

Antigone: una lectura ético-musical

Jan Helge Solbakk *

University of Oslo, Noruega

Juan Jorge Michel Fariña **

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 25/2/2025 – Aprobado: 12/1/2026

Resumen:

La segunda oda coral de la Antígona es una de las páginas más profundas y subyugantes de la literatura universal. Así lo demuestra su asombrosa síntesis del doble sistema de mediaciones, instrumentales y normativas, que modelan la condición moral de la especie humana. En este contexto, las versiones de Mendelssohn y Orff no son una mera “musicalización” del texto, sino una verdadera creación estético-conceptual que viene a suplementarlo. Su lectura analítica permite volver sobre la tragedia de Sófocles desde dos ángulos. Por un lado, recreando algo del “clima” del teatro griego, cercano a la puesta en escena de una ópera. Por otro, al introducir la tensión entre los registros imaginario, simbólico y real, postular una nueva línea de análisis de las versiones musicalizadas de los coros griegos, ausente en los textos canónicos sobre el tema.

Abstract:

Antigone: an ethical-musical reading.

The second choral ode from Antigone is one of the most profound and captivating passages in world literature. This is demonstrated by its astonishing synthesis of the dual system of instrumental and normative mediations that shape the moral condition of humankind. In this context, the versions by Mendelssohn and Orff are not merely a “musical setting” of the text, but a true aesthetic and conceptual creation that complements it. An analytical reading of these versions allows us to revisit Sophocles' tragedy from two angles. On the one hand, by recreating something of the “atmosphere” of Greek theater, akin to the staging of an opera. On the other, by introducing the tension between the imaginary, symbolic, and real registers, by proposing a new line of analysis for musical settings of Greek choruses, one that is absent from canonical texts on the subject.

Entre alrededor de 1790 y 1905 poetas, filósofos e intelectuales europeos sustentaban la difundida opinión de que la Antígona de Sófocles era no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu humano.

Con esta frase, deliberadamente épica, George Steiner inicia su clásico tratado sobre las versiones modernas y contemporáneas de la tragedia griega.¹ Para sostener teóricamente la potencia de tal afirmación, tomaremos un fragmento ejemplar: la segunda oda coral de la Antígona a través de un ejercicio teórico musical que como veremos tiene la virtud de suplementar la lectura del texto.

*j.h.solbakk@medisin.uio.no

**jjmf@psi.uba.ar

Reconstruyamos brevemente el escenario. Acaba de finalizar la batalla de Tebas. Los argivos fueron vencidos y los cuerpos de Etéocles y Polinice yacen en el campo de batalla. Creonte, hermano de Yocasta y tío de ambos, da a conocer su proclama anunciando el destino que espera a los cuerpos de ambos hermanos.

A Etéocles, quien murió defendiendo las murallas de Tebas le serán reservadas las exequias reales y su cuerpo será velado en Palacio. A Polinice, quién murió derramando sangre tebana, ninguna tumba le será permitida; su cuerpo permanecerá a la intemperie a merced de los pájaros y los perros carniceros. Y pagará con su vida quien ose transgredir los términos de este edicto.

Pero al alba, el centinela trae una noticia inquietante: alguien ha esparcido una fina capa de polvo sobre el cuerpo de Polinices, cumpliendo así con el antiguo rito de sepultura. El edicto ha sido burlado y Creonte, enfurecido, profiere amenazas contra los guardias y ordena se encuentre inmediatamente al culpable. Antes de su salida de escena, el centinela le reservará un último gesto cínico: *yo lastimo tus oídos, el que realizó la acción, lastima tu corazón.*

El auditorio tiembla, porque imagina que la responsable pudo ser la pequeña Antígona, quien la noche anterior confesaba a Ismene su dolor por el destino de su hermano Polinice. El guardia sale raudo en busca del culpable. Se insinúa el desenlace. Es entonces cuando hace su segunda entrada el coro para darnos la exacta dimensión de lo que tenemos por delante.

