

Todos tus muertos: lance patético, repugnancia y sufrimiento en *Antígona* de Sófocles

All your Dead: Pathos, Disgust and Suffering in Sophocles' *Antigone*

Katia Obrist

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

katiaobrist@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8336-9246>

Resumen:

En este artículo, proponemos echar luz sobre la escena de lance patético de *Antígona* de Sófocles. Exploramos aspectos que promueven la repugnancia en el espectador durante ese pasaje y elementos que progresivamente alimentan esa emoción en la trama de la pieza en general, como la impiedad hacia los dioses y, en especial, las referencias a otro cuerpo muerto, el de Polinices. A partir de los estudios desde la fenomenología, siguiendo a Weiss (2023) y Cairns (2017 y 2022), nos aproximamos a los modos en que esa emoción es neutralizada a partir de la exposición del sufrimiento (y del dolor físico, en otras tragedias del colonense) con el propósito de, por un lado, explorar el *páthos* como dispositivo dramático y, por otro, observar –siguiendo a Aristóteles– de qué manera el dramaturgo encauza hacia el auditorio las emociones en los instantes finales de una pieza trágica.

Palabras clave: Emociones, Repugnancia, Compasión, *Antígona*, Sófocles

Abstract:

In this article, we propose to shed light on the pathetic scene in *Antigone* of Sophocles. We explore aspects that promote disgust in the spectator during this passage and elements that progressively feed that emotion in the plot of the piece in general, such as impiety towards the gods and, in particular, references to another dead body, the corps of Polynices. Based on studies from phenomenology, following Weiss (2023) and Cairns (2017 and 2022), we approach the ways in which this emotion is neutralized through the exposure of suffering (and physical pain, in other tragedies of Sophocles) with the purpose of, on the one hand, exploring the *pathos* as a dramatic device and, on the other, observing –following Aristotle– how the playwright channels emotions towards the audience in the final moments of a tragic play.

Keywords: Emotions, Disgust, Piety, *Antigone*, Sophocles

Recepción: 29 julio 2024 | **Aceptación:** 18 diciembre 2024 | **Publicación:** 1 febrero 2026

Cita sugerida: Obrist, K. (2026). Todos tus muertos: lance patético, repugnancia y sufrimiento en *Antígona* de Sófocles. *Synthesis*, 33(1), e170. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe170>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



1. Introducción

El episodio de lance patético de *Antígona* de Sófocles al que los espectadores asisten se extiende entre los vv. 1261 y 1353, luego del ingreso de Creonte –anunciado en los vv. 1257-1260– cargando sobre los brazos a su hijo Hemón. A este cuerpo, se suma el cadáver de Eurídice unas pocas líneas más adelante. *Antígona* no presenta una escena que exhiba los padecimientos de un cuerpo mutilado o herido, como en otras tragedias del colonense, sino la acumulación de cadáveres de familiares del rey, resultado de sus acciones en el curso de la trama, y, sobre todo, la expresión de su dolor y sufrimiento tras la *anagnórisis*. En otra oportunidad (Obrist, 2020, pp. 353-389), a partir de los estudios de la corporalidad y desde la semiótica del teatro, observamos que es del gusto de este poeta la exhibición de cuerpos atormentados. De esta manera, en *Edipo Rey* y *Traquinias*, reconocimos como un elemento intrínseco a la estética sofoclea la indagación de los espectadores y del héroe acerca del impacto trágico sobre su propio cuerpo profanado (Worman, 2014, pp. 2-11), entre otras propiedades que es posible identificar en esta clase de pasajes. Asimismo, del estudio de esas tragedias consideramos que el hecho de que los personajes se presenten como un espectáculo para la contemplación como también la extensa franja de tiempo sobre la escena, pese al terror que representan sus cuerpos, integran múltiples aspectos que logran con eficacia que el dispositivo dramático del *páthos* provoque deleite en el horror y, a través del temor y la compasión, el desencadenamiento de la *kátharsis* de esas emociones. En *Antígona*, en cambio, el pasaje de patetismo no ofrece “cuerpos destrozados suspendidos en el tiempo” como en aquellas piezas trágicas. Pese a ello, se trata de una escena profundamente conmovedora, en la que el poeta se vale de otros recursos que es preciso explorar a los fines de aproximarnos a la forma en que eran orquestados al momento de su composición.

En este artículo, proponemos echar luz sobre la escena de lance patético de *Antígona* de Sófocles. Los cadáveres exhibidos allí suscitan diversas emociones; sin embargo, nos interesa detenernos en una en particular, la repugnancia. Dada la preponderancia del componente afectivo en los pasajes de patetismo, la teoría de las emociones es un marco de estudio óptimo para su abordaje. A tal efecto, luego de una breve reflexión acerca del *páthos* en Aristóteles, en el primer apartado nos detendremos en el anuncio del ingreso de los dos cuerpos a la escena y en las palabras de respuesta del rey a lo que tiene a la vista, de relevancia para nuestro análisis posterior. En el segundo apartado, realizaremos algunas precisiones acerca del asco y exploraremos aspectos que lo promueven en el auditorio como así también elementos que progresivamente alimentan esa emoción en la trama de la pieza en general, como la impiedad hacia los dioses y, en especial, las alusiones a otro cuerpo muerto, el de Polinices. En el tercer apartado, a partir de los estudios de las emociones desde la fenomenología, siguiendo a Weiss (2023) y Cairns (2017 y 2022), buscaremos aproximarnos a los modos en que la exposición del sufrimiento (y del dolor físico, en otras tragedias del colonense) que ocasiona la acción sosiega y disuelve la repugnancia inicial. Los propósitos son, por un lado, explorar el *páthos* como dispositivo dramático y, por otro, observar –siguiendo a Aristóteles– de qué manera el dramaturgo encauza hacia el auditorio las emociones en los instantes finales de una pieza trágica. Entendemos que los afectos implican un componente cognitivo que emite una evaluación o apreciación acerca de un elemento externo y, además, están regulados por valoraciones, conocimientos y creencias de la comunidad en la que se insertan; a partir de este anclaje social, se pueden manipular las emociones y los procesos mentales asociados a ellas en función de los objetivos establecidos por el poeta.¹ La noción de ‘flujos afectivos’ propuesta por Buis (2021, pp. 195-236), entonces, resulta de especial utilidad pues quienes gestionan las corrientes del caudal emocional pueden decidir, unas veces, liberarlo y, otras, limitarlo o clausurarlo. En este sentido, consideramos que Sófocles (como cualquier poeta/orador) podía valerse de la composición de la trama y de los recursos de la *performance* para anular una emoción, mitigarla o encauzarla, como sostenemos que sucede con la repugnancia y la compasión.

Por otra parte, es central en nuestro estudio considerar que los actores/personajes sobre la escena y los espectadores participan de un juego de contagio emocional, tanto del asco como de la piedad. Como observa Lacourse Munteanu (2012, pp. 70-72), cuando Aristóteles subraya que los elementos estructurales de una tragedia transmiten esta emoción en conjunto con el terror, por un lado, en varias oportunidades recalca que deben estar incorporadas a la estructura interna de la trama (*Poét.* 1452a2-3, 1453b12-13 y 1453b14).² Por otro, deja expresado que ellas deben ser sentidas por el espectador; por ejemplo, cuando realiza su definición de tragedia y refiere a la *kátharsis* (*Poét.* 1449b21-28). Sin embargo, ese efecto emotivo buscado queda sin desarrollar en este tratado. A tal fin, recuperaremos en el tercer apartado reflexiones de otros textos del Estagirita, como *Retórica*, cuyo análisis de las emociones en el Libro II integra su sistema filosófico y puede concebirse como un cuadro comprehensivo de la teoría aristotélica de los afectos. Por otra parte, se hace necesario, estudiar cómo operan sus reflexiones en una obra trágica concreta a partir de lecturas especializadas actuales acerca del corpus aristotélico y relacionadas con la tragedia y la experiencia del espectador (Lacourse Munteanu, 2012, pp. 73-75).

