



SÓFOCLES

Antígona

Traducción de LUIS GIL



Antígona está basada en el mito de la mujer que se atrevió a enfrentarse a los hombres para lograr sus propósitos. En esencia, la trama de la obra plantea una reflexión sobre la tiranía, las razones del Estado y los dilemas de conciencia. Representada por primera vez en el año 442 a. C., Sófocles utilizó personajes arquetípicos para contraponer dos nociones opuestas del deber: el respeto a las normas religiosas frente a las civiles, caracterizadas unas por Antígona y las otras por Creonte.

Esta edición cuenta con la traducción y el prólogo de Luis Gil, profesor emérito en la Universidad Complutense de Madrid. Incluye, además, el estudio en forma de epílogo realizado por los profesores de comunicación audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra Jordi Balló y Xavier Pérez.



Sófocles

Antígona

Penguin Clásicos

ePub r1.0

Titivillus 21.06.16

Título original: *Ἀντιγόνη*

Sófocles, 442 a. C.

Traducción & introducción: Luis Gil

Por el texto «La desobediencia civil»: Jordi Balló & Xavier Pérez

Ilustración de portada: Elsa Suárez Girard

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



INTRODUCCIÓN

Quizá, como en ninguna otra pieza del teatro griego, se expone el comentarista de la *Antígona* de Sófocles a comprender incorrectamente las intenciones del autor: tan grande es el valor paradigmático del problema que desarrolla. Desde Hegel, que lo interpretó como un conflicto entre dos esferas de derecho igualmente válidas —la del Estado y la de la familia—, a nuestros días, las opiniones de los críticos se han dividido en posturas antitéticas, como suele suceder cuando se trata de comentar obras geniales que dan pábulo abundante no sólo a la curiosidad de los filólogos, sino a las especulaciones del ensayo y la filosofía. En sus líneas generales, la situación conflictiva de la *Antígona* no puede ser más sencilla: una muchacha muere por desobedecer un mandato del poder establecido que pugna con imperativos ético-religiosos de orden superior; un gobernante, accedido al poder en trágicas circunstancias, bienintencionado quizá, pero en exceso celoso de su mando, incurre en la *hybris* de un autócrata tiránico; por último, el derrumbamiento de éste, con la reacción en cadena de suicidios que su actitud, modificada demasiado tarde, provoca. Considerada la situación de esta manera esquemática, el juicio del crítico coincidiría en lo fundamental con el del espectador ingenuo: Antígona tiene de su parte toda la razón, y Creonte, toda la culpa. El tema de la obra vendría a ser el castigo del *theomachos* recalcitrante —es decir, el hombre que se enfrenta con los dioses—, como se escenificaba en tantos dramas sacros, que cantaban, por ejemplo, las aretalogías de Dioniso. No obstante, el problema se complica cuando se repara en que la divina venganza no se ejecuta en esta pieza por medio de un milagro, sino por la muerte de dos personas inocentes, Hemón y Eurídice, y esto lleva a plantearse el enigma de si en verdad consideraba Sófocles a Antígona tan inocente como a una primera lectura del drama parece. ¿No tendrá ella también su parte de responsabilidad al desacatar una orden del poder legítimo, que no se salía, por lo demás, de las normas jurídicas vigentes en Atenas y en otras muchas partes^[1]?

A lo largo de este siglo, tan pródigo en conflictos entre la moral tradicional y la razón de Estado, las respuestas que se han ido dando a estos interrogantes han variado según la óptica y el talante de los tiempos. La interpretación hegeliana siguió haciendo sentir su peso en Alemania, hasta que los estudios de Reinhardt^[2] y de Pohlenz^[3] insistieron, respectivamente, en que nuestra pieza no desarrolla un conflicto de ideas, sino un choque de caracteres, y que el tema tratado —uno más dentro de una amplia colección de ejemplares venganzas divinas— era el del castigo del culpable. Años después, en pleno auge de los totalitarismos, se prestó por primera vez una atención mayor a la figura de Creonte, cuyas razones cobraban en aquellos agitados tiempos mayor realce. Resulta curioso observar cómo la interpretación de un filólogo, Antonio Tovar^[4], de su figura como representante de una política de signo racional, predestinada a chocar inevitablemente con los factores tradicionales e

irracionales representados por Antígona, concuerda en lo fundamental con los rasgos atribuidos por Anouilh al personaje en una pieza estrenada por aquel entonces. Inclinado así el platillo de la balanza, lógicamente el contrapunto femenino del tirano, Antígona, se degradaba hasta convertirse en una histérica^[5] obsesa por el culto de los muertos o en esa rebelde sin sentido que nos muestra la pieza del francés. El verdadero protagonista de la tragedia sería Creonte, y no la frágil muchacha. Compensaba el riesgo de esta interpretación —el de tergiversar el verdadero carácter de la pieza sofoclea— la infinidad de matices nuevos que permitía descubrir en esta obra maestra. Schadewaldt^[6] veía en Creonte al gobernante incurso en una primera equivocación, que por el aquel de «sostenella y no enmendalla» se endurecía y obcecaba, aun partiendo de principios justos; asimismo, ponía de relieve los puntos en que Antígona, a pesar de defender la buena causa, carecía de razón.

Otros estudios vinieron a abrir nuevos horizontes para la comprensión de esta pieza. Bowra^[7], al calar en la «ironía» trágica de Sófocles, ponía al lector sobre aviso del doble sentido de las palabras de sus personajes y de las «falsas claves» que daba para extraer conclusiones equivocadas. Ehrenberg^[8] señaló las implicaciones históricas del teatro sofocleo, haciendo notar las coincidencias de ciertos rasgos de sus tiranos —Edipo, Creonte— con los que nos son conocidos de Pericles: actitud crítica frente a las tradiciones religiosas, sobreestimación de la eficacia política, racionalismo sistemático, orgullosa confianza en la capacidad del hombre para dar adecuada solución a todos los problemas. Recientemente, Rodríguez Adrados^[9], sobre la base de estos precedentes, hizo un valioso replanteamiento crítico de la cuestión con una orientación metodológica nueva, a saber: la de encuadrar la pieza dentro del contexto general de la tragedia griega y del teatro sofocleo. La *Antígona* entraría dentro de la tradición del drama sacro, y su verdadero protagonista sería Creonte, a quien no es difícil encontrarle paralelos en los *theomachoi* de la tradición, como Penteo, y en otros tiranos del drama. Con los mismos rasgos de legitimidad y autoritarismo que el Etéocles de los *Siete contra Tebas*, con la misma buena fe inicial que el Edipo del *Edipo Rey* «se ve cogido por sus principios cada vez más»^[10], y, a pesar de no ser un tirano, se obstina y se obceca hasta incurrir en pugna con los dioses «al ver que aquellos a quienes más estima no respetan los principios que de buena fe cree esenciales para el gobierno de la ciudad»^[11]. Antígona sería el instrumento de la venganza de las divinidades infernales, la antagonista del drama, «pese a dar título a la tragedia, si consideramos ésta conforme al esquema original que desarrolla. Es el del rey en la culminación de su poder, que a lo largo de la obra es humillado»^[12]. Por lo demás, la joven tampoco está exenta de culpas: carece en absoluto de la *súphrosyne* que constituye el ideal sofocleo y tiene la violencia de actuación del héroe, en la que Sófocles veía un elemento perturbador de la normalidad humana; de ahí que, aun siendo víctima inocente, merezca hasta cierto punto su castigo por haber ido a estrellarse contra las normas de la convivencia

ciudadana. Ahora bien: esta figura reaccionaria y desaforada, que se alza en rebeldía contra unos nuevos modos del obrar político en defensa de una religiosidad que hundía sus raíces en la solidaridad del *genos*, se erige paradójicamente en defensora de una moralidad que indirectamente se crea: el derecho del individuo a seguir su fe por encima de las imposiciones del Estado. La *Antígona* sería una obra de carácter negativo, en la que Sófocles pretendió dar un aviso a sus conciudadanos sobre las peligrosas implicaciones que tenía la línea política seguida por Pericles y sus inmediatos colaboradores.

Nos hemos detenido en los puntos de vista de Rodríguez Adrados, aparte del valor intrínseco que tiene su trabajo, por el hecho de ser la culminación de una serie de estudios críticos, que comparte por igual los méritos y los defectos de sus predecesores. Mérito indudable es el aviso contra una consideración demasiado simplista del drama; defecto, quizá, el pretender atar demasiados cabos y buscar en la *Antígona* implicaciones tácitas que muy probablemente Sófocles jamás pretendió establecer. La original consideración de la pieza dentro del contexto del drama sacro, como una de tantas ejemplificaciones del castigo del *theomachos* le fuerza a Rodríguez Adrados a tener a Creonte por el verdadero protagonista, reduciendo a Antígona al papel de mero instrumento de la venganza divina, cuando la economía misma de la pieza excluye ambos supuestos. El espectador no asiste en ella al castigo de un pecador impenitente por uno cualquiera de los procedimientos divinos (muerte ritual, ceguera, enloquecimiento) por la sencilla razón de que Creonte no es en realidad un *theomachos* pertinaz sino un hombre obcecado cuya concepción racionalista de la esencia de la divinidad y la naturaleza de los preceptos divinos se muestra a la postre refutada por la cruda realidad de los hechos. Su arrepentimiento y la revocación de su orden vienen a demostrarlo cumplidamente desde la mitad misma del drama. Lo que se visualiza en realidad ante el espectador es el catastrófico resultado de una política errada, pese al intento de corregirla cuando ya es demasiado tarde, catástrofe que afecta indudablemente a Creonte de un modo personal, pero que no puede interpretarse como un mero castigo cuando hay por medio tres cadáveres inocentes. No quiere decir esto, sin embargo, que Creonte sea sin más un simple equivocado que, por la misma imposición de sus concepciones políticas y religiosas, se vea obligado a adoptar posturas extremas que en el fondo le repugnan. Esta interpretación —la de un Anouilh, por ejemplo, y la de Tovar y Rodríguez Adrados en el fondo— tergiversa el sentido que quiso dar Sófocles a su personaje desde un primer momento. El poeta griego es terminantemente claro al respecto; más aún, diríamos que mucho más explícito en señalar dónde recaen las culpas que en sus restantes obras. La culpabilidad de Creonte, insinuada en las palabras del Corifeo cuando sugiere que el entierro de Polinices es una acción divina, se pone en evidencia cada vez mayor en sus sucesivas discusiones con Antígona, Hemón y Tiresias, hasta el extremo de que el propio personaje, si no convencido de su error, al menos temeroso del alcance de su mandato, pretenda inmediatamente revocarlo. Para la

mentalidad moderna, acostumbrada al análisis psicológico de los personajes dramáticos, ese mismo cambio de actitud en Creonte podría hacerle, hasta cierto punto de vista, «simpático». La grave responsabilidad contraída por él se atenuaría por su vehemente deseo posterior de reparar la falta y atajar en lo posible sus consecuencias. Su remordimiento, a la postre, vendría a ser una especie de redención moral por medio del dolor, y le conferiría, en su soledad sufriente, cierta grandeza trágica. Pero precisamente todo esto excluye que Creonte —pese a su llamada a la sensibilidad de nuestros días— fuera realmente un héroe trágico, en la interpretación al menos sofoclea. Muy recientemente, Gerhard Müller^[13] ha insistido con gran acierto en este punto, aduciendo razones de gran peso para demostrar que Creonte no puede ser tenido por el verdadero protagonista de la *Antígona*. Ante todo, Creonte cede; lo que no hace jamás ninguno de los protagonistas del teatro de Sófocles: «Todos ellos defienden un derecho humano claro en medio de un mundo incomprensivo u hostil, y lo sostienen victoriosamente, aunque, como personas, sean aniquilados»^[14]. Creonte, por el contrario, se muestra totalmente incapacitado no ya para defender, sino para comprender esos derechos inherentes a la misma naturaleza del hombre y que, como tales, tienen por garantes a los dioses: el de Polinices, a ser enterrado; el de Antígona y Hemón, al amor. Bien es verdad que en sus especiosos parlamentos, donde pergeña las líneas de su gestión política y los principios que la dirigirán, se oyen palabras nobles que podrían dar la impresión de convicciones, auténticamente sentidas, que se llevan a la práctica con firmeza y rectitud. Y esas razones, efectivamente, son las que han hecho equivocarse a los críticos modernos que no han percibido la constante irónica del teatro sofocleo. Sófocles suele colocar en boca de sus personajes palabras de doble sentido, que pugnan con las circunstancias reales de los mismos (el caso de Edipo) o con su conducta real (caso de Creonte). Este desfase entre la realidad y la apariencia, las palabras y los hechos, se resuelve al final de sus piezas en una revelación que traslada a los personajes de las brumas de sus suposiciones a la luz de la verdad. En el caso de Edipo, el tránsito de la ignorancia al conocimiento se efectúa en un proceso gradual que va deshaciendo una por una las hipótesis que el protagonista se forja de buena fe. ¿Ocurre lo mismo en el de Creonte o hemos de pensar que Sófocles le hace mentir deliberadamente en provecho propio, cuando se expresa en términos tan comedidos y apropiados? A nuestro ver, la economía dramática de la *Antígona* excluye el último supuesto, por ser la ironía trágica un recurso que debe administrarse prudentemente y por no darse al espectador los necesarios indicios para que, en su debido momento, llegue a la conclusión de que Creonte era desde el principio un farsante. Pero, si esto es así, no es menos cierto que al más lerdo de los espectadores no se le escaparía la íntima contradicción que había entre las frases elocuentes, con máximas políticas de repertorio, y la conducta de quien las pronunciaba; una conducta de cuyo peligroso sesgo repetidamente se avisa. ¿Quiere Sófocles presentarnos en Creonte a un hombre tan embriagado de poder que no se percata del abismo que media entre el verdadero

sentido de sus palabras y el verdadero alcance de sus hechos? Es muy probable; y todo aquel que tenga experiencia personal de la distancia que separa los tópicos propagandísticos de las realizaciones políticas —algo que sin duda alguna tenían los contemporáneos del trágico— puede avalar la eficacia dramática del procedimiento.

Creonte, según su historia mítica, es un eterno postergado, un segundón sin perspectivas, en su calidad nada brillante de hermano de una reina y cuñado de un rey advenedizo o de tío del monarca de turno, que lo mismo podría ser un Etéocles que un Polinices^[15]. Por una situación imprevista sube a un trono que durante años ha visto ocupado por una dinastía intrusa, en virtud de un nada heroico mecanismo de sucesión. Su caso tiene en la historia antigua un paralelo chocante —el de Tiberio—, y su conducta, en la esfera imaginaria de la saga, una explicación excelente en el resentimiento. Débil en el fondo, como indican su radical cambio de actitud y sus temores, desacostumbrado al ejercicio del poder, pretende con ejemplar y maquiavélico rigor dar ejemplo de energía en los comienzos de su mandato para asegurarse la obediencia temerosa de sus súbditos. Amparándose en la potestad de su cargo, aspira a revestirse de una autoridad —ese espiritual fenómeno tan finamente percibido por los romanos— que en realidad no tiene. De ahí la carrera de desvaríos, tan maravillosamente descrita por el arte de Sófocles, que hacen de él lo que jamás hubiera querido ser: un tirano, un blasfemo, un *theomachos*, tan pronto como tropieza con la firme actitud de los suyos, que no están dispuestos a tolerar trastrueque alguno de esferas de valores en el Estado.

Podríase objetar que aquí incurrimos en divagación, por cuanto que Sófocles difícilmente pudo aplicar a los personajes de sus obras los procedimientos de análisis psicológico que aplicó a sus biografiados, pongamos por caso, el doctor Marañón. Es cierto. Pero no lo es menos que la grandeza y la servidumbre de los grandes trágicos residía precisamente no en la invención, como ya señalara un poeta de la Comedia Antigua^[16], sino en la recreación a la altura de los tiempos de los datos fijos de la tradición, introduciendo en ellos las modificaciones necesarias para hacerlos comprensibles a sus contemporáneos, cuya mentalidad no era ya la prehistórica ni la arcaica. Y entre estas modificaciones entraba la de tratar de interpretar las actitudes de los héroes antiguos y sus reacciones psicológicas frente a circunstancias de todos conocidas. En una palabra: el poeta trágico debía recurrir, a esos *argumenta ex probabile* que habían puesto de moda los sofistas y a esa etopeya consumada de los logógrafos, para atribuir a sus personajes las palabras y la conducta precisa que hicieran plausible el desenlace previsto y conocido de la historia. Puesto a llevar a la escena a un personaje como Creonte, no es mucho suponer que Sófocles previamente se planteara la pregunta consabida de «qué modo de ser sería el suyo, verosímelmente, y cuáles su comportamiento y sus palabras en aquella situación dada». Y si resulta aventurado adelantar su diagnóstico sobre la realidad humana representada por la mítica figura, no lo es, en cambio, afirmar que, aunque no le tuviera exactamente por el «villano» de su *Antígona*, no le asigna en ella categoría de

protagonista ni verdadera altura de héroe trágico.

