

***LOS DEUDOS RIVALES,*
DE CARMEN HERNÁNDEZ DE ARAÚJO,
ENTRE LA TRAGEDIA Y LO TRÁGICO**

LOS DEUDOS RIVALES,
BY CARMEN HERNÁNDEZ DE ARAÚJO,
BETWEEN TRAGEDY AND THE TRAGIC

Miguel Angel Náter, Ph. D.

Catedrático

Departamento de Estudios Hispánicos

Universidad de Puerto Rico

Correo electrónico: altardavid@hotmail.com

Resumen

Este artículo analiza la obra dramática *Los deudos rivales*, de la primera dramaturga puertorriqueña, Carmen Hernández de Araújo, desde el punto de vista del texto dramático y la reescritura de la tragedia antigua, especialmente de la *Antígona* de Sófocles. Se intenta explicar la diferencia entre la tragedia y “lo trágico”, a partir de los planteamientos de Aristóteles, Sören Kierkegaard, Friedrich Hegel y Albin Lesky, y cómo la autora los adapta a las situaciones específicas de sus personajes.

Palabras clave: *Los deudos rivales*, Carmen Hernández de Araújo, tragedia, lo trágico, Kierkegaard, Hegel, Lesky

Abstract

This article analyzes the play *Los deudos rivales*, a drama written by the first Puerto Rican female playwright, Carmen Hernández de Araújo, in light of the concept of “dramatic text” and the rewriting of ancient Greek tragedies, particularly *Antigone* by Sophocles. It attempts to explain the difference between the notion of tragedies and “what is tragic” from Aristotle’s approach to that of Sören Kierkegaard, Friedrich Hegel and Albin Lesky, and how the author adapts them to her characters’ particular situations.

Keywords: *Los deudos rivales*, Carmen Hernández de Araújo, Tragedy, “what is tragic”, Kierkegaard, Hegel, Lesky

Recibido: 27 de noviembre de 2018. *Aprobado:* 26 de febrero de 2019.

Los deudos rivales es una “tragedia” escrita en prosa hacia 1846 y publicada veinte años más tarde en 1866. Dividida en cinco actos, se ambienta en el año 219 de la era cristiana, en el alcázar de Licurgo¹, en Esparta, capital de Lacedemonia. Su autora es Carmen Hernández de Araújo (1824-1877), quien es considerada la primera dramaturga puertorriqueña².

Es cuestionable la afirmación de Wilfredo Braschi en relación con el carácter “muy relativo” del valor literario de las obras de Hernández de Araújo (17). Si bien el crítico se refería a las obras de esta escritora y a la de María Bibiana Benítez, *La cruz del Morro*, la primera obra de Hernández de Araújo brilla por sus cualidades de alto valor literario, desde el punto de vista del texto dramático. Como el mismo Braschi destaca, en ella aparecen elementos dramáticos que constantemente se reiterarán en la dramaturgia posterior del País (17). Aunque Braschi no desglosa cuáles son esos elementos, es posible observar en la obra de Hernández de Araújo la tendencia a ambientar las tramas en países extranjeros y la omisión de los problemas sociales estrictamente puertorriqueños, abriéndose de ese modo a consideraciones universalistas. Si nos detenemos en la obra de Celedonio Luis Nebot de Padilla, *Mucén o el triunfo del patriotismo* (1833), nos percataremos de que esa tradición de la literatura en Puerto Rico podría remontarse, por lo menos en la trayectoria de las obras dramáticas, hasta esa fecha³.

Antonia Sáez se equivocaba cuando afirmaba que la obra de Hernández de Araújo estaba escrita en versos. Destacaba, además, que el contenido es clásico, pero tratado desde la perspectiva romántica: “El fatalismo

¹ Si se trata del personaje histórico, habría una confusión con las fechas, pues Licurgo vivió entre los años c. 389 y 324 a. C. Tendría más sentido la fecha del 319.

² Además de esta obra, escribió en 1846, a los veintidós años, la obra *Hacer el bien al enemigo es imponerle el mayor castigo*, cuya acción se desarrolla en Inglaterra hacia 1660, la época de Carlos II. Se publicará en 1863. También escribió *Amor ideal*, publicada junto con *Los deudos rivales* en 1866.

³ Puede consultarse el texto de Nebot en Roberto Ramos-Perea (ed.), *Obras encontradas, de Celedonio Luis Nebot de Padilla*, San Juan, Editorial LEA, 2005.

que mueve esta producción no tiene la grandeza del «factum» griego, sino el carácter romántico de *La fuerza del sino* del duque de Rivas y de tantas otras obras románticas” (20). Angelina Morfi, por su parte, señala que la ambientación es la más lejana que se conozca entre los dramas escritos en Puerto Rico durante el siglo XIX (160). No obstante, ya en el siglo XX habría que señalar que René Marqués se remonta al año 1900 a. C. para recrear la pugna existencial en la cual se encuentra Abraham, específicamente en *Sacrificio en el Monte Moriah* (1969), la cual comienza una especie de trilogía que será completada un año después con *David y Jonatán y Tito y Berenice* (1970) (Vázquez Álamo, 8). Siguiendo las afirmaciones de Sáez, Morfi llega a la conclusión de que la obra de Hernández de Araújo trata un tema clásico de forma romántica y que desarrolla los patrones de una intriga amorosa con los personajes masculinos envueltos en guerras o en asuntos de Estado, el secreto de la vida de uno de los personajes que se revela en un momento crítico, la actitud heroica, la muerte violenta o el suicidio. Por otro lado, destaca que de la forma clásica Hernández de Araújo conserva la preferencia por los cinco actos, el empleo de la prosa y el asunto trágico. Sin embargo, no se trata del término “clásico”, es decir, de la Antigüedad, sino que se refiere con ese término a lo que hacia el siglo XVIII en Francia, sobre todo, se llamó clasicismo. Las tragedias clásicas estaban escritas en un solo y continuo acto. Al enjuiciar la obra de Hernández de Araújo, Morfi comenta lo siguiente:

En el caso de *Los deudos rivales* resulta exagerado ver que los tres personajes principales se suicidan sin convencernos sus motivaciones. También se adscribe al drama histórico, aunque demuestra poca habilidad para situarnos en el momento que escoge, y a veces el tipo de razonamiento de los personajes resulta anacrónico, aplicando modos de sentir propios de una época más moderna. (161)

La exigencia de Morfi olvida que el propósito de una obra como esta es hacer participar del acontecimiento al espectador. El anacronismo puede llegar a convertirse legítimamente en una manera de enfrentar al público con los problemas humanos de todos los tiempos y, sobre todo, con la situación existencial surgida de la *hamartía* y de la *hybris* de los personajes principales.

Más certera es la opinión de Josefina Rivera de Álvarez, cuando afirma que *Los deudos rivales* es una “tragedia helena” (737). Si la ambientación histórica corresponde a la época de Licurgo en Lacedemonia, los personajes de Antígona e Ismenia son reminiscencias de la tragedia de Sófocles, *Antígona*, representada hacia el 442 o 441 a. C. En la famosa obra sofoclea, Antígona es hermana de Ismene y se enfrenta a Creonte, siendo, ambos oponentes, emblemas de las dos fuerzas encontradas en la tragedia: la familia y el Estado, según lo plantea José Vara Donado, siguiendo la *Estética* de Friedrich Hegel (130).

