

Dimensiones de la trasgresión en *Antígona*

Rocío Orsi Portalo. Universidad Carlos III de Madrid

Siendo la sociedad griega, y especialmente la ateniense, una sociedad con un alto grado de cohesión y preocupada obsesivamente con el problema de la guerra civil (*stásis*), el teatro puede considerarse como uno de los diversos mecanismos de que se dota dicha sociedad para proporcionar una vía de expresión legítima al disenso y la crítica de la propia sociedad. Al asistir al teatro, ya se trate de la tragedia o la comedia, el público ateniense encontraba la ocasión para situarse ante un espejo *quebrado* (según la metáfora de Vidal-Naquet): las representaciones dramáticas devuelven al ciudadano una imagen alterada, a veces magnificada, a veces duramente criticada o 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. En este trabajo me gustaría acometer la lectura de una de las más célebres obras sofocleas, *Antígona*, tratando de ver en ella cómo se entrelazan algunos elementos que devuelven al público ateniense una imagen autocomplaciente de sí mismo con otros elementos que son enormemente transgresivos y que, fuera del marco de los festivales, hubieran causado un profundo desconcierto entre los ciudadanos. El hilo conductor de mi exposición será el problema de la desobediencia y de su sentido en la obra y en la mentalidad de quien asiste a la obra.

Por la tradición sabemos que el éxito que obtuvo Sófocles con su *Antígona* fue tanto que se le nombró estraego en la revuelta de los samios. Este sencillo hecho histórico quizá nos prevenga ya frente a la lectura *ortodoxa* 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 algo por el estilo. ¿Cómo puede interpretarse pues el acto de desobediencia de Antígona y lo que parece la aprobación que recaba de los dioses con este acto? Creo que una respuesta a esta pregunta sólo puede provenir de un análisis detallado de la compleja trama de la obra, pues las contraposiciones entre ideas y personajes que se suelen yuxtaponer para dar cuenta de la misma tienden a simplificarla y oscurecerla más bien que a esclarecer sus múltiples dimensiones.

Antígona es un personaje que encaja a la perfección con el retrato que popularizó Knox del héroe sofocleo: su voluntad impermeable al compromiso, ya provenga de amigos o de enemigos, empuja la acción de la heroína 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 verse abocada, voluntaria y conscientemente, a su desaparición física. Frente al heroísmo de Antígona, el antihéroe Creonte, tan obstinado al principio como la propia heroína, cede de forma tan incondicional como antes se afirmaba, y no termina físicamente su existencia pero sí quedan a la luz su miseria y su bajeza moral, de modo que su permanencia física en el mundo sólo sirve para dar realce a su destrucción y acabamiento moral. Así pues, estos dos personajes contrapuestos pero, como decía Reinhardt, unidos por un mismo *dáimon*,

corren suertes completamente opuestas: Antígona sólo muere para vivir eternamente con los suyos, Creonte permanece pero es un muerto en el cuerpo de un vivo.

La lectura ortodoxa de esta tragedia suele enfatizar el carácter positivo de Antígona: su generosa entrega y su valiente defensa de la piedad personal y de los lazos familiares la hacen ciertamente más dulce a nuestros ojos que su cruel tío y verdugo, Creonte. No obstante, no es fácil decir que los sentimientos de los atenienses que asistían al teatro a ver la obra fueran como los nuestros, pues nuestra mentalidad está mucho mejor predisuelta hacia el individualismo de lo que pudiera estarlo la de Sófocles. De hecho lo que aquí voy a defender es que, al menos en un primer momento, la opinión del público no basculaba como la nuestra hacia Antígona sino que lo irá haciendo poco a poco y en función del desarrollo del drama. Así, en primer lugar, 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 su programa de gobierno, lo hace de una forma que resultaría familiar y razonable a cualquier ciudadano griego: primero, da cuenta la legitimidad de su autoridad apelando tanto a su papel como salvador de Tebas tras el ataque argivo como a los lazos familiares que le unen con la prácticamente desaparecida familia de Edipo. 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 gozaba de una aceptación general, pues téngase en cuenta que en tiempo de guerra un acto de traición (de los que la historia proporciona numerosos ejemplos, especialmente en los sitios de las ciudades) podía suponer la muerte y la esclavitud (o sea, la muerte social) para toda la comunidad. Y, finalmente, Creonte propone su famoso decreto: Eteocles será honrado como merece un prócer de la patria, el cuerpo de Polinices será expuesto como corresponde a un traidor (y también aquí tenemos datos históricos que confirman que este castigo no debía resultar extraño a los griegos). Otra forma de actuar hubiera sido incoherente según los principios de Creonte, aceptados por el Coro: el castigo de Polinices deriva del esquema general de “ayudar a los amigos y dañar a los enemigos” 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 deja 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 propio de mujeres. Hemos de convenir, por poco que conozcamos los sentimientos y la mentalidad griegas del siglo quinto, que la recurrencia por parte de Ismene a la *phrónesis* y su recordatorio de su condición femenina (y, por tanto, inactiva políticamente) debían atraer más, o por lo menos igualmente, los sentimientos del público hacia esta otra hermana. 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 trasgresión de Antígona. No se trata 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 del héroe castigado, Creonte se enfurece y promete toda clase de castigos para los participantes en lo que supone un complot político contra él. En ningún momento, y esto viene enfatizado claramente por el lenguaje tanto de Creonte como del Guardián, se le pasa por la imaginación que la violación del decreto pueda provenir de una mujer. Cuando posteriormente entra el Guardián empujando a Antígona, también 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 todas las ocasiones que puede, obtener gloria (*kléos*) y honra (*timé*) inmortal por su heroico acto de piedad. Este es, posiblemente, el elemento más desconcertante (el propio Creonte lo expresa cuando dice que su confesión constituye un segundo acto de *hybris*), pues lo que se espera de la mujer es que se limite a actuar en el ámbito estrictamente privado, el *oikós*. Así, mientras que el hombre-ciudadano se realiza plenamente 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 que resuena en diversos textos de Sófocles, el mejor adorno de la mujer es el silencio. Por otra parte, el hombre busca siempre el reconocimiento de la comunidad y, como el héroe homérico, su virtud se verá realizada en la medida en que consiga que se hable de él. Por el contrario, el mejor elogio de la mujer es el anonimato. 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. De este 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.

