se identifica con la sensibilidad de Yole y comprende que su propia belleza y juventud pertenecen al pasado. Actúa con las mujeres como quisiera que actuaran con ella, con generosidad y benevolencia. En su momento, Heracles grita desoladoramente por οἶκτος, pero nadie puede ayudarlo. Debe vencer sus propios monstruos. Hilo se rebela ante ese cuadro y concluye con un grito amargo, en el que recrimina que su ruina parece un exceso.

La familia tiene la experiencia de σύνεσις por separado, en el Episodio III y el Éxodo, hecho que le otorga cierta simetría y estabilidad al andamiaje teatral.

Neso actualiza su presencia nuevamente en el Éxodo y el mundo exterior, mitológico, sobrenatural, bestial, que representa, se introduce en la esfera íntima de Deyanira y produce el colapso que traerá a Heracles a su casa. Ésta deviene una peripecia definitiva, única y radical que produce la comprensión y, en consecuencia, la humanización de Heracles, el vencedor de monstruos.

En *Edipo Rey*, Tiresias inaugura el tema cuando une δεινός a φρονεῖν, a propósito de la perplejidad que causan las conductas humanas, inclusive su propia actitud. En medio del mensaje de los

<sup>8</sup> Cfr. Grimal (1981: 243 y 266). La Hidra fue criada por Hera para terminar con Heracles.



dioses, el adivino incorpora el pasado de Edipo que lo expulsó de la tierra cuando menciona las “maldiciones de paso pasmoso” (v. 418). El Estásimo I refracta el discurso de Tiresias cuando se refiere a las  $\delta\epsilon\iota\nu\alpha\iota\ \text{Κ}\hat{\eta}\rho\epsilon\varsigma$  “diosas pasmosas de la muerte” (vv. 471-472).

Con su presencia, Tiresias plantea la apertura hacia el reconocimiento de Edipo; luego, con la aseveración del Pastor, se alcanza el punto culminante del proceso. En el Episodio IV, el Pastor de Layo confirma las palabras de Tiresias y por lo tanto, también, las palabras del hombre de Corinto e indirectamente las palabras del propio Creonte. El concepto  $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$  estalla en el Éxodo porque deviene el reverso de la ironía trágica.

Así como en la primera mitad de la pieza Edipo tiene la iniciativa de sus actos y, en cambio, en la segunda parte, los hechos se precipitan independientemente de sus decisiones, del mismo modo en la primera parte, Edipo se compadece de los Suplicantes y del Coro; pero, en la segunda parte, el Pastor relata que él se apiadó del niño. Luego el Mensajero, en el Éxodo, lo presenta como un motivo de compasión y, finalmente, el mismo Edipo pide  $\acute{o}\iota\kappa\tau\omicron\varsigma$  para sus hijas, ante Creonte. El concepto  $\epsilon\tilde{\upsilon}\ \phi\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$  acentúa la rivalidad de Creonte y Edipo, pero Yocasta concluye con el concepto cuando se comporta como una madre, antes de retirarse, por tanto el verbo predomina en el centro de la obra, mientras  $\acute{o}\iota\kappa\tau\omicron\varsigma$ , en los extremos. Frente a la Esfinge, en una acción puntual, Edipo obtiene conciencia de sí,  $\sigma\acute{\upsilon}\nu\epsilon\sigma\tau\iota\varsigma$  y el discurrir dramático permite la recuperación de su visión interior, la comprensión como un modo de vida.

En *Edipo Rey*, puede afirmarse que el concepto que nos ocupa, coadyuva con las interpretaciones que sostienen que *Edipo Rey* es una obra de díptico. La palabra  $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$  aparece con proliferación en el Episodio II y en el Éxodo, vale decir, el cierre de cada una de las partes que componen la estructura.

