



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**LICENCIATURA EN
LITERATURA
INTERCULTURAL**

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA *ANTÍGONA*
DE SÓFOCLES Y LA TRADUCCIÓN DE ANNE
CARSON *ANTIGONICK*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LITERATURA
INTERCULTURAL**

P R E S E N T A

GUADALUPE ALEJANDRA MURGUÍA VIVEROS

DIRECTOR DE TESIS: DR. RODOLFO
GONZÁLEZ EQUIHUA

MORELIA, MICHOACÁN.

ENERO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
ENES
UNIDAD MORELIA
10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 07** del **Comité Académico de la Licenciatura en Literatura Intercultural** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, celebrada el día **23 de agosto de 2023**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Guadalupe Alejandra Murguía Viveros** de la Licenciatura en **Literatura Intercultural**, con número de cuenta **417047623**, con el trabajo titulado: **"Análisis comparativo entre la Antígona de Sófocles y la traducción de Anne Carson Antigónick"**, bajo la dirección como tutor del **Dr. Rodolfo González Equihua**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dra. Caterina Camastra
Vocal:	Dr. Antonio Río Torres Murciano
Secretario:	Dr. Rodolfo González Equihua
Suplente:	Mtro. Marco Enrique Mancera Alba
Suplente:	Mtra. Ana Elena Perusquia Álvarez

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 15 de diciembre de 2023.


DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300. Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos institucionales

Mi entero reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, y a la Licenciatura en Literatura Intercultural por las herramientas que me proporcionaron para mi desarrollo profesional.

Gracias también, por haber sido acreedora a dos becas de licenciatura: el proyecto de PAPIME “Teatro Popular Novohispano: versos sabidos y poesía improvisada” con la clave PE401720, cuya responsable es la doctora Caterina Camastra; y el proyecto PAPIIT “La tragedia y la comedia griegas. Estudio y tradición” con clave IN405120, cuyo responsable es el doctor Rodolfo Gonzalez Equihua.

Quiero hacer un reconocimiento especial a mi asesor de tesis, el Dr. Rodolfo Gonzalez Equihua por su asesoría y paciencia durante el desarrollo de esta investigación. También quiero agradecer a todos los docentes de la licenciatura en Literatura Intercultural por compartir su conocimiento a lo largo de mi estadía en la ENES.

Quiero agradecer a los miembros de mi jurado: Dra. Caterina Camastra, Dr. Antonio Río Torres-Murciano, Dr. Rodolfo González Equihua, Mtro. Marco Mancera Alba y Mtra. Ana Elena Perusquía Suárez por la provechosa retroalimentación presentada para este trabajo.

Agradecimientos personales

A mis padres, Carmen y Rodolfo, por apoyarme a lo largo de mis años de formación. Este trabajo es fruto de su apoyo y su paciencia. Las palabras jamás serán suficientes para describir mi amor y agradecimiento.

A mi abuelita, María de Jesús, por su amor incondicional.

A mis amigos, Lupita A., Javi, Mayra y Laura, por acompañarme en mis etapas de formación, por su confianza y su amistad.

A mis amigos, Frida, Sofía, Abraham, Gio y Fer, no solo por su amistad, sino por ser mi familia fuera de casa.

Resumen

Anne Carson es una poeta, ensayista, traductora y profesora de literatura canadiense, ganadora del Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2020. En 2012, Carson realiza la publicación de *Antigonick*, una obra que causa gran revuelo entre el público al ser catalogada, desde la portada, como una traducción de la obra *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, desde el momento en que comenzamos a leer la obra nos encontramos con modificaciones que nos dan a entender que esta obra no es una traducción fiel al original.

El estudio de la obra de Carson nos permitió identificar y analizar las modificaciones que realizó en su traducción. El presente estudio se dedicó a analizar la información proporcionada por Carson en su introducción, ya que en esta alude de forma manifiesta a los precursores de su trabajo y fija su objetivo: no permitir que Antígona pierda sus gritos.

A través de un análisis comparativo de algunos pasajes de la obra *Antigonick* con pasajes de la *Antígona* de Sófocles, pudimos identificar las herramientas principales que Carson utiliza para modificar su traducción: la adición, la omisión, la sustitución y la abreviación. Las modificaciones encontradas nos llevaron a discutir sobre la cuestión de la temporalidad, debido a los choques anacrónicos que introduce Carson, y la cuestión de si es o no una traducción la que realiza Carson, discutiendo sobre la teoría de la *transducción* de Doležel. Lo anterior nos permitió ver de qué manera Carson modificó el texto, y como esto afectó la función y el sentido tanto de algunos pasajes de la obra, como de los personajes.

Abstract

Anne Carson is a Canadian poet, essayist, translator, and literature professor, winner of the Princess of Asturias Award for Literature in 2020. In 2012, Carson published *Antigonick*, a work that caused a stir by being classified, from the cover, as a translation of Sophocles' *Antigone*. However, as we begin to read the work, we encounter modifications that suggest this is not a faithful translation of the original.

The study of Carson's work allowed us to identify and analyze the modifications she made in her translation. This study focused on analyzing the information provided by Carson in her introduction, where she expresses the precursors of her work and sets her goal: not allowing Antigone to lose her screams.

Through a comparative analysis of certain passages from *Antigonick* with passages from Sophocles' *Antigone*, we identified the main tools Carson uses to modify her translation: addition, omission, substitution, and abbreviation. The modifications found led us to discuss the issue of temporality, due to the anachronistic clashes introduced by Carson, and the question of whether Carson made a translation or not, discussing along the way Doležel's theory of transduction. This allowed us to see how Carson modified the text and how it affected the function and meaning of some passages of the work and the characters.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
SÓFOCLES	1
ANNE CARSON	2
EL PORQUÉ DE ESTE ANÁLISIS	3
ESTUDIOS DE LA OBRA <i>ANTIGONICK</i>	3
<u>CAPÍTULO I: CARSON Y SUS PRECURSORES</u>	8
BRECHT.....	9
HEGEL	11
JACQUES LACAN.....	14
JUDITH BUTLER.....	15
SLAVOJ ŽIŽEK	17
JEAN ANOUILH	18
JOHN ASHBERY, SAMUEL BECKETT, JOHN CAGE Y INGEBORG BACHMAN	20
<u>CAPÍTULO II: ANÁLISIS COMPARATIVO DE PASAJES</u>	24
ANOTACIONES AL ANÁLISIS.....	25
ADICIÓN.....	27
PRÓLOGO	28
a. <i>Proemio</i>	29
b. <i>Diálogo entre Ismene y Antígona</i>	30
ESTÁSIMO I: EL PROGRESO HUMANO (332-375)	40
ANTÍGONA Y CREONTE, EL AGÓN (441-525)	44
HIMNO A EROS (781-799)	56
LAS ÚLTIMAS PALABRAS DE ANTÍGONA (883-943).....	60
<u>CAPÍTULO III: <i>ANTIGONICK</i></u>	69
TRADUCCIÓN.....	71
a. <i>Transducción</i>	75
b. <i>Temporalidad</i>	78
PERSONAJES.....	81
a. <i>Antígona</i>	81
b. <i>Ismene</i>	83
c. <i>Creonte</i>	84
d. <i>Hemón</i>	87
e. <i>Eurídice</i>	88
f. <i>Tiresias y el chico</i>	91
g. <i>Guardia</i>	92
h. <i>Mensajero</i>	94
i. <i>Coro</i>	94
j. <i>Nick</i>	96
CONCLUSIONES	98
ANEXOS	104
BIBLIOGRAFÍA	139

Índice de imágenes

Imagen 1: Carson, Anne, Bianca Stone, 2012. “Estásimo III: Himno a Eros”. *Antigonick*.

Imagen 2: Carson, Anne, 2012. Portada de *Antigonick*.

Imagen 3: Carson, Anne, 2012. Pasaje de la primera edición de *Antigonick*

Imagen 4: Martínez de Antón, David, 2016. Esquema de la teoría de la transducción literaria.

Imagen 5: Carson, Anne, Bianca Stone, 2012. *Antigonick*

Introducción

La pervivencia de lo griego ha sido más evidente gracias al mito transformado en literatura que se recrea y se reproduce más que cualquier otro discurso de la cultura. (García Pérez, 2013, 10)

Una de las cuestiones más curiosas de los mitos clásicos es por qué seguimos regresando a ellos. A lo largo de los siglos estos han estado presentes, sin embargo, no siempre han permanecido igual, varían: hay reinterpretaciones. Gilbert Highet dice que “en los tiempos presentes, el aspecto más interesante de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura es la reinterpretación y revitalización de los mitos griegos” (Highet, 1949, 331).

En la actualidad la figura del personaje de Antígona ha tomado gran impulso debido a las teorías feministas que se remontan a teóricas como Mary Wollstonecraft; bajo la influencia de éstas, la figura de Antígona porta un mensaje que ha resonado desde hace más de dos mil quinientos años hasta nuestros días: el desacato de una mujer contra la autoridad. Aquí entran algunos trabajos como el que llevó a cabo la escritora canadiense Anne Carson, con *Antigonick*, que es una *traducción*, *innovación*, una *transformación* de la obra *Antígona* de Sófocles que es traída a la actualidad.

Sófocles

Sófocles (h. 497 a.C.) es reconocido por los cambios que realizó tanto en el número de actores (de dos a tres) y de coreutas (de 12 a 15) como en escenografía. Su obra *Antígona* se representó hacia el 440-441 a.C. Esta tragedia entra dentro de la denominada saga tebana,

que tiene sus antecedentes en tres poemas de la épica cíclica: *Tebaida*, *Edipodia* y *Epígonos*, de los cuales se ha conservado. No obstante, algunas tragedias que se basan en este tema sí: *Los siete contra Tebas* (Esquilo), *Edipo Rey* (Sófocles), *Edipo en Colono* (Sófocles), *Antígona* (Sófocles), *Las Suplicantes* (Eurípides), y *Las Fenicias* (Eurípides).

Edipo Rey narra la historia y el exilio de Edipo; *Edipo en Colono* habla del exilio de Edipo en compañía de Antígona y su muerte en el demo ateniense de Colono. *Antígona* se centra en la vida de esta hija de Edipo, que lucha por darle sepultura al cuerpo de su hermano Polinices, sin embargo, su tío Creonte, que es el nuevo rey de Tebas, prohíbe que se le dé sepultura por ser un traidor. Antígona va contra la ley que impuso su tío y trata de enterrar a su hermano, no obstante, es descubierta y sentenciada a muerte; su prometido, Hemón que era hijo de Creonte, se suicida después de encontrarla muerta. Posteriormente Eurídice, madre de Hemón, se suicida igualmente al enterarse de la muerte de su hijo.

Anne Carson

Anne Carson (21 de junio de 1950) es una poeta, ensayista, traductora y profesora de literatura canadiense, ganadora del Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2020. Es considerada una de las poetas en lengua inglesa más importantes del siglo XXI. Destacan sus obras *Eros the Bittersweet* (1986), *Autobiography of Red* (1998) y *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* (2001). Estudió lenguas clásicas en el St. Michael's College y se formó en crítica textual y métrica griega por la Universidad de St. Andrews. Es experta en literatura comparada y lenguas clásicas (Fundación Princesa de Asturias, 2020).

En 2012, Carson publica *Antigonick*, que causa gran revuelo entre escritores, público en general y estudiosos de la literatura clásica griega. Carson cataloga esta obra, desde la portada

del libro, como una traducción *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, desde el momento en que comenzamos a leer la obra nos encontramos con que no es una traducción literal de la obra original, sino que hay modificaciones en los diálogos de los personajes, adiciones, omisiones, problemas de temporalidad.

El porqué de este análisis

La idea de comparar entre algunos pasajes de *Antigonick* y *Antígona* surge del cuestionamiento sobre la reinterpretación de los mitos. En el caso de *Antigonick* lo que más llama la atención es el tratamiento que Carson da desde un primer momento a la obra, ya que considera que esta una traducción y no una reinterpretación de la original. Carson menciona que su tarea es hacer que Antígona nunca pierda sus gritos: “dear Antigone, I take it as the task of the translator to forbid that you should ever lose your screams” (Carson, 2012, 6). ¿Son estos cambios que introduce el mecanismo que utiliza para que Antígona no pierda sus gritos? Si es así, ¿por qué o de qué manera esos cambios funcionan para que no los pierda? ¿Antígona ha perdido la voz en algún momento?

Este trabajo se propone realizar un análisis de algunos de los pasajes de la traducción realizada por Anne Carson de la tragedia *Antígona* de Sófocles. Algunos de los puntos de interés son: las modificaciones realizadas a diálogos en la traducción al inglés, la modificación del carácter de algunos personajes y tratar de responder al porqué de estas modificaciones.

Estudios de la obra *Antigonick*

En México se han realizado estudios sobre otras obras de esta autora, tal como las tesis *El trabajo de duelo en The Glass Essay de Anne Carson* de Helena del Carmen Ortiz Hernández

(2017) y *Tango y mimesis: The beauty of the husband de Anne Carson* de Sofía Marimar Hernández Gálvez (2018); ambas defendidas en la UNAM.

En inglés hay varios artículos que trabajan propiamente su traducción de *Antígona*; tal como “Such a devoted sister” de Olivia Laing (2012), que es una reseña sobre la obra de Anne Carson, en la cual, cuando habla de Carson dice:

It’s hard to think of a writer more committed to unspringing language from habitual usage, wrenching words back into an almost unnerving intensity. Unlike more cautious translators, she also likes to play with, not resolve, the problems of fragmentation associated with her period – an interest in absence that extends powerfully to her own hybrid work. (Laing, 2012, 52)

Laing señala que Carson es una traductora poco cautelosa, hasta cierto punto, menos conservadora que otros traductores. Luego menciona en el artículo otros trabajos de Carson y resume el argumento de *Antigonick*. Olivia Laing habla de la primera edición que salió de este libro, la cual contenía ilustraciones de Bianca Stone; a cerca de estas ilustraciones, Laing dice: “Horses, chairs, reels of cotton, faceless humans and objects that resemble both gates and ladders reappear in ingenious combinations. Many seem to signify entrapment; all convey a profound unease” (Laing, 2012, 52).

Efectivamente, cuando vemos las imágenes y el texto, podemos ver que no tienen una relación de correspondencia entre sí. Laing menciona también a George Steiner, quien en 1984 hizo una recopilación de representaciones de la figura de Antígona en *Antigones*, y en su momento fue uno de los principales detractores de la obra de Carson. Finalmente, Laing termina hablando sobre *Nick* y expresiones como “in the nick of time” para decir que aquí es donde se escenifica la mejor obra de Carson: entre lo temporal y lo atemporal, entre el mundo de las lanchas de motor¹ y el sublime, aterrador reino de los muertos y de los dioses aún vivos (Laing, 2012, 53).

¹ Laing hace referencia a una parte de la obra de Carson que corresponde a la línea 109.

Ben Hjorth escribe en 2014 un artículo titulado “We’re standing in/the Nick of Time: The temporality of translation in Anne Carson’s *Antigonick*”, donde trata la temporalidad en la traducción que hace Carson: un ejemplo sería el prólogo de la obra, donde Antígona menciona el nombre de Hegel. En su artículo, Ben Hjorth menciona que *Antigonick* fue representada como obra de teatro y que Anne Carson actuó como coro mientras Judith Butler era Creonte. Habla sobre la interpretación que le dio Hegel a la figura de Antígona y menciona la apreciación de Butler de cómo el estudio de Hegel dio paso a un modelo misógino de la dialéctica y ética que sigue estructurando las apropiaciones de la obra dentro la teoría literaria y la filosofía (Butler, 2000, 2-3). Hjorth menciona cómo la larga y controvertida historia de la interpretación de Antígona tiene un punto central en *Antigonick*; y describe a la figura de Antígona en Carson de la siguiente manera: “In Carson’s translation, not only is Antigone fiercely self-conscious, moreover she seems to occupy a locutionary and performative position that traverses and problematizes chronological temporality itself” (Hjorth, 2014, 135).

Menciona también en este artículo que Carson utiliza este espacio textual para desafiar la narrativa de Hegel, y una de sus herramientas es la temporalidad (Hjorth, 2014, 136). Problematiza el concepto de traducción concentrándose en el tiempo, el anacronismo presente en la obra y la manera con que Judith Butler defiende la traducción de Anne Carson (Hjorth, 2014, 136). Lo que el autor del artículo se propone es demostrar que *Antigonick* puede leerse como una traducción. Para ejemplificar su punto, Hjorth habla de la primera parte de la obra, donde la autora cita a Hegel y cómo corta el tono trágico con un debate cómico entre las hermanas; es en esta primera parte donde sucede el primer anacronismo evidente. Las cuestiones de temporalidad, traducción y anacronismo se retomarán en el capítulo III.

George Steiner fue un filósofo, crítico y teórico de la literatura, especialista en literatura comparada y la teoría de la traducción que en 1984 publicó *Antigones*, un estudio de las obras que reinterpretaban la figura clásica de Antígona. En 2012 escribe un artículo titulado “Marrow versus marrow”, donde hace una crítica a la obra de Anne Carson, comenzando por un aspecto externo al texto, que es el diseño del libro (la tipografía utilizada y la falta de signos ortográficos); después continúa con la pertinencia de algunas cosas en la obra, tal como el personaje de Nick, que es un personaje mudo que *juzga*, y Steiner se pregunta qué juzga. Posteriormente repasa otros trabajos que ha realizado Carson como traductora de autores clásicos como Catulo y Safo. Para Steiner lo que impulsa a Carson en *Antigonick* es “A defiant but ironized feminism” (Steiner, 2012, 8) y el “unquenchable love between sister and brother” (Steiner, 2012, 8); y usualmente Carson ha logrado traducir y adaptar las obras bastante bien, pero tal no es el caso de la obra *Antigonick*, pues Steiner considera que muchas de las intervenciones de Anne Carson son “vulgarity which subvert this most adult, unsparingly formal and radiant of masterpieces” (Steiner, 2012, 9).

En su tesis, *We Are Standing in the Nick of Time: Translative Relevance in Anne Carson's Antigonick*, Michelle Alonso habla mayormente de la cuestión de la traducción y defiende que, aunque Hegel se menciona mucho en el texto, “Jacques Derrida, is actually the best fit for a reading of the text” (Alonso, 2016, 16). El primer capítulo de la tesis está dedicado a desentrañar las teorías de la traducción de Derrida y algunos otros estudiosos para entender las interrogantes sobre la traducción de Carson; en el segundo se analizan las imágenes en la traducción, las ilustraciones que fueron hechas por Bianca Stone para la primera edición de *Antigonick*, y el tercero se centra en el *performance* como una manera de traducción.

En 2019, Matheus Ely Pessoa publica su tesis *No apagar das luzes da Antigonick de Anne Carson: considerações sobre retraduações e traduções (in)diretas*, donde abunda igualmente

sobre la problemática en torno a la traducción y, aunque se centra en realizar una traducción al portugués, también busca suscitar un debate sobre las traducciones poéticas, y analiza los conceptos de “retranslation” y de “indirect translation”.

Capítulo I: Carson y sus precursores

Dear Antigone, I take it as the task of the translator to forbid that you should ever lose your screams (Carson, 2012, p. 6)

La tragedia *Antigonick* de Carson comienza con un pequeño prólogo o introducción titulado “the task of the translator of Antigone”, que la autora le dedica a Antígona (véase en Anexos). Carson comienza mencionando la etimología del nombre de Antígona, que podría ser “against birth” o “instead being born” (Antigonick, 2012, 4). Carson no menciona ninguna otra interpretación sobre el significado de su nombre, como la de Robert Graves “in place of a mother” (Graves, 1960) o la de Seth Bernardete “antigeneration” (Bernardete, 1975). Desde estas elecciones, podemos ver el posicionamiento de Carson en cuanto a la figura de Antígona ya que decide quedarse con las interpretaciones que hacen referencia a la muerte inevitable de Antígona.

En esta misma introducción habla sobre algunas de las tragedias que se han hecho sobre la figura de Antígona; en este prólogo menciona específicamente dos tragedias que reinterpretan el mito tradicional: *The Antigone of Sophocles* de Brecht y la *Antigone* de Jean Anouilh. Menciona que en la representación que hace Brecht, Antígona actuaba todo el tiempo con una puerta amarrada a su espalda. En cuanto a la representación de Antígona de Anouilh, solo menciona que causó un gran impacto tanto al alto comando alemán como a la resistencia francesa. En esta misma introducción menciona autores que han hablado sobre el personaje de Antígona: Slavoj Žižek, Hegel, Judith Butler, John Ashbery y Samuel Beckett. Dentro de la obra se citan frases de Hegel (la misma autora dice en boca de otros personajes

que está citando a Hegel). Al finalizar el prólogo, Carson presenta la finalidad de su obra: no dejar que la voz de Antígona se pierda.

“El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (Borges, 1975, 550), en esta introducción Carson expresa algunos de los precursores que ella *creó* para esta obra; de igual modo emite sus opiniones, y juicios, de cómo cada autor interpretó al personaje de Antígona. A continuación, se presenta lo que Carson comenta en su introducción, con los nombres mencionados y lo que esta autora pudo haber tomado de cada uno.

Brecht

Bertolt Brecht fue el dramaturgo alemán más influyente del siglo XX. En 1947 publicó *Antigone*, que fue una adaptación de la traducción de Hölderlin; y, como en la mayoría de sus obras, contiene temas políticos y de conciencia social. Carson hace referencia a la *Antigone* de Brecht después de la discusión de la etimología del nombre de Antígona y para Carson la relevancia de la obra de Brecht es que Antígona tuviera una puerta atada a su espalda durante toda la obra, y considera que “maybe he [Brecht] got you [Antígona] best” (Antigonick, 2012, 4). Muchos críticos de la obra reprodujeron esta descripción de la obra de Brecht: que el personaje de Antígona actuaba con una puerta en la espalda, lo cual no se menciona en ninguna parte de la obra de Brecht.

A quick look at Brecht’s text shows that this interpretation by Carson is an image she more than likely derived from the play’s diction. Brecht begins the play when Antigone and Ismene come home to find their front door standing ajar. From this moment on, the mention of the door occurs on 3 separate occasions, all as the result of connecting the idea back to that first door that started the course of the tragedy moving. In a figurative way, Antigone is tied to the door and the door becomes a symbol for her fate (a door is also a means of escape) (Brecht Malina 3). (Alonso, 2016, 55)

Esta es la interpretación de Michelle Alonso que nos da en su tesis de porqué Carson pudo haber interpretado esto de la obra de Brecht, diciendo que este menciona una puerta en

diferentes ocasiones, y que, quizá por conexión de ideas, supondría la interpretación de que en una forma figurativa Antígona está atada a la puerta como símbolo de su destino. Cuando pensamos en el propósito de Carson por mencionar esto, no podemos sino preguntarnos si de cierta manera lo hace con el objetivo de engañarnos; Alonso está convencido de que se trata de una ironía que pocos han comprendido.

Carson desarrolla más la idea de puerta, diciendo que una puerta puede significar muchas cosas. “I stand outside your door | the odd thing is, you stand outside your door too” (Carson, 2012, 4). Estar fuera de esa puerta podría significar que Carson se encuentra fuera de las interpretaciones y concepciones previas de la figura de Antígona, al igual que la misma Antígona, pero esta no puede entrar (¿porque está atada?). Carson dice también que para la familia que vive ahí las cosas han ido mal y explica la complicada relación familiar: un padre que es un hermano, una madre que es una abuela y una hermana que es tanto sobrina como hermana. También menciona uno de los hermanos, diciendo que lo ama tanto que estará con él “thigh to thigh in the grave” (Carson, 2012, 4) que es un eco del diálogo de Antígona [l. 59] que se encuentra en la obra; Carson menciona que se encuentra en la tragedia, pero nadie vuelve a mencionarlo.

Una característica que comparten la obra de Carson y la de Brecht es la cuestión de la temporalidad: ambos autores sacan sus obras de la línea temporal original. El preludeo de la obra de Brecht está ambientado en Berlín durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que él extrae la obra de su línea temporal original (aunque después regrese a Tebas); Carson mantiene la obra en su línea temporal original en su mayor parte, pero hay ciertos momentos, como cuando Antígona menciona a Becket y Hegel, en los cuales nos saca de la temporalidad de la obra de Sófocles.

Otra semejanza entre la obra de Brecht y Carson es que ambos incluyen un prelude a la obra. En el prelude, Brecht da el contexto de su obra en boca de dos hermanas (Ismene y Antígona) y se presenta la muerte de un hermano (Polinices). En Brecht vemos que no hay un enfrentamiento entre hermanos: ambos sirvieron y murieron bajo el régimen de Creonte; el problema viene cuando uno muere cumpliendo su deber (Eteocles) y el otro muere por haber huido de él (Polinices). Brecht de igual manera continua con la dicotomía de familia/estado.

Hegel

Hegel fue un filósofo alemán, entre cuyas aportaciones se encuentra el rol de la dialéctica, donde dice que una idea conduce a otra contraria (la realidad es antagónica). También es uno de los principales referentes cuando se habla de la figura de Antígona; su principal interés se encuentra en el aspecto filosófico de la obra. Para Hegel el conflicto que se presenta entre Antígona y Creonte propicia que «adquiera plasticidad una de las figuras del saber en que el espíritu humano ha llevado a cabo su reconciliación con el mundo. Se trata de la forma de conocimiento que en la *Fenomenología del espíritu* recibe el nombre de “el espíritu verdadero”» (Marrades, 2001, 255-256); esto quiere decir que a través del conflicto y la resolución de tensiones, el espíritu humano progresa hacia una comprensión más profunda y auténtica de la realidad.

La primera vez que se menciona a Hegel es en la introducción cuando se expresa “*oh you always exaggerate! my father used to tell me*” (‘¡Oh, tú siempre exageras! Solía decirme mi padre’)² (Carson, 2012, 4); una frase que puede llegar a resonar en muchas mujeres. A esto,

² Traducción propia. Véase anexos.

Carson cita a Hegel llamando a Antígona “the eternal irony of the community” (‘la eterna ironía de la comunidad’) (Carson, 2012, 4). Como explica Marrades, el gobernante (razón de estado) ve en la mujer (razón de la mujer) un enemigo, pero como el estado no puede suprimir al ámbito de la familia porque es necesario, el conflicto entre hombre-mujer deviene inconciliable. No la quiere, pero la necesita, de ahí que la mujer sea “le eterna ironía”. Finalizando esta idea, Carson hace una nota: “how seriously can we take you?” (‘¿qué tan en serio podemos tomarte?’) (Carson, 2012, 4); quizá sarcástica, pero de nuevo hace resonar las palabras del padre de Carson.

Durante la obra podemos ver que se menciona a Hegel cinco veces. Las primeras dos veces las encontramos en la adición de seis diálogos que hace Carson al inicio de la obra:

ANTIGONE: *we begin in the dark
and birth is the death of us*

ISMENE: who said that

ANTIGONE: Hegel

ISMENE: sounds more like Beckett

ANTIGONE: he was paraphrasing Hegel (Carson, 2012, 9)

ANTÍGONA: *comenzamos en la oscuridad
y el nacimiento es nuestra muerte*

ISMENE: quién dijo eso

ANTÍGONA: Hegel

ISMENE: suena más a Becket

ANTÍGONA: estaba parafraseando a Hegel

ISMENE: no lo creo

Hasta ahora no sabemos con certeza cuál es la fuente directa ni quién dijo esta frase, si Hegel o Beckett; Hjorth dice que posiblemente se refiera a la *Lógica* de Hegel (‘the being as such of finite things is to have the germ of decease as their being-within-self: the hour of their birth is the hour of their death’) o a la obra de Beckett *A Piece of Monologue* (‘Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him’) (Hjorth, 2014, 136). Para otros autores lo relevante no es en sí a quién pertenece la cita, sino la función que cumple: “This could very well be a paraphrasing of Hegel or Beckett, a moment of

catagoresis, or just a clever way of pointing out Antigone's impending doom with a phrase that her name already implies." (Alonso, 2016, 21). Para Hegel todo el argumento de la tragedia se desprende de un único motivo:

La ley pública del estado está en abierto conflicto con el íntimo amor familiar y el deber para con el hermano: la mujer, Antígona, tiene como *pathos* el interés familiar; Creonte, el hombre, el bienestar de la comunidad. Combatiendo contra la propia ciudad natal, Polinices había caído ante las puertas de Tebas, y Creonte, el soberano, amenaza con la muerte, mediante una ley públicamente difundida, a quien dé el honor de la sepultura a aquel enemigo de la ciudad. Pero Antígona no puede aceptar esa orden, que sólo afecta al bien público del estado, y cumple como hermana con el sagrado deber de sepultura por la piedad de su amor hacia su hermano. Invoca entonces la ley de los dioses; pero los dioses que ella venera son los dioses subterráneos del Hades, los internos del sentimiento, del amor, de la sangre, no los dioses de la luz de la vida libre y autoconsciente del pueblo y del estado. (Hegel, 1989, 341)

Entonces para Hegel tenemos la contraposición de dos figuras: Antígona, mujer, defensora de las leyes familiares; Creonte, hombre, defensor de la ley pública. Pero Hegel no entiende este antagonismo como un conflicto entre inclinaciones y deberes; esta aproximación posibilita la resolución del problema en términos de inocencia o culpabilidad, y Hegel no permite esto (Marrades Millet, 2001, 258).

Las dos siguientes veces que se menciona a Hegel es cuando se dice que Antígona está citándolo de nuevo:

ANTIGONE: some think the world is made of bodies some think forces
I think a man knows nothing but his foot when he burns it in the hot fire

ISMENE: quoting Hegel again

ANTIGONE: Hegel says I am wrong (Carson, 2012, 18)

ANTÍGONA: algunos piensan que el mundo está hecho de cuerpos, algunos que está hecho de fuerzas
Yo creo que un hombre no sabe nada más que su pie cuando lo quema en el fuego
caliente

ISMENE: citas de nuevo a Hegel

ANTÍGONA: Hegel dice que me equivoco

Aquí Antígona podría hacer referencia a que, a pesar de que Hegel dice no tomar partido por Antígona o Creonte, no obstante advierte que hay que ver en la familia un enemigo potencial, que al querer preservar sus derechos amenaza la jurisdicción del estado:

El estado no puede consentir que se constituya una esfera de derecho independiente de la suya. Por ello, cuando la familia afirma su propio derecho frente al del estado, éste sojuzga la legalidad de la familia e impone su propia legalidad: “La ley humana, en su existencia universal la comunidad, en su actuación general la virilidad y en su actuación real al gobierno, es, se mueve y se mantiene devorando dentro de sí la particularización de los penates o la singularización independiente de las familias, presididas por la feminidad, para disolverlas en la continuidad de su fluidez” (FdE, p. 281). (Marrades Millet, 2001, 268)

Finalmente se menciona una última vez a Hegel en boca de Antígona: “Hegel says people want to see their lives on stage” (Carson, 2012, 24). Esta cita, al igual que las otras, podría ser una interpretación o una paráfrasis de alguna frase de Hegel, ya que la referencia directa no se ha encontrado.

