

Antígona

Ana Iriarte

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

La soledad y un indomable espíritu de rebeldía contra la norma cívica son dos rasgos fundamentales en la consideración de Antígona como una de las figuras más representativas de la tragedia ática. George Steiner, en el erudito ensayo que dedicó al personaje¹, trata espléndidamente los mecanismos que, a lo largo de los últimos siglos, han distinguido a la *Antígona* de Sófocles como "la más excelente de las tragedias griegas". Un éxito inusitado en el que se reconoce como clave fundamental el enfrentamiento entre Antígona y Creonte, es decir, la relación diametralmente opuesta establecida por los protagonistas de la obra con un concepto de orden social que trasciende con holgura el marco de la antigüedad clásica.

Tal es, sin duda, el enfrentamiento en el que se sustenta la narración trágica puesta en escena por Sófocles. Sin embargo, para contemplar la rica figura de Antígona también resalta como especialmente revelador el ambiguo juego de analogía y disparidad establecido entre las figuras de Antígona y de su hermana Ismena. Un juego de contrastes que resulta tan esencial como el que implica a Creonte para contemplar el carácter de nuestra heroína.

Doble será, por lo tanto, nuestro punto de referencia al centrarnos en la *Antígona* de Sófocles. Una obra cuyo argumento prolonga, como es sabido, el de los *Siete contra Tebas* de Esquilo. En esta primera tragedia sobre la torturada familia de los Labdácidas, Esquilo había narrado cómo, tras la desaparición de Edipo, sus hijos, Eteocles y Polinices, acordaron alternarse anualmente en el trono, cómo Eteocles se niega a ceder los poderes en el momento debido, y cómo Polinices convoca a seis caudillos para conquistar el trono por la fuerza. Un ataque contra Tebas que no llegará a producirse, ya que, para evitar la destrucción de la ciudad, Eteocles y Polinices deciden enfrentarse en un combate singular. La escena de este duelo, en el que ambos hermanos mueren, pone punto final a los *Siete contra Tebas*.

Pues bien, la *Antígona* de Sófocles lleva a escena el problema que surge al día siguiente del sangriento duelo. Por una parte, la desaparición de los dos hijos varones de Edipo, ha situado en el trono a Creonte, hermano de la reina Yocasta y tío de Eteocles y Polinices. Por otra, esta doble muerte convierte a Antígona e Ismena en las dos últimas representantes de la familia de los Labdácidas. Sobre ellas recae, por tanto, la responsabilidad de rendir el culto fúnebre a sus hermanos.

Sin embargo, Creonte, el nuevo dirigente de Tebas, que es también el nuevo cabeza de familia para las hijas de Edipo, ha decretado un edicto especial para impedir que Polinices reciba sepultura por haberse presentado como enemigo de Tebas². La heroicidad de Antígona consiste en burlar las decisiones políticas de Creonte para inhumar, en secreto, a su hermano. Finalmente, al ser descubierta en una segunda visita ritual al lugar en el que reposa el cadáver de Polinices³, la heroína será condenada a perecer en una cueva subterránea.

Antígona llevará a cabo el enterramiento prohibido en solitario, pero, en un primer momento, la heroína busca inútilmente la complicidad de su hermana Ismena. Es sabido que ésta, sin llegar a apoyar al poder establecido, se pliega discretamente a él, se convierte, por así decirlo, en una colaboradora pasiva del sistema implantado por el nuevo dignatario. Pero, lo que quisiera mostrar en adelante es cómo se traducen las diferentes actitudes de las hermanas con respecto a la autoridad política, a través del uso que hacen del vocabulario del parentesco, y qué pueden revelar dichas actitudes sobre la concepción griega de lo femenino.

La *Antígona* se inicia con unas emotivas palabras que la heroína dirige a su hermana, mientras la conduce de la mano fuera de palacio para hablar a solas con ella:

"¡Oh Ismena, mi propia hermana, de mi misma sangre! (O *koinòn autádelphon Isménes kára*)⁴.

Las palabras iniciales de la *Antígona* aluden insistentemente a la fuerza de los lazos consanguíneos. *Koinón*, para empezar, designa el "común parentesco", la "relación consanguínea" que une a Antígona e Ismena. Pero el significado de este término es lo suficientemente amplio como para que podamos ver en él una referencia a la relación incestuosa de sus padres e incluso a la situación compartida por estas dos huérfanas. La perífrasis *Isménes kára*, literalmente, "cabeza de Ismena", acentúa, como se señala con regularidad, esta excepcional identidad entre las hijas del incesto que nos ocupan⁵. En efecto, este tipo de alusión a la "cabeza" es a menudo utilizado por los griegos para expresar el gran respeto y afecto que puede inspirar una persona, aunque los traductores, dando, quizás, por supuesto que Antígona no puede sino experimentar tales sentimientos por su hermana, consideran normalmente *O Isménes kára* como un equivalente de "Ismena"⁶.