La trabazón agonal en la primera parte da lugar al discurso coherente, la elaboración meditada y aceptada del propio ser. La tarea de Edipo es hacerse "otro", como modo de apreciarse

objetivamente. En suma, la trama propone un modo no cartesiano de deliberación en cuanto Edipo no se presenta enfrentado al mundo, como podría parecer la imagen inicial, sino que es afectado por el discurrir temporal<sup>9</sup>. Los personajes secundarios ejercen una eficacia coyuntural, son corrosivos de la δόξα, en cuanto modelan una personalidad ignorada y oculta hasta su contorno preciso del final y ‘realizan’ una personalidad que al propio interesado le resulta distante, inapropiada, ajena<sup>10</sup>. El Sacerdote del Prólogo lo interroga en tanto gobernante; Yocasta como esposo, porque su presencia imprime un tenor familiar en el Episodio II; el Mensajero de Corinto como hijo adoptivo; las hijas como padre mendicante, después de haber sido padre dispensador; el Coro como el artífice de su sosiego y, por último, Creonte lo vincula con la vida política y familiar. Todos ellos le hablan en relación con un aspecto de su desempeño social, en tanto ἀνὴρ; en cambio Tiresias, quien posee la visión omnisciente del caso, le habla en tanto ἄνθρωπος, en toda su complejidad, como también lo hizo la Esfinge.

En el Prólogo de *Electra*, Orestes expresa que el Pedagogo, su tutor durante los veinte años del exilio, alienta el ánimo “en las circunstancias pasmosas, como un caballo de raza” (v. 25). Por medio de una comparación homérica, Orestes predispone el tenor de los hechos del final.

Las mujeres expresan el concepto en relación al crimen de Agamenón (vv. 121-259), el modo de vida de Crisótemis (vv.341-342) y las emboscadas de las Erinias (vv. 489-491), mencionadas por el Coro.

<sup>9</sup> Cfr. Gill (1995: 7-19).

<sup>10</sup> Uso el verbo como lo emplea Romero Brest (1966: 30): “El análisis ontológico me lleva a subrayar que si el contemplador real-iza el ‘ser’ existiendo en ‘lo imaginario’ es porque se abre a las ‘realidades’ e ‘irrealidades’ sin trabas religiosas, ideológicas, sentimentales, morales...destruyendo esas falsas unidades para lograr la legítima unidad que lo vuelve a él mismo existente, es decir, ‘tiempo’”.

En el epicentro dramático, el discurso del Pedagogo presenta la única ocasión en que el concepto δεινός aparece como sujeto en nominativo masculino: δεινός ἠνιοστρόφος (v. 731) “el auriga pasmoso” y señala el protagonismo del joven, sancionado por medio de este relato de connotaciones míticas, que evoca su instante concluyente. La luminosidad que irradia Orestes en la exposición contrasta con la situación de desesperanza y exigencias de Electra. El “accidente” del joven luminoso constituye y resuelve una metáfora, en el sentido en que señala la “muerte” apolínea del hijo de Agamenón y comienza, en esa instancia, la venganza que lo imposibilita para la vida heroica.

El relato del Pedagogo promueve un aspecto en Clitemnestra que parece desconocido para ella: la ausencia de odio en sus sentimientos. Se asombra porque la “muerte” del hijo la entristece y admite que “el dar a luz es pasmoso, pues uno no odia a los que engendra” (vv. 767 y 770). El relato ficticio produjo en la madre una apertura de la realidad, donde atisbó los abismos de la subjetividad. No hay razones para suponer que el Pedagogo pueda inquietar a Clitemnestra de modo que ella decida mentir. Ella siempre ha dicho la verdad, realmente se jacta de su arrogancia. Clitemnestra reaparece sólo al final, en el reconocimiento ante el hijo, instancia en la que debería creerse su μεταβολή, aunque, en efecto, las imágenes de una Clitemnestra muy perversa, que agradece la muerte del esposo y declara no sufrir arrepentimientos, son excesivamente poderosas. Pero, si el discurso del Pedagogo modifica la conducta de Electra, que se decide a consumir la venganza, del mismo modo sería factible considerar que pudo haber evolucionado la conducta de la madre.

El concepto δεινός aparece por primera vez en el Prólogo, en el discurso de Orestes y concluye en el discurso frente a la urna, el momento en que se unen los itinerarios de los hermanos. En medio de la obra, el concepto connota el dolor de la espera, la ansiedad, las circunstancias desfavorables en las que acechan las Erinias, que

nunca se convierten en Euménides y, en consecuencia, dejan un final patético porque la amenaza nunca se modifica para los hijos. La obra no proporciona una pacificación de las emociones porque la justicia entre los hombres no se ha solucionado; la conclusión repercute tremenda y agnóstica porque no admite discusiones<sup>11</sup>.