Jacques Lacan

Lacan fue psiquiatra y psicoanalista francés que realizó aportaciones a la teoría del psicoanálisis. Como muchos otros teóricos se interesó por el tema tebano. No solo hizo aportaciones a la teoría del complejo de Edipo, sino que prestó atención a una figura en la cual Freud casi no puso atención: Antígona. Carson menciona a Lacan y su interpretación de Antígona posterior a la de Hegel: “are you ‘Antigone between two deaths’ as Lacan puts it” (Carson, 2012, 4).

Lacan estudia la pasión y el placer del sujeto y dice que el placer, que es más tímido que la pasión, está más acá del temible centro de aspiración de deseo, que parece constituir el foco de atención de todo héroe trágico; por lo tanto, de Antígona (Casanova, 2003, 84). Lacan dice que Antígona es una heroína: «“la que lleva la vía de los dioses”, “más hecha para el amor que para el odio”, para añadir a continuación: “En suma, es una personita

verdaderamente encantadora y tierna”. Esa es, para Lacan, la aguada definición de lo que es una heroína» (Casanova, 2003, 84, n. 5).

Bella es también Antígona, cuyo brillo reside para Lacan en su condición de muerta en vida, o de viva muerta, es decir, de habitante de esa zona límite, entre la vida y la muerte, “donde el rayo del deseo a la vez se refleja y se refracta”, produciendo el efecto –imaginario– de lo bello. Insistamos en ello: atravesado ese límite, y ya que Lacan no concibe lo sublime, es lo siniestro lo que aguarda. Pero siniestra sería también la pasión que lleva a Antígona (“Es aquélla que ya apunta hacia la muerte”, dirá Lacan) a cruzar el límite de lo bello y entregarse a la pulsión de muerte. La suya sólo puede ser por eso una pasión siniestra, es decir, no articulada por ley simbólica alguna. Para Lacan Antígona sería pues una “heroína” hitchcockiana como la Alicia de Encadenados (*Notorious*, 1946), la Madeleine/Judy de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), la Marion de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) o la Melanie de *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963). Todas ellas mujeres en busca de un goce finalmente aniquilador. (Casanova, 2003, 85, resaltado mío)

Lacan hace referencia a que Antígona se encuentra entre dos muertes: una simbólica y una real. Durante la tragedia vemos que Antígona expresa que ella ya se encuentra con los muertos, por lo tanto, aunque aún no está muerta realmente, lo está de manera simbólica; se encuentra en esa *zona límite*.

Judith Butler

Judith Butler es una filósofa canadiense que ha realizado aportes a la teoría del feminismo y la teoría de género. Carson la toma como referencia después de Lacan, extrayendo algunas de sus ideas sobre Antígona: “a parody of Kreon’s law and Kreon’s language — so Judith Butler | who also finds in you ‘the occasion for a new field of the human?’” (‘o una parodia de la ley de Creonte y el lenguaje de Creonte como dice Judith Butler, quien también encuentra en ti «la ocasión de un nuevo campo de lo humano»’) (Carson, 2012, 4). Cuando Carson dice que Antígona es una parodia de la ley de Creonte y el lenguaje Creonte, puede hacer referencia a cuando Butler dice:

Opposing Antigone to Creon as the encounter between the forces of kinship and those of state power fails to take into account the ways in which Antigone has already departed from kinship, herself the daughter of an incestuous bond, herself devoted to an impossible and death-bent incestuous love of her brother, **how her actions compel others to regard her as “manly”** and

thus cast doubt on the way that kinship might underwrite gender, **how her language, paradoxically, most closely approximates Creon's, the language of sovereign authority and action, and how Creon himself assumes his sovereignty only by virtue of the kinship line that enables that succession**, how he becomes, as it were, unmanned by Antigone's defiance, and finally by his own actions, at once abrogating the norms that secure his place in kinship and in sovereignty. (Butler, 2000: 5-6, resaltado mío). [...] Antigone comes, then, to act in ways that are called manly **not only because she acts in defiance of the law but also because she assumes the voice of the law in committing the act against the law**. (Butler, 2000, 10, resaltado mío)

Butler hace referencia a que Antígona en su lenguaje es muy parecida a Creonte, un lenguaje de autoridad y de acción; mientras que cuando hablamos de ley, Butler dice que Antígona no solo actúa desafiando la ley, sino que al actuar contra la ley asume la voz de la ley. Para Butler Antígona se convierte en este “new field of the human” (Butler, 2000, 82) en tanto que el parentesco es la precondition de lo humano:

If kinship is the precondition of the human, then Antigone is the occasion for a new field of the human, achieved through political catachresis, the one that happens when the less than human speaks as human, when gender is displaced, and kinship founders on its own founding laws. She acts, she speaks, she becomes one for whom the speech act is a fatal crime, but this fatality exceeds her life and enters the discourse of intelligibility as its own promising fatality, the social form of its aberrant, unprecedented future. (Butler, 2000, 82)

George Eliot

Mary Ann Evans, conocida por el pseudónimo de George Eliot, fue novelista, poetisa, periodista y traductora británica. En 1856, publicó “The Antigone and Its Moral”, donde comparte su opinión sobre la tragedia de Antígona: “one of the finest tragedies of the single dramatic poet who can be said to stand on a level with Shakespeare” (Eliot, 1856, 306). Para Eliot, el momento crucial de la tragedia no es la reverencia a los muertos, sino el conflicto entre esta reverencia y el estado y en este punto “lies the dramatic collision: the impulse of sisterly piety which allies itself with reverence for the Gods, clashes with the duties of citizenship; two principles, both having their validity, are at war with each” (Eliot, 1856, p. 306); Eliot entonces ve también en ambos bandos puntos válidos.

Carson menciona de Eliot que “then again, “an exemplar of masculine intellect and moral sense” is George Eliot’s judgment” (Carson, 2012, 4). Eliot dice que el antagonismo presente en esta tragedia es una lucha entre tendencias elementales y leyes establecidas a través de las cuales la vida externa del hombre se pone en armonía con las necesidades interiores; hasta alcanzar esta armonía no solo podemos alcanzar el derecho, sino causar mal. Eliot describe el conflicto entre Antígona y Creonte de la siguiente manera:

Wherever the strength of a man’s intellect, or moral sense, or affection brings him into opposition with the rules which society has sanctioned, there is renewed the conflict between Antigone and Creon; such a man must not only dare to be right, he must also dare to be wrong-to shake faith, to wound friendship, perhaps, to him in his own powers. Like Antigone, he may fall a victim to the struggle, and yet he can never earn the name of a blameless martyr any more than the society-the Creon he has defied, can be branded as a hypocritical tyrant. (Eliot, 1856, 4)

Así, esta tragedia pasa a ser un ejemplo de intelecto del hombre y sentido moral en tanto que este conflicto se renueve. Creonte bien puede ser la víctima de una lucha, y, sin embargo, Creonte no puede ser llamado mártir más que la sociedad puede ser llamada tirana. Eliot concluye que, como dice el coro, la protesta por el derecho debe hacerse con moderación y reverencia.

Slavoj Žižek

Dentro de los teóricos que Carson menciona se encuentra Slavoj Žižek que es un filósofo esloveno que habló de la figura de Antígona en diversas ocasiones³. En su libro *Less Than*

³ Como nota adicional, Žižek publicó una *Antigone* en 2015, donde ofrece su interpretación de la obra clásica. Una de las cosas curiosas es que, al igual que Carson, en su prólogo él elige con qué teóricos está de acuerdo y de esa manera construye el que será el argumento de su obra y establece las reglas de ella. También está muy presente el tema del anacronismo, la única diferencia es que Žižek dice explícitamente que su obra es “conscientemente anacrónica” y lo ejemplifica diciendo que hará referencia al *Kal Nidré* [oración que se recita en la sinagoga antes del servicio vespertino de Yom Kipur y trata de la anulación de votos o juramentos que se hicieron durante el año y no se cumplieron; data de aproximadamente el año 500 (Tapia-Adler, 1982, 56)] (Žižek, 2017, 40); Carson introduce el anacronismo directamente en la obra, sin justificarlo o mencionarlo en su prólogo.

Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism, Žižek aborda algunas posturas de filósofos en cuanto a la figura de Antígona, como la de Lacan, Agamben, Hegel y otros más. Para Žižek, quién está bien o quién está mal no es el punto de interés, sino el conflicto, y para él la única manera de resolver dicho conflicto sería una tercera opción donde se salga de las dos posturas bases: algo como que el Coro tome el poder y arreste tanto a Antígona como a Creonte por poner en riesgo la supervivencia, y establecerse así, como un cuerpo colectivo de justicia revolucionaria (Žižek, 2012, 323-324).

En su introducción Carson menciona que Žižek “compares you [Antígona] triumphantly with Tito | the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942” (‘Žižek te compara triunfantemente con Tito, el líder de Yugoslavia, diciendo ¡NO! a Stalin en 1942’) (Carson, 2012, 5); podemos entender que se compara a Antígona con Tito y a Creonte con Stalin, donde inicialmente se creía que la razón de la ruptura era porque los ideales disidentes de Tito le impedían someterse sin ambages a la voluntad de Stalin.

Jean Anouilh

Jean **Anouilh** fue un escritor francés que se dedicó principalmente al teatro. Se tiene registro de que *Antigone* se estrenó el cuatro de febrero de 1944 en París durante la ocupación alemana; esta obra es una reescritura de la *Antígona* de Sófocles. Lo que Carson menciona de la obra de **Anouilh** es lo siguiente:

speaking of the '40s, you [Antigone] made a good impression on the Nazi high command and simultaneously on the leaders of the French Resistance when they all sat in the audience of Jean Anouilh's Antigone opening night Paris 1944: I don't know what color your eyes were but I can imagine you rolling them now (Carson, 2012, 4).

[hablando de los 1940s, [Antígona] diste una gran impresión al alto comando Nazi y simultáneamente a los líderes de la resistencia francesa cuando se sentaron en la audiencia del estreno de Antígona de Jean Anouilh en Paris 1944: no sé de qué color eran tus ojos pero puedo imaginarte rodándolos justo ahora]

Parece, por el comentario de Carson, que esta interpretación de Antígona no fue de su agrado. La obra de Jean Anouilh comienza con un prólogo (el coro *es* el prólogo) donde se narra todo el contexto de esta obra, el carácter y las motivaciones que decide darle a cada personaje. Uno de los aspectos más característicos de esta obra es el énfasis en el “papel” que cada personaje debe llevar a cabo, en la obra todos saben el papel que les ha tocado, como lo podemos ver en boca de los personajes:

Ismena: Nos condenaría a muerte. | Antígona: Por supuesto. Cada uno su papel. Él debe condenarnos a muerte, y nosotras debemos enterrar a nuestro hermano. Ésos son los papeles. ¿Qué quieres que hagamos? (Anouilh, trad. 2009, 135)

Creón (*le aprieta el brazo*): Escúchame bien. Me ha tocado el papel malo, por supuesto, y a ti el bueno. Y lo sabes. Pero no te aproveches demasiado, pequeña peste... [...]” (Anouilh, trad. 2009, 169).

Dentro de esta idea del “papel” que cada personaje tiene que cumplir, se encuentra la idea de lo inevitable: es inevitable que Antígona muera, es inevitable que Hemón se mate, etc. En la obra de Anouilh se presenta una situación curiosa: la posibilidad de que Antígona se salve; una posibilidad que Creón ofrece. Con esta posibilidad, Anouilh refuerza el concepto de lo inevitable, que cada personaje tiene un papel que desempeñar y que de una forma u otra todos deben cumplirlo a rajatabla.

En Carson también vemos que los personajes son conscientes hasta cierto punto de estar actuando, sobre todo nos podemos dar cuenta en este diálogo de Eurídice: “Eurydike: this is Eurydike’s monologue | it’s her only speech in the play | you may not know who she is | that’s okay” (‘Eurídice: este es el monólogo de Eurídice es su único discurso en la obra puede que no sepas quién es ella está bien’) (Carson, 2012, 32). Aquí podemos darnos cuenta de que el personaje reflexiona sobre su propio papel en la obra.

Ya que a Carson parece no interesarle mucho esta interpretación, y supone que tampoco a la propia Antígona, decide regresar a hablar de Brecht y su puerta. Según Carson, “maybe he got you [Antigone] best” (‘quizá él te representó mejor’) (Carson, 2012, 5), ya que hacerla cargar una puerta puede ser extraño pero útil. Carson dice que una puerta puede dar la oportunidad de entrar a lugares que normalmente no tienen entrada, y poder salir de lugar que no tienen salida, como “the classic double bind” (‘como el clásico doble vínculo’) (Carson, 2012, 5), haciendo quizá referencia a la dicotomía clásica presente en Hegel. Carson menciona que ese es el problema de Antígona, por lo tanto, que ella debe solucionarlo; Carson expone entonces que su problema es traerla a ella y a su problema del griego antiguo hasta el inglés, junto con todo lo que esconden estas personas, sus crímenes, sus vivencias, la familia.

John Ashbery, Samuel Beckett, John Cage y Ingeborg Bachman

Carson menciona también en su introducción a otras personas que no discuten sobre la figura de Antígona y más bien las nombra para ejemplificar parte de su discurso con algunas citas de estos personajes.

John Ashbery fue un poeta, escritor y profesor universitario, considerado por muchos como el poeta más importante de Estados Unidos. Carson cita una frase de Ashbery que publicó en una revista: “One of my earliest memories, is trying to peel off the wallpaper in my room, not out of animosity but because it seemed there must be something fascinating beyond the surface pattern of galleons, globes and telescopes” (Ashbery, 1980, 383). Carson lo utiliza para ejemplificar el hecho de que su traducción implica no solo traer del griego

antiguo al inglés meras palabras, sino también lo que yace debajo de los personajes (los crímenes, horrores y la maldición familiar).

Samuel Beckett fue un dramaturgo, novelista y poeta irlandés; es una de las figuras más relevantes del teatro de lo absurdo. En su introducción, Carson solo menciona a Beckett brevemente y no como una referencia que interprete la figura de Antígona: “this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter | his own aspirations toward language | «to bore hole after hole in it until what covers behind it seeps through»” (“esto me recuerda a Samuel Beckett quien describe en una carta su propia aspiración acerca del lenguaje «perforar agujero tras agujero hasta que lo que se esconde detrás se filtre por ellos»’) (Carson, 2012, 4). Carson utiliza esta cita, no para hacer referencia directa a Antígona, sino para ejemplificar lo que busca hacer con su traducción.

Beckett es mencionado de igual manera dentro de la obra, en las primeras adiciones que hace Carson, allí se discute si una de las citas que dijo Antígona es de Hegel o de Beckett.

Mientras que Miller cree que estos diálogos tienen un eco a Beckett:

Ms. Carson, however, makes her characters suspiciously like Beckett’s Vladimir and Estragon: it works so perfectly, it’s a wonder no one has thought of this before. It’s night on a lonely country road—Beckett’s characters are waiting hopelessly for Godot (whom they know will not come but they wait anyway), Ms. Carson’s are waiting for more pain to greet their already sad lives (Miller, 2012)

Michelle Alonso dice que, independientemente de quién sea la cita, lo que importa más de estos diálogos es la mención a Beckett, ya que es la única referencia a otra obra de teatro sobre Antígona: “Still, whichever way we choose to understand this reference, it is undeniable that this mention of Beckett is the only other reference to a playwright directly or indirectly in the whole of *Antigonick* and that it raises significant questions about the desired comparisons.” (Alonso, 2016, 59)

Después de su mención a Beckett, Carson vuelve a invocar a Antígona, y le dice que es alguien que tiene fe en la organización de lo que yace debajo de lo que vemos o decimos; haciendo referencia a que Antígona tiene fe en los dioses de abajo. Carson cita su propio trabajo cuando dice que Creonte la llama *autonomos*⁴, explicando la etimología de la palabra y diciendo que suena a una especie de libertad, pero, según Carson, a Antígona no le interesa la libertad, su plan es tejer su propia mortaja de poco en poco; es aquí cuando Carson se pregunta cómo traducir esto. Para ilustrar esta parte Carson menciona a John Cage.

John Cage fue un compositor, músico y filósofo estadounidense, considerado como pionero de la música aleatoria. Cage es muy conocido por su obra 4'33", que es una obra musical en tres movimientos que puede ser interpretada por cualquier instrumento. En la partitura se encuentra la indicación *tacet*, que indica que el intérprete debe guardar silencio, y lo único que indica el cambio de movimiento (en el piano) es el abrir y cerrar la tapa.

«I take inspiration from John Cage who, when I asked how he composed 4'33", answered | "I built it up gradually out of many small pieces of silence"» ('Me inspiro en John Cage quien, cuando fue cuestionado cómo compuso 4'33", respondió «la compuse de a poco de muchos pequeños pedazos de silencio»') (Carson, 2012, 5-6). Quizá Carson utiliza este ejemplo tanto para ilustrar cómo es que Antígona "teje" su propia muerte (al decir esto, Carson sugiere que Antígona se crea su propia mortaja: todas sus acciones llevan a su muerte), como también para expresar cómo es que ella va a llevar a cabo esa traducción: poco a poco.

⁴ Soph. *Ant.* v. 821: ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ / θνητῶν Αἴδην καταβήσῃ ('tú, sola entre los mortales, desciendes al Hades viva y por tu propia voluntad'). En Sófocles es el coro el que se refiere en este término a Antígona.

Para Carson, Antígona no aspira más al silencio que Cage, ambos quieren ser escuchados, y más aún, Antígona quiere que escuchemos “what happens when everything normal/musical/careful/conventional or pious is taken away” (‘qué sucede cuando todo lo normal/musical/prudente/convenacional o pío es arrebatado’) (Carson, 2012, 6), y esto nos hace preguntarnos: ¿Qué queda de Antígona sin lo normal, musical, cuidadoso o piadoso? ¿Qué es lo que queda sin las relaciones de parentesco o la necesidad de Antígona por enterrar a su hermano?

Finalmente se menciona a Ingeborg Bachmann, que fue una poeta y autora austriaca en lengua alemana. Carson hace referencia a un poema de Bachmann llamado *Meine Schreie* (*Mis gritos*), que forma parte de una colección de textos que se publicaron en 2000 bajo el nombre de *Ich weiß keine bessere Welt* (*No conozco un mundo mejor*), que habían permanecido inéditos después de la muerte de la autora. Y, como bien dice Carson, en la traducción al inglés este poema comienza con “I lose my screams”. Es aquí donde Carson nos expresa su principal tarea como traductora: el no permitir que Antígona pierda sus gritos. Con esto no queda más que preguntarnos, ¿acaso Antígona perdió sus gritos en algún momento?

CAPÍTULO II:

Análisis comparativo de pasajes

Comparando la tragedia de Sófocles y la traducción de Carson, podemos ver algunos cambios que genera la autora: adición, sustitución, omisión y abreviación. La obra de Sófocles cuenta con un total de 271 intervenciones y 1353 versos mientras que la de Carson cuenta con un total de 229 intervenciones y 831 líneas.

En este trabajo haremos una comparación entre la *Antígona* y *Antigonick*, para ello nos guiaremos por el siguiente esquema de la estructura de la obra:

Antígona de Sófocles

- I. Prólogo (1-99)**
- II. Párodos (100-161)
- III. Episodio I (162-331)
- IV. Estásimo I (332-375)**
Anapestos (376-383)
- V. Episodio II (384-581)**
- VI. Estásimo II (582-625)
Anapestos (626-630)
- VII. Episodio III (631-780)
- VIII. Estásimo III (781-800)**
Anapestos (801-805)
- IX. Episodio IV (806-943)**
- X. Estásimo IV (944-987)
- XI. Episodio V (988-1114)
- XII. Estásimo V (1115-1154)
- XIII. Éxodo (1155-1352)

Antigonick de Carson

- Prólogo (1-74)**
- Párodos (75-110)
- Episodio I (111-137)
- Estásimo I (138-167)**
Anapestos (168-173)
- Episodio II (174-305)**
- Estásimo II (306-333)
Anapestos (334-336)
- Episodio III (337-450)
- Estásimo III (451-465)**
Anapestos (466-469)
- Episodio IV (470-548)**
- Estásimo IV (549-580)
- Episodio V (581-626)
- Estásimo V (627-659)
- Éxodo (660-836)

Anotaciones al análisis

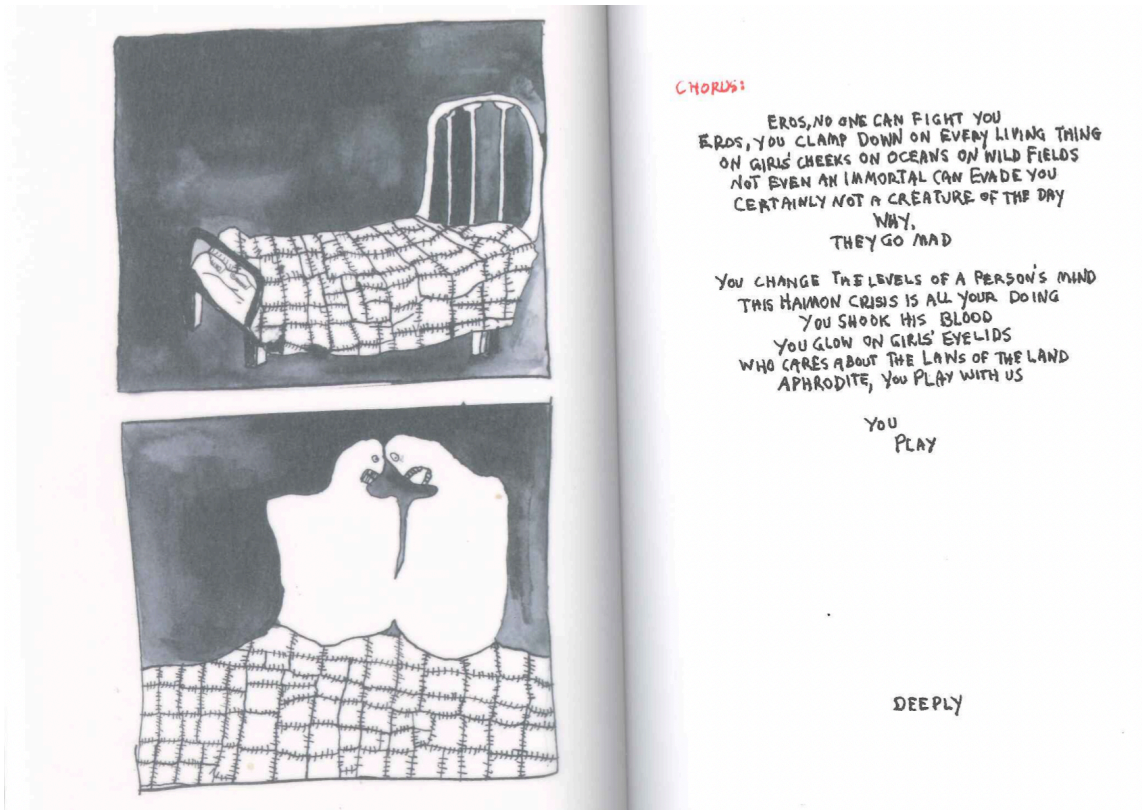


Imagen 1: Carson, Anne, Bianca Stone, 2012. “Estásimo III: Himno a Eros”. *Antigonick*.

Para el análisis de los pasajes de *Antigonick* y su comparación con la *Antígona* de Sófocles se ha usado la traducción de Assela Alamillo (2006) para la Biblioteca Clásica Gredos como fuente principal; a menos que se indique lo contrario, todas las traducciones del griego al español, tanto dentro del texto como en notas a pie de página, serán de esta fuente. En el análisis se hará referencia también al texto griego, para el cual se ha utilizado la versión que se encuentra en el *Thesaurus Linguae Graecae: A Digital Library of Greek Literature* de A. Dain y P. Mazon. En cuanto a la edición de *Antigonick*, se utilizó la edición de la editorial New Directions Publishing Corporation del 2012. Esta edición no es la ilustrada, sin embargo, haré referencia también al libro ilustrado por Bianca Stone. De igual manera, todas

las traducciones que aparecen en español del texto de Carson son traducciones propias para fines prácticos de comparación, se puede consultar la traducción al español en anexos.

Para fines prácticos de la comparación, se mantuvo la numeración de versos en *Antígona* [vv. 1-1353], y en *Antigonick* se numeró por líneas [ll. 1-831]. En *Antigonick* se marcarán las *adiciones* presentes con el color **turquesa**; para el análisis se consideró como adición aquellos diálogos que no corresponden a ningún diálogo del texto de Sófocles, como las primeras siete líneas de la obra. Hay diálogos que Carson agrega (no son traducción fiel) y que mantienen la función del diálogo original, a éstos los llamaremos *sustitución* y se marcarán en **rosa** en ambas obras. Las *omisiones* de diálogos se identificarán en la columna del texto de Sófocles con el color **rojo** en los nombres del personaje; por ejemplo, en el verso [82], donde se omite todo el diálogo **Ismene**: ¡Ah, cómo temo por ti, desdichada! También en rojo se marcarán las omisiones dentro de los diálogos, en la columna del texto de Sófocles. La *abreviación* se consideró a partir de los diálogos que Carson resume, manteniendo las ideas más importantes, o lo que ella considera importante; esta modificación se señala en **amarillo**.

Carson muchas veces no hace una traducción fiel al original (ya sea porque moderniza palabras o sustituya términos, etc.), pero cuando mantiene una traducción similar los pasajes se marcarán en color **verde** en ambas columnas. Cuando Carson mantiene una traducción fiel al original se marcará de color **gris** en ambas columnas. De igual manera, para fines prácticos, cuando en el análisis se menciona que un pasaje no es la traducción *literal* del original, hacemos referencia a la traducción clásica que está presente en otras traducciones de esta obra.

Adición

ALAMILLO, Assela (trad.) (2006). <i>Sófocles. Tragedias</i> . Madrid: Gredos.	CARSON, Anne (2012). <i>Antigonick</i> . New York: New Directions Publishing Corporation.
	<p>Antigone: <i>we begin in the dark</i> 1 <i>and birth is the death of us.</i> 2</p> <p>Ismene: who said that. 3</p> <p>Antigone: Hegel 4</p> <p>Ismene: sounds more like Becket 5</p> <p>Antigone: he was paraphrasing Hegel 6</p> <p>Ismene: I don't think so 7</p>

La tragedia de *Antigonick* comienza con una adición de siete líneas (seis intervenciones) entre Antígona e Ismene. En esta adición la autora nos saca de la línea temporal de la obra original al nombrar a los autores modernos Hegel y Beckett. La primera intervención es de Antígona, esta es dramática y pesimista, en el que dice que estamos sentenciados a la muerte desde que nacemos. Esta frase la atribuye a Hegel y luego a Becket, pero podemos ver que quizá Carson juega con la definición del nombre de Antígona que ella dio en la introducción que le dedica: “your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born” (Carson, 2012, 4). Ben Hjorth dice en su artículo que esta cita puede bien pertenecer a la *Ciencia de la lógica* de Hegel, o *A piece of Monologue de Beckett*: “Respectively, ‘the being as such of finite things is to have the germ of decease as their being-within-self: the hour of their birth is the hour of their death’ (Hegel, 1969 [1835], 129); and ‘Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him’ (Beckett, 1986, 425).” (Hjorth, 2014)

Este comienzo viene a ser *interrumpido*⁵ momentáneamente por las siguientes cinco intervenciones (3-7 ll.), el primero de estas cinco intervenciones es de Ismene, que busca una

⁵ Se entiende por interrupción: “the notion of “interruption” is basically an interpretative category which participants can make use of to deal with currently prevailing rights and obligations in actual situations”

aclaración sobre la procedencia de la frase “we begin in the dark | and birth is the death of us”. Miller sugiere que esta interrupción dialógica entre Ismene y Antígona es muy parecida a la de Vladimir y Estragón de Beckett en *En attendant Godot* (Miller, 2012), obra categorizada como tragicomedia que forma parte del teatro del absurdo. Para Alonso, en cambio, lo que importa de esta intervención no es a quién le pertenece la cita, sino la mención a Beckett, que es el único dramaturgo que se menciona dentro de la obra:

In contrast, we have Beckett, whose only connection to Carson’s project is that he might have “paraphras[ed] Hegel” (Sophocles and Carson 2), which in Carson’s translation can very well mean that Beckett made a passing reference to Hegel once or that Carson thinks that the two of them would have made great card-playing buddies; the connections in her works are never as obvious as they appear. Still, whichever way we choose to understand this reference, it is undeniable that this mention of Beckett is the only other reference to a playwright directly or indirectly in the whole of *Antigonick* and that it raises significant questions about the desired comparisons. (Alonso, 2016, 59)

La adición termina en la línea 8, que tiene como función dejar de lado la interrupción y redirigir de nuevo el discurso al ambiente dramático que había en el inicio de la obra: “Antigone: whoever it was whoever we are, dear sister” (Carson, 2012, 10). Con esta última adición, Antígona comienza lo que corresponde al prólogo (y a la temporalidad) de la obra de Sófocles.

Prólogo

El prólogo de la Antígona de Sófocles consta de 99 versos y 28 intervenciones, y se desarrolla la mañana siguiente de la caída de los hermanos y la huida del ejército Argivo. Antígona llama a Ismene fuera del palacio para informarle de la prohibición de enterrar a Polinices hecha por Creonte, y declara que ella lo enterrará. Ismene declina la invitación y trata de

(Bennet, 1978, 557-575). Úcar Ventura dice que la persona que interrumpe lo hace a sabiendas que está cortando al primer interlocutor y le infringe el derecho a continuar el discurso (Úcar Ventura, 2007, 1035-1046); Ismene crea una discontinuidad momentánea de la función dramática que tiene la primera intervención de Antígona.

persuadir a Antígona de no llevar a cabo la acción, sin embargo, esta decide llevar a cabo su plan sola. En *Antigonick* este prólogo consta de 73 líneas y 30 intervenciones, Carson mantiene todos los puntos del tema presente en este episodio con algunas modificaciones que veremos a continuación.

a. Proemio

<p>ANTÍGONA: ¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre!, ¿acaso sabes cuál de las desdichas que nos vienen de Edipo va a dejar de cumplir Zeus en nosotras mientras aún estemos vivas? Nada doloroso ni sin desgracia, vergonzoso ni deshonoroso existe que yo no haya visto entre tus males y los míos. Y ahora, ¿qué edicto es éste que dice que acaba de publicar el general para la ciudad entera? ¿Has oído tú algo y sabes de qué trata? ¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?</p>	<p>Antigone: whoever it was whoever we are, dear sister 8 ever since we were born from the evil of Oidipous 9 what bitterness pain disgust disgrace or moral shock 10 have we being spared 11 and now this edict 12 you've heard the edict 13</p>
---	---

En Sófocles los primeros diez versos del prólogo están presentados a modo del proemio de la épica arcaica (Saravia, trad. 2011, 37), y en ellos se establecen algunos puntos clave de la tragedia: los males heredados de Edipo, el edicto y los lazos familiares.

En *Antigonick* la intervención que corresponde al proemio comienza con la adición de Carson que regresa la desviación dialógica-temporal que habían tenido Ismene y Antígona en las líneas [1-7.] Carson comienza propiamente el proemio con “dear sister”, que aunque no es una traducción fiel del griego ὃ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα (‘¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre!’)⁶ tiene un significado semejante; omite el nombre de Ismene ya que de cierto modo ésta ya había sido introducida. Carson atribuye el peso del

⁶ Las traducciones del griego al español, a menos que se indique lo contrario, pertenecen a Assela Alamillo.

sufrimiento de las hermanas al haber nacido de los males de Edipo (τῶν ἀπ’ Οἰδῖπου κακῶν), ya que no se menciona a Zeus como el encargado de cumplir tales males; en este sentido no es que ellas hayan heredado los males de Edipo, sino que son el resultado de ellos.