En ese sentido, resulta necesario mencionar que las escenas patéticas o *páthos*, de acuerdo con Aristóteles, consisten en *πραΐς φθαρτική ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα* (“una acción destructiva o dolorosa, como las muertes visibles, el dolor extremo, las heridas y las demás cosas semejantes”, *Poét.* 1452b11-13).³ Aristóteles, en su *corpus*, emplea *páthos* con una multiplicidad de sentidos y, en *Poét.* 1452b9-10, lo define como el tercer elemento constitutivo de la trama, junto con la peripecia y la *anagnórisis*. Con él, refiere no a una experiencia subjetiva de la emoción en un personaje trágico, sino a una especie de acción que formaría parte del léxico teatral y que implica escenas de dolor físico, de heridas o de muerte (Sinnott, 2004, p. 79). Cairns (2022, p. 69) observa que se trata de sucesos que pueden encender la piedad, aunque no son ellos por sí solos los que despiertan esa compasión que es característica de la respuesta del espectador al sufrimiento. Según este especialista, es la trama (*mýthos*) como secuencia estructurada de la acción la que impulsa la piedad y el miedo de la audiencia. Así también lo deja explicitado Aristóteles en *Poética* 1453b1-6.

Por otra parte, los episodios de lance patético se caracterizan en gran medida por la concentración de afectos. En ellos acontece la *kátharsis* del terror y la compasión, como sabemos por Aristóteles, aunque también a partir de expresiones de tragedias como *Traquinias* y *Edipo Rey*, con sus personajes que refieren: *θέαμα (...) / τοιοῦτον οἷον (...) ἐποικτίσαι* (“un espectáculo tal como para compadecerse”, Sófocles, *Edipo Rey* vv. 1295-1296); *ὦ τέκνον, τόλμησον, οἰκτιρόν τέ με / πολλοῖσιν οἰκτρόν (...)* / *ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας, / ὁρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω* (“oh, hijo, ten valor, compadécete de mí, que para muchos soy digno de compasión (...) Mirad, contemplad todos un cuerpo desgraciado, ved al desdichado, en qué situación digna de compasión estoy”, Sófocles, *Traquinias* vv. 1070-1080). En otras palabras, el Labdácida y el Anfitríonida –protagonistas del lance patético– son presentados, al interior de cada pieza, como un espectáculo que mueve la compasión, con términos que lindan con el dispositivo que el espectador tiene ante sí, y se hace referencia a él con un vocablo cuya raíz integra lo visual (*theáomai*) y lo teatral (*théatron, theatés, théama*) y con la mención de *epoiktízo*, en un caso, y *oikteiro, oiktrós* y *oitros*, en el otro, para expresar la respuesta afectiva ante el sufrimiento ajeno. Ambos pasajes ofrecen en proximidad la expresión asociada al evento teatral y la emoción que promueve, relación que adelanta un siglo a la que Aristóteles explicita en *Poética*.⁴ Si bien en *Antígona* no es posible hallar una expresión semejante, sin embargo, podemos extender algunas reflexiones acerca de ese “espectáculo” ante los ojos de otras piezas del colonense.

A tal efecto, resulta de utilidad detenernos en la riqueza semántica de los vocablos asociados a la experiencia visual en el *théatron*. Siguiendo los planteos de Aristóteles acerca de la mimesis en *Poética* 1448b4-19, Weiss (2023, pp. 2-39) sostiene que el *theoreîn* de la *performance* dramática –al igual que en las artes visuales– implica un modo particular de ver, que es enunciado con ese verbo:⁵

καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· (Aristóteles, *Poética* 1448b8-17)

Además, todos hallan agrado en las imitaciones. Indicio de eso es lo que ocurre en los hechos. Pues hallamos agrado cuando contemplamos las imágenes más exactas de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de las criaturas más despreciables y de los cadáveres. La causa de eso es que aprender es muy agradable no solo para los filósofos sino también para los demás hombres, aunque toman parte en menor medida. Por ello hallamos agrado cuando miramos las imágenes, porque al contemplarlas se aprende y se deduce qué es cada cosa, por ejemplo, que este es aquel.

Peponi (2004, p. 311) identifica en este pasaje dos apariciones sucesivas de los verbos destacados y sostiene que *horân* es el medio por el cual *theoreîn* logra completarse; en ambos casos, los verbos están interconectados y el primero de ellos deviene en una suerte de activación primaria del sentido de la vista mientras que el segundo refiere a un proceso consciente de minucioso entendimiento del objeto visto, a través del cual el aspecto cognitivo de la mimesis se torna posible al habilitar la asociación entre οὗτος y ἐκεῖνος; algo semejante sucede con la metáfora, en donde acontece un proceso de aprendizaje que deriva de identificar en un οὗτος, que es no familiar, a un ἐκεῖνος familiar que es evocado.⁶ Por ello, para Weiss, en este texto del Estagirita, a diferencia de *horân*, que supone ‘ver un objeto’, *theoreîn* comporta el sentido de ‘ver un objeto de representación’ e implica “aprender y deducir” (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*) acerca de una relación representacional entre la imitación y el objeto imitado.⁷ En esta relación, la formulación aristotélica οὗτος ἐκεῖνος (“este es aquel”) no involucra un simple reemplazo de una cosa por otra, sino la oscilación inestable entre lo virtual y lo real, entre lo presentacional y lo representacional, ya que el mismo cuerpo del actor nunca deja de afirmarse en su facticidad material y fisiológica; por ello, siempre comprende algún grado de realidad (Weiss, 2023, p. 6). El placer que se deriva de la experiencia en el teatro proviene de este modo de ver, que por un lado entraña apreciar lo que una figura representa y reconocer los significados de su representación y, por otro, implica obtener un entendimiento profundo de las posibilidades proporcionadas por las tensiones entre οὗτος y ἐκεῖνος.

En tal sentido, los cadáveres tendidos de Hemón y Eurídice, así como los cuerpos con padecimientos de las otras tragedias referidas que son nombrados con el vocablo *θέα*, recuerdan al espectador, en primer lugar, el complejo artificio dramático en juego. En segundo lugar, evocan los eventos precedentes y reconocen los hechos anunciados como consecuencia de las acciones de la trama. De esa relación dan cuenta las palabras con las que se comunica el sufrimiento y que, en *Antígona*, están en boca de Creonte. En tercer lugar, promueven una emoción que mitiga o neutraliza la repugnancia generada por la muerte, el dolor extremo o las heridas sobre la escena y todo aquello que la causó. Expresar *θέαμα τοιοῦτον οἷον ἐποικτίσαι* (“un espectáculo tal como para compadecerse”, Sófocles, *Edipo Rey* vv. 1295-1296) o algo semejante, sería una efectiva forma de iniciar ese trabajo.

2. Creonte y sus muertos

En *Antígona*, el lance patético del final de la pieza enfrenta la mirada de los observadores de la escena a dos cadáveres. Desde las gradas, el auditorio posa su vista sobre los cuerpos de Hemón y Eurídice, a los que se pueden añadir otros muertos con los que carga el rey, ubicados en el espacio extraescénico, como Polinices y Antígona, cuyo suicidio fue referido unos instantes antes por el Mensajero (vv. 1219-1225). También podemos incluir a Megareo, recordado por Eurídice en sus últimas palabras, antes de darse muerte, según relata ese mismo

personaje (vv. 1301-1305).⁸ A la vez, asiste a los amargos y tristes lamentos de Creonte que, como espectador interno, considera que ese escenario es resultado de su αἰτία (“responsabilidad”, v. 1318) y reconoce sus malas decisiones (ἀνολβα βουλευμάτων, v. 1265; δυσβουλίας, v. 1269) y su condición de μάταιον ἄνδρ’ (“hombre estúpido”, v. 1339).⁹ Creonte, que había prohibido toda expresión de llanto por duelo dentro de la ciudad, paradójicamente, en la *éxodos* pronuncia los lamentos por todos los caídos, incluso de Polinices, y reafirma con ello la necesidad social e individual de los lamentos (Saravia, 2012, pp. 174-175).