Por el contrario, es Antígona la que reúne, en buena y mala parte, todas las características de los protagonistas heroicos de la tragedia sofoclea. Defiende hasta el sacrificio de la vida una norma de derecho divino —la de recibir sepultura— que es a la vez un derecho humano. Es inquebrantable en su resolución, y a duras penas pueden considerarse resquebrajaduras en su carácter monolítico sus lamentos y las razones que aduce para explicar su sacrificio^[17]. Como el héroe trágico, ignora lo que es el comedimiento, y sobrepasa, según le señala muy bien su hermana Crisótemis, los límites impuestos por la Naturaleza a su sexo. Todo ello impide considerarla como una mártir y excluye cualquier posible parangón con las heroínas de su fe del cristianismo, pese a que en algún momento afirme que ha nacido para amar y no compartir el odio, y defienda —lo que pudiera sonar a innovación— que Hades quiere leyes iguales para los muertos^[18]. Por lo demás, no debe inducir a engaño el hecho de que Creonte esté más tiempo en escena que Antígona ni que ésta haga su aparición en el prólogo, el lugar destinado a los personajes secundarios. Aunque su presencia física falte, su figura se entrevé en los relatos del guardián y del primer mensajero, y a ella hacen indirecta referencia los cantos del coro, cuyas palabras ambiguas dejan, empero, bien impostado el problema teológico. Así, cuando señala en la *parodos* el odio de Zeus a la palabra jactanciosa (vv. 127 y ss.) y alude, sin mencionarle por su nombre, al blasfemo Capaneo (vv. 134 y ss.); cuando canta la grandeza del hombre en el estásimo primero^[19], avisando de su incapacidad de rehuir la muerte, y establece la antítesis *hypsípolis ápolis* (v. 370); cuando recuerda el famoso dicho de que el mal parece ser el bien, a quien quieren perder los dioses en el estásimo segundo (vv. 662 y ss.), y cuando canta la fuerza invencible del amor en el tercero. Hasta aquí las palabras de doble sentido del coro, que parecen anticipar la condena de la conducta de la muchacha emitida por el Corifeo en los versos 853 y ss. (*hypsélón es Dikas bathron poly' prosépaisas*), en la realidad no son sino un elogio indirecto, por cuanto que a quien únicamente pueden aplicarse es a Creonte. El elogio se torna más claro en las alusiones metafóricas de los estásimos cuarto y quinto, en los que Antígona es comparada a Dánae (vv. 945 y ss.), a Cleopatra (vv. 965 y ss.), a Sémele (v. 1139), a las bacantes (vv. 1150 y ss.).^[20] De esta manera, «la discrepancia entre el error del coro y la realidad de la persona juzgada se visualiza escénicamente en esos fuertes efectos de contraste, típicos de la tragedia sofoclea, especialmente entre final de canto y principio de escena... Pues la ironía trágica en Sófocles no se limita a los versos dialogados y a los cantos, sino que afecta también la configuración de las situaciones escénicas»^[21].

Con lo dicho algo llevamos adelantado en la tarea de desentrañar cuál fue el sentido que quiso dar Sófocles a su pieza, pero haremos progresos aún mayores si sometemos a consideración las posibles innovaciones introducidas por él en la saga y el momento histórico en que la compuso. Seguir la historia del personaje con anterioridad a Sófocles, así como su evolución en las tragedias perdidas de Eurípides

y Alcídamente del mismo título, es tarea imposible por ausencia material de datos. Ahora bien: contamos con los indicios suficientes para saber que, junto a la versión sofoclea, hubo otras que diferían notablemente en la presentación de los hechos. En casi todas ellas la heroína no actuaba sola, sino con la ayuda, ora de Hemón^[22], ora de Ismena^[23], ora de la viuda de Polinices^[24]. Todo ello hace pensar que Sófocles modificó los datos tradicionales de la leyenda, cuya forma primitiva podría contener cualquiera de las variantes mencionadas, o que sus seguidores trataran de enmendarle la plana por estimar improcedente que una débil muchacha, sin el apoyo de nadie, se atreviera a desafiar las órdenes de la autoridad establecida, encarnada, por añadidura, en un varón en quien recaía, según el derecho de la época, la patria potestad de la doncella. La tercera posibilidad, a saber: la de que Sófocles hubiera seguido la versión antigua, tiene muy pocos visos de verosimilitud, habida cuenta de que la mentalidad heroica reservaba siempre los grandes papeles, incluido el del rebelde, a los hombres y no a las mujeres. Hay indicios, además, de que el problema del sepelio de los Siete no se planteaba en una fase de la leyenda anterior a Sófocles. Por todo ello, es muy probable que el trágico introdujera en la leyenda, de su cosecha personal, el tema de la soledad y la rebeldía de la protagonista, que la aproxima a otras figuras de su teatro como Filoctetes, Electra o Áyax. Pero, de admitir esto, nos sale al paso el problema de por qué eligió Sófocles precisamente a una joven desvalida para representar el papel de defensora de una ley moral inmutable frente a las veleidades contingentes del poder político.

En un trabajo publicado hace tiempo^[25] creíamos resolver el enigma en el sentido de que Sófocles había querido presentar a sus conciudadanos un nuevo modelo de heroísmo cívico contrapuesto al ideal heroico; un heroísmo que superase el egocentrismo insolidario de los héroes del *epos*, transmutando el sentido del honor personal en un elevado concepto del deber; un heroísmo basado en un sentido teonómico de la existencia y en una conciencia plena de las obligaciones que de una ley moral no escrita derivan para el individuo; un heroísmo, en suma, que exige no las dimensiones hercúleas de los héroes de la epopeya, sino una constancia clara de la jerarquía de los valores y la firmeza de ánimo para conformar a su escala la propia vida. «La constancia, la firmeza en el cumplimiento de ciertas obligaciones inexcusables —decía entonces— es algo factible para todo ser humano, abstracción hecha de su fortaleza física o de su sexo. Incluso una muchacha débil y abandonada por todos —y he aquí el hondo sentido de la elección del personaje femenino— puede encontrar en su persona las energías suficientes para sacrificarse por los eternos principios que rigen la vida de los hombres, con la consoladora seguridad — en esto reside el mensaje sofocleo a sus compatriotas y a todos los hombres— de que su sacrificio no será estéril. Gracias a él, las leyes no escritas de los dioses, olvidadas en los momentos de ofuscación, cobrarán una existencia operativa, como lo enseña la catástrofe final de Creonte»^[26]. Antígona sería un anticipo mítico de un ideal de ciudadanía que habría de encontrar años más tarde su más cabal encarnación en

Sócrates.

Por último, lo que afortunadamente sabemos del momento en que se representó la *Antígona* refuerza esta interpretación. El *Linaje y vida de Sófocles* (cap. 9) informa que Sófocles fue elegido estratego nueve años antes de la guerra del Peloponeso, en la guerra contra los de Anaia (en Micale, frente a Samos). Esta noticia concuerda con la de la *hypóthesis* de Aristófanes de Bizancio, según la cual los atenienses le elegirían estratego por la fama que logró con la representación de la *Antígona*. Todo ello permite suponer como fecha del estreno el 442-441 a. C., frente a las reservas hipercríticas de Wilamowitz^[27] y Pohlenz^[28]. El momento histórico que atravesaba Atenas justifica el mensaje de la pieza, y la elección de los atenienses indica que lo comprendieron perfectamente. No vamos a extendernos en comentar el primer punto, de sobra conocido desde el trabajo de Ehrenberg —sospechas de que Pericles aspiraba a alzarse contra la tiranía, recelos de los sectores tradicionalistas frente a su actitud religiosa, supuestos peligros del círculo ilustrado que le rodeaba, etc.—, pero sí queremos insistir en algo que puede parecer incomprensible para el hombre moderno: el hecho de que el literato recibiese un cargo militar por haber demostrado tener una perspicacia especial para discernir lo lícito y lo ilícito desde un punto de vista moral. Habida cuenta de los fundamentos religiosos de la *polis*, interesaba al bien común que en toda aventura militar figurase en el alto mando un hombre de reconocida *piEDAD* que actuase de elemento moderador y garantizase que en ningún momento se incurriría en desafueros que desencadenasen la ira de los dioses. No otro fue el motivo, poco después, de que fuera elegido año tras año un inepto como Nicias, junto con militares de prestigio, para dirigir la guerra del Peloponeso^[29]. Un hombre, por otra parte, evidentemente impresionado por la problemática de la *Antígona*, al menos en su parte ritual menos profunda, ya que prefería renunciar a la explotación de una victoria en el campo de batalla a dejar insepultos unos cuantos muertos^[30]. En este aspecto, pues, los atenienses captaron lo que de positivo para la religiosidad tradicional contenía la pieza sofoclea. Hasta qué punto supieron comprender lo que hay en ella de mensaje eterno, no puede precisarse. Porque es un hecho, como han recalcado últimamente Rodríguez Adrados y Gerhard Müller, que este mensaje viene dado en forma negativa, desde una posición *anti-*, en cierto sentido irracional e intuitiva. «Lo que *Antígona* dice (vv. 450 y ss.) en su discurso de defensa, el cual es más bien un discurso de acusación, no es ninguna teoría, ningún dogma, ninguna noción, sino algo percibido de un modo elemental. Presumiblemente, por eso eligió el poeta a una mujer como transgresora de la prohibición estatal, por llevar consigo la seguridad instintiva de lo percibido de un modo natural y por estar libre de la coacción de la disciplina militar»^[31]. Una razón profunda que explica la sensibilidad de la heroína para las normas éticas y su defensa de las mismas fuera de todo compromiso o componenda, aunque no da razón de su soledad y su desvalimiento. Este desvalimiento suyo, paliado apenas por la protesta de Hemón y la tímida simpatía de la opinión pública, únicamente se explica por los motivos

aducidos antes. Con la actitud ejemplar de la muchacha cobran las leyes de los dioses —dioses aparentemente silentes y distantes— su dinamismo olvidado, y la *vox populi*, acallada por la guerra y el conformismo político, recobra aquella su cualidad que tuvo antaño de ser el portavoz de la voluntad divina. Lo que dicho en lenguaje actual significa que la opinión pública toma conciencia plena de las limitaciones del poder y de su propia fuerza como supremo juez de la actuación de los gobernantes. El coro, que a lo largo de la pieza ha adoptado una actitud ambigua, débilmente conciliadora entre Antígona y Creonte, emite sin rebozos al final de la pieza la condena del autócrata. En medio de la catástrofe, hay algo que queda restaurado; las esferas de derechos divinos y humanos en que se sustenta la vida comunitaria de la *polis* recobran sus delimitaciones precisas, y Creonte, en su abandono, puede al fin comprender el aviso de Hemón de que en soledad únicamente es posible gobernar una ciudad desierta.

ANTÍGONA

PERSONAJES DEL DRAMA

ANTÍGONA
ISMENA
CORO DE ANCIANOS DE TEBAS
CREONTE
GUARDIÁN
HEMÓN
TIRESIAS
MENSAJERO
EURÍDICE
MENSAJERO DE DENTRO

La escena representa el palacio real de Tebas, como en Edipo Rey. La acción comienza al despuntar el alba. Sale Antígona conduciendo de la mano a su hermana Ismena.

ANTÍGONA

¡Oh Ismena!, ser de mi sangre, hermana mía, ¿acaso sabes cuál es entre las desgracias heredadas de Edipo la que Zeus nos vaya a dejar sin cumplimiento en nuestra vida? Pues no hay dolor, calamidad, vergüenza o deshonor que no haya visto yo entre tus males y los míos. Y ahora, ¿qué es ese bando que dicen que ha dado a toda la ciudad últimamente el jefe del pueblo? ¿Tienes alguna noticia o has oído algo? ¿O es que te pasa inadvertido que acechan a nuestros seres queridos males por parte de sus enemigos?

ISMENA

A mí, Antígona, no me llegó noticia alguna concerniente a nuestros seres queridos, ni agradable ni dolorosa, desde que quedamos las dos privadas de dos hermanos, que en un solo día murieron de una doble mano. Después de la retirada en esta noche del ejército argivo, no sé nada nuevo que aumente mi felicidad o mi desdicha.

ANTÍGONA

Lo sabía bien, y por ello te hice salir fuera de las puertas del patio, con el fin de que me escucharas a solas.

ISMENA

¿Qué ocurre? Dejas ver que hablas preocupada por algo.

ANTÍGONA

Efectivamente; en lo que respecta al sepelio de nuestros dos hermanos, ¿no ha estimado Creonte a uno digno de ese honor e indigno al otro de dárselo? A Etéocles, según dice, de acuerdo con la justicia y la costumbre, lo enterró, de suerte que gozara de honor entre los muertos subterráneos. En cambio, al cadáver de Polinices, tan desdichadamente muerto, dicen que ha prohibido por medio de heraldo que nadie le dé sepultura ni lamento funerario; se le ha de dejar privado de llantos e insepulto, cual sabroso tesoro para las aves que lo otean ansiosas de rapiña. Tal es la proclama, según dice, que el buen Creonte nos ha dado, a ti y a mí, pues también me incluyo, y asimismo que ha de venir aquí para hacerla pregonar terminantemente a quienes la ignoren; y el asunto se lo toma no como cosa baladí, sino que ha quedado establecida en la ciudad la muerte por pública liquidación para quien haga algo de lo prohibido. Así andan las cosas, y has de mostrar al punto si eres de natural bien nacida o desmereces de la nobleza de tus padres.

ISMENA

Si así están las cosas, ¿qué podría yo, ¡oh infeliz!, conseguir atando o desatando nada?

ANTÍGONA

Mira si vas a prestarme tu ayuda y a llevar a cabo conmigo...

ISMENA

¿Qué clase de riesgo? ¿Qué proyecto meditas?

ANTÍGONA

Si vas a levantar con esta mi mano al muerto.

ISMENA

¿Acaso te propones hacer lo prohibido a la ciudad, enterrarlo?

ANTÍGONA

Sí; enterrar a mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. No se me podrá reprobar de traición.

ISMENA

¡Oh, desdichada! ¿Habiéndolo prohibido Creonte?

ANTÍGONA

No tiene atribución alguna para impedirme mis deberes.

ISMENA

¡Ay! Reflexiona, hermana, de qué manera tan odiosa y tan infame se nos perdió nuestro padre al descubrir por sí mismo su doble falta, hiriéndose los ojos con su propia mano; cómo atentó, además, contra su vida la que llevaba un doble nombre, el de madre y esposa, con un trenzado nudo corredizo; y, por último, cómo en un solo día nuestros dos hermanos, dándose mutua muerte, los desdichados, llevaron a término su fatalidad común con recíproca mano. Ahora, cuando hemos quedado nosotras dos solas, mira cuánto más malamente pereceremos, si violentando la ley transgredimos el decreto o el poder del tirano. Menester es, pues, reflexionar, por un lado, que la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres; y, por otro, que recibimos órdenes de quien es más fuerte, de suerte que hemos de obedecer no sólo esto, sino cosas aún más dolorosas. Por tanto, yo, pidiendo disculpa a quienes están bajo tierra, porque se me impone a la fuerza esto, prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino.

ANTÍGONA

Ya no te exhortaré más, ni tampoco, aunque quisieras hacerlo, me complacería que cooperaras conmigo. Por tanto, ten la opinión que te parezca, que yo le enterraré. Hermoso me es morir haciéndolo. Con su amor yaceré con él, que mi amor tiene, habiendo cometido un piadoso delito, pues es más largo el tiempo que debo complacer a los de abajo que el que deba agradar a los de aquí, ya que he de yacer allí por toda la eternidad. Tú, si te parece bien, menosprecia las cosas que tienen los dioses en aprecio.

ISMENA

No es que yo las menosprecie, pero soy incapaz de obrar en contra de los ciudadanos.

ANTÍGONA

Puedes poner ese pretexto. Yo voy a dar enterramiento a mi hermano tan querido.

ISMENA

¡Ay desdichada! ¡Cómo temo por ti!

ANTÍGONA

No temas por mí. Pon a salvo tu vida.

ISMENA

Al menos no reveles este intento a nadie. Mantenlo en secreto, que así también lo

haré yo.

ANTÍGONA

¡Ah! Cuéntalo a voces. Mucho más odiosa me serás si te callas, si no se lo pregonas a todos.

ISMENA

Tienes un corazón ardiente sobre cosas que hielan de espanto.

ANTÍGONA

Pero tengo la seguridad de que agrado a quienes me es menester agradar más.

ISMENA

En caso de que puedas hacerlo, pero aspiras a algo imposible.

ANTÍGONA

Pues bien: cuando se me agoten las fuerzas, desistiré.

ISMENA

Para empezar, no conviene buscar lo imposible.

ANTÍGONA

Si vas a seguir hablando así, te ganarás mi aborrecimiento y también el del muerto, y con razón. Deja que yo y mi extravío suframos lo que temes. Nada me habrá de ocurrir que me impida morir honrosamente.

ISMENA

Si te parece bien, ve. Mas ten sabido que tu marcha es insensata, aunque grata con razón a tus seres queridos.

(Antígona sale por la derecha e Ismena entra en palacio. El coro, compuesto por quince ancianos tebanos, penetra en la orquesta y dirige un canto de saludo al sol naciente).

Estr. 1

Rayo de sol, la más bella luz
que resplandeció hasta ahora
para Tebas, la de las siete puertas,

al fin apareciste, ojo del áureo día,
viniendo por encima de las corrientes
Dirceas^[32], tras haber puesto
en fuga presurosa, a rienda suelta,
a la hueste de blanco escudo
que vino de Argos, de punta en blanco armada.
Contra nuestra tierra Polinices,
impulsado por litigiosa rencilla,
la trajo. Y con agudos graznidos,
cual águila voló sobre nuestra tierra,
cubierta de plumaje más blanco que la nieve,
con multitud de armas y con cascos
de cimeras de cola de caballo.