Carson añade el término *bitterness* (‘amargura’); traduce el término οὐδὲν ἀλγεινόν (‘nada doloroso’) como *pain* y ἄτης (‘deshonroso’) por *disgrace*; adiciona *disgust* (‘asco’); αἰσχρόν y ἄτιμον quizá completan el significado de *moral shock*, una solución más moderna para decir que algo que puede causar un shock moral es algo vergonzoso y deshonroso. Al final del proemio de la *Antigonick* solo se menciona que hay un edicto y Antígona le pregunta a Ismene si ha escuchado algo de él; Carson suprime mencionar cómo el edicto afecta a la familia.

b. Diálogo entre Ismene y Antígona

<p>ISMENE: A mí, Antígona, ninguna noticia de los nuestros, ni agradable ni penosa, me ha llegado desde que ambas hemos sido privadas de nuestros dos hermanos, muertos los dos en un solo día por una acción recíproca. Desde que se ha ido el ejército de los Argivos (15), en la noche que ha pasado, nada nuevo sé que pueda hacerme ni más afortunada ni más desgraciada.</p>	<p>Ismene: I’ve heard no edict 14 that our two brothers are dead by one another’s hands 15 and the Argive army gone from this city 16 is all I know 17</p>
<p>ANTÍGONA: Bien lo sabía. Y, por ello, te he sacado fuera de las puertas de palacio para que sólo tú me oigas.</p>	<p>Antigone: that’s what I thought 18 that’s why I called you out here 19</p>
<p>ISMENE: ¿Qué ocurre? Es evidente que estás meditando alguna resolución. (20)</p>	<p>Ismene: what’s the matter 20 you have your thunder look 21</p>
<p>ANTÍGONA: Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara (25) honrado por los</p>	<p>Antigone: Kreon is resolved 22 to honour one of our brothers with burial 23 the other not 24 Eteokles he has laid in the ground in accordance with justice and law 25</p>

muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse. (30)

Dicen que con tales decretos nos obliga el buen Creonte a ti y a mí -sí, también a mí- y que viene hacia aquí para anunciarlo claramente a quienes no lo sepan. Que el asunto no lo considera de poca importancia (35); antes bien, que está prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad. Así están las cosas, Y podrás mostrar pronto si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde.

ISMENE: ¿Qué ventaja podría sacar yo, oh desdichada, haga lo que haga, si las cosas están así? (40)

ANTÍGONA: Piensa si quieres colaborar y trabajar conmigo.

ISMENE: ¿En qué arriesgada empresa? ¿Qué estás tramando?

ANTÍGONA: (*Levantando su mano.*) Si, junto con esta mano, quieres levantar el cadáver.

ISMENE: ¿Es que proyectas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad?

ANTÍGONA: Pero es mi hermano y el tuyo, aunque (45) tú no quieras. Y, ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición.

ISMENE: ¿Oh temeraria! ¿A pesar de que lo ha prohibido Creonte?

ANTÍGONA: No le es posible separarme de los míos.

ISMENE: ¡Ay de mí! -Acuérdate, hermana, cómo se nos perdió nuestro padre, odiado y deshonrado, tras herirse él mismo por obra de su mano en los dos ojos, ante las faltas en las que se vio inmerso. Y, a continuación, acuérdate de su madre y esposa -las dos apelaciones le eran debidas-, que puso fin a su vida de

Polyneikes is to lie unwept and unburied 26

sweet sorrymeat for the little lusts of the birds 27

noble Kreon draws our attention to this edict 28

yours and my attention 29

whoever transgresses it gets death 30

so what do you say 31

Ismene: what could I say 32

what could I do 33

Antigone: if you join me 34

if you join my action 35

Ismene: at what risk 36

where is your mind 37

Antigone: if you help me 38

help me lift the corpse 39

Ismene: Kreon says unlawful to do so 40

Antigone: Antigone says unholy not to 41

Ismene: O sister, don't cross this line 42

Antigone: dear sister, my dead are mine 43

and yours as well as mine 44

Ismene: whoever we are 45

think, sister —46

father's daughter 47

daughter's brother 48

sister's mother 49

mother's son 50

his mother and his wife were one! 51

afrentoso modo, con el nudo de unas cuerdas. En tercer (55) lugar, de nuestros hermanos, que, habiéndose dado muerte los dos mutuamente en un solo día, cumplieron recíprocamente un destino común con sus propias manos. Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del (60) tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas. Yo por mi parte, pidiendo a los de abajo que tengan (65) indulgencia, obedeceré porque me siento coaccionada a ello. Pues el obrar por encima de nuestras posibilidades no tiene ningún sentido.

ANTÍGONA: Ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisieras hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto (70). Sé tú como te parezca. Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo. Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradar a los de abajo que a (75) los de aquí. Allí reposaré para siempre. Tú, si te parece bien, desdeña los honores a los dioses.

ISMENE.: Yo no les deshonro, pero me es imposible obrar en contra de los ciudadanos.

ANTÍGONA: Tú puedes poner pretextos. Yo me iré a levantar un tumulto al hermano muy querido. (80)

ISMENE: ¡Ah, cómo temo por ti, desdichada!

ANTÍGONA: No padezcas por mí y endereza tu propio destino.

ISMENE: Pero no delates este propósito a nadie; mantenlo a escondidas, que yo también lo haré. (85)

our family is doubled tripled degraded and dirty in every direction 52
moreover 53
we two are alone 54
and we are girls 55
girls cannot force their way against men 56

Antigone: yet I will 57

Ismene: sweet sister, you aim too high 58

Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh 59

<p>ANTÍGONA: ¡Ah, grítalo! Mucho más odiosa me serás si callas, si no lo pregonas ante todos.</p> <p>ISMENE: Tienes un corazón ardiente para fríos asuntos.</p> <p>ANTÍGONA: Pero sé agradar a quienes más debo complacer.</p>	<p>Ismene: your heart so hot, thou sister 60</p> <p>Antigone: O one and only head of my sister whose blood intersects with my own in too many ways 61 the dead are cold 62 they'll welcome me 63</p>
<p>ISMENE: En el caso de que puedas, sí, pero deseas cosas imposibles. (90)</p> <p>ANTÍGONA: En cuanto me fallen las fuerzas, desistiré.</p> <p>ISMENE: No es conveniente perseguir desde el principio lo imposible.</p> <p>ANTÍGONA: Si así hablas, serás aborrecida por mí y te harás odiosa con razón para el que está muerto. Así que deja que yo y la locura, que es sólo mía, corramos (95) este peligro. No sufriré nada tan grave que no me permita morir con honor.</p> <p>ISMENE: Bien, vete, si te parece, y sabe que tu conducta al irte es insensata, pero grata con razón para los seres queridos.</p>	<p>Ismene: you are a person in love with the impossible 64</p> <p>Antigone: and when my strength is gone I'll stop 65</p> <p>Ismene: it's wrong 66</p> <p>Antigone: don't say that or I'll have to hate you 67 he will hate you too 68 just let me go 69 for I'll not endure anything so grievous as what robs me of a noble death 70</p> <p>Ismene: go then but know 71 you go as one beloved although 72 you go without your mind 73</p>
<p>(Antígona sale. Ismene entra en palacio. El Coro se presenta llamado por Creonte.)</p>	<p>[exit Antigone and Ismene]</p>

En la intervención de Ismene [ll. 14-17] en *Antigonick*, podemos ver una condensación de información relevante de la intervención: que Ismene no ha escuchado el edicto y lo que conoce es que sus hermanos han muerto *by one another's hands* ('el uno por las manos del otro') y que el ejército Argivo se ha marchado. En las líneas 18-19 de *Antigonick* vemos que se mantiene casi toda la idea del original, Antígona dice "eso pensé" (del hecho de que Ismene no sabía mucho), y le menciona que por eso la llamó; Carson omite la mención del lugar donde se lleva a cabo la acción (fuera del palacio).

En la intervención que pertenece a Ismene [v. 20] encontramos la palabra *καλχαίνω* que Carson podría tener relación con *thunder look*; *καλχαίνω* puede significar “*make purple, make dark and troublous like a stormy sea, ponder deeply*”⁷. Quizá Carson toma la idea del trueno como la predicción de la tormenta que se avecina: Antígona es la tormenta.

En la siguiente intervención de Antígona se explica la situación de los hermanos Eteocles y Polinices en relación con el decreto de Creonte. En *Antigonick* podemos ver una condensación de nuevo, se mantienen las ideas principales: Eteocles fue sepultado según la tradición, Polinices no tendrá sepultura y será comida de pájaros, y que ese edicto reclama la atención (o va dirigido a) de Antígona e Ismene. Carson elimina la pregunta de Antígona sobre la resolución de Creonte y opta por afirmar “*Kreon is resolved*”; Carson traduce τὸν μὲν προτίσας (‘al uno digno [de enterramiento]’) como “*to honour one*” (‘honrar a uno’), y τὸν δ’ ἀτιμάσας ἔχει (‘y al otro indigno’) del verso 22 lo traduce como “*the other not*” (‘al otro no’), omitiendo el término ἀτιμάσας (deshonrar). Carson mantiene las ideas de δικαιοῦν (con justicia) como *justice* y de νόμος (uso, costumbre) como *law*, sin embargo, no hay mención de los ἐνερθεν... νεκροῖς (‘los muertos de allí abajo’) del v. 25.

Para Polinices, podemos observar que elimina la repetición de la misma idea τὸ μὴ | τάφος καλύψαι μηδὲ κωκυθαί τινα, | ἔαν δ’ ἄκλαυτον, ἄταφον⁸ de los vv. 28-29; solo mantiene la segunda parte: que no será llorado (ἄκλαυτον) y permanecerá insepulto (ἄταφον). Polinices es “*sweet sorrymeat for the little lusts of the birds*” (‘dulce y lamentable carne para las pequeñas lujurias de los pájaros’); *sorrymeat* podría tener cierta relación con θησαυρὸν (tesoro), Carson nos da una imagen cruda del cuerpo, ya no es el tesoro de los pájaros, sino

⁷ Véase *LSJ s.v. καλχαίνω II*: metaph. (cf. πορφύρω), *make dark and troublous like a stormy sea, ponder deeply*. (‘*hacer púrpura, hacer oscuro y turbulento como un mar tormentoso, meditar profundamente*’).

⁸ ‘Que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin lamentos, sin enterramiento’.

como la “lamentable carne”; πρὸς χάριν βορᾶς (‘por la satisfacción de cebarse’) es traducido por Carson como “for the little lusts” (‘las pequeñas lujurias’), Carson le da una connotación sexual a χάριν (placer, satisfacción, etc.) al traducirlo por *lust* (lujuria).

Carson continua la condensación en la siguiente parte de la intervención donde de igual manera se mantienen las ideas principales: que el edicto va dirigido particularmente a Antígona e Ismene, que el castigo para quien se atreva a ir contra el edicto es la muerte y la invitación de Antígona a Ismene a unirse a ella en su tarea. La función principal de toda esta intervención es que Antígona informe a Ismene sobre los acontecimientos casi como un heraldo (Saravia, 2011, 37). En Carson, aunque la intervención es significativamente más corta, podemos ver que se mantiene la función de informar. Carson omite el tipo de castigo δημόλευστον [v. 36], o “muerte por lapidación pública”, y solo dice que quien transgreda el edicto merecerá la muerte; de igual manera no menciona las dos opciones que tiene Ismene, si ser “bien nacida” o “mala”, y deja abierto a que Ismene diga qué quiere hacer.

En la participación de Ismene [ll. 32-33], podemos ver una adición por parte de Carson que retoma la última parte de la intervención de Antígona “so what do you say” (‘entonces qué dices’) con “what could I say | what could I do” (‘qué puedo decir | qué puedo hacer’). Aunque no es una traducción fiel del griego se rescata la intención de mostrar la imposibilidad de algo, que se manifiesta en la expresión del griego λύουσ’ ἂν εἶθ’ ἄπτουσα [v. 40] “atando o desatando”, en la que se contienen los dos términos de una oposición para indicar la imposibilidad de algo (Alamillo, 2006, 138, nota 2); esta oposición en Carson la podemos encontrar en los verbos say/do (decir/hacer).

En las tres siguientes intervenciones, Carson las traduce casi de manera literal. La primera intervención de Antígona [ll. 34-35] mantiene la idea principal cuando se traduce Εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάση σκόπει (‘piensa si quieres colaborar y trabajar conmigo’) con “if

you join me | if you join my action” (‘si te unes a mí | si te unes a mi acción’), donde ξυμπονήσεις lo traduce como *join* (labour together: *LSJ*⁹; asociarse a las penas, a las fatigas, a los trabajos de otro: *VOX*¹⁰). La intervención de Ismene [v. 42] Ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῖ γνώμης ποτ’ εἶ¹¹ en Carson es semejante al original; traduce κινδύνευμα (peligro) por *risk*, y para ποῖ γνώμης ποτ’ εἶ coloca *where is your mind*. La intervención de Antígona [v.43] donde pide ayuda para levantar el cuerpo de su hermano es traducido por Carson de manera muy similar al original, aunque se omite ξὺν... χερί¹².

En las siguientes cuatro intervenciones Carson se separa de una traducción literal, aunque mantiene un sentido similar. La intervención de Ismene [ll. 38-39] mantiene la idea general del original, aunque Carson omite νοεῖς θάπτειν σφ’¹³ y menciona el nombre de Creonte que no se encuentra en el original, de manera que recalca que es él quien *dice*. La intervención de Antígona [l. 41] en Carson omite todo el texto del original (donde le recuerda a Ismene que es su hermano también y no será atrapada en un delito de traición), manteniendo solo la función (afirmar que Antígona llevará a cabo su plan); en lugar de esto, Carson pone “Antigone says unholy not to” (‘Antígona dice impío no hacerlo’); Antígona se refiere a ella misma en tercera persona y se menciona a sí misma como quien *dice*.

En la intervención de Ismene [v. 46, l. 42], Carson sustituye ὦ σχετλία¹⁴ (que significa *miserable* o *wretched*: *LSJ*⁵) por *O sister*, y omite Κρέοντος ἀντειρηκότος¹⁶ (quizá porque ya lo había mencionado en la intervención anterior de Ismene [l.40]); en esta intervención

⁹ *LSJ s.v* I: συμπονέω, *toil or suffer with or together*, τι with one, συμπονήσατε τῷ νῦν μογοῦντι A.Pr.276

¹⁰ *VOX: s.v.* συμπονέω: sufrir juntamente; asociarse a las penas, a las penas, a las fatigas de otros (Pabón de Urbina, 2014).

¹¹ ‘Ismene: ¿En qué arriesgada empresa? ¿Qué estás tramando?’

¹² ‘junto con esta mano’

¹³ ‘¿es que proyectas enterrarlo [...]?’

¹⁴ ‘¡Oh temeraria!’

¹⁵ *LSJ s.v* I.3: σχέτλιος, α, ον, fem. σχετλίη I.3 *miserable, wretched*, A.Pr.644

¹⁶ ‘lo ha prohibido Creonte’.

nos encontramos con una adición de Carson “don’t cross this line” (‘no cruces esta línea’), que cumple con la función de advertir a Antígona que lo que va a hacer está prohibido. En la intervención de Antígona [v.47, ll.43-44], Carson añade *dear sister* (querida hermana). La frase “my dead are mine” (‘mis muertos son míos’) tiene cierto parecido a la frase del griego Ἄλλ’ οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν μ’ εἶργειν μέτα,¹⁷ donde se mantiene el sentido de pertenencia de los muertos; Carson modifica la intervención de tal manera que Antígona pone el deber de enterrar a su hermano no solo en ella, sino en Ismene.

En la intervención de Ismene [vv.49-68, ll. 45-56] vemos una condensación en Carson. En Sófocles esta comienza contando un resumen de la historia de Edipo, se menciona a Edipo, a la madre (y esposa) de Edipo, y a los hermanos de Antígona. Carson lo condensa solo mencionando las relaciones de parentesco como *daughter’s brother* (hermano de la hija) que hace referencia a que Edipo es hermano de sus hijas; Carson no hace mención en sí a la madre ni a los hermanos, pero hace referencia con “our family is doubled tripled degraded and dirty in every direction” (‘nuestra familia está doble y triplemente degradada y sucia en todas las direcciones’) alude a las relaciones de parentesco entre la familia. De la segunda parte de la intervención, Carson rescata las ideas de que ambas están solas, son mujeres y no pueden luchar contra los hombres, y omite la última parte donde Ismene pide que los de abajo le tengan piedad y su resolución de que no pueden hacer nada.

En la siguiente intervención de la *Antígona* de Sófocles [vv. 69-77], esta le dice a Ismene que no le puede ordenar que haga algo, pero le afirma que ella sí lo enterrará y expresa que prefiere morir por enterrarlo ya que de esa manera agradará a los de abajo, que es donde descansará para siempre. En Carson [l. 57] se omite toda la intervención y se sustituye por

¹⁷ ‘Antígona: No le es posible separarme de los míos’.

otra frase *yet I will* (aun así lo haré) que guarda el sentido de que, a pesar de todo lo que se mencionaba en la intervención anterior de Ismene, Antígona tiene la intención de enterrarlo (κεῖνον δ' ἐγὼ / θάψω¹⁸).

La intervención de Ismene en Carson [l. 58], es una adición de Carson ya que la función de ambas es distinta, en Sófocles Ismene afirma que no obrará en contra de los ciudadanos, mientras que en Carson Ismene [vv. 78-79] advierte a Antígona de su empresa. Esta intervención en Carson comienza con *sweet sister* ('dulce hermana'), que tiene un tono casi condescendiente, y prosigue con la advertencia "you aim too high"; de cierta manera esta frase hace referencia a la idea de lo imposible ἀμήχανος ('imposible') que se encuentra presente en el original. La intervención de Antígona en Carson [l. 59] es una adición. Este comienza añadiendo la frase *true sister*; y mientras que en el original Antígona expresa su deseo de levantar un túmulo para su hermano, en *Antigonick* expresa "how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh"¹⁹ ('qué dulce yacer con el cuerpo de mi hermano muslo a muslo'), frase que roza un tono casi incestuoso; tiene más relación con la intervención correspondiente a los vv. 69-77, donde dice que yacerá con el que ama y la ama. Esta frase, junto con otras, son criticadas por George Steiner diciendo que son "vulgarity which subvert this most adult, unsparingly formal and radiant of masterpieces" (Steiner, 2012, 9).²⁰ Carson omite las intervenciones correspondientes a los vv. 82-87 del texto original donde Ismene le dice a Antígona que teme por ella y esta le dice que no tema, Ismene le pide guardar silencio de lo que planea pero Antígona le dice que lo grite.

¹⁸ 'yo le enterraré'.

¹⁹ Carson menciona lo mismo en su introducción [véase capítulo I: Brecht].

²⁰ Vulgaridades que subvierten la más adulta, implacablemente formal y radiante de las obras maestras. [traducción mía]

En la intervención que pertenece a Ismene en Carson [l. 60] vemos una traducción similar al original. En Carson no encontramos la antítesis presente en el original de θερμός/ψυχρός ('caliente'/'frío'), y solo mantiene el término de θερμός en "your heart so hot" ('tu corazón tan caliente'). En esta intervención podemos ver claramente cómo la intención de Carson no es precisamente utilizar un lenguaje que acerque la traducción a un lenguaje moderno, cuando utiliza "thou sister" ('vos, hermana') que es un término arcaico; el objetivo de Carson no es esclarecer la obra al lector.

La intervención siguiente en *Antigonick* [ll. 61-63] es una adición que no corresponde al verso [v.89]. En esta, Antígona se dirige a su hermana de manera casi condescendiente; menciona la cuestión de que está relacionada con Ismene a través de la sangre, pero de diferentes maneras; esto hace referencia al hecho de que son a la vez hermanas-tías, o hijas-nietas. Antígona también menciona que será recibida por los muertos al final de la intervención, puesto que "the dead are cold", y aquí Carson podría hacer doble referencia a tanto que los muertos *están* fríos (porque están muertos), como a que son *fríos* (quizá hablando de carácter).

En la intervención de Ismene en Carson [l. 64] se mantiene la función del original [v. 90] que es decir que Antígona desea cosas imposibles. En Carson se añade al inicio "you are a person" ('eres una persona'); Carson toma la idea de ἀμηχάνων ἐρῶς ('deseas cosas imposibles') y la pone como "in love with the impossible" ('enamorada de lo imposible'), dándole un sentido de deseo más ferviente. La intervención siguiente de Antígona en Carson [l. 65] es una traducción muy similar del original [v. 91] donde Antígona dice que cuando ya no tenga fuerzas se detendrá. De la intervención de Ismene [v. 92] no se mantiene nada del original, aunque la función de decir que no es correcto querer enterrar a Polinices se mantiene; en el original vemos una advertencia por parte de Ismene donde le dice que no es

adecuado perseguir lo imposible, mientras que en Carson simplemente le advierte que está mal (lo que ha decidido).

Las siguientes dos intervenciones en Carson [ll. 67-70, y ll. 71-73] se mantienen, de manera general, muy apegados al original [vv. 93-97, y vv. 98-99]. En la intervención [ll. 67-70] podemos ver algunos cambios, Carson opta por poner *Εἰ ταῦτα λέξεις* ('si así hablas') como un negativo "don't say that"; la frase *ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἑμοῦ δυσβουλίαν | παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο*²¹ la sustituye por "just let me go" que, hasta cierto punto, mantiene una continuidad y relación con la idea original, ya que Antígona le pide a Ismene que la deje correr el peligro; en la última frase no se modifica la traducción. En la intervención [ll. 71-73] hay un cambio de orden en las oraciones: la primera parte de esta, en donde Ismene le dice que se vaya, pero que *sepa [algo]* se mantiene igual; la última parte en Carson es la segunda idea en el original, donde decide traducir *ἄνους μὲν ἔρχη* ('tu conducta al irte es insensata') por "without your mind" ('sin tu razón'); mientras que la segunda parte en Carson corresponde a la última en el original (donde dice que es grata para los seres queridos). Este cambio de orden en las oraciones afecta un poco el sentido, en el original Ismene le dice que sepa que su conducta es insensata, pero que es amada; mientras que Carson hace que Ismene le diga que sepa que se va como alguien amada, pero que se va sin mente (sin pensar).

Estásimo I: El progreso humano (332-375)

El estásimo primero, o estásimo del progreso humano, está compuesto por dos estrofas y dos antístrofas interpretadas por el coro. El tema principal es la audacia del hombre, su inventiva y, como resultado, su felicidad. El hombre se muestra como el dueño del mar y la tierra, tiene

²¹ 'Así que deja que yo y la locura, que es sólo mía, corramos este peligro'.

muchos recursos, menos un remedio contra la muerte. Son esas habilidades lo que le traen prosperidad, pero lo arruina cuando rompe las leyes divinas y humanas.

En Carson podemos notar que el estásimo es más corto ya que condensa la información de la estrofa 1, la antístrofa 1, y la estrofa 2; y resume con palabras clave la antístrofa 2. En Carson convierte el estásimo del progreso en lo contrario, el hombre ya no es maravilloso, es terrible, condena y somete. De manera general este es un canto “anti-progreso”, donde se muestra al hombre (específicamente al hombre, para Carson) como un ser de destrucción y dual.

<p>CORO. Estrofa 1^a Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa (335) de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados (340) año tras año, al ararla con mulos.</p> <p>Antístrofa 1^a El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, a la especie de los aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia (345) de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes, y (350) unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz.</p> <p>Estrofa 2^a Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse (355), y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le (360) encuentra falto de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades</p>	<p>Chorus: many terribly quiet customers exist but none more (137) terribly quiet than Man (138) his footsteps pass so soft across the sea (139) in marble winter (140) up the stiff blue waves and every Tuesday (141) down he grinds the unastonishable earth (142) with horse and shatter (143)</p> <p>shatters too the cheeks of birds and traps them in his forest headlights (144) salty silvers roll into his net, he weaves it just for that, (145) this terribly quiet customer (146) he dooms (147) animals and mountains technically (148) by yoke he makes the bull bend, the horse to its knees (149)</p> <p>and utterance and thought as clear as complicated air and (150) moods that make a city moral, these he taught himself (151) the snowy cold he knows to flee (152) and every human exigency crackles as he plugs it in (153) every outlet works but, (154)</p>
--	--

que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones.	one (155) Death stays dark (156)
<p>Antístrofa 2^a</p> <p>Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, la encamina (365) unas veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento. Desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da (370) a lo que no está bien. ¡Que no llegue a sentarse junto a mi hogar ni participe de mis pensamientos el que haga esto! (375)</p>	<p>Death he cannot doom (157) Fabrications notwithstanding (158) evil (159) good (160) laws (161) gods (162) honest oathtaking notwithstanding (163) hilarious in his high city (164) you see him cantering just as he please (165) the lava up to here (166)</p>

En la primera estrofa Carson decide jugar con la doble equivalencia de τὰ δεινὰ ('cosas maravillosas/terribles'), traduciendo la frase con la primera acepción de la palabra que es *terribly* ('terrible'), de esta manera se distancia de la traducción común de esta palabra para este texto que es la segunda acepción *wondrous*, *marvellous*, *strange*²² o como lo traduce Jebb *wonders* (Jebb, 1888, 69). Carson traduce la frase "Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδέν..."²³ como "many terribly quiet customers exist" ('muchos clientes terriblemente silenciosos existen'); Carson introduce el término *customers* ('clientes'), ¿clientes de qué o quién? Quizá Carson podría hacer referencia a los seres vivos como clientes (es decir, ¿consumidores?) de la Tierra. El hombre entonces, para Carson, pasa de ser algo maravilloso a algo terrible; de igual manera hace hincapié en el sustantivo *Man* al ponerlo en mayúscula, lo que podría sugerir que solo se refiere específicamente al hombre y no a la humanidad en general.

Carson continúa con una idea muy parecida al original τοῦτο καὶ πολλοῦ πέραν πόντου²⁴ y lo pone como "his footsteps pass so soft across the sea" ('sus pasos cruzan tan

²² LSJ s.v. II: II. δεινός, ἤ, ὄν, *marvellously strong, powerful*: δ. σάκος the *mighty shield*, II.7.245

²³ 'Muchas cosas asombrosas existen'.

²⁴ 'Él se dirige al otro lado del blanco mar'.

peligrosamente inadvertidos por el mar’). Carson agrega “in marble winter up the stiff blue waves” (‘en el duro invierno hasta las rígidas olas azules’). Carson también opta por modificar la locución adverbial ἔτος εἰς ἔτος, que suele traducirse como “from year to year” (Jebb, 2010, 71) (‘año tras año’) por *every Tuesday* (‘cada martes’); que de manera general mantiene la idea de que es una acción que se repite continuamente, aunque en Carson la actividad parece ser más frecuente. El hombre, para Carson, “pulveriza” la tierra, “incapaz de asombro/insaciable”;²⁵ el hombre es el que destroza.

Carson continúa con la idea del hombre como destructor, cuando repite *shatters too* para la caza; para los pájaros, en vez de κουφονόων (‘aturdidos’), podemos suponer que Carson al poner “forest headlights”, hace referencia a las luces capaces de encandilar y “aturdir” o “dejar indefensos”. Carson llama al hombre un customer (‘cliente’), quizá con el sentido de que el ser humano no es el dueño, sino un simple visitante; un visitante que “condena” (‘dooms’). Carson traduce ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶ²⁶ [v. 351] como “by yoke... bend” (‘por el yugo... somete’), y de nuevo vemos un verbo que expresa una acción más agresiva y negativa, que la expresada en el original.

En la estrofa dos, Carson mantiene la idea del hombre como autodidacta. En su mayor parte parece seguir la traducción de Jebb²⁷ en la primera parte de la estrofa. Coloca ἀνεμίον φρόνημα (‘alado pensamiento’, ‘pensamiento tan raudo como el viento’) como “thought as clear as complicated air”, donde mantiene la idea del pensamiento como algo volátil y desdoblado la idea de que puede llegar a ser complicado. Para καὶ ἀστυνόμους ὀργὰς

²⁵ La palabra *unastonishable* no aparece registrada en diccionarios como el Merriam Webster ni en el Oxford Dictionary. La palabra vendría a ser un adjetivo compuesto del prefijo *un-*, el verbo *astonish*, y el sufijo *-able*. En diccionarios en línea como Your Dictionary (<https://www.yourdictionary.com/unastonishable>) y Globse (<https://glosbe.com/en/en/unastonishable>), la palabra tiene un significado de “incapable of astonishment”.

²⁶ ‘y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines [...]’.

²⁷ Trad. de Jebb (2010: 73-75): “And speech, and wind-swift thought, and all the moods that mould a state, hath he taught himself”

ἐδιδάξατο (‘se enseñó... así como las civilizadas maneras de comportarse’) Carson lo coloca como “moods that make a city moral these he taught himself” (‘temperamentos que hacen que una ciudad sea moral, esto se enseñó a sí mismo’); conserva la idea del hombre como autodidacta, ya que todo lo anterior lo aprendió el mismo. Mantiene la idea de que el hombre huye del frío, y traslada la idea de ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται τὸ μέλλον²⁸ (vv. 360-1) como “every human exigency crackles as he plugs it in”²⁹, dando a entender que todo lo que le acontece al ser humano lo puede tapar; conserva la idea de que solo a la muerte no puede someterla (retoma el verbo *doom* que utilizó para hablar de los animales) a pesar de todas sus *fabrications* (relacionado a τέχνας: ‘destreza’, ‘oficio’).

Carson resume la primera parte de última antístrofa con las palabras “evil | good | laws | gods | honest oathtaking notwithstanding”³⁰, que resume la idea de que el hombre está inclinado al mal o al bien y a cumplir las leyes de los dioses. Carson introduce *notwithstanding* (‘a pesar de’) para hablar del juramento, con lo que cambia la idea original que separa un hombre bueno de uno malo y los une bajo una misma descripción, como un ser dual que posee ambas características; dando así un significado de que, a pesar del juramento que hizo, se ve al mismo hombre haciendo lo que le plazca, aunque nada esté bien (utiliza “the lava up to here” (‘la lava sube hasta aquí’) para dar esta imagen).

Antígona y Creonte, el agón (441-525)

El agón forma parte del segundo episodio. Este episodio comienza con el guardia que lleva a Antígona frente a Creonte, y cuenta cómo encontró a Antígona tratando de sepultar a

²⁸ ‘[...] nada de lo por venir le encuentra falto de recursos’.

²⁹ y cada exigencia humana crepita cuando lo enchufa. Traducción mía [véase Anexos].

³⁰ Mal | bien | leyes | Dioses | juramento honesto. Traducción mía [véase Anexos].