Kamerbeek (1978, pp. 26-27) considera la posibilidad de que el rey habría sido ayudado a llevar el cadáver, que lo habría colocado en el suelo al llegar y que quizás se hallaba de rodillas junto a su hijo durante la escena.¹⁰ Además, coincide con Jebb (1962, p. 223) y Griffith (1999, p. 341) en que el cuerpo muerto de Hemón arribaba al escenario, al que luego se sumaba el de Eurídice y ambos estaban presentes allí. La entrada del primero de ellos, cargado por el rey, es anunciada por el Corifeo:

Καὶ μὴν ὁδ' ἀναξ αὐτὸς ἐφῆκει
μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτριαν
ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτῶν. (Sófocles, *Antígona*, vv. 1257-1260)

Aquí viene el rey en persona llevando en sus brazos el memorial con pruebas evidentes, si es lícito decirlo, no por una ceguera ajena sino porque él mismo ha errado.

Kamerbeek (1978, p. 201-202) considera que estos versos son de suma importancia para el significado de la tragedia como un todo. En este pasaje, de un alto grado de dramatismo al cargar con el cuerpo de su hijo en brazos, uno de los ancianos anuncia el último ingreso del rey y, conjuntamente, informa que este aplastante espectáculo de ruina es imputable solo a su “ceguera” (ἄτη).¹¹ Tanto lo que se ve como el breve resumen en estas palabras ilustran el tema de la *áte* desplegado en el segundo estásimo, son una síntesis –en algún punto– de las acciones que acontecieron en la escena y reiteran una idea que está presente unas líneas más adelante, cuando Creonte sostiene que (...) ἐν δ' ἐμῷ κάρῳ / θεὸς τὸτ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων / ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς (“desde entonces un dios me golpeó con gran fuerza en la cabeza y me metió en caminos de crueldad”, vv. 1272-1274) y al expresar τὰ δ' ἐπὶ κρατὶ μοι / πότμος δυσκόμιστος εἰσῆλατο (“en cuanto a estas cosas, un destino intolerable cayó sobre mi cabeza”, vv. 1345-1346). Como observa Kamerbeek (1978, p. 211) siguiendo a Campbell, el τὰ δ' de este último verso marca una oposición que “is not between Haemon and Eurydice, nor between present and future, but between the visible circumstances and the invisible hand of fate”. Creonte reconoce su falta de piedad para con la divinidad, considera que –por ello– se encuentra envuelto en ese escenario de horror y que en todo momento los dioses observaron y censuraron su proceder hacia ellos. De aquí que, cuando el Corifeo indica al rey que cese las súplicas, añade ὡς πεπρωμένης / οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ (“no existe para los mortales liberación de la desgracia signada por el destino”, vv. 1337-1338). Con ello recuerda a Creonte y al espectador la importancia de reconocer, con piadosa resignación, la firmeza de los decretos divinos, como así también cuando, en las líneas finales, insiste en los deberes de piedad hacia el mundo celeste: (...) χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς / μηδὲν ἄσεπτεῖν (“Es necesario en cuanto a estas cosas no cometer impiedades contra los dioses”, vv. 1349-1350).

Como mencionamos, el cuerpo de Eurídice se hace visible unos instantes después del ingreso de Creonte con el de Hemón: el *exángelos*, que se dirigió al interior del palacio antes de la entrada en escena del rey (v. 1256), regresa en el v. 1277, anticipa las desgracias y anuncia que sus restos están a la vista en el v. 1293, probablemente sobre un *ekkýklema*.¹² El rey lamenta esta otra fatalidad, el nuevo cadáver que tiene ante sus ojos y, a continuación, el Mensajero refiere brevemente los hechos que se dieron en el palacio:

Ἡ δ' ὀξύθηκτω βωμία περὶ ξ<ίφει>

λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κενὸν λῆχος,
αὐθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς
πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ. (Sófocles, *Antígona* vv. 1301-1305)

Ella, en torno al altar, con arma de doble filo, libera sus ojos a la oscuridad, luego de lamentar el lecho vacío de Megareo, que murió antes, y después el de este, y por último cantando acciones perversas a ti, asesino de sus hijos.¹³

El Mensajero describe la postura de Eurídice y sus amargas palabras finales, como si las hubiese presenciado. Adherimos a la lectura de Griffith (1999, p. 350), quien observa que es probable que el altar ($\beta\omega\mu\iota\alpha$) del v. 1301 fuera el de Zeus *herkeios*, ubicado en el patio interno, que simboliza la integridad de la familia. En efecto, a ese sitio sagrado Creonte refirió en el v. 487: cuando decide castigar a un miembro de la familia a los fines de resguardar las leyes de la *pólis*, reconoce que con ello incurre en una falta contra los dioses en la figura de Zeus protector del hogar, al que –según Alamillo (1992, p. 266)– tenía consagrado un altar en el patio del palacio. La muerte de Eurídice allí representa el colapso del *oikos* del rey y sus palabras tienen el peso de una acusación y de una maldición en una especie de ‘himno’ pervertido que acompaña su ‘sacrificio’ (Griffith, 1999, p. 351).

Los cuerpos muertos, la gravosa falta de piedad, la aniquilación de la familia, el deseo de daño futuro y un ritual de sacrificio trastocado terminan operando como elementos que sintetizan el desastre actual de Creonte. Asimismo, ultiman un escenario que estimula en el espectador un cóctel de emociones.

3. Los muertos y la repugnancia

En *Edipo Rey* y *Traquinias*, los pasajes de patetismo se ofrecen a los espectadores internos y externos como algo horrible de ver por lo que es habitual la referencia al gesto de desviar la mirada.¹⁴ Entendemos este movimiento en relación con la repugnancia, una de las emociones que tiene lugar en esta clase de episodios. Se trata de un afecto que remite a lo pútrido de la muerte y que suele estar asociado a la amenaza de contaminación, como sucede con la materia expelida por los cuerpos. Esos desechos son percibidos como sucios o capaces de polución por tratarse de una “perturbadora ‘materia fuera de lugar’”.¹⁵

En tal sentido, adquiere relevancia el concepto de *miasma* ya que en la sociedad griega de la Antigüedad refería a una contaminación, que podían ocasionarla, por un lado, fuentes físicas que marcan la naturaleza mortal humana. En efecto, el *miasma* jugaba un rol crucial en la vida diaria pues podía generarse con la muerte, el nacimiento, el sexo y el asesinato. También desde una mirada religiosa, por otro lado, podía originarse a partir de la disposición interna del devoto, con pensamientos impiadosos y actos inmorales (Valentini, 2021, p. 13-16). Especialmente, era la señal de que la relación entre hombres y dioses estaba empañada, lo que se hacía manifiesto causando estragos tanto en quien cometía la falta como en la comunidad en su conjunto; al ser invisible, su presencia solo lograba inferirse mediante los actos transgresivos o asistiendo a sus consecuencias devastadoras (Valentini, 2021, p. 10-11). En *Antígona*, en efecto, la desatención de las leyes sagradas por parte de Creonte en el transcurso de los hechos es la causa de la aplastante situación, ilustrada por la escena final de la pieza, que lo afecta personalmente de manera irremediable y que lo conduce, como vimos, a admitir su equivocación y a que el Corifeo remarque –no tanto ya a aquel, como al espectador– la importancia de adorar a los dioses.¹⁶

La noción de *miasma* es particularmente interesante ya que establece una brecha entre hombres y el insondable mundo de los dioses. La dificultad del simple mortal para visualizar la polución es indicadora del poder extraordinario del mundo divino y demuestra la importancia, para el pueblo griego, de cultivar la integridad interna. Desde esta mirada, se percibía que la divinidad tenía acceso a ese interior y, en virtud de un escrutinio omnipresente que arrojara resultados desfavorables, desencadenar el *miasma*. Las disposiciones internas podían remontarse a violaciones morales, como pensamientos impuros o acciones viles, por lo que debían evitarse para no deteriorar las relaciones entre hombres y dioses. En *Antígona*, sin embargo, Creonte desatiende los vínculos con el mundo divino, por lo que podemos considerar que ese error trágico queda expuesto como causa de la situación en la que se encuentra en el final de la pieza.¹⁷