La segunda entrada del coro

Hoy sabemos que los coros griegos carecían de armonía. Los intervalos de los modos en la Grecia clásica eran demasiado defectuosos como para soportar un verdadero sistema armónico. El corifeo cantaba y el arpa acompañaba al unísono o, como mucho, a la octava. Quizá por ello han sido tantos los artistas que, desde el clave bien temperado en adelante, han buscado saldar esa deuda musical con los textos trágicos. Entre los que se han ocupado de la Antígona se cuentan dos prodigios: Félix Mendelssohn y Carl Orff.ⁱⁱ

La versión de Mendelssohn es de 1841, la de Orff de 1947. El siglo que las separa puede parecer insignificante respecto de los 2.500 años que nos distancian de la composición original de Sófocles. Sin embargo, el tránsito de la música tonal al dodecafonismo imprimirá diferencias estéticas cruciales respecto de los textos que musicalizan.

Ilustraremos hoy la cuestión a través de la célebre segunda entrada del coro. Claude Lévi-Strauss la escogió para definir a la cultura como opuesta a la naturaleza, y Jacques Lacan para hablar de las enfermedades imaginarias. Nuestro foco serán hoy las tesis de Narciso Benbenaste, siguiendo a Vigotsky, en torno a las mediaciones instrumentales y normativas.

Los primeros versos del coro no dan lugar a equívocos. En los acordes mayores de Mendelssohn o en la apuesta minimalista de Orff, el coro de hombres dice:

Estrofa I

*Andan por ahí montones de cosas formidables,
pero ninguna más formidable que el hombre.*

La armonía clásica que propone Mendelssohn le da carácter de himno, mientras que la letanía disonante de Orff otorga a la introducción clima profético. ¿Por qué habría de intercalar Sófocles un coro que nos hable de la excepcionalidad de la especie humana? ¿No será acaso para indicarnos que ha llegado el momento de recordar cuál es la ley que nos rige? La primera estrofa se completa como sigue:

*Esa cosa que es el hombre avanza,
incluso al cabo de las rutas del grisáceo mar
con borrascoso ábrego, atravesándolo,
bajo las amenazas de oleajes que braman en su derredor.
Y a la tierra, óptima entre los dioses,
inagotable e infatigable, la va desgastando
al voltearla sus arados año tras año
y cultivarla con la raza equina.*

Poderoso es el hombre, dice el coro, porque ha logrado emanciparse de la naturaleza. Diseñando embarcaciones para surcar los mares y arados para trabajar la tierra, inagotable avanza el hombre.

Los coros griegos están organizados en estrofas y antístrofas, constituyendo las segundas una suerte de “respuesta” al tema planteado por las primeras. Veamos:

Antístrofa I

*Y el circunspecto hombre echa el lazo
a la familia de los pájaros de prontos reflejos, y se los lleva,
y también a la estirpe de las fieras salvajes
y las marinas criaturas del océano
con entramadas y bien trenzadas redes.
Y con ardides consigue dominar la agreste fiera montívaga
y ha de llegar a someter al yugo, que circunda la testera,
al caballo cuyas crines caen a uno y otro lado del cuello,
y al indómito toro de los montes.*

Si en la primera estrofa son las embarcaciones y los arados el testimonio de la proeza humana, su antístrofa amplía el panorama. También es el hombre la cosa más formidable porque ha sometido al resto de las especies que pueblan la tierra: el caballo, el toro, los peces, los pájaros. No sólo ha dominado a las fieras que habitan su territorio natural, sino que ha alcanzado a los pájaros que surcan los cielos y a las criaturas del mar. Y para hacerlo, ha debido redoblar su ingenio en la creación de cada vez más sofisticadas herramientas: el lazo, las redes, los ardides.

En síntesis, la primera estrofa con su antístrofa establecen que el carácter formidable del hombre radica, por un lado, en lo que vamos a denominar, siguiendo a Narciso Benbenaste, mediaciones instrumentales.

Como su nombre lo indica, *median* entre el hombre y la naturaleza. Internalizando las pautas acerca de cómo lidiar con la materia, mediatizan al ser humano respecto del orden de necesidad. Un arado, una red, un ardid, son los ejemplos de Sófocles: herramientas y saber técnico integran esta primer serie de dispositivos que emancipan al hombre respecto de la naturaleza.