Polinices, sale de escena dejando a Creonte y Antígona solos. Antígona explica y defiende sus acciones frente a Creonte, pero este decide que morirá; Ismene trata de tomar parte en el acto, pero Antígona no se lo permite. Finalmente, Creonte ordena que ambas hermanas sean llevadas a prisión. Carson mantiene la idea general del agón³¹ con algunas modificaciones:

<p>CREONTE: (Dirigiéndose a Antígona.) Eh, tú, la que inclina la cabeza hacia el suelo, ¿confirmas o niegas haberlo hecho?</p>	<p>Kreon [to Antigone]: and you with your head down you're the one (216)</p>
<p>ANTÍGONA: Digo que lo he hecho y no lo niego.</p>	<p>Antigone: bingo (217)</p>
<p>CREONTE: (Al guardián.) Tú puedes marcharte adonde quieras, libre, fuera de la gravosa culpa (445). (A Antígona de nuevo.) y tú dime sin extenderte, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto?</p>	<p>Kreon [to Guard]: go (218) [exit Guard] Kreon [to Antigone]: you knew it was against the law (219)</p>
<p>ANTÍGONA: Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto.</p>	<p>Antigone: well if you call that law (220)</p>
<p>CREONTE- ¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos?</p>	<p>Kreon: I do (221)</p>
<p>ANTÍGONA: No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo (450) la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de (455) ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno. Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú (460) no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo</p>	<p>Antigone: Zeus does not (222) Justice does not (223) The dead do not (224) what they call law did not begin today or yesterday (225) when they say law they do not mean a statute of today or yesterday (226) they mean the unwritten unfailing eternal ordinances of the gods (227) that no human being can ever outrun (228) of course I will die (229) Kreon or no Kreon (230) and death is fine (231) this has no pain (232) to leave my mother's son lying out there unburied that would be pain (233)</p>

³¹ El agón es “«competición», «juego». Escena de enfrentamiento entre dos actores, entre coro y actor o entre dos coros por medio de dos tiradas alternativas de versos. Se da tanto en la tragedia como en la comedia.” (Guzmán Guerra, 2005, 182).

llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir? Así, a mí no me supone pesar (465) alcanzar este destino. Por el contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí sentiría pesar. Ahora, en cambio, no me aflijo. Y si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea culpable de una locura. (470)

CORIFEO: Se muestra la voluntad fiera de la muchacha que tiene su origen en su fiero padre. No sabe ceder ante las desgracias.

CREONTE: Sí, pero sábetes que las voluntades en exceso obstinadas son las que primero caen, y que es el más fuerte hierro, templado al fuego y muy duro, (475) el que más veces podrás ver que se rompe y se hace añicos. Sé que los caballos indómitos se vuelven dóciles con un pequeño freno. No es lícito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que le rodean. Ésta conocía perfecta mente que entonces estaba obrando (480) con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevado a efecto. Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre -ella lo sería-, si este triunfo hubiera de (485) quedar impune. Así, sea hija de mi hermana, de mi propia sangre que todos los que están conmigo bajo la protección de Zeus del Hogar, ella y su hermana no se librarán del destino supremo. Inculpo a aquélla de haber tenido parte igual en este enterramiento (490). Llamadla. Acabo de verla adentro fuera de sí y no dueña de su mente. Suele ser sorprendido antes el espíritu traidor de los que han maquinado en la oscuridad algo que no está bien. Sin embargo, yo, al menos (495), detesto que, cuando uno es cogido en fecharías, quiera después hermosearlas.

Chorus: raw as her father isn't she (234)

Kreon: you think you are iron but I can bend you (235)

I'm the man here (236)

Antigone: yes you are (237)

Kreon: I'll bend your sister too (238)

ANTÍGONA: ¿Pretendes algo más quedarme muerte, una vez que me has apresado?

CREONTE: Yo nada. Con esto lo tengo todo.

ANTÍGONA: ¿Qué te hace vacilar en ese caso? Porque a mí de tus palabras nada me es grato -¡que nunca (500) me lo sea! -, del mismo modo que a ti te desagradan las mías. Sin embargo, ¿dónde hubiera podido obtener yo más gloriosa fama que depositando a mi propio hermano en una sepultura? Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les (505) tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere.

CREONTE: Tú eres la única de los Cadmeos que piensa tal cosa.

ANTÍGONA: Éstos también lo ven, pero cierran la boca ante ti.

CREONTE: ¿y tú no te avergüenzas de pensar de (510) distinta manera que ellos?

ANTÍGONA: No considero nada vergonzoso honrar a los hermanos.

CREONTE: ¿No era también hermano el que murió del otro lado?

ANTÍGONA: Hermano de la misma madre y del mismo padre.

[82] **Antigone:** can we just get this over with (239)

[83] **Kreon:** no let's split hairs a while longer (240)

I'd say (241)

you're the only one in Thebes who sees things this way wouldn't you (242)

you're autonomous (243)

autarchic (244)

autodidactic (245)

autodomestic (246)

autoempathic (247)

autotherapeutic (248)

autohistorical (249)

autometaphorical (250)

autoerotic (251)

and (252)

autobeguiled (253)

Antigone: actually no they all think like me (254)

but you've nailed their tongues to the floor (255)

Kreon: you're not ashamed (256)

Antigone: no shame in honouring one's kin (257)

Kreon: wasn't the other brother your kin too (258)

Antigone: same mother same father (259)

Kreon: yet you honour the one disgrace the other (260)

<p>CREONTE: ¿y cómo es que honras a éste con impío agradecimiento para aquél?</p> <p>ANTÍGONA: No confirmará eso el que ha muerto. (515)</p> <p>CREONTE: Sí, si le das honra por igual que al impío.</p> <p>ANTÍGONA: No era un siervo, sino su hermano, el que murió.</p> <p>CREONTE: Por querer asolar esta tierra. El otro, enfrente, la defendía.</p> <p>ANTÍGONA: Hades, sin embargo, desea leyes iguales.</p> <p>CREONTE: Pero no que el bueno obtenga lo mismo que el malvado. (520)</p> <p>ANTÍGONA: ¿Quién sabe si allá son las piadosas?</p> <p>CREONTE: El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera.</p> <p>ANTÍGONA: Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor.</p> <p>CREONTE: Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva, no mandará una mujer. (525)</p>	<p>Antigone: my dead do not say so (261)</p> <p>Kreon: the one a criminal the other a defender of our land (262)</p> <p>Antigone: Death needs to have Death's laws obeyed (263)</p> <p>Kreon: same law for good and evil patriot and traitor (264)</p> <p>Antigone: oh who knows how these definitions work down there (265)</p> <p>Kreon: enemy is always enemy alive or dead (266)</p> <p>Antigone: I am born for love not hatred (267)</p> <p>Kreon: I will not be worsted by a woman (268)</p>
---	--

En el original [vv. 441-525] vemos cómo Creonte apela a Antígona, de cierta manera describiendo la escena: Antígona con la cabeza hacia el suelo; y le pregunta si niega lo que hizo. En Carson de igual manera se menciona a Antígona con la cabeza agachada, pero en esta intervención Creonte no tiene ninguna duda de que Antígona es la culpable, y utiliza “you’re the one” (‘eres tú la que lo hiciste’) como una afirmación para ello. En la intervención de Antígona [v. 443] en Sófocles, ella confirma que lo ha hecho y reitera la información diciendo que no lo niega; en Carson, al tener una afirmación en vez de una pregunta en la

intervención anterior, Antígona solo tiene que confirmar la información y para esto Carson utiliza *Bingo* en lugar de *καὶ φημι δρᾶσαι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή*³² del v. 443.

En la intervención [v. 444-447] de Creonte en el original vemos cómo Creonte despidió al guardia diciéndole que se vaya libre; después Creonte se dirige a Antígona y pregunta si sabía que había sido proclamado que no se podía hacer eso (enterrar a Polinices). Carson divide esta en dos partes, en la primera parte [l. 218] Creonte se dirige al guardia con solo *go* ('vete'), ya que la idea general es que el guardia se puede marchar; Carson marca de igual manera la salida explícita del guardia entre corchetes. En la segunda parte [l. 219] Creonte se dirige de nuevo a Antígona y, como en la intervención de Creonte [l. 216], Creonte no tiene ninguna duda de lo que dice, por lo que utiliza una afirmación "against the law" ('contra la ley'), en lugar de una pregunta.

En la siguiente intervención [l. 220] Carson se aleja del original: mientras que en el v. 448 tenemos a una Antígona que dice explícitamente que no niega que sabía del edicto, pues era manifiesto para todos (*ἐμφανῆ γὰρ ἦν*); Carson aumenta el tono desafiante haciendo que esta intervención se vuelva retadora cuando dice "well if you call that law" ('bueno, si a eso llamas ley'). La siguiente participación de Creonte [l. 221] en Carson da continuidad a la intervención anterior de Antígona [l. 220] respondiendo *I do* ('lo hago').

La intervención correspondiente a [vv. 450-470] en Carson [ll. 222-233] se ve también reducido debido a que se omiten y se condensan fragmentos. Carson comienza siguiendo el hilo de las intervenciones anteriores [l. 220 y l. 221] cuando comienza con "Zeus does not" ('Zeus no', refiriéndose a que si a eso llama ley) y continúa con la misma idea para Δίκη ('Justicia') pero que Carson separa de τῶν κάτω θεῶν ('de los dioses de abajo') y en vez de

³² '¡Digo que lo he hecho y no lo niego!'

hacer referencia a los dioses de abajo, hace referencia a *the dead* ('los muertos') como otros entes que tampoco llaman a eso ley.

En la siguiente parte de la intervención hay un cambio de orden, Carson menciona primero que lo que ellos (haciendo referencia a Zeus, la justicia y los muertos) llaman leyes no comenzó hoy o ayer; saltando la parte de las leyes no escritas e inquebrantables que menciona después. Carson repite esta idea anterior casi de la misma manera solo que ahora su traducción tiene cierta similitud con la traducción que Jebb da a νόμιμα³³ “nor deemed I that thy decrees were of such force, that a mortal could override the unwritten and unfailing **statutes of heaven**. [resaltado mío]” (Jebb, 2010, 90-91). Carson después regresa a las ἄγραπτα κάσφαλη θεῶν νόμιμα ('las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses'), donde decide traducir νόμιμα como *ordinance*, quizá porque esta última tiene un carácter local³⁴, es decir, no en todos lados se puede aplicar. En este caso podemos ver cómo Carson juega con la traducción que da a νόμιμα, cuando hace referencia a los dioses utiliza *ordinance*, mientras que cuando hace referencia a aquello a lo que los dioses no llaman ley, utiliza *statute*;³⁵ esta parte quizá haga referencia a la dicotomía entre la ley divina (*ordinance*: con carácter restrictivo que no en todas partes se respete) y la ley humana (*statute*: donde desataca la autoridad del gobierno).

Carson omite de la intervención cuando Antígona dice que no recibirá castigo de los dioses por intención de un hombre. Carson condensa la afirmación de Antígona de que morirá, diciendo “Kreon or no Kreon” ('Creonte o no Creonte'); manteniendo la idea de lo inevitable. En el original se nos presenta la idea de la muerte como ganancia y que esta no le

³³ VOX: los usos, las leyes, los ritos. (Pabón de Urbina, José María, 2014)

³⁴ Ordinance: An ordinance is a law or decree by a municipality. Put differently, an ordinance is a local law. Usually ordinances forbid or restrict some type of activity. (LII, s.f., definición I)

³⁵ Statute: A statute is a law enacted by a legislature. (LII, s.f., definición I)

supone un pesar; con Carson vemos que la muerte *is fine* ('está bien') (quizá porque no le da importancia a su vida), y el hecho de morir no le supone dolor³⁶. Se mantiene también en Carson la idea de que el dolor sería dejar insepulto al hijo de su madre. La última parte del original no se mantiene, que es cuando Antígona de manera implícita llama loco a Creonte.

La intervención siguiente corresponde al Coro, donde Carson traduce ὠμὸν con su primera acepción³⁷ que es *raw* ('crudo'), que se utiliza para describir comida, no a personas; en un sentido metafórico podríamos entender esta frase como que Antígona es inmadura o cruda con sus palabras. Este último matiz para *raw* ('crudo') puede que se utilice de igual manera en la intervención de Creonte correspondiente a las líneas [780-786] "some god shook me out on those raw roads" ('algún dios me arrojó en esos caminos crueles') (Carson, 2012, 41).

La siguiente participación de Creonte [vv.473-495] en *Antigonick* [ll. 235-236] se omite casi en su totalidad. En su traducción, Carson mantiene la idea de que el hierro puede doblarse, haciendo una comparación directa de Antígona con el hierro, y le dice, de manera directa igualmente, que la doblará. La otra idea que Carson mantiene es cuando Creonte dice que no sería él el hombre, ella lo sería, si lo que hizo quedara impune; Carson resume la resolución de Creonte por llevar a cabo el edicto diciendo "I'm the man here" ('yo soy el hombre aquí'). En este párrafo podemos ver que estas son las dos ideas que a Carson le interesa rescatar, elimina las metáforas y la parte donde se menciona la complicidad de Ismene.

³⁶ Carson utiliza la primera acepción, *LSJ s.v.*: ἄλγος, εος, τό, (Cypr., = ὀδύνη, AB1095) *pain of body*, Il.5.394, S. Ph.734, 1379

³⁷ *LSJ s.v.* I: ὠμός prop. *of flesh, raw, uncooked*, pero más comúnmente para este pasaje se utiliza la segunda acepción *metaph., savage, fierce, cruel*.

Las siguientes tres intervenciones en Carson son omisiones y adiciones. Carson omite las tres intervenciones correspondientes a los versos [497, 498, y 500-507] del original, donde Antígona pregunta si pretende alguna otra cosa que darle muerte y Creonte responde que no, y donde Antígona vuelve a preguntarle porqué vacila y llama dictadura a lo que Creonte está haciendo. Carson hace tres adiciones, dos que no tienen relación con el original y otra que mantiene la función de comunicación. En Carson, la primera adición corresponde a la línea [237], donde Antígona le dice a Creonte que sí, él es el hombre; entendemos por tanto que debe cumplir con el edicto. En la siguiente adición [l. 238], nos encontramos con que Creonte menciona a Ismene, diciendo que igual la doblará; esta intervención nos remonta a los versos [473-495] del original, ya que en él se explica cómo Ismene también será castigada, y Carson lo omite. En la intervención de Antígona [vv. 500-507] vemos que Antígona le pregunta qué lo detiene para llevar a cabo la sanción y repite la idea de darle sepultura a su hermano como algo glorioso y habla acerca de la tiranía. En *Antigonick* [l. 239], donde en el original vemos Τί δῆτα μέλλεις (‘¿A qué esperas entonces?’) [v. 499], Carson utiliza “can we just get this over with” (‘¿podemos acabar con esto de una buena vez?’); manteniendo solo la función de apresurar a Creonte.

De la siguiente intervención de Creonte [v. 508], Carson mantiene el original por completo, sin embargo, hay muchas adiciones en este. Carson comienza esta intervención añadiendo una expresión idiomática que suena anacrónica “let’s split hairs” (‘hay que discutir’), haciendo referencia a que quiere seguir discutiendo sobre sus dos puntos de vista que se contraponen. Después viene la parte que se mantiene del original, donde Creonte le dice que ella es la única que ve las cosas de esa manera. Posteriormente, hay una adición de palabras sueltas que Creonte utiliza para describir a Antígona, todas estas son adjetivos que comienzan con *auto-* y quizá a esto pueda referirse Carson con ellas: *autonomous*, porque

Antígona se gobierna y regula a sí misma; *autarchic*, que hace referencia a la economía, donde implica que Antígona es independiente económicamente. Estos dos adjetivos muchas veces son los ideales a los que una mujer puede aspirar: regirse a sí misma emocional y económicamente. *Autodidactic*, ya que Antígona aprendió a defender a los suyos ella misma; *autodomestic*, esto puede hacer referencia a que ella misma se ha domesticado, como si fuera un animal; *autoempathic*, porque es ella misma la que simpatiza con sus sentimientos; *autotherapeutic*, quizá porque ella misma reflexiona sobre sus sentimientos y acciones; *autohistorical*, quizá porque se fuerza a permanecer en el pasado (a morir); *autometaphorical*, Antígona es una metáfora en el sentido de que en sí no existe pero representa algo sobre un tema (por ejemplo, las leyes divinas); *autoerotic*, que quizá hace eco de las relaciones incestuosas de su familia, y específicamente, la relación de Antígona con Polinices que casi raya en lo incestuoso en Carson (véase la discusión de [l. 59]); y *autobeguiled*, porque, al Creonte creer que Antígona está en lo incorrecto, cree que se engaña a sí misma.

Según Dawn Tripp la posición que mantiene Antígona es unilateral ante el abuso de poder que enfrenta; el objetivo de Creonte con la intervención anterior es aislarla mentalmente al hacerla creer que ella es la única que piensa de tal manera (Tripp, 2019). La participación subsecuente de Antígona en ambas obras [v.509, y l. 254-255] tiene la función de mostrar que Antígona no se doblegará; en Carson se mantiene el sentido original con algunas adiciones, y, como en el original, afirma que muchos piensan como ella; Carson agrega, desafiante, “but you’ve nailed their tongues to the floor” (‘pero has clavado sus lenguas al suelo’) que, aunque no es una traducción literal de σοὶ δ’ ὑπίλλουσι στόμα (‘cierran la boca ante ti’) [v. 509], entendemos que hace referencia a que los ha callado.

La intervención de Creonte en Carson [l.256] mantiene la idea general del original, sin embargo, sufre modificaciones. Mientras que en el original vemos que Creonte le pregunta a Antígona si no se avergüenza de pensar diferente a los otros (σὸ δ' οὐκ ἐπαιδῆ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς;) [v. 510], en Carson vemos cómo esta pregunta se convierte en una afirmación y solo se mantiene σὸ δ' οὐκ ἐπαιδῆ, “you’re not ashamed” (‘no te avergüenzas’).

Las siguientes cinco intervenciones mantienen una traducción muy parecida al original. La intervención de Creonte [v. 512] en Carson [l.258] es casi una traducción fiel al original, donde decide traducir ὁμοσπλάγγχους (‘los nacidos de las mismas entrañas’) por “one’s kin”, que de igual manera hace referencia los hermanos; Carson omite γὼ καταντίον θανόν (‘el que murió del otro lado’) [v. 512] y retoma la idea de *kin* que mencionó en la intervención pasada [l. 257]. La intervención de Antígona [v. 513] en Carson [l. 259] se mantiene muy similar, Carson omite mencionar *hermano* de nuevo, pues ya lo había hecho en Creonte; también omite traducir ὅμαιμος (‘de la misma sangre’), el resto se mantiene igual que el original. La intervención de Creonte [v. 514, y l. 260] de igual manera se mantiene casi sin cambios, manteniendo el significado de τιμᾶς (‘honrar’) como *honour* (‘honrar’) y la idea de δυσσεβῆ (‘impío, profano’) la coloca con *disgrace* (‘deshonrar’). De igual manera, la siguiente intervención [v. 515, y l. 261] se mantiene de manera muy similar, pero Carson lo vuelve un tanto más cercano cuando traduce ὁ καθανόν (‘el que ha muerto’) por *my dead* [resaltado mío].

Las siguientes dos intervenciones [v. 516, y v. 517] del original son suprimidos en su totalidad por Carson, quizá porque repiten las mismas ideas que en los versos anteriores [vv. 512- 514], donde igual se menciona que planea honrar al impío, y que este es su hermano. La intervención subsecuente de Creonte [v. 518, y l. 262] es muy similar en sentido al original; Carson decide modificar la primera parte de esta y, en lugar de Πορθῶν (‘por querer

asolar’) pone “one a criminal” (‘uno es un criminal’); la segunda parte se mantiene casi igual ya que la parte del Πορθῶν δὲ τήνδε γῆν (‘por querer asolar esta tierra’) [resaltado mío] se mueve a esta segunda parte de la intervención. La intervención posterior, correspondiente a Antígona [v. 519, y l. 263], cambia en algunas cosas en Carson pero mantiene el sentido general del original; uno de los principales cambios que vemos es el cambio de Ἅιδης (‘Hades’) por Death (‘Muerte’), que, aunque también puede traducirse de esta manera³⁸, nos encontramos de nuevo con que Carson evita la mención de los dioses y especifica en esta parte que son las “Death’s laws” (‘las leyes de los muertos’) a las que hace referencia, no las leyes de los hombres. En la siguiente intervención [v. 520, l. 264] podemos ver que Carson no hace una traducción fiel, pero mantiene la función, que expresa que el bueno y el malo reciben lo mismo; Carson traduce ὁ χρηστὸς (‘el bueno’) como *good* (‘bueno’) y τῷ κακῷ (‘malvado’) como *evil* (‘mal/malvado’); también agrega los conceptos de “patriot and traitor” (‘patriota y traidor’) para referirse a Eteocles y Polinices, respectivamente.

La intervención correspondiente al verso 521 en Carson [l.265] se mantiene prácticamente igual, solo que en vez de decir εὐαγῆ (‘cosas piadosas’) Carson utiliza *definitions* (‘definiciones’), haciendo también referencia de igual manera a los adjetivos (bueno y malvado) que se usaron en las líneas anteriores. La intervención de Creonte [v. 522, y l. 266] en Carson mantiene una traducción muy similar al original, pero con algunas diferencias: mientras que en el original vemos una contraposición de los términos ἐχθρός y φίλος (en contexto: el **enemigo** nunca es **amigo**), en Carson no vemos esta contraposición ya que opta por repetir el término ἐχθρός en “enemy is always enemy” (‘el enemigo siempre es enemigo’); donde Carson sí utiliza una contraposición es en la siguiente parte de la

³⁸ Según *LSJ s.v* II: Ἅιδης or ἄιδης, ου, ὁ after Hom., *the grave, death*, αἴδαν λαγχάνειν (‘el Hades tocó en suerte’), δέξασθαι (‘recibir’), Pind. *Pyth.* 5.96, *Isth.* 6.15.

intervención donde la idea de οὐδ' ὅταν θάνῃ ('ni cuando muera') lo coloca como "alive or dead" ('vivo o muerto').

En la intervención de Antígona [v.523] Carson [l. 267] hace una traducción muy fiel al original. Carson mantiene la traducción de ἔφυν³⁹ como *born*⁴⁰ ('nacer'); mantiene también los términos opuestos de συνέχθειν ('odiar') como *hatred* ('odio') y συμφιλεῖν ('amar') como *love* ('amor'). En la intervención de Creonte [vv. 524-525, 1.268] vemos que la primera parte del original es suprimida en su totalidad Κάτω νυν ἔλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει κείνους ('vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar'). La idea que Carson mantiene de esta es la última parte ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή ('mientras yo viva, no mandará una mujer') que Carson traduce como "I will not be worsted by a woman"⁴¹ ('no seré vencido por una mujer'); de esta manera podemos ver que Carson busca mantener el tono misógino de Creonte, e incluso, lo resalta más.

Himno a Eros (781-799)

El himno a Eros viene precedido del enfrentamiento de Hemón con Creonte. En este enfrentamiento vemos en un principio a Hemón más moderado, pero conforme el enfrentamiento avanza vemos que éste comienza a cambiar de actitud, como lo que describe María Inés Saravia de Grossi:

El breve episodio III rápidamente cambia de tono y el padre, que paradójicamente era, en la primera parte de la obra, el hombre honesto, decente, que apelaba a los impulsos racionales de su temperamento, logra que su hijo se retire con odio, con una violencia que raya en el delirio, imposible de revertir. (Saravia, 2005, 2)

³⁹ VOX: hacer nacer, nacer (Pabón de Urbina, 2014)

⁴⁰ Según *TLG*: II. 2. of persons, *to be begotten or born*, most freq. in aor. 2 and pf.

⁴¹ *worsted* se utiliza aquí como un verbo. Según el Merriam-Webster: Worst 4. (transitive verb) *to get the better of: defeat* [resaltado mío]

El himno a Eros es entonces la explicación del comportamiento de Hemón o como dice Jebb: “This beautiful ode is in a kindred strain. If Haemon has sinned against great θεσμοί—loyalty to country and to father—at least he is under the influence of a god whom none can withstand.” (Jebb, 1888, 145). De cierta manera entonces Hemón no es culpable de su comportamiento, porque se encuentra bajo la influencia de un dios. De manera general, Carson mantiene el sentido del original con algunos cambios:

<p>CORO. Estrofa.</p> <p><i>Eros, invencible en batallas, Eros que te abalanzas sobre nuestros animales, que estás apostado en las delicadas mejillas de las doncellas. Frecuentas los caminos (785) del mar y habitas en las agrestes moradas, y nadie, ni entre los inmortales ni entre los perecederos hombres, es capaz de rehuir te, y el que te posee está (790) fuera de sí.</i></p> <p>Antístrofa.</p> <p><i>Tú arrastras las mentes de los justos al camino de la injusticia para su ruina. Tú has levantado en los hombres esta disputa entre los de la misma sangre. Es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de (795) la joven desposada, del deseo que tiene su puesto en los fundamentos de las grandes instituciones. Pues la divina Afrodita de todo se burla invencible. (800)</i></p>	<p>Chorus:</p> <p>Eros, no one can fight you (447) Eros, you clamp down on every living thing (448) on girls' cheeks on oceans on wild fields (449) not even an immortal can evade you (450) certainly not a creature of the day (451) why (452) they go mad (453)</p> <p>you change the levels of a person's mind (454) this Haimon crisis is all your doing (455) you shook his blood (456) you glow on girls' eyelids (457) who cares about the laws of the land (458) Aphrodite, you play with us you (459) Play (460) Deeply (461)</p>
---	---

En general, la primera estrofa del estásimo en Carson mantiene el significado del original. En este estásimo podemos ver que Carson no omite la mención a los dioses, que en este caso son Eros y Afrodita. Por ἀνίκατε μάχαν ('invencible en batallas') Carson lo coloca como “no

one can fight you” (‘nadie puede pelear contigo’), manteniendo así un significado parecido del original. Carson utiliza “you clamp down on every living thing” (‘reprimas a todos los seres vivos’), que suplanta ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις (‘Eros que te abalanzas sobre nuestros animales’).

La siguiente parte de la intervención se mantiene casi igual en Carson, pero utiliza el mismo verbo *clamp down* (‘abalanzarse’) para las ideas posteriores: “on girls’ cheeks on oceans | on wild fields” (‘en las mejillas de las niñas en los océanos en los campos salvajes’). *On girls’ cheeks* es una traducción muy apegada al original ἐν μαλακαῖς παρει|αῖς νεάνιδος (‘en las delicadas mejillas de las doncellas’) omitiendo traducir solo el μαλακαῖς (‘delicadas’); de φοιτᾶς δ’ ὑπερπόντιος (‘frecuentas los caminos del mar’) solo mantiene ὑπερπόντιος (‘mar’) como *in oceans*; y ἐν τ ἀγρονόμοις αὐλαῖς (‘en las agrestes moradas’) lo coloca como “on wild fields” (‘en los campos salvajes’). Carson ofrece una traducción muy apegada a la original de καί σ’ οὔτ’ ἀθανάτων φύξιμος (‘ni entre los inmortales [...] es capaz de rehuirte’) con “not even an immortal can evade you” (‘ni siquiera un inmortal puede evadirte’), y en la segunda parte de esta idea οὐδεις οὔθ’ ἀμερίων ἐπ’ ἀνθρώπων (‘ni entre los perecederos hombres’) decide cambiar ἀνθρώπων (‘hombre’) por *creatures* (‘criaturas’) y ἀμερίων (‘perecedero’) por “of the day” (‘del día’). Para terminar la estrofa Carson hace una pregunta retórica *why*, acerca de por qué nadie puede huir de Eros, y responde a esta con “they go mad” (‘se vuelven locos’).

En la antístrofa podemos notar más cambios que en la estrofa. La primera parte del original Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους | φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώ-|βα sigue haciendo referencia a Eros, y nos menciona la idea de que arrastra las mentes de los justos al camino de lo injusto (Alamillo, trad. 2006, 167). En Carson se omite la mención a estos términos y los modifica: en vez de mencionar los términos relacionados a la justicia (los justos y lo injusto) utiliza

“person’s mind” (‘la mente de las personas’), hablando así de una manera más general, ya que incluye no solo a los justos; en el original tenemos παρασπᾶς ἐπὶ λώ-|βα (‘arrastras a la ruina’) Carson lo pone como “**you change** the levels of a person’s mind” (‘cambias los niveles de la mente de una persona’) [resaltado mío].

La siguiente parte de la antístrofa en Carson no es una traducción fiel del original. En esta parte se habla de que Eros crea disputas entre los de la misma sangre; el término ζύναμιον (‘de la misma sangre’) contiene la misma raíz de Αἷμιον (Saravia, 2007, 4). Carson no traduce el término ζύναμιον con su significado literal en inglés⁴², y opta por poner *Haimon*; quizá Carson utiliza la relación de raíces para despegarse del término general ἀνδρῶν (‘hombres’), y reforzar que el estásimo habla específicamente de Hemón. Carson continúa con “you shook his **blood**” (‘agitaste su sangre’) [resaltado mío], donde de nuevo vemos referencia a la raíz αἶμα, ya que significa sangre.⁴³

Carson continúa con “you glow on girls’ eyelids” (‘brillas en los párpados de las muchachas’), donde traduce solo una parte de la frase original: νικᾷ δ’ ἐναργῆς βλεφάρων | ἥμερος εὐλέκτρον | **νόμφας** (‘es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de la joven desposada’) [resaltado mío]; del significado de ἐναργῆς (‘brillante, manifiesto’) podemos encontrar un parecido con la palabra que Carson utiliza, *glow*⁴⁴: a βλεφάρων lo traduce con la primera acepción, *eyelids*⁴⁵ (‘párpados’), y no con la segunda que es más común que es *eyes*; para νόμφας utiliza el cuarto significado de la primera acepción *girl*⁴⁶, quitando la idea

⁴² Según el *LSJ s.v.* I: σύναιμος, ον, (αἷμα) of common blood, kindred.

⁴³ Según el *LSJ s.v.* I: αἶμα, ατος, τό, blood.

⁴⁴ Esta no es una traducción común. Según el *LSJ s.v.* I: ἐναργ-ής, ἔς, visible, palpable, in bodily shape; pero el significado que más se parece al usado por Carson es la segunda acepción: II brilliant, splendid, βωμός Pin. *Ol.* 7.42. Jebb traduce este término como *light* (Jebb, 1888, 147)

⁴⁵ Según el *LSJ s.v.* I: βλέφαρον, Dor. γλέφαρον, τό, -mostly in pl. (as always in Hom.), eyelids. II in pl., eyes.

⁴⁶ Según el *LSJ s.v.* I: νόμφ-η, ἡ I 4. young girl, πενταέτης v. IG14.2040.2.

Robert Flages también utiliza esta acepción en su traducción (Fagles, trad. 1984, 101)

de una joven *desposada*, que usualmente se la da a otras traducciones⁴⁷. En la siguiente parte de la antístrofa, Carson se aleja de nuevo una traducción literal y, podemos decir, que le da un giro al significado, casi como una opinión. Recordemos que Carson omite la parte de la idea de matrimonio que tiene la palabra νόμῳ, por lo que cuando Carson pone “who cares about the laws of the land” (‘a quién le importan las leyes de la tierra’) podríamos no identificar que *laws*⁴⁸ hace referencia al matrimonio; en el original la idea es que la mujer aspira a un buen matrimonio, y que este forma parte de las leyes de la antigüedad; Carson le da un sentido negativo diciendo que a quién le importan. En la parte final de la antístrofa del original se habla de que Afrodita se burla de todo. Carson decide traducir ἐμπαίζει (‘jugar, burlarse de’) como *play* (‘jugar’); y refuerza esta idea repitiendo de nuevo “you | play” (‘tú juegas’) y agregando *deeply* (‘intensamente’).

