VII Encuentro de Investigación en Humanidades
Ficción, éthos y violencia
Neuquén, 27-29 de noviembre de 2025
Proyecto de Investigación UNCo "Experiencia estética y acción moralmente significativa: afectos, cognición y convicciones praxis humana, afectividad, convicción" (FaHu-UNCo)
Grupo de Investigación en Filosofía de la Historia, Epistemología y Semiótica (Facultad de Humanidades-Universidad Nacional de Mar del Plata
Proyecto UBACyT "Ars Trópica: ficción, situación retórica y política de la narrativa "Representación y registros ficcionales del pasado: entre los sistemas narrativos historiográficos y las políticas de archivo (FFyL-UBA)
Cátedra de Filosofía de la Historia (FaHu- UNMDP)

La experiencia del miedo en *Antígona* de Sófocles

Katia Obrist
Universidad Nacional del Comahue

De acuerdo con Aristóteles, en *Poética*, el miedo, junto con la compasión, eran emociones que las representaciones trágicas buscaban promover en los espectadores, Asimismo, el Estagirita sostiene que ambos afectos debían formar parte de las acciones (*Poet*. 1453b10). En *Antígona*, ciertamente, es posible identificar pasajes en que diversos personajes experimentan temor. Se trata de instancias en las que perciben como próximo un mal o una acción destructiva.

En la presente ponencia, nos proponemos explorar la presencia del miedo en la trama de *Antígona*. Nos interesa realizar una primera aproximación a esta emoción, recuperar el vocabulario del miedo, observar cómo el poeta busca incitarla en el espectador a partir del encadenamiento de los hechos y analizar las relaciones con otras emociones de la performance trágica, como la compasión o la repugnancia.

Sostiene Patera (2014: 129-131) que, en la Atenas del siglo V a.C., el miedo como tal es una característica de la vida de la ciudad ya que es una emoción profundamente relacionada con el lógos, un elemento central de la vida colectiva y la organización cívica, que interviene en prácticas discursivas, en la ley, en la educación de los ciudadanos y en las relaciones de poder. Es una emoción, además, asociada a lo sagrado, en especial, a partir de su divinización en los dioses Deímos, otro nombre para el miedo, y Phóbos; el segundo de ellos recibía especial adoración en Esparta, junto Phygê, la huída.[1] Por otra parte, nos interesa

[1] Cf. Patera (2014:112-115).

destacar su presencia en el teatro. Al respecto, sostenemos que cuando, en la puesta en escena trágica, se sugiere o se menciona una emoción que experimenta un personaje –puede ser el miedo, la repugnancia, la compasión– en ocasiones la intención era procurar promoverla en el espectador.[2] Siguiendo a esta especialista, que se centra en la oratoria y el discurso histórico antiguos, nombrarla implica con frecuencia una manipulación afectiva, al tratarse de una forma poderosa de estimular la toma de decisiones:

> The individual who exerts his influence over the crowd possessed by its emotions is the man who controls his emotions and those of others, like the playwright who can stage fear in order ultimately to purify it with the use of reason.[3]

De la misma manera, desde la perspectiva aristotélica, el miedo, como toda emoción, tiene un componente racional ya que es provocado por anticipar o tener la impresión de un daño inminente; es cognitivo, pues depende de la evaluación, en este caso, del peligro y, a cambio, afecta el juicio.[4] Stavelas (2019: 88-100) expresa que Aristóteles no formula una teoría independiente sobre el miedo pero sí lo aborda en diferentes tratados. En *Poética*, sostiene este especialista, se pone el acento en su participación en una situación emocional particular relacionada con la producción de sentimientos en la que, junto con la compasión, el temor es conducido progresivamente a la catarsis durante la puesta en escena trágica (*Poet*. 1449b27, 1452a26, 1452b1, 1453a4-7, 1453b12 y 1456b1). Como observa Lacourse Munteanu (2012: 70-72), cuando Aristóteles subraya que los elementos estructurales de una tragedia transmiten esta emoción en conjunto con la compasión, por un lado, en varias oportunidades recalca que deben estar incorporadas a la estructura interna de la trama (*Poét*. 1452a2-3, 1453b12-13 y 1453b14). Por otro, deja expresado que ellas deben ser sentidas por los espectadores; por ejemplo, cuando realiza su definición de tragedia y refiere a la *kátharsis* (*Póet*. 1449b21-28). Sin embargo, ese efecto emotivo buscado queda sin desarrollar en este tratado. Podemos considerar que en ellos el miedo acontece, cuando comprenden que, como seres humanos, pueden sufrir el mismo destino que el héroe trágico.

