

TRAGEDIA Y REFLEXIÓN. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE *ANTÍGONA*

Tragedy and reflection. Remarks on Antigone

Rocío ORSI PORTALO
Universidad Carlos III de Madrid

BIBLID [(0213-3563) 7, 2005, 149-158]

RESUMEN

En la antigua Grecia la tragedia constituía no sólo una fuente de entretenimiento sino también, y sobre todo, un poderoso instrumento de reflexión práctica. De ese modo, aquí se propone una relectura de la tragedia de Antígona y un análisis del acto de desobediencia que ocupa el núcleo de la obra, para mostrar por qué medios el poeta induce a su público a una revisión profunda de sus creencias sobre lo el valor y sobre lo que significa actuar mal. La herramienta hermenéutica principal para valorar el alcance de esa reflexión en el seno de la sociedad ateniense será el examen de las reacciones que cabía esperar en el público que asistía a la representación.

Palabras clave: tragedia, Antígona, ética, política, reflexión.

ABSTRACT

Greek tragedy was not only a source of entertainment but also, and most importantly, a powerful resource of moral and political thinking. From this perspective, my aim here is to propose a reading of the tragedy of Antigone centered in an analysis of the disobedience act that occupies the core part of the play. This account would try to make sense of the ways in which the Greek poet encouraged his audience to look through their conventions and beliefs, in willing to make them review their sense of what matters and what a bad action is. The main hermeneutical tool in order to do this will consist in exploring the reactions that those who assisted to the performance supposedly experienced.

Key words: tragedy, Antigone, ethics, politics, reflection.

En general, y en buena medida debido a nuestra herencia hegeliana, nos imaginamos que la *pólis* clásica encerraba una forma de vida altamente cohesionada en torno a una idea más o menos amplia de bien común. Sin embargo, si miramos con un poco de atención, nos encontramos con ejemplos sorprendentes de división ideológica y social. De hecho, existía una preocupación casi obsesiva por el problema de la guerra civil (*stásis*) y de la traición política, y la historia nos muestra hasta qué punto esta ansiedad estaba justificada. Así, por un lado, la continuidad física y social dependía en buena medida de la unidad y cohesión de los ciudadanos de la *pólis* pero, por otro, podemos constatar que existían numerosas facciones y posicionamientos radicales que obstaculizaban dicha unidad y, por tanto, suponían un riesgo para la vida común. También nos encontramos con episodios de purgas ideológicas o cazas de brujas que, como la condena de Sócrates, nos obligan a preguntarnos si la *pólis* democrática se dotaba de algún mecanismo que le permitiera indagar públicamente en sus propios planteamientos básicos y, en definitiva, en sus propios errores. Lo que me propongo en las siguientes líneas es mostrar, a través de un ejemplo, cómo la sociedad ateniense encuentra en el teatro un instrumento privilegiado para proporcionar una vía legítima al disenso y el ejercicio de la crítica en el seno de la propia *pólis*¹.

Al asistir al teatro, a las representaciones trágicas, cómicas y satíricas, el público ateniense encontraba la ocasión para situarse ante lo que Vidal-Naquet² denomina un espejo *quebrado*: las representaciones dramáticas devuelven al ciudadano una imagen alterada, a veces magnificada, a veces criticada y a veces profundamente invertida, de sí mismo y de su comunidad. De modo que ese extraño reflejo que constituye para el griego su teatro es, ante todo, ambiguo y multidimensional. Por otra parte, las representaciones dramáticas tenían lugar bajo el auspicio de Dionisos, el dios de la transgresión, de manera que las festividades dionisiacas constituían lo que se denomina un ritual de inversión³: una forma de celebración pública que, en el paréntesis abierto por la momentánea suspensión de las normas sociales generalmente sostenidas, propicia la inversión ficticia e imaginativa de dichas normas. La tesis que voy a tratar de apuntalar aquí es que semejantes circunstancias, junto con el «ensanchamiento de la sensibilidad»⁴ derivada de la experiencia estética en que consiste asistir a una obra de teatro, favorecen

1. Hay numerosos especialistas que se han ocupado de explorar la relación de la tragedia griega con la vida social y política de Atenas. Al respecto puede verse, entre otros, el volumen colectivo editado WINKLER y ZEITLIN, *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama and its Social Context*, Princeton, 1990 o el libro de MEIER, M., *The Political Art of Greek Tragedy*, Cambridge, 1993.