Fiel a su estructura lógica, la segunda estrofa cambia radicalmente su línea argumental. Tomemos, uno a uno, los dos primeros versos:

Estrofa II

Y aprendió por sí solo el lenguaje y las ideas etéreas

Si antes el coro hizo referencia a las mediaciones instrumentales, ahora está hablando de algo bien diferente. El lenguaje y las ideas también constituyen mediaciones, pero no ya entre el hombre y la naturaleza, sino entre los propios seres humanos. El texto es claro: mientras que

las aptitudes instrumentales suponen un entrenamiento, el lenguaje se aprende por sí solo. Pasemos al siguiente verso:

y los comportamientos que imprimen un orden a las ciudades

Este segundo verso complementa al anterior y está en relación con un nuevo orden de legalidades. Si el lenguaje es el mediador subjetivo por excelencia, la referencia a la legislación –que imprime un orden al caos– será su correlato lógico. Siempre siguiendo a Benbenaste, vamos a denominar *mediaciones normativas* a estas instancias de la Ley entre los hombres.

Resumiendo, el hombre es la cosa más formidable; de un lado porque se ha mediado con la naturaleza, generando instrumentos –desde herramientas hasta algoritmos– que lo emancipan de ella; de otro, porque dispone del lenguaje, mediador por excelencia entre los sujetos.

Salteamos lo que resta de la segunda estrofa y entramos en su antístrofa. Se trata del desenlace del coro. Comencemos por los primeros tres versos:

*Pero aun poseedor, más de lo que cabe imaginar,
de cierta astucia que es la que le proporciona su habilidad,
se desliza unas veces en pos del descalabro, otras del éxito.*

El hombre es la cosa más formidable, y es justamente por ello que tiene conflictos morales. Sófocles es claro al respecto: a pesar de su astucia, o mejor, precisamente debido a ella, el hombre no puede sustraerse de la responsabilidad de elegir. A veces obra en el sentido del bien, otras en el sentido del mal. El alcance que da este coro a las nociones de “bien” y “mal”, queda sintetizado en la respuesta siguiente:

Antístrofa II

*Si entrelaza las normas de la tierra
y la justicia de los dioses (...)
¡He ahí un ciudadano ejemplar!*

La fórmula de Sófocles es clara: para hallar a un ciudadano digno de habitar la Polis habrá que verificar si existe armonía entre su proceder en la tierra y la justicia de los dioses. El “proceder en la tierra” no es otra cosa que la conducta particular de un sujeto entre otros. Pero el coro nos alerta: existe también un orden suplementario que corresponde a lo imponderable. Mientras que las conductas particulares van cambiando, lo universal singular se sustrae y trasciende.

Como lo hemos sugerido en otras oportunidades, el campo de lo particular es el soporte necesario, pero sólo en la medida en que abre la ocasión para que las singularidades lo desborden. En palabras de Arnold Schoenberg, *lo único permanente es el cambio*.

Finalmente, el coro cierra con una advertencia cuyo alcance abre la dimensión de responsabilidad. Si el hombre tiene conflictos éticos, no será sin consecuencia resolverlos en un sentido o en otro:

*Pero ¡sea privado de la condición de ciudadano (...)
aquél con quien vive el desdoro:
Ojalá que no comparta conmigo el hogar
ni esté entre los que piensan igual que yo
quien así se comporte!*

La dimensión musicoterapéutica del coro griego

¿Cómo traducir esta secuencia lógico argumental en términos musicales? La propuesta inicial de Felix Mendelssohn es relativamente sencilla: trasladar el esquema de estrofas y antistrofas de acuerdo a la siguiente secuencia:

A
A'
B
B'

Una idea musical A para los seis versos de la Estrofa 1

*Vieles Gewaltige lebt, und nicht ist gewaltiger als der Mensch,
drum selbst über die dunkle Meerfluth zieht er vom Süd umstürmt,
hinwandelnd zwischen den Wogen, den rings umtosten Pfad.
Er müdet ab die höchste Göttin, Gäa, die ewige, nie zu ermattende,
während die Pflüge sich wenden von Jahr zu Jahr,
mit der Rosse Stamm sie furchend.*

y la repetición de la misma línea melódica (A') para los seis versos siguientes de la antistrofa:

*Flüchtiger Vögel leichte Schaar und wildschwärmendes Volk im Wald,
Thier' auch, welche das Meer erzog, fängt er, listig umstellend, ein
in netzgesponnener Windung, der vielerfahrene Mensch;
gewandt bezwingt er auch des Landes Berge durchwandelndes Wild,
und den mähigen Nacken umschirrt er dem Ross mit dem Joche rings,
auch dem unbezwungenen Bergstier.*

Como dijimos más arriba, se trata de la entrada de un coro fundamental de la tragedia, que se inicia con el extraordinario verso: *Vieles Gewaltige lebt, und nicht ist gewaltiger als der Mensch* (Muchas cosas formidables, pero ninguna más formidable que el hombre). Se imponía por lo tanto una armonía brillante, que solo podría estar lograda con acordes mayores.