---

[2] Así consideramos que acontece con la repugnancia y la compasión en *Antígona* en Obrist (2025a).
[3] Cf. Patera (2014: 131).
[4] Cf. Patera (2014: 11). Recordemos que para Aristóteles ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἕπεται λύπη καὶ ἡδονή ("la emoción es aquello por lo que los hombres son transformados y alteran sus pareceres, y a los cuales les siguen dolor y placer,", *Ret*. 1378a20-22).

Retórica 1382a20-30 provee una definición de φόβος: lo concibe como "un cierto pesar o turbación nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso".[5] El mal visualizado en esa 'imagen' tiene necesariamente "la capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres"[6] y se caracteriza por mostrarse σύνεγγυς ("próximo"). Por eso, se temen "las cosas que manifiestan tener un gran poder de destruir o de provocar daños que lleven a un estado de gran penalidad",[7] como así también "los signos de tales cosas, ya que ponen de manifiesto que lo temible está próximo".[8] Y resume que "son temibles todas las cosas que, cuando les suceden o están a punto de sucederles a otros, inspiran compasión" (13822b25).[9] Con respecto al estado en que se hallan los que sienten miedo, sostiene que se produce "acompañado de un cierto presentimiento de que se va a sufrir una afección destructiva" (1382b29-30).[10] Esto nos conduce a destacar la relevancia del tiempo en esta emoción, también aludida en el vocablo σύνεγγυς ("próximo", 1382a25).

En *Antígona* las referencias al miedo acontecen desde el inicio, cuando la protagonista da a conocer a su hermana Ismene el plan de que enterrará a Polinices:

Yo lo enterraré. Hermoso será para mí 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 los de aquí. Allí reposaré para siempre. (vv. 73-76)[11]

---

[5] λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ. Para *Retórica*, seguimos la edición de Tovar (1971). Las traducciones nos pertenecen. Para facilitar la lectura del trabajo, colocaremos los textos griegos en nota al pie, excepto en los casos en que se requiera apreciar algún término griego destacado.

[6] ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς.

[7] τὰ τοιαῦτα φοβερὰ εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθείρειν ἢ βλάπτειν βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας.

[8] τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγὺς γὰρ φαίνεται (…)· τοῦτο γάρ ἐστι κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός. Así, para Aristóteles el peligro es "la proximidad de lo temible"; en *Et. Eud*. III1129b9-11, afirma que "el peligro aparece cuando se ve cerca la muerte".

[9] φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν.

[10] μετὰ προσδοκίας τινὸς τοῦ πείσεσθαί τι φθαρτικὸν πάθος.

[11] (…) κεῖνον δ' ἐγὼ
θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν.
Φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσασ'· ἐπεὶ πλείων χρόνος
ὃν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
Ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι (…)
Para *Antígona* seguimos la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990). Las traducciones son personales.

Aquí se observa una abundancia de verbos en futuro que contribuyen a proyectar sus acciones en el tiempo y a visualizar el mal próximo. Ismene sabe que se ha prohibido en la ciudad y que aquella recibirá una penalidad por ese acto, por lo que le manifiesta: ὡς **ὑπερδέδοικά** σου ("cómo **temo** por ti", v. 82). A ello, la protagonista le responde: μὴ 'μοῦ **προτάρβει**· τὸν σὸν ἐξόρθου πότμον ("no **temas** y endereza tu destino", v. 83).

Más adelante, con el ingreso vacilante del Guardián, hallamos una escena memorable, entre otros aspectos porque él expresa sin moderación lo que lo perturba antes de brindar la información que se le ha encomendado:[12] teme ser castigado porque comunicará a Creonte que Polinices recibió sepultura.[13] Expresa:

> Señor, no te diré que vengo sin aliento por la carrera, al adelantar ligero mi pie, pues hice muchas paradas a causa de (mis) pensamientos, dándome la vuelta en medio del camino. Mi ánimo me decía muchas palabras: "Desdichado, ¿por qué vas adonde recibirás un castigo? Miserable, ¿te detienes de nuevo? Y si Creonte se entera de estos hechos por otro hombre, ¿cómo no vas a padecer? Dando tales vueltas, venía lenta y perezosamente; de esta manera, un camino corto se hace largo." (vv. 223-232)[14]

Es ante todo un camino de la duda para el Guardián; κυκλῶν, ἀναστροφήν y ἑλίσσων, junto con las interrogativas, muestran que los pensamientos fluctuantes se expresan espacialmente mediante las vueltas en la senda, que retrasan el momento decisivo y hacen largo un camino corto. El personaje es de alguna manera un observador consciente de su propia observación y percibe los equívocos de la actividad perceptiva.[15] La referencia al

[12] Cf. Saravia de Grossi (2011: 106).