2. VIDAL-NAQUET, *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, París, 2002.

3. Sobre la tragedia como ritual véase EASTERLING, «Un spectacle pour Dionysos», *Europe*, 1998, pp. 6-23 y DUPONT, *L'insignifiant tragique*, París, 2001, cap.1. En cuanto ritual de inversión pueden verse interesantes ejemplos en SEAFORD, «The bath of Agammon», *CQ*, 34 (1984), pp. 247-54 y, del mismo autor, «The Destruction of Limitis in Sophokles' *Elektra*», *CQ*, Nuevas series, 35, 2 (1985), pp. 315-323.

4. Expresión tomada del Dr. Johnson y citada por DODDS en *The Ancient Concept of Progress*, Londres, 1973, p. 74.

enormemente el pensar «ampliado», el ejercicio de la reflexividad y la toma de distancia con la propia realidad que son herramientas indispensables para el pensamiento práctico. Por otra parte, semejante ejercicio crítico es posible porque en el texto dramático se entremezclan elementos que devuelven al público una imagen autocomplaciente con otros elementos que son enormemente transgresivos y que, fuera del marco de los festivales, hubieran causado un profundo desconcierto entre los mismos espectadores. El hilo conductor de mi exposición será el problema de la desobediencia en *Antígona*, el sentido de la transgresión en la obra y en la mentalidad de los espectadores que por vez primera la contemplaron y del jurado que le otorgó el primer premio. Con esto no me propongo mostrar que, en este caso, el arte «hace justicia», sino que contribuye a la reflexión que es *conditio sine qua non* de la justicia.

Por la tradición sabemos que el éxito que obtuvo Sófocles con su *Antígona* fue tal que se le nombró estratega, el máximo grado militar, en la revuelta de los samios⁵. Este sencillo hecho histórico debería prevenirnos frente a la lectura tradicional de la tragedia: si Sófocles obtiene un puesto de mando en el ejército difícilmente será a causa de una obra en la que se haga una apología de la desobediencia, de la rebelión de la conciencia individual frente a la razón de Estado o de la objeción de conciencia, posturas ideológicas éstas poco afines a la disciplina militar. ¿Cómo puede interpretarse pues el acto de desobediencia de Antígona y lo que parece la aprobación que recaba de los dioses y del público (interno y externo) de la obra con ese acto? Trataré de dar respuesta a esta pregunta mediante un análisis detallado de la compleja trama de la obra y tratando de evitar hacer un listado de contraposiciones entre ideas y personajes, un procedimiento habitual entre los críticos de esta tragedia y que, desde mi punto de vista, tiende a simplificarla y oscurecerla más bien que a esclarecer sus múltiples dimensiones.

Antes de proseguir conviene hacer una breve sinopsis: Antígona convoca a Ismene para proponerle enterrar a su común hermano, Polinices, que por haber traicionado a Tebas es condenado por Creonte, el nuevo rey, a quedar sin sepultura (*ataphós*). Ismene rehúsa y Antígona queda sola en su desobediencia. Sorprendida por un guardián, es llevada a presencia de Creonte que la condena a ser abandonada en una cueva hasta que muera; su hijo, Hemón, a la sazón prometido de Antígona, trata inútilmente de obtener indulgencia para ella. El adivino Tiresias advierte a Creonte de que su obstinada condena de los hermanos Antígona y Polinices supone una ofensa a los dioses pero cuando, dominado por el miedo, trata de remediar la situación, Antígona ya se ha suicidado en la cueva, Hemón también se suicida y su mujer, Eurídice, al escucharlo se suicida a su vez. La obra termina con los lamentos de Creonte ante el cúmulo de calamidades ocasionado por su propia ceguera.

5. Sobre algunos detalles importantes de la vida de Sófocles véase la primera parte del libro de UGOLINI, *Sofocle e Atene. Vita política e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma, 2000.