La elección de Mendelssohn recae en la tonalidad de La Mayor, como lo indica la armadura de clave para la breve introducción instrumental y para las distintas voces. La melodía es absolutamente clásica y busca una rápida empatía con el auditorio.

Nº 2a 17

Andante con moto M.M. ♩ = 144 Strophe I

Tenori

Bassi

CHOR I

Pianoforte

Vie-les Ge-wal-ti-ge lebt, und nichts ist ge-

wal-ti-ger als der Mensch, drum selbst ü-ber die dun-ke-le Meer-fluth zieht er vom

Süd umstürmt, hin-wan-delnd zwi-schen den Wo-gen den rings um-to-sten

Nótese el equilibrio entre la simplicidad y la fuerza de la idea inicial, la cual aparece reiterada luego con la incorporación de más voces, lo cual contribuye a incrementar su brillo.

Es evidente que Mendelssohn se propuso componer una pieza popular, que generara empatía inmediata con el auditorio. Para explorar el carácter pregnante de esta línea melódica, hemos realizado un ejercicio en el marco de la carrera de Musicoterapia de la Universidad de Buenos Aires. Se trabajó con un grupo de quince estudiantes, con conocimientos musicales diversos y no familiarizados con la tragedia de Sófocles. Ninguno de ellos conocía previamente los coros de Mendelssohn. Se les dio a escuchar dos veces el coro y espontáneamente produjeron la siguiente improvisación.

<https://youtu.be/tVYYP1OJjvo?si=61EIAeh8nRJg33kW>

Esta misma línea melódica, que tan hondo cala en el auditorio, se retoma en la Antístrofa (A´), estableciendo así la continuidad, ya que desde el punto de vista lógico argumental, se sigue hablando de la relación del ser humano con la naturaleza. Pero Mendelssohn introduce variaciones armónicas que al oído del espectador distinguen esta nueva secuencia, la cual constituye una “respuesta” a la estrofa inicial –la primera hablaba de las herramientas, la segunda de la preminencia del hombre por sobre el resto de las especies que pueblan la tierra.

Hasta aquí la primera estrofa con su antístrofa. Siguiendo la tradición de los coros griegos, la segunda estrofa cambia el eje temático. Introduce las mediaciones del hombre con los demás miembros de la especie, mediación que según el texto de Sófocles se da a través del lenguaje

y las ideas etéreas (logos) y las leyes que imponen un orden al caos de las ciudades. Mendelssohn disponía de estos versos:

*Und das Wort und den luftigen Flug des Gedankens erlernt' er,
ersann staatordnende Satzungen, weiß dem ungastlichen Froste des Reifes, und Zeus
Regenpfeilen zu entfliehn.*

Se trata de una inflexión del texto: de la relación con la naturaleza a la relación con el resto de los seres humanos, movimiento que prepara a su vez el argumento de la excepcionalidad de la condición ética. Mendelssohn opta entonces por modular a tonalidad menor. Ello permite sostener una continuidad de la idea musical, a la vez que cambiar drásticamente el clima emotivo. Si la primera estrofa con su antístrofa eran brillantes, esta segunda estrofa es decididamente reflexiva.

20 Strophe II
Più mosso M.M. ♩ = 66.

Chor I Und das Wort und den luftigen Flug des Gedankens erlernt er, er -

Più mosso
p cresc.