Efectivamente, el signo profundamente trasgresor 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 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 trasgrede 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) 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* (y aquí soy consciente de que ésta no es, en absoluto, la lectura tradicional que se hace del personaje, aunque últimamente algunos críticos han rehabilitado su figura). Pues, en efecto, Creonte aparece al comienzo del drama como un personaje poderoso que ha hecho algo grande por la ciudad: en este caso, que la ha salvado de la *hýbris* argiva, tal como se canta en la *Párodos*. Por otra parte, se encuentra frente a una situación 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, la primera aparición de Creonte es todavía bastante benévola. Pero con la noticia de la desobediencia de Antígona Creonte empieza a manifestar rasgos tiránicos de los que antes estaba ausente: 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 permite percibir al público el grado en que Creonte está equivocado en sus suposiciones: desde el primer momento, Creonte es *sordo* ante los consejos y *ciego* ante los hechos. En su confrontación con Antígona, Creonte empieza a mostrar un desprecio exagerado por las tradiciones religiosas (las famosas leyes no escritas) que, probablemente, desagradaría también al público de la época tanto como nos desagradó a nosotros. En este sentido Creonte recuerda a la caracterización que propone Heródoto del tirano: aquel que invierte 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 con su contraposición a su propio hijo y, después, al ciego Tiresias.

La oposición que Hemón enfrenta a Creonte permite al público o al lector ver cómo Creonte sube un peldaño más en su progresiva 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 desapueba 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. Imperceptiblemente, Creonte ha pasado de sustentar una postura ampliamente sostenida entre los ciudadanos atenienses para identificar su propia per-

sona 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. 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 es *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 un episodio en que éste se muestra en el clímax de su *hybris*: 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 en que está envuelto Creonte. La obstinada e impía oposición de Creonte al ciego representa el punto más alto al que llega la osadía de Creonte: asustado, el rey termina por ceder y, reconociendo su ceguera y sus errores, trata inútilmente de poner remedio a lo ya irremediable. 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 simpatías del público (del público interno y externo de la obra, que en este caso coincide: los ciudadanos) y del Coro que, aun sin abandonar su permanente ambigüedad, expresa abiertamente su compasión por Antígona. Creo que es preciso explicar por qué Antígona se atrae estas simpatías que no pueden, como he dicho, explicarse sin más por el dudoso hecho de que los dioses estaban de su parte.

Desde mi punto de vista el carácter de Antígona se ha hecho profundamente atractivo a costa de las torpezas de Creonte. Por otro lado, al final de la obra Antígona recupera su condición femenina con todos sus tintes tradicionales y colmando su situación de patetismo pero, sobre todo, enfatizando la generosidad de su atrevimiento. Así, el Coro y Antígona cantan juntos la triste suerte de la muchacha que parte 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 madre. Los lamentos de Antígona añorando sus bodas y sus hijos la devuelven a la perspectiva del público, pero estos lamentos no constituyen nunca una vacilación y mucho menos un arrepentimiento. Antígona no deja nunca de ser la muchacha rebelde que se atreve a desobedecer al rey y que no escucha los consejos de su hermana que, ésta sí, representa en toda su plenitud las virtudes femeninas. 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 vuelven incapaz de actuar pacíficamente en un ágora. ¿Cómo es posible pues que Antígona siga siendo la heroína compadecida?

Sófocles se ha valido de su buen arte trágico para pintarnos una Antígona amable que suscita en nosotros los sentimientos trágicos, temor y compasión. No obstante, no es posible imaginarse que el tipo de trasgresión que esta heroína encarna fuese aplaudido entre los atenienses de la época de Sófocles; nadie aplaudiría a una mujer que se atreviera a transgredir e invertir el orden establecido en la sociedad; nadie querría tener una prometida o una hija así, ni siquiera una hermana así. No obstante, Sófocles arrancó las simpatías del público sin suscitar escándalo: antes bien, consiguió honores y gloria sin fin. ¿Cómo puede explicarse esta última trasgresión, esta vez en las concien-

cias ciudadanas, de Antígona? Una respuesta a esta pregunta, desde mi punto de vista la más acuciante por resolver, podría provenir del contexto en que las representaciones trágicas se desarrollaban y, por tanto, de una forma de observar la tragedia no tanto como textos literarios que la tradición nos ha transmitido sino como componentes esenciales de los rituales que se celebraban en honor a Dionisos.

Pues la tragedia formaba parte del festival de Dionisos y Dionisos es, como bien se sabe, el dios de la trasgresión. De la mano de Dionisos, en la tragedia, 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 inverosímil, y adoptar un juicio tan invertido y tan inverosímil respecto de su forma de pensar cotidiana como la situación misma. 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 al teatro sólo pueden entenderse en el marco de lo que constituye un “festival de inversión”, como los denomina Frazer. Y, precisamente, 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. 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 mediante esta *cathársis*, suponemos, se evitaría una inversión *real* de la sociedad y de las normas que permiten la vida ciudadana.

Rocío Orsi Portalo
Facultad de Humanidades
Universidad Carlos III
28903 Madrid
rorsi@hum.uc3m.es