Por otra parte, en las fuentes antiguas, según Lateiner y Spatharas (2017, p. 15), el sentimiento de repugnancia también puede provenir de situaciones inevitables, que incluyen procesos digestivos y excretorios, enfermedades y curas, intimidad erótica, deformidades de la piel y las extremidades, la decadencia de la muerte y la repulsión que producen criaturas babosas y rastreras. Nussbaum (2019, pp. 126-131) designa asco primario a estas experiencias que se vinculan con la idea de descomposición e implican cierta aversión al contacto provocada por la idea de contagio. El peligro de convertirse en ‘eso’ o tener ‘eso’ adentro se relaciona con el temor a ingerirlo y un miedo general asociado a la potencial putrefacción de nuestra naturaleza. Lo mismo sucede con los cuerpos muertos (Nussbaum, 2006, p. 108), como los que, en efecto, hallamos en la escena final de *Antígona*. Siguiendo las formulaciones de Parker (1983, pp. 32-34) ellos son una fuente potente de impureza y peligro, entre otros aspectos porque se encuentran en condiciones transicionales, ubicados en el intersticio entre dos mundos y, en este sentido, trasgreden las categorías con las que un grupo humano organiza la realidad.¹⁸ Se trata de la irrupción de lo biológico en la vida de una comunidad, por lo que también son violaciones del orden (Parker, 1983, p. 63). Representan una anomalía desde el punto de vista social (no pertenecen más a la sociedad, pero tampoco están todavía entre los muertos) y físico (tienen todas las marcas externas de la vida, pero carecen de ella) (Parker, 1983, pp. 60-62). A partir de estos aspectos –con los que los griegos percibían la muerte– los cadáveres de Hemón y Eurídice, en *Antígona*, capturan la mirada del espectador y orientan las reacciones sensoriales fascinando pero, al mismo tiempo, produciendo rechazo y repulsión porque hostigan como elemento separado, que perturba un orden.¹⁹

Entre diversos aspectos, la relevancia de los muertos del final de esta tragedia radica en la relación que es posible establecer con otro cadáver de la pieza, el de Polinices. Para el momento en el que aquellos aparecen en escena, han quedado claras las consecuencias que el cuerpo insepulto acarrió a la ciudad. Un rasgo importante, asociado a la repugnancia y que involucra el concepto religioso de polución del muerto es la idea de suciedad, que suele quedar sugerida a partir de sus propias circunstancias y, en especial, mediante el hedor del muerto que, según Parker (1983, p. 64), transmite la disrupción que irrumpe en la existencia estable del grupo social a través de eventos físicos que están fuera de su control. Este aspecto no es una cualidad que el autor destaque en los cuerpos de la *éxodos* de *Antígona*. Sin embargo, se trata de una propiedad que a todas luces se expone en detalle en el curso de la trama a partir de los restos de Polinices. En efecto, en el v. 410, el Guardián refiere a su podredumbre con el término *μυδῶν*, tras el cual está la idea de humedad y pegajosidad por descomposición, y afirma que desprendía “olor” (*ὀσμὴν*, v. 412). También el espectador toma dimensión de la contaminación que ha esparcido ese cuerpo en la ciudad, que “está enferma” (*νοσεῖ*, v. 1015), y los altares *πλήρεις ὑπ’ οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς / τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδῖπου γόνου* (“están infestados por el alimento de aves y perros (obtenido) del desgraciado hijo de Edipo que yace muerto”, vv. 1017-1018).²⁰

Nuestro abordaje del texto busca ponderar la realidad de la corporalidad afectiva del teatro y los cuerpos que intervienen –es decir, la presencia material– por sobre el escrito y sus sistemas de transmisión de sentidos. Al respecto, entendemos la experiencia del espectador como un proceso multisensorial al que se compromete físicamente;²¹ por ello, la observación de figuras teatrales que incitan la repugnancia insta a una respuesta corporal en la misma clave.²² En *Antígona*, a pesar de la naturaleza inasible e imprecisa de la contaminación, Sófocles –a los fines dramáticos– logra ser explícito, darle una forma determinada y ofrece una remarcada visión

concreta de cómo opera la polución de un cuerpo muerto insepulto (Parker, 1983, p. 44). Las referencias alientan en el oyente (interno y externo a la obra) una respuesta afectiva que se orienta hacia el asco. En efecto, la repugnancia es incitada no solo con las referencias al cadáver del Labdácida, su descomposición y el olor que emana, sino también con la enfermedad que afecta a Tebas, e incluso con la deshonor a los dioses, tras lo cual está la idea de contaminación. Posar la vista sobre Hemón y Eurídice, entonces, para el Corifeo y el espectador implica ver allí otros muertos más, que la impiedad de Creonte ocasionó. Pero también, es posar los ojos sobre una escena en la que el solo mirar amenaza con nuevos contagios, semejantes a aquellos de los que se puede dar cuenta a partir de los hechos precedentes.²³

4. Mirar el sufrimiento

En el complejo juego cognitivo entre la realidad y la representación, no solo lo visual sino también lo auditivo, lo olfativo, lo gustativo y lo táctil son campos estimulados por el teatro (Weiss, 2023, pp. 12-13). En este intercambio de experiencias, por un lado, la repugnancia es incitada de diversas formas. Por otro, en los pasajes en que acontece la expresión del dolor físico y el sufrimiento corporal o afectivo, el lenguaje se convierte en el recurso mediante el cual se comunica el dolor, cuyo potencial intercorporal permite al espectador reflexionar acerca de la visualidad y la representación teatral.²⁴

A partir de esto, entonces, y si entendemos el drama como una experiencia que pone el acento en el contagio o intercambio de emociones entre los cuerpos, debemos atender al hecho de que ello implica tanto los cuerpos literales como los cuerpos y objetos figurados que la audiencia observa sobre la escena. En efecto, de la potencialidad de la respuesta corporal a lo representado por los actores, da cuenta Aristóteles en *Poética*:

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψέως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων. (Aristóteles, *Poética* 1453b1-6)

Ciertamente el temor y la compasión pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Pues es necesario que la trama se componga de forma tal que el que escucha las acciones que se desarrollan, aun sin verlas, se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos.

Aristóteles nombra aquí en dos oportunidades a la compasión y el miedo como emociones que intervienen en la *kátharsis*; primero, φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν (1453b1) y, luego, φρίττειν καὶ ἐλεεῖν (1453b5). En el segundo de ellos, el vocablo φρίττειν refiere a una respuesta física involuntaria asociada con las emociones, entre ellas el miedo ante la representación visual de sufrimientos extremos sobre la escena trágica, lo que alimenta nuestra mirada de la experiencia del contagio entre las emociones de los actores y los espectadores.²⁵ En este sentido, según Weiss (2023, pp. 127-128), en las representaciones del padecimiento, la volatilidad de la representación del cuerpo alcanza un punto de crisis tal que borra las líneas que separan los cuerpos del personaje, del actor y del espectador y rebasa lo virtual al ofrecerse demasiado reales. Mediante los cuerpos con sufrimiento, la tragedia impulsa a los espectadores a una forma visceral particular de simpatía corporal, relacionada con un acto de mirar que es particularmente complejo al reposar sobre un individuo *dysthéatos* y *deinós horân*, ‘penoso/terrible de ver’.

Hallamos tragedias en las que los cadáveres son calificados como *dysthéatos*, como *Siete contra Tebas*, v. 978, *Prometeo Encadenado*, v. 690, y *Áyax*, v. 1004; su empleo está relacionado con la dificultad de posar la vista sobre una imagen horrible, como en *Edipo Rey*, cuando el Mensajero describe la automutilación del protagonista como δεινὰ ... ὁρᾶν (“terrible de ver”, v. 1267) o cuando el Corifeo, al contemplarlo expresa ἐς δεινὸν οὐδ’ ἀκουστὸν οὐδ’ ἐπόψιμον (“a algo terrible que no puede oírse ni observarse”, v. 1312). En *Antígona*, no es posible hallar esta caracterización para ninguno de los cadáveres; por el contrario, identificamos en la *éxodos* –al igual que en los vv.

1070-1080 de *Traquinias* referidos más arriba– la invitación a contemplar el horror: ὁρᾶν πάρεστιν (“es posible verlo”, v. 1293); κακὸν τὸδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας (“Este mal es la segunda desgracia que veo”, v. 1295); τὸν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρὸν (“veo enfrente otro cadáver”, v. 1299); además, abundan invocaciones a los muertos (vv. 1266, 1340-1341) y deícticos que señalan los cuerpos sobre el escenario (vv. 1279, 1282, 1301, 1304, 1312-1313).