Antígona es un personaje que encaja admirablemente con el retrato que popularizó Knox⁶ del héroe sofocleo: su voluntad impermeable al compromiso, ya pro venga de amigos o de enemigos, empuja su acción hasta un final cuya propia grandeza reside en su autodestrucción. Al no verse afectada por nada de lo que en el mundo ocurra, la voluntad heroica triunfa precisamente al estar abocada, voluntaria y conscientemente, a su desaparición física. El héroe encuentra su momento de gloria en su renuncia voluntaria a vivir en un mundo que no se amolda a sus estándares de grandeza. Pero, frente al heroísmo de Antígona, el antihéroe Creonte, tan obstinado al principio como la propia heroína, llega a ceder en un momento de la obra de forma tan incondicional como antes se afirmaba, y precisamente porque le falta el valor para acabar físicamente su existencia quedan a la luz su miseria y su bajeza moral, de manera que su permanencia en el mundo sólo sirve para dar realce a su destrucción y acabamiento moral. Así pues, estos dos personajes contrapuestos pero, como decía Reinhardt⁷, unidos por un mismo *dáimon*, corren suertes completamente opuestas: Antígona muere sola para vivir eternamente con los suyos, Creonte vive pero no es sino «un muerto en el cuerpo de un vivo» (v. 1167).

La lectura tradicional⁸ de esta tragedia suele enfatizar el carácter positivo de Antígona y ver en ella una heroína en el sentido actual del término: por su generosa entrega y su valiente defensa de la piedad personal y de los lazos familiares Antígona resulta ciertamente más dulce a nuestros ojos que su cruel tío y verdugo, Creonte. Pero, ¿cuáles eran los sentimientos que podemos imaginar en los espectadores contemporáneos de la obra? Desde luego, nuestra mentalidad está mucho mejor predisuelta hacia la libertad individual de lo que pudiera estarlo la de Sófocles y sus conciudadanos. De hecho, trataré de mostrar que la opinión del público no basculaba desde el primer verso hacia Antígona, sino que lo irá haciendo poco a poco y a medida que se desarrolle el drama; y, sobre todo, insistiré en cómo ese cambio en su apreciación del valor de la heroína tiene que ver con el carácter ficticio de la obra, y en ello reside la potencia reflexiva del teatro.

Efectivamente, cuando al principio de la obra Creonte pronuncia un discurso programático, informando al Coro (y al público) de cuáles van a ser sus principios y programa de gobierno, lo hace de una forma que (podemos suponer) resultaría familiar y razonable al ciudadano ateniense medio: primero, da cuenta de la legitimidad de su autoridad apelando tanto a su papel como defensor de Tebas tras el ataque argivo como a los lazos dinásticos que aseguran su sucesión. Después, expone el principio de la prioridad de la comunidad frente al individuo así como la idea de que los amigos deben serlo también de la *pólis*. Este principio ético de

6. En *The Heroic Temper*, Berkeley, 1964; los caps. 4 y 5 están dedicados expresamente a la obra de Antígona.

7. En *Sófocles*, Barcelona, 1991, trad. M. Fernández-Villanueva.

8. Esta lectura tradicional u ortodoxa se opone a la lectura hegeliana, que ha devenido también tradicional, que enfatiza el carácter irresoluble del conflicto. Esta dicotomía fue establecida por HESTER en «Sophocles the Unphilosophical: a Study in the Antigone», *Mnemosyne*, 4ª serie, 24 (1971), pp. 11-59.

la «amistad cívica» gozaba de una aceptación general, pues ha de tenerse en cuenta que en tiempo de guerra un acto de traición podía suponer la muerte y esclavitud para toda la comunidad. Y, finalmente, Creonte propone su famoso decreto: el hermano muerto heroicamente, Eteocles, será honrado como merece un prócer de la patria, mientras que el cuerpo del traidor Polinices será expuesto como corresponde a su temeridad, castigo cuya aplicación en la Atenas clásica está históricamente constatado⁹. Otra forma de actuar hubiera sido incoherente con los principios de Creonte, principios aceptados por el Coro quien, a su vez, es un trasunto de la conciencia ciudadana: el castigo de Polinices y la honra concedida a Eteocles derivan del esquema general de «ayudar a los amigos y dañar a los enemigos»¹⁰, y se verifica por el principio de no hacer excepciones con uno mismo, ni tampoco con los propios *phíloi*.