[13] Previamente, cuando los centinelas observaron esta situación, se inició una discusión que terminó con uno de ellos poniendo a todos a (…) ἐς πέδον κάρα / νεῦσαι **φόβῳ** (…) ("inclinar la cabeza por **temor**", vv. 269-270) y decidieron comunicar el hecho. La suerte hace que esta misión caiga sobre el Guardián,

[14] Ἄναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὅπως τάχους ὕπο
δύσπνους ἱκάνω κοῦφον ἐξάρας πόδα.
Πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις,
ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφήν·
ψυχὴ γὰρ ηὔδα πολλά μοι μυθουμένη,
«Τάλας, τί χωρεῖς οἶ μολὼν δώσεις δίκην;
τλήμων, μένεις αὖ; κεἰ τάδ' εἴσεται Κρέων
ἄλλου παρ' ἀνδρός, πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγυνῇ;»
Τοιαῦθ' ἑλίσσων ἤνυτον σχολῇ βραδύς,
χοὔτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.
Para el v. 231 nos distanciamos de la edición de LLOYD-JONES & WILSON (1990a) y seguimos la propuesta de JEBB (1962) quien recoge la lección σχολῇ βραδύς en lugar de σχολῇ ταχύς.

[15] Cf. FILINICH (2007: 81).

camino trasciende el mero sentido literal ya que funcionan como una metáfora espacial con la cual transmite su duda interna pero también su miedo ante las consecuencias. Creonte reconoce en su rodeo el anuncio de malas novedades y el Guardián asiente: τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθησ' **ὄκνον** πολύν ("pues en verdad las cosas terribles producen mucho **temor**", v. 243).[16]

El caso de Creonte es particularmente interesante en esta tragedia. En el curso de los acontecimientos se descubren en él comportamientos propios de un tirano,[17] como en el rechazo de los hombres de la ciudad a sus medidas, que según él murmuran a sus espaldas, en lugar –afirma– de mantener "la cerviz bajo el yugo" (vv. 291-292).[18] Sin embargo, frente a su percepción, para Antígona ellos expresarían acuerdo con el entierro pero están inmovilizados por el miedo: τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν / λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήσοι **φόβος** ("se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el **temor** no les tuviera paralizada la lengua", vv. 504-505).

Será recién después del *agón* con Tiresias que el gobernante reflexionará sobre sus acciones. En respuesta a las acusaciones de injusto (v. 1059), de dejarse sobornar y de conspirar contra él (vv. 1045-1047), Tiresias le da a conocer el futuro que le depara:

(…) no pasarán muchas vueltas rápidas del sol en las cuales tú mismo serás quien entregue, en compensación por los cadáveres, a un muerto nacido de tus entrañas (vv. 1066-1067)[19]

[16] Con respecto a ὄκνος, es importante señalar que se trata de un término que linda con la repugnancia, ya que implica la idea de contracción y porta un matiz afectivo asociado al asco que podemos reconocer en *Filoctetes*, v. 225, donde, por ejemplo, Camarero (198: 47) traduce ὄκνος como "un repugnante temor". Más allá de lo discutible de este vocablo por una asociación afectiva con el asco poco firme (en nuestro registro del vocabulario de la repugnancia realizado en Obrist (2025b) no quedó incluido), ὄκνος ofrece, por otro lado, una semántica bastante consolidada, además de aquella que lo asocia al temor; en efecto, uno de sus matices es "dudar". Este sentido también porta δέος, otro vocablo para nombrar miedo. Para Nagy (2010), el origen común de δέος, miedo, y del latín *dubium*, dudar, de la raíz *dw-/*du-, dos, se debe a que quien siente miedo, o duda, se siente de dos maneras

[17] Para Ugolini (2017: 456-474) ni Creonte en *Antígona* ni Edipo en *Edipo Rey* son caracterizados como tiranos desde el inicio sino que hay una "transformación" hacia tiranos sobre la que los trágicos llaman la atención.