Antístr. 1

Detúvose por encima de nuestros tejados,
y desplegándose con lanzas homicidas en derredor
de las siete aberturas de las puertas,
marchose antes de colmar su gazonate
con sangre de los nuestros, y de que el fuego
de las antorchas de Hefesto se apoderara
de la corona de torres.
Tal fue el estrépito de Ares
que se extendió sobre su espalda,
irresistible estrépito para el rival dragón.
Zeus, en efecto, las jactancias de lengua altiva
sobre toda cosa odia, y en viéndoles venir
en desbordada corriente con el orgullo
del estruendo de sus áureas armas,
con su dardo de fuego derribó a uno
que, sobre lo alto de las almenas,
ya se aprestaba a cantar victoria.

Estr. 2

Retumbó el suelo al caer en él,
convertido en un Tántalo^[33],
quien, portador de una antorcha,
con alocado impulso, poseído

de báquico delirio, soplaba entonces con la fuerza
de los más aborrecibles vientos.
Por un lado, él obtuvo este final.
A los demás, otros castigos les fue distribuyendo
con sus golpes el gran Ares,
semejante a corcel impetuoso^[34].
Siete capitanes contra siete puertas
colocados, en número igual a sus rivales,
a Zeus derrotador dejaron el tributo
de su broncíneo armamento, salvo dos
que se odiaban mutuamente, de un solo padre
y de una sola madre nacidos, y que blandiendo
contra sí sus lanzas, emblemas de dos mandos,
obtuvieron su parte uno y otro de una muerte común.

Antístr. 2

Mas la Victoria de agosto nombre vino,
devolviendo su favor a Tebas la rica en carros.
De los combates de ahora olvidaos
y a todos los templos de los dioses acudamos
con cantos y danzas nocturnos. Que nuestro guía sea
Baco, el dios que hace temblar Tebas.

(Entra Creonte en escena).

CORIFEEO

Mas he aquí al rey de este país, Creonte,
que viene con ocasión de la reciente coyuntura
originada por los dioses. ¿Qué intención agita
con el remo de su mente, al haber establecido
esta asamblea extraordinaria de ancianos,
convocada con un pregón general?

CREONTE

Señores, de nuevo los dioses han restablecido la situación de la ciudad en su recto punto con firmeza, tras haberla sacudido con ingente embate. A vosotros, entre todos los ciudadanos, yo os di recado de venir aparte con mi mensaje, por saber bien que, si en un primer momento reverenciasteis siempre el poder del trono de Layo, lo propio hicisteis luego cuando Edipo dirigía el rumbo de la ciudad, y os mostrasteis, una vez que éste hubo muerto, con la misma constancia en vuestra fidelidad con respecto a sus hijos. Ahora bien: como éstos han perecido en un solo día por una doble muerte, bajo los golpes que se dieron y recibieron, mancillándose con sus propias manos, soy yo quien tiene todo el poder y el trono por mi cercano parentesco con los muertos. Es imposible conocer el ánimo, el modo de sentir y de pensar de nadie hasta no haberle visto en el ejercicio del poder y de la ley. A mí todo aquel que empuñando el timón de una ciudad no acomete las mejores decisiones, y por miedo de algo ata su lengua, ahora y siempre me ha parecido el hombre más despreciable. Y en cuanto al que tiene en mayor estimación a un ser querido que a su propia patria, a ése ni siquiera le tengo en cuenta. Yo, por mi parte, ¡sépalos Zeus, que siempre todo ve!, no me callaría si viera acercarse la ruina para los ciudadanos en lugar de su salvación, ni tampoco podría acoger jamás en mi amistad a un enemigo de mi tierra, porque sé que es ésta quien nos salva y que, cuando sobre ella navegamos con rumbo seguro, hacemos los amigos. Tales son las normas con que yo acrecentaré la prosperidad de esta ciudad. Y ahora he ordenado pregonar a los ciudadanos con respecto a los hijos de Edipo algo que está de acuerdo con ellas. A Etéocles, que pereció en defensa de esta ciudad, llevando al colmo su valor en la refriega, que se le dé sepultura con todas las libaciones y ofrendas de ritual que acompañan bajo tierra a los héroes caídos. En cambio, en lo tocante a ese de su misma sangre, a Polinices me refiero, que, vuelto del destierro, quiso quemar a fuego de raíz la tierra de sus padres y a los dioses de su linaje, hartarse de la sangre de los suyos y llevarse a los demás reducidos a la esclavitud; en lo tocante a ése, repito, ha quedado pregonada a la ciudad la prohibición de rendirle honores funerales y lamentos; que se le deje insepulto, de tal forma que se vea a su cuerpo servir de pasto y de escarnio a perros y aves de rapiña. Tal es mi manera de pensar, y jamás, en lo que de mí dependa, obtendrán los malvados mayor honor que los justos. Por el contrario, todo aquel que tenga buenos sentimientos para la ciudad, recibirá mi homenaje tanto en muerte como en vida.

CORIFEO

Tal es, Creonte, hijo de Meneceo^[35], tu decisión con respecto al mal intencionado y al bien intencionado con la ciudad. En tu mano está hacer uso de toda ley en lo tocante a los muertos y a cuantos vivimos.

CREONTE

Ahora, pues, haceos los vigilantes de lo dicho.

CORIFE0

Dale ese encargo a otro que sea más joven.

CREONTE

¡Ojo! Hay dispuesta una guardia para vigilar al muerto.

CORIFE0

¿Qué otra recomendación nos puedes aún dar?

CREONTE

Que no les consintáis hacer a quienes desobedezcan esto.

CORIFE0

Nadie hay tan loco que desee morir.

CREONTE

Al menos ésa será su paga. Pero muchas veces el medro con sus esperanzas causa la pérdida de los hombres.

(Entra un guardián con ademanes agitados).

GUARDIÁN

Señor, no diré que la rapidez de la marcha me haya obligado a mover rápidamente el pie y llegar aquí sin aliento. Pues fueron muchas las veces que me han hecho detenerme las preocupaciones y las que di la vuelta en el camino para desandar lo andado. Mi corazón me decía muchas cosas previniéndome: «Desdichado, ¿por qué te encaminas a donde te impondrán castigo tan pronto como llegues? Infortunado, ¿te vas a detener de nuevo? Y si Creonte se entera por otro de esto, ¿cómo es posible que no te vaya a doler?». Dándole vueltas a tales pensamientos avanzaba lentamente, y de este modo un recorrido corto se hizo largo. Al fin prevaleció, sin embargo, la decisión de venir, y aunque no vaya a aclarar nada, hablaré a pesar de ello. Pues vengo aferrado a la esperanza de que no me ha de ocurrir sino lo que me reserve el destino.

CREONTE

Y ¿qué es lo que te produce esa desazón?

GUARDIÁN

Quiero decirte primero lo que me concierne. El hecho ni lo cometí yo, ni vi a quién lo hizo, ni en justicia podría incurrir en castigo.

CREONTE

Apuntas bien tus tiros^[36] y envuelves el asunto con rodeos. Dejas ver que vas a comunicar alguna novedad enojosa.

GUARDIÁN

Lo que es terrible produce mucha vacilación.

CREONTE (*con impaciencia*)

¿No hablarás de una vez, para irte acto seguido, librándonos de tu presencia?

GUARDIÁN

Pues bien: ya estoy hablando. Hace poco alguien se fue tras darle sepelio al muerto, habiendo extendido sobre su cuerpo un polvo seco y cumplido con los ritos que es menester.

CREONTE

¿Qué dices? ¿Qué hombre fue el que tuvo tal atrevimiento?

GUARDIÁN

No lo sé. Allí no había ni golpe de pico ni paletada de azadón. La tierra estaba dura y seca, sin baches ni huellas de ruedas de carro. El perpetrador del hecho no dejó señal alguna. Cuando el primer centinela de la mañana nos lo mostró, a todos nos dominó un pasmo embarazoso. Al muerto no se le veía, pero no estaba enterrado: sobre él estaba extendida una fina capa de polvo, cual si la hubieran echado para evitar un sacrilegio. No se mostraban indicios de que hubiera llegado o le hubiera arrastrado fiero o can alguno. Las palabras que nos dirigíamos mutuamente eran malsonantes, al acusar cada guardián a su compañero, y aquello hubiera terminado a golpes, sin que hubiera nadie para impedirlo. Cada uno de nosotros era el culpable, pero nadie lo era a las claras y todos pretendíamos no saber nada del asunto. Estábamos dispuestos a coger con las manos metales incandescentes, a pasar a través de fuego y a jurar por los dioses que no habíamos cometido el hecho ni teníamos complicidad alguna con quien lo proyectó o llevó a cabo. Por último, como no adelantábamos nada con nuestras pesquisas, tomó la palabra uno que nos hizo a todos inclinar de miedo la cabeza al suelo, porque no sabíamos ni contradecirle ni tampoco cómo podríamos salir con bien de realizar su propuesta. Era ésta que debíamos referirte el caso y no ocultártelo. Prevalció este parecer, y a mí, el desdichado, me tocó por sorteo asumir tan buen encargo. Y heme aquí, contra mi voluntad y contra la vuestra, bien lo sé,

porque nadie se huelga con el mensajero de malas nuevas.

CORIFEO

Señor, desde hace rato me está insinuando la reflexión que tal vez el hecho es obra de los dioses.

CREONTE

Cállate, antes de llenarme de cólera con tus palabras, no se vaya a descubrir que a más de anciano eres necio. Pues lo que dices no se puede soportar, al pretender que las divinidades tengan solicitud por ese muerto. ¿Acaso le cubrieron de tierra por tenerle en alta estima cual a un bienhechor, a un hombre como él, que vino con la intención de prender fuego a sus templos rodeados de columnas a una con sus ofrendas y la de aniquilar sus tierras y sus leyes? ¿Ves acaso que los dioses honren a los malvados? De todo punto imposible. Consideraciones semejantes ya las hacían antes contra mí ciertos habitantes de la ciudad que a duras penas me soportan y agitan a escondidas la cabeza, sin mantener como es justo la cerviz debajo del yugo ni conformarse conmigo. Sobornados por ellos, bien lo sé, son éste y sus compañeros los autores del delito. Porque no ha surgido entre los hombres institución tan perniciosa como el dinero. El dinero destruye las ciudades, el dinero expulsa a los hombres de sus casas, el dinero trastoca las mentes honradas de los mortales y las induce a entregarse a acciones vergonzosas. Es él quien enseña a los hombres a tener picardías y a cometer impiedades de todo género. Mas cuantos han cometido a sueldo el desafuero este han hecho al fin algo que les reportará castigo. Pues bien: si aún recibe Zeus de mí reverencia, entérate bien de esto, te lo digo bajo juramento: si no descubris al autor material de este sepelio y lo mostráis ante mis ojos, no os bastará sólo con la muerte; antes daréis colgados en vida muestra de esta afrenta, a fin de que, enterados de dónde se debe sacar provecho, cometáis en adelante vuestras rapiñas y aprendáis que no se debe amar el lucro procedente de toda cosa. Porque, a consecuencia de las ilícitas ganancias, son más los que se pueden ver perdidos que salvados.

GUARDIÁN

¿Me permites decir algo, o doy la vuelta y me marcho sin más?

CREONTE

¿No sabes que ahora también me molestas con tus palabras?

GUARDIÁN

¿Hieren a tus oídos o a tu alma?

CREONTE

¿Por qué tratas de situar dónde se encuentra mi dolencia?

GUARDIÁN

El culpable te aflige el corazón; yo, los oídos.

CREONTE

¡Ah! Un charlatán de nacimiento es lo que eres, está claro.

GUARDIÁN

Pero al menos no cometí ese delito.

CREONTE

Sí, y encima vendiendo tu vida por dinero.

GUARDIÁN

¡Ay! ¡Qué cosa más terrible es formarse una opinión y que ésta sea falsa!

CREONTE

Haz ahora gala de ingenio con mi opinión. Pero si no me mostráis a los autores del hecho, proclamaréis que los malos provechos producen penas. (*Entra en palacio*).

GUARDIÁN

¡Ojalá se le descubra! Pero tanto si se le prende como si no —pues esto lo decidirá la suerte—, no hay miedo de que me veas tú venir aquí. Y ahora que, contra mis temores y mi suposición, he salvado la vida, debo a los dioses gran agradecimiento. (*Se retira*).

CORO

Estr. 1

Portentos, muchos hay; pero nada es
más portentoso que el hombre.

Allende el espumante mar avanza
empujado por el tempestuoso Noto,
atravesándole bajo las olas
que en torno suyo braman.
A la Tierra, la más excelsa

de las deidades, imperecedera,
infatigable, agobia con el ir y venir
de los arados de año en año,
al labrarla con la raza caballar.

Antístr. 1

Lanzando los repliegues de las trenzadas redes
en torno del linaje de las aves casquivanas,
de las estirpes de las agrestes fieras
y de las marinas criaturas del ponto,
cautivas se las lleva el hombre habilidoso.
Y con ingenios se apodera de la campera fiera
montaraz, y unciendo su cerviz al yugo,
sujeta al corcel de cuello melenudo
y al toro infatigable de los montes.

Estr. 2

Lenguaje, pensamiento
tan raudo como el viento,
civilizada disposición aprendió,
y a esquivar también los dardos
de las lluvias inclementes
y las penosas heladas en la intemperie
con recursos que tiene para todo.
Nada habrá en el futuro
a lo que sin recursos se encamine.
Tan sólo medio de evitar la muerte
no habrá de encontrar.
Más para dolencias de imposible cura
modos de escape tiene ya ingeniados.

Antístr. 2

Con su capacidad de inventar artes,
ingeniosa más de lo que se pudiera esperar,
a veces al mal, otras al bien se dirige.
Cuando las leyes de su tierra honra^[37]

y la justicia jurada por los dioses,
elevado es a la cumbre de su ciudad.
De ciudad, empero, queda privado aquel
en quien no hay respeto al bien
por culpa de su criminal audacia.
¡Que no comparta mi hogar
ni mi forma de pensar
el que así obra!

(Entra de nuevo el guardián, con Antígona detenida).

CORIFEO

Ante semejante prodigio sobrenatural
estoy perplejo. ¿Cómo negar, si la conozco,
que es ésta la joven Antígona?
¡Oh infortunada hija del infortunado Edipo!
¿Qué ocurrió? ¿Acaso te traen detenida
por haber desobedecido las regias leyes?
¿Te han sorprendido en un rapto de locura?

GUARDIÁN

Ésta es la que perpetró el hecho. La sorprendimos enterrándole. Pero ¿dónde está Creonte?

(Creonte sale de palacio).

CORIFEO

Helo ahí, que sale de nuevo de casa en el debido momento.

CREONTE

¿Qué hay? ¿En qué es oportuna mi salida?

GUARDIÁN

Señor, no hay cosa que los mortales puedan rehusar por juramento. La reflexión posterior, en efecto, invalida la decisión primera, pues a buenas horas hubiera deseado yo venir aquí jamás, tras aguantar el chaparrón de amenazas que cayó sobre

mí antes. Pero la alegría, cuando ocurre fuera y contra toda esperanza, no tiene comparación en intensidad con otro placer cualquiera. He venido, aunque estaba obligado a no hacerlo por juramento, con esta muchacha, que fue sorprendida preparando el sepelio. Esta vez no se echó a suertes, sino que es mío, y no de otro, tan feliz hallazgo. Ahora, príncipe, tómala tú mismo, como es tu deseo, júzgala y demuestra su culpa. En cuanto a mí, es justo que quede en libertad y al margen de este pleito.

CREONTE

¿De qué manera y dónde la pillaste para traerla detenida?

GUARDIÁN

Era ella quien estaba enterrando al cadáver. Ya lo sabes todo.

CREONTE

¿Comprendes lo que dices y te expresas bien?

GUARDIÁN

Al menos yo la vi enterrar al cadáver que prohibiste enterrar. ¿No es claro y preciso lo que digo?

CREONTE

¿Y cómo se la vio y se la cogió de improvisó?

GUARDIÁN

Lo sucedido fue lo siguiente: Cuando llegué con el peso de aquellas terribles amenazas tuyas, barrimos todo el polvo que cubría al muerto, dejamos bien desnudo al cadáver, que se descomponía, y nos sentamos en lo alto de la colina, al abrigo del viento, para evitar que nos llegara el hedor de su cuerpo. Cada uno de nosotros azuzaba vivamente al compañero con denuestos por si se descuidaba de su misión. Así transcurrió el tiempo hasta que se detuvo en mitad del cielo el resplandeciente círculo del sol, y apretó el calor. Entonces un huracán, levantando súbitamente del suelo un torbellino de polvo —una verdadera peste del cielo—, llena la llanura, maltratando las hojas todas de los árboles del llano, y cubrió el ingente cielo. Con los ojos cerrados soportábamos aquella divina plaga. Pasada ésta, al cabo de largo rato, se vio a la muchacha. Emitía los agudos lamentos del ave en su amargura cuando divisa en el nido vacío el lecho huérfano de polluelos. Así, ella también, cuando vio el cadáver al descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje. Acto seguido, lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones.

Al verla, nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo. Le interrogamos sobre su acción anterior y la de entonces, y ella no negó nada, con gran placer para mí y al tiempo con dolor. Pues si el ponerse uno a salvo de peligros es el placer más intenso, conducir a ellos a los amigos es doloroso. Pero todo esto es para mí de menor importancia que mi seguridad.