Es evidente la importante presencia del lenguaje de la visión, tanto si se trata de términos con prefijos privativos como si estos están ausentes; es decir, tanto si el cuerpo herido o muerto sobre el escenario, en la escena de lance patético, se ofrece como algo difícil de mirar o si se invita a posar la vista sobre él. La relevancia está, en ambos casos, no tanto en ver con los ojos como en sentir el padecimiento. En este sentido, el objeto de los episodios de lance patético no es solo el cuerpo mutilado o el cadáver sino principalmente el *páthos* del personaje. El punto en común entre piezas como *Edipo Rey* y *Antígona* es la catástrofe general en la que cae el personaje, de la cual el cuerpo mutilado en un caso, y los cadáveres, en el otro, son solo el colofón y su expresión más física y visible (Weiss, 2023, pp. 135-138).

Si bien Creonte, al igual que Edipo y Heracles, recuerda los hechos ocurridos, estos refieren solo a un pasado inmediato, a los sucesos acontecidos en el curso de la trama como el hijo muerto por su culpa y la noticia de la muerte de Eurídice, que también lamenta. Como ellos, pide que lo saquen de allí y que lo lleven lejos a él, en un claro paralelismo con Edipo, que pide ser desterrado.²⁶ En *Antígona*, entonces, el episodio de lance patético presenta desdoblado lo que en *Edipo Rey* y en *Traquinias* aparece en una misma figura: por un lado, encontramos los cadáveres de Hemón y Eurídice sobre la escena, que representan la expresión del *páthos* como dispositivo dramático y la manifestación última de la catástrofe; por otro, en la figura de Creonte, como familiar más próximo a esos cuerpos tendidos, tienen lugar las palabras de dolor y sufrimiento ante lo que se halla frente a sus ojos. Es en la relevancia otorgada al segundo elemento de este par, en el corrimiento de la mirada, de los cuerpos repugnantes devenidos en objetos hacia el ser humano y su sufrimiento, en donde creemos que es posible identificar la neutralización del asco. Como aprecia Nussbaum (2014, p. 316), la compasión implica, entre otros aspectos, reconocer que el padecimiento del otro es grave y que puede pasarle a cualquiera que vive una vida humana. Esa similitud de posibilidades evita verlo como un ser remoto, que es lo que sucede cuando el asco está de por medio.

El padecimiento transmitido por el personaje sobre la escena, y no solo lo que se ve sobre la *skené*, moldea la respuesta de la audiencia y pone en evidencia la relevancia de la descripción verbal, del lenguaje, al momento de visualizar aquello que no se ofrece a la vista. Como observa Cairns (2017, pp. 61-64), Aristóteles reconoce, en *Poética* 1453b4-5, que el miedo y la compasión (φρίττειν καὶ ἐλεεῖν) pueden acontecer al escucharlas (ἀκούοντα) y sin verlas (καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν) y que tanto ver como oír involucran la formación de imágenes mentales. En consecuencia, el discurso poético solo, sin *ópsis*, es capaz de provocar en el oyente la clase de emoción que la *ópsis* podría provocar en el espectador.²⁷

Aristóteles, en palabras de Weiss (2023, p. 137), capta que el potencial de la descripción acústica tiene un impacto fuertemente somático en la audiencia. En este sentido, el sufrimiento de Creonte, como el de Edipo, es algo que se puede ver, pero también escuchar, y en uno como en otro caso el espectador sentirá temor (φρίττειν) y se compadecerá (ἐλεεῖν). De esta manera, se excede el espacio virtual de la representación involucrando los cuerpos en torno a ellos, e invitando a la audiencia a compartir su dolor.²⁸

Es posible identificar un planteo semejante en el *Elogio de Helena* de Gorgias, datado a finales del siglo V a.C. y, por lo tanto, contemporáneo a Sófocles.²⁹ En 8-14, define τὴν ποιήσιν ἅπασαν (“toda la poesía”) de la siguiente manera:

(...) λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή. (Gorgias, *Encomio* 9)

(...) es un discurso que tiene metro. A quienes la escuchan los invade un temor con gran miedo, una compasión que provoca muchas lágrimas y un deseo que ama el dolor; así, ante fortunas y desgracias de acciones y cuerpos de otros, el alma padece, por los discursos, un padecimiento propio.³⁰

En este pasaje, que establece una relación entre el discurso poético y las emociones que suscita, Gorgias pone de manifiesto su interés por la respuesta emocional de una audiencia ante el cambio de fortuna de un tercero y reconoce no solo el miedo y la compasión como emociones principales de la experiencia poética sino también el estremecimiento (φρίκη) como expresión física del miedo.³¹ La correspondencia entre ambos filósofos se extiende a *Encomio* 15-19, de especial interés en nuestra línea de trabajo. A propósito del amor, *éros*, como cuarta motivación, no solo establece una semejanza entre las acciones y el poder de la vista, *ópsis*, y el *lógos*, sino que también la vista es definida a partir del efecto emocional sobre el alma y de la generación del miedo: εἰ θεάσεται ἢ ὄψις, ἐταράχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχὴν (...) ἰσχυρὰ γὰρ ἡ ἀλήθεια τοῦ νόμου διὰ τὸν φόβον ἐξωικίσθη τὸν ἀπὸ τῆς ὀψεως (“si la vista lo contempla, se agita y agita el alma (...) pues la verdad de la ley es desterrada debido al miedo procedente de la visión”, *Encomio* 16). Y sostiene que la formación de la emoción depende de cierta habilidad imaginativa que cambia la visión concreta en una visión abstracta:

ἤδη δὲ τινες ἰδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα. πολλοὶ δὲ ματαίοις πόνοις καὶ δειναῖς νόσοις καὶ δυσιάτοις μανίαις περιέπεσον· οὕτως εἰκόνας τῶν ὁρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι. (Gorgias, *Encomio* 17)

Incluso algunos que vieron cosas terribles perdieron también la razón que en ese momento tenían. Así, el miedo extinguió y expulsó el pensamiento. Y muchos cayeron en vanos padecimientos, terribles sufrimientos e incurables locuras. De este modo, la visión grabó en la mente las imágenes de las acciones vistas.

Lacourse Munteanu (2012, p. 45) sostiene que Gorgias refiere aquí a un proceso psicológico complejo que transforma el “mirar hacia” objetos potencialmente dañinos en imaginar la amenaza en ellos y, así, poner el alma en alarma.³² En suma, el texto de Gorgias ilustra el interés de los teorizadores de la antigüedad sobre la puesta en escena, la experiencia del espectador por el potencial de la respuesta corporal ante un objeto de representación y, en esa experiencia, la capacidad creativa de la mente.³³

Según Lacourse Munteanu (2012, pp. 80-90), en esta construcción de imágenes mentales se encuentra el elemento-clave que, en Aristóteles, transmite la emoción desde el poeta/actor u orador hacia la audiencia. Para ello, considera la siguiente recomendación del Estagirita: Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον (“Es necesario que las tramas se compongan y completen con la dicción, trayéndolas ante los ojos [de la mente] lo más que se pueda”, Aristóteles, *Poética* 1455a22-23). La referencia a los ojos de la mente en este pasaje también es sostenida por Sinnott (2004, p. 119) y corresponde a una expresión que, además, se encuentra en *Retórica* II (1386a34) en donde, a propósito de la compasión, observa que las actitudes teatrales contribuyen a promoverla al mostrar el sufrimiento como más cercano, al ‘traer ante los ojos’:

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὁμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα (Aristóteles, *Retórica* 1386a29-36)

Resulta así necesario que aquellos (= los poetas/actores u oradores) que complementan su trabajo con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales promuevan más la compasión, puesto que hacen que el mal aparezca próximo, poniéndolo ante los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido.