El concepto οἶκτος es frecuente en los extremos de la pieza: ya sea en las partes líricas del Prólogo, en el recuerdo de la muerte de Agamenón como en la descripción de los sentimientos de Electra. El concepto reaparece próximo a la resolución del conflicto, el asesinato. Clitemnestra es la única a quien se le niega οἶκτος (v. 1412). El concepto εὖ φρονεῖν tiene lugar cuando las hermanas discuten dos formas de vida: la comodidad de Crisótemis frente a la resistencia que soporta Electra. La experiencia de σύνεσις, “comprensión”, no puede expresarse sino en el canto *commático* de la Párodos (vv. 121-250), donde encontramos la clave de la obra, porque Electra manifiesta la constancia en el dolor y la falta de respuestas.

Las imágenes aluden, en última instancia, a movimientos, ya sea la atención de los caballos en situaciones de riesgo, como también la última expresión en ritmos anapésticos de marcha, las imágenes de caminos “pasmosos”, que designan el grado superlativo del concepto. Resulta paradójico que se refiera a movimientos en un drama de un estatismo exasperante. La mitad de las veces en las que aparece el concepto describe las circunstancias que resultan coercitivas para Electra, difíciles de sobrellevar, hostiles. Esta insistencia en tales coyunturas ratifica la idea de un heroísmo femenino estático, que debe resistir a pesar de todo<sup>12</sup>.

En *Filoctetes*, tanto en el Prólogo como en la Párodos, δεινός describe al hombre enfermo, ya sea cuando era un hombre fuerte, como en el presente, extremadamente debilitado.

<sup>11</sup> Cfr. Winnington Ingram (1954-5: 210-216).

<sup>12</sup> Lefkowitz (1981: 284-292).

Después de que el joven y Filoctetes hablaron sobre sus vidas, *δεινός* forma parte de una expresión que permite apreciar la sensatez del héroe. El carácter universal de la experiencia se expresa adecuadamente en un enunciado “gnómico” que manifiesta una persona que se ha recuperado a sí misma. El tono de sus palabras llega a ser disonante con respecto al acento angustiado de sus intervenciones previas (vv. 500-506), por ejemplo Filoctetes considera que es “necesario que alguien vea las cosas pasmosas cuando está fuera de las penurias” (vv. 504). La bonanza propicia un espacio para que el ser humano reflexione, de modo de no ser destruido subrepticamente por ninguna instancia apremiante.

La crisis que ataca a Filoctetes es descripta también como *δεινόν* y funciona como el punto de inflexión en el que los personajes ya se conocen mutuamente; además la interrupción señala un nuevo comienzo auténtico, sincero. La experiencia límite de estar al borde de la muerte o de la vida produce manifestaciones frontales, decisivas. *Δεινός* delinea la caracterización de Filoctetes hasta la enfermedad. El padecimiento invierte los papeles que tenía planeados Neoptólemo, quien expresa su experiencia como *οἶκτος δεινός* (v. 965).

La segunda parte comienza cuando Neoptólemo termina de preguntarse qué harán él y sus compañeros marinos (v. 974); mientras tanto las maldiciones de Filoctetes van dirigidas hacia Neoptólemo (vv. 927-929) en el grado superlativo del odio y de la villanía “pasmosa”.

En el Éxodo, Odiseo y Filoctetes pronuncian *δεινός* en sendas oportunidades en relación con Neoptólemo. El adjetivo está adherido a imágenes auditivas, ya sea *φωνεῖς* (v. 1225) como *αἶνον ἀινέσας* (v. 1380). El motivo al que se le atribuye *δεινός* radica en la conversación. La capacidad discursiva que ha adquirido el joven en el devenir dramático produce algo *δεινόν*. En el drama de Sófocles, los dos maestros se sorprenden del aprendizaje y del despliegue de personalidad que dirime Neoptólemo, quien ya no escucha los

consejos de Odiseo, ni las súplicas imperativas de Filoctetes, sino que actúa a conciencia; resuelve el dilema de ir a casa, de ayudar al hombre discriminado para que se sienta aceptado socialmente y pretende, a su vez, establecer las diferencias importantes frente a Odiseo<sup>13</sup>.