Las últimas palabras de Antígona (883-943)

Esta escena pertenece al episodio IV del original. En este episodio vemos que Antígona es traída por esclavos, en la primera parte vemos que Antígona habla acerca de su destino mientras el coro trata de consolarla aunque no le quita la culpa [vv. 806-882]. En la segunda parte de este episodio entra Creonte y nos encontramos con la última interacción entre ambos y la última participación de Antígona. En esta parte podemos ver la reiteración de que Antígona no se arrepiente de sus acciones, también nos encontramos con una especie de arrepentimiento por cosas que no pasaron: no haber llegado al lecho nupcial, ni haber tenido

⁴⁷ En las traducciones de Jebb (2010, 147), de Assela Alamillo (2006, 167) y de María Inés Saravia (trad. 2011, 144) se mantiene el término de *desposada*.

⁴⁸ Carson traduce θεσμῶν con la primera acepción según el *LSJ s.v.*: θεσμός, Dor. τεθμός (v. infr.), θεθμός IG5(2).159 (Tegea, v B.C.), Isyll.12, Locr. τετθμός Berl.Sitzb.1927.8 (v B.C.): ó: pl. θεσμοί, poet. θεσμά S.Fr.92: (τίθημι):—*that which is laid down, law, ordinance*.

hijos. En este caso no tenemos un enfrentamiento entre Creonte y Antígona como lo vimos en el agón (vv. 441-525), es más la confirmación del mandato, por parte de Creonte, y el lamento de su destino por parte de Antígona.

<p>CREONTE: ¿Es que no sabéis que, si fuera menester, nadie cesaría de cantar o de gemir ante la muerte? Llevadla cuanto antes y, tras encerrarla en el abovedado (885) túmulo —como yo tengo ordenado—, dejadla sola, bien para que muera, bien para que quede enterrada viva en semejante morada. Nosotros estamos sin mancha en lo que a esta muchacha se refiere. En verdad (890) que será privada de residencia a la luz del sol.</p> <p>ANTÍGONA: ¡Oh tumba, oh cámara nupcial, oh habitáculo bajo tierra que me guardará para siempre, adonde me dirijo al encuentro con los míos, a un gran número de los cuales, muertos, ha recibido ya Perséfone! De ellos yo descendo la última y de la peor (895) manera con mucho, sin que se haya cumplido mi destino en la vida.</p> <p>Sin embargo, al irme, alimento grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre, y para ti, hermano, porque, cuando vosotros (900) estabais muertos, yo con mis manos os lavé y os dispuse todo y os ofrecí las libaciones sobre la tumba.</p> <p>Y ahora, Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato. Pero yo te honré debidamente en opinión de los sensatos. Pues nunca, ni aunque hubiera (905) sido madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo, hubiera tomado sobre mí esta tarea en contra de la voluntad de los ciudadanos.</p> <p>¿En virtud de qué principio hablo así? Si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre (910) si hubiera perdido uno, pero cuando el padre y la</p>	<p>Kreon: take her 514 we are clean of this girl 515</p> <p>Antigone: O tomb 516 O bridal chamber 517 O house in the ground forever 518 I was an organized person and this is my reward 519 I organized your deaths, my dear ones 520 all of you father mother brother when you died 521 you ask would I have done it for a husband or a child 522 my answer is no I would not 523 a husband or a child can be replaced 524 but who can grow me a new brother 525 is this a weird argument 526 Kreon thought so 527 but I don't know the words go wrong they call my piety impiety 528 I'm alone on my insides 529 I died long ago 530 who suffers more 531 I wonder who suffers more 532</p>
--	---

madre están ocultos en el Hades no podría jamás nacer un hermano. Y así, según este principio, te he distinguido yo entre todos con mis honras, que parecieron a Creonte una falta y un terrible atrevimiento, oh hermano. (915) Y ahora me lleva, tras cogermme en sus manos, sin lecho nupcial, sin canto de bodas, sin haber tomado parte en el matrimonio ni en la crianza de hijos, sino que, de este modo, abandonada por los amigos, infeliz, me dirijo viva hacia los sepulcros de los muertos. ¿Qué (920) derecho de los dioses he transgredido? ¿Por qué tengo yo, desventurada, que dirigir mi mirada ya hacia los dioses? ¿A quién de los aliados me es posible apelar? Porque con mi piedad he adquirido fama de impía. Pues bien, si esto es lo que está bien entre los dioses, (925) después de sufrir, reconoceré que estoy equivocada. Pero si son éstos los que están errados, ¡que no padezcan sufrimientos peores que los que ellos me infligen injustamente a mí!

CORIFEO: Aún dominan su alma las mismas ráfagas (930) de idénticos vientos.

CREONTE: Precisamente por eso habrá llanto para tos que la conducen, a causa de su lentitud.

CORIFEO: ¡Ay! Estas palabras llegan muy cercanas a la muerte.

CREONTE: No te puedo animar a que confíes en (935) que esto no se va a cumplir para ella.

ANTÍGONA: ¡Oh ciudad paterna del país de Tebas! ¡Oh dioses creadores de nuestro linaje! Soy arrastrada y ya no puedo aplazarlo. Mirad vosotros, príncipes de (940) Tebas, a la única que queda de las hijas de los reyes, cómo sufro y a manos de quiénes por guardar el debido respeto a la piedad.

(Sale Antígona de la escena conducida por los guardas. Creonte entra en el palacio.)

Chorus: your soul is blowing apart 533

Kreon get a move on 534

Antigone: next word 535
is death 536

Kreon DEATH 537

Antigone: O Thebes 538

O gods 539

O look 540

I go 541

I'm the last one left in a line of kings 542

I was caught 543

in an act of perfect piety 544

[exit Antigone]

En el pasaje correspondiente en Carson podemos notar una significativa reducción de los versos originales. En la intervención original de Creonte [vv. 883-890] vemos que da la orden de llevar a Antígona al túmulo y expresa que se deslinda de la muerte de Antígona. En Carson podemos ver una omisión notable aunque mantiene la función de οὐκ ἄξεθ' ὡς τάχιστα ('llevadla cuanto antes'), que es apresurar a que se la lleven, colocando "take her" ('llevensela'); en el libro *Intermediate Ancient Greek Language* se explica que las órdenes negativas pueden ser expresadas con futuro indicativo, y el autor realiza una traducción:

οὐκ ἄξεθ' ὡς τάχιστα; καὶ κατηρεφεῖ
 τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἶρηκ' ἐγώ,
 ἄφετε μόνην ἔρημον ... (Soph. *Ant.* 885–887.)
[Will you not] take <her> as quickly as possible[?] And surrounding with a vaulted tomb,
 as I have said, leave her alone, deserted ... (Palmer, 2021, 80, resaltado mío)

Podemos notar que esta traducción es por la que Carson optó. De igual manera Carson mantiene la idea general de ἡμεῖς γὰρ ἄγνοι τοῦτι τήνδε τὴν κόρην ('nosotros estamos sin mancha en lo que a esta muchacha se refiere') con "we are clean of this girl" ('estamos limpios de esta chica'), traduciendo ἄγνοι como *clean*⁴⁹; manteniendo así la imagen de Creonte lavándose las manos de la muerte de Antígona ya que ella ha decidido su destino. Carson omite todo lo demás de esta intervención, ya que como hemos visto, prefiere omitir la repetición de ideas: ya se ha mencionado su castigo; se omite también la "falsa opción" (Saravia, trad. 2011, p. 149, nota 123) que Creonte le presenta a Antígona: "ya sea que desee morir o enterrarse" (Saravia, trad. 2011, 149).

En la siguiente intervención [vv. 891-928 y ll. 516-532] nos encontramos con la penúltima participación de Antígona, que en Carson podemos ver que de manera general mantiene casi todas las ideas presentes en el original. Carson mantiene la primera parte de la intervención

⁴⁹ Según el *LSJ* s.v. I: ἄγνός, ἡ, ὄν, (cf. ἄγιος) *pure, chaste, holy*. Jebb también opta por traducir esta palabra como *clean* (Jebb, 2010, 163).

de manera muy similar ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς | οἴκησις αἰεΐφρουρος (‘¡Oh tumba, oh cámara nupcial, oh habitáculo bajo tierra que me guardará para siempre!’) colocando “O tomb | O bridal chamber | O house in the ground forever” (‘Oh tumba | Oh lecho nupcial | Oh hogar bajo tierra para siempre’). Carson omite la parte donde Antígona menciona que irá junto a los suyos que fueron recibidos por Perséfone y donde menciona que se les unirá a pesar de que aún no haya cumplido su destino en la vida; omite también la parte donde dice que espera ser amada por sus padres y por su hermano (aquí hace referencia a Eteocles), ya que a ellos sí pudo hacerles libaciones en sus tumbas.

En la siguiente parte Carson introduce el término “I was an **organized** person and this is my reward” (‘Yo fui una persona organizada y esta es mi recompensa’) [resaltado mío] para hacer referencia a prepararlos para hacer el rito funerario: ἔλουσα κάκóσμησα κάπιτυμβίους | χοὰς ἔδωκα (‘os lavó, los arregló y ofreció las libaciones correspondientes’); repite esta idea cuando dice “I organized your deaths...” (‘Yo organicé vuestras muertes’). Cuando habla acerca de su familia Carson separa los términos φίλη (‘querida’) y προσφιλῆς (‘querida’) de πατρί, μητέρα y κασίγνητον traduciendo primero “my dear ones” (‘queridos míos’) y después “all of you father mother brother” (‘de todos ustedes padre madre hermano’).

Carson omite la mención que hace Antígona de Polinices cuando le dice que por enterrarlo le sucede esto, pero que lo honró. A continuación, en el original vemos que Antígona explica que no hubiera hecho lo mismo por unos hijos o un esposo, Carson hace una pregunta retórica “you ask would I have done it for a husband or a child” (‘preguntas si lo hubiera hecho por un esposo o un hijo’), que, aunque no es una traducción literal, mantiene la idea general del original. Carson responde a la pregunta retórica con “my answer is no I would not” (‘mi respuesta es no, no lo haría’), completando así lo que se dice en el original. En Sófocles, Antígona dice que podría tener otro esposo, y podría tener otro hijo, y explica que, ya que

sus padres están muertos, no podría tener otro hermano, Carson mantiene su traducción muy similar al original πόσις μὲν ἄν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν, | καὶ παῖς ἀπ’ ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ’ ἤμπλακον (‘si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno’), utilizando “a husband or a child can be replaced” (‘un esposo o un hijo pueden ser reemplazados’), uniendo así las dos oraciones con la misma acción *can be replaced*. Carson omite la parte donde menciona que sus padres están en el Hades, pero mantiene la idea de que no podrá tener otro hermano, y decide traducir βλάστοι (‘nacer/germinar’) como *grow*⁵⁰.

Después, en el original, Antígona repite a su hermano Polinices que lo honró, aunque a Creonte le parece que ha errado en relación con estos principios. Carson comienza esta parte con la pregunta retórica “is this a weird argument” (‘¿es este un argumento extraño?’), donde hace referencia a su argumento de si haría lo mismo por un esposo o un hijo; y responde a esta pregunta con “Kreon thought so | but I don’t know” (‘Creonte pensó que sí pero no lo sé’), mostrando así que no está de acuerdo con Creonte. Estas frases que utilizó Carson no son una traducción fiel del original, pero tienen una relación de sentido con este. En el original vemos que de nuevo Antígona dice que los guardias la llevan y no será parte de ningún casamiento ni de la crianza de algún niño, que se dirige a la caverna de los muertos aun estando viva (Saravia, trad. 2011, 151); Carson omite toda esta parte, quizá para evitar la repetición de la misma idea que ya antes se había mencionado.

En el original vemos que Antígona hace referencia a los dioses, donde pregunta cuál justicia de los dioses ha transgredido, por qué debe mirar ella hacia ellos y a cuál podría

⁵⁰ Según el *LSJ* s.v. I.2: βλαστάνω metaph.in Poets, shoot forth, come to light, βλάστε νᾶσος ἐξ ἁλός, of Rhodes, Pi.O.7.69; of children, *to be born* II. *Causal, make to grow, produce, propagate.*

llamar aliado (Saravia, trad. 2011, 151). Carson omite lo anterior y, en cambio, agrega “the words go wrong”, quizá esto hace referencia a que su argumento no ha salido como esperaba o que no se ha expresado como esperaba. Carson mantiene los términos *δυσσέβειαν*⁵¹ (‘impiedad’), *εὐσεβοῦς*⁵² (‘piedad’) como *impiety* y *piety* respectivamente, diciendo “they call my piety impiety” (‘ellos llaman a mi piedad impiedad’), que es una idea muy parecida al original; al agregar *they call*, puede hacer referencia directamente a Creonte y los demás.

En el original vemos cómo Antígona cierra su participación preguntando si esto está bien para los dioses (haciendo referencia a si debía dejar a su hermano sin sepultura), reconocerá que se equivoca, pero, si son los otros los que se equivocan no desea que padezcan cosas peores que las que ella padeció. Carson omite la mayor parte de esto y añade un par de frases: “I’m alone on my insides | I died long ago” (‘Estoy sola en mis entrañas, hace mucho tiempo que morí’). Finalmente, en Carson, Antígona dice “who suffers more | I wonder who suffers more” (‘quién sufre más, me pregunto quién sufre más’), haciendo un eco al original cuando Antígona dice que si los otros están errados padezcan el mismo sufrimiento que ella.

En la intervención del coro [vv. 929-930, y l. 533] podemos notar que en Carson hay cierta similitud con el original. Carson traduce *ψυχῆς* (‘alma’) como *soul*⁵³, y para *ἀνέμων... ῥίπται* (‘ráfagas de vientos’) coloca “is blowing” (‘han hecho explotar’); este último, aunque no es una traducción literal hay cierta relación semántica entre *gust*⁵⁴ (‘ráfaga’) y *blow* (‘soplar’). La intervención que pertenece a Creonte [vv. 931-932] en Carson [l. 534] no es una traducción literal, pero cumple con la misma función del original. Mientras que en Sófocles

⁵¹ Según el *LSJ s.v.* I: *δυσσέβεια*, ἡ, *impiety, ungodliness, πρὸς δυσσεβείας ἦν it verged on impiety*

⁵² Según el *LSJ s.v.* I: *εὐσεβέω*, *live or act piously or reverently.*

⁵³ Según el *LSJ s.v.* III: *ψῦχ-ῆ, ἡ the immaterial and immortal soul, first in Pindar.*

Es la misma traducción que utiliza Jebb “Still the same tempest of the **soul** vexes this maiden with the same fierce gusts.” [resaltado mío] (2010, 167).

⁵⁴ Según el *LSJ s.v.* I: *ῥίπή, ἡ, (ῥίπτω) poet. Noun, swing or force with which anything is thrown [...]* ῥ. ἀνέμων Id.P.9.48, S.Ant.137 (lyr., here metaph. of gusts of passion cf. 930)

vemos que Creonte hace un comentario mordaz de cómo a casusa de la lentitud de los que la llevan éstos lloran y entendemos por el comentario que busca que se apuren a llevársela; en Carson nos encontramos con “get a move on” (‘entonces date prisa’), que cumple con la función de apurar a la gente a que se la lleven.

En la intervención que corresponde a los versos [933-934], Carson decide seguir la lección adoptada por los editores A. Dain y P. Mazon (1955, vv. 933-934), y por el traductor Jebb (2010, 167), donde la atribuyen a Antígona en vez de al coro; la edición en español de Gredos (Alamillo, 2006, 171), en cambio, la atribuye al coro. En esta intervención nos encontramos a Antígona que expresa que está cerca de la muerte; en Carson nos encontramos con una alusión a pasajes anteriores de *Antigonick* donde vemos que los personajes a veces mencionan los acontecimientos con palabras o verbos sueltos, y de igual manera expresa que está cerca de la muerte.

En la intervención del original [vv. 935-936] vemos que Creonte vuelve a reforzar la idea de su castigo diciendo que no se confíen en que este castigo no se va a cumplir para ella; en Carson [l. 537] nos encontramos con una sola palabra “DEATH” (‘MUERTE’), que no es una traducción literal del original, pero guarda el sentido de reforzar la orden dada por Creonte, y se mantiene ese tono mandón que se puede percibir en el original (Saravia, trad. 2011, 152, nota 128).

La intervención siguiente [vv. 937-943] marca el último parlamento de Antígona en la obra, y esto se respeta en *Antigonick* [ll. 538-544]; en Carson, de manera general, vemos que se mantienen las ideas principales de la intervención original. De la primera parte de esta ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῶον | καὶ θεοὶ προγενεῖς (‘Oh ciudad paterna del país de Tebas! ¡Oh dioses creadores de nuestro linaje!’) [resaltado mío], Carson solo traduce “O Thebes” (‘Oh

Tebas'), omitiendo la parte de que es la ciudad de sus padres; continúa con "O gods"⁵⁵, omitiendo προγενεῖς⁵⁶. Carson después utiliza ὦ ('Oh') de nuevo para "O look", donde traduce Λεύσσετε⁵⁷ ('mirar'), pero omite Θήβης οἱ κοιρανίδαι ('príncipes de Tebas'); después Carson regresa a ἄγομαι δὴ ἄγω κούκέτι μέλλω ('soy arrastrada y ya no puedo aplazarlo') (que, en cuanto a orden en el original, viene después de la mención a los dioses y antes del imperativo λεύσσετε), del cual solo rescata la idea de ἄγομαι como *I go* ('me voy'). Mantiene τὴν βασιλειδῶν μούνην ('a la única que queda de las hijas de los reyes'), traduciéndolo por "I'm the last one left in a line of kings" ('soy la última que queda en una línea de reyes'); donde podemos ver que Carson también omite la mención a Ismene. Finalmente podemos ver que Carson omite la parte donde dice que sufre ante tales ciudadanos, y añade "**I was caught** in an act of perfect **piety**" ('fui capturada en un acto de absoluta piedad') [resaltado mío]; esta última parte siendo traducción de τὴν εὐσεβίαν⁵⁸ ('piedad').

⁵⁵ En Jebb también podemos encontrar que utiliza esta exclamación tanto para Tebas como para dioses: "**O** city of my fathers in the land of Thebe! **O ye gods**, eldest of our race!" [resaltado mío] (Jebb, 2010, 169).

⁵⁶ Según el *LSJ* s.v. I: προγενής, ἕς, *born before, primeval*, θεοί S.Ant.938 (anap.): Comp. προγενέστερος, α, ον, *earlier in birth*, i.e. older, Il.2.555, Od.2.29, Theoc. 29.10, etc.; γενεῆ π. Il.9.161; τινος 23.789; οἱ π. *those who have gone before us, our predecessors*.

⁵⁷ Según el *LSJ* s.v. I: λεύσσω, by good authors used only in pres. and impf. [...]. λεύσει· ὀρᾷ AB1096: —*look or gaze upon, see*, c. acc., Il. 1.120, al., Pi.P.4.145: c. Part., *πυρπολέοντας ἐλεύσομεν* Od.10.30. 8.

⁵⁸ Según el *LSJ* s.v. I: εὐσεβία, ἥ (cf. εὐσεβία), *reverence towards the gods or parents, piety or filial respect*, [...] τὴν εὐ. τῶν πραχθέντων Antipho 3.2.12: pl., *acts of piety*, Arist.Rh.Al.1423b28.

Capítulo III *Antigonick*

La obra *Antigonick*, como muchas otras se puede analizar desde distintas perspectivas: la representación de la obra, la parte metatextual, la iconográfica, la tipográfica, etc. En este trabajo nos hemos centrado principalmente en el análisis del texto, sin centrarnos, en la mayoría de las ocasiones, en todos los elementos externos al texto. Sin embargo, es importante presentar la siguiente imagen como contexto para nuestro siguiente tema de discusión.



Imagen 2: Carson, Anne, 2012. Portada de *Antigonick*.

Carson suscitó controversia con esta obra desde la portada. Como podemos notar, en ella se marca al autor de la obra como Sófocles, y como traductora a Carson. En esta misma portada podemos notar algo importante: el nombre de la obra no es *Antigone*⁵⁹, como otras traducciones, sino *Antigo nick*. El significado de *nick* en inglés es bastante variado: 1 una muesca, astilla, o un corte; 2 un momento crítico ("in the nick of t"me"); 3 de manera informal puede ser una prisión; o, 4 condición⁶⁰. En algunos artículos se ha hablado del posible significado de este nombre, por ejemplo, George Steiner concuerda con la tercera acepción: "At the bitter close the phrase 'nick of time' smoulders in the exchanges between Kreon and Chorus. Or does the title 'Antigo Nick' allude to the heroine's incarceration ('nick' as slang for prison)?" (Steiner, 2012, 8). Como Steiner menciona, la frase *nick of time* está presente en la obra, y la idea de 'tiempo preciso' o 'justo a tiempo' se encuentra en toda la obra (incluyendo el personaje de *Nick*); Steiner también menciona la tercera acepción, haciendo una hipótesis de que quizá Carson hace referencia a la encarcelación de Antígona.

Este *nick* en el nombre puede hacernos pensar en diversas teorías: que esta obra que está presentando Carson es un corte con las otras representaciones de Antígona; o que Antígona está en el momento crucial de la historia, como figura del feminismo moderno; o incluso, más que un encarcelamiento físico como menciona Steiner, puede que Antígona esté encarcelada en su papel, o en las interpretaciones y opiniones de autores y críticos. Independientemente del verdadero significado de este, no podemos negar que la presencia de esta palabra permea toda la obra.

⁵⁹ Obras como las traducciones de Jebb, de Paul Woodruff; u obras como la de Anouilh o la de Brecht.

⁶⁰ En el Merriam-Webster: Nick (noun): 1 *a small notch, groove, or chip*; 2 *a final critical moment (in the nick of time)*; 3. *Prison or Police station*; 4. *Condition*.

Como vimos en los ejemplos presentados en el Capítulo II, Carson hace adiciones, supresiones y condensaciones en las intervenciones. Esto altera la obra a un nivel que nos hace preguntarnos si esta obra es realmente una traducción de la *Antígona* de Sófocles.

Traducción

La traducción existe porque los hombres hablan distintas lenguas (Steiner, trad. 1980, 69)

Cuando hablamos de traducción se puede haber de una edición. Lo clásico es aún contemporáneo: la pervivencia de los mitos se encuentra a lo largo de nuestra historia, y la literatura es su principal vehículo. Los mitos y las obras permanecen; sin embargo, las traducciones no. Gianera lo explica de la siguiente manera:

El texto original (la *Divina Comedia*, el *Fausto* de Goethe, el *Fedro* de Platón, el que ustedes prefieran) permanece invariable: fue escrito de una vez y para siempre. Pero esa misma condición inmodificable puede dar lugar a una cantidad indefinida de versiones (de sentido, según San Jerónimo) en una misma lengua. (Gianera, 2017)

Cuando nos preguntamos por qué seguimos traduciendo estos mitos, estas obras, una y otra vez, podemos tener varias respuestas, la respuesta “superficial” que da Gianera es que, aunque sigue siendo el mismo libro, los lectores no son los mismos, y el cómo leemos tampoco es igual. Gianera menciona que no hay verdad en la traducción, porque cuando traducimos, interpretamos.

George Eliot, cuando habla sobre la *Antígona* de Sófocles en “The Antigone and its moral”, hace referencia específicamente a las tragedias, y critica una traducción de *Antígona* de Drury Lane. Para Eliot, Antígona es una bella tragedia, y este tipo de tragedias no deben de dejarse en el pasado, o, como Eliot dice, convertirse en momias. Aquí Eliot nos hace una

anotación sobre los traductores, nos deja ver que, las obras originales siguen, el mito sigue, y ni siquiera la tarea del traductor puede agotar este mito.

The Antigone has every quality of a fine tragedy, and fine tragedies can never become mere mummies for Hermanns and Bockhs to dispute about: they must appeal to perennial human nature, and even the ingenious dullness of translators cannot exhaust them of their passion and their poetry. (Eliot, 1856, 306)

A la hora de hablar de traducción usualmente hablamos de dos puntos de vista, en general, sobre cómo se debe traducir. Por una parte, tenemos los que toman “traducción” en su sentido más estricto de “transferencia de un mensaje verbal de una lengua a otra” (Ricoeur, 2005, 31). Y, por otra parte, tenemos a los que consideran la traducción como un sinónimo de interpretación.

Ricoeur explica que la primera postura implica ciertas nociones como la de la lengua originaria y universal; también sugiere salir de la clásica contraposición de *traducible* versus *intraducible* y la replantea como fidelidad versus traición. Siguiendo esta postura, el autor no explica entonces que, ya que la traducción existe, entonces es posible; y si es posible es porque, a pesar de la gran cantidad de lenguas que existen, hay estructuras ocultas o tienen una huella de una lengua originaria perdida. Esto hace eco a varios estudios, como el de Walter Benjamin en *La tarea del traductor*, que menciona términos como los de “lengua pura” y “lengua perfecta” (Walter, Benjamin, 2021, 97, 103).

Bajo esta primera teoría entonces tendríamos que decir, irremediamente, que *Antigonick* no es una traducción: el *Bingo* de Antígona en Carson no es una traducción de *Καὶ φημι δρᾶσαι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μὴ* (‘digo que lo he hecho y no lo niego’) de Sófocles; que, como ya se había discutido en el capítulo III, v. 443 y l. 217, aunque se mantiene la función afirmativa de estos versos, no correspondería en sí a una traducción.

Por otro lado, tenemos el segundo punto de vista, donde no se habla de la traducción como simplemente traducir palabras. San Jerónimo, cuando tradujo la Biblia, ya se defendía diciendo: “Yo no sólo confieso, sino que proclamo en voz alta que en la traducción de los griegos, a excepción de las Escrituras Santas, en las que la estructura misma de las palabras encierra su misterio, lo que yo traslado no es la palabra a partir de la palabra, sino la idea a partir de la idea” (San Jerónimo, 1993, 547). Ricoeur menciona a George Steiner como una de las personas que siguen este segundo punto de vista.

George Steiner, como ya se mencionó, aparte de escribir un libro sobre las reinterpretaciones de Antígona, también fue un teórico de la traducción. Steiner escribe *Después de Babel* en 1980, en este libro se cuenta la historia de la traducción occidental partiendo del mito de la torre de Babel. Steiner fue uno de los principales detractores (si no es que el único) de la obra de Carson, criticando duramente a la autora canadiense.

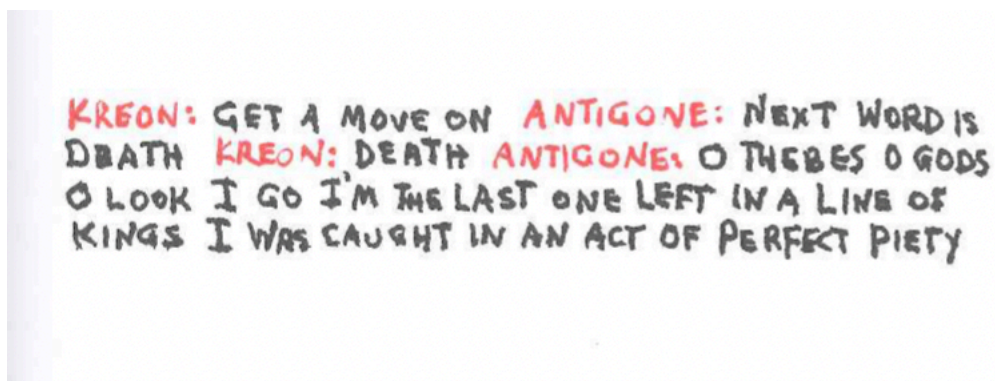


Imagen 3: Carson, Anne, 2012. Pasaje de la primera edición de *Antigonick*

Steiner escribe sobre la primera edición de *Antigonick* donde podemos observar que la separación de personajes está marcada con rojo, no hay signos de puntuación y la tipografía se asemeja a una manuscrita; esto quizá para asemejar la letra de un papiro, dice Steiner (Steiner, 2012, 8).

Translation should embody an act of thanks to the original. It should celebrate its own dependence on its source. It concentrates scruple and trust, however recreative or anarchic its instincts. It is an

informing craft which, sometimes enigmatically, reveals within or adds to the original what was already there – particularly where the text has been translated, imitated, adapted a hundredfold. Anne Carson has often achieved this exigent ideal. But not this time. (Steiner, 2012, 9)

Steiner también hace una crítica positiva a ciertas partes de esta obra, donde podemos ver que, aunque muchas modernizadas, no se alejan tanto de una traducción más clásica:

At intervals, lightning does strike. Polyneices has been left “sweet sorrymeat for the little lusts of birds”. Fatality has made of Antigone “Father’s daughter daughter’s brother sister’s mother mother’s son. Doubled tripled degraded in every direction”. Antigone was “the child in her birdgrief / The bird in her childreftgrave-cry howling and cursing”. “Zeus you win always win / The whole oxygen of power / Belongs to you / Sleep cannot seize it / Time does not tire it / Your Mt Olympus glows like one white stone / Around this law: / Nothing vast enters the lives of mortals without ruin”. Kreon’s “I have death to do”. The Chorus witnesses Antigone’s soul “blowing apart”. The Messenger’s narrative to Eurydice is perfectly pitched. (Steiner, 2012, 9)

En este artículo, Steiner habla de lo que debe suponer una traducción: celebrar su independencia de su fuente, y, a veces, revelar o agregar lo que ya estaba en el original. Para Steiner, de manera general, Anne Carson no logra hacer esto con su traducción. La crítica de Steiner es hacia las voces de Hegel, Brecht y Virginia Woolf, y sobre todo el sacrificio del lenguaje lírico de Sófocles ante las ocurrencias populistas; esta crítica la podríamos encontrar fundada en *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*: “a una mala traducción no le faltan dichos y frases en apariencia similares, pero se le escapan las ataduras de la significación” (Steiner, 1980, 85-86).