En estas líneas se destaca la *ópsis* como artificio visual externo: el pasaje ofrece cierta continuidad entre el modo en que un dramaturgo visualiza la emoción para su trama y la emoción a través de la actuación, de modo tal que el estado emocional pueda ser transmitido a los espectadores.³⁴ En *Poética*, en cambio, la expresión ‘traer ante los ojos’ refiere a un dispositivo aún mejor para despertar la compasión, relacionado con la composición de la trama que es elaborada por el buen poeta –quien debe componer *ἐναργέστατα* [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις (“viendo claramente como si presenciara los acontecimientos mismos”, Aristóteles, *Poética* 1455a23-25)– y hace posible la transferencia de las emociones incluso sin ver directamente los hechos en el escenario (Lacourse Munteanu, 2012, p. 85).

5. A modo de conclusión

Propusimos explorar el *páthos* como dispositivo dramático a partir de *Antígona* de Sófocles y atendiendo especialmente a las emociones que se promueven en los espectadores. En tal sentido, observamos que, en los momentos finales de la pieza, la exhibición de la muerte, como la de los dolores del cuerpo, las heridas y otros elementos semejantes, presentan una importante conexión con factores que incitan la repugnancia en los espectadores. Sin embargo, identificamos en las escenas de patetismo conexiones con otros aspectos del curso de la trama que también despertaban el asco, como la falta de piedad y el cadáver de Polinices. En ambos, subyace la noción de *miasma*, un concepto que expone las limitaciones de la mirada humana para visualizar la polución y, al mismo tiempo, el extraordinario poder de los dioses en su inspección permanente imposible de evadir.

Por otra parte, en los episodios de *páthos*, como mencionamos, interviene otra emoción, la compasión (además del terror, cuyo abordaje hemos omitido en este estudio), que neutraliza en el auditorio el asco que incita la escena. Este trabajo de aplacamiento con frecuencia se inicia a partir de las palabras de algún personaje, quien anuncia que lo que se verá merece compadecerse, y poniendo en proximidad vocablos que aluden al espectáculo y a la compasión. A eso se suman las referencias a la dificultad de posar la vista sobre el objeto repugnante o no poder evitar mirarlo, como sucede en *Antígona*. En ambos casos, se procura poner el foco sobre esos elementos en tanto expresión final del desastre en el que cae un personaje, como Creonte, y causa del sufrimiento que se expresa y da lugar a la compasión. Así, la repugnancia es mitigada a partir de la comunicación del dolor, que corre el foco hacia el ser humano en su aspecto más vulnerable. Según Nussbaum (2014, p. 320), el género trágico se distingue por contener un relato eficaz, con personajes conmovedores para el público que pueden abrir el círculo de interés o preocupación por los otros; una persona expulsada de ese círculo (como el impiadoso y tirano Creonte y toda su situación presente) vuelve a ser de interés compasivo gracias al poder del arte. De esta manera, la compasión, como emoción fundamental del espectáculo teatral, que pone el énfasis en la vulnerabilidad humana, evita el distanciamiento que se establece con el otro cuando el asco está presente.

La transferencia de las emociones referidas, como vimos, se produce a partir de imágenes mentales, aquellas que no requieren de la *ópsis* sino, en especial, de un gran poeta, que pueda transmitir los hechos como si los estuviera viendo y logre el contagio de las emociones, incluso sin que el oyente vea los acontecimientos sobre el escenario. A diferencia de los dioses, que gozan de una mirada que accede, de manera imperturbable, a los interiores más profundos, la mirada con los ojos de la mente que permite el arte de la poesía a los hombres es un regalo intermitente y pasajero de los dioses que –advierte Sófocles– nos recuerda nuestra condición de mortales.³⁵

Fuentes. Ediciones, comentarios y traducciones con comentarios

- Alamillo, A. (Trad.). (1992). *Sófocles. Tragedias*. Gredos.
- Campbell, L. (Ed.). (1969). *Sophocles. The Plays and Fragments. Vol. I*. Clarendon Press.
- Chialva, I. S., Bonacossa, M. M., Casís, M. N. y Omar, M. L. (Trad.). (2021). *Encomio de Helena. Gorgias*. Ediciones UNL. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/6252/Libro_Encomio%20de%20Helena%20Gorgias_Chialva_.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Diels, H. & Kranz, W. (Eds.). (1966 [1952]). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Weidmann.
- Easterling, P. E. (Ed.). (2004 [1982]). *Sophocles Trachiniae*. University Press.
- Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles. Antigone*. University Press.
- Jebb, R. (Ed.). (1962). *Sophocles. The Play and Fragments. Part III: The Antigone*. Adolf M. Hakkert.
- Kamerbeek, J. C. (1978). *The Plays of Sophocles: Commentaries. The Antigone. III*. Brill.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (Eds.). (1990). *Sophocles fabulae*. University Press.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (1997). *Sophocles: Second Thoughts*. Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lucas, D. W. (Ed.). (1968). *Aristotle. Poetics*. Clarendon Press.
- Saravia, M. I. (Trad.). (2012). *Antígona. Sófocles*. Edulp.
- Schere, J. (Trad.). (2008). *Sófocles. Edipo Rey. Edipo en Colono. Antígona*. Colihue.
- Sinnott, E. (Trad.). (2004). *Aristóteles. Poética*. Colihue.

Referencias

- Ahmed, S. (2014). La performatividad de la repugnancia. En *La política cultural de las emociones* (pp. 133-159). UNAM.
- Bendlin, A. (2007). Purity and Pollution. En D. Ogden (Ed.), *A Companion to Greek Religion* (pp. 178-189). Blackwell.
- Bradley, M. (Ed.). (2015). *Smell and the Ancient Senses*. Routledge.
- Buis, E. (2016). La defensa de las emociones: Gorgias y la producción retórica de *páthe* en el *Encomio de Helena*. *Talia Dixit*, 11, 1-18.
- Buis, E. (2021). Helena o Palamedes, encomio o apología: la administración de flujos afectivos como estrategia judicial en los alegatos gorgianos. En *Gorgias: En defensa de Palamedes* (pp. 195-236). Eudeba.
- Butler, S. & Purves, A. (Eds.). (2014). *Synaesthesia and the Ancient Senses*. Routledge.
- Butler, S. & Nooter, S. (Eds.). (2019). *Sound and the Ancient Senses*. Routledge.
- Cairns, D. (2013). A Short History of Shudders. En A. Chaniotis y P. Ducrey (Eds.), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, and Material Culture* (pp. 85-107). Franz Steiner.
- Cairns, D. (2015). The Horror and the Pity: *Phrike* as a Tragic Emotion. *Psychoanalytic Inquiry*, 34, 75-94.
- Cairns, D. (2017). Horror, Pity and the Visual in Ancient Greek Aesthetics. En D. Cairns y D. Nails (Eds.), *Emotions in the Classical World* (pp. 53-77). Franz Steiner Verlag.
- Cairns, D. (2022). Homero, Aristóteles y la naturaleza de la compasión. *Circe, de Clásicos y Modernos*, 2(26), 45-74. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/article/view/7118/7839>