Valdría la pena recordar que desde los planteamientos del pensador danés Sören Kierkegaard, específicamente en el tratado titulado *Antígona*, se observa la tendencia a delimitar y definir qué se entiende por “lo trágico”, alejándose de las definiciones tradicionales y clasicistas que seguían de cerca las propuestas que Aristóteles planteó en *La poética*. Para Kierkegaard, no es posible separar lo trágico antiguo de lo trágico moderno; antes bien, lo trágico antiguo se deja absorber por lo trágico moderno, y en esa acción se manifiesta lo trágico “verdadero”. No obstante, trata de encontrar una forma de distinguirlos. Lo que separa en cierto modo a la tragedia antigua de la moderna, continúa Kierkegaard, es la concepción que del Estado y del individuo se posee. El héroe trágico antiguo estaría supeditado en su libertad al Estado, a la familia, al destino. El mundo antiguo no había proyectado sobre sí mismo la subjetividad. El individuo sufría su caída, y su sufrimiento estaba relacionado con su responsabilidad. El héroe trágico moderno, por el contrario, está reflejado subjetivamente en sí mismo, afirma Kierkegaard, y esa reflexión no tiene que ver con el destino, el Estado o la familia, sino con su propio pasado, con su dolor, siendo el dolor la interpretación moderna del sufrimiento antiguo:

La Antígona de Sören Kierkegaard –de ahí su enriquecimiento– es una Antígona del dolor, no del sufrimiento. El dolor, para Sören Kierkegaard, viene a ser la interpretación moderna del sufrimiento antiguo. El sufrimiento antiguo es la pena impuesta por causas externas; el dolor, el sufrimiento que se impone al individuo por propia reflexión. Así, en la tragedia antigua lo más profundo es el sufrimiento en tanto que en la moderna el dolor lo anega todo. (De Quinto 34)

El héroe vive y muere a través de sus actos. De este modo, Kierkegaard distingue dos formas de culpabilidad. Partiendo de la *hamartía* aristotélica —el error de cálculo—, la culpabilidad es un intermedio entre el actuar y el sufrir y en eso consiste lo que él llama la “colisión trágica”. Por otro lado, al ser más reflexiva la subjetividad, más abandonado a sí mismo está el individuo y la culpabilidad adquiere un valor más ético. Entre esos dos polos se sitúa la tragedia:

Si el individuo no tiene ninguna culpabilidad, no presenta interés trágico, porque la colisión trágica carece de interés; si por el contrario, tiene una culpabilidad absoluta, no nos logra interesar tampoco en el sentido trágico. Así, cuando la tragedia de nuestra época tiende a traducir todo lo que está demasiado repleto de destino, en individualidad y en subjetividad, parece no haber comprendido la esencia de lo trágico. A partir de ese momento no se nos vuelve a hablar sobre la vida pasada del héroe, se le abrumba pura y simplemente con la carga de toda su vida, así como de su propia acción, se le hace responsable de todo y de esta manera se transforma la culpabilidad estética en una culpabilidad ética. (Kierkegaard 23-24)

Evidentemente, Kierkegaard sigue de cerca la *Estética* de Hegel, en la cual el tema de la tragedia es lo divino, entendido lo divino como lo ético. La ética es, para Hegel, el motor de la tragedia; pero no se trata de la moral o de la conciencia religiosa, sino de la intervención, del querer y del consumir. El problema trágico se desarrolla en una colisión de dos fuerzas igualmente legítimas en la subjetividad y en la acción del personaje trágico:

[...] lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurren por tanto en *culpa* en y por su eticidad. (Hegel 857)

Aquello que caracteriza lo trágico es la particularidad de resolver el conflicto sobre la superación de la pugna en la unilateralidad, llevando al héroe a la ruina. Partiendo de Aristóteles, Hegel redefine el propósito de la tragedia —el temor y la conmiseración, con el fin de promover la catarsis o purificación— más allá de lo agradable o desagradable. Para Hegel, lo importante en la tragedia es la potencia ética y, sobre todo, la participación de la subjetividad en su propia ruina: “[...] un sufrimiento verdaderamente trágico fulmina a los individuos actuantes sólo como consecuencia de su propio acto, tan legítimo como culpable por su colisión, del que deben responder con todo su sí mismo” (858).

Estas especificaciones de Hegel y Kierkegaard pueden servir para interpretar la obra de Hernández de Araújo. Si bien en *Los deudos rivales* podrían observarse características de la tragedia aristotélica, hay un óbice muy fuerte que la aparta de ser una secuencia de la tragedia clásica. Se trata del suicidio de tres de los personajes principales: Antígone, Licurgo y Arcés. Si tomamos como héroes trágicos a Antígone y Arcés, la decisión de quitarse la vida priva a la obra de convertirse en una imitación fidedigna de la tragedia clásica, pues una de las exigencias del género es la conciencia del héroe trágico y la aceptación del castigo. Licurgo, por su parte, es el excelente *basileus*, es decir, el representante de la justicia de Zeus en la tierra. Su suicidio responde al anhelo de evitar el sufrimiento de Antígone y promover la felicidad de los jóvenes y de su pueblo. Ahora bien, la Reina podría tomarse como ejemplo del personaje trágico antiguo, quien sobrevive y enfrenta su desgracia, surgida de su *hamartía*.

No obstante, el título de la obra le otorga mayor importancia a los “deudos” o parientes, es decir, Arcés y Licurgo. De esa relación ha de surgir la decisión final del último. Sin embargo, la acción inicial de la Reina desencadena toda la trama, incluyendo las decisiones de Antígone y Arcés.

La obra comienza en la sala regia de Licurgo. Antígone se lamenta, dirigiéndose a su lira, símbolo de la felicidad pasada en Mesenia, tierra de la cual procede y que ha caído bajo el poder de los lacedemonios. El monólogo inicial de la obra puede leerse como la pugna existencial de Antígone entre la felicidad pasada y el presente nefasto. La lira había sido utilizada en su tierra para cantar las glorias de los héroes mesenios, mientras ahora sería legítimo utilizarla para entonar elegías o lamentos. A su vez, apostrofa a Arcés, el guerrero desconocido que había estado en las mazmorras de Mesenia y a quien ella, haciéndose pasar por la sirvienta de la princesa,

había ayudado a escapar. Al dirigirse a Arcés, lo relaciona con una de las fuerzas más importantes de las fortunas de los héroes trágicos clásicos, el “fatal destino”. El destino es el gran tema de las obras de Sófocles, sobre todo, de *Edipo rey*, la obra que Aristóteles tomaba como el ejemplo perfecto de lo que debería ser una tragedia. El destino ha conducido a Antígone a una situación sin salida. Alejada de su padre, se ampara en el amor por Arcés: “¡Ah si amaste a tu Antígone, vuelve a mi presencia, sombra adorada de mi Arcés, presta algún consuelo a mi triste corazón!” (6). La encerrona en que se encuentra tiene que ver con la pugna entre el deber familiar y el amor pasional. Antígone se ha propuesto restituir a su padre los estados perdidos y la libertad a su pueblo. En esa esperanza ha decidido sacrificar el amor por el desconocido, al aceptar casarse con Licurgo. Tal decisión parece obligarla a dar fidelidad a su esposo y a resignarse al imposible amor por Arcés.