Pero el término *autádelphos* es el más significativo a la hora de aludir a los lazos que unen a Antígona e Ismena, a su "hermandad" en el sentido más biológico del término. Se trata de un redundante compuesto cuya primera parte, *auto-*, viene a reforzar la identificación que ya está presente en la segunda: *a-delphós*, que significa literalmente "del mismo útero", alude, pues, a la "fraternidad" pensada como un tipo de relación que depende, en primera instancia, de la figura materna. En este sentido, el término se diferencia de su equivalente *kasínetos*, el cual tiende a reflejar el valor social de la hermandad al referirse a la filiación legítima y reconocida, es decir, a una concepción patriarcal de las relaciones familiares.

En la *Antígona*, la utilización de ambos términos es muy habitual y una primera lectura podría conducir a pensar que se emplean indistintamente para aludir a la figura del hermano, figura determinante en esta obra. En efecto, *adelphós* es utilizado habitualmente para designar a Eteocles y Polinices, especialmente a éste último, el más nombrado⁷, y, aunque con menor frecuencia, *kasínetos* también los designa regularmente⁸. Lo que no impide que, como quisiéramos precisar en adelante, el empleo preciso que hacen los personajes de la

Antígona del vocabulario de la hermandad resulte revelador con respecto a sus caracteres y al propio desarrollo de la trama.

Es, por ejemplo, significativo que Ismena no retome el término *autádelfos*, con el que Antígona describe su relación, sino que responda a ésta denominándola *kasígnete*⁹, término que, como acabo de decir, traduce la hermandad en su sentido más social y legítimo. Así, la sutil elección de un término constituye toda una declaración de principios, por parte de Ismena: para esta doncella, la dependencia del útero materno es menos determinante que la ley de la comunidad política representada por Creonte.

Además de definir sutilmente la relación que se va a establecer entre Antígona e Ismena, el vocabulario de la hermandad señala aspectos fundamentales del enfrentamiento entre Creonte y Antígona, que es el que determina la trama. En primer lugar, el término *autádelfos* aparece estrictamente asociado a la figura de Antígona¹⁰, lo que indica repetidamente que los lazos de parentesco son concebidos por la heroína, ante todo, como producto del cuerpo materno. Una concepción en la que Antígona insistirá aludiendo también a las "entrañas de la madre"¹¹, frente a un Creonte empeñado en que ella debe morir, aunque sea hija de su propia "hermana"¹², frente a un Creonte que ha decretado la prohibición del enterramiento de Polinices, considerándolo antes como traidor a la patria, que como sobrino.

Por otra parte, el decreto de Creonte, aunque puntual, bien puede ser entendido como la expresión de todo un programa de gobierno. Un programa que relega a un segundo plano las dependencias familiares con respecto a la organización cívica y que encuentra una clara correspondencia histórica en el proceso formativo de la polis democrática. En efecto, el conflicto entre Creonte y Antígona ha sido muy estudiado como exponente de una reflexión legislativa en un momento histórico en el que los griegos empiezan a elaborar un sistema jurídico que nunca llegará a ser tan sistemático como el Derecho Romano, pero que presupone la adopción de una actitud radicalmente nueva con respecto a esas "leyes no escritas" a las que Antígona apelará para reivindicar su derecho a dar sepultura a un hermano:

*No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus decretos (kerygmata) tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas (ágrapta nómina) e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno*¹³.

Tal es la claridad con la que Antígona plantea la problemática de la interferencia entre la normativa familiar de los ancestros y las nuevas normas políticas de la ciudad democrática. Un tema que debe ser reconocido como crucial en el desarrollo de la obra, aunque nuestro presente objetivo consista simplemente en recalcar que el conflicto entre Antígona y Creonte, además de legislativo, es un conflicto explícitamente sexuado.

La idea de que el ciudadano que ha osado rebelarse contra su mandato es una mujer no abandona la mente del líder político. Así, tras interpretar la intervención de Antígona como un acto de anarquía, Creonte afirma lo siguiente:

*...hay que mantener las medidas tomadas a favor del orden y no ceder nunca ante una mujer. Mejor es, en todo caso, sucumbir ante un hombre...*¹⁴.