[18] (…) ὑπὸ ζυγῷ / λόφον (…).

[19] (…) μὴ πολλοὺς ἔτι
τρόχους ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελῶν,
ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα
νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσῃ .

(…) se harán manifiestos, sin que pase mucho tiempo, lamentos de hombres y mujeres en tu casa (vv. 1078-1079).[20]

En ambas declaraciones no solo se anticipa un desastre como consecuencias de las duras medidas mantenidas. También, se pone el acento en el aspecto temporal, explicitando que sucederá en un plazo inminente. La *metabolé* que protagoniza Creonte en este episodio con el adivino involucra un cambio afectivo que incluye el abandono de sus decisiones (vv. 1111-1112) al experimentar del miedo: **δέδοικα** γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους / ἄριστον ἦ σῴζοντα τὸν βίον τελεῖν ("pues **temo** que lo mejor sea que la vida finalice resguardando las leyes establecidas", vv. 113-1114). En el éxodo de la pieza el Corifeo insistirá en la importancia de venerar a los dioses (vv. 1337-1338 y 1350-1351) y se ilustrará la magnitud del su error del rey con los cuerpos de sus familiares tendidos sobre la *skené*, ante lo cual manifestará ἀνέπταν **φόβῳ** ("estoy fuera de mí por el **terror**", v. 1307).

Antes de esta fatal escena final, con el ingreso del Mensajero sabemos que Creonte no logró revertir las consecuencias de sus actos y que Hemón se dio muerte con su propia mano. Junto con el anuncio de estas novedades, sale del palacio Eurídice, su madre, invadida de temor por esas noticias, que escuchó a medias:

¡Oh, ciudadanos todos! Oí (vuestras) palabras cuando iba a la salida para venir hacia la diosa Palas a dirigirme con plegarias. Y mientras suelto casualmente los cerrojos de la puerta, que abre hacia el interior, el rumor de una desgracia familiar me golpea a través de los oídos. Caigo de espaldas, aterrorizada, en (los brazos de) las criadas y me desmayo. Pero cual sea la novedad, decidla de nuevo, pues la escucharé como quien no desconoce las desgracias. (vv. 1183-1191)[21]

[20] φανεῖ γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβὴ
ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα.

[21] Ὦ πάντες ἀστοί, τῶν λόγων ἐπῃσθόμην
πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς
ὅπως ἱκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.
Καὶ τυγχάνω τε κλῆθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα, καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι' ὤτων· ὑπτία δὲ κλίνομαι
δείσασα πρὸς δμωαῖσι κἀποπλήσσομαι.
Ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὖθις εἴπατε·
κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὖσ' ἀκούσομαι

Estas nueve líneas son las únicas que Eurídice pronuncia sobre escena en toda la obra y las pocas palabras otorgadas a este personaje contrastan con la importancia que, en ellas, se les concede a las acciones de salir y de atravesar el umbral. El pasaje nos muestra que el espacio inmediato que percibe Eurídice está interactuando con ella como su observadora, principalmente reflejando su estado de ánimo: el estupor se manifiesta espacialmente en una imagen en proceso de coagulación a partir de la descripción de los detalles en el momento de salida.[22] Y, dado que un aspecto que distingue a las manifestaciones sensibles es el carácter continuo, es pertinente que un elemento relevante para destacar en el pasaje sea precisamente una categoría continua como es el tiempo, que se presenta afectado por una marcada desaceleración.[23]

En esta escena, al detenimiento de la acción se yuxtapone la reanudación de las propiedades kinésicas, a través de la simultaneidad de acciones en el tiempo (τυγχάνω y βάλλω) y recurriendo a los tiempos verbales, en los que las formas de pasado iniciales ubican el proceso no en su realización –como sucedería con un presente– sino en aquello que la precede y la detiene en otro contexto, lo que luego se revierte con el empleo de las formas de presente.[24] La acción se reanuda con el calificativo ἀναςπαστοῦ, "que abre hacia dentro", que recibe la puerta. Ese término, en conjunto con la liberación de los cerrojos (κλῆθρ' (…) / χαλῶσα), sugieren la ausencia de los elementos de fijación y, junto con ello, el ingreso del "rumor" (φθόγγος) que "golpea" a Eurídice y representa la culminación del proceso de contaminación que se ha esparcido por toda la ciudad.