En los extremos de la pieza, Filoctetes pide οἶκτος y el Corifeo lo acompaña en esos reclamos. Para el Corifeo, sentir οἶκτος implica abandonar el plan impuesto, es decir, la actitud corporativa de Odiseo. Neoptólemo no se apiadará si Filoctetes no cambia de actitud; pero el joven tampoco aclara cómo fue el procedimiento previo, engañoso, empleado por él mismo. En esa instancia, la acción comienza a despejarse para Filoctetes y cuando expresa δεινόν αἶνον αἰνέσας; manifiesta, de algún modo, la experiencia de la σύνεσις. En la obra no aparece el concepto εὖ φρονεῖν.

Neoptólemo soporta la peripecia de la obra, como Creonte en *Antígona*. Filoctetes necesita de Heracles para cambiar de actitud; en cambio, Neoptólemo resuelve la situación entre los hombres. Al final, Filoctetes aprecia la cohesión interna del plan propuesto en el Prólogo, aunque el resultado no fue exactamente como lo planteó Odiseo.

En *Edipo en Colono*, la trama bifurca sus circuitos de acción. El itinerario dual está señalado por los conceptos δεινός y οἶκτος. El primero recorre casi todo el texto; el segundo se cumple periférico, acorde con el tema del suplicante. En el final, el discurso del Mensajero une los dos planos, junto con los conceptos εὖ φρονεῖν y σύνεσις.

En el Prólogo, Edipo menciona a las “diosas de mirada pasmosa” como πόντια δεινώπες (v. 84), en una súplica para permanecer en el lugar donde ha arribado después del prolongado peregrinaje. En *Edipo Rey*, las “maldiciones” designadas como

<sup>13</sup> Cfr. Nuestro artículo en *Circe* (2005: 247-260).

Respuestas antiguas y contemporáneas ante el anuncio de catástrofes: 15  
Píndaro, el *Peán* 9 ante el eclipse de sol y los pronósticos del cambio climático.

δεινόπους ἄραξ (v. 418), aluden a los pies de Edipo; en *Edipo en Colono*, las diosas δεινώπεις aluden a su ceguera vidente. Los ancianos advierten el portento y el adjetivo no ocurre en ninguna otra obra de Sófocles.

La Párodos *commática* menciona, al principio, el aspecto de Edipo como “pasmoso de ver y pasmoso de escuchar” (v. 141), pero la mano del dios que lo toca no se hace esperar y los ancianos ven en él un prodigio; en esta realidad, lo δεινόν representa el efecto de la voluntad de los dioses.

Más adelante, en el Estásimo II, el Coro sigue los acontecimientos violentos con pasión y el canto presenta la clave de la obra en un lenguaje cifrado. Los ancianos relatan los movimientos masivos, mientras en los Episodios centrales los personajes están individualizados. El concepto describe la experiencia de conocer las fronteras culturales que permanecen amenazadas en Atenas. La imaginería expone generosamente un conjunto social que llega hacia los espacios salvajes, hostiles, y regresa con las jóvenes hijas de Edipo. La expedición se recupera en su identidad después de haber experimentado los límites físicos y metafísicos. Lamentablemente, el público recuerda el final de la casa de los Labdácidas<sup>14</sup>.

El Coro en el Estásimo III canta a la vejez y sus padecimientos, de los cuales el más importante radica en el hecho de estar exentos de φιλία, porque la ancianidad vive excluida o discriminada<sup>15</sup>. El canto recorre el estado general de la vejez hasta la situación particular; termina con ἔγω μόνος (v. 1239) y describe las tormentas de la vida como “las rompientes de olas pasmosas” (v. 1243). Presentan la imagen del Estado agredido por los golpes pertinaces de los extranjeros. La recurrencia de las expresiones de δεινότης en los *Estásima* se manifiesta con más amplitud e

<sup>14</sup> Cfr. Nuestro artículo (2005/6: 119-130).