- Fernández, C. y Buis, E. (2022). Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua. *Circe, de Clásicos y Modernos*, 2(26), 15-44. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/article/view/7117/7897>
- Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. En C. Figari y A. Scribano (Eds.), *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 131-139). CLACSO/CICCUS. <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/Scribano.%20Figari.pdf>
- Gil Juárez, A. (2008). El Asco desde la mirada Psicosocial: Emociones y Control Social. *El Alma Pública*, 1(1), 74-88. https://www.academia.edu/307661/El_Asco_desde_la_mirada_Psicosocial_Emociones_y_Control_Social
- Goldhill, S. (1997). The Audience of Athenian Tragedy. En P. E. Easterling (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 54-68). University Press.
- Lacourse Munteanu, D. (2012). Gorgias, a Strange Trio, the Poetic Emotions y Aristotle: the First “Theorist” of the Aesthetic Emotions. En *Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy* (pp. 37-50, 70-140). University Press.
- Lateiner, D. y Spatharas, D. (2017). *The Ancient Emotion of Disgust*. Oxford University Press.
- Miller, W. (1998). *Anatomía del asco*. Aguilar.
- Nussbaum (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Katz.
- Nussbaum, M. (2014). Festivales trágicos y cómicos: moldear la compasión, trascender el asco. En *Las emociones políticas* (pp. 311-378). Paidós.
- Nussbaum, M. (2019). El asco motivado por el miedo: la política de la exclusión. En *La monarquía del miedo* (pp. 123-160). Paidós.
- Obrist, K. (2020). Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en el teatro de Sófocles. En E. Rodríguez Cidre, E. Buis y A. Atienza (Eds.), *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo* (pp. 353-390). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Anatomias%20poeticas_interactivo.pdf
- Obrist, K. (2023). Emociones poéticas: la compasión en Sófocles. *Páginas de Filosofía*, 24(27), 127-145. <https://rdi.uncoma.edu.ar/bitstream/handle/uncomaid/19021/7-Obrist-Emociones%20poeticas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Parker, R. (1983). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. University Press.
- Peponi, A. E. (2004). Initiating the Viewer: Deixis and Visual Perception in Alcman’s Lyric Drama. *Arethusa*, 37(3), 295-316.
- Purves, A. (Ed.). (2018). *Touch and the Ancient Senses*. Routledge.
- Rudolph, K. C. (Ed.). (2017). *Taste and the Ancient Senses*. Routledge.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. University Press.
- Scodel, R. & Caston, R. (2019). Literature. En D. Cairns (Ed.), *A Cultural History of the Emotions in Antiquity* (pp. 109-124). Bloomsbury.
- Spatharas, D. (2021). Projective Disgust and its Uses in Ancient Greece. En A. Chaniotis (Ed.), *Unveiling Emotions III: Arousal, Display, and Performance of Emotions in the Greek World* (pp. 33-73). Franz Steiner Verlag.

- Valentini, N. (2021). The Subtle Interplay Between Disgust and Morality: Miasma as a Case Study. En P. Giacomoni, N. Valentini & S. Dellantonio (Eds.), *The Dark Side: Philosophical Reflections on the "Negative Emotions"* (pp. 9-25). Springer.
- Weiss, N. (2023). Introduction; Pain between Bodies. En *Seeing Theater. The Phenomenology of Classical Greek Drama* (pp. 1-39, 122-161). University of California Press.
- Worman, N. (2014). Oedipus Abuser: Insult an Embodied Aesthetics in Sophocles. *Mondes Anciens*, 5, 2-11.

Notas

- 1 El enfoque cognitivista, que tiene entre sus referentes a Nussbaum, establece un foco en lo individual que se enriquece atendiendo al entorno social, que elabora y valida las emociones y sus reglas y varía históricamente, abordado por la perspectiva constructivista. Cf. Fernández y Buis (2022, pp. 17-18).
- 2 En otra oportunidad abordamos las escenas de compasión en *Edipo Rey* y *Traquinias*. Cf. Obrist (2023).
- 3 Para el texto de Aristóteles tomamos la edición de Lucas (1968). Las traducciones son nuestras.
- 4 Las menciones del terror y la compasión en *Poética* se encuentran en 1449b27, 1452a1-4, 1452a36-b1, 1452b32-33, 1452b36, 1453a1, 1453a6, 1453b1-3. Referencias al sufrimiento o a la muerte como un espectáculo también se hallan en la *éxodos* de *Electra* de Sófocles, v. 1455, cuando la protagonista invita a Egisto a ingresar para que vea el ἄλγλος θέα ("lamentable espectáculo") y con ello aludir, sin que él lo sepa, al cuerpo de Clitemnestra. Además, *Filoctetes* y *Prometeo Encadenado* presentan un pasaje en la misma clave, aunque no corresponde a la *éxodos* de la obra. En el primer caso, el protagonista convive con el malestar de una herida y así se presenta desde el inicio, lamentando su condición, tras haber sido abandonado por los Atridas, camino a Troya: Οἶμαι γὰρ οὐδ' ἂν ὀμμασιν μόνην θεῶν / ἄλλον λαβόντα πλὴν ἐμοῦ τλῆναι τὰδε ("Pues creo que nadie, excepto yo, hubiera soportado tener ante los ojos este único espectáculo", Sófocles, *Filoctetes* vv. 536-537). En el segundo, se expresa: τῷ τοι τοιαῖσδε πημοναῖσι κάμπτομαι, / πάσχειν μὲν ἀλγειναῖσιν, οἰκτραῖσιν δ' ἰδεῖν. / θνητοὺς δ' ἐν οἰκτῷ προθέμενος, τοῦτου τυχεῖν / οὐκ ἤξιώθην αὐτός, ἀλλὰ νηλεῶς / ὧδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεῆς θέα ("Por ello soy sometido a tales calamidades, por un lado, dolorosas de padecer, por otro, dignas de compasión de ver. Aunque me puse al frente de los hombres por compasión, no fui digno de alcanzarla yo mismo, sino que sin compasión así soy corregido; un espectáculo que para Zeus es infame", Esquilo, *Prometeo* vv. 237-241).
- 5 Para otros usos de *theoreîn*, como su relación con lo sagrado y con la actividad política, cf. Goldhill (1997, pp. 54-68) y Weiss (2023, pp. 13-15).
- 6 La referencia a la metáfora en *Poética* se encuentra en 1459a7-8. Cf. Lacourse Munteanu (2012, pp. 86-88) y Weiss (2023, p. 7).
- 7 Cf. Weiss (2023, p. 7, n. 19). Para otros usos de *horân* en otros pasajes de Aristóteles, Cf. Lacourse Munteanu (2012, p. 85).
- 8 Acerca de Megareo, es discutida su identidad. Están quienes, como Jebb (1962, p. 231), sostienen que la historia es recogida por Eurípides en *Fenicias*, vv. 930-1018. Por otro lado, para Lloyd Jones y Wilson (1997, p. 86) esa asociación es una teoría errónea. Griffith (1999, p. 351) sostiene que, sean o no la misma persona, las historias son casi idénticas y cada una realiza la misma función. La muerte de este hijo de Creonte sería un hecho establecido en la leyenda conocido por la audiencia, entre otros aspectos por su mención, también, en *Siete contra Tebas* (v. 474) de Esquilo.
- 9 Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990). Las traducciones del texto griego son personales.
- 10 Según Jebb (1962, p. 223), Creonte habría ingresado en el v. 1270, cargando un féretro con el cuerpo de Hemón. Sin embargo, Kamerbeek (1978, pp. 26-27) rechaza esa lectura de Jebb al no hallar en el texto nada que la garantice.
- 11 Como observa Schere (2008, p. 135, n. 3), en Sófocles el sentido de 'desgracia' para el vocablo *áte* suele conservar la resonancia homérica, que implica una ceguera enviada por los dioses a los hombres para que cometan errores; por ello, es una desgracia asociada a la ignorancia.
- 12 Griffith (1999, p. 349) observa que ese último verso, el 1293, también pudo estar en boca del Coro. Por otra parte, para Kamerbeek (1978, p. 204) quien salió de escena en el v. 1256 y quien pronuncia las palabras de los vv. 1277-ss. serían no solo el mismo actor sino también la misma *dramatis persona*. Acerca de la denominación de este personaje como *exángelos* u *oikétes* en los manuscritos, cf. Griffith (1999, p. 348). En el uso del *ekkýklema*, para exhibir el cuerpo de la reina en esta escena, coinciden en general los editores; al respecto, cf. Jebb (1962, pp. 228-229), Kamerbeek (1978, p. 206) y Griffith (1999, p. 349).
- 13 Para el v. 1301, tomamos distancia de Lloyd Jones y Wilson (1990, p. 236), que leen τῇ δ' ὀξυθήκτος ἦδε βωμία περιζ† y seguimos la edición de Jebb (1962, p. 228). Adherimos al comentario de Griffith (1999, p. 350), quien sostiene que esa propuesta, que es la lectura de los manuscritos, es imposible. Griffith observa, en primer lugar, que ἡ y ἦδε no pueden estar ambos correctos; en segundo lugar, considera que es difícil que ὀξυθήκτος ('de bordes afilados') refiera a una persona; por último, con respecto a περιζ, afirma que no admite un adjetivo, como βωμία, para sugerir 'abrazando el altar'. Las enmiendas del pasaje siguen la propuesta de Arndt y, debido a que la línea siguiente está perdida, no pueden ir más allá de una suposición. Cf. Jebb (1962, pp. 228 y 266) y Griffith (1999, pp. 117 y 350).