[22] Cf. FILINICH (2007: 74). Al efecto de lentitud generado al inicio de la descripción de esta escena se suma una acumulación de términos que ponen el acento en el espacio mediante la referencia a la unidad doméstica (οἰκεῖος) y a la abertura, como ἔξοδος, κλῆθρα y πύλη, y también en el movimiento de cruce de la puerta, a través del uso de construcciones locativas en las que participan estos términos (un πρός con acusativo y un acusativo de dirección) y de verbos de movimiento (στείχω y ἱκνέομαι). Lo interesante del uso de estas expresiones es que la elección de un ποῖ para στείχω coloca a la observadora en el punto de partida de la acción, del otro lado de la puerta, para ubicarse a continuación en el espacio de enunciación, con ἱκνέομαι, y producir entre ambos sitios una especie de hiato que es recompuesto a continuación en la detallada imagen de apertura de los cerrojos.

[23] En algún punto, esta afectación en el tiempo puede considerarse un preludio de los versos docmíacos del final de la obra, vv. 1261-1347 (JEBB, 1962: lvi-lviii), con los que mediante la complejidad rítmica se hace manifiesto un sufrimiento intenso, y que se inician y culminan, respectivamente, con la última entrada a escena de Creonte y su posterior salida final.

[24] Cf. FILINICH (2007: 107).

A modo de cierre nos interesa mencionar dos puntos del análisis realizado. Primero, pudimos recuperar vocablos para nombrar el miedo: δείδω, ὑπερδείδω, προταρβέω, φόβος, ὄκνος; este último, con asociaciones posibles con la repugnancia. Segundo, identificamos instancias en las que se puede reconocer esa emoción en un personaje a pesar de que no se nombra el temor. En los pasajes del Guardián y Eurídice se recurre no a los vocablos sino al espacio y a la forma de aludir a él, de percibirlo, para sugerir el miedo. Además, si bien el tiempo es un aspecto relevante en esta emoción, como identificamos en la definición de *Retórica* y lo vimos acompañando la expresión del temor en numerosas oportunidades, es importante señalar que en las palabras del Guardián y Eurídice, también, se complejiza el tiempo en especial mediante su detardamiento. Para finalizar, son numerosas las aristas de análisis que despliega este primer sondeo de la pieza, que habilita nuevos interrogantes, entre ellas cómo experimenta el espectador esa lentitud del tiempo.

Bibliografía

Edición crítica y traducción

Camarero, A. (tr.) (1980) *Sófocles.* Filoctetes, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Jebb, R. (1962 [1900]) *Sophocles, The plays and fragments, Part III:* The Antigone, Amsterdam: Adolf Hakkert Publisher.

Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (eds.) (1990) *Sophocles fabulae*, Oxford: University Press.

Saravia, M. I. (tr.) (2011. Antígona. *Sófocles*, La Plata: Edulp.

Tovar, A. (ed. y tr.) (1971) *Aristóteles.* Retórica, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Bibliografía crítica

Filinich, M. I. (2007) *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba.

Gonzalbo Aizpuru, P. Staples, A. & Torres Septién, V. (2009) *Una historia de los usos de miedo*, México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Lacourse Munteanu, D. (2012). Aristotle: the First "Theorist" of the Aesthetic Emotions. En *Pity and fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge: University Press, 70-140.

Nagy, G. (2010) "The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording", *Dialogues* 5, 29-45. https://chs.harvard.edu/curated-article/gregory-nagy-the-subjectivity-of-fear-as-reflected-in-ancient-greek-wording/ (Recuperado 14/9/2025)

Obrist, K. (2025a) "Todos tus muertos: lance patético, repugnancia y sufrimiento en *Antígona* de Sófocles" en *Synthesis* (en prensa)

Obrist, K. (2025b) "Asco y desorden en Tebas: la repugnancia en Sófocles". Atienza, A., Rodríguez Cidre E. & Buis E. J. (eds.), *Emociones poéticas. Representaciones del páthos en la Grecia antigua.*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA. (en prensa).

Patera, M. (2014) “Reflections on the discourse of fear in Greek Sources”, en Chianiotis, A. & Ducrey, P. (eds.) *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 109-134.

Stavelas, A. N. (2019) “On Aristotle’s Conception of Fear”, *AIΘHP* 6, 88-100.

Ugolini, G. (2017) “Φόβος φυτεύει τὺραννον: The Tyrant’s Fears on the Attic Tragic stage”, *Comparative Drama* 51 4, 456-474.