CREONTE

¡Eh tú! Tú, la que inclina la cabeza al suelo, ¿reconoces o niegas haber hecho eso?

ANTÍGONA

Reconozco haberlo hecho y no lo niego.

CREONTE

(*Al guardián*). Tú puedes retirarte libremente a donde quieras, eximido de una grave acusación. (*A Antígona*). En cuanto a ti, contéstame sin extenderte, con brevedad: ¿sabías que estaba pregonada la prohibición de hacer eso?

ANTÍGONA

Lo sabía, ¿cómo no iba a saberlo? Era bien clara.

CREONTE

Y, aun así, ¿te atreviste a transgredir esa ley?

ANTÍGONA

No fue Zeus quien dio ese bando, ni la Justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre, y nadie sabe desde cuándo aparecieron. De su incumplimiento no iba yo, por temor al capricho de hombre alguno, a recibir castigo entre los dioses. Que iba a morir, ya lo sabía —¿cómo no!—, aunque tú no lo hubieras prevenido en tu proclama. Y si muero antes de tiempo, lo tengo por ganancia, pues quien vive como yo en una muchedumbre de desgracias, ¿cómo no va a sacar provecho con la muerte? Así, el alcanzar este destino no me causa dolor alguno. En cambio, si hubiera tolerado ver insepulto el cadáver de quien nació de mi madre, con eso sí me dolería. Con esto otro, en cambio, no siento dolor alguno. Si a ti te parece que he cometido una locura, tal vez sea un loco ante quien incurro en falta de locura.

CORIFEIO

Se ve la casta fiera de un fiero padre en la chiquilla. No sabe doblegarse a la desgracia.

CREONTE

Pues bien: entérate de que son los temperamentos tozudos en demasía los que más veces caen, y que al fortísimo hierro, al sacarlo del fuego forjado y endurecido, se le puede ver con la mayor frecuencia romperse y desgarrarse. También sé que con pequeño freno se doma la fogosidad de los caballos, pues no es posible tener orgullo cuando se es esclavo del vecino. Ésta supo entonces mostrarse insolente al transgredir las leyes establecidas, y ahora, después de haberlo hecho, comete un segundo acto de insolencia: el de jactarse de ello y reírse, aun siendo culpable. Pero en verdad no sería yo hombre ahora y lo sería ésta si el haberse salido con la suya le fuera a quedar impune. Pues bien: aunque sea hija de mi hermana y lleve más de mi sangre que cuantos protege Zeus en mi hogar, ni ella ni su hermana escaparán de la muerte más terrible. Porque también a ésa la inculpo por igual de haber tramado este sepelio. ¡Ea!, llamadla. Hace un momento la he visto dentro de casa, frenética y sin dominio de sí misma. Y suele el ánimo furtivo de quienes en la oscuridad no traman cosa buena delatarse antes de cumplir su intento. Aborrezco ciertamente que, cuando se sorprende a alguien en delito, pretenda luego darle una apariencia hermosa.

ANTÍGONA

¿Quieres de mí algo más que matarme, una vez que me tienes en tu poder?

CREONTE

Yo no: con eso me basta.

ANTÍGONA

¿A qué esperas entonces? Porque ninguna de tus palabras me es agradable, ni me lo podría ser nunca. De la misma manera a ti también te desagrada todo lo mío. Y eso que, ¿cómo hubiera podido adquirir yo fama más gloriosa que depositando en la tumba a mi hermano? Que a todos éstos eso les parece bien, podría decirse, si no les atara la lengua el miedo. Pero la tiranía, entre otras muchas ventajas, tiene la de poder hacer y decir cuanto le viene en gana.

CREONTE

Tú eres la única entre los cadmeos que lo ves así.

ANTÍGONA

También éstos lo ven, pero cierran la boca.

CREONTE

¿No te da vergüenza tener un modo de pensar distinto del de éstos?

ANTÍGONA

No hay deshonra alguna en practicar la piedad con los nacidos de las mismas entrañas.

CREONTE

¿No era de tu misma sangre el que murió enfrente de éste?

ANTÍGONA

De la misma, de una sola madre y del mismo padre.

CREONTE

¿Cómo entonces le otorgas un honor que resulta una impiedad para el otro?

ANTÍGONA

No atestiguará eso el muerto.

CREONTE

Sí, si le honras por igual que al impío.

ANTÍGONA

No era un esclavo, sino su hermano, quien murió.

CREONTE

Pero tratando de destruir esta tierra; el otro murió, en cambio, enfrentándose con él en su defensa.

ANTÍGONA

A pesar de todo, Hades quiere la igualdad ante la ley.

CREONTE

Pero el bueno no está en igual^[38] situación que el malo para obtenerla.

ANTÍGONA

¿Quién sabe si eso es lo piadoso abajo?

CREONTE

Jamás, ni aun después de muerto, será amigo el enemigo.

ANTÍGONA

No he nacido para compartir el odio, sino el amor.

CREONTE

Desciende, pues, abajo, si has de amar, y ámalos. A mí, mientras esté con vida, no habrá de mandarme una mujer.

(Sale Ismena de palacio).

CORIFEO

Pues bien: he aquí ante la puerta a Ismena, amorosa hermana, derramando lágrimas. Una nube por encima de sus cejas desfigura su rostro enrojecido, mojando sus hermosas mejillas.

CREONTE

Tú, la que te introdujiste en casa, subrepticamente, como víbora, y bebías a escondidas mi sangre, sin que me percatara de que criaba dos seres prestos a destruir y derrocar mi trono, ¡ea!, dime, ¿vas a afirmar tú también haber tomado parte en ese enterramiento, o vas a protestar bajo juramento no saber nada?

ISMENA

He cometido el hecho, si ésta consiente en admitirlo. Comparto y asumo la responsabilidad.

ANTÍGONA

No te lo consentirá la Justicia, ya que ni te aviniste a hacerlo ni yo tampoco lo hice en común contigo.

ISMENA

En tu desgracia no me avergüenza el embarcarme contigo en el riesgo.

ANTÍGONA

Quiénes son los autores de la acción, lo saben Hades y los muertos. No me complace una amiga que lo es sólo de palabra.

ISMENA

Por favor, hermana, no me prives de la honra de morir contigo y de cumplir los ritos con el muerto.

ANTÍGONA

No mueras en común conmigo ni te atribuyas aquello en lo que no pusiste la mano. Bastará con que yo muera.

ISMENA

¿Y qué vida puede serme grata habiéndome quedado sin ti?

ANTÍGONA

Pregúntaselo a Creonte, pues eres pariente suya.

ISMENA

¿Por qué me mortificas así, sin que te sirva de nada?

ANTÍGONA

Con pena lo hago, si me río de ti.

ISMENA

¿Y en qué podría yo ahora serte útil todavía?

ANTÍGONA

Sálvate. No veo con malos ojos que escapes.

ISMENA

¡Ay, desdichada! ¿He de quedar privada de tu sino?

ANTÍGONA

Tú escogiste el vivir y yo el morir.

ISMENA

Mas no sería sin el aviso de mis palabras.

ANTÍGONA

A los ojos de unos eras tú la cuerda; a los de otros, yo.

ISMENA

Pues bien: nuestro yerro es igual.

ANTÍGONA

Tranquilízate. Tú estás con vida; la mía, sin embargo, ha terminado hace tiempo, para poder ayudar a los muertos.

CREONTE

Las dos muchachas, digo yo, han dejado patente su locura: una hace un momento, la otra desde el instante mismo en que nació.

ISMENA

A quienes son desgraciados, señor, no les perdura ni el seso que tenían al nacer, sino que se les extravía.

CREONTE

Por lo menos a ti, cuando elegiste obrar mal con los malvados.

ISMENA

¿Qué vida es para mí digna de vivirse sola, sin ella?

CREONTE

No digas «ella», pues ya no existe.

ISMENA

¿Vas a matar a la prometida de tu hijo?

CREONTE

También se pueden arar los campos de otras.

ISMENA

Mas no con un acuerdo como el que había entre él y ella.

CREONTE

Aborrezco las malas mujeres para mis hijos.

ANTÍGONA

¡Oh queridísimo Hemón!, ¡cómo te agravia tu padre!

CREONTE

Demasiado me estás enojando tú y tu casorio.

CORIFEO

¿De verdad le vas a privar de ella a tu hijo?

CREONTE

Será Hades quien ponga fin a este casamiento.

CORIFEO

Decidido está, a lo que parece, el que ésta muera.

CREONTE

Por ti y por mí. ¡Ea!, sin más dilaciones, esclavos, hacedlas entrar en casa. Y es preciso que estén estas mujeres atadas y no sueltas, pues incluso los audaces huyen, cuando ven ya cerca de su vida a Hades.

(Los criados penetran en palacio con Antígona e Ismena).

CORO

Estr. 1

Felices aquellos cuya vida
no ha probado la desgracia. Porque
no hay calamidad que deje de abatirse
sobre la multitud de la raza de aquellos
a quienes los dioses sacuden la casa.
Tal como el oleaje del ponto,
cuando la submarina oscuridad
se precipita a la superficie
bajo el embate de los terribles vientos tracios,
y remueve del fondo del mar,
en ráfaga espantosa, negro limo,
y resuenan con lamentos los acantilados
al recibir sus golpes.

Antístr. 1

Antiguas veo que son las penas
de la casa de los Labdácidas,
y que caen, acumulándose,
sobre las penas de los muertos.
No exime de ellas la familia
a sus generaciones. Es algún dios
quien la aniquila, y no tiene
posibilidad de liberarse.
Ahora, en efecto, la luz que se había extendido
en la casa de Edipo, sobre la última
de sus raíces, la siega un polvo sangriento
de los dioses infernales, la insensatez
de lenguaje y la furia del corazón.

Estr. 2

Tu poderío, Zeus, ¿qué arrogancia
de los hombres podría domeñar,
si ni siquiera el sueño cautivador
de toda cosa^[39], ni los infatigables meses
de los dioses se apoderan de él jamás?
Como monarca a quien no aventaja el tiempo
dominas el fúlgido resplandor del Olimpo.
Mas tanto anteriormente, como después
y en el futuro, en vigencia ha de estar
esta ley: nada acontece en la vida
de los mortales exento de desgracia.
La vagarosa esperanza es ventajosa
para muchos de los hombres,
mas no es para otros muchos sino señuelo
embaucador de sus irreflexivas apetencias.
Penetra en ellos, sin que nada sepan
hasta no haberse quemado el pie
con el ardor del fuego.
Con sabiduría alguno pronunció
aquel famoso dicho de que el mal
parece un día ser el bien a aquel
cuya mente conduce la divinidad
hacia el desastre^[40]; y por muy poco tiempo
al margen queda de la ruina.

(Entra Hemón en escena).

CORIFEEO

Pero he aquí a Hemón, el más joven retoño
de tus hijos. ¿Acaso llega dolido
por el sino de Antígona, su futura esposa,
llevando su pena al colmo por la
frustración de su boda?

CREONTE

Pronto lo sabremos mejor que los adivinos. Hijo, ¿acaso al oír mi irrevocable decreto con respecto a la que iba a ser tu esposa te presentas rabioso contra tu padre? ¿O sigues conservándome el cariño, proceda yo como proceda?

HEMÓN

Padre, tuyo soy, y tú me conduces por el recto camino con buenos consejos, a los que seguiré. Ningún casamiento será a mis ojos más digno de mi aprecio que tú si me guías bien.

CREONTE

Así, hijo, se debe tener inculcado en las entrañas: que todo ha de postergarse ante la opinión de un padre. Pues por eso los hombres piden engendrar y tener en casa hijos obedientes, para que les venguen del enemigo, devolviéndole mal por mal, y honren al amigo lo mismo que a su padre. En cambio, ¿qué otra cosa podríase decir de quien da vida a hijos inútiles sino que engendra fatigas para sí y gran motivo de irrisión para sus enemigos? Así que jamás prescindas, hijo, de ese modo de pensar por mor del goce y a causa de una mujer, sabedor de que es un frío objeto para estrechar en los brazos una mala mujer en casa como compañera del lecho. Porque ¿qué mayor calamidad podría haber que un mal amigo? ¡Ea!, pues, rechaza a la muchacha como a enemiga y déjala celebrar sus nupcias en el Hades con algún muerto, ya que es ella la única entre toda la ciudad a quien sorprendí en desobediencia abierta. Y por mi parte no estoy dispuesto a desmentirme frente a los ciudadanos, y la he de dar muerte. Ante eso, que invoque a Zeus protector de la familia, pues si voy a fomentar la sedición de mis parientes, mucho más fomentaré la de quienes no son de mi linaje. Quien es honesto con sus familiares, también se revelará justo en la ciudad^[41]. Por el contrario, el que quebranta las leyes, o las fuerza, o pretende dar órdenes a quienes están en el

poder, es imposible que obtenga mi aprobación. Al que pone en el mando la ciudad es menester obedecerle no sólo en las minucias, sino en lo justo y aun en su contrario. En quien obrara así podría yo tener la confianza de que, si manda bien, está asimismo dispuesto a bien obedecer, y de que en la tempestad del combate permanece allí donde se le ha ordenado como justo y buen compañero de armas. En cambio, no existe mal mayor que la anarquía. Es ella la que destruye las ciudades, es ella la que arruina los hogares y la que hace prorrumpir en fuga a la lanza aliada. Por el contrario, la vida de los que triunfan la salva las más de las veces la disciplina. En consecuencia, he de prestar apoyo a las disposiciones dadas y no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer. Mejor es, si es preciso, sucumbir ante un varón. Así no se nos llamaría inferiores a una hembra.

CORIFEO

A nosotros, si no nos obnubila la edad, nos parece que has hablado con sensatez en lo que has dicho.

HEMÓN

Padre, los dioses han hecho crecer en los hombres la inteligencia, la más preciada de cuantas posesiones tienen. Yo, por mi parte, no podría, ni sabría decir, que no tienes razón en lo que dices. Mas tal vez podría ser lo justo de otro modo. En todo caso, soy yo el más indicado^[42] para examinar en lo que te concierne cuanto se dice o se hace o se puede reprochar. Tu rostro, en efecto, atemoriza al vulgo cuando murmura cosas que no te agradaría escuchar^[43]. Pero a mí, en cambio, me es posible oír en la sombra los acentos con que lamenta la ciudad a esa joven, como la menos merecedora de todas las mujeres de perecer del modo más infame, pues no permitió que su hermano, caído de herida mortal, fuera, insepulto, destrozado por los perros voraces o por alguna ave de rapiña. «¿No es ella merecedora de un áurea recompensa?». Tal es el clandestino rumor que corre sigilosamente. Para mí, padre, no hay bien más precioso que tu dicha. Porque ¿qué dechado de gloria mayor hay para los hijos que la prosperidad del padre, y qué otro puede haber mayor para un padre por parte de los hijos? No tengas, pues, en tus adentros una sola idea, ni creas, como afirmas, que es ésa, y no otra alguna, la cierta. Pues son los que se creen los únicos en reflexionar, o que tienen una lengua, o un alma como ninguno, a quienes se ve vacíos^[44] al ser abiertos. Para el hombre, por sabio que sea, no constituye deshonor alguna el aprender más y más y el no obstinarse demasiado. En las corrientes de las torrenteras ves cómo conservan sus ramas cuantos árboles ceden y cómo quedan destruidos de raíz los que resisten. De igual modo, quien hala con fuerza los cabos de la vela sin ceder en nada, navega en adelante con la quilla boca arriba tras haber hecho zozobrar la nave. ¡Ea!, pues, apacigua tu cólera y consiente en cambiar. Y si hay en mí, aunque sea más joven, una pizca de juicio, afirmo que con mucho es lo mejor que el hombre

esté lleno de sabiduría innata para todo, pero, si no es así —puesto que no suele la balanza inclinarse de este lado—, es hermoso aprender de quienes hablan con prudencia.

CORIFEO

Señor, es natural que, si dice algo oportuno, te dejes enseñar por él, y que tú hagas otro tanto. Por ambas partes se ha hablado con razón.

CREONTE

¿A nuestros años vamos a recibir lecciones de cordura de un mozalbete de su edad?

HEMÓN

En ellas nada hay que sea injusto. Y si soy joven, no conviene atender más a los años que a las acciones.

CREONTE

¿Es una buena acción, acaso, tener clemencia con los sediciosos?

HEMÓN

No te exhortaría yo a tener escrúpulos de conciencia con los malvados.

CREONTE

¿No está ésa infectada de semejante peste?

HEMÓN

No lo afirma así la muchedumbre de sus conciudadanos de Tebas.

CREONTE

¿Nos va a decir la ciudad lo que debemos ordenar?

HEMÓN

¿No ves que eso, en el tono en que lo has dicho, es juvenil en exceso?

CREONTE

¿Para quién, sino para mí mismo, debo gobernar esta tierra?

HEMÓN

No hay ciudad que sea de un solo hombre.

CREONTE

¿No se estima que la ciudad es de quien tiene el poder?

HEMÓN

Solo, podrías mandar bien en una ciudad desierta.

CREONTE

Éste, al parecer, defiende la causa de la mujer.

HEMÓN

Si es que tú eres mujer, pues es de ti de quien me cuido.

CREONTE

¡Canalla redomado! ¿Entras en litigio con tu padre?

HEMÓN

Porque veo que estás errando en contra del derecho.

CREONTE

¿Estoy errando al velar por el prestigio de mi autoridad?