14 Cf. el comentario de Easterling (2004, p. 208) con respecto a Heracles en *Traquinias* y la nota 59 en la traducción de Alamillo (1992, p. 360) para el gesto de correr la vista y evitar posarla en una visión horrible como es el protagonista de *Edipo Rey*.

15 Cf. Figari (2009, p. 137), Miller (1998, p. 158), Nussbaum (2006, p. 115), Bendlin (2007, p. 182) y Ahmed (2014, p. 142), quienes retoman este concepto de Douglas (1966) *Purity and Danger*, pp. 2-6, 42. Spatharas (2021, p. 39) afirma que los fluidos humanos se vuelven repugnantes solo luego de dejar el cuerpo.

16 En este sentido, el *miasma* se caracteriza por cumplir una función etiológica. Cf. Valentini (2021, p. 15).

17 En otras palabras, el *miasma* implica una función regulatoria con respecto a los comportamientos antisociales que es necesario evitar en la medida en que la amenaza de polución tiene el peso de una fuerza cohesiva que induce a los ciudadanos a respetar las normas sociales. Cf. Valentini (2021, p. 2).

18 Parker (1983, p. 4) se propone excluir de su estudio lo que es meramente ‘repugnante’. Si bien entendemos que su enfoque atiende al tratamiento del pensamiento religioso en torno al *miasma*, que da título a su libro, en este trabajo nos interesa recuperar los aspectos que puedan promover el asco incluso atendiendo al aspecto religioso y/o ritual. Para el vocabulario de la repugnancia, cf. Scodel y Carston (2019, pp. 109-124).

19 Cf. Figari (2009, p. 135). Según Gil Juárez (2008, pp. 74-88), desde la psicología social, el rechazo y la fascinación que provoca lo asqueroso son dos extremos de lo mismo: por un lado, si se atiende el asco y se rechaza lo que lo provoca, se está atendiendo al orden social establecido; por otro, si lo asqueroso nos atrae y fascina, se está quebrando ese orden.

20 Como observa Valentini (2021, p. 17), las semejanzas entre la contaminación y la enfermedad son significativas pues ambas tienen la capacidad de desparramarse, de contaminar, requieren un diagnóstico y un tratamiento y están asociadas a la repugnancia.

21 Para este tratamiento de las fuentes literarias, desde la fenomenología, que realiza un abordaje que complejiza la experiencia del espectador con respecto a la semiótica del teatro, cf. Weiss (2023, pp. 6-15). Con respecto a los sentidos en la Antigüedad, cf. Butler y Purves (2014) y Butler y Nooter (2019). Para las relaciones entre la repugnancia y el olfato, el gusto y el tacto, cf. respectivamente Bradley (2015, pp. 3, 7, 10, 116-118 y 133-145), Rudolph (2017, pp. 32, 39, 94, 113 y 230-233) y Purves (2018, pp. 37, 47, 121-133).

22 Por ejemplo, al inicio de *Euménides*, ante las Erinias, la Pitia destaca con la reacción de su cuerpo la repulsión ante lo que ve y escucha, y exhorta a los espectadores –que además de verlas también escucharán sus gemidos (v. 118) y gruñidos (v. 124)– a una respuesta visceral semejante.

23 Con el riesgo de los cuerpos insepultos parece tener relación la respuesta del Corifeo al deseo de Creonte de que le llegue la muerte: Μέλλοντα ταῦτα. Τῶν προκειμένων τι χρὴ / πράσσειν. (“Eso pertenece al futuro. Es preciso ocuparnos de lo que nos queda por hacer”, vv. 1334-1335). En efecto, para Jebb (1962, p. 235) con ello refiere aquí especialmente los funerales. De todas formas, es cierto que – como observa Saravia (2012, p. 179) – con esta respuesta el Coro establece una delimitación de lo humano, dejando el porvenir a los dioses; así, determina el mundo de los hombres con una alta dosis de vaguedad, en un estilo muy del gusto del autor.

24 Para la ponderación de lo discursivo al momento de comunicar el dolor, seguimos a Weiss (2023, pp. 121-161) quien toma distancia de Scarry (1985), que sostiene que el padecimiento físico resiste la expresión verbal, no puede compartirse y devuelve al ser humano a un estadio anterior al lenguaje al recurrir a sonidos como el llanto y los gritos.

25 Acerca de *phrike* como respuesta física ante una imagen horrible y su asociación con una reacción instintiva, inmediata y automática al estímulo visual y auditivo directo y repentino, cf. Cairns (2013, pp. 85-107; 2015, pp. 75-94 y 2017, pp. 53-77).

26 Cf. *Edipo Rey*, vv. 1436, 1517, 1520.

27 Para esta afirmación, Cairns se basa en poéticas implícitas de la poesía predramática griega como los poemas homéricos en los que los cantos son presentados como algo que deriva del conocimiento de un testigo ocular, a pesar de que el aedo que canta no estuvo presente.

28 Con respecto a la compasión como una emoción que puede neutralizar la repugnancia en la tragedia griega, cf. Nussbaum (2014, pp. 311-378); para el discurso médico de la Antigüedad, cf. Spatharas (2021, pp. 50-51).

29 En *Elogio a Helena*, Gorgias ofrece argumentos para eximir a la espartana de su responsabilidad en el desencadenamiento de la guerra de Troya; en 8-14, refiere al *lógos* como tercera motivación (luego de la fortuna, *týche*, y la violencia, *bía*) por la cual Helena no puede considerarse culpable. Para una lectura del texto gorgiano desde el punto de vista jurídico y de las estrategias argumentativas desplegadas, propias de la defensa judicial, en clave afectiva, cf. Buis (2016, pp. 1-18).

30 Para el texto griego de Gorgias seguimos la edición de Diels, H. y Kranz, W. (1966 [1952]); la traducción nos pertenece. Según Chialva *et al.* (2021, p. 89), en la expresión τὴν ποιήσιν ἄπασαν el término ἄπασαν refiere no solo las formas genéricas de la poesía épica, lírica o dramática, sino también composiciones en verso que proceden del campo filosófico, como Parménides y Empédocles, y el cívico-político, como Solón.

31 Gorgias presenta las emociones que genera la poesía en una imagen abarrotada no solo por lo numerosas sino también por los adjetivos compuestos que los acompañan y que califican a partir de afectos diferentes, como observa Buis (2021, p. 207). Los términos y la relación establecida con la ποιήσιν anticipan los planteos aristotélicos en una suerte de precuela, como observa Buis (2016, p. 8) acerca de las conexiones entre *Encomio* 8 y *Retórica*, al identificar, entre los afectos que promueve el *lógos* en quienes lo escuchan y son persuadidos, emociones como el temor, la compasión y el dolor.

32 A diferencia del miedo real que, tras el momento inicial de imaginación, recibe una confirmación de la realidad, el miedo estético mantiene la amenaza como hipotética. No obstante, esta distinción no parece preocuparle a Gorgias. Cf. Lacourse Munteanu (2012, p. 46).

33 Cf., también, entre los textos de la Antigüedad que abordan la respuesta afectiva de la audiencia, el *Ion* de Platón, 535b-e, en donde el personaje homónimo describe cómo, cuando él narra hechos que le provocan lágrimas o le hacen agitarle el pecho y erizarle los pelos de miedo, su auditorio exhibe las mismas reacciones.

34 Cf. Lacourse Munteanu (2012, p. 80). El mismo sentido de la expresión está, a propósito de la vergüenza, en *Retórica* II 1384a30-1384b1.

35 Este artículo se inserta en el marco del Proyecto UBACyT “Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia” (Código 20020190100205BA, Modalidad 1 / Tipo C / Conformación III), dirigido por el Dr. Buis; del Proyecto “Experiencia estética, praxis humana, afectividad, convicción”, código 04/H192, (UNCo), dirigido por el Dr. Scheck, y del Proyecto PIP “El uso del género protréptico en la Antigüedad: las formas de exhortación para decir, sentir y pensar”, dirigido por la Dra. Seggiaro (Código 11220200100449CO). Agradezco a directores, codirectores e integrantes de estos proyectos, los aportes y comentarios, que enriquecieron el presente artículo.