La Reina, por su parte, intenta hacerle ver a Antígone que es conveniente la proposición de Licurgo al vencido rey de Mesenia y que no hay razones para la tristeza de la princesa. En el parlamento de la Reina se observa otra de las fuerzas poderosas que mueven a los personajes de la obra de Hernández de Araújo: la “exaltada imaginación” que se encuentra en pugna con el destino, llamado ahora “maligna estrella”: “Ya veis que esos males que tanto deploráis son más bien fomentados por vuestra exaltada imaginación, que por el influjo de una maligna estrella” (6). La Reina intenta hacerle ver a Antígone que su matrimonio con Licurgo traerá la paz y la felicidad a dos naciones. De ahí, el gran deber de la princesa con el Estado y con la familia. En ese preciso momento, Antígone confiesa su situación trágica. El deber estatal y familiar no puede desarrollarse tranquilamente, pues ya ella ha entregado su corazón a Arcés:

Señora, sé cuánto debo al ilustre Legislador, sé que nada es más grato que sacrificarse por el bien de los pueblos y en obsequio de un padre adorable, mas ¡ah! no me es posible entregar al magnánimo Licurgo un corazón digno del suyo, porque antes de conocerle, había formado otros votos. (7)

La Reina, por su parte, aclara y aconseja a Antígone que haga lo que ella misma no pudo lograr en el pasado. De ahí, su posterior situación trágica. Se trata del problema entre la razón y la pasión o la locura. La razón

implica la claridad y la ley (reglamentación), mientras la pasión envuelve la transgresión. En el caso de Antígone, la Reina expresa la desgracia del siguiente modo: “¿Ignoráis que a los que nacemos cerca del solio nos está vedado amar, cuando la elección se aviene con el interés del estado?” (7). Esa desgracia se desprende de la distancia que existe entre el “desconocido” y la princesa, por un lado, y, por el otro, del héroe –quien se considera de clase baja– y la princesa. Antígone continuamente se engaña, así como se engaña del mismo modo Arcés, y el engaño procede de la *peripecia*, es decir, de la forma en que la vida del héroe trágico se transforma pasando de bien a mal o de mal a bien. Aristóteles define la *peripecia* del siguiente modo: “[...] es la inversión de las cosas en sentido contrario [...] y tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad” (146). Así, ese cambio que se da en la vida de los héroes sin que estos lo sepan produce la posterior *anagnórisis* o reconocimiento, es decir, el momento en que se tiene conciencia de tal cambio. Es, como afirma Aristóteles, “[...] una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o a buena ventura. Y bellissimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia [...]” (146). Esa *anagnórisis* con *peripecia* producirá, según el estagirita, compasión y temor, las dos características principales necesarias para la *katharsis* o purificación del espíritu que la tragedia debe producir. La *anagnórisis* en esta obra de Hernández de Araújo es múltiple. Recordemos que Aristóteles se refería a la *anagnórisis* simple o doble, cuando se reconocía una persona por otra o cuando era necesario que ambas personas se reconocieran. Aquí, Licurgo y la Reina reconocen al príncipe Arcés, quien reconoce su situación y su condición social; Antígone, a su vez, reconoce a Arcés, el héroe pobre, pero, a la vez, se percata de que no es esa su condición social; Arcés reconoce a Antígone como la princesa y, también, como la sirvienta de la princesa. Todo esto desencadena decisiones particulares de cada personaje que culminan cada uno por su lado, en el suicidio. Solo la Reina es capaz de mantenerse en el proceso de purgación de su culpabilidad, después de que se desarrolle la tercera parte de la trama o argumento de la tragedia según la exponía Aristóteles, la *pasión*. Esta “[...] es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes” (147).

El suicidio se opone a la noción de lo trágico, que no es lo mismo que la tragedia. A pesar de que Aristóteles en *La Poética* se encargó de definir

y estudiar el género “tragedia”, Albin Lesky señala que el estagirita no definió la esencia de “lo trágico”. Lesky encuentra esa esencia en unas palabras de Johan Wolfgang Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (Lesky 24). Los polos opuestos de ese contraste, según Lesky, pueden ser Dios y el ser humano o puede tratarse de adversarios que se levantan uno contra otro en el pecho mismo del ser. Lesky observa lo trágico, en primer lugar, en ese cambio de bien a mal: “[...] lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible” (26). En segundo lugar, precisa que lo trágico implica la posibilidad de relación con nuestro propio mundo. Esa situación debe incumbir de alguna manera al espectador. Esto ya Aristóteles lo había expuesto en la noción de *katharsis* o purificación, en la conmiseración y en el terror que debe causar la tragedia en los espectadores. Afirma Lesky: “Solamente cuando tenemos la sensación del *Nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico” (26). El tercer requisito para la aparición de lo trágico, según Lesky, es la necesidad de que el héroe trágico sea consciente de su situación: “El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su consciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente” (27). De este modo, y a pesar de que existen tragedias antiguas que no tienen un final nefasto, se convirtió en requisito de la tragedia la absoluta falta de solución del conflicto trágico. Para Lesky, la visión radicalmente trágica conlleva: “[...] la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores, sin solución, y que no puede explicarse por ningún sentido trascendente, destrucción de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna” (30). De esta manera, la “situación trágica” implica que el ser humano no encuentra solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción. Para Lesky, no será tragedia toda obra dramática en la cual no se presente la experiencia consciente de la angustia existencial.

Así, el suicidio de Arcés y de Antígone pone fin a la situación trágica, mientras el suicidio de Licurgo lo convierte en un ser más elevado moralmente como representante de la justicia de los dioses en la tierra. Si Antígone no puede echar por la borda el conocimiento que de Arcés posee

y eso le causa una angustia existencial, de la misma manera sucederá con el conocimiento de Arcés en relación con Antígone. La *anagnórisis* da paso a sus resoluciones fatales, que responden a la *hybris* o soberbia. Para Antígone, Arcés es un amor imposible, no porque ella tenga que casarse con Licurgo, sino porque no pertenece a su propia clase social: “Sí, muy desgraciada, pues amo sin esperanzas y jamás pude lisonjearme con la idea de unirme al objeto adorado; porque es un desconocido sin más bienes que su espada, ni más nobleza que su valor y virtudes” (Hernández de Araújo 7). Evidentemente, está consciente de su clase social y de sus responsabilidades como princesa.