Algo que Steiner no menciona en esta crítica y puede llegar a ser importante es el papel del traductor en su propia lengua. En su libro, Steiner menciona que:

Algunos de los salmos traducidos por Lutero, la Tercera Oda Pítica de Píndaro recreada por Hölderlin imponen, gracias al carácter extraño de su evocación, la realidad de la Ur-Sprache en la que se funden de alguna manera el alemán y el hebreo o el alemán y el griego antiguo. Que tal fusión puede y debe existir lo confirma el hecho de que los seres humanos quieren decir las mismas cosas y la voz manifiesta los mismos miedos y las mismas esperanzas, aunque las palabras pronunciadas sean diferentes. [...] Para cuajar esa alquimia, una traducción debe conservar una extrañeza y una “otredad” vitales ante su propia lengua. En la Antígona de Hölderlin casi nada “se parece” al alemán ordinario; una alambrada de púas separa las conferencias de Marianne Moore sobre La Fontaine del inglés coloquial norteamericano. **El traductor enriquece su lengua permitiendo que la lengua de la que traduce la penetre y modifique. Pero hace aún más:**

expande su idioma nativo hacia el absoluto secreto de la significación. (Steiner, 1980, 85-86, resaltado mío)

Este papel del traductor donde hay un enriquecimiento de vocabulario lo podemos encontrar en una de las intervenciones que se presenta en la edición de Carson: [ll. 584-585] “Teiresias [to Kreon]: you’re standing on a razor | I hear the birds they’re **bebarbarizmenized** they’re | making monster sounds” (‘escuché el chirrido de los pájaros que están solo **bebarbarizando**, que están haciendo sonidos monstruosos’) [resaltado mío] (Carson, 2012, 36). En esta parte de la intervención vemos una palabra que no es familiar al inglés, es decir, está presente una “otredad”. La palabra *bebarbarizmenized* viene de βεβαρβαρωμένω; aquí Carson hizo un juego muy interesante, ya que esta palabra tiene el significado “ininteligible”⁶¹, y puede que esta sea extraña al inglés en cuanto a su significado, por lo tanto, puede quedar *ininteligible*. Otros ejemplos de palabras que Carson utiliza y no son comunes son: *noonsunstink*, para referirse al hedor del cuerpo en el sol; *childreftgravecry* para hacer referencia a los gritos de los pájaros cuando descubren el nido vacío.

a. Transducción

En 1986 se utilizó por primera vez el término transducción por Lubomír Doležel, en su artículo “Semiotics of Literary Communication”; en dicho artículo se utiliza la palabra *transducción* para:

referirse a los cambios que las obras literarias pueden sufrir en adaptaciones, parodias o versiones. La transducción literaria puede abarcar fenómenos literarios como la intertextualidad, la transferencia cultural y la influencia literarias; y puede representarse mediante la incorporación de un texto literario en otro, mediante la transformación de un género en otro (por ejemplo, la

⁶¹ Según el *LSJ* s.v I: βαρβαρ-όω, *make barbarous*: only used in Pass., *to become barbarous*, E.Or.485, Antipho Soph.Oxy.1364.274; οἱ βαρβαρωθέντες τόποι PLond.5.1674.22 (vi A. D.); κακῶ κλάζοντας οἴστρω καὶ βεβαρβαρωμένω *unintelligible, of birds*, S.Ant.1002.

adaptación cinematográfica de una novela), mediante la traducción a otras lenguas, etc. (Arribas Salas, 2020, 5)

El concepto de *transducción* no es tan común, ya que lo que abarca es muy parecido a la *intertextualidad* de Julia Kristeva, o la *transtextualidad* de Genette (Martínez de Antón, 2016, 139). ¿Por qué utilizar entonces el término de transducción en lugar de los otros? Porque específicamente este se centra en el proceso de la traducción. Este proceso comienza con la interpretación del texto por parte del receptor, donde hay “reelaboración activa de un “mensaje” sobre el que su fuente ha perdido el control” (Doležel, 2002, 200). Esta *reelaboración activa* hace referencia a la participación del lector donde es preciso que el lector reconstruya a su modo la obra que está leyendo, completado este proceso, la recepción puede ampliarse a la producción de otro texto de la misma o diferente naturaleza del primero (Martínez de Antón, 2016, 143). La aportación que hace Doležel es:

El texto literario, la obra de arte no es un monumento o un resto arqueológico que hay que desenterrar, admirar y conservar, a la par que explicar. Se trata de un objeto semiótico vivo mientras está activamente presente en el proceso de interpretación-recepción que sufre adaptaciones, modificaciones, injerencias, transformaciones, reinterpretaciones, etc. Por ello, no existe una oposición entre la estructura sincrónica y la existencia diacrónica de la obra literaria. (Martínez de Antón, 2016, 144)

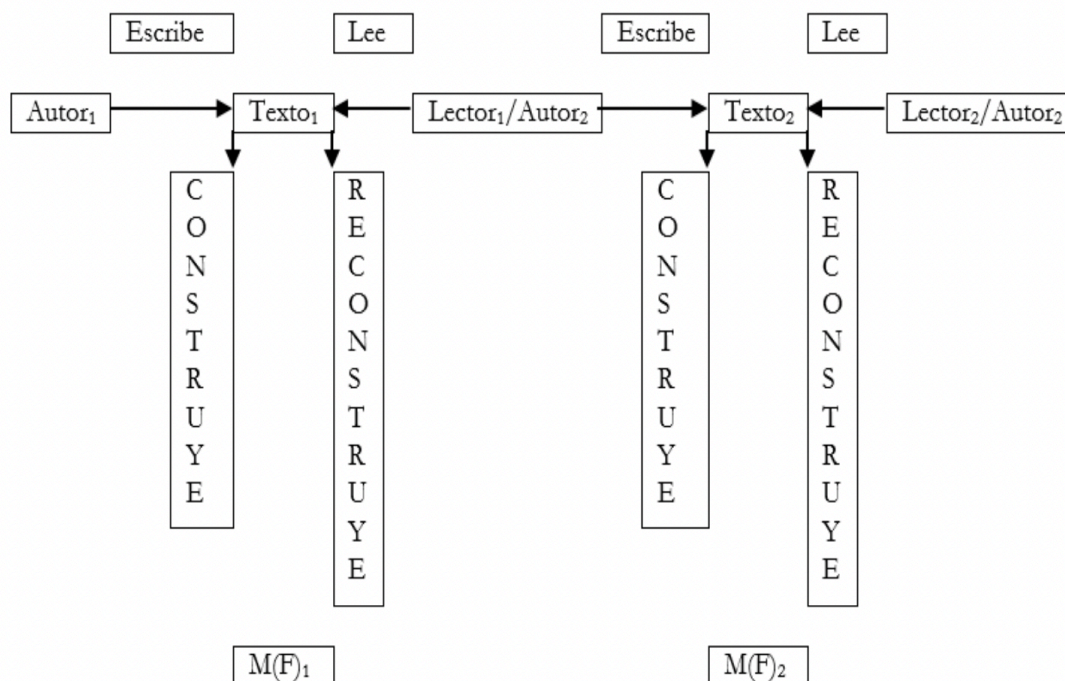


Imagen 4: Martínez de Antón, David, 2016. Esquema de la teoría de la transducción literaria.

Este esquema nos muestra entonces al Autor 1 como la fuente, el Texto 1 como la obra original, el Lector 1/Autor 2 cumpliría el papel del traductor y el Texto 2 el de la traducción. El segundo texto entonces marca la *transducción literaria*, una transmisión con transformación (Martínez de Antón, 2016, 145-146). Según Doležel, esta teoría entonces podría abarcar diferentes fenómenos literarios:

En esta amplia concepción, la transducción literaria comprende fenómenos tan complejos como la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural, etc. **Las actividades de transducción incluyen** incorporación de un texto literario (o de cualquier parte de él) a otro texto, la transformación de un género en otro (novela en obra de teatro, guión, libreto, etc.), **la traducción a otras lenguas**, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc. En los diversos canales de la transducción se producen transformaciones del texto que van desde las citas hasta los textos metateóricos. [resaltado mío] (Doležel, 2002, 202).

Bajo esta teoría, la obra de Carson bien podría ser considerada una traducción, ya que esta conlleva un proceso de comprensión e interpretación del original. Sófocles, que es la fuente,

ha perdido control de su obra, Carson hace una lectura de esta obra y la interpreta a su manera, presentándonos una obra que es tanto de ella como de Sófocles

b. Temporalidad

Cuando hablamos de temporalidad, podemos darnos cuenta, desde la portada, que algo no encaja completamente en esta obra. El primer choque anacrónico de la obra sucede justamente en las primeras intervenciones de esta:

Antigone: we begin in the dark *1*
and birth is the death of us *2*
Ismene: who said that *3*
Antigone: Hegel *4*
Ismene: sounds more like Beckett *5*
Antigone: he was paraphrasing Hegel *6*
Ismene: I don't think so *7* (Carson, 2012, 9)

*Antígona: comenzamos en la oscuridad
y el nacimiento es nuestra muerte*
Ismene: quién dijo eso
Antígona: Hegel
Ismene: suena más a Becket
Antígona: estaba parafraseando a Hegel
Ismene: No lo creo

Algunos otros choques anacrónicos que utiliza Carson a lo largo de la obra son: [l. 217] “Antigone: bingo”; [l. 280] “Ismene: quoting Hegel again | [l. 281] Antigone: Hegel says I am wrong”; [l. 466] “Antigone: Hegel says people want to see their lives on stage [...]”; [l. 499] “Chorus: remember how Brecht had you do the whole play with a door strapped to your back [...]”; [ll. 690-692] “Eurydike: [...] like poor Mrs. Ramsay | who died in a bracket | of *To the Lighthouse*”; entre otros.

Ben Hjorth menciona que cuando hablamos de traducción tenemos que mencionar la cuestión de la temporalidad. Su premisa general es que *Antigonick* puede y debe leerse como una traducción, a pesar de esta cuestión de anacronismo, bajo el concepto de que:

Translation is itself always concerned with bridging temporal gaps, and thus with the nature of time itself: any practice of translation entails a corresponding concept of temporality. The etymology of the term ‘translation’ suggests both an act of ‘carrying across’ – from one linguistic, and thus cultural, location to another – as well as ‘carrying forward’ – the survival, or living on, of a text in and through time. (Hjorth, 2014, 135)

La idea de Ben Hjorth es muy semejante a la defensa de *Antigonick* que presenta Judith Butler en su artículo “Can’t stop screaming”. En este artículo Butler dice que esta obra en lugar de ser una traducción leal es una transposición y una búsqueda de equivalencia. Se afirma que Carson no “reescribe” a *Antígona*, es más una transferencia que una traducción, un “reemplazo de tragedia” (Butler, 2012). Al contrario de Hjorth, Butler no se centra en defender la *Antigonick* como una traducción, hablando más de los cambios que Carson introduce en su obra, como la temporalidad y, sobre todo, habla acerca de la expresión “the nick of time”.

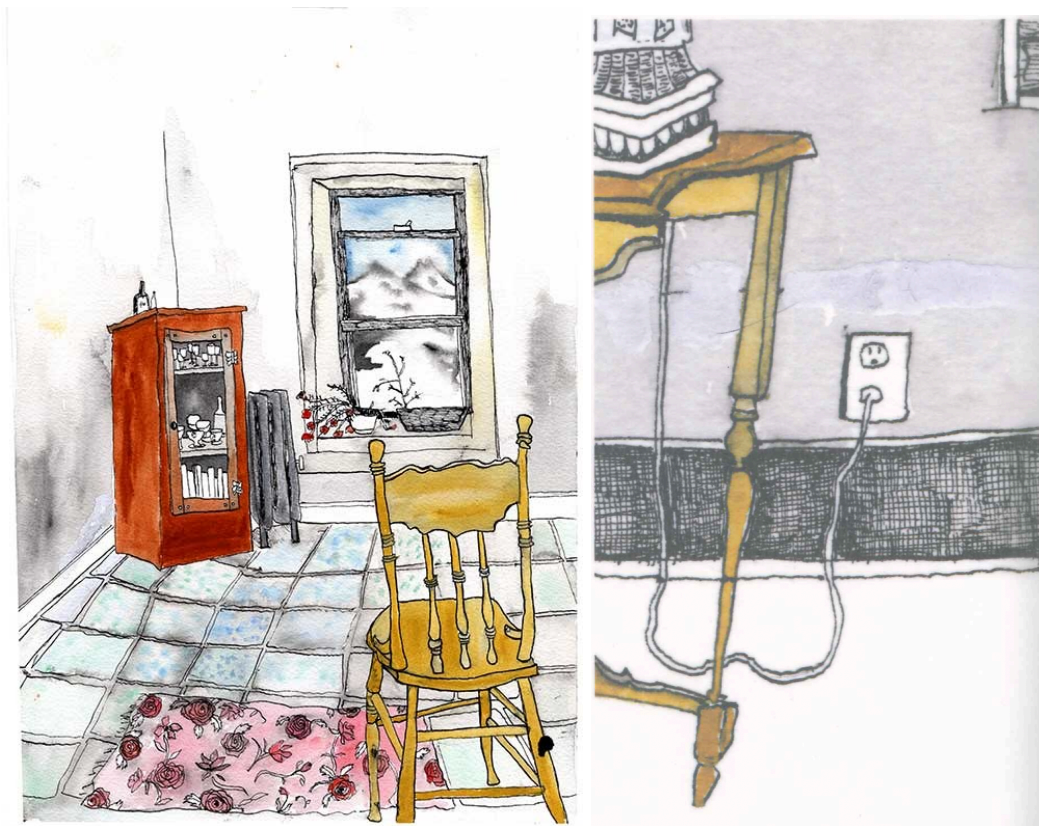


Imagen 5 y 6: Carson, Anne, Bianca Stone, 2012. “Interrupciones temporales”⁶²
Antigonick

Butler hace referencia también a las imágenes presentes en la primera edición diciendo que estos hacen una interrupción temporal; recordemos que las imágenes no tienen una correlación directa con el texto. Las imágenes 5 y 6 sirven para ejemplificar estas interrupciones presentes en el texto que marca Butler, no solo son interrupciones al texto, sino que son también choques de temporalidad o anacronismo⁶³: en la primera imagen vemos un radiador, y en la segunda podemos ver un enchufe.

⁶² Título de invención propia para ejemplificar.

⁶³ En 2017 Žižek escribió su propia versión de Antígona, y hay algunos datos importantes, pues, en su prólogo, además de hablar de sus precursores y justificar su obra, comienza hablando de la adaptación versus la fidelidad al original en la cultura premoderna como moderna, respectivamente. En este prólogo habla de dos términos que son relevantes ya que hacen eco a Carson: trasladar y modificar; trasladar la acción a una época distinta, modificar partes del relato (Žižek, 2017, 7-8). El riesgo, según Žižek, es que el éxito de estas obras no está garantizado, sin embargo, es algo que se debe asumir: la única forma de que una obra clásica se mantenga viva es tratarla como una obra abierta (Žižek, 2017, 8-9).

Personajes

Como hemos podido ver gracias al análisis comparativo de algunos de los pasajes de *Antigonick* con el texto de la *Antígona* de Sófocles en el capítulo II, podemos notar que Carson hace cambios en las intervenciones de los personajes, y eso, inevitablemente, modifica el carácter de estos. A continuación, veremos si hay cambios significativos en los personajes o no.

a. Antígona

Antígona en Sófocles ya es una figura que se opone a la ley, apasionada y consiente de su destino. Antígona en Carson comparte casi las mismas características, pero las modificaciones a algunos de sus intervenciones la hacen más sarcástica y directa.

Antigone: whoever it was whoever we are, dear sister 8
ever since we were born from the evil of Oidipous 9
what bitterness pain disgust disgrace or moral shock 10
have we being spared 11
and now this edict 12
you've heard the edict 13 (Carson, 2012, 9)

Antígona: quien quiera que haya sido quien quiera que seamos, querida hermana
desde que nacimos de las desdichas de Edipo
de qué amargura dolor asco desgracia o crisis moral
nos hemos salvado
Y ahora este edicto
¿has escuchado el edicto?

Como vimos en el Capítulo II, en muchos de las intervenciones hay supresiones y condensaciones. En esta intervención que corresponde al proemio podemos notar la condensación, que hace que Antígona suene más directa, y a veces más cruda.

Antigone: O one and only head of my sister whose blood intersects with my own in too many ways 61
the dead are cold 62

they'll welcome me 63 (Carson, 2012, 11-12)

*Antígona: Oh, la única cabeza de mi hermana cuya sangre se cruza con la mía
de muchas maneras
los muertos están fríos
me darán la bienvenida*

Esta intervención es una adición que hace Carson, en ella podemos ver la interacción que tiene Antígona con su hermana, esta es de un tono sarcástico que roza lo condescendiente: condescendiente cuando habla de la relación sanguínea, y sarcástica cuando menciona que los muertos son fríos (al igual que ella: podría hacer referencia a su carácter o al hecho de que ya se considera muerta), y que la recibirán bien. La mayoría de las adiciones que corresponden a Antígona tienen un tono crudo o sarcástico.

Antigone: so I wonder 285
let's say my unconscious 286
while remaining unconscious 287
could also know the laws of consciousness by which I am 288
condemned for disobeying them, I mean 289
can a person be so completely conscious 290
of being unconscious 291
that she is guilty of her own repression 292
is that what I'm guilty of 293 (Carson, 2012, 22)

*Antígona: entonces me pregunto
digamos mi inconsciente
mientras se mantiene inconsciente
También podría conocer las leyes de la conciencia por las que estoy
condenada al desobedecerlas, quiero decir
¿Puede una persona estar tan completamente consciente
de estar inconsciente?
que ella sea culpable de su propia represión
es eso de lo que soy culpable*

Antígona en Carson, como dice Hjorth, es muy consciente de ella misma; es consciente de sus acciones por lo que reflexiona sobre estas y sus consecuencias. En esta parte de la

intervención quizá hace una referencia a Freud con el inconsciente; Antígona en esta obra es plenamente consciente de las críticas y las teorías sobre ella.

b. Ismene

El personaje de Ismene es uno que no sufre cambios significativos. Ismene continúa siendo de un carácter casi opuesto al de su hermana; representa la imagen de la *mujer ideal*: tranquila, y sumisa. Al igual que en el original, esta intenta disuadir a su hermana de no llevar a cabo su empresa, tratando de calmar sus ánimos; e igual aspira seguir a su hermana a la muerte.

Ismene: I want to row the boat with you 275

Antigone: save yourself 276

Ismene: I'll be so lonely 277

Antigone: some think the world is made of bodies some think forces 278

I think a man knows nothing but his foot when he burns it in the hot fire 279

Ismene: quoting Hegel again 280

Antigone: Hegel says I am wrong 281

Ismene: but right to be wrong 282

Antigone: no ethical consciousness 283

Ismene: is that how he puts it 284

Antigone: so I wonder 285

let's say my unconscious 286

while remaining unconscious 287

could also know the laws of consciousness by which I am 288

condemned for disobeying them, I mean 289

can a person be so completely conscious 290

of being unconscious 291

that she is guilty of her own repression 292

is that what I'm guilty of 293

Ismene: well we all think you're a grand girl 294

Antigone: is this an argument 295

Ismene: I can help you suffer 296

Antigone: no 297

Ismene: I can give you reasons not to die 298

Antigone: no 299 (Carson, 2012, 22-23)

Ismene: quiero remar contigo

Antígona: sálvate a ti misma

Ismene: estaré muy sola

Antígona: algunos piensan que el mundo está hecho de cuerpos, algunos que está hecho de fuerzas

Yo creo que un hombre no sabe nada más que su pie cuando lo quema en el fuego caliente

Ismene: citas de nuevo a Hegel

Antígona: Hegel dice que me equivoco

Ismene: pero correcto es estar equivocado

Antígona: sin conciencia ética

Ismene: así es como lo pone

Antígona: entonces me pregunto

digamos mi inconsciente

mientras se mantiene inconsciente

También podría conocer las leyes de la conciencia por las que estoy condenada al desobedecerlas, quiero decir

¿Puede una persona estar tan completamente consciente de estar inconsciente?

que ella sea culpable de su propia represión

es eso de lo que soy culpable

Ismene: bueno, todos pensamos que eres una espléndida chica

Antígona: ¿es esto un argumento?

Ismene: puedo ayudarte a sufrir

Antígona: no

Ismene: puedo darte razones para no morir

Antígona: no

Este diálogo entre Ismene y Antígona son casi en su totalidad adición de Carson, aunque mantienen el tono general de la disputa. En la intervención de Ismene [l. 277] hay un eco de la intervención de Ismene en Sófocles [v. 566], en el que afirma también su soledad. El mayor cambio en el personaje de Ismene en estas intervenciones lo podemos ver en la adición [l. 294] donde Ismene tiene un tono condescendiente. Ismene es entonces un personaje que no modifica ni su carácter ni su relevancia en la obra *Antigonick*.

c. Creonte

En ambas obras Creonte representa al opuesto de Antígona (el estado, el hombre, etc.). Es un personaje que está en posición de poder, y es lo que hoy llamamos misógino. Tanto en

Sófocles como en Carson, Creonte trata de reforzar su autoridad como hombre y persona al mando en diversas ocasiones:

Kreon: you think you are iron but I can bend you 235

I'm the man here 236

[...]

Kreon: I'll bend your sister too 238

[...]

Kreon: I will not be worsted by a woman 268 (Carson, 2012, 20)

Creonte: crees que eres de hierro pero puedo doblarte

Creonte: Doblegaré a tu hermana también

Creonte: No seré vencido por una mujer

María Inés Saravia, en su prólogo a su traducción de *Antígona*, menciona que Creonte tiene un “lenguaje pretenciosamente intelectual” (Saravia, 2011, 32), y aunque ella hace referencia a los versos 175-176, 473-475, podríamos ver un reflejo de esto con la fijación que tiene el personaje de Creonte en Carson con las palabras:

Kreon: here are Kreon's verbs for today 110

Adjudicate 111

Legislate 112

Scandalize 113

Capitalize 114

here are Kreon's nouns 115

Men 116

Reason 117

Treason 118

Death 119

Ship of State 120

Mine 121

Chorus: “mine” isn't a noun 122

Kreon: it is if you capitalize it 123 (Carson, 2012, 15)

Creonte: aquí están los verbos de Creonte para hoy

Juzgar

Legislar

Escandalizar

Capitalizar

He aquí los sustantivos de Creonte

Hombres

Razón

Traición

Muerte

La nave del Estado

Mío

Coro: “mío” no es un sustantivo

Creonte: lo es si le pones mayúscula

En estas intervenciones que introducen al personaje de Creonte podemos ver que hace un resumen de las ideas originales del texto con palabras sueltas, casi resuena a palabras que diría un político. Con las adiciones, se deja ver que el personaje de Creonte no admite otra idea que no sea lo que él dice. Otro ejemplo de esta fijación por palabras sueltas son las intervenciones correspondientes a las líneas [110-121]]. Sin embargo, también podemos ver en Creonte un lenguaje casi infantil cuando se dirige a Tiresias diciendo “Kreon: what’s up, Teiresias” (‘qué hay de nuevo, Tiresias’) (Carson, 2012, 38). De igual manera, cuando hacemos referencia al lenguaje que utiliza Creonte, se tiene que mencionar su intervención con Hemón, donde se puede notar que en un momento de la discusión el lenguaje de Creonte cambia:

Kreon [to the Chorus]: this fellow it seems is the woman’s toy 408

Haimon: if you are the woman 409

it’s you I care for 410

Kreon: O shameless thou utter miscreant 411

to prosecute thine own father 412 (Carson, 2012, 25)

Creonte [al coro]: este tipo parece ser el juguete de la mujer

Hemón: si tú eres la mujer

eres tú por quien me preocupo

Creonte: Oh desvergonzado tú, totalmente sinvergüenza

que juzgas a tu propio padre

Podemos notar que la primera intervención de Creonte mantiene un lenguaje contemporáneo, pero a partir de su segunda intervención comienza a cambiar, y que a partir de ahí se mantiene para toda la discusión con Hemón. Creonte utiliza palabras como *thy*, *thou*, *thee*, etc., que provienen del inglés antiguo. Este cambio de lenguaje podría ser para

mostrar que Creonte está atrapado en el pasado, o quizá tiene la función de hacer ver a Creonte como absurdo.

Creonte tiene una frase en Carson que resuena en toda la obra, como lo hemos visto. Cuando el Guardia le presente a Antígona como la culpable, Creonte no se encuentra en escena, pero al llegar menciona que llega en el momento oportuno; Carson traduce esto como “here’s Kreon | nick of time” (‘aquí está Creonte, justo a tiempo’) (Carson, 2012, 18). *The nick of time* es una expresión que se utiliza precisamente para referirse al momento justo o al momento crítico.

Creonte solo acepta su error, como en el original, cuando se da cuenta de la muerte de Eurídice. Arribas Saiz menciona que es difícil sentir empatía por Creonte en *Antigonick*, porque, con la modificación de las intervenciones, a lo largo de la obra demuestra ser “cruel, sexista y disfrutar de su tiranía” (Arribas Saiz, 2020, 15). Su discurso final en Carson es condensado, quitando la desesperación que se puede ver en el original, esto hace que sintamos poca o nada empatía por Creonte.

d. Hemón

Hemón es un personaje, con un papel breve, que es mencionado desde el himno a Eros. Este es un personaje que no sufre casi ningún cambio en Carson, ya que casi toda la escena es traducida sin mayores cambios. Al principio de la intervención, Hemón trata de convencer a su padre que lo que está haciendo con Antígona no es lo correcto, diciendo que es por él por quién se preocupa, el diálogo entre Hemón y Creonte se vuelven más cortos y enérgicos, para finalmente Hemón sale enojado. Al igual que en original, la función de Hemón es

hacernos ver lo intransigente que es Creonte, pues no está dispuesto a escuchar ni el consejo de su propio hijo.

e. Eurídice

Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creonte, es un personaje secundario-dentro de la obra, que en el original nos permite ver las consecuencias de las acciones de Creonte. Este personaje es quizá el personaje más consciente en *Antigonick* de su papel:

Eurydike: this is Eurydike's monologue 686
it's her only speech in the play 687
you may not know who she is 688
that's okay 689
like poor Mrs. Ramsay 690
who died in a bracket 691
of To the Lighthouse 692
she's the wife of the man 693
whose moods tensify 694
the world of this story 695
the world sundered by her 696
I say sundered by her 697
that girl with the undead 698
strapped to her back 699
a state of exception 700
marks the limit of the law 701
this violent thing 702
this fragile thing 703
try to unclench 704
we said to her 705
she never did 706
we got her the bike 707
we got a therapist 708
that poor sad man 709
with his odd ideas 710
some days he made us 711
sit on the staircase 712
all on different steps 713
or videotaped us 714
but when we watched it 715
was nothing but shadows 716
finally we expelled her we had to 717

using the logic of friend and foe 718
that she denies 719
but how can she deny 720
the rule to which she is an exception 721
is she autoimmune 722
no she is not 723
have you heard this expression 724
the nick of time 725
what is a nick 726
I asked my son 727
what is a nick 728
I asked my son 729
when the Messenger comes 730
I set him straight 731
I tell him nobody's missing 732
we're all here 733
we're all fine 734
why do you Messengers always 735
exaggerate 736
exit Eurydike bleeding from all orifices 737 (Carson, 2012, 40-41)

*Eurídice: este es el monólogo de Eurídice
es su único discurso en la obra
puede que no sepas quién es ella
está bien
como la pobre Sra. Ramsay
quien murió en un paréntesis
de Hacía Al faro
ella es la esposa del hombre
cuyos estados de ánimo tensa
el mundo de esta historia
el mundo dividido por ella
Yo digo roto por ella
esa chica con los no muertos
atados a su espalda
un estado de excepción
marca el límite de la ley
esta cosa violenta
esta cosa frágil
tratar de aflojar
le dijimos a ella
ella nunca lo hizo
le dimos la bicicleta
tuvimos un terapeuta
ese pobre hombre triste
con sus extrañas ideas*

*algunos días nos hizo
sentarnos en la escalera
todos en diferentes escalones
o nos grabó un video
pero cuando lo vimos
no había más que sombras
finalmente la expulsamos tuvimos que
usando la lógica de amigo y enemigo
que ella niega
pero como puede ella negar
la regla para la cual ella es una excepción
es ella autoinmune
no, no lo es
has escuchado esta expresión
justo a tiempo
que es una mella
le pregunté a mi hijo
que es una mella
le pregunté a mi hijo
cuando llegue el mensajero
lo pondré en su lugar
le diré que no falta nadie
estamos todos aquí
estamos todos bien
¿Por qué ustedes los Mensajeros siempre exageran?
Sale Eurídice sangrando por todas partes*

Eurídice se presenta a sí misma, es consciente de que está en una obra y que esta es su única intervención. Podemos notar inmediatamente que Carson hace una gran adición a lo que el personaje dice, reflexionando sobre los papeles de algunos personajes. Esta intervención tiene varios anacronismos: la comparación del personaje con la señora Ramsay⁶⁴, la bici, el terapeuta, y las grabaciones.

A partir de la mención de la bici, la intervención se vuelve casi humorística, para después regresar a un tono más lúgubre cuando menciona que son sombras. Podemos ver que, en esta intervención, Eurídice no concuerda con las ideas de Antígona. También vemos que está la

⁶⁴ Protagonista de la novela de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*; la muerte de la señora Ramsay se informa en la segunda sección de la novela, pero no se describe la escena de su muerte.

mención de nuevo de la expresión *the nick of time* ('el momento justo'). Cuando esta trata de convencerse a sí misma que todo está bien puede generar en nosotros un sentimiento de lástima. Carson, al hacer esta adición, nos hace sentir empatía por este personaje que está casi olvidado por Sófocles.

f. Tiresias y el chico

Tiresias es un profeta ciego, y es guiado por un chico. El papel del chico es de mero acompañamiento, y usualmente se opta por no ponerlo dentro de la lista de personajes, sin embargo, Carson lo menciona, aunque no se presenta un cambio de función. Tiresias advierte a Creonte con su profecía; sin embargo, Creonte lo toma por un estafador que solo busca dinero y no escucha la advertencia.

En *Antigonick*, Tiresias es muy directo, pues se omiten las intervenciones de los versos 992 al 997, en que Tiresias le repite a Creonte varias veces que escuche lo que dice. La interacción entre ambos es corta, pues Tiresias anuncia su profecía directamente. En esta intervención podemos ver que se omite también la mención a los dioses, cuando Tiresias dice en el original que los dioses ya no aceptan sus ofrendas. De igual manera vemos una intervención con un tono más crudo, más imperativo por parte de Tiresias. En Carson, Creonte repite, más que en el original, que Tiresias busca algo económico.

Teiresias: watch out Kreon 603
watch out I see the future plunging toward you 604
and it contains the corpse of your own son 605
you've made a structural mistake with life and death my dear 606
you've put the living underground 607
and kept the dead up here 608
that is so wrong 609
that is so wrong 610 (Carson 2012, 36-37)

Tiresias: ten cuidado Creonte

*cuidado, veo el futuro precipitándose hacia ti
y viene con el cadáver de tu propio hijo
tú has cometido un error estructural con la vida y la muerte querido
has puesto a los vivos bajo tierra
y mantenido insepultos a los muertos
eso está muy mal
eso está muy mal*

La última intervención de Tiresias tiene un tono de advertencia muy marcado, donde se vaticina la muerte de Hemón. Y el tono de condescendencia que marca *my dear* ('querido') es como si le estuviera hablando a un niño. Tampoco Tiresias está de acuerdo con dejar el cuerpo de Polinices sin enterrar.

g. Guardia

La aparición del Guardia solo se da en dos ocasiones: la primera cuando le presenta las noticias a Creonte de que alguien ha enterrado el cuerpo, y la segunda cuando conduce a Antígona frente a Creonte. Mientras que en Sófocles vemos un Guardia mordaz con las respuestas que le proporciona al rey en su primera aparición, en Carson vemos a un Guardia con un tono más indeciso:

Guard: well 124
Kreon: well what 125
Guard: well we 126
Kreon: well we what 127
Guard: well we saw someone 128
Kreon: saw someone what 129
Guard: or actually no one 130
Kreon: was it someone or no one 131
Guard: well hypothetically 132
Kreon: you goat's anus, 133
tell me who buried that body I said was unlawful to touch 134
Guard: don't know 135
Kreon: so find out 136 (Carson, 2012, 15)

Guardia: entonces
Creonte: entonces qué

Guardia: entonces nosotros
Creonte: entonces, nosotros qué
Guardia: bueno, vimos a alguien
Creonte: vimos a alguien que
Guardia: o en realidad a nadie
Creonte: ¿fue alguien o nadie?
Guardia: bien hipotéticamente
Creonte: tú ano de cabra, dime quién enterró ese cuerpo que dije que era ilegal tocar
Guardia: no lo sé
Creonte: entonces descúbrelo

En la segunda aparición del guardia en Carson, la interacción entre Creonte y el Guardia se vuelve más sarcástica por parte del Guardia. También vemos que, en este caso, el Guardia en Carson divaga más que el original.