HEMÓN

Por su prestigio no velas, al menos pisoteando los honores de los dioses.

CREONTE

¡Ah! ¡Naturaleza impura que se deja dominar por una mujer!

HEMÓN

No podrías ciertamente sorprenderme dominado por pasiones vergonzosas.

CREONTE

Todas tus palabras van en defensa de aquélla.

HEMÓN

Y en la tuya, y en la mía, y en la de los dioses infernales.

CREONTE

A ésa es imposible ya que la desposes viva.

HEMÓN

Ésa, entonces, morirá, y con su muerte habrá de causar la perdición de alguien.

CREONTE

¿Recurres a las amenazas con semejante atrevimiento?

HEMÓN

¿Qué amenaza hay en hablar contra una determinación irreflexiva?

CREONTE

Lágrimas te van a costar tus lecciones de cordura, cuando careces de ella en absoluto.

HEMÓN

Si no fueras mi padre, diría que no estás en tu sano juicio.

CREONTE

Esclavo de una mujer, no me aburras con tu charla.

HEMÓN

¿Quieres hablar y no escuchar nada cuando hablas?

CREONTE

¿De verdad? ¡Por el Olimpo!, sábelo bien, no te alegrarás de denostarme con tus vituperios. *(A un servidor)*. Traed ese aborrecido engendro, para que muera al punto en presencia y ante los ojos de su prometido.

HEMÓN

No, por cierto, no lo pienses ni por un momento: ni ella habrá de morir junto a mí ni tú podrás dirigirme a la cara la mirada con tus ojos. Sigue con tu locura en compañía de los amigos que se avengan a ello.

(Sale precipitadamente).

CORIFEO

Señor, marchose raudo tu hijo, arrebatado por la ira. Y a tal edad un corazón dolido es

cosa grave.

CREONTE

¡Que lo haga, que se vaya y que su orgullo sobrepase la humana medida! A las dos muchachas no libraré de la muerte.

CORIFEO

¿Tienes la intención de hacerlas matar a ambas?

CREONTE

A la que no puso sus manos en el asunto, no. Tienes razón en lo que dices.

CORIFEO

¿Con qué clase de muerte piensas matarla?

CREONTE

Llevándola a donde haya una senda no frecuentada por los hombres, la ocultaré viva en una cueva pétreo, poniéndole de comida lo preciso tan sólo para evitar la contaminación, a fin de que la ciudad entera se libre de mancilla. Allí tal vez, si se lo pide a Hades, el único dios que adora, obtendrá la gracia de no morir, o reconocerá al menos, aunque sea ya tarde, que es esfuerzo baldío rendir culto a las cosas de Hades.

(Entra en palacio).

CORO

Estr. 1

Amor, invencible en la batalla.
Amor, que sobre las fieras te precipitas,
que en las tiernas mejillas de las doncellas
pernoctas, y vas y vienes por las ondas del mar
y las agrestes guaridas de las fieras;
nadie de ti puede escapar, ni entre los inmortales,
ni entre los hombres, criaturas efímeras.
Quien te posee, enloquecido queda.

Antístr. 1

El corazón de los justos tú lo desvías
a la injusticia para su propia ruina.
Tú eres también quien suscitó
esta disputa entre hombres de la misma sangre.
Vence —a la vista está— el deseo producido
por los ojos de una novia buena para el lecho;
ese deseo cuyo sitio está entre los amos supremos
cabe a sus leyes augustas, porque es
en su juego invencible la diosa Afrodita.

(Entra Antígona conducida por esclavos).

CORIFEEO

Pero ahora yo también me dejo arrastrar
fuera de toda convención al ver esto,
y ya no puedo contener las fuentes del llanto,
cuando veo ahí a Antígona realizar su desposorio
en el lecho donde todos tienen que acostarse.

ANTÍGONA

Vedme, ciudadanos de la tierra patria,
recorrer el postrer camino, y por postrera vez
mirar el resplandor del sol,
que ya no he de ver más. Me lleva en vida
Hades, cuyo lecho acoge a todos, camino
de la ribera del Aqueronte, sin cantos
de himeneo, sin que se me haya entonado
himno nupcial. Y es en el Aqueronte
donde celebraré mis desposorio.

CORIFEEO

Pues bien: al antro de los muertos te encaminas, con gloria y alabanza, sin recibir el golpe de enfermedades que consumen ni el salario de la espada. Por propia voluntad,

eres la única de los mortales que va a bajar en vida al Hades.

ANTÍGONA

Antístr. 2

Oí contar que pereció de modo sumamente deplorable,
junto a la cumbre del Sípilo,
la extranjera de Frigia, la hija de Tántalo,
aprisionada por una floración de piedra,
tenaz como la hiedra.
Y mientras se consume,
ni las lluvias ni la nieve,
según cuentan los hombres,
la abandonan jamás.
Bajo los párpados de llanto cubiertos
se empapan sus mejillas.
Semejante en todo a ella,
la divinidad me acuesta en lecho mortal.

CORIFEO

Pero aquélla era una diosa y de dioses nacida, y nosotros, mortales y nacidos de mortales. Aunque perezcas, es algo grandioso que oigas decir de ti que obtuviste el mismo destino que los dioses, en la vida primero y en la muerte después.

ANTÍGONA

Estr. 3

¡Ay! ¿Te ríes de mí? ¿Por qué, ¡por los dioses!,
no reservas tu escarnio para cuando ya esté muerta,
en vez de agraviarme mientras me ves aún?
¡Oh ciudad, oh ricos hombres de la ciudad!
¡Ay fuentes Dirceas^[45] y sagrado recinto de Tebas,
la de los buenos carros! A despecho de todo,
os tengo de testigos de cómo
y con qué leyes me encamino,
sin ser llorada por mis seres queridos,
hacia esa prisión a modo de tumba,
tumba de un sepelio inaudito.

¡Ay, desdichada de mí!, que no comparto la morada
ni con los hombres, ni con los cadáveres,
ni con los vivos, ni con los muertos.

CORIFEO

Llevaste tu osadía al colmo, y fuiste a caer con una gran caída sobre el alto pedestal
de la justicia, hija. Estás expiando alguna falta paterna.

ANTÍGONA

Antístr. 3

Tocaste mi más dolorosa cuita,
el lamento^[46] tres veces repetido
de mi padre, y de todo el destino nuestro,
el de los ilustres Labdácidas.
¡Ay, bodas funestas de mi madre,
coyundas en el lecho de mi padre
con su madre desdichada,
con la misma que le dio el ser!
¡De qué gentes nací, desventurada!
Y a morar con ellos voy, maldita y sin casar.
¡Ay, qué aciaga boda conseguiste, hermano,
para tu hermana! Con tu muerte me mataste
cuando te sobrevivía.

CORIFEO

Obrar con piedad ciertamente es piadoso, pero es imposible de todo punto transgredir
el poder de quien se preocupa del poder. A ti te ha perdido tu impulso que no escuchó
otro consejo que el suyo.

ANTÍGONA

Epod.

Sin llantos, sin amigos, sin casar, en mi desdicha
me llevan por este camino ya dispuesto.
Ya no me es lícito mirar ese rostro sagrado

del sol. Y mi muerte, que no produce lágrimas,
ninguno de mis seres queridos la lamenta.

(Sale Creonte de palacio).

CREONTE

¿Acaso ignoráis que antes de morir nadie pondría fin a sus trenos y lamentos, si la ocasión fuera de hablar^[47]? Llevadla al punto, y tras encerrarla en el sepulcro abovedado, según tengo dicho, dejadla sola y abandonada, bien haya de morir o de vivir sepulcralmente bajo techo semejante. Nosotros estamos puros en lo que toca a esta muchacha. Pero, sea como fuere, privada quedará de convivir con los que habitan en la superficie de la tierra.

ANTÍGONA

¡Oh tumba, oh cámara nupcial, oh subterránea morada que me habrá de guardar siempre, adonde me encamino a reunirme con los míos, cuya mayor parte ha recibido ya Perséfone entre los muertos! De ellos soy yo la última y la que va a bajar con mucho del modo más horrible, antes de cumplirse el plazo fijado para mi vida. Pero, una vez emprendida la marcha, grande es mi esperanza de que a mi llegada tendré el amor de mi padre, y tu amor también, madre, y el tuyo, hermano mío. Pues, cuando moristeis, con mis propias manos yo os lavé, y os arreglé, y os doné libaciones sepulcrales. Y ahora, Polinices, por rendir a tu cuerpo los fúnebres cuidados, he aquí la recompensa que recibo. Y, sin embargo, a juicio de los cuerdos, yo te honré como es debido. Pues jamás, ni aunque fuera madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera pudriendo, hubiera tomado sobre mí fatiga semejante en contra de los ciudadanos. ¿Y en razón de qué ley digo esto? Muerto mi esposo, otro hubiera podido tener, y un hijo de otro varón si lo perdía. Pero estando padre y madre ocultos en el Hades, no hay hermano que pueda nacer jamás. Por tal ley te puse a ti el primero en mi estima; pero a Creonte le pareció esto una falta y un gran atrevimiento, hermano mío. Y habiéndome cogido entre sus manos, hace que así me lleven, sin casar, sin cantos de himeneo, sin haber tenido participación en el matrimonio ni en la crianza de hijos. En tal abandono de amigos, infortunada, me encamino viva a los sepulcros de los muertos. Y ¿qué derecho divino he transgredido? Mas ¿por qué he de poner, desdichada de mí, mi vista aún en los dioses? ¿A qué aliado puedo invocar? Ciertamente, con mi piedad me gané un trato impío. Si esto es lo justo entre los dioses, escarmentada, podré reconocer que he errado. Pero si son éstos quienes yerran, ¡que no sufran ni más ni menos mal del que injustamente me hacen!

CORIFEO

La siguen dominando a ésta los embates de los mismos vientos de su ánimo.

CREONTE

De ahí que por esa razón les vaya a servir su lentitud de llanto a quienes la conducen.

ANTÍGONA

¡Ay!, esas palabras significan la inminencia de la muerte.

CREONTE

Aliento no te doy ninguno a que confíes que mi orden ha de quedar sin cumplimiento.

ANTÍGONA

¡Oh ciudad paterna de la tierra de Tebas, y dioses fundadores de mi linaje!, me llevan ya, ya no hay demora. Mirad, príncipes de Tebas, qué cosas sufro yo, la única restante de las hijas del rey, y a manos de qué hombres, por haber tenido a la piedad en piadosa reverencia.

(Se la llevan).

CORO

Estr. 1

También soportó Dánae abandonar
la luz celeste en camarín de bronce^[48].
Y oculta en sepulcral recinto
fue uncida al yugo de la necesidad.
Y eso que, ¡ay, hija, hija!,
era honrada de linaje y guardaba en su seno
la semilla de Zeus vertida en gotas de oro.
Mas es la del destino una terrible fuerza:
ni la opulencia, ni Ares, ni las torres,
ni las negras naves azotadas por la mar
se pueden zafar de ella^[49].

Antístr. 1

Y sometido fue el irascible hijo de Driante,

el rey de los edones, encerrado por Dioniso
en una pétrea cárcel por su lengua procaz.
Y así destila, gota a gota,
la flor de su locura, en su terrible violencia,
y reconoció haber herido al dios
en el desvarío de su mente
con palabras insultantes.
Trataba, en efecto, de poner fin al entusiasmo
de las ménades y al fuego de las báquicas antorchas,
y provocó a las musas, amantes de la flauta.

Estr. 2

Cabe las aguas de las Ciáneas Rocas^[50],
aguas de un gemelo mar, están
las costas del Bósforo y la inhospitalaria
Salmideso^[51] de los tracios, donde Ares,
vecino de la ciudad, contempló
la execrable herida que infiriera
a los dos hijos de Fineo^[52] su feroz esposa,
la herida que cegó las cuencas de sus ojos
que la venganza de los cielos claman,
desgarradas como fueron por puntas de agujas
y manos de sangre empapadas.

Antístr. 2

Consumiéndose lloraban en su desdicha
el sino desdichado que les cupo por haber
nacido de la boda infausta de su madre.
Por su linaje, ésta a la estirpe ancestral
de los hijos de Erecteo pertenecía,
y fue criada, como hija de Bóreas que era,
según corresponde a la hija de un dios,
en cuevas apartadas, entre los vendavales
paternos, rauda cual corcel
por la cima de escarpado monte.
Mas en ella, hija, también se ensañaron
las Moiras inmortales.

(Entra Tiresias conducido por un joven).

TIRESIAS

Señores de Tebas, hemos llegado por un común camino dos que ven por los ojos de uno, porque es camino de los ciegos el que les indica el guía.

Bóreas, tuvo dos hijos. Casado en segundas nupcias, su nueva esposa les calumnió de tal manera que Fineo les arrancó los ojos o le permitió a ésta que se los arrancara.

CREONTE

¿Qué hay, anciano Tiresias, de nuevo?

TIRESIAS

Yo te lo explicaré, y tú haz caso al adivino.

CREONTE

Tampoco anteriormente me aparté de tu consejo.

TIRESIAS

Por eso dirigiste bien el rumbo de esta ciudad.

CREONTE

Puedo atestiguar que he recibido de ti útil ayuda.

TIRESIAS

Percátate de que ahora andas en el filo de la fortuna.

CREONTE

¿Qué ocurre? ¡Cómo me espantan tus palabras!

TIRESIAS

Lo sabrás si escuchas los indicios de mi arte. Estando sentado en la antigua sede augural, donde como a puerto confluían aves de toda índole, oigo un clamor desconocido, piando los pájaros como estaban con una excitación funesta e imposible de interpretar. Dime cuenta de que se estaban desgarrando mutuamente con las garras cubiertas de sangre, pues el estruendo de su aleteo no era equívoco. Lleno de temor probé a hacer, acto seguido, un sacrificio con fuego sobre un ara cubierta totalmente de brasas. Pero de las víctimas no brotaba la llama de Hefesto, y la grasa de las ancas se derretía gota a gota sobre las ascuas, humeaba y salpicaba; la bilis se disipaba en el

aire, y los muslos, chorreantes, iban quedando exentos de su envoltura de grasa. De que así se consumían los vaticinios de aquella ceremonia incierta me enteré por el muchacho, pues es para mí un guía como yo lo soy para los demás. Y esta pestilencia la padece la ciudad por tu determinación. En efecto, nuestros altares y nuestras aras han quedado, por obra de las aves y de los perros, repletos de los restos del hijo de Edipo, el infortunado muerto. Y, en consecuencia, los dioses ya no acogen ni las súplicas de nuestros sacrificios ni la llama de las ancas; ni emiten las aves piar inteligible por haber devorado la grasa sangrienta de un muerto en la refriega. Por tanto, hijo, medita esto. Común a todos los hombres es el equivocarse, pero una vez cometido el yerro, ya no es un imprudente ni un infortunado el hombre aquel que, al incidir en mal, lo remedia y no se muestra terco. La obstinación incurre en torpeza. ¡Ea!, pues, cede ante el difunto y no te ensañes en un cadáver. ¿Qué hazaña es volver a matar un muerto? Mirando por tu bien, te doy un buen consejo. Lo más agradable es recibir lecciones de quien habla con razón, si por añadidura dice cosas de provecho.

CREONTE

¡Oh anciano!, como si fuerais arqueros y yo el blanco, disparáis todos vuestros dardos contra mí, y ya ni la mántica siquiera me respeta, pues por lo que toca a mis parientes desde hace tiempo estoy vendido y tratado por ellos como una mercancía. Lucraos, comprad el ámbar de Sardes, si queréis, y el oro de la India: pero no lograréis darle a aquél sepultura, ni aunque quieran las águilas de Zeus arrebatarlo como pasto y llevarlo hasta su trono. Ni aun así habré de permitir que lo entierren: no temo ese sacrilegio, porque sé bien que no hay hombre con suficientes fuerzas para mancillar a los dioses. Y son entre los mortales, ¡oh anciano Tiresias!, los de múltiples habilidades quienes caen de vil manera, cuando exponen bellamente razones viles por amor al lucro.

TIRESIAS

¡Ay! ¿Acaso sabe algún hombre, acaso comprende...?

CREONTE

¿Qué cosa? ¿Qué es eso tan vulgar que dices?

TIRESIAS

Cuánto es la prudencia la mejor de las posesiones.

CREONTE

Tanto como es, según yo creo, la insensatez la mayor ruina.

TIRESIAS

Pues de ese mal, precisamente, estás tú lleno.

CREONTE

No quiero replicar de mala manera al adivino.

TIRESIAS

Lo haces, al decir que yo vaticino cosas falsas.

CREONTE

La raza entera de los adivinos es amiga del dinero.

TIRESIAS

Y la de los tiranos ama el lucro vergonzoso.

CREONTE

¿Sabes que es un rey a quien te estás dirigiendo con estas palabras?

TIRESIAS

Lo sé: si has salvado esta ciudad, por mí ha sido.

CREONTE

Adivino sagaz eres tú, pero amigo de la injusticia.

TIRESIAS

Me vas a empujar a decir lo que no debe salir de mi pecho.

CREONTE

Échalo fuera, con tal de que no hables por medro.

TIRESIAS

¿Así es como parece que voy a hacerlo ya en lo que a ti respecta?

CREONTE

Ten sabido que no vas a comprar mi decisión.