Así pues, la posición de partida de Creonte no es la de antagonista. Ni siquiera Antígona, que ha sido presentada en el Prólogo en contraposición a la prudente Ismene, tiene aseguradas las simpatías del público desde el principio: aunque su resolución ya permite adivinar un carácter osado y una voluntad altruista, Ismene deja claro que caben otras vías de acción (rogar a Creonte, por ejemplo) y que la desobediencia no es propia de mujeres. Se ha de convenir, por poco que se conozcan los sentimientos y la mentalidad griegas del siglo quinto, que la recurrencia por parte de Ismene a la *phrónesis* y el modo en que evoca su condición femenina (y, por tanto, inactiva políticamente) debían atraer más, o por lo menos igualmente, los sentimientos del público hacia esta otra hermana, la cobarde y sumisa Ismene. De modo que en la primera parte de la obra ni Antígona ha acaparado de forma indiscutible las simpatías del público, ni Creonte se ha presentado como el cruel adversario en que después resultará.

Lo que desencadena las transformaciones que darán lugar al desenlace trágico es el acto de transgresión de Antígona. No se trata sólo de la desobediencia misma, sino del modo en que ésta aparece y las características que reviste. Como era de esperar en quien dirige un gobierno de transición, Creonte está obsesionado por la amenaza que supone la oposición política y la corrupción, y especialmente por el efecto tan adverso que produce la confluencia de ambos fenómenos. De ese modo, cuando el Guardián le trae la noticia del entierro clandestino y casi milagroso de Polinices, Creonte se enfurece y promete toda clase de castigos para los

9. Sobre la deshonra que supone no enterrar un cadáver véase el artículo de VERNANT, «La belle mort et le cadavre outragé», en el libro compilado por GNOLI y VERNANT, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-París, 1982, pp. 45-76; sobre la aplicación de la *ataphía* en la Atenas del s. v véase UGOLINI, 2000, 143-146 y HESTER, *op. cit.*, pp. 54-55 y Apéndice C.

10. Sobre el funcionamiento de este eslogan en la tragedia sofoclea véase BLUNDELL, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study of Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989. Téngase en cuenta que durante el Párodos, el Coro ha cantado la heroica resistencia de Eteocles frente a la *hybris* de los argivos, a cuyo ejército se ha unido Polinices, predisponiendo así al público a favor de la inmediata resolución de Creonte.

participantes en lo que supone un complot político contra él. En ningún momento se le pasa por la imaginación que la violación del decreto pueda provenir de una mujer. Cuando posteriormente entra el Guardián empujando a Antígona, la autora de la transgresión, incluso el Coro expresa su incredulidad. No se trata de una rebelión pública y organizada, sino de un acto privado de piedad y amor filial; no se trata de un hombre con propósitos políticos claros, sino de una muchacha cuyo objetivo primordial es satisfacer sus obligaciones familiares.

Pero quizá lo más importante es que con su acto de desobediencia Antígona se propone también, como anuncia en diferentes ocasiones¹¹, obtener gloria (*kléos*) y honra (*timé*) inmortal por su heroico acto de piedad. Éste es, posiblemente, el elemento más desconcertante de su acción, y el propio Creonte lo expresa cuando dice que su confesión constituye una segunda *hýbris* (483): lo que se espera de la mujer es que se limite a actuar en el ámbito estrictamente privado, el *oikós*. Mientras que el hombre-ciudadano alcanza su virtud más plena en lo público, en el *ágora*, y dicho espacio público se constituye mediante el ejercicio del derecho de *isegoría*, en el caso de la mujer ocurre todo lo contrario: como dice el proverbio griego, el mejor adorno de la mujer es el silencio. Por otra parte, el hombre busca siempre el reconocimiento de la comunidad y su máximo triunfo es estar en boca de los poetas, mientras que el mejor elogio de la mujer es el silencio: quedar recluida y pasar desapercibida. Que la palabra y la fama configuran las virtudes del hombre, mientras que el silencio y el anonimato conforman las de la mujer, estaba profundamente arraigado en la mentalidad griega antigua. De ese modo, cuando Antígona desobedece a Creonte y busca con ello, como los héroes homéricos, la gloria inmortal, se comporta de una forma que es completamente contraria a la que se espera de una mujer. En este sentido, e independientemente de las otras razones que Antígona aduce para haber actuado como lo hizo (razones personales o religiosas), la desobediencia de Antígona es una *acción política*, y política en un sentido mucho más profundo de lo que sería si se tratara, como suponía Creonte o como imaginaría cualquier otro personaje masculino de la obra, de una desobediencia encaminada a promover un complot contra Creonte. Al desobedecer de este modo Antígona toma la palabra y actúa como si fuera un varón, y su desafío hace tambalearse todo el augusto poder de que estaba revestido Creonte al principio de la obra. Lo que Antígona cuestiona no es sólo la autoridad de un tirano concreto, sino la autoridad política misma que trata de imponerse sobre la vida familiar o religiosa.