Como se puede apreciar, la melodía no es tan "pegadiza" como la de la primera parte. Esta segunda estrofa resulta más ardua, más trabajosa de ser retenida por el auditorio. Se busca transmitir así musicalmente la mayor complejidad de su línea argumental. Veamos un ejemplo: en el último pasaje de la segunda estrofa, Sófocles introduce una idea inquietante: *Aida monon pheûxin ouk epáxetai* –solo de la muerte no podrá el hombre escapar. E inmediatamente *nosón d' amékhánon phygás*. Después de haber establecido el límite inexorable de la muerte, el coro sugiere que el hombre inventó un truco para escapar imaginariamente de ella: *la huída en las enfermedades imposibles*ⁱⁱⁱ. Para expresar esta idea Mendelssohn contaba con los siguientes versos:

*Nur nicht den Tod ward zu flieh'n ihm vergönnt,
doch schwere Krankheit bannt er durch sich're Heilung.*

Evidenciando una intuición genial sobre el alcance de ese pasaje, el momento musical genera un in crescendo que hace de las delicias del auditorio preparando de manera magistral el desenlace.

The image shows a musical score for the final antistrophe of Antigone. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The vocal line includes the lyrics: "Nur nicht dem Tod ward zu fliehn ihm ver-gönnt, doch schwe-re Krankheit". The bottom system has a piano accompaniment with a right-hand part in the treble clef and a left-hand part in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *pp* and *sf*, and various musical notations like notes, rests, and slurs.

Concluyendo, la antístrofa final, en la que se enuncia el principio ético que recorrerá toda la Antígona, resulta desde el punto de vista melódico, una reiteración de la secuencia anterior, pero enriquecida por una variedad de recursos. Ante todo inclusión de más voces y especialmente variaciones armónicas y rítmicas que sorprenden al espectador medio, confrontándolo con un escenario rico en polifonía, que acompaña los versos finales del coro:

*In Erfindungen listiger Kunst gewandt,
neigt bald er zum Argen, zum Guten bald,
achtet hoch der Heimath Gesetz, der Götter schwurheilig Recht.
Segen der Stadt, Segen der Stadt!
Aber zum Fluch lebt ihr, wer gesellt dem Laster voll Trotz sich bläht;
nicht an einen Herd mit mir gelange, noch in meinen Rath solch ein Frevler!*

Mendelssohn y Orff: la tensión entre los registros

Tal como lo consignamos más arriba, la versión musicalizada por Mendelssohn data de 1841, mientras que la de Orff es de 1947. Pero no es sólo un siglo lo que las separa. La primera fue compuesta, como vimos, recreando una estética clásica, eminentemente tonal, y aspiraba a encantar al auditorio –de hecho fue una composición unánimemente elogiada por la crítica y por el público.

La versión de Orff, en cambio, resultó abiertamente disruptiva. Ante todo, no se basó en una traducción canónica de la Antígona, sino en la controvertida versión de Friedrich Hölderlin de 1804.^{iv} Pero no sólo adoptó un texto revulsivo, sino que lo musicalizó en clave atonal. Acentuó así el carácter disonante de la composición, abundando en compases sincopados y profusos en percusión. Al respecto nos dice Steiner:

El timbre de la orquesta de Orff tiende a lograr efectos “neorituales” y “etnográficos”. Baterías de pianos representan la nota dominante. Xilófonos, marimbas, tambores de piedra, carrillones panderetas, castañuelas, gongs javaneses, un yunque, una serie de tambores africanos, címbalos turcos dan a los discursos corales y a las odas una cualidad martillante, febril y también claramente metálica, casi traslúcida. (Steiner, p. 133).

Véase como ejemplo el final del acto III, que comienza con el monólogo doliente de Antígona:

*¡Oh tumba! ¡Oh lecho nupcial! ¡Oh, subterránea morada que me guardará para siempre!
Hacia ti van mis pasos para encontrar a los míos. De ellos, cuantioso número ha acogido ya Perséfone, todos de miserable muerte muertos: de ellas, la mía es la última y la más*

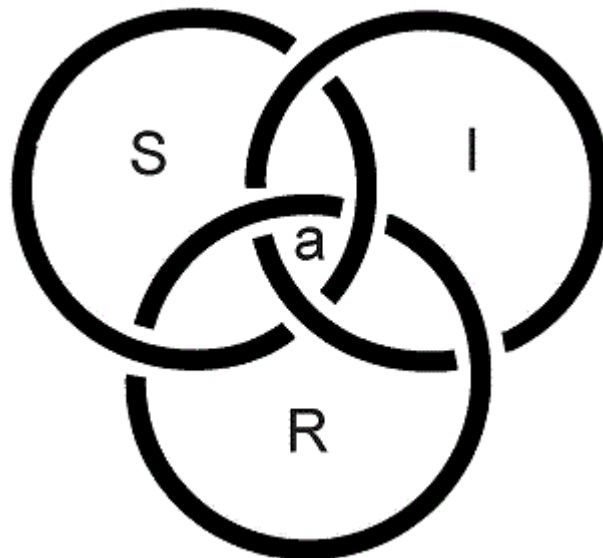
miserable; también yo voy allí abajo, antes de que se cumpla la vida que el destino me había concedido (...). (Antígona, 892-897).