TIRESIAS

Pues bien, entérate: no son muchas las raudas carreras del sol que te faltan para dar el cadáver de un ser nacido de tus propias entrañas como satisfacción de esos cadáveres, porque has arrojado a uno de los de arriba, encerrando su vida indignamente en un sepulcro, y retienes a su vez aquí un cadáver, privándole de los dioses infernales, de honras fúnebres y de ritos sagrados. De ello no tienes tú potestad alguna, ni los dioses de arriba, que de ti reciben esta imposición a la fuerza. Por eso te acechan las Erinias de Hades y de los dioses, deidades destructoras que producen la ruina a la larga, para que seas presa de los mismos males. Mira si esto lo digo por dinero. Se habrán de ver, y no habrá que esperar mucho tiempo, lamentos de hombres y mujeres en tu casa. Llenas de hostilidad contra ti se agitan todas las ciudades a cuyos cadáveres despedazados rindieron los fúnebres honores perros, o fieras, o cualquier ave de presa, llevando su hedor impuro a la ciudad custodiadora de altares. Tales son, puesto que me irritas, las flechas que a guisa de arquero he disparado contra ti, certeras, en la ira de mi corazón; y de su dolor abrasador no podrás escapar. *(Al esclavo)*. Muchacho, retírame tú a casa, para que éste descargue su cólera en gente más joven y aprenda a tener la lengua más queda y el juicio más cuerdo que sus arrebatos de ahora.

(Se retira).

CORIFEEO

Señor, el anciano se ha ido tras hacer un horrible vaticinio. Y sé, desde que estos mis cabellos de negros se están tornando blancos, que hasta el momento jamás dijo cosa falsa a la ciudad.

CREONTE

Me he dado cuenta también yo, y estoy turbado en mi corazón. Ceder ciertamente es terrible, pero el abocar en desastre, por oponerse con obstinación, también lo es.

CORIFEEO

Prudencia es menester, ¡oh Creonte!, hijo de Meneceo.

CREONTE

¿Qué se debe hacer, pues? Explícamelo: yo te obedeceré.

CORIFEEO

Ve a sacar a la doncella de la cámara subterránea y prepara una sepultura al muerto insepulto.

CREONTE

¿Es ése tu consejo, y crees que se debe ceder?

CORIFEO

Y lo más pronto posible, señor. Los castigos que envían los dioses con la ligereza de sus pies atajan a los insensatos.

CREONTE

¡Ay! A duras penas, eso sí, pero renuncio a mi resolución. Con la necesidad no se ha de sostener un desigual combate.

CORIFEO

Ve entonces a hacer eso, y no lo dejes en manos de otros.

CREONTE

Tal como estoy emprenderé el camino. Id, id, criados, los que aquí estáis, y los que no, corred con hachas en las manos hacia ese lugar que se divisa a lo lejos. Y en cuanto a mí, puesto que mi decisión se ha inclinado en este sentido, como fui yo quien la empujé, yo mismo la pondré en libertad. Me temo, en efecto, que sea lo mejor pasar la vida observando las leyes establecidas.

(Abandona la escena).

CORO

Estr. 1

Dios de los múltiples nombres,
honra y prez de una esposa cadmea,
retoño de Zeus el gravitronante,
que riges la ínclita Italia y gobiernas
en los valles comunes a todos
de Deo eleusinia, oh Baqueo,

que habitas en Tebas, materna ciudad
de las bacantes, junto a las húmedas
corrientes del Ismeno y la sementera del
feroz dragón^[53].

Antístr. 1

A ti, en lo alto de la bicúspide roca^[54]
te ha visto el humeante fulgor de la antorcha,
allí do caminan las ninfas Coricias, tus bacantes;
te ha visto también la corriente de Castalia.
A ti, las vertientes cubiertas de hiedra
de los montes de Nisa y el verde litoral
de viñas abundoso te envían,
entonando tu séquito divino el evohé,
a contemplar las calles de Tebas;

Estr. 2

ciudad que, pareja en tu afecto a tu madre^[55],
fulminada por el rayo, por encima de todas estimas.
Ahora también, puesto que la ciudad entera
aquejada está de violenta pestilencia,
llégate a ella con pie purificador,
atravesando la cumbre del Parnaso
o el resonante estrecho.

Antístr. 2

¡Ay!, corego de los astros
que respiran fuego,
vigilante de los clamores nocturnos,
mancebo, retoño de Zeus, muéstrate,
señor, juntamente con las ménades
de tu séquito, que posesas de delirio
la noche entera danzan en honor
de Yaco el dispensador de venturas.

(Entra un mensajero).

MENSAJERO

Vecinos del palacio de Cadmo y de Anfión^[56]. No hay vida humana tan estable a la

que pueda yo prestar mi aplauso o mi censura. Pues la fortuna endereza y la fortuna abate en todo momento tanto al dichoso como al desdichado y no hay adivino posible de la estabilidad de la suerte reservada a los mortales. Creonte fue en su día, en mi parecer al menos, digno de envidia, por haber salvado de enemigos a esta tierra de Cadmo y haberse hecho con el mando absoluto del país. Dirigía su rumbo, floreciente en un noble linaje de hijos. Ahora, en cambio, todo se le ha ido, pues, cuando un hombre se despide de las cosas que son su gozo, no le tengo yo por vivo, sino por cadáver animado. Puedes atesorar, si quieres, en tu casa gran riqueza y vivir con el fausto de un tirano, pero cuando de ello está ausente la alegría, por todo lo demás, puesto a elegir con ésta, no le daría yo a nadie ni la sombra del humo.

CORIFEEO

¿Qué nuevo dolor es el que traes para los reyes?

MENSAJERO

Están muertos, y los vivos son la causa de su muerte.

CORIFEEO

¿Quién es el que ha matado? ¿Quién es el muerto? Dilo.

MENSAJERO

Hemón ha perecido. Una mano pariente ha derramado su sangre.

CORIFEEO

¿La de su padre o la suya?

MENSAJERO

Se ha dado muerte a sí mismo, furibundo con su padre por culpa de su homicidio.

CORIFEEO

¡Oh, adivino! ¡Cuán exactamente cumpliste tu profecía!

MENSAJERO

Ante esta situación, motivos hay para deliberar sobre lo demás.

(Sale Eurídice de palacio).

CORIFEEO

En efecto, veo cerca a Eurídice, la infortunada esposa de Creonte. Sale de palacio, bien por haber oído hablar de su hijo, bien por mera coincidencia.

EURÍDICE

Ciudadanos todos, oí vuestras palabras al acercarme a la salida, cuando iba a saludar con mi plegaria a la diosa Palas. En el preciso momento en que estaba recorriendo el cerrojo de la puerta para abrirla, me hiere en los oídos el rumor de una desgracia familiar. Caigo de espaldas sobre mis criadas y del espanto quedo estupefacta. Pues bien, repetid de nuevo la noticia, cualquiera que sea: no la habré de oír inexperta en la desgracia.

MENSAJERO

Yo, ama querida, te la diré como testigo presencial, sin omitir un punto de verdad. Pues ¿para qué voy a suavizar aquello en lo que después habrá de quedar patente mi mentira? La verdad siempre es lo recto. Fui yo en el séquito de tu esposo como guía hasta el extremo del llano, donde yacía aún sin obtener piedad, despedazado por los perros, el cuerpo de Polinices. Y tras haber suplicado a la diosa de los caminos^[57] y a Plutón que contuvieran benévolamente su cólera, lavamos con agua lustral y quemamos en una pira de ramas recién cortadas lo que quedaba de él. Erigímosle un túmulo elevado de tierra de su patria, y nos encaminamos a la pétreo cueva de la muchacha, cámara nupcial de Hades. Desde lejos alguien oye en la alcoba sin ritos funerarios el clamor de agudos lamentos, y va a comunicarlo al amo Creonte. Al acercarse éste, le llegan al oído los acentos inciertos de una voz lamentable, y rompiendo en sollozos pronunció estas desgarradoras palabras: «¡Ay, desdichado de mí! ¿Acaso soy adivino? ¿Acaso estoy recorriendo el más aciago camino de mi vida? Me saluda la voz de mi hijo. ¡Ea!, criados, acercaos rápidos y, poniéndoos junto a la tumba, mirad, introduciéndoos hasta la entrada por la brecha que hagáis quitando las piedras, si estoy oyendo la voz de Hemón o me están engañando los dioses». Ante la orden de nuestro acongojado amo miramos eso, y en el fondo de la tumba divisamos a la joven colgada del cuello, suspendida de un nudo corredizo hecho del hilo de su velo, y al muchacho caído sobre ella, abrazado a su cintura y lamentando la ruina de su boda con la muerta, la acción de su padre y su desdichado casamiento. Cuando Creonte lo vio, dando un horrible quejido avanza en dirección suya hacia dentro y le llama entre sollozos: «¡Oh desdichado! ¿Qué has hecho? ¿Qué intención fue la tuya? ¿En qué desgracia te has perdido? Sal, hijo, te lo suplico implorante». Y mirándole con fieros ojos el muchacho, le escupió en el rostro sin replicarle nada, y desenvainó el doble filo de su espada; mas erró el golpe, por haber escapado de un salto su padre. Luego, furioso consigo mismo el infeliz, tal y como estaba, arqueó el pecho y se hundió en el costado media espada; con conocimiento aún, estrecha en sus desfallecidos brazos a la joven, y derrama, jadeante, un chorro impetuoso de sangre sobre sus pálidas mejillas. Y allí yace, cadáver sobre un cadáver, tras haberle cabido

en suerte celebrar los ritos de su boda en la mansión de Hades, y tras haber mostrado al mundo con cuánto es la imprudencia el mayor mal que puede afectar al hombre.

(Eurídice entra en palacio).

CORIFEO

¿Qué interpretación darías a esto? La reina se ha marchado, antes de decir palabra buena o mala.

MENSAJERO

También yo estoy perplejo. Pero abrigo la esperanza de que al oír el doloroso fin de su hijo no estimó decoroso el lamentarse en presencia de los ciudadanos, y que, una vez dentro de casa, ordenará a sus criadas lamentar el luto familiar. No está tan desprovista de cordura como para cometer una falta.

CORIFEO

No lo sé. Para mí es tan grave el excesivo silencio como el inmoderado griterío.

MENSAJERO

Entrando en palacio sabremos si secretamente oculta algo reprimido en la ira de su corazón. Estás en lo cierto: también hay cierta gravedad en el excesivo silencio.

(Entra en palacio. Acto seguido aparece Creonte con su séquito, llevando en sus brazos el cadáver de Hemón).

CORIFEO

Mas he aquí al rey en persona, que llega sosteniendo en sus brazos la prueba evidente, si es lícito decirlo, de que su ruina no es obra ajena, sino de su propia culpa.

CREONTE

Estr. 1

¡Ay yerros de mi mente mentecata,
obstinados y mortales!
¡Ay vosotros que veis matar y morir
a las gentes de mi linaje!
¡Ay de mis infaustas determinaciones!

¡Ay hijo, joven, con muerte prematura,
ay, ay, moriste, te disolviste,
por mi demencia, no por la tuya!

CORIFEO

¡Ay! ¡Qué tarde parece haber visto el castigo!

CREONTE

¡Ay! He aprendido, desdichado de mí.
Era un dios ciertamente quien entonces,
quien entonces descargó sobre mi cabeza
el peso ingente de sus golpes;
y quien me sacudió en su camino atroz.
Derribando y pisoteando lo que era mi alegría.
¡Ay, ay, penas horribles de los hombres!

(Sale de palacio un mensajero).

MENSAJERO

Señor, ¡cuántas desdichas tienes y aún te quedan! Unas, las que traes en tus manos, tú las llevas; las de casa, parece que has venido para verlas al punto.

CREONTE

¿Qué? ¿Hay algo todavía más desdichado que la propia desdicha?

MENSAJERO

Tu mujer, la infortunada, la madre entrañable de ese cadáver, ha muerto hace un momento de reciente cuchillada.

CREONTE

Antístr. 1

¡Ay puerto del Hades, imposible de purificar!
¿Por qué, por qué me destruyes?
¡Ay mensajero de dolores

en mala hora anunciados!
¿Qué palabras dices? A un hombre ya perdido
has rematado. ¿Qué dices, hijo?
¿Qué nueva muerte es esa de que hablas?
¡Ay, ay!, la muerte a cuchillo de mi mujer
que, para destruirme, viene a sumarse a la otra muerte.

(La puerta de palacio se abre, dejando ver el cuerpo de Eurídice).

CORIFEO

Puedes verla, ya no está dentro.

CREONTE

¡Ay de mí! He aquí la segunda
desgracia que contemplo, infortunado.
¿Qué sino, qué sino aún me aguarda?
En mis brazos, desventurado de mí, desde hace un rato a mi hijo tengo y estoy
viendo
frente a mí ese cadáver.
¡Ay madre desdichada! ¡Ay hijo mío!

MENSAJERO

Herida de aguda cuchillada, sentada en el altar, dejó caer sus párpados en las
tinieblas, tras llorar el lecho vacío de Megareo^[58] el que murió primero, luego el de
éste, y desearte por último a ti, el asesino de su hijo, malas venturas.

CREONTE

Estr. 2

¡Ay, ay! Estoy fuera de mí de horror.
¿Por qué no me hunde alguien
en pleno pecho una espada de doble filo?
¡Ay triste de mí! sumido como estoy
en tan triste congoja.

MENSAJERO

Cual si tuvieras la culpa de esta muerte y de la otra, eras denunciado por la muerta.

CREONTE

¿De qué forma puso fin a su vida al matarse?

MENSAJERO

Hiriose a sí misma con su propia mano bajo el hígado, cuando se enteró de esa desgracia lamentable de su hijo.

CREONTE

¡Ay de mí! La culpa de esto jamás se podrá
hacerla revertir de mí en otro mortal.
Pues soy yo, desdichado de mí, quien te mató,
yo, y digo la verdad. ¡Ea!, esclavos,
retíradme cuanto antes, quitadme de en medio,
a mí que ya no soy ni un despojo.

CORIFEO

Provechosa es tu exhortación, si provecho puede haber en la desgracia. Los males del momento, cuanto más breves, mejores.

CREONTE

Antístr. 2

¡Que venga, que venga! ¡Que se muestre
el más bello de los destinos para mí,
el supremo, el que traiga
el término de mis días! ¡Que venga!
¡Que venga, para que no vea ya otro sol!

CORIFEO

Eso pertenece al futuro. Es menester hacer algo de lo que nos acucia de momento. De aquello se cuidarán quienes deban cuidarse.

CREONTE

Lo que yo deseo, lo he resumido en esa súplica.

CORIFEO

No le añadas entonces otra alguna, pues les es imposible a los mortales liberarse de las desgracias señaladas por el destino.

CREONTE

Quitadme de en medio, a mí, a este insensato,
que te dio muerte, hijo mío, involuntariamente,
y a ti también, esposa. ¡Ay desdichado de mí!
No sé a cuál de los dos mirar, adónde inclinarme.
Todo lo que tengo en las manos ha dado al través,
y sobre mi cabeza se abatió un sino insoportable.

CORIFEO

Con mucho, la sensatez es la primera condición de la felicidad. En las relaciones con los dioses es preciso no cometer impiedad alguna. Las palabras jactanciosas de los soberbios, recibiendo como castigo grandes golpes, les enseñan en su vejez a ser cuerdos.

LA DESOBEDIENCIA CIVIL

JORDI BALLÓ Y XAVIER PÉREZ

El primer gesto histórico de un ser humano que ha decidido plantar cara al poder está inscrito en la *Antígona* de Sófocles. La obra ofrece a la posteridad la representación dramática de un modelo de desobediencia civil donde el ser humano es capaz de sacrificar la propia vida por una idea ética, por una convicción indoblegable. Como Edipo, su padre —la otra gran creación teatral de Sófocles—, Antígona es una manifestación diáfana de la abnegación, de la persistencia, de la tozudez. Pero, al contrario que su progenitor, ella conoce perfectamente cuál va a ser su destino. Y no intenta cambiarlo, sino que lo afronta con el convencimiento de que es ella misma quien lo está construyendo, con su asumida rebeldía contra el poder del Estado. No es un hecho casual que *Antígona* se haya convertido en la más representada y reescrita de las tragedias griegas, pues su protagonista es la mensajera de una actitud cívica que sigue ofreciéndose como modelo de comportamiento y contestación en las muchas situaciones de abuso de poder que salpican a las sociedades contemporáneas.

La desnudez estructural de la obra permite identificar su tensión central en relación a dos caracteres que no dejan de enfrentarse a lo largo de todo el drama. Se trata de una demostración pocas veces igualada en la cual el diálogo dramático es siempre un juego adversativo, una lucha de contrarios. La habilidad de Sófocles estriba en conceder a los dos representantes de este pulso un discurso verbal asociado a dos posturas perfectamente opuestas. Por un lado, Antígona, la joven hermana de Etéocles y Polinices, dispuesta a enterrar piadosamente el cuerpo de este último a pesar de un edicto gubernamental que lo prohíbe. Por otro lado, su tío Creonte, el regente de Tebas, dispuesto a castigar hasta la muerte a quien se atreva a transgredir la ley, aunque sea su propia sobrina. Esta lucha de contrarios puede resumirse en pares opuestos que, como demostró George Steiner en un libro de referencia^[59], constituyen la esencia misma del arte dramático: un enfrentamiento entre un hombre y una mujer, entre la vejez y la juventud, entre la sociedad y el individuo, entre los humanos y los dioses, entre los vivos y los muertos. En esta superposición de contrarios, la posteridad puede encontrar diferentes caminos para evocar la Antígona adecuada a cada momento histórico, a cada conflicto civil, a cada poética particular. Siempre, sin embargo, prevalece como telón de fondo el conflicto político entre el poder impune de un gobernante y el sacrificio ético de una figura disidente. Y aflora, entonces, la constitución dramática de una doble escala de valores nunca compatible. Para Creonte, el poder del Estado como salvaguarda del orden. Para Antígona, la justicia íntima, aun a cambio del desorden. La tragedia es total, porque ambas posturas, llevadas al extremo, causan la desgracia de los protagonistas. Para Antígona, la rectitud moral no puede acabar sino con su sacrificio, con su condena a muerte. Dicha ejecución, debida al uso de un poder despótico y excesivo por parte de Creonte, también comporta una catástrofe para él: su hijo Hemón, enamorado de Antígona, se suicida, y su mujer Eurídice^[60], que no puede soportar tanto dolor en la familia, acaba, asimismo, quitándose la vida.