La Reina, consciente de lo nefasto de la situación de Antígone, la previene contra el peligro de la pasión, utilizando la imagen del fuego que se introduce en el descuidado pecho:

Amáis sin esperanza y no sabéis al extremo que os puede llevar ese fuego que habéis dejado introducir en vuestro incauto pecho; no veis el insondable abismo que se abre a vuestras plantas, hija mía, velad por vos, no os entreguéis a esa funesta llama, no deis pábulo a ese incendio infernal que os conducirá a un precipicio por una senda cubierta de flores; dad crédito a mis palabras, pues hablo por experiencia. (7)

La Reina procede a develar su crimen horrendo, es decir, asume las consecuencias, si seguimos los planteamientos de Kierkegaard. Siendo hija del rey de Corinto, a los quince años se había convertido en la princesa más hermosa y su corazón todavía permanecía fiel al Estado, decidiéndose por las relaciones matrimoniales con el hijo de Eunomo, Polidecto, un joven taciturno y poco sensible a las mujeres. Como mujer hermosa, ella se había propuesto deslumbrarlo con sus atributos, pero vistas defraudadas sus esperanzas, se vio envuelta en la tristeza. Licurgo, el hermano de Polidecto, la consuela, siendo todo lo contrario del rey. Eso hizo encender la llama de la pasión a la cual se refería cuando se dirigía a Antígone. Aun así, la Reina permaneció incólume a la pasión por Licurgo. La lucha entre la razón y la locura se presenta como un “terrible combate” al cual puso fin la muerte de Polidecto. Este había reconocido como legítimo heredero al niño que la Reina llevaba en su vientre. Al verse libre del matrimonio, de-

clara su amor a Licurgo, quien la recibe con indiferencia. Ella piensa que esa indiferencia se debe a la posibilidad de Licurgo perder el trono. Esto lleva a la Reina a ofrecerle al príncipe, su cuñado, el sacrificio del niño. De este modo, comete *hamartía* o error de cálculo, que consiste en anteponer el amor pasional al deber de madre, como se observa en las palabras de Antígone: “¿Cumplisteis vuestra palabra? ¿Antepusisteis el amor al deber? ¿Pudo más en vuestro corazón una pasión criminal que el amor de madre? ¿Hollásteis [sic] los respetos divinos y humanos?” (8-9). La situación de la Reina es descrita por ella misma cerca de las exigencias que Aristóteles señalaba como los sentimientos que debe producir la tragedia: “Dignaos oídmeme y trocaréis en compasión el horror que os inspiro” (9).

Ante Licurgo, por otro lado, la Reina recibe la compasión, pero también el desprecio, pues él es un ser justo y misericordioso. Licurgo acepta ser su esposo, después de que reciba de parte de ella al niño. Sin embargo, no lo sacrifica. Hacen creer que había muerto al nacer. Al ascender al trono, Licurgo entrega un “billete” a la Reina en el cual se expone la justicia del legislador, que implica, a su vez, la justicia de los dioses:

No puede ser buena esposa la madre desnaturalizada; si fingí acceder a vuestros deseos fue por salvar al tierno Príncipe de una muerte inevitable y por librarlo de la ignominia de educarle a vuestro lado; si ocupo el Trono es con el objeto de restituírselo cuando esté en edad competente y después que haya dado pruebas de sus virtudes y valor; sabed que vuestro hijo vive y permanecerá sin deshonorarse; habéis provocado la celeste cólera, implorad la piedad de los Dioses. (9)

Licurgo ha entregado el niño a Arbaces, un noble espartano, para que lo críe. Le coloca un amuleto para identificarlo. Sin embargo, el destino lleva al niño, ya joven, hacia otros derroteros. Arbaces anuncia después de muchos años que el joven había huido, enlistándose en el ejército espartano y siendo apresado en Mesenia. De ese modo, conoce a la princesa Antígone, sin saber que es la princesa, e ignorando ella que él es el heredero del trono de Lacedemonia.

La situación de la Reina le parece a Antígone peor que la suya, pues afirma que no hay remordimiento en su mente. Sin embargo, la pasión

vuelve a aflorar para llevarla a desear ser una pastora y, de ese modo, poder acceder al amor de Arcés. La lucha en su mente entre la locura y la razón no se hace esperar: “[...] pero ¿qué digo? ¿Puedo olvidar mis deberes por dar oído a un insensato amor? ¡Dioses que veis mis extravíos, compadecedme y calmad mi insoportable tormento!” (10).

La irrupción de Agenor en la escena tercera trae consigo un importante avance en la trama. Con él adviene la pugna del anti-héroe entre la ambición y la envidia por Arcés opuesta al deber hacia el Estado. Así se lo declara Arminio. Según este, las distinciones que recibirá Arcés se deben al designio de los dioses, pero también a su extremado valor. Para Agenor fue una injusticia elevar al rango de General a Arcés por encima de los antiguos espartanos. Sin embargo, el arrojo y el valor que había demostrado en la guerra le otorgaron el lugar que bien deseaba Agenor. Arminio declara abiertamente la pugna en la cual se encuentra Agenor: “Hablad con más respeto del ilustre guerrero si no queréis se llegue a pensar que puede más en vuestro pecho la ambición que la gloria de la patria” (12). En la escena quinta, Agenor declara su proyecto de labrar la ruina de Arcés.

En el aparte de la Reina en la escena séptima ya se atisba el proceso de la anagnórisis, cuando ella se emociona al colocar la corona a Arcés sin saber que es su hijo. Licurgo confía las banderas y los trofeos a la vigilancia de Arcés, acto éste que será causa de la posterior desobediencia del joven al mandato del legislador.

En la escena octava, al enterarse de la decisión del rey de Mesenia de otorgar la mano de Antígone a Licurgo, éste, como el gran representante de la justicia de los dioses, otorga a la princesa la decisión que ya su padre ha tomado. Licurgo le otorga la decisión de acceder a la libertad del siguiente modo: “[...] a nada quedará obligado [el rey de Mesenia] si vos, como no lo dudo, así lo deseáis. Mas, decid ¿accedéis sin violencia a mi voluntad? Pues, en el caso contrario la vuestra es libre” (15). La decisión de Antígone, a tono con la voluntad de su padre, es afirmativa, a pesar de que propugna su propia desgracia, como se observa en el aparte de la escena octava: “¡Dioses! Se consumó mi sacrificio” (16).

De la misma manera en que se atisba la anagnórisis en la mente de la Reina, se puede observar, también, en la mente de Arcés al oír la voz de Antígone: “¡Qué triste presentimiento agita mi corazón! Esa voz... no la desconozco, si pudiera verle el rostro..., pero ¿qué digo? Mi loca fantasía me la representa hasta en el horror del combate. ¡Oh! fatal destino” (16).