Efectivamente, el signo profundamente transgresor de la desobediencia de Antígona supone para Creonte el comienzo de su caída. Pero antes de abundar en este aspecto me gustaría llamar la atención de nuevo sobre el signo tan extraño que están tomando las cosas: Antígona ha *hablado* y ha *actuado* como un hombre, y un comportamiento como el suyo difícilmente se hubiera dado en la sociedad en

11. Ver por ejemplo los versos 86 y 500 y ss.

cuyo seno se escribió y se representó la obra. Y, si difícilmente se hubiera dado este comportamiento, más difícil es todavía imaginar que el público que asiste al mismo lo aplaudiera. Porque, como se ha dicho, Creonte refleja en buena medida el parecer comúnmente compartido de los atenienses de bien, mientras que Antígona transgrede los principios más básicos que orientan la vida en común. Antígona no desafía un principio concreto de la *pólis* sino su estructura misma, su legitimidad, la forma en que están articulados los poderes en su marco. Desafía, de hecho, dos principios aceptados por todos los hombres de la *pólis*, ya fueran aristócratas, oligarcas o demócratas, y considerados fundantes y garantes del orden social, a saber: la división sexual del poder (público y privado, político y doméstico) y el principio de obediencia (*peitharchía*). Y sin embargo, Antígona es la heroína y Creonte el antihéroe. ¿Cómo puede ser así?

Pues bien, es precisamente la noticia de la desobediencia de Antígona lo que precipita la caída de Creonte. Quizá la figura de Creonte podría comprenderse mejor a partir del retrato que Aristóteles proporciona del héroe trágico en su *Poética*¹²: en efecto, Creonte aparece al comienzo del drama como un personaje poderoso que ha hecho algo grande por la ciudad, pues la ha salvado del ataque argivo; por otra parte, se encuentra en una situación típicamente trágica, teniendo que elegir entre dañar a sus propios familiares (aunque traidores) o violar los principios de lealtad a la *pólis* que él mismo ha entronado como los principios rectores de su gobierno; al final de la obra, como también señala Aristóteles que es propio del héroe trágico, la suerte de Creonte se ha invertido totalmente (*peripáteia*) como consecuencia de su propia acción y con posterioridad a un episodio de reconocimiento (*anagnórisis*): el reconocimiento de su propia ceguera anterior que, como suele ocurrir en la tragedia, llega demasiado tarde.

Así pues, si seguimos este esquema aristotélico, vemos cómo la primera aparición de Creonte es todavía bastante benévola. Con la noticia de la desobediencia de Antígona, sin embargo, empieza a manifestar rasgos tiránicos de los que antes carecía¹³: en primer lugar, acusa indebidamente al Guardián y profiere crueles amenazas que el público consideraría desproporcionadas y ajenas a toda justicia. Y, aunque se trata de un personaje servil que ni por su condición social ni por su carácter despertaría simpatía alguna entre el público, su presencia en la obra nos permite percibir el grado en que Creonte está equivocado en sus suposiciones: así, desde el primer momento, Creonte es *sordo* ante las palabras de los demás y *ciego* ante hechos que saltan a la vista. Más adelante, en su confrontación con Antígona, Creonte empieza a mostrar un desprecio exagerado por las tradiciones religiosas

12. No en vano algunos críticos han considerado que el verdadero protagonista de la obra no es Antígona sino Creonte; véase al respecto CALDER III, W., «Sophokles' Political Tragedy "Antigone"», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9: 4 (1968, winter), pp. 389-407. KITTO (en *Form and meaning in Drama*, Londres, 1964, p. 176) y GOHEEN (en *The Imagery of Sophocles, Antigone*, New Jersey, 1951, p. 98) consideran que el tema de la obra es el empecinado error de Creonte.