Hasta llegar a este punto de no retorno, a esa irreversibilidad consustancial a

cualquier tragedia, Sófocles plantea una situación dramática que se revela inmanente a la obra: el interrogatorio a la acusada, el constante enfrentamiento entre la mujer prisionera y el gobernante acusador. Esa situación, en que una figura desprovista de todo poder físico no cede a la presión de quien posee todo el arsenal del Estado a su favor para hacerla retractarse se revela un motivo dramático y visual recurrente en la ficción posterior. En las historias político-sociales que remiten al modelo de Antígona, el drama de fuerzas opuestas contiene un elemento descompensado, que es el que crea el enigma pero también la admiración respecto a la heroína. Si la posterioridad se identifica siempre con Antígona, es justamente porque, al final del duelo dialéctico, sólo el ejercicio del poder por parte de Creonte cierra el diálogo. Antígona acepta ser ejecutada sin disponer nunca de la capacidad de Creonte para imponer sus motivos por la fuerza y, por ello, su razón moral prevalece.

LA PAZ DE LOS VENCEDORES

Antígona es el emotivo capítulo final de una trágica saga familiar que tiene por centro la ciudad de Tebas. Se trata del ciclo de penalidades a que ha sido condenada toda la familia de Edipo después de que el padre de éste, Layo, haya cometido un acto vergonzante raptando al hijo del rey que lo acogió en el exilio. Es característico de las tragedias griegas que los héroes paguen por la culpa de los padres. Layo muere a manos de su hijo Edipo, que se casa con su madre Yocasta sin saber que lo es. Muchos años después, tiene lugar el terrible reconocimiento de los hechos, que lleva a Edipo a quitarse los ojos, y a Yocasta a suicidarse. Los hijos de su incesto, Polinices, Etéocles, Antígona, e Ismene, están, por ello, condenados a la desgracia. Sus desdichas dan pie a diversas tragedias. En *Los siete contra Tebas*, Esquilo recrea los acontecimientos inmediatamente anteriores a la tragedia de *Antígona*. Después de que Edipo haya muerto, los dos hermanos deben compartir el trono de Tebas, dividiéndose el reinado durante años alternos. Etéocles, sin embargo, se asienta en el trono sin cederlo, y Polinices arma un ejército extranjero para invadir la ciudad. En un combate cuerpo a cuerpo los dos hermanos mueren al pie de la muralla. Este clímax dramático es el final de *Los siete contra Tebas* y da paso al inicio de la *Antígona* de Sófocles. El hecho inductor de esta nueva tragedia es la decisión del regente, Creonte, de ordenar que Etéocles sea enterrado con todos los honores, mientras el cuerpo del hermano resta insepulto, algo que supone, para la religión griega, una tortura eterna para el alma del difunto.

¿Por qué ese acto de violencia contra el sobrino muerto? ¿Por qué esa inflexibilidad despiadada del gobernante? Hay un enigma en *Antígona* que crea inquietud en el lector si atiende al desarrollo entero de la saga. Etéocles, el defensor de la ciudad, ha traicionado el dictado de su padre Edipo, al impedir que Polinices comparta con él el poder. Sin embargo, es el cadáver de Polinices el que resulta castigado, es el hermano que tenía derecho a gobernar el que es considerado, a los ojos del Estado, como el culpable. ¿Por qué esa condena del hermano arbitrariamente desterrado?

Como la historia ha demostrado tantas veces, la paz siempre está legislada por los vencedores. Nada hace Sófocles por explicar qué pactos políticos establecieron Etéocles y su tío Creonte para considerar que debían desatender las órdenes de Edipo y fortalecer el reinado de un solo hermano, el que gobierna Tebas en ese momento. Las razones de Polinices no son escuchadas nunca, y ni tan sólo Antígona las contempla en su defensa. Ella también acepta que el hermano rebelde ha invadido la ciudad, pues su objetivo no es exculpar a nadie, sino apelar a la piedad: anteponer el amor fraternal al dictado político.

Lo que prevalece en el debate, entonces, no es si Polinices tenía o no razón para intentar el ataque, sino el hecho de haber atentado contra la ciudad, una ciudad concebida por Creonte como espacio del orden, como arquitectura del Estado. Polinices ha ido contra ese orden y, para el regente, el castigo debe ser ejemplar para explicar a sus contemporáneos que nadie puede anteponer un deseo personal, por justo que pueda parecer, al bienestar conjunto de los ciudadanos. Creonte, como gobernante, prefiere, pues, la injusticia al desorden. Es contra esa injusticia que Antígona se erige portadora de la defensa de todos los rebeldes desprotegidos a quien la razón de Estado aplasta con la retórica del bienestar común.

Este trasfondo político permite entender por qué *Antígona* ha de ser vista, en primera instancia, como un discurso ilustrado sobre dos modelos de acción política, uno sustentado en la apariencia objetiva de una ley de Estado, otro en la precariedad subjetiva que nunca antepone la fuerza a los valores de su discurso. El argumento no es el del rebelde beligerante, pues el gesto de Antígona contrasta, en dimensión pacífica, con el de Polinices. Si aquél, ante la injusticia, arma un ejército y se levanta contra la ciudad, Antígona se limita a desobedecer una orden, sin poner en peligro a nadie más que a sí misma.

LA ACCIÓN INDIVIDUAL

El gesto de Antígona es, como lo calificó José Ángel Valente^[61], un «acto creador de libertad», el paso a una nueva «órbita» que el Estado de Creonte no contempla. Esa creación libre es específica de la heroína, y en tanto que opuesta íntimamente a la conducta social, se realiza en solitario, y adquiere toda su trascendencia en esta soledad. De la misma forma que *Antígona* no es una obra sobre la lucha armada y violenta contra el poder, tampoco es una obra sobre la revuelta colectiva. Para Sófocles, el acto de libertad parece una prerrogativa individual. La hermana de la heroína, Ismene, comparte, en su diálogo inicial con Antígona, el mismo criterio opuesto al edicto de Creonte, y, sin embargo, vacila a la hora de desobedecerlo: «soy incapaz de obrar en contra de los ciudadanos», se justifica ante la taxativa decisión rebelde de su hermana. Esta resignación de Ismene ante una ley que sabe injusta, pero que no se atreve a combatir, abre un abismo ante su hermana que ha decidido, después de este prólogo absolutamente clave, actuar por su cuenta y riesgo.

Por esa misma entrega a la rebeldía libremente escogida, cuando Antígona es detenida e interrogada ante Creonte, no permite que Ismene la defienda. Una mala conciencia algo tardía lleva a ésta a solicitar ser enterrada en vida junto a Antígona, pero la heroína la aparta recordando que el acto transgresor le pertenece sólo a ella: «No mueras en común conmigo ni te atribuyas aquello en lo que no pusiste la mano. Bastará con que yo muera».

Sola ante el peligro, severa y displicente ante cualquier hipócrita complicidad posterior, Antígona se manifiesta como un personaje de insobornable individualidad, expresando así que el sacrificio trágico no es nunca compartible. Esta actitud forma parte de un *ethos* personal, el *ethos* del héroe que actúa por autoconvicción, y cuya conducta solidaria no implica deuda ni reciprocidad con la comunidad a la que sus actos pueden acabar beneficiando.

El conflicto dramático surge, pues, siempre, entre Antígona y Creonte. El resto de personajes, y el mismo coro espectador y resignado, parecen moverse y fluctuar según los acontecimientos, sin que un pensamiento radical los anime nunca a ir más allá de sus preocupaciones. Si, durante la primera parte de la obra, esa figura convencional y voluble está encarnada por Ismene —que deja de aparecer después de que su hermana la exculpe de toda corresponsabilidad—, en la segunda parte el personaje de Hemón, enamorado de Antígona, aparece como un nuevo contrapunto humanizado por la duda. También aquí conviene preguntarse por qué Hemón no ha aparecido antes, por qué no ha ido a buscar a Antígona previamente, por qué no se ha solidarizado con su dolor o con sus actos hasta que éstos han sido hechos públicos^[62]. Nuevamente aquí encontramos un personaje convencido de la crueldad de su padre, Creonte, pero cuya actuación final no se rige por una convicción ética y serena sino por la pasión desesperada al ver muerta a Antígona. Si Ismene es la figura convencida pero cobarde, que deja de actuar ante el peligro, Hemón es el enamorado impulsivo que se mueve sólo desde el instinto, y por eso su muerte no tiene la grandeza, ni la trascendencia, del hermoso sacrificio de su enamorada. Ésta, de principio a fin, ha

estado sola, ha actuado en el ámbito de una ética individual e irreductible.

El poder de Antígona es tan fuerte como unívoco, y es justo que muchos comentaristas del texto acaben considerando a Creonte como un personaje dramáticamente más rico, en tanto que asistimos a una evolución de su discurso: inicialmente negado al diálogo, se da cuenta, aunque demasiado tarde, de su error. En esta tragedia, el dolor acaba manifestándose en Creonte mucho más que en Antígona, cuya despedida del mundo de los vivos admite la tristeza, pero no la desesperación. Mientras ella conoce el valor y el sentido de sus actos, y puede asumir reconfortada su condena, que sólo a ella afecta, el lamento final de Creonte es absoluto y sin límites, pues adquiere la conciencia que su inflexible soberbia previa, llevada al exceso o *hybris*, es la causa de que toda su familia haya acabado muerta.

EN NOMBRE DE LOS MUERTOS

Luchadora abnegada, pero también mujer piadosa, Antígona nunca se mueve por el odio sino por el amor, como le dice literalmente a Creonte en uno de los momentos más célebres del interrogatorio. Pero el amor y la piedad no nacen sólo de la dimensión ética de tinte humanista: el acto político de Antígona no puede separarse, como mínimo en el texto de Sófocles, de su dimensión religiosa. Se ha visto en ella un antecedente de figuras mesiánicas de la talla del mismo Cristo, figuras siempre adornadas por las cualidades de Antígona: una tozudez displicente, una conexión íntima con lo divino, un espíritu de sacrificio y una conciencia de estar celebrando un acto redentor para futuras generaciones. Lo que Antígona no puede tolerar de Creonte es que haga desaparecer, a partir de un decreto, el valor de las creencias religiosas que otorgan a la vida un sentido superior, unas creencias que, en definitiva, coartan el poder del Estado. Las frases opuestas que Antígona y Creonte se cruzan en uno de los momentos más tensos del juicio operan sobre este conflicto de intereses, ese duelo entre un pragmatismo secular y una religiosidad atávica. A la acusación de Creonte de haberse atrevido a transgredir sus leyes, Antígona replica, en un parlamento memorable, que no era Zeus quien las había dictado; las que ella sigue, en cambio, tienen una vigencia que «no viene de ayer, ni de hoy, sino de siempre», pues son leyes divinas. El sacrificio mismo de Antígona tiene, por ello mismo, una dimensión sobrehumana inédita en toda la historia de la tragedia clásica: no es por sumisión a los dioses —como el caso de ese otro mito trágico griego que es Ifigenia^[63]— sino por solidaridad con ellos que la heroína emprende la cadena de acciones que ha de

condenarla.

La religiosidad que impregna todos los gestos de Antígona la acerca, ya desde el inicio de la obra, al imaginario de la muerte que nunca siente como auténtica enemiga. Por ello, la memorable despedida final de Antígona, antes de ser conducida al sepulcro, tiene la temperatura poética de una oda a la eternidad, un canto solidario al mundo sereno de los muertos: «¡Oh tumba, oh subterránea morada que me habrá de guardar siempre, a donde me encamino a reunirme con los míos, cuya mayor parte ha recibido ya Perséfone entre los muertos!». En la gravedad de estas palabras hay también el fundamento de una lírica necrófila cuyas huellas seguirá la tradición poética, desde el último acto de *Romeo y Julieta* hasta las conmovedoras elegías de Emily Dickinson.

Entre el deseo inicial de enterrar a Polinices y la conclusión final de la obra, con el sepelio de Antígona, el argumento discurre como una incitación al placer de lo sepulcral, como un deseo inconsciente hacia el reposo. Así, el entierro de Antígona tiene algo de *happy end*, porque ella encuentra la calma que reclamaba para el cadáver de su hermano, se verá envuelta en el reposo mismo que ha querido ofrecer a Polinices.

UN GESTO UNIVERSAL

La capacidad sobrehumana de Antígona para actuar siempre a favor de la conciliación la convierte en estandarte de cualquier utopía («deseas lo imposible, tú», le recrimina Ismene), y permite que su historia cobre tantos matices como creaciones se hayan querido apoderar, implícita o explícitamente, de su fascinante y hermética figura. Dichas creaciones pueden ser artísticas, pero también filosóficas, religiosas o directamente políticas. Lo conmovedor del personaje es que, en contraste con la mayoría de creaciones literarias de la antigüedad, su público lector o escénico nunca tiene la sensación de estar contemplando una figura estrictamente literaria. Una especie de milagrosa contaminación de la memoria colectiva invita siempre a sospechar que Antígona ha existido, y existe realmente, multiplicada en cientos de escenarios en conflicto. Aunque disimulado por los artificios de la retórica, su gesto sólo es aparentemente utópico, porque su acción ejemplar y cívica, en sus múltiples y necesarias encarnaciones, sigue sacudiendo la conciencia humana.

La asombrosa capacidad de la heroína para interesar a la ciudadanía de los más diversos períodos históricos viene demostrada por la cantidad de versiones

dramáticas que han recreado su mito^[64]. Algunas veces, el factor ético-político pierde fuerza ante el estudio psicológico de las pasiones, como sucede de forma muy notable en la *Tebaida* de Racine (1664). Éste presenta a un Creonte enamorado de Antígona, y culmina su tragedia con el suicidio del tirano tras comprobar la muerte de su sobrina. Y con una funcionalidad dramática no muy diferente, Alfieri en su *Antigone* (1783), hace del regente un viejo irritado contra Antígona porque ella ha rechazado casarse con Hemón. Estas variaciones —también frecuentes en las cerca de 25 óperas compuestas sobre el personaje— pueden parecer caprichosas en relación al debate filosófico central, pero iluminan sobre la capacidad del material dramático de Sófocles para crecer y evolucionar en relación a los caracteres que pone en juego sin que ello signifique traicionar el gesto radical de la heroína. Aunque matizando psicológicamente las razones del tirano (y desmitificando, pues, sus razones de Estado) estos autores no niegan nunca a Antígona su capacidad sustantiva para encarnar una ética perenne de la insumisión.

Los accidentes melodramáticos y pasionales, sin embargo, no son los que la modernidad teatral ha privilegiado a la hora de abordar la historia de Antígona. El siglo xx, siglo de conflictos a escala mundial, ha visto en esta tragedia un modelo ejemplar para expresar en los escenarios la resistencia civil frente a la intolerancia. El argumento pierde toda derivación sentimental y se plantea con inmediatez política, apelando a la urgencia de dar una respuesta intelectual a tantas descorazonadoras crisis colectivas. En 1917, en plena guerra europea, Walter Hasenclever escribe una expresionista versión de *Antígona*, haciendo sentir el eco de una época convulsionada por la tragedia de los campos de batalla. En 1939, Salvador Espriu concibe su *Antígona* como una admonitoria llamada a la reconciliación, después de la derrota republicana en la guerra civil española. Jean Anhouil, a menudo considerado un autor reaccionario, propone en su versión de 1942 una apuesta por la negativa a todo colaboracionismo conformista en tiempos de la ocupación nazi en Francia. Bertolt Brecht, en 1949, moderniza el sentido de la tragedia (siguiendo una fundamental traducción alemana de Holderlin), para situar su prólogo en el Berlín de 1945^[65], y hace de su protagonista el símbolo de un activismo pacifista, que sabe desconfiar y separarse de las mayorías alienadas. En 1961, Judith Malina, cofundadora del Living Theatre, es encarcelada en Nueva York después de unas manifestaciones pacifistas, y durante el mes que pasa en la cárcel traduce al inglés la obra de Brecht^[66]. Esta traducción acaba dando pie a uno de los espectáculos más combativos del Living Theatre, representado durante dos décadas en diversos escenarios en conflicto, como la Praga comunista de 1980, llena de esperanzados disidentes, o como la España de 1977, en la incierta marea de la Transición.