Al verla, Arcés rápidamente la reconoce y Antígone del mismo modo. Al verlo, Antígone se desmaya, y del mismo modo se vuelve a atisbar la anagnórisis en la mente de Licurgo, al cuestionarse el misterio del desmayo. La Reina, quien sabe la pugna de la pasión y del deber en Antígone, reconoce su desdicha. En la escena última del primer acto, Licurgo abre su alma en el monólogo que expone la pérdida de las esperanzas y el cambio de bien a mal. Al percatarse del amor de Antígone por Arcés, expone todo su poder y el anhelo de vengar la afrenta: “Sí, no hay que dudar, Antígone ama a Arcés y la pérfida me lisonjeaba con falaz halago. ¡Cruel, que burlaste mi ciega confianza! Yo me apartaré de ti. Renuncio a tu funesto encanto” (17). Del mismo modo que Antígone y antes la Reina, Licurgo se encuentra, también, ante el abismo de la desgracia al no poder controlar la pasión y cumplir con sus deberes: “¡Tiembra! Mi rival está a mi disposición. Yo te haré sufrir el tormento que sufro; pero ¿qué digo? ¿He nacido para reinar y no reino sobre mis pasiones? ¡Fragilidad humana! ¡Qué! ¿No he de salir de este abismo que veo entre-abrirse a mis pies?” (17). Licurgo toma la resolución de sobreponer la gloria de su patria a la pasión: “Sí, triunfaré de esta fatal pasión. No se dirá en las futuras edades que eclipsé mi gloria porque no tuve valor de olvidar una belleza” (17).

El segundo acto desarrolla las consecuencias de la decisión de la Reina y del error de cálculo de Antígone. Agenor acusa a Arcés de perfidia, pues prueba que el joven ha dejado de velar las banderas y los trofeos, como lo había dispuesto el Rey. Antígone ha citado a Arcés para disculparse y explicar su perfidia involuntaria. Ismenia se convierte en la voz de la conciencia en pro del deber hacia el Estado y el matrimonio. Sus palabras en la escena tercera lo prueban: “¿Qué esperanzas son las vuestras? ¿A dónde os dejáis arrastrar por esa fatal pasión? ¿Ignoráis que el ilustre guerrero no puede separarse de la plaza en que se han fijado los trofeos de su victoria, y si así lo hiciese se perdería infaliblemente?” (20-21). Al percatarse de esto, Antígone intenta, ya muy tarde, impedir que Arcés venga. Una vez éste en la habitación, se han cumplido los propósitos de Agenor de alejar a Arcés de las armas que debía velar por orden del Rey. En la escena cuarta, Antígone le descubre que lo han engañado; sin embargo, ya es muy tarde, pues Licurgo se encuentra escondido con Agenor espiando la escena. En el largo parlamento de Arcés se relata la forma en que Antígone lo libera de las mazmorras, desencadenando, de ese modo, la caída de su propio reino, de su padre y de sí misma como prisionera de Licurgo. Nuevamente es el en-

gaño, de Antígone en este caso, el que causa la *peripecia* de Arcés, quien, a su vez, y sin quererlo, causa la esclavitud de la persona amada. Antígone se percata de esto y se desarrolla de ese modo la anagnórisis: “Hasta ahora he ignorado quién me privó de mi libertad, acabo de saberlo y debo resignarme con mi fatal destino” (23). Al percatarse de esto, Arcés clama por la muerte, entendida como la mejor forma de escapar de sus males, de la misma forma que lo hará Antígone. Sin embargo, todavía Arcés no sabe que él es príncipe, lo cual lo acercaría socialmente a Antígone. Así las cosas, Arcés culpa a Antígone de haber creado su desgracia, pues la acusa de haber deseado la corona sabiendo que él no puede ofrecerle más que su pobreza: “Deseabais una corona y el desventurado Arcés sólo puede ofrecéroslo de mirto y rosas, y por esto es un objeto despreciable a vuestros ojos” (24). Ante los reclamos de Arcés, Antígone afirma que ha actuado de tal modo por seguir su deber, guiada por el destino. Ante esta resolución, pide a Arcés que se exilie, que renuncie a su patria. La discusión de ambos puede tomarse como la puesta en escena de la pugna individual de cada uno de los personajes que se encuentra acorralado en las fauces del destino, la lucha entre el deber y la pasión. Ante la petición de Arcés de huir a Creta, Antígone reflexiona sobre las repercusiones que tendría dicho acto. Le recuerda a Arcés que de ese modo se desatarían los castigos de los dioses: “¿Piensas que seríamos felices? No, Arcés, los dioses no dejarían impune este crimen. Sometámonos al influjo de nuestra funesta estrella y no nos dejemos seducir por la vana esperanza de una quimérica dicha [...]” (25). La reacción de Arcés a estas palabras hace aparecer la *hybris*, el orgullo excesivo o la soberbia, característica de los héroes trágicos, cuando se posiciona ante el plano divino, al cual cataloga como injusto: “¡Los dioses! ¿Qué debemos esperar de su injusticia? Seguidme Antígone, que estando vos a mi lado nada tengo que pedirles y desafío su injusto enojo” (26). Al observar el cambio del carácter de Arcés, abocado a la funesta llama, Antígone se reafirma en la convicción de su deber. Al perder el aprecio de la persona amada, anhela la muerte; pero la muerte es resultado de la *hybris*, como lo señala Antígone: “Someted ese indomable orgullo a la voluntad del cielo” (26). No obstante, el perder el amor de Antígone no es tan terrible para Arcés como perder su honor, lo cual ha hecho al abandonar las armas.

Por su parte, Licurgo, quien ha estado observando y escuchando la conversación de Antígone y Arcés, antes de comportarse como un tirano adverso, considera a Antígone como una princesa de noble corazón. Cu-

riosas resultan sus palabras, muy lejos de lo que se esperaría de alguien en su lugar. Licurgo es el Rey de Lacedemonia, ha pactado un contrato político con su matrimonio, igual que Antígone. Sin embargo, dentro del palacio es consciente de su *peripecia*. El cambio de bien a mal no lo lleva a tomar venganza contra los jóvenes amantes. Se encuentra en una encerrona, como todo héroe trágico: sabe que no recibirá el amor de Antígone, pero no puede hacer lo que hubiese hecho si Antígone no hubiese seguido los preceptos sociales y políticos. El problema que plantea Hernández de Araújo parece estar cuestionando precisamente el meollo de la tragedia. En este caso, el deber de Antígone labra la desdicha de Arcés y la suya propia. No obstante, si ella hubiese dicho la verdad sobre su amor, él lo hubiese aceptado, como se lo declara:

Si hubieseis sido más sincera, no os vierais obligada a separaros del que tanto amáis: ya estáis comprometida a ser mía, pues mis vasallos os reconocen por soberana; pero tranquilizaos, que aunque me deis el título de esposo, sólo hallaréis en mí un protector, un amigo. (28)

Al afirmarle que no debe culparse por faltas involuntarias, Licurgo descarta el sufrimiento en Antígone del héroe trágico, como es el caso de Arcés. Los sufrimientos de Antígone han sido fraguados en su pasado por su propia acción. Ya no está en manos de Licurgo lo que estuvo en manos de Antígone, cuando se le otorgó la posibilidad de rechazar el matrimonio. Bien es cierto que, desde su perspectiva, su decisión hubiese puesto en riesgo las relaciones de su padre con Licurgo. Los compromisos de Licurgo, por otro lado, ya no pueden echarse atrás, pues implicaría el repudio de la princesa y el inicio de una nueva guerra:

Sí, Antígone, sé que no podéis ser dichosa separándoos del que amáis. Pero reflexionad que no depende de mí uniros al objeto amado: ayer recibisteis los homenajes debidos a la Reina de Lacedemonia y mañana debéis subir al solio. Si así no lo hacéis, ¿qué debéis esperar? Los mesenios se creerán burlados y los espartanos verán deshecho el convenio: entonces la guerra, la exterminadora guerra se encendería de nuevo, y vos ¿qué haríais en tal caso? (29)

Según los razonamientos de Antígone, al Licurgo haberse enterado del amor por Arcés, ya no tiene sentido ni amarlo ni haberse separado del joven. De ahí, la encerrona amarga de su situación trágica:

Cuando lo ignorabais pude lisonjearme con esa esperanza, porque separándome de Arcés hubiera sofocado en mi pecho la funesta llama; pero cuando todo lo sabéis no veréis en mí más que una ingrata que os da su mano porque no ha tenido medios para evitarlo; y acaso llegará el día en que maldigáis vuestra generosidad. (30)

En la escena novena, Arcés se enfrenta con Licurgo y le confiesa su perfidia, que considera como una afrenta a Lacedemonia. Reclama, además, el castigo que según sus convicciones se merece; pero, además, reconoce que no ha sido su culpa y que ha cometido un crimen sin su consentimiento. La muerte se le aparece desde dos puntos de vista: por un lado, siendo heroica es la corona de la virtud; pero, por otro lado, se muestra como la solución a su angustiada existencia: “¡La muerte! Ella es el término de todos los males, y muchas veces una muerte heroica es la recompensa de la virtud. [...] Los dioses agotaron en mí su cólera. Dad vos el último golpe y libradme de esta odiosa existencia” (31). No obstante, Licurgo vuelve a otorgar la posibilidad de arreglar el asunto, al pedirle una disculpa. Arcés, poseo de la Aké de su *hybris*, no oye las palabras de Licurgo, así como Antígone tampoco las escuchó. Al seguir su propia convicción atada al deber hacia la patria, cava su propia fosa: “Todo lo que puedo os he dicho. Sabéis que abandoné los trofeos que debía custodiar. Habéis visto destrozadas vuestras banderas; esto basta para juzgarme reo. Dad la sentencia” (31). Al no hallar forma de resolver el asunto con Arcés, Licurgo se ve obligado a entregarlo al Senado para que sea juzgado como delincuente.

En el tercer acto, se vuelve a reescribir la situación de Arcés en las mazmorras, esta vez bajo el alcázar de Licurgo. Si bien éste, con la justicia que lo caracteriza, ha ordenado a Agenor que lo coloque en el sótano, espacio más propicio para el noble héroe, Agenor lo ha enviado a las mazmorras.

Este es el acto de la monstruosidad. Si bien *monstrum* se aplica al carácter moral, es decir, criminal, puede, también, referirse a la heterogeneidad del sentimiento y de la personalidad humana: “Cabe recordar que la

idea de heterogeneidad es justamente uno de los rasgos que caracterizan la noción de *monstrum* en la antigüedad romana, puesto que lo heterogéneo representa algo contrario a la armonía propia de la naturaleza” (Tola 186). Se trata del ser humano privado de la *ratio* o de la razón, un ser anímicamente anormal y psíquicamente deforme (Galán 165). Por otro lado, el peligro de la pérdida de la propia identidad es una de las características de lo monstruoso, acorde con alguna manifestación que exceda el orden moral propio de la naturaleza o de la norma religiosa establecida. Lo monstruoso se vincula con lo ambivalente (Pégolo 133).

En la primera escena, Agenor declara su deseo de venganza como un volcán que resuena en su pecho: “¡Qué fogoso volcán arde en mi pecho, que bramando amenaza cual el abismo del Etna cuando en llamas va a romper! ¿A dónde me dirige esta implacable sed de venganza?” (Hernández 33). Su actitud será declarada como monstruosidad, como se observa en las palabras de Arcés al enfrentarse con él en las mazmorras: “¡Monstruo! Marchad de aquí; idos, excusadme el tormento de veros, vuestra mano labró mi ruina: están colmados vuestros deseos. ¿Qué más anheláis? ¿Mi vida?” (37). Del mismo modo, Antígone, al referirse a los guardias que vienen a por Arcés. Sin embargo, ella misma va describiéndose a sí misma como el monstruo que ha labrado la ruina de Arcés:

¡Monstruos!, dejadme, quiero salvarle o morir. (*Delirante*.) Sí, él morirá, ya veo el cruel suplicio... ¡Desventurado! ¿Qué veo? La fúnebre pira... Mi mano la incendió... He arrojado a ella al desgraciado Arcés... ¡Soy delincuente!... ¡Las furias del averno toman venganza apoderándose de mí... ¡Ah! ¡Mis manos gotean sangre, mis ojos despiden llamas, yo muero! (42)

Frente a la monstruosidad, se eleva la justicia del tirano o del *basileus*, del representante de Júpiter en la tierra. Arcés ha declarado a Orcil cuál es la verdadera función del rey, del *basileus*, y a ella se aferra en sus resoluciones. Se trata de hacer lo necesario para el bienestar del pueblo: “La obligación más sagrada del monarca es sacrificarlo todo por el bien de sus pueblos, y yo sacrifico mi vida por conservar la tranquilidad de los que aspiran a ser mis vasallos” (45). Sin embargo, quien verdaderamente lleva a cabo esa resolución es Licurgo, quien al enterarse de que Arcés es

el hijo de la Reina, se suicida para dar paso a una transición sin conflictos. Al dirigirse a Demofonte, una vez ha descubierto la traición y el engaño de Agenor, en el final del tercer acto se observa la oposición entre la monstruosidad y el *basileus*:

¡Monstruos abominables, que sólo teméis la justicia humana cuando la divina diestra está alzada sobre vosotros, próxima a lanzar el rayo exterminador en vuestras cabezas! [...] ¡El poderoso Júpiter dirigió aquí mis pasos para que no quedase impune vuestro horrendo atentado! (47)

Por otro lado, Antígone anhela hacer lo mismo que hizo en Mesenia para salvar a Arcés; mientras Demofonte y Agenor han cometido un error que los llevará a caer bajo el brazo de Licurgo: han abandonado a Orcil, agonizante, pensando que le habían dado muerte. Agenor ha instigado a los partidarios de Arcés a levantarse en armas e intenta ganar el favor del joven. Sin embargo, no han contado con la inicial forma de develar los misterios que Agenor utiliza para que Licurgo se percate del amor entre Antígone y Arcés. Licurgo, disfrazado de soldado, descubre por sí mismo todo el entramado de la venganza de Agenor.