<sup>15</sup> Γέρας ἀφιλον (v. 1235) recuerda las palabras de Edipo (v. 1396).

imaginería que en los Episodios. Por último, Edipo expresa que los hermanos están imbuidos de “un odio pasmoso” (v. 1392).

En el Prólogo, ante la posible agresión, Edipo y Antígona ruegan οἶκτος (vv. 109 y 242). El Corifeo manifiesta su compasión; en las escenas iniciales de reconocimiento del espacio y de los personajes, el concepto οἶκτος se presenta profusamente.

El discurso del Mensajero en el Éxodo resume los circuitos del drama con el empleo de los conceptos οἶκτος y εὖ φρονεῖν e, inmediatamente, δεινός (v. 1651). Los primeros describen la conducta entre los hombres de bien; el último describe lo inefable, las experiencias que superan la inteligibilidad humana y que se designan como un prodigio que Teseo acaba de presenciar, por ser el hombre elegido para eso. El discurso, en esta instancia, refiere los hechos θαυμαστά que menciona el escoliasta en la *hipótesis*.

### Conclusiones

En las tragedias conservadas de Sófocles, la concepción del ser humano como un ser δεινός se pone en evidencia no sólo por la aparición y significado de la familia de palabras del concepto, sino también por la solidaridad semántica establecida por οἶκτος, la compasión como actitud frente a las circunstancias y padecimientos ajenos; εὖ φρονεῖν, a modo de antídoto natural del ‘ser pasmoso’ y σύνεσις, la comprensión necesaria para que cada héroe o heroína trágicos se comprendan, cuando se producen los espacios discursivos en que hablan de sí mismos.

La interpretación de δεινότης como la capacidad que se convierte en acciones ‘pasmosas’ inscribe al héroe sofócleo en una órbita humana connatural, que lo presenta como ser bifronte, capaz de provocar admiración y temor al mismo tiempo, porque sus acciones y su temperamento se dirigen a una misma dirección de conflicto y resolución trágicos inacabados. La interpretación de las tragedias, que otorga el concepto como un elemento de cohesión



dramática, ofrece un nuevo ángulo de observación que recrea la dimensión de obra y personajes.

Finalmente, desde este punto de vista, cada personaje trágico de Sófocles resulta 'pasmoso' y 'pasmosas'<sup>16</sup> devienen sus acciones. El autor los somete a la aparente inconsistencia de la dualidad, que adquiere sentido en el mero hecho de ser consciente de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, M. y MARÍAS, J. (eds.) (1985<sup>4</sup>). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969). *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.
- GILL, Ch. (1995). *Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press
- GONZÁLEZ de TOBIA, A. M. (1993). "La función dramática del *Stásimon* primero de *Antígona* de Sófocles". En *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*. Montevideo, pp. 69-74.
- GRIMAL, P. (1981). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- LEFKOWITZ, M. (1981). "L' héroïsme de la femme". En *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, 3, pp. 284-92.
- LUCAS, D. W. (ed.) (1978<sup>2</sup>). *Aristotle. Poetics*, Oxford, Oxford University Press.
- NUSSBAUM, M. (1986). *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge.
- OUDEMANS, Th. C. W. y Lardinois, A. P. M. H. (1987) *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden, Brill
- PEARSON, A. C. (ed.) (1928). *Sophoclis, Fabulae*, Oxford, Oxford University Press.

ROMERO BREST, J. (1966). *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires.

SARAVIA de GROSSI, M. I. (2005). "¿Un discurso ineficaz en Neoptólemo? En: *Circe* 10, pp. 247-260.

----- (2005/6) "Los espacios en *Edipo en Colono: El Segundo Estásimo*". En: *Clásica* 17/18 (2994/2995) ISSN 0120134316. Brasil, pp. 119-130.

SCHLESINGER, E. (1936-7). "*Deinotes*". En: *Philologus* 91, pp. 59-66.

SEGAL, Ch. (1964). "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*". En: *Arion* 3, N° 2, pp. 46-66.

WINNINGTON INGRAM, R. P. (1954-5). "The *Electra* of Sophocles: Prolegomena to an Interpretation". En: Segal, E. (ed.) (1988) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press. pp. 210-216.