Kreon: here's Kreon 176
 nick of time 177
Guard: well miracles do happen 178
 I swore I wouldn't come back but I did 179
 because I got her she's the one she did it and I got her 180
 she was fiddling with the grave 181
 I'm off the hook 182 (Carson, 2012, 18)

Creonte: aquí está Creonte
 justo a tiempo
Guardia: bueno, los milagros suceden
 Juré que no volvería pero lo hice
 porque la tengo ella es la que lo hizo y yo la atrapé
 ella estaba jugueteando con la tumba
 Estoy fuera de peligro

En la intervención del Guardia omite gran parte del original, donde el Guardia reflexiona acerca de su propia situación (la amenaza de muerte por parte de Creonte si no encontraba a la persona que enterró el cuerpo, y la alegría de salvar su vida al haberla encontrado). Esta intervención del Guardia, podemos ver que Carson no hace una traducción fiel al original, pero mantiene la función, que es informar que encontró a Antígona preparando el cuerpo.

h. Mensajero

En la obra de Sófocles aparecen dos mensajeros, el primero es para informar de la muerte de Hemón al pueblo y a Eurídice, y el segundo mensajero aparece para anunciar a Creonte la muerte de Eurídice. En Carson el mensajero también aparece para dar noticia de la muerte de Hemón, como es normal en esta obra, Carson condensa las intervenciones, pero en su mayor parte, estos permanecen como en el original; las intervenciones que se suprimen en su totalidad son los del mensajero y el coro después de que Eurídice desaparece sin decir nada.

El segundo mensajero en Carson, al informarle a Creonte la muerte de su esposa es crudo, lo dice directamente y sin lamentaciones; a pesar de que Carson también hace una condensación de estas intervenciones, se mantiene la idea general del original entre Creonte y el Guardia.

i. Coro

El coro es parte fundamental de la tragedia griega, en Carson es quizá el que más sufre modificaciones, sobre todo en los estásimos. En el Capítulo II analizamos el Estásimo I y el Estásimo III; y vimos los cambios que Carson realizó en estos. El Estásimo IV sufre cambios muy significativos:

Chorus:

how is a Greek chorus like a lawyer 545
they're both in the business of searching for a precedent 546
finding an analogy 547
locating a prior example 548
so as to be able to say 549
this terrible thing we're witnessing now is 550
not unique you know it happened before 551
or something much like it 552
we're not at a loss how to think about this 553
we're not without guidance 554
there is a pattern 555

we can find an historically parallel case 556
 and file it away under 557
 ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON 558
 COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49 559
 now I could dig up those case histories 560
 tell you about Danaos and Lykourgos and the sons of Phineus 561
 people locked up in a room or a cave or their own dark mind 562
 it wouldn't help you 563
 it doesn't help me 564
 it's Friday afternoon 565
 there goes Antigone to be buried alive 566
 is there 567
 any way 568
 we can say 569
 this is normal 570
 rational 571
 forgivable 572
 or even in the widest definition just 573
 no not really 574
 here comes Teiresias 575
 EPISODE FIVE 576 (Carson, 2012, 33-34)

Coro:

*¿En qué se parece un coro griego a un abogado?
 En que ambos están en el negocio de buscar un precedente
 buscando una analogía
 ubicando un ejemplo previo
 para poder decir
 este acto terrible que estamos atestiguando ahora no
 es el único, sabes que ocurrió antes
 o algo muy parecido
 no estamos perdidos acerca de cómo pensar en esto
 no estamos desorientados
 hay un patrón
 podemos encontrar un caso históricamente paralelo
 y archivarlo bajo el título
 ANTIGONA ENTERRADA VIVA EL VIERNES POR LA TARDE
 COMPÁRENSE LOS CASOS 7, 17 Y 49
 ahora podría desenterrar esas historias de casos
 hablarte de Dánae y Licurgo y los hijos de Fineo
 personas encerradas en una habitación o cueva o en sus propios oscuros pensamientos
 Eso no te ayudaría
 Eso no me ayuda
 es viernes por la tarde
 Ahí va Antígona para ser enterrada viva
 hay
 alguna forma*

*con la que podemos decir
esto es normal
racional
digno de perdón
o incluso en la definición más amplia/en el amplio sentido de la palabra justo
no, no en realidad
aquí viene Tiresias
EPISODIO CINCO*

Desde el comienzo de este estásimo podemos notar que no se parece al original. Carson lo modifica para hacerlo útil a su traducción. Carson compara al coro con un abogado, buscando el origen de las cosas, y dice que eso que están viviendo no es algo que nunca haya pasado, puesto que hay un patrón. Aquí se anuncia la próxima muerte de Antígona a modo de expediente. Carson hace alusiones a Dánao (Dánao que se enfrenta a su hermano Egipto, recuerda a Eteocles y Polinices), a los hijos de Fineo, en esta versión Fineo deja ciegos a sus hijos por consejo de su segunda esposa aludiendo al “marco de violencia y odio entre consanguíneos y padres que han sido heridos por sus hijos” (Saravia, trad. 2011, 154, nota 133); y a Licurgo (que en su locura mató a su hijo). Vemos que en este estásimo también se da cuenta de lo que sucede con Antígona, y se pregunta si es justo, y responde que no lo es.

Con este análisis nos podemos dar cuenta de que a pesar de los cambios que se introdujeron, la importancia del coro para Carson sigue siendo la misma que en Sófocles, puesto que ambos funcionan como medios para reflexionar acerca de la obra.

j. Nick

Quizá el cambio más grande en la obra de *Antígona*, y a la vez menos perceptible, es la introducción del personaje Nick. Cuando Carson presenta a los personajes menciona “Nick *a mute part [always on stage, he measures things]*” (“Nick *parte muda [siempre en el*

*escenario, él mide cosas]) (Carson, 2012, 8). Nick es un personaje mudo que Carson incorpora y *mide* las cosas.*

El concepto de Nick, o *el momento oportuno*, está presente en toda la obra, como hemos visto. Este concepto tiene un peso especialmente fuerte para el personaje de Creonte, ya que él afirma llegar en el momento oportuno, cuando el Guardia le lleva a Antígona; Creonte desaprovecha el momento oportuno para actuar, y así salvar a su hijo, cuando Tiresias le presenta la profecía; y, finalmente, cuando Creonte recapacita, es muy tarde, su *nick* ha pasado. Judith Butler dice que Nick es el tiempo del verso mismo (Butler, 2012). Pero más que el tiempo del verso, es el tiempo mismo, que está ahí, en silencio; no nos damos cuenta de que está ahí, pero él pasa, él juzga, él permanece hasta el final.

Conclusiones

*we begin in the dark
and birth is the death of us
(Carson, 2012, 10)*

Las numerosas traducciones, estudios y obras literarias que giran en torno al mito de Antígona nos muestran su importancia dentro de la cultura occidental. La tarea que Carson se propone realizar (que Antígona nunca pierda sus gritos) nos llevó a preguntarnos si alguna vez Antígona los perdió. Y podemos remontarnos a Judith Butler cuando en su libro *Antigone's Claim* dice:

I began to think about Antigone a few years ago as I wondered what happened to those feminist efforts to confront and defy the state. It seemed to me that Antigone might work as a counterfigure to the trend championed by recent feminists to seek the backing and authority of the state to implement feminist policy aims. (Butler, 2000, 1)

Para Butler, Antígona representa lo que se perdió en el momento en el que la mujer busca la aprobación del gobierno. ¿A esto hará referencia Carson? Probablemente sí. *Antigonick* entonces se convierte en el medio para regresar a la oposición que representa Antígona, una que no busca la aprobación del estado.

Carson, y por lo tanto Antígona, es consciente de las teorías y de las interpretaciones que se le dan a la figura de Antígona. Antígona es “la eterna ironía”, lo que no se quiere, pero se necesita. También es Antígona “entre dos muertes”: Antígona se encuentra entre una muerte simbólica y una real; o “una parodia de la ley y el lenguaje de Creonte”, etc. Antígona es todo eso para Carson, pero también, es más; para Carson Antígona tiene su propia voz y esa voz, esos gritos, necesitan ser escuchados.

Antigonick fue una obra que desató polémica desde el momento en que se publicó. Al comparar la traducción de Carson con el original pudimos notar que hay varias cosas que Carson traduce siguiendo la línea clásica de traducción, por ejemplo, la intervención de Ismene [ll. 36-37]: “Ismene: at what risk | where is your mind” (Carson, 2012, 11); pero también pudimos notar los principales medios a través de los cuales Carson modifica la obra: la adición, la sustitución, la abreviación y la omisión. También pudimos notar que en cuanto a la traducción Carson puede: traducir de manera fiel al original, o traducir de manera similar (modificando términos).

La adición puede ser de una frase en una intervención [ll. 44-45]: “Antigone: **dear sister**, my dead are mine | and yours as well as mine”; aquí podemos ver la adición de la frase *dear sister*, que agrega un tono de advertencia. También encontramos la adición de intervenciones enteras, como las primeras seis intervenciones que aparecen en la obra [ll. 1-7], entre otros ejemplos. Las adiciones que se presentan en esta obra muchas veces son anacronismos.

En el capítulo II, planteamos el término de sustitución como el reemplazo de una frase o de una intervención por una frase o intervención que, aunque no es una traducción fiel del original, conserva la función que cumplía en el original. La adición da un sentido que no estaba presente originalmente en la obra. Carson utiliza la condensación para resumir, la mayor parte del tiempo, las intervenciones más extensas. Como ejemplo, en el Estásimo I, en los versos [365-370], recurre a palabras sueltas que resumen la idea del original.

La omisión en la obra *Antigonick* consiste en la supresión ya sea de frases o de intervenciones. Podemos notar que la obra *Antigonick* es más corta que otras traducciones debido principalmente a la condensación y a la omisión de las intervenciones. La omisión de versos, frases o palabras, en su mayor parte, se debe a que Carson evita la repetición de ideas, o a que algunas ideas no las considera relevantes para su traducción. Algunas veces, las

omisiones son remplazadas por adiciones, por ejemplo, se omiten las intervenciones correspondientes a los versos [497-498] y se remplazan por las adiciones correspondientes de las líneas [237-238].

Después del análisis comparativo de algunos pasajes es importante hablar de los problemas que se pueden presentar con el término de abreviación. La abreviación se encuentra entre la omisión y la sustitución, puesto que en esta, Carson omite información y, a veces, sustituye manteniendo las ideas principales. Para este trabajo, después del análisis, consideramos que, aunque parecidos, hay una diferencia entre estos términos: en la mayoría de los casos observamos que la abreviación se utiliza para llevar a cabo la sustitución (como por ejemplo, la línea 217), y en otros (líneas 47-51), podemos ver cómo mantiene las ideas principales, pero sin sustituir términos del original; en cuanto a la diferencia entre abreviación y omisión se consideró que cuando Carson mantiene las ideas de la intervención, a manera de resumen, es la primera, mientras que la omisión la consideramos principalmente en la supresión total de las ideas presentes en el original, o la supresión de las intervenciones en sí.

Estas modificaciones llevan a la cuestión de la temporalidad de la obra, puesto que Carson introduce —añade— anacronismos tanto visuales (las imágenes hechas por Bianca Stone), como escritos (las menciones a Hegel, Brecht, etc.). Los anacronismos escritos mayormente son referencias a personas, pero también encontramos términos que nos sacan de la línea temporal (como *videotape*, *powerboat*, etc.).

Por estas modificaciones podemos notar cambios en las características de los personajes. Algunos de estos personajes, como Ismene, Hemón, y el Mensajero no sufren cambios tan significativos como para modificar su relevancia en la obra. Los personajes de Antígona, Creonte y el Coro guardan la misma función que en el original, pero a través esas cuatro

herramientas (adición, sustitución, condensación y omisión) se amplifican las cualidades o los defectos de los personajes: Antígona se vuelve “fieramente consciente” (como diría Ben Hjort) de ella y aún más resuelta a llevar a cabo su plan; Creonte se convierte en un personaje muy intransigente y abiertamente misógino; el Coro es modificado para darle sentido a lo que Carson quiere expresar, como el himno al progreso humano, que Carson modifica para ser todo lo contrario, es decir, un canto a la barbarie humana (el hombre destroza, condena, etc.).

El personaje que más cambios presentó fue Eurídice, pues este personaje en el original posee solo una intervención y lo que sabemos después es que se suicidó por boca del mensajero. El monólogo de Eurídice en Carson es extenso, dándole al personaje más importancia, no dejando que simplemente muera entre corchetes como la señora Ramsay; también encontramos un tono humorístico y anacrónico, y un tono triste que nos hace simpatizar con ella. El otro personaje que suscitó un gran cambio fue el de Nick, un personaje que no se encuentra en la obra original, y que es un personaje que podemos pasar por alto al leer la obra, pues recordamos su existencia hasta el final entre corchetes “[exeunt omnes except Nick who continues measuring]” (“[exeunt omnes excepto Nick que sigue midiendo]”) (Carson, 2012, 45).

El análisis comparativo nos permitió darnos cuenta de que Carson sí realiza modificaciones en su obra. La principal pregunta que estas modificaciones suscitaron es si estas pueden hacernos dudar si considerar a *Antigonick* una traducción o no. Carson, desde la portada, nos muestra que su postura siempre fue considerar esta obra como una traducción y no como una reescritura de ella.

Autores como Ben Hjorth, Michelle Alonso y Carmen Arribas Saiz defienden esta obra utilizando diversas definiciones de traducción, o diferentes conceptos que ayuden a ver la obra como una traducción, a pesar de las obvias modificaciones presentes en la obra.

La idea de utilizar el concepto de transducción para justificar esta obra proviene de Carmen Arribas Saiz, que defiende *Antigonick* como una traducción. Este concepto nos dice que todo comienza con la interpretación de un texto, el lector, que puede ser el traductor, entonces reconstruye este texto a su manera, esto quiere decir que el lector interpreta el texto con su propio conocimiento. El traductor puede entonces realizar una transmisión con transformación (transducción literaria) y, bajo este concepto, aunque una obra tenga cambios no implica que tenga que haber una oposición entre ambas. Arribas Saiz dice que Carson realiza una transducción más de una vez: la primera al producirse la traducción del griego al inglés; la segunda cuando realiza la modernización de las intervenciones, y la tercera, cuando Carson pasa ese texto a un “formato especial” (se refiere a la tipografía utilizada en la primera edición) y añade las imágenes.

Antigonick es entonces la interpretación de la lectura que realiza Carson de la *Antígona* de Sófocles, pero eso no implica que sea una obra diferente. Carson no busca facilitar la lectura a los lectores modernos, pues hemos visto que juega no solo con la temporalidad sino con la elección de las palabras que utiliza (*bebarbarizmenized*, *noonsunstink*, etc.). Esta cuestión hace entonces que nos preguntemos a quién va dirigida esta traducción, ¿a un público contemporáneo?, ¿a quien conoce la obra? Quizá no lleguemos a conocer la respuesta de esta pregunta, pero sí sabemos que Carson busca transmitir un mensaje de hace más de dos mil años de antigüedad a la época moderna, y no le importa sacrificar la fidelidad de la traducción para llevar a cabo esa tarea.

Independientemente de las críticas y de las dudas que los críticos puedan tener sobre la obra de Carson, no podemos negar que su objetivo se mantiene: los gritos de Antígona resuenan fuerte y claro en su obra. Estamos seguros de que futuras investigaciones sobre esta obra podrían esclarecer más las relaciones entre estas herramientas que utiliza Carson en su traducción, proponer nuevas maneras de clasificación, o nuevas maneras de estudiar a *Antigonick*. El presente trabajo solo es un punto de partida que puede ayudar a entender un poco más la obra de Carson, a partir del análisis comparativo entre su traducción y la obra de Sófocles.

Anexos

La tarea del traductor de Antígona

Querida Antígona:

Tu nombre en griego significa algo así como “contra el nacimiento” o “en lugar de haber nacido”

¿qué existe en lugar de haber nacido?

No es que queramos entender todo

o si quiera entender algo

Queremos entender *algo más*.

Sigo regresando a Brecht

quien te hizo hacer toda la obra con una puerta atada a tu espalda

Una puerta puede tener diversos significados

Yo estoy de pie afuera de tu puerta

lo extraño es que tú misma estás por fuera de ella también.

Esa puerta no tiene interior

o si lo tiene, eres la única persona que no puede entrar

Para la familia que vive ahí, las cosas han ido irremediabilmente mal

Tener un padre que también es tu hermano

significa tener una madre que también es tu abuela

una hermana que es al mismo tiempo tu sobrina y tía

y otro hermano que amas tanto que quieres yacer con él

“muslo contra muslo en la tumba”

O así lo dices tú de paso al inicio de la obra

pero nadie lo menciona después

¡Oh, tú siempre exageras! Solía decirme mi padre

y citemos aquí a Hegel llamando a la mujer “la eterna ironía de la comunidad”
¿qué tan en serio podemos tomarte?

Eres acaso “Antígona entre dos muertes” como Lacan decía
o una parodia de la ley de Creonte y el lenguaje de Creonte como dice Judith Butler

quien también encuentra en ti “la ocasión de un nuevo campo de lo humano”
así entonces, “un ejemplar de intelecto masculino y sentido moral”
es el pensamiento de George Eliot, mientras que para muchos académicos tú
(quizá como era de esperar)
suenas como una terrorista

Y Zizek te compara triunfantemente con Tito,
el líder de Yugoslavia, diciendo ¡NO! a Stalin en 1942
hablando de los 1940s, diste una gran impresión al alto comando Nazi
y simultáneamente a los líderes de la resistencia francesa
cuando se sentaron en la audiencia
del estreno de *Antígona* de Jean Anouilh

en Paris 1944: no sé de qué color eran tus ojos
pero puedo imaginarte rodándolos justo ahora
pero regresemos a Brecht, quizá el te representó mejor.
Cargar la propia puerta, hace a las personas
torpes, cansadas y extrañas

Por otra parte, puede volverse útil
si vas a lugares que no tienen una entrada obvia, como la normalidad,
o una salida obvia, como el clásico doble vínculo
bueno, ese es *tu* problema
mi problema es traerte a ti y a tu problema del griego antiguo al inglés

todo lo que está oculto en esta gente, tu gente

crímenes y horrores y años juntos, una familia, lo que llamamos familia
“una de mis primeras memorias” escribió John Ashbery en la revista New York en 1980,
“es tratar de arrancar el papel tapiz en mi cuarto,
no por animadversión
sino porque parecía que debía haber algo fascinante

detrás de los galeones y mundos y telescopios”
esto me recuerda a Samuel Beckett quien describe en una carta
su propia aspiración acerca del lenguaje
“perforar agujero tras agujero hasta que lo que se esconde detrás se filtre por ellos”
querida Antígona: también eres alguien que mantiene la fe
con una profunda *diversa* organización que yace justo debajo de lo que vemos o de lo que
decimos

para citar a Creonte, tú eres *autónomos*
una palabra conformada de *auto* “mismo” y *nomos* “ley”
autonomía suena como un tipo de libertad
pero tú no estás interesada en la libertad
tu plan
es coserte en tu propia mortaja usando los puntos más pequeños
¿cómo traducir esto?
Me inspiro en John Cage quien, cuando fue cuestionado
cómo compuso 4'33”, respondió
“la compuse de a poco de muchos pequeños pedazos de silencio”
Antígona, tú no aspiraste,
más que John Cage, a la condición del silencio
tú quieres que nosotros escuchemos qué sucede
cuando todo lo normal/musical/prudente/convencional o pío es arrebatado oh, hermana e
hija de Edipo
quién puede ser inocente al lidiar contigo
nunca hubo una pizarra en blanco

siempre estuvimos ansiosos acerca de ti
quizá sabes ese poema de Ingeborg Bachmann
de los últimos años de su vida que comienza con
“Pierdo mis gritos”
Querida Antígona,
tomo como la tarea del traductor
prohibir que tú alguna vez pierdas tus gritos.

Reparto
Antígona
Ismene hermana de Antígona
Creonte rey de Tebas
Hemón hijo de Creonte y Eurídice
Eurídice esposa de Creonte, madre de Hemón
Tiresias profeta ciego de Tebas (guiado por un niño)
Niño
Guardia
Mensajero
Coro de hombres tebanos viejos
Nick parte muda [siempre en el escenario, él mide cosas]

Escenario
Palacio de Creonte en Tebas

[PRÓLOGO]

Antígona: *comenzamos en la oscuridad 1*
y el nacimiento es nuestra muerte 2

Ismene: *quién dijo eso 3*

Antígona: Hegel 4

Ismene: suena más a Becket 5

Antígona: estaba parafraseando a Hegel 6

Ismene: No lo creo 7

Antígona: quien quiera que haya sido quien quiera que seamos, querida hermana 8

desde que nacimos de las desdichas de Edipo 9

de qué amargura dolor asco desgracia o crisis moral 10

nos hemos salvado 11

Y ahora este edicto 12

¿has escuchado el edicto? 13

Ismene: No he escuchado ningún edicto 14

que nuestros hermanos están muertos por las manos del otro 15

y que el ejército argivo ya no está en esta ciudad 16

es todo lo que sé 17

Antígona: eso pensé 18

por eso te llamé aquí 19

Ismene: cuál es el problema 20

tienes tu mirada de trueno 21

Antígona: Creonte está resuelto 22

a honrar a uno de nuestros hermanos con entierro 23

al otro no, 24

Eteocles, se ha colocado en el suelo de acuerdo con la justicia y la ley. 25

Polinices se quedará sin ser llorado y sin enterrar 26

dulce y lamentable carne para las pequeñas lujurias de los pájaros 27

el noble Creón llama nuestra atención sobre este edicto 28

mi atención y la tuya 29

quienquiera que lo transgreda obtiene la muerte 30

entonces qué dices 31

Ismene: qué puedo decir 32

qué puedo hacer 33

Antígona: si te unes a mí 34

si te unes a mi acción 35

Ismene: a qué riesgo 36

Dónde está tu mente 37

Antígona: si me ayudas 38

ayúdame a levantar el cadáver 39

Ismene: Creonte dice que es ilegal hacerlo 40

Antígona: Antígona dice impío no hacerlo 41

Ismene: Oh hermana, no cruces esta línea 42

Antígona: querida hermana, mis muertos son míos 43

Y tuyos tanto como míos 44

Ismene: *quienes quiera que seamos* 45

piensa, hermana 46

hija del padre 47

hermano de la hija 48

la madre de la hermana 49

hijo de madre 50

¡su madre y su esposa eran una! 51

nuestra familia está doble y triplemente degradada y sucia en todas las direcciones 52

además 53

nosotras dos estamos solas 54

y somos chicas 55

las chicas no pueden forzar su camino contra los hombres 56

Antígona: aun así lo haré 57

Ismene: dulce hermana, apuntas demasiado alto 58

Antígona: verdadera hermana, pero qué dulce yacer con el cuerpo de mi hermano muslo a muslo 59

Ismene: tu corazón tan caliente, vos, hermana 60

Antígona: Oh, la única cabeza de mi hermana cuya sangre se cruza con la mía de muchas maneras 61

los muertos son⁶⁵ fríos 62

me darán la bienvenida 63

Ismene: eres una persona enamorada de lo imposible 64

Antígona: y cuando mi fuerza se haya ido, me detendré 65

Ismene: está mal 66

Antígona: no digas eso o tendré que odiarte 67

él también te odiará 68

solo déjame ir 69

porque no soportaré nada tan grave como lo que me roba una muerte noble 70

Ismene: ve entonces pero sabe 71

que te vas como un ser querido aunque 72

Te vas sin tu razón 73

[salen Antígona e Ismene]

[PÁRODOS]

[entra el coro]

Coro:

las glorias del mundo se agitan en rojo y dorado 74

ganamos la guerra 75

puntales de salvación 76

la calle de siete puertas, la de Tebas 77

el hombre de Argos huyó 78

aquel que 79

balanceado sobre nuestra tierra en gritos blancos como la nieve 80

aquel que 81

sobrepasó nuestras murallas 82

⁶⁵ La dificultad de traducir el verbo *be*, ya que esta intervención Antígona podría hacer referencia tanto a que los muertos están fríos (porque están muertos), como a que son fríos de carácter.

siete lanzas en la boca en lugar de dientes 83
aquel que huyó 84
antes de llenar sus mejillas con sangre 85
antes de cualquier incendio 86
el ruido de la guerra se extendía a lo largo de su espalda 87
la jactancia 88
huyó 89

Zeus odia a un jactancioso 90
Vió un océano de ellos viniendo hacia nosotros 91
levantó la mano 92
golpearon el suelo 93
Ellos eran 94
Los hombres de Argos 95
La guerra 96
los hizo a todos locos 97
siete puertas 98
y en cada puerta un hombre 99
y en cada hombre una muerte 100
en la séptima puerta 101
dos hermanos crecieron en los corazones del otro como dolor 102
ahora la victoria es nuestra 103
deja 104
que se olvide 105
deja 106
que Tebas se estremezca de alegría 107
aquí viene Creonte 108
remando su nueva lanchita a motor 109

[EPISODIO I]

[entra Creonte]

Creonte: aquí están los verbos de Creonte para hoy *110*

Juzgar *111*

Legislar *112*

Escandalizar *113*

Capitalizar *114*

He aquí los sustantivos de Creonte *115*

Hombres *116*

Razón *117*

Traición *118*

Muerte *119*

La nave del Estado *120*

Mío *121*

Coro: “mío” no es un sustantivo *122*

Creonte: lo es si le pones mayúscula *123*

[entra el Guardia]

Guardia: entonces *124*

Creonte: entonces qué *125*

Guardia: entonces nosotros *126*

Creonte: entonces, nosotros qué *127*

Guardia: bueno, vimos a alguien *128*

Creonte: vimos a alguien que *129*

Guardia: o en realidad a nadie *130*

Creonte: ¿fue alguien o nadie? *131*

Guardia: bien hipotéticamente *132*

Creonte: tú ano de cabra, *133*

dime quién enterró ese cuerpo que dije que era ilegal tocar *134*

Guardia: no lo sé *135*

Creonte: entonces descúbrelo *136*

[salen Creonte y el Guardia]

[ESTÁSIMO I]

Coro:

existen muchos clientes terriblemente silenciosos pero ninguno más *137*
terriblemente silencioso que el hombre *138*
sus pasos cruzan tan peligrosamente inadvertidos por el mar *139*
en el duro invierno *140*
hasta las rígidas olas azules y cada martes *141*
abajo él muele la tierra insaciable *142*
con caballo y destroza *143*

también destroza las mejillas de los pájaros y los atrapa en los faros de su bosque *144*
las platas saladas caen en su red, la teje solo por eso, *145*
este cliente terriblemente silencioso *146*
él condena *147*
animales y montañas técnicamente *148*
por el yugo, hace al toro someterse, al caballo arrodillarse *149*

y la voz y el pensamiento tan claro como el aire complicado y *150*
temperamentos que hacen que una ciudad sea moral, esto se enseñó a sí mismo *151*
del frío nevado sabe huir *152*
y cada exigencia humana crepita cuando lo enchufa *153*
cada salida funciona excepto, *154*
una *155*

La muerte permanece oscura *156*

A la muerte no puede someter *157*

a pesar de sus invenciones *158*

mal *159*

bien *160*

leyes 161
Dioses 162
juramento honesto, no obstante 163
hilarante en su alta ciudad 164
lo ves dando vueltas a placer 165
la lava sube hasta aquí 166

[EPISODIO II]

[*entra el guardia con Antígona*]

Coro: esto, esto 167

Oh, no lo sé 168

no mencionemos a los dioses 169

no mencionemos a Edipo 170

aquí está Antígona 171

por favor no digas que es ella 172

Guardia: es ella, ella lo hizo, ella fue, la tengo 173

Coro: oh perfecto 174

aquí está Creonte 175

[*entra Creonte*]

Creonte: aquí está Creonte 176

justo a tiempo 177

Guardia: bueno, los milagros suceden 178

Juré que no volvería pero lo hice 179

porque la tengo ella es la que lo hizo y yo la atrapé 180

ella estaba jugueteando con la tumba 181

Estoy fuera de peligro 182

Creonte: jugueteando, ¿qué quieres decir con jugueteando? 183

Guardia: soy un hombre libre, soy libre, estoy libre de peligro 184

Creonte: explica cómo la atrapaste 185

Guardia: ella lo estaba enterrando 186

Creonte: cómo, dónde, cuándo, ¿estás seguro? dime más 187

Guardia: el cadáver 188

el ilegal 189

ella lo estaba enterrando 190

qué más quieres 191

Creonte: enterrándolo cómo y dónde la viste y cómo la atrapaste quiero detalles 192

Guardia: detalles, está bien 193

me amenazaste volví me limpié todo el polvo dejé ese cuerpo desnudo 194

me senté en la colina, hacía calor? Sí 195

había putrefacción y vermiculación? Sí 196

¿Había soldemediodía? Sí 197

Me quedé dormido no, no lo hice, me mantuve despierto entonces 198

de repente 199

cayó una tormenta 200

un viento arrancó los cabellos de los árboles alzó el polvo con miedo 201

cerré los ojos y 202

cuando le eché un vistazo ahí estaba ella 203

la niña 204

en su lamento de pájaro el pájaro en su llanto de niño en la tumba clamorosa 205

y maldiciendo vertió polvo sobre el cuerpo con ambas manos 206

vertió agua sobre el cuerpo con ambas manos 207

La atrapé, la embestí, esto me puso triste 208

pero aun así menos que mi propia seguridad 209

te gustan los sustantivos, aquí hay algunos 210

Libación de polvo 211

Trato hecho 212

Cuenta muerta 213

Creonte: en realidad prefiero los verbos 214

Guardia: la tengo 215

Creonte [*a Antígona*]: y tú con la cabeza agachada eres tú la que lo hiciste 216

Antígona: bingo 217

Creonte [*al guardia*]: márchate 218

[*sale el guardia*]