Y la protagonista parece asumir el canon femenino al que Creonte la asocia, insistiendo en la fuerza de las leyes del afecto en los siguientes términos:

Antígona.- *No está en mi naturaleza compartir el odio (synécthein) sino el amor (symphileîn).*

Creonte.- *Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva no gobernará una mujer*¹⁵.

El tenso *tête-à-tête* entre los dos protagonistas de la obra ha inducido a ver en Antígona una figura que extrae su fuerza de una indiscutible naturaleza femenina¹⁶. Y en la línea de un papel convencionalmente femenino está también el hecho de que, muerta Yocasta, la propia Antígona asuma, tanto en la práctica como simbólicamente, el principio materno en el que considera que se enraízan los más fuertes lazos de parentesco.

En efecto, el culto que Antígona rinde al cadáver de su hermano se explica, en gran parte, como sustitución del que hubiera debido rendirle la propia Yocasta. Y en el mismo sentido puede también interpretarse el emotivo discurso en el que Antígona antepone los deberes que ha asumido con respecto a los suyos a los que le habría impuesto su propia maternidad.

... Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato. Pero yo te honré debidamente en opinión de los sensatos. Pues nunca, ni aunque hubiera sido madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo, hubiera tomado sobre mí esta tarea en contra de la voluntad de los ciudadanos.

*¿En virtud de qué principio hablo así? Si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno, pero cuando el padre y la madre están ocultos en el Hades no podría jamás nacer un hermano. Y así, según este principio, te he distinguido yo entre todos con mis honras, que parecieron a Creonte una falta y un terrible atrevimiento, oh hermano*¹⁷.

Por otra parte, metafóricamente, la heroína queda identificada con dos paradigmas de maternidad. Dos paradigmas de esa función maternal cuya trascendencia los trágicos reconocen especialmente a través del dolor incomparable que una madre es capaz de experimentar ante la pérdida de su descendencia¹⁸. Así, refiriéndose a Níobe, la hija de Tántalo convertida en pura roca por el sufrimiento que le produjo la muerte de todos sus hijos, Antígona se lamentará en los siguientes términos:

"Ésta es a la que el destino hace que más me parezca"¹⁹.

Y el lamento de la heroína mientras enterra a Polinices es comparado al de una madre-pájaro que ha perdido a sus hijuelos²⁰, asociación que es un topos trágico²¹ para describir la intensidad del sufrimiento.

Defensora de la ley del útero como la más determinante, Antígona se identifica con la figura de la madre, pero la maternidad que encarna de forma simbólica le impone, curiosamente, la esterilidad física. La feminidad que se reivindica públicamente como tal es considerada, en última instancia, estéril para la polis. Y la autoridad política la remite cruelmente a sí misma, al recluir a Antígona en la especie de útero de la tierra-madre que es la cueva-tumba en la que perecerá.

Ahora bien, la polarización hasta ahora señalada entre la virilidad descarnada y la extrema feminidad, que representan respectivamente Creonte y Antígona, aparece mediatizada por otras concepciones. Así, la que apunta este verso pronunciado por un Creonte enfurecido en medio del conflicto que lo enfrenta a Antígona:

... no sería yo el hombre -ella lo sería-, si consigue impunemente este triunfo

22

Independientemente del sexo al que en principio se pertenezca, conseguir imponer el propio criterio en el ámbito cívico griego implica virilización. Y Antígona, mujer que reivindica en nombre del principio materno, proporciona quizás el más claro ejemplo trágico de esta premisa.

En efecto, ni el contenido del discurso de Antígona ni el acto de amor que le impulsa a enterrar a su hermano pueden ser exclusivamente considerados desde esa adecuación al canon griego de feminidad de la que hasta ahora hemos dado cuenta.