En la versión de Orff, la soprano arranca su aria en una melodía que aún conserva reminiscencias clásicas, pero a los tres minutos, cuando entra el corifeo, lo hace con una voz, que junto a la de Creonte, aparecen apoyadas en una estridente combinación de instrumentos percutidos.

<https://youtu.be/Gv7gKPbEtFI?si=-UcFqh4sQAfrb4Tk>

El pasaje ejemplifica bien la tensión entre una melodía y su soporte armónico en términos vagamente tonales y la entrada abrupta del acorde decididamente disonante.

Una manera de abordar esta tensión es apelar a los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real, con su correlato en la melodía, la armonía y el ritmo respectivamente.^v



En este esquema lo imaginario se correspondería con la melodía, en tanto ésta despliega el eje diacrónico de la composición. La melodía se desenvuelve en una secuencia lineal, trazando la sucesión de sonidos, lo cual en su deslizamiento recuerda también la figura de la metonimia. Lo simbólico, por su parte, expresa la dimensión sincrónica, el nivel metafórico subyacente a toda composición. Se corresponde así con la armonía, que guarda el tesoro de la tónica en la que se soporta el juego melódico. Lo real, finalmente, estaría dado por el ritmo, puro movimiento del cuerpo cuando éste resiste toda servidumbre a las palabras.^{vi}

Es a partir de esta lectura, que proponemos analizar la tensión entre las versiones de Mendelssohn y Orff. La primera, lo dijimos más arriba, apela a una melodía en la cual el auditorio puede verse fácilmente reflejado –dimensión imaginaria. Esta melodía se halla soportada a su vez en una base armónica relativamente familiar, que apela así al universo simbólico de una cultura compartida, eminentemente tonal. El carácter pegadizo de la primera estrofa con su antistrofa en el coro de Mendelssohn representaría a la perfección esta modalidad.

La versión de Orff, en cambio, es ante todo fuertemente sincopada. Acentuando una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás, la síncopa comporta una estrategia compositiva que busca quebrar la regularidad del ritmo. Orff echa mano de este recurso de manera casi permanente, para desconcertar al auditorio, para romper una y otra vez sus certezas auditivas. La profusión de instrumentos de percusión antes apuntada contribuye a ello.

Es esta dimensión de lo real lo que interesa subrayar aquí. Si la versión de Orff resultó para muchos brutal, fue ante todo por esta relación que establece con la pura ausencia de representación.

¿Pero no es acaso esa relación con lo real lo que distingue el acto de Antígona? La sepultura del cuerpo despojado de su hermano Polinices la ubica justamente por fuera de las leyes de la ciudad, pero también por fuera de toda compañía, incluso de la de su propia hermana. Esa soledad existencial, que prescinde de toda forma previamente tematizada es la que busca evocar la composición de Orff.^{vii}

A manera de conclusión

La segunda oda coral de la Antígona es sin duda una de las páginas más profundas y subyugantes de la literatura universal. Así lo demuestra su asombrosa síntesis del doble sistema de mediaciones que modelan la condición moral de la especie humana. En este contexto, las versiones de Mendelssohn y Orff no son una mera “musicalización” del texto, sino una verdadera creación estético-conceptual que viene a suplementarlo.

Su lectura analítica permite volver sobre la tragedia de Sófocles desde dos ángulos. Por un lado, recreando algo del “clima” del teatro griego, más cercano a la puesta en escena de una ópera que a la experiencia de lectura en boga actualmente. Por otro, al introducir la tensión entre los registros (imaginario, simbólico y real), postular una nueva línea de análisis de las versiones musicalizadas de los coros griegos, ausente en los textos canónicos sobre el tema.

Referencias

Ariel, A. (1997). *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Manantial.