Si Antígone vuelve a reiterar su descenso a los infiernos, a las mazmorras, tras su amado, no logra esta vez rescatarlo. Se observa en la escena quinta la ágil equiparación entre el pecho, el corazón, la mente o el alma de Antígone y las mazmorras del palacio. Penetrar en el interior del pecho es como entrar al sótano o a la mazmorra: “Si Licurgo penetrase en el interior de mi pecho aplaudiría una resolución que tú vituperas” (39). Arcés se encuentra en la mazmorra, así como se encuentra en el pecho de Antígone. De igual modo, debería estar en el alcázar, pues es el legítimo rey. Esto implicaría para Antígone exponer abiertamente y sin ningún riesgo su amor por él. Esa sería la única manera en que su deber hacia el *oikos*⁴ y su amor fueran compatibles. Al referirse a la prisión parece referirse a sí misma y todo su sufrimiento: “¿Qué horror se difunde en mi alma? ¿Qué? ¿Es esta horrible prisión el albergue del que debía habitar un alcázar? [...] ¿Soy yo

⁴ Según Pierre Vidal-Naquet, el término *oikos* designa a la familia o bien la casa y a todos los que gravitan alrededor del hogar: padres, hijos y esclavos. Ver, “Edipo en Atenas”, Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Barcelona, Paidós, 1989; p. 153.

la que desde la cumbre gloriosa te he arrojado a este oscuro subterráneo?” (39). Al enfrentarse a Antígone, Arcés acentúa la bajada a la mazmorra como espacio del amor que debería estar en el alcázar: “Vos me amáis, pues sólo el amor os hubiera hecho bajar a esta horrible mazmorra” (40). Sin embargo, Antígone no se dirige allí para promover el amor, sino para pedirle que se exilie, pues afirma que con la distancia ella dejaría de ser la amada Antígone para convertirse en la esposa de Licurgo. Esa decisión, sin pretenderlo, logra la resolución del suicidio en Arcés. La pasión o el amor se han trocado en compasión:

Antígone: Sí, Arcés, os amaba, y compadecida de vuestros males, vengo a salvaros.

Arcés: (*Poniéndose de pie.*) ¿Qué decís? ¡La compasión! Ya lo veo, una compasión es la que os impele... (40)

De ese modo, la situación de Arcés se define por la acción de Antígone. Al ofrecerle la libertad, tanto de la mazmorra como de su pecho, hace caer a Arcés en la angustia existencial que lo llevará al suicidio: “Partid, ya están rotas vuestras cadenas. Alejaos, y si algún día la memoria de Antígone llega a borrarse de vuestro corazón, volved a Esparta que siempre hallaréis una tierna amiga en la esposa de Licurgo” (40). Se distingue en Antígone la misma actitud de Edipo, quien por querer hacer el bien hace el mal. Las palabras más hermosas de la obra se desarrollan a partir del parlamento citado anteriormente, cuando Arcés la juzga, considerándola cruel: “¿Qué libertad es ésta que me ofrecéis, llena de amargo tedio, deshecho el dulce lazo que me ataba a la vida; solo, abandonado, sin nombre y sin esperanzas, vegetando cual fúnebre sauce, junto al ruinoso mausoleo?” (40-41). Se revierte de ese modo la recriminación de Antígone, cuando Arcés la declara cruel y le solicita que se aleje de su amor y se dedique a sus deberes como reina: “Alejaos de este oscuro subterráneo, id al suntuoso alcázar de vuestro esposo, y olvidad a las infelices víctimas que gimen bajo vuestras plantas” (41). Arcés está solicitándole precisamente lo que ella le solicita a él, el destierro de su corazón: “¿Me desterráis de vuestra presencia en el momento que arrostrando mil peligros, exponiéndome a las más infames calumnias vengo a salvaros?” (41). En ese sentido, Arcés le devuelve la misma congoja y el mismo proyecto, haciéndola participar de la misma situación existencial. De este modo se percibe en la obra de

Hernández de Araújo una trama similar a la de las tragedias antiguas, pues la situación trágica no se debe a la maldad, sino a los deberes que acarrear la desolada tristeza:

El drama antiguo explora los mecanismos que conducen a un individuo, aunque sea excelente, a la perdición, no por la fuerza de la coacción ni por causa de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de los que puede cometer cualquiera. De esta manera descubre la tensión de fuerzas contradictorias a la que el hombre está sometido, pues toda sociedad, toda cultura, en la misma medida que la griega, implica tensiones y conflictos. (Ver-nant 86)

El acto cuarto podría entenderse como la puesta en escena del develamiento de la traición de Agenor y de la justicia del *basileus*. Antígone amenaza a Licurgo con suicidarse si Arcés muere. Sin embargo, Licurgo no es quien decide las leyes a las cuales todos están sometidos. Ese puesto le corresponde al Senado. El legislador sólo vela por que las leyes se cumplan. No obstante, Licurgo ya se ha enterado del engaño de Agenor. Al considerarlo un hombre virtuoso, Antígone se encuentra entre él y su pasión, pues considera que Licurgo no merece engaños. Licurgo, por su parte, anhela estar en el lugar de Arcés.

En la escena tercera, el Senado le ha otorgado a Arcés la posibilidad de exponer quién fue el líder de la revuelta, pero Arcés, sabiendo que fue Orcil, su gran amigo, antepone la amistad a su propia vida, cuando afirma lo siguiente:

Creed señor que el que arrojó con impavidez los peligrosos azares de la guerra; el que por no revelar un secreto ha podido soportar la ignominia de ser juzgado como delincuente, no querrá rescatar su vida a tan infame precio. He llenado los deberes de un espartano. Ahora quiero cumplir lo que exige la verdadera amistad [...]. (54)

Antes de ser juzgado, pide dos cosas: recibir la muerte mediante la cicuta, hecho que se merece por ser un fiel guerrero, y ver al anciano que

lo había criado. En ese momento, Orcil confiesa haber sido quien dirigió a los conjurados, librando a Arcés de la muerte. Por su parte, Licurgo aprovecha para declarar la inocencia de Arcés. Cuando éste declara que la confesión y la muerte de Orcil causarán la tristeza del anciano Arbacés, se produce la *anagnórisis* de Licurgo, con lo cual se realiza su mayor esperanza de restituir el trono al príncipe de Lacedemonia. Reclama a Arbacés el collar que debe mostrar para ser reconocido. Una vez lo observa, hace jurar a los senadores que mientras él esté ofreciendo sacrificios a Apolo en Delfos ellos respetarán y reconocerán como rey a Arcés, y a Orcil como General. Habiendo aceptado todos, condena a Agenor por su crimen, volviendo a recurrir a la palabra “monstruosidad” para señalar una forma despreciable de conducta:

¡Monstruo abominable! Vas a ser conocido de todos. Has empleado el ardid para introducir en el alcázar a Arcés la noche que custodiaba los trofeos pretextando que teníais orden mía para ello, y en la misma noche, asesinasteis al valiente Orcil. Has sublevado los mejores soldados con la siniestra intención de hacerlos perecer, porque queríais exterminar todos los partidarios de tu general. Te has introducido furtivamente en los subterráneos del alcázar, para convencerte si el ilustre guerrero había caído en el lazo que le tenías armado. (58)

De ese modo, el *basileus* parece poner fin a todas las desgracias. Sin embargo, no será así, como se observa en el quinto y último acto. La escena inicial abre con un monólogo, característico en esta obra, en el cual se expone la conciencia atormentada de la Reina, el verdadero héroe trágico de *Los deudos rivales*, pues ella todavía desconoce la identidad de Arcés. Antígone, por su parte, en la segunda escena, se siente atormentada por la incertidumbre en que Licurgo la ha dejado al partir con lágrimas en los ojos. Durante las noches se siente asediada por los *óneiroi* o los sueños de presagios, tradición que podría remontarse a *Sobre los sueños*, de Filón de Alejandría (s. I a. C.), y en la misma tradición a *La interpretación de los sueños*, de Artemidoro (s. II d. C.). Según Eliza Ruiz García, antiguamente se dividían los *óneiroi* en dos categorías: “Los que anuncian sucesos de cumplimiento inmediato y cuya representación se corresponde con los he-

chos, son llamados sueños directos. En cambio, cuando media un espacio de tiempo suficiente entre el presagio y el evento [...], nos encontramos ante un sueño simbólico” (35). En los sueños, Antígone observa los presagios de lo que advendrá: “Cuando en la silenciosa noche busco en el pacífico sueño algún alivio a mis pesares, entonces me atormentan vagos terrores, veo a mi lado un formidable y ensangrentado espectro que estrechándome en sus descarnados brazos me arrastra consigo al sepulcro” (Hernández 62-63).