Así, con respecto a su reivindicación del papel tradicional de las mujeres en los funerales hay que señalar que Antígona no concibe su piadoso acto sino como forma de alcanzar *kléos*, es decir, la "gloria" y el "renombre" que generan las grandes hazañas masculinas. La heroína dice, por ejemplo,

¿Dónde hubiera podido obtener yo más gloriosa fama que depositando a mi propio hermano en una sepultura?²³

En este sentido, el conflicto entre Antígona y Creonte bien puede ser interpretado como una confrontación entre el auténtico héroe -que sería Antígona, la protagonista ensalzada por Sófocles- y el falso héroe Creonte²⁴. De hecho, la dimensión heroica del comportamiento de Antígona no sólo se señala desde el punto de vista de ésta, sino que reaparece en el discurso de su aliado Hemón²⁵ y también la reconoce el coro:

*Famosa, en verdad, y con alabanza te diriges hacia el antro de los muertos, no por estar afectada de mortal enfermedad, ni por haber obtenido el salario de las espadas, sino que tú, sola entre los mortales, descienes al Hades viva y por tu propia voluntad.*²⁶

Junto al empleo de *kleinós*, que remite a la proeza heroica, la soledad con la que la heroína ha enfrentado el peligro²⁷ y el elogio (*épainos*) que inspira tal valentía completan la asimilación de la muerte de Antígona a la de un soldado muerto por la patria, es decir, a la imagen de la virilidad por excelencia²⁸.

Pero la riqueza de matices de la feminidad encarnada por Antígona se revela sobre todo al confrontarse con Ismena, representante, en la obra aquí tratada, de la más tópica de las feminidades.

Frente a la valerosa Antígona, Ismena encarna la "feminidad" concebida, ante todo, como pasividad aliada del orden político, una feminidad que se diría "caricaturizada" a fuerza de ser canónica. La "obediencia" es el principio que induce a Ismena a no colaborar en el entierro de Polinices ideado por Antígona:

*"... piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas"*²⁹.

A esta clara asunción de esa virtud cardinal de la mujer que para los griegos era la obediencia, viene a oponerse la decisión de Antígona de no "soportar" nada que pueda conducirla a una muerte desprovista de honor³⁰. La contraposición planteada por Sófocles³¹ entre estas figuras tan estrechamente unidas, se prolonga también, aunque de forma menos explícita, en el rechazo por parte de Antígona de dos valores clave en el concepto griego -y no sólo griego- de feminidad, a saber, el discreto repliegue en el interior del *oikos* y el silencio.

Así, en lo que al gineceo como lugar de la mujer se refiere no deja de ser significativo que la obra se inicie cuando Antígona conduce a Ismena fuera de palacio para hablar con ella. No es momento de precisar aquí las coordenadas a través de las que el pensamiento griego asocia el lenguaje indirecto, la oscura expresión enigmática, a la idea de naturaleza femenina³². Pero, en este sentido, importa señalar que cuando Ismena se muestra partidaria de "ocultar" (*krypsō*) la decisión de enterrar a Polinices, Antígona le responda que lo proclame³³.

Finalmente, señalaré como especialmente significativos en el "diseño literario" de estas dos figuras femeninas, los versos 531-581, en los que Ismena opta por defender a su hermana ante Creonte, pero no en nombre de los lazos de parentesco que la unían a Antígona y a Polinices, sino, precisamente, en nombre de la alianza matrimonial que iba a unir a Antígona

con su prometido Hemón. Lo que en la civilización griega significa, en nombre del pacto mediante el cual Antígona debería haberse distanciado de su propia familia para perpetuar el linaje de su esposo: si muere Antígona, desaparece, ante todo, la esposa elegida por Hemón³⁴ -razona Ismena.

Resumiendo, para concluir, en la *Antígona* Sófocles no sólo reflexiona sobre las estudiadas antinomias entre justicia divina y humana, poder político y tradición familiar, hombres y mujeres. A este listado de oposiciones hay que añadir la que, a su vez, escinde -o enriquece- el universo femenino, mediante los paradigmas encarnados por dos hermanas.

Ismena es el modelo sofócleo de la feminidad acorde con las leyes políticas, de la feminidad que es, al fin y al cabo, la que, en el contexto institucional del matrimonio, proporciona a la ciudad su bien máspreciado: los soldados que la defienden y mantienen el orden en la política interna. En las antípodas de esta figura femenina se sitúa Antígona, la defensora de los lazos tejidos por la figura materna. O sea, la defensora de un tipo de dependencia que la organización política pretende soterrar por considerarlo inquietante y cuya reivindicación es, paradójicamente, lo que convierte a Antígona en una heroína de primera magnitud, es decir, en paradigma de esa "valentía" que en griego se dice *andreía*, literalmente, "virilidad"³⁵.

Ana Iriarte
(Universidad del País Vasco)

¹¹ G. Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Versión española, Barcelona, 1987.

² Esta decisión de Creonte ha sido estudiada por V. J. Rosivach ("On Creon, *Antigone* and Not Burying the Dead", *Rheinisches Museum*, 126, 3-4, 1983, pp. 193-211) considerando la serie de ocasiones históricas conocidas en las que los atenienses se negaron a dar sepultura a un cadáver, castigo reservado fundamentalmente para los crímenes de traición a la patria y de profanación de templos.