13. Sobre la conversión de Creonte en tirano véase UGOLINI, *op. cit.*, 121 y ss.

(las famosas «leyes no escritas») que, probablemente, desagradaría también al público de la época tanto como nos desagrada a nosotros. En este sentido Creonte nos recuerda la caracterización que propone Heródoto del tirano: aquel que osa invertir la tradición y las leyes. Pero todavía no ha llegado al punto más alto de su tiranía y desde el cual se precipitará vertiginosamente: éste llega cuando se enfrenta a su propio hijo y, después, al sabio Tiresias.

El enfrentamiento entre Hemón y Creonte permite al público o al lector ver cómo este último sube un peldaño más en su progresiva y autodestructiva ceguera. Esta oposición adopta un carácter bidimensional: por una parte, Hemón representa la voz del hijo y de la juventud; por otra, es la voz de la *pólis*, pues trae noticias de cómo el pueblo se compadece de Antígona y desaprueba a Creonte. El rey se muestra igualmente intolerante en ambos casos pues no acepta ninguna inversión del orden establecido por pequeña que ésta sea: Hemón, en su condición de hijo y de joven, no puede aleccionar a Creonte que es padre y viejo; por su parte la ciudad, de cuya voz se dice portador Hemón, no puede pretender gobernar a quien la gobierna. Prosiguiendo por esta línea, Creonte llega a formular abiertamente una concepción patrimonialista del poder: la ciudad es del gobernante (738). Imperceptiblemente, Creonte ha pasado de sustentar una postura ampliamente sostenida entre los ciudadanos atenienses para identificar su propia persona y voluntad con el Estado y, de este modo, rompe de forma definitiva con un principio básico de la *isonomía* ateniense: el de la alternancia del poder entre los que mandan y los que son mandados, la idea de que «para saber mandar hay que saber obedecer»¹⁴. Así, el desenlace del drama muestra, en toda su crueldad, el error de Creonte en ambos frentes: la muerte de su mujer y de su hijo, muertes de las que él se reconoce causa (*aitía*) por haber ordenado la muerte de Antígona, representan su fracaso al nivel familiar, mientras que la amenaza de una alianza de los jefes vencidos que se cierne contra Tebas al final de la obra muestra su fracaso a nivel político. Pero antes de que se presente el fracaso total de Creonte todavía tiene lugar el episodio en que alcanza el clímax de su *hýbris*: su encuentro con Tiresias.

El ciego Tiresias entra en escena como un contrapunto esencial de Creonte: siendo viejo, se deja llevar por un niño; siendo ciego, es quien mejor nos permite calibrar la profunda ceguera que envuelve a Creonte. La obstinada e impía oposición de Creonte al ciego representa el punto más alto al que llega su osadía para inmediatamente, asustado, terminar cediendo: al obtener una súbita clarividencia de su error, trata inútilmente de poner remedio a lo que ya es irremediable. Al final de la obra, Creonte ha perdido, definitiva y claramente. No obstante, esto no demuestra, como se ha dicho repetidamente, que los dioses estuvieran con Antígona: ella ha sido a su vez víctima e instrumento de los dioses para destruir a Creonte. Hasta el final, sin embargo, Antígona no ha hecho sino recabar más y más las