Benbenaste, N. (1993) *Sujeto= política x Tecnología / MERCADO*. Editorial Lenguaje Buenos Aires.

Blaserna, P. : *Le son et la musique*, París, Germain Baulliere. Incluido en Helmholtz, H. & Blaserna, P. *La armonía musical*, Ibero Americana, Buenos Aires, sin fecha.

Geary, J. (2006) Reinventing the past: Mendelssohn's "Antigone" and the Creation of an Ancient Greek Musical Language. *The Journal of Musicology*, Vol. 23, No. 2 (Spring, 2006), pp. 187-226. University of California Press.

Michel Fariña, J. (1999): *Ética: un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba.

Michel Fariña, J., Salomone, G. et al (2007): Logos, Pathos, Ethos: Developing Ethical Sensitivity in Argentinean Teachers using the Racial and Ethical Sensitivity Test (REST). Annual Meeting of the Association for Moral Education, New York University, November 2007.

Lacan, J. *La ética del psicoanálisis (Libro 7)*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Lain Entralgo, P. (1958). *La cura por la palabra en la antigüedad clásica*. Ediciones Anthropos: Madrid. [English translation: Lain Entralgo, P. (1970) *The Therapy of the Word in Classical Antiquity*. New Haven and London: Yale University Press.]

Pianacci, R. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. California: Ediciones de GESTOS

Solbakk, J. (2006) Catharsis and moral therapy II: an Aristotelian Account. *Medicine, Health Care and Philosophy* 9:141-153.

Steiner, G. (1987) *Antígonas*. Buenos Aires: Gedisa.

ⁱ Ver Steiner, G. "Antígonas", Gedisa, 1987. Las versiones de la Antígona comentadas por Steiner son todas europeas. Para un panorama de nuestra región geográfico-cultural, ver la obra de Rómulo Pianacci "Antígona: una tragedia latinoamericana" (Gestos, 2008), donde se comentan más de veinte versiones, desde México hasta Argentina.

ⁱⁱ Deberíamos contabilizar también la *Antigone* de Arthur Honegger, una ópera (*tragédie musicale*) en tres actos sobre el texto de Sófocles, volcado al francés por Jean Cocteau. Honegger compuso esta ópera entre 1924 y 1927, estrenándola el 28 de diciembre de 1927 en el Théâtre Royal de la Monnaie, con escenografía de Pablo Picasso y vestuario de Coco Chanel.

ⁱⁱⁱ Seguimos para esta lectura la interpretación de Jacques Lacan en sus clases sobre Antígona, especialmente la dictada el 15 de Junio de 1960. Ver *La ética del psicoanálisis* (Libro 7). Editorial Paidós, Buenos Aires

^{iv} Para un análisis de este texto, tan bello como desconcertante, ver la amplia información provista por Steiner, op. cit., especialmente pp. 58-85.

^v El tema, que excede el marco de este trabajo, puede rastrearse en la obra de Alain Didier Weill, especialmente "La nota azul. Acerca de los cuatro tiempos subjetivantes en la música", cuyo primer avance sobre el tema es su intervención en el seminario de Jacques Lacan del 21 de diciembre de 1976. La formalización de los tres registros y su correlación con las dimensiones de melodía, armonía y ritmo son una reformulación posterior de un analista y músico argentino, José Luis Berardozi, publicada en 2003 por Letra Viva: "El tiempo y el sujeto. Función de la síncopa" -el material clínico original allí contenido, que data de veinte años atrás, fue supervisado por el propio Weill.

^{vi} Y si quisiéramos jugar con el modelo podríamos forzar el esquema con una idea más: asignar el valor de objeto a (en la intersección de los tres registros) a la Nota Azul –en referencia al citado texto de Weill. El término de "nota azul", inspirado en la cromática metáfora de Chopin, refiere a aquél efecto musical al que nos vemos conducidos sin saberlo y que en rigor creamos a posteriori cuando nos solzamos en él. La nota azul no está anclada en ninguno de los tres registros, así como tampoco reconoce prerrogativa alguna en las líneas melódica, armónica o rítmica, siendo un resto que "cae", a la manera del llamado "objeto a".

^{vii} Sobre esta posición del sujeto ante su soledad, ver Alejandro Ariel "Moral y Etica". En *El estilo y el acto*. Manantial, 1995.