³ S.C. Humphreys, "Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or traditionalism?", *Journal of Hellenic Studies*, 100, 1980, pp. 96 ss., para la continuidad y los aspectos privados y sociales del culto celebrado en las tumbas áticas.

⁴ Para otras propuestas de traducción de este verso, ver W. H. Willis, "*Autadelphos* in the *Antigone* and the *Eumenides*", *Studies presented to David M. Robinson*, Washington University, 1953, T. 2, pp. 553-58, quien finalmente opta por la poco afortunada: "O thou of one parentage with me, who this same brother sharest, dear Ismena".

⁵ Ver, por ejemplo, J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles*, Leiden, 1978, t. III, p. 37. G. Steiner (*Antígonas*, Oxford, 1984, pp. 206-9, en la versión española), subraya, no obstante, la importancia de la propia noción de "cabeza", que, en el contexto teatral, debe ser entendida como forma de indicar que la máscara del actor que aparece junto a Antígona es realmente la de Ismena. Cf. desde la perspectiva de la autorreferencia que el teatro trágico puede hacer a su propia puesta en escena, J. Davidson, "Oh Brotherly Head: Sophocles, *Electra* 1164 and Related Matters", *QUCC*, XXXVIII, 1991, pp. 87-96.

⁶ Para el empleo metonímico de "cabeza" como forma de referirse a la persona entera, ver R.B. Onians, *The Origins of European Thought*, Cambridge, 1951, pp. 96 ss.

⁷ 13; 46; 55; 517 y 912.

⁸ 21; 899 y 915.

⁹ 49 y 544.

¹⁰ De los tres empleos de *autádelphos* en la obra que nos ocupa, dos los facilita la propia Antígona (1 y 503), mientras que el tercero aparece en boca de su novio Hemón cuando éste pretende defender ante su padre, Creonte, los principios de su prometida (694-699).

¹¹ 511

¹² *adelphé* : 486

¹³ 450-60.

¹⁴ 671-80.

¹⁵ 523-25.

¹⁶ Ver, por ejemplo, Ch. Segal, "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone", *Arion*, III.2, 1964, pp. 52-53.

¹⁷ 903-15.

¹⁸ N. Loraux, *Les mères en deuil*, París, 1990.

¹⁹ 832-33

²⁰ 424-25.

²¹ Ver, por ejemplo, Esquilo, *Agamemnon*, 53 y 58.

²² 484-85.

²³ 502. Cf. 96-97.

²⁴ Ver, en este sentido, Bernard M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, 1964, sobre todo pp. 62 ss.

²⁵ 695-99.

²⁶ 817-22.

²⁷ Para la soledad de Antígona como topos en el discurso fúnebre ateniense para decir la heroicidad, ver el estudio de L. J. Bennet y W. B. Tyrrell, "Sophocles' *Antigone* and Funeral Oratory", *AJPh.*, CXI, pp. 441-56. El empeño de Antígona en rechazar la ayuda de su hermana es interpretado como un acto de protección por J. C. Hogan, *A Commentary on the Plays of Sophocles*, Southern Illinois University Press, 1991.

²⁸ Ver N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, París, 1985, sobre todo, pp. 55-60 y 81-82, para la ambigüedad de la noción de "gloire tragique des femmes" a partir del momento en que "il n'est pas de mots pour penser une gloire féminine qui ne se dirait pas dans la langue de la renommée virile".

²⁹ 60 ss. Cf. 79, en donde Ismena se declara "incapaz" de actuar en contra de la ciudad.

³⁰ 95-7.

³¹ Y que el poeta subraya mediante la forma *peisomai*, compartida por el verbo "persuadir" (*peitho*) y por el verbo "aguantar" o "padecer" (*páscho*).

³² A. Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, 1990.

³³ 84-7.

³⁴ Tras plantear la existencia de significativas conexiones entre el rito funerario y el matrimonial en el siglo V, la alianza de Hemón y Antígona ha sido estudiada en relación con el motivo trágico de la "boda en el Hades" por R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and funeral Ritual in Greek Tragedy*, Princeton 1994. La dimensión metafórica de la prisión de Antígona como "cámara nupcial" fue tratada por M. Fantuzzi, "L'ambigua prigione di Antígona", in L. De Finis (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità*, Trento, 1988, pp. 193-203.

³⁵ Cf. nota 28.