14. Una de las más famosas máximas de Aristóteles es que para saber mandar es preciso saber obedecer.

simpatías del público y del Coro. En principio, esto puede explicarse debido a que el carácter de Antígona se ha hecho profundamente atractivo a costa de las torpezas de Creonte. Además, al final de la obra Antígona se muestra más afín a la imagen convencional de la mujer virtuosa ateniense, pues lamenta su partida al Hades sin haber desempeñado las funciones que la sociedad reserva a las mujeres y en las que éstas encuentran su realización personal: ser esposa y madre¹⁵. Pero aunque su añoranza por sus bodas y sus hijos la devuelven a la perspectiva del público, esos lamentos no constituyen nunca una vacilación y mucho menos un arrepentimiento. Antígona no deja nunca de ser la muchacha rebelde y desafiante que se atreve a desobedecer al poder y que no escucha los consejos de su hermana que, ésta sí, representa en toda su plenitud la sumisión propia de las mujeres. Por otra parte, la hechura heroica de Antígona, su incapacidad para cambiar de resolución o aceptar compromisos o componendas con otros puntos de vista rivales al suyo la convierten en un personaje en cierto modo antidemocrático, incapaz de actuar pacíficamente en una asamblea donde rigen el diálogo, la voluntad de negociación y el compromiso. ¿Cómo es posible, pues, que Antígona siga siendo la heroína de la tragedia?

Por un lado, Sófocles se ha valido del arte para pintarnos una Antígona amable que suscita en nosotros los sentimientos trágicos de temor y compasión. No obstante, no es posible imaginarse que el tipo de transgresión que esta heroína encarna fuese aplaudido, como sí lo fue en la ficción, entre los atenienses de la época de Sófocles. Nadie aplaudiría a una mujer que se atreviera *de hecho* a transgredir e invertir el orden establecido en la sociedad, y nadie querría una prometida o una hija así, ni siquiera una hermana así. No obstante, Sófocles arrancó las simpatías del público y de las sucesivas generaciones de lectores sin suscitar escándalo: antes bien, consiguió un reconocimiento imperecedero por su perspicaz representación de la condición humana. ¿Cómo puede explicarse esta última transgresión, esta vez en las conciencias ciudadanas, de Antígona? Creo que la respuesta a esta pregunta es también lo que nos permite afirmar que la tragedia constituye un vehículo de reflexión de extraordinaria fuerza y penetración, y esa respuesta sólo puede provenir del contexto en que las representaciones trágicas se desarrollaban. Es preciso, pues, contemplar las tragedias no sólo como textos literarios que la tradición nos ha transmitido sino como componentes esenciales de los rituales que se celebraban en honor a Dionisos. Así, de la mano de Dionisos y en el momento de «suspensión» en que se representan las tragedias, una mujer como Antígona puede tomar la palabra y declararse en desobediencia abierta frente a un rey que, además, es el cabeza de su familia. Y el público ateniense puede, y esto es más importante, ubicarse en esta situación totalmente invertida, totalmente

15. De hecho en los últimos lamentos de Antígona resuenan algunos célebres epitafios conservados de doncellas; pueden verse muy bonitos ejemplos en la recopilación de M. L. DEL BARRIO VEGA en el volumen de Gredos, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, 1992, pp. 177-193.

inverosímil, y adoptar un juicio tan invertido y tan inverosímil respecto de su forma de pensar cotidiana como lo es la situación misma en que se encuentra. De este modo, las reacciones que podemos suponer que se suscitaban entre el público, las simpatías que la improbable Antígona, la «amante de lo imposible», generaba entre los asistentes, eran posibles *porque* tenían lugar en el seno de un mundo ficticio creado en el marco de un ritual de inversión. Y es así como en el marco de estos festivales era posible expresar un disenso, un disenso profundo y hasta, diríamos, estructural, con una ciudad que a su vez estimula, aplaude y subvenciona sistemáticamente las prácticas teatrales. Se trata de un ejercicio de autoesclarecimiento realizado *desde dentro*. De este modo volvemos al principio de este escrito: la tragedia griega, y en concreto la tragedia de *Antígona*, permite asistir y aplaudir a la inversión de la sociedad y de todas las normas que la regulan; y así, mediante esta *cathârsis*, los atenienses se sentirían seguros de evitar una inversión *real* de la sociedad y de las normas que permiten la vida ciudadana. No obstante, he tratado de mostrar que el teatro muestra el carácter frágil y contingente del orden social y, al hacerlo, posiblemente fortaleciera dicho orden; pero posiblemente también contribuyera a crear una inestabilidad que precisamente por ser enriquecedora fuera a la vez peligrosa y subversiva. En esa tensión, pues, parece residir la ambigüedad trágica.