La Reina, por su parte, no acepta observar la presencia en el trono de un desconocido que suplanta, por su culpa, el lugar que le pertenecería al hijo que ella entregó a la muerte. Licurgo, haciendo voto de su ideología en relación con los actos de la Reina, no le advierte que Arcés es su hijo, y siguiendo el oráculo, que había predicho que Lacedemonia sería feliz si todos seguían bajo el voto de obediencia del legislador, se suicida para dar paso a Arcés como rey de los Heráclidas. Arminio se encarga de exponer lo sucedido: “El oráculo predijo que seríais felices si permanecieseis fieles al juramento y no queriendo nuestro Monarca que con su regreso quedaseis desobligados, puso término a su vida en la isla de Delfos” (67). A pesar de que Arminio declara que Arcés es hijo de Polidecto y sobrino de Licurgo, es decir, legítimo rey, Arcés jura ser fiel imitador de las virtudes de su tío. No obstante, esa decisión envuelve, por un lado, el suicidio y la fidelidad al Estado. Sabiéndose ya distante del amor de Antígone, por otro lado, considera que no es legítimo unirse a ella, pues la considera la esposa de Licurgo y no su antigua amada: “Sí, Licurgo, yo juro ser fiel imitador de tus virtudes; y sería indigno de sentarme en tu solio si fuera capaz de prevalerme de las actuales circunstancias para unirme a la que el cielo te dio por esposa” (68).

Por su parte, Antígone se suicida por razones similares. El tributo que rinde a Licurgo es el de la esposa que ha jurado fidelidad eterna más allá de la muerte:

Ante los dioses te di mi fe jurándote eterna fidelidad, y el vínculo sagrado que nos unió ha de ser indisoluble aun en el sepulcro, y para que por ningún medio puedan obligarme a romperle, [...] tú sombra sagrada [...] admite en sacrificio [...] la sangre de tu esposa [...] ¡Hijo de Hércules, ya te sigo! (69)

Después de Antígone suicidarse, Arcés decide seguirla con la misma acción, oponiéndose al destino o a la funesta estrella. El suicidio se convierte en una forma de sobrepasar la decisión de los dioses, pero, también, implica la debilidad del héroe trágico. Por esto, el verdadero héroe trágico de esta obra no son los suicidas, sino la Reina, quien permanece viva y sufre el castigo que su crimen desató. Licurgo, Antígone y Arcés son, como lo indican las palabras de Arminio al final de la obra, víctimas expiatorias que aplacaron la cólera divina. La Reina reconoce finalmente que todo ha sido castigo de los dioses y sufre la pérdida de su hijo: “¡Este es el castigo de mi crimen! ¡¡¡Hijo mío, ya no existes!!!” (70).

Todo lo expuesto señala que Carmen Hernández de Araújo tenía conciencia de lo que implicaba una tragedia y, por otro lado, del impacto del suicidio en la época antigua que ha logrado recrear con precisión. Según Ron M. Brown, el suicidio en la Antigüedad llegó a ser exposición de las pugnas sociales en el individuo, signo de su alteridad, y, por lo tanto, tuvo un mensaje de conflictos de poderes y autoridades que sobrepasan las resoluciones de la individualidad (23). Si bien *Los deudos rivales* expone el suicidio como forma de evasión de la miseria que implica la angustia existencial surgida de la imposibilidad de los amores de Antígone y Arcés, toda la trama gira en torno a la *moira* o el destino funesto que los acompaña para llevarlos a la *kalòs thánatos* o muerte bella, aquella que corresponde a los *aristoi*, a los mejores, más allá de los arrebatos de la diosa Áte o la representación del Error. La muerte bella implica, a su vez, la muerte gloriosa, la *eukleès thánatos*, aquella que promoverá la excelencia o la *areté* (Vernant, 2001, 45). El suicidio de Licurgo, de Antígone y de Arcés se opone al crimen que desencadenó el engranaje de la *moira*, el exceso de pasión que la Reina no pudo contener y el error de cálculo o *hamartía* que implicó su falta de cordura y de su deber debido al *oikos* (casa).

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *La poética*. Traducción de Juan David García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.
- Braschi, Wilfredo. *Apuntes sobre el teatro puertorriqueño*. San Juan. Editorial Coquí, 1970.

- Brown, Ron M. *El arte del suicidio*. Traducción de Magali Martínez Solimán y María Isabel Villarino. Madrid: Síntesis, 2001.
- Galán, Lís. “Los monstruos en *Fedra* de Séneca”, en Elisabeth Caballero (comp.). *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Homos Sapiens, 2006. 161-174.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Antonio Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- Hernández de Araújo, Carmen. *Los deudos rivales*. San Juan: Imprenta del Comercio, 1866.
- Kierkegaard, Sören. *Antígona*. Traducción de J. Gil Albert. México: Editorial Séneca, 1942.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó Costa. Barcelona: Labor, 1973.
- Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.
- Pégolo, Liliana *et al.* “Revisión del concepto de lo monstruoso en los *Commentarii* de Servio a la *Eneida* de Virgilio”. Elisabeth Caballero (comp.). *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Homos Sapiens, 2006.129-142.
- Quinto, José María de. *La tragedia y el hombre (Notas estético-sociológicas)*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Ruiz García, Eliza. “Introducción”. Artemidoro. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Gredos, 1989; p. 35.
- Sáez, Antonia. *El teatro en Puerto Rico: Notas para su historia*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1950.
- Tola, Eleonora. “Monstruosidad y metamorfosis en el *Edipo* de Séneca”. Elisabeth Caballero (comp.). *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Homos Sapiens, 2006. 175-183.
- Vara Donado, José. “Introducción” a *Antígona*. Sófocles. *Tragedia completas*. Traducción de José Vara Donado. Madrid: Cátedra, 1985.
- Vázquez Álamo, F. “Análisis prologal”. René Marqués. *David y Jonatán / Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1970.

- Vernant, Jean-Pierre . “El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad”.
Mito y tragedia en la Grecia antigua. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Traducción de Javier Palacio. Barcelona: Paidós, 2001.