Creonte [*a Antígona*]: sabías que eso era en contra la ley 219

Antígona: bueno, si llamas a eso *ley* 220

Creonte: lo hago 221

Antígona: Zeus no 222

la justicia no 223

los muertos no 224

lo que ellos llaman ley no empezó ni hoy ni ayer 225

cuando dicen ley no se refieren a un estatuto de hoy o de ayer 226

se refieren a los decretos eternos e inquebrantables escritos de los dioses 227

que ningún ser humano puede jamás sobrepasar 228

por supuesto que moriré 229

Creonte o no Creonte 230

y la muerte está bien 231

esta no tiene dolor 232

dejar al hijo de mi madre tirado yaciendo insepulto eso sería dolor 233

Coro: acaso no es cruda como su padre 234

Creonte: crees que eres de hierro pero puedo doblegarte 235

Aquí yo soy el hombre 236

Antígona: sí, lo eres 237

Creonte: Doblegaré a tu hermana también 238

Antígona: ¿podemos acabar con esto de una buena vez? 239

Creonte: no, hay que discutir un rato más de estas cosas 240

yo diría 241

eres la única en Tebas que ve las cosas de esta manera, ¿no? 242

eres autónoma 243

autárquica 244

autodidáctica 245

autodoméstica 246

autoempática 247

autoterapéutica 248

autohistórica 249

autometafórica 250

autoerótica 251

y 252

autoengañada 253

Antígona: en realidad no, todos piensan como yo 254

pero has clavado sus lenguas al suelo 255

Creonte: no te vergüenzas 256

Antígona: no hay vergüenza en honrar a los del propio linaje 257

Creonte: no era el otro hermano también tu sangre 258

Antígona: misma madre mismo padre 259

Creonte: sin embargo, honras a uno y deshonoras al otro 260

Antígona: mi muerto no dice eso 261

Creonte: uno es un criminal el otro un defensor de nuestra tierra 262

Antígona: la muerte necesita que se obedezcan las leyes de la muerte 263

Creonte: la misma ley para el buen y mal patriota y traidor 264

Antígona: oh, quién sabe cómo funcionan estas definiciones allá abajo 265

Creonte: el enemigo siempre es enemigo vivo o muerto 266

Antígona: nací para el amor, no para el odio 267

Creonte: No seré vencido por una mujer 268

[entra *Ismene*]

Coro: aquí está *Ismene* 269

por qué se sonroja 270

Creonte: aquí está *Ismene* 271

¿Por qué escabulles aquí? 272

Ismene: participé en el acto, comparto la culpa 273

Antígona: no hiciste nada, no compartes nada, deja que muera sola 274

Ismene: quiero remar contigo 275

Antígona: sálvate a ti misma 276

Ismene: estaré muy sola 277

Antígona: algunos piensan que el mundo está hecho de cuerpos, algunos que está hecho de fuerzas 278

Yo creo que un hombre no sabe nada más que su pie cuando lo quema en el fuego caliente 279

Ismene: citas de nuevo a Hegel 280

Antígona: Hegel dice que me equivoco 281

Ismene: pero correcto es estar equivocado 282

Antígona: sin conciencia ética 283

Ismene: así es como lo pone 284

Antígona: entonces me pregunto 285

digamos mi inconsciente 286

mientras se mantiene inconsciente 287

También podría conocer las leyes de la conciencia por las que estoy 288

condenada al desobedecerlas, quiero decir 289

¿Puede una persona estar tan completamente consciente 290

de estar inconsciente? 291

que ella sea culpable de su propia represión 292

es eso de lo que soy culpable 293

Ismene: bueno, todos pensamos que eres una espléndida chica 294

Antígona: ¿es esto un argumento? 295

Ismene: puedo ayudarte a sufrir 296

Antígona: no 297

Ismene: puedo darte razones para no morir 298

Antígona: no 299

Ismene [a Creonte]: Puedo darte razones para que no la mates, para empezar tu propio hijo 300

Creonte: oh, él encontrará otros surcos para arar 301

ustedes mujeres y sus camas me enferman 302

Creonte [*llamando*]: GUARDIAS, LLÉVENSELAS 303

[*salen Antígona, Ismene, Creonte*]

[ESTÁSIMO II]

Coro:

benditos sean aquellos cuyas vidas no probaron la maldad 304

pero si algún dios sacude tu casa 305

llega la ruina 306

la ruina no se va 307

viene repicando a lo largo de las generaciones 308

viene rodando la negra noche desde el fondo del océano 309

y rugen todas tus costas azotadas 310

archivos de dolor veo caer sobre esta casa 311

muerte al nacer nacimiento al morir no hay fin a esto 312

algún dios los está apilando 313

una última raíz estaba buscando luz en la casa de Edipo 314

pero el polvo sangriento de la muerte 315

la corta, la sesga 316

todas las altas montañas locas de su mente 317

Zeus tú ganas, tú siempre ganas 318

todo el oxígeno entero del poder 319

te pertenece 320

el sueño no puede incautarlo 321

el tiempo no lo cansa 322

tu monte Olimpo brilla como una piedra blanca alrededor de esta ley 323
nada vasto entra en la vida de los mortales sin ruina 324

pero claro que hay esperanza mira aquí viene la esperanza 325
deambulando 326
para hacerle cosquillas a tus pies 327
entonces notas que las suelas están en llamas 328
una palabra sabia 329
si el mal te parece bien 330
algún dios te está llevando por el camino a la ruina 331
oh aquí está Hemón 332
aquí está Hemón con dolor y rabia 333
engañado de su futura esposa 334

[EPISODIO III]

[*entra Hemón*]

Creonte: ¿estás furioso por tu futura novia 335
o seguimos siendo amigos? 336
Hemón: padre, soy tuyo 337
Creonte: esa es la actitud, hijo 338
Buen corazón hay en tu pecho 339
Te necesito así 340
tenemos a los mismos amigos dañamos a los mismos enemigos 341
algunos hijos son inútiles 342
algunos son solo problemas 343
y quien no estaría de acuerdo 344
esto hace que la gente se ría del padre 345
un hecho de la vida te lo diré ahora lo diré una vez 346
cuando te rindes al placer femenino 347

llevas una herida abierta a tu casa y a tu vida 348
escúpela 349
déjala escabullirse y seducir algún chico en el infierno 350
sabes bien que ella me desobedeció 351
ella sola de entre toda la ciudad 352
No pasaré por mentiroso 353
La mataré 354
Déjala que invoque a Zeus y la sangre y parentesco a quién le importa 355
¿Debería alimentar el desorden dentro de mi propia familia? No, no debería 356
mi público está mirando 357
Hemón: padre, los dioses hacen crecer en los hombres mentes 358
como el bien máspreciado que tienen 359
sin embargo, no podría, no sabría cómo 360
decir que estás equivocado 361
Puede ser 362
que haya alguna otra manera 363
No lo sé 364
podría resultar 365
Borro esta línea 366
Yo soy tu defensor 367
Soy tuyo 368
Me mantengo alerta 369
nadie dice ni hace ni menosprecia nada de, por qué tu mirada terrible, tu disgusto, nadie
370
sin embargo escucho 371
hay habladurías 372
hay sombras 373
esta chica 374
aquí planteo una carencia 375
esta chica no merece morir el pueblo está triste el más glorioso de los hechos la más
terrible de muertes (dicen) ella sola eligió 377

para mantener el cuerpo de su hermano lejos de los hambrientos perros 378
y de los pájaros carroñeros, ese tipo de comentarios 379
No lo sé 380
la noche viene 381
oh padre 382
cuando vas cuesta arriba 383
tienes que equilibrar tu peso 384
pedal a pedal 385
de un lado a otro 386
andar a un ritmo 387
no acumules tu propia costumbre no cargues la vieja ira en tu lengua y tu mente 388
ellos se vuelven ciegos 389
los árboles se doblan 390
los barcos aflojan el aparejo 391
ningún ser humano tiene un conocimiento perfecto 392
Coro: me gusta un buen argumento 393
médula contra médula 394
ustedes dos podrían aprender el uno del otro 395
Creonte: ¿yo a mi edad ir a la escuela y obtener sabiduría de este joven? 396
Hemón: no aprenderías nada injusto 397
Creonte: nada injusto para honrar la anarquía 398
Hemón: no honro la anarquía 399
Creonte: ¿acaso la niña no está contaminada con la enfermedad? 400
Hemón: Tebas dice lo contrario 401
Creonte: ¿Tebas me prescribirá cómo debo gobernar? 402
Hemón: escúchate a ti mismo sueñas como un niño dictador 403
Creonte: de quién más debería depender el gobierno 404
Hemón: ninguna ciudad pertenece a un solo hombre 405
Creonte: por supuesto que una ciudad pertenece a su gobernante 406
Hemón: ¿por qué no buscas un desierto para que lo gobiernes tú solo? 407
Creonte [*al coro*]: este tipo parece ser el juguete de la mujer 408

Hemón: si *tú* eres la mujer 409

eres tú por quien me preocupo 410

Creonte: Oh desvergonzado tú, totalmente sinvergüenza 411

que juzgas a tu propio padre 412

Hemón: sí porque veo que te equivocas 413

Creonte: ¿me equivoco al respetar mis propias prerrogativas? 414

Hemón: Tú no respetas, tú pisoteas las prerrogativas de los dioses 415

Creonte: Oh contaminado, Oh naturaleza ruin, Oh sometido a una mujer 416

Hemón: pero no sometido a injusticia 417

Creonte: todas tus palabras abogan por ella 418

Hemón: y por ti y por mí y por los dioses de abajo 419

Creonte: nunca podrás casarte con ella de este lado de la tumba 420

Hemón: entonces morirá y se llevará a otro con ella 421

Creonte: tu osadía te empuja incluso a las amenazas 422

Hemón: amenazas ¿qué amenazas? 423

Creonte: lamentarás el día de tu estúpida lección 424

Hemón: si no fueras mi padre, diría que estás loco 425

Creonte: tú, esclavo de la mujer, no me hagas reír 426

Hemón: hablas y hablas y nunca escuchas 427

Creonte: tú lo dices, bueno ahora bien ahora yo digo 428

insultarme te costará muy caro 429

Trae a la criatura odiada 430

déjala morir sin piedad cerca de su novio ahora en este mismo instante ante sus ojos

431

Hemón: nunca 432

[*sale Hemón*]

Coro: bueno, se ha ido 433

con ira y dolor 434

Creonte: déjalo ir 435

Gran hombre 436

Tengo muertes por hacer 437
Coro: ambas chicas 438
Creonte: no, solo a la alborotadora 439
Coro: cómo 440
Creonte: le encontraré algún desierto 441
en la región 442
La enterraré viva 443
con un poco de comida 444
armario sagrado, terrible ocio 445
sin duda el dios de la muerte le salvará la vida 446
[*sale de Creonte*]

[ESTÁSIMO III]

Coro:
Eros, nadie puede pelear contigo 447
Eros, reprimes a todos los seres vivos 448
en las mejillas de las niñas en los océanos en los campos salvajes 449
ni siquiera un inmortal puede evadirte 450
ciertamente no una criatura del día 451
por qué 452
se vuelven locos 453

cambias los niveles de la mente de una persona 454
esta crisis de Hemón es obra tuya 455
agitaste su sangre 456
brillas en los párpados de las muchachas 457
a quién le importan las leyes de la tierra 458
Afrodita, tú juegas con nosotros tú 459
Juegas 460
Intensamente 461

[entra Antígona]

Coro: Ya no más puedo contener el torrente de lágrimas 462
cuando veo pasar a Antígona 463
a la habitación a donde vamos todos 464
al final 465

[EPISODIO IV]

Antígona: Hegel dice que la gente quiere ver su vida en el escenario 466
Véanme 467
gente 468
recorro mi último camino 469
veo por última vez la luz 470
vean 471
Muerte que nos reúne a todos en sus viejos brazos abiertos al final 472
me recibe 473
pero sigo viva 474
sin boda 475
sin canción de boda 476
sin noche de bodas 477
sin embargo, yaceré en el lecho del río de la muerte 478
estando aún con vida 479
Coro: sí, ¿pero acaso no obtendrás la gloria 480
no serás elogiada? 481
no es como si estuvieras muriendo de una enfermedad o de guerra 482
elegiste vivir de forma autónoma 483
y entonces así mueres 484
la única de los mortales que desciende viva a la muerte 485
Antígona: ¿se burlan de mí? 486
ustedes viejos aprovechados 487
se ríen de mí 488

aunque aún no me he ido 489
Oh manantiales de los ríos de Tebas 490
Oh amplias llanuras de Tebas 491
sean mis testigos 492
nadie derramó una lágrima por mí 493
mientras iba a mi peculiar tumba nueva 494
porque soy un nuevo caso de cosa intermedia entre ser y no ser, ¿o no?⁶⁶ 495
no estoy en casa con los muertos ni con los vivos 496
Coro: es cierto, eres torpe 497
torpe como tu padre 498
recuerda cómo Brecht te hizo actuar toda la obra con una puerta atada a tu espalda 499
Antígona: oh, no quiero hablar de él 500
o de él 501
o de él 502
todo ese arado en la oscuridad 503
ahora voy a ellos 504
una última intersección 505
oh hermano mío, me has despojado 506
Coro: tú misma te has despojado 507
la piedad está bien, pero la autoridad es autoridad 508
¿Por qué siempre debes establecer tus propias leyes? 509
Antígona: no llorada 510
No casada 511
no amada 512
Me voy 513
[entra Creonte]

Creonte: llévensela 514
estamos limpios de esta chica 515
Antígona: Oh tumba 516

⁶⁶ Hace referencia a la interpretación de Lacan sobre Antígona.

Oh lecho nupcial 517
Oh hogar bajo tierra para siempre 518
Yo fui una persona organizada y esta es mi recompensa 519
Yo organicé vuestras muertes, queridos míos 520
de todos ustedes padre madre hermano cuando murieron 521
preguntas si lo hubiera hecho por un esposo o un hijo 522
mi respuesta es no, no lo haría 523
un esposo o un hijo pueden ser reemplazados 524
pero quien me puede hacer nacer un nuevo hermano 525
¿Es este un argumento extraño? 526
Creonte pensó que sí 527
pero no lo sé si las palabras se equivocan ellos llaman a mi piedad impiedad 528
Estoy sola en mis entrañas 529
hace mucho tiempo que morí 530
quién sufre más 531
Me pregunto quien sufre más 532
Coro: han hecho explotar tu alma 533
Creonte: entonces date prisa 534
Antígona: la siguiente palabra 535
Es MUERTE 536
Creonte: M-U-E-R-T-E 537
Antígona: Oh Tebas 538
Oh dioses 539
Oh miren 540
Yo voy 541
Soy la última que queda en una línea de reyes 542
Fuí capturada 543
en un acto de absoluta piedad 544
[sale Antígona]

[ESTÁSIMO IV]

Coro:

¿En qué se parece un coro griego a un abogado? 545

En que ambos están en el negocio de buscar un precedente 546

buscando una analogía 547

ubicando un ejemplo previo 548

para poder decir 549

este acto terrible que estamos atestiguando ahora no 550

es el único, sabes que ocurrió antes 551

o algo muy parecido 552

no estamos perdidos acerca de cómo pensar en esto 553

no estamos desorientados 554

hay un patrón 555

podemos encontrar un caso históricamente paralelo 556

y archivarlo bajo el título 557

ANTIGONA ENTERRADA VIVA EL VIERNES POR LA TARDE 558

COMPÁRENSE LOS CASOS 7, 17 Y 49 559

ahora podría desenterrar esas historias de casos 560

hablarte de Dánae y Licurgo y los hijos de Fineo 561

personas encerradas en una habitación o cueva o en sus propios oscuros pensamientos 562

Eso no te ayudaría 563

Eso no me ayuda 564

es viernes por la tarde 565

Ahí va Antígona para ser enterrada viva 566

Hay 567

alguna forma 568

con la que podamos decir 569

esto es normal 570

racional 571

digno de perdón 572

o incluso en la definición más amplia/en el amplio sentido de la palabra justo 573

no, no en realidad 574

aquí viene Tiresias 575

EPISODIO CINCO 576

[EPISODIO V]

[entra Tiresias conducido por un niño]

Tiresias [al coro]: salve, reyes de Tebas 577

comienzo por dirigirme a la persona equivocada 578

porque estoy ciego 579

¿es eso lo que piensas? 580

porque estoy ciego 581

Creonte: qué hay de nuevo, Tiresias 582

Tiresias [a Creonte]: estás al filo de la navaja 583

Escuché el chirrido de los pájaros que están solo bebarbarizando⁶⁷, que están 584

haciendo sonidos monstruosos 585

el fuego no se enciende 586

los ritos salen mal 587

tu conoces mis tecnologías tú sabes que 588

el defecto del signo es en sí un signo 589

por ti una enfermedad 590

por ti una supuración 591

por ti un exceso 592

cae sobre la ciudad 593

este montón de podredumbre que era el hijo Edipo 594

el chico ya está muerto deja de matarlo 595

Creonte: qué falso eres 596

⁶⁷ Se optó por dejar la palabra del griego, pero al igual que en el inglés, modificándola para que concuerde con el español.

Tiresias: 597

Creonte: qué aprovechado 598

Tiresias: 599

Creonte: qué emprendedor 600

Tiresias: 601

Creonte: estás demasiado callado 602

Tiresias: ten cuidado Creonte 603

cuidado, veo el futuro precipitándose hacia ti 604

y viene con el cadáver de tu propio hijo 605

tú has cometido un error estructural con la vida y la muerte, querido 606

has puesto a los vivos bajo tierra 607

y mantenido insepultos a los muertos 608

eso está muy mal 609

eso está muy mal 610

[*sale Tiresias con el chico*]

Coro: Odio mencionarlo pero 611

Históricamente 612

sus profecías nunca han sido falsas 613

Creonte: lo sé 614

me estremezco 615

Coro: acepta un consejo 616

Creonte: dime 617

Coro: libera a la chica 618

Creonte: ¿en serio? 619

Coro: rápido, rápido, rápido 620

Creonte: duele 621

Coro: rápido, rápido, rápido 622

Creonte: voy 623

[*sale de Creonte*]

[ESTÁSIMO V]

Coro:

Otro 624

una hora 625

una hora y media 626

un año 627

una fracción de segundo 628

una década 629

este instante 630

un segundo 631

una fracción de segundo 632

un ahora 633

un momento oportuno 634

un momento oportuno 635

un cuello 636

Creonte sale corriendo 637

todos los guardias salen corriendo 638

con la soga al cuello hasta que 639

aquí estamos 640

en una canción sobre la alegría 641

aquí estamos en un día acerca del polvo 642

el polvo que se necesita para albergar enemigos 643

la casa que se necesita para desempolvar la justicia 644

la justicia que se necesita para esquivar una bala 645

la bala que se necesita para justificar a los amantes 646

el amor en el que se borra tu propio amado 647

el amado que desempolvás 648

el polvo que dispersas 649

tú que no 650

que no qué 651

no 652

momento 653

aquí estamos todos estamos bien 654

estamos de pie 655

en la mella del tiempo 656

[ÉXODO]

[entra en Mensajero]

Mensajero: Oh pueblo 657

no hay stanza de la vida humana que 658

Yo pudiera alabar o culpar 659

la suerte envía su lancha a motor por arriba o 660

por debajo de las olas en cualquier momento dado 661

ningún vidente puede ver lo que sigue 662

Creonte (yo pensé) era un hombre envidiable 663

porque salvó esta tierra de Cadmo 664

puso sus manos en la monarquía 665

navegó recto y surcos de niños florecieron a su alrededor 666

ahora todo eso se ha ido 667

cuando la alegría te traiciona 668

No considero que vivas aunque estés vivo 669

un cadáver tiene más vida 670

sé tan rico como quieras se absoluto 671

si tu felicidad te abandona 672

No te compraría ni por el precio de una sombra de humo 673

Coro: eres el mensajero 674

cuál es tu mensaje 675

Mensajero: están muertos 676

Coro: quien está muerto 677

Mensajero: Hemón está muerto 678

Coro: a manos de quién 679

Mensajero: a manos muy parecidas a las suyas 680

Coro: Está bien, Tiresias, punto para para partido 681

Mensajero: el juego no ha terminado 682

Coro: tienes razón 683

aquí está Eurídice, esposa de Creonte 684

qué está haciendo ella 685

[*entra Eurídice*]

Eurídice: este es el monólogo de Eurídice 686

es su único discurso en la obra 687

puede que no sepas quién es ella 688

está bien 689

como la pobre Sra. Ramsay 690

quien murió en un paréntesis 691

de *Hacia Al faro* 692

ella es la esposa del hombre 693

cuyos estados de ánimo tensa 694

el mundo de esta historia 695

el mundo dividido por *ella* 696

Yo digo roto por *ella* 697

esa chica con los no muertos 698

atados a su espalda 699

un estado de excepción 700

marca el límite de la ley 701

esta cosa violenta 702

esta cosa frágil 703

tratar de aflojar 704

le dijimos a ella 705
ella nunca lo hizo 706
le dimos la bicicleta 707
tuvimos un terapeuta 708
ese pobre hombre triste 709
con sus extrañas ideas 710
algunos días nos hizo 711
sentarnos en la escalera 712
todos en diferentes escalones 713

o nos grabó un video 714
pero cuando lo vimos 715
no había más que sombras 716
finalmente la expulsamos tuvimos que 717
usando la lógica de amigo y enemigo 718
que ella niega 719
pero como puede ella negar 720
la regla para la cual ella es una excepción 721
es ella autoinmune 722
no, no lo es 723

has escuchado esta expresión 724
justo a tiempo 725
qué es una mella 726
le pregunté a mi hijo 727
qué es una mella 728
le pregunté a mi hijo 729

cuando llegue el mensajero 730
lo pondré en su lugar 731
le diré que no falta nadie 732

estamos todos aquí 733
estamos todos bien 734
¿Por qué ustedes los Mensajeros siempre 735
exageran? 736
Sale Eurídice sangrando por todas partes 737
[*Eurídice no sale*]

Mensajero: Oh reina amada 738
ojalá pudiera decir que no vi 739
lo que quedaba de Polinices 740
las partes rotas 741
las partes que yacen 742
las partes reunidas 743
las partes quemadas en una pila sagrada desearía 744
poder decir 745
que no vi 746
las piedras gritando 747
la chica colgando 748
el chico con un pulmón sangrando 749
el padre de rodillas 750
el perno dejando la pared 751
la espada hundiéndose por completo 752
Oh mi reina 753
no lo vi 754
La muerte los casa al fin 755
oh tan tímidamente 756
pero lo hice 757
Lo vi 758
Sale de Eurídice 759
Coro: sale Eurídice 760
Eurídice: sale Eurídice 761

[*sale Eurídice*]

Mensajero: qué silencio tan grande 762

[*sale el mensajero*]

EPISODIO FINAL 1275-1353

Coro: aquí viene Creonte 763

arrastrando su 764

arrastrando a su 765

arrastrando a su qué 766

[*entra Creonte con el cuerpo de Hemón*]

Creonte: aquí está mi crimen, fue 767

mi obstinada mente asesina fue 768

mi fatal marcha mal O 769

mi hijo 770

muerto demasiado pronto O 771

este sacrilegio que llamé política pública fue 772

mi hijo 773

asesinado 774

por mi locura 775

Coro: llegas tarde 776

Para aprender 777

Qué es qué 778

¿No es así? 779

Creonte: legué tarde para aprender, por supuesto que sí 780

tarde muy tarde O entonces O entonces 781

algún dios me golpeó con 782

un gran peso 783

algún dios me arrojó en esos caminos crueles 784

ay por la alegría de mi vida que he pisoteado 785

ay de todos nosotros en la oscuridad 786

[*entra el Mensajero*]

Mensajero: está bien Creonte 787

abre tus ojos 788

Creonte: ahora qué 789

que puede ser peor 790

Messenger: Eurídice está muerta 791

Eurídice está muerta 792

Creonte: Oh basura de la Muerte 793

quien puede limpiarte 794

Oh risa de la muerte 795

me rompes 796

me rompiste completamente 797

me rompiste de nuevo 798

aquí viene Matar 799

hoy ese es el verbo de Creonte 800

Ahora él está perfectamente fundido con el dolor. 801

Mensajero: Eurídice te maldijo 802

tu esposa te maldijo 803

asesino de tu propio hijo, dijo ella 804

y ella abrió sus ojos en la oscuridad 805

Creonte: sí sí por supuesto 806

por supuesto que lo hizo 807

Mensajero: ella te culpó 808

Creonte: y luego 809

Messenger: se apuñaló a sí misma en el hígado 810

Creonte: sí sí lo hizo 811

por supuesto que en el hígado 812

sí yo soy el culpable 813

llévense a Creonte 814

él no existe más que alguien que no existe 815

Coro: lo más breve es lo mejor 816

cuando el mal está por todas partes 817

Creonte: pido la muerte de Creonte 818

Coro: ese es el futuro, este es el presente 819

ocúpate del presente 820

Creonte: morir es mi única súplica 821

Coro: entonces no supliques en absoluto 822

no puedes escapar a esto 823

Creonte: llévense a Creonte por favor llévense a Creonte 824

A dónde puedo mirar 825

a dónde puedo ir 826

todo lo que toco sale mal 827

un destino insoportable se ha establecido en mi cabeza 828

Coro: última palabra 829

sabiduría: mejor conseguir algo 830

aunque sea demasiado tarde 831

[exeunt omnes excepto Nick que sigue midiendo]

Bibliografía

- ALAMILLO, Assela (trad.) (2006). *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Michelle (2016). *We Are Standing in the Nick of Time: Translative Relevance in Anne Carson's "Antigonick"* [tesis de maestría, Florida International University].
Repositorio Institucional FIU: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/2509/>
- ANOUILH, Jean (2009). *Jezabel. Antígona*. Aurora Bernárdez, (trad.). Buenos Aires: Losada.
- ARRIBAS SALAS, Carmen (2020). Antigonick de Anne Carson, ¿traducción o reescritura?.
Academia.
https://www.academia.edu/44399298/Antigonick_de_Anne_Carson_traducci%C3%B3n_o_reescritura#:~:text=Con%20ilustraciones%20de%20Bianca%20Stone,ni%20siguiera%20el%20t%C3%ADtulo%2C%20Antigonick
- ASHBERY, John (1989). "Wallpaper". En: *Reported Sightings: Art Chronicles*, 382.
Bergmand, David (ed.). New York: Alfred A. Knopf, Inc..
- BENNET, Adrian (1978). "Interruptions and the Interpretation of Conversation". Jeri J. Jaeger et al., (eds.). *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, 4, 557-575.
- BERNARDETE, Seth (1975). "A Reading of Sopocle's Antigone I". *Interpretation: a journal of political Philosophy*, 4 no. 3, 148-196. New York: Queens college of the city university of New York.
- BORGES, Jose Luis (1975). "Kafka y sus precursores". *Prosa*, 550-552. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BUTLER, Judith (2000). *Antigone's Claim*. New York: Columbia University Press.

- BUTLER, Judith (2012). "Can't stop screaming". *Public Books*. Recuperado de <https://www.publicbooks.org/cant-stop-screaming/>
- CARSON, Anne (2012). *Antigonick*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- CASANOVA, Basilio (2003). "Lacan y la esencia de Antígona". *Trama y fondo: revista de cultura*, 15, 83-94.
- CORNELL LAW SCHOOL (s.f.). *Legal Information Institute* [LII]. Recuperado de https://www.law.cornell.edu/lii/about/who_we_are
- DAIN A. y P. Mazon (eds.) (1955). *Antigone. Sophocle, I*, 72-122. Paris: Les Belles Lettres.
- DOLEŽEL, Lubomír (2002). "Semiótica de la comunicación literaria". *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, 173-218. J. González Maestro, (ed.). Madrid: Arco Libros.
- ELIOT, George (1856). "The Antigone and Its Moral". *Leader*, VII, 29, 306.
- FAGLES, Robert (trad.) (1984). *Sófocles. The three Theban plays: Antigone; Oedipus the King; Oedipus at Colonus*. London: Penguin Classics.
- FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS (2020). "Anne Carson: Premio Princesa de Asturias de las letras 2020". *Fundación Princesa de Asturias*. Recuperado de <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2020-anne-carson.html?texto=trayectoria&especifica=0>
- GARCÍA PÉREZ, David (2013). *Los retornos de Electra y de Orestes: Metamorfosis literatura de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GIANERA, Pablo (2017). "El oficio más invisible". *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-oficio-mas-invisible-nid2033640/>
- GRAVES, Robert (1960). *The Greek Myths, Vol. II*. London: Penguin.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio (2005). *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial.

- HEGEL, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotons Muñoz, (trad.). Madrid: Akal.
- HIGHET, Gilbert (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, II*. Antonio Alatorre, (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HJORTH, Ben (2014). “We’re standing in/the Nick of Time: the temporality of translation in Anne Carson's 'Antigonick’”. *Performance Research*, 19, 3, 135-139.
- JEBB, Richard Claverhouse (1888). *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose, Volume 3: The Antigone*. New York: Cambridge University Press.
- LAING, Olivia (2012). “Such a devoted sister”. *New Statesman: The Critics*, vol. 141, no. 5112, 52-53.
- [LSJ] LIDDELL, Henry George, Robert Scott D.D. (1940). *LSJ: The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*. London: Oxford.
- MARRADES MILLET, Julián (2001). “Hegel sobre Antígona: La razón de la mujer”. *El fil d'ariana: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, 4, 255-270.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, David (2016). *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria* [tesis para obtener el grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Institucional UAM: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671199>
- MERRIAM WEBSTER (s.f.). *The Merriam Webster Thesaurus*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/>

- MILLER, M.H (2012). "A Matter of Time: Anne Carson Re-Writes 'Antigone'". *Observer*. Recuperado de <https://observer.com/2012/05/a-matter-of-time-anne-carson-re-writes-antigone/>
- [VOX] PABÓN DE URBINA, José María (2014). *Diccionario Manual Griego. Griego clásico-Español*. (3ª ed.). Barcelona: Vox.
- PALMER, Darryl (2021). "Lesson 10: Commands". *Intermediate Ancient Greek Language*, 79-88. Australia: The Australian National University.
- PESSOA, Matheus Ely (2019). *No apagar das luzes da antigonick de Anne Carson considerações sobre retraduições e traduções (in)diretas* [tesis de licenciatura, Universidade de Brasília]. Repositorio Institucional UnB: <https://bdm.unb.br/handle/10483/24556>
- RICOEUR, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Patricia Wilson, (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- SAN JERÓNIMO (1993). *Obras completas de San Jerónimo, Xa: Epistolario I*. Juan Bautista Valero, (trad.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SARAVIA, María Inés (2007). "La presencia de Eros en la poesía dramática de Sófocles". *Classica: Revista brasileira de estudos clássicos*, 20, no. 2, 167-181.
- SARAVIA, María Inés (2011). *Sófocles. Antígona*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- STEINTER, George (1980). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Adolfo Castañón, (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, George (2012). "Marrow versus marrow". *The Times Literary Supplement*, 5705, 3, 8-9.
- TAPIA-ADLER, Ana María (1982). "Reflexiones sobre el judaísmo". *Cuadernos judaicos*, 9, 44-61. Recuperado de <https://doi.org/10.5354/cj.v0i9.24475>

TRIPP, Dawn (2019). “Revisiting Anne Carson’s *Antigonick*”. *Harvard Review Online*.

Recuperado de <https://harvardreview.org/content/revisiting-anne-carsons-antigonick/>

ÚCAR VENTURA, Pilar (2007). “La interrupción del turno de palabra en algunas obras del teatro español contemporáneo”. *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE*. España: ASELE.

WALTER, Benjamin (2021). *La tarea del traductor Walter Benjamin. Edición bilingüe*. Robert Caner-Liese, (trad.). Chile: Universidad Austral de Chile.

ŽIŽEK, Slavoj (2012). *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. Londres: Verso.