Aunque la sucesión de Antígonas a lo largo del siglo no siempre ha asumido este anhelo social, y a veces se ha limitado a vehicular una aventura esteticista —como sucedió con el polémico oratorio de Cocteau y de Honegger—,^[67] el latido revolucionario de Antígona y la necesidad de su presencia en momentos de crisis

política parecen erigirse en los motivos clave para su constante reescritura. Teniendo en cuenta que la historia contemporánea puede ser considerada, por la abundancia de conflictos bélicos a escala global, una auténtica tragedia colectiva, y dado que los períodos de paz y de guerra tienden cada vez más a confundirse, no debería extrañarnos que *Antígona* acabe siendo, veinticinco siglos después de su escritura, una tragedia esencial para la cultura de la distensión y del desarme.

ANTÍGONA O EL ANTICINE

Resulta paradójico que la tragedia griega que más versiones teatrales debe haber producido se haya resistido tanto a las adaptaciones fílmicas literales. Quizá se deba a que el cine es un arte del movimiento y *Antígona* una obra sobre la quietud, sobre un diálogo de sordos sin evolución posible, sólo finalmente superado en el vértigo fatal de la clausura. Por ello, la *Antígona* cinematográfica por excelencia se encarna en una película estática, una filmación desnuda y rigurosa de un recitado a cargo de unos actores en un teatro griego en Sicilia, el teatro antiguo de Segesto. Se trata del filme de JeanMarie Straub y Danièle Huillet, *Antigone*, que sigue el texto de Brecht, y cuyo estreno berlinés, en 1991, dedicarían sus autores a los civiles iraquíes muertos en la primera guerra del Golfo. La referencia pacifista era especialmente oportuna, ya que en la *Antígona* de Brecht, Polinices y Etéocles no se han enfrentado nunca entre ellos: ambos forman parte de un ejército tebano que el tirano Creonte ha hecho armar contra la ciudad de Argos. Cuando Etéocles muere en la batalla, su hermano, horrorizado, abandona el ejército y se vuelve atrás. Es Creonte mismo quien lo mata, y quiere castigar su desertión prohibiendo su entierro. *Antígona*, en la obra de Brecht, es defensora de los desertores, y alza todo su discurso contra el despotismo de cualquier invasión militar.

Como en otros filmes de Straub y Huillet, *Antígona* es la adaptación de un espectáculo previo, filmado desde un respeto riguroso al texto y a la enunciación de los actores. El estatismo no es, sin embargo, arqueológico. Por un lado, se percibe la tensión extraordinaria entre la palabra y el viento, la naturaleza, el leve movimiento de los vestidos clásicos, en este trabajo a *plein air*. Finalmente, la contemporaneidad del conjunto se revela en toda su extensión con el sonido final de un helicóptero, que acompaña la inscripción de unas palabras de Brecht a propósito de la amenaza de la guerra constante que se cierne sobre la humanidad. Son las víctimas, y el abismo inexorable entre ellas y las decisiones del Estado, lo que muy sutilmente va poniendo

a primer término el filme de Straub y Hulliet, concebido como un acto de resistencia —de los actores, del público, de la creatividad, de la ideología— cuya negativa al movimiento significa oposición a todo retroceso para la libertad.

La preeminencia del debate sobre la acción ha impregnado otros intentos cinematográficos de revisar la figura de Antígona. La importancia de la versión de Brecht es tan manifiesta en todo el paisaje contemporáneo, que no puede extrañar que sea Alemania siempre el país donde el aspecto reflexivo, el debate dialéctico, haya dado más oportunidades a la palabra de Antígona. En 1978, un filme colectivo, *Alemania en otoño (Deutschland in Herbst)* —filme casi testamentario del nuevo cine alemán iniciado una década antes— incorporaba, en uno de sus episodios, dirigido por Volker Schlöndorff, un ensayo sobre una producción televisiva de *Antígona* escrita por Henrich Böll, que comportaba un debate entre los responsables de una cadena televisiva y el propio Böll sobre la necesidad de programar la obra a pesar del cerco incansable del aparato censor, evocación de los duros procedimientos represivos de la Alemania federal de los años setenta.

Los años posteriores al mayo de 1968, con una Europa todavía sacudida por los disturbios estudiantiles que propusieron, a la manera de Antígona, la necesidad de «desear lo imposible», tuvieron una réplica literal en la película de 1970 *Los caníbales (I canibali)*. Su directora, Liliana Cavani, que acababa de realizar un *Galileo* (1968) de inevitables ecos brechtianos, inicia el filme con las calles de una ciudad llena de cadáveres de jóvenes estudiantes aplastados por una represión militar, sobre los que pesa la prohibición de ser enterrados. Dos nuevas Antígona e Ismene asumen el riesgo de enterrar a su hermano, y convierten así su gesto solidario en una encarnación contemporánea del desafío juvenil ante la represión.

LO VIEJO Y LO NUEVO

En *Antígona* se dan cita dos formas de entender la organización del Estado y las relaciones entre los ciudadanos. Desde la lectura que hizo Hegel, la obra puede ser leída como una contraposición entre el poder del parentesco —es decir, los privilegios y servitudes de la sangre—, y el principio universal del Estado, que trata de forma idéntica a todos los ciudadanos. No es la única tragedia que habla de la lucha entre dos órdenes. Desde la *Orestíada* de Esquilo (que explica el paso de un orden primitivo sustentado en la venganza de sangre a una organización democrática basada en el derecho) la edad de oro del teatro ático tiene como crítico telón de fondo

el conjunto de contradicciones que debe asumir la construcción del Estado democrático en Atenas. Aunque Antígona sea, a todas luces, una heroína positiva, se enfrenta a un Estado que alega ser bastante más moderno y avanzado que el que ella concibe. Se ha hablado, pertinentemente, de una crónica trágica que evoca el final de un poder femenino matriarcal, representado en esta virgen insumisa al hombre que es Antígona, de una apología del retorno a la piedad antigua, de los dioses milenarios, contra la voluntad de Creonte de organizar una forma moderna de Estado.

Según esta visión de *Antígona*, la actitud tozuda e inamovible de su protagonista femenina es, en alguna medida, una actitud retrógrada. Naturalmente, su gesto rebelde es testimonial de una voluntad de justicia en el marco de un Estado cruel y todopoderoso, que antepone la necesidad de modernización a la forma de obtenerla. Pero el discurso de Antígona tiene algo de atávico, y es sintomático que el único personaje que la defiende sea Tiresias, el adivino ciego, el mediador entre dioses y hombres, el representante de una cultura antigua que los dictados pragmáticos de Creonte quieren hacer olvidar. En el gesto de rendir culto al hermano muerto, Antígona revela su amor a la tierra primera e inscribe su ética en la esfera privada del amor fraterno, del lazo consanguíneo: como destaca Hegel, el culto al dios del hogar es anterior al culto al Estado.

Todo ello hace imaginar hasta qué punto el discurso de Antígona pueda estar encarnado, contemporáneamente, en todos aquellos grupos sociales sometidos a una transformación histórica que apuesta por los beneficios de la modernidad sin tener en cuenta la deuda con lo que deja atrás. En esas zonas de conflicto entre tradición y modernidad puede existir el momento paradójico en que estar, por una vez, del lado del orden viejo, sea intentar frenar el ejercicio pragmático de un progresismo devorador, que ha dejado de pensar a escala humana. Movimientos de defensa de la tierra, grupos ecologistas, movimientos identitarios nacionalistas que luchan contra la globalización o contra el poder de los súperestados, mantienen a menudo esta contradicción entre oposición a un poder cruel y despótico y deseo nostálgico de recuperación de lo perdido, de lo no contaminado. En estos territorios, la figura de Antígona puede ser reivindicada no tanto desde un activismo revolucionario de carácter mesiánico o utópico, sino como encarnación de un deseo enraizado (luego, radical) de no seguir los movimientos del progreso.

Se empieza a diferenciar, aquí, el gesto de Antígona, del de otros representantes modernos de la llamada *desobediencia civil*. Cuando este término fue acuñado en 1866 por Henry D. Thoreau, en su libro *Civil Disobedience*, el autor citaba a Antígona como modelo fundador para anteponer la conciencia a la ley en situaciones de injusticia social como las que se vivían en los Estados Unidos de América a mediados del siglo XIX^[68]. Con todo, la mayoría de activistas posteriores a la desobediencia civil, como Gandhi o como Martin Luther King, acaban propiciando una actitud mesiánica, de líderes de algún tipo de progreso revolucionario, que en la obra de Sófocles no aparece nunca. La heroína griega es, más bien, una resistente

ante cualquier tipo de movimiento, ante cualquier tipo de transformación. Aunque su gesto sea moderno por necesario, por desafiador, por valiente, su universo dramático no es el del mesianismo, sino el de un hermetismo individualista no exento de connotaciones autodestructivas.

LAS ELEGÍAS DE LA TIERRA

El cine ha recreado a menudo el paso de lo viejo a lo nuevo a partir de la captura significativa de gestos de resistencia casi numantina, por parte de figuras ancianas que no aceptan la transformación social. El Sur de Estados Unidos es uno de esos espacios proclives a la recreación de figuras femeninas, vinculadas a la tierra, que, como la protagonista de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) se resisten a perder el hogar de sus antepasados. A veces, esa actitud resistente entronca con el gesto político e insumiso de la desobediencia de Antígona. En el filme de Elia Kazan *Río Salvaje* (*Wild River*, 1960), la tensión entre Ella Garth (Jo Van Flete), la anciana propietaria de un idílico territorio isleño situado junto al río Tennessee, y las autoridades que quieren expropiarla evidencia un conflicto de intereses y de sensibilidades que sólo puede acabar en la desaparición del orden antiguo y la muerte de la vieja propietaria.

Lo fascinante de un relato como éste es que el motivo de esa expropiación que de manera tan hostil es vista por la propietaria no es otro que garantizar la seguridad de ella misma, y de otros habitantes del valle del Tennessee. Es la brutalidad del río, y la constante destrucción que causan sus crecidas, la que obliga a las autoridades a construir un dique. Sin embargo, los designios de ese río parecen ser vistos, por parte de esa anciana indómita, como dictados ocultos de un dios al que no se debe obedecer. La fuerza de la tradición, de lo que ha sido siempre, es la que hace preferir a la anciana morir en su isla, aunque ésta sea anegada por las aguas. Ser enterrada allí, en el cementerio que todavía no ha sido inundado, constituye un último gesto de adhesión que sus familiares conceden a esa mujer de culto suicida pero fiel al orden natural preexistente.

Otro contexto de exacerbada tensión entre lo viejo y lo nuevo fue la Rusia posrevolucionaria, tantas veces recreada por los maestros del cine soviético. El gran cantor de la tierra y de sus gentes, Alexandr Dovjenko, prepararía, al final de su vida, un extraordinario filme elegíaco sobre las expropiaciones que sufre una pequeña comunidad rural por un proyecto de trasvase fluvial que la sumergirá para siempre

entre las aguas. Este filme, *Poema del mar (Poma o more)* que, a la muerte de Dovjenko, acabaría de realizar su mujer Yulia Solnsteva en 1959, contiene emblemáticas imágenes de ancianos incapaces de abandonar sus casas: algunos de ellos prefieren morir a ver el paso del progreso que, de manera ambigua, el Dovjenko revolucionario presenta a la vez como una puerta a la prosperidad y como un atentado contra la memoria de la tierra y de sus gentes.

El Creonte de este filme sobre la expropiación de tierras es anónimo porque es todo el aparato político soviético el que se impone contra esos seres apegados a la tierra. Pero el gesto de ellos, con su abnegación sin límites, recupera la parte menos mesiánica, y por ello más autodestructiva, del legado de Antígona: el compromiso con lo antiguo hasta la extenuación, la voluntad de no participar jamás en lo que, para mejora aparente de la comunidad, destruye la arcaica memoria de sus propios orígenes. Una lucha entre viejo y nuevo que, como ocurre a menudo con este argumento universal, evoluciona al mismo tiempo que la historia. Es así que la poética del cineasta Alexandr Sokurov se instala sobre la lección de Dovjenko y en parte de Tarkovski, abordando una serie de elegías a la tierra rusa postsoviética que son también de nostalgia pero ya no tanto de un orden arcaico sino simplemente de cuando el Estado, antes de su desintegración, aún tenía un norte. Ahora, a la deriva del nuevo capitalismo feroz, sólo queda el viaje, el exilio, el apego a la tierra, la elegía que un filme como *Madre e hijo (Mat i Syn, 1997)* transmite con apesadumbrada belleza.

UNA NEGATIVIDAD SUICIDA

Las figuras resistentes que basan su gestualidad en el acto íntimo, autónomo, individualista, llevan, como hemos visto, su negatividad hacia unas cotas autodestructivas. La negativa a todo colaboracionismo genera una imagen de inmovilidad tozuda, que las preserva de toda tentación, de todo posible cambio. Galileo —una figura que también tentó a Brecht— no pertenece a esa raza: él es el paradigma de la vacilación humana ante la arbitrariedad del poder y el rigor de la tortura, el intelectual capaz de retractarse de sus afirmaciones, al tiempo que pronuncia la célebre sentencia: «desgraciada tierra, que necesitas héroes». En cambio Antígona no parece temer nada de lo que le pase, porque sus decisiones están ya fuera de toda duda, actúa apasionadamente, incapaz de reconsiderar su posición. Esta radicalidad de la mujer que no colabora con el poder la convierte en precedente de

otras heroínas de la figuración martiriológica nacida de la desobediencia. El caso de Juana de Arco, reiteradamente visitado por el cine, puede considerarse una reencarnación con tintes medievalistas de la heroína acusada. Las diferentes visiones cinematográficas del personaje han insistido en el carácter estático de esta mujer condenada por su tozudez desafiadora, en el marco de un universo dinámico y beligerante, pleno de convulsas intrigas sociales y luchas de poder, que no doblegan jamás la entereza de la protagonista. La imagen del tribunal masculino, autoritario, inquisidor, ante una acusada que obtendría su liberación sólo con retractarse de sus afirmaciones, es equiparable en muchos aspectos al duelo de fuerzas entre Antígona y Creonte. Muy especialmente las versiones de Carl Theodor Dreyer (1928) y Robert Bresson (1962), que concentran toda su dramaturgia en el juicio a la mártir, abundan en esa retórica de la confrontación antitética entre dos poderes que no quieren moverse de sus respectivas posiciones. Como en la obra de Sófocles, se hace visible el extraño emparejamiento entre una fe santificadora y la divinidad primitiva, anterior a toda ley escrita, y a todo tribunal humano, que asume Antígona en su trayectoria suicida hacia la inmolación.

La influencia que la Juana de Arco cinematográfica —muy especialmente la de Dreyer— ha tenido en la historia del cine puede explicar la reutilización de esa figuración resistente y abnegada en otro director danés, Lars von Trier. Muchas de las películas de este autor polémico, de vocación trascendental y formalismo distanciador y crítico, siguen la trayectoria de heroínas obsesionadas en una ética privada, imposible de ser compartida por la comunidad en la que habita y que las lleva al martirio. En *Rompiendo las olas* (*Breaking the waves*, 1996) y en *Bailando en la oscuridad* (*Dancing in the dark*, 2000) la negatividad suicida de dichas heroínas encuentra su relieve dramático en una bondad trascendente, eminentemente religiosa, que les permite sufrir las injusticias, y en cierta forma reafirmarse en ellas. Hay en la puesta en escena de estos filmes un minimalismo expresivo solemne que sabe confrontar, a través del uso del primer plano, el intangible código de la feminidad incorruptible con la volubilidad de un universo autoritario y patriarcal que usa la violencia para compensar lo que jamás puede obtener: el acatamiento dócil de dichas figuras femeninas. Si en *Rompiendo las olas*, la protagonista, contra toda la moral de una intransigente comunidad protestante, se prostituye hasta el maltrato y la muerte para acabar curando milagrosamente a su esposo inválido, en *Bailando en la oscuridad* la tragedia se evidencia de forma más desnuda por el recurso al juicio contra la inocente: una mujer emigrante, que ha matado a su violador en defensa propia, se niega a confesar lo que verdaderamente le ha ocurrido, ante un desalmado tribunal norteamericano. El desenlace no puede ser otro que su condena a muerte y su ejecución, pero lo que se castiga no es un asesinato, sino la inmersión suicida de la heroína en el silencio santo, inmóvil y tozudo, característico de todas las Antígonas.

LA RESISTENCIA FRENTE A LA TIRANÍA

A la negatividad autodestructiva se puede superponer, en la mitología de Antígona, el activismo revolucionario. Aunque la ambigüedad de la obra de Sófocles es grande, resulta lógico que el uso más habitual de su figura se acabe realizando a partir de una visión política donde prevalecen los gestos de una resistente. La diferencia de género no es, aquí, baladí, ya que la confrontación entre totalitarismo patriarcal y alternativa femenina permite vehicular muchas relecturas de *Antígona*. La mujer como alternativa política, como representante de otra forma de actuar remite también a las doctrinas del pacifismo, y eso es algo que cualquier nueva versión de la obra suele poner en primer término. Al fin y al cabo, todos los sucesos de la tragedia tienen lugar por culpa de una guerra que han emprendido un conjunto de guerreros, y el gesto piadoso y fraternal de Antígona, desnudo de armas, programático precisamente por su vulnerabilidad, supone una de las primeras visualizaciones de una objeción ética al militarismo hecha desde la no colaboración.

En *Antígona*, se da cita por primera vez el viaje antagónico de una mujer, alejada de la guerra, pero víctima de ella, que acaba combatiendo los dictados patriarcales al sentir el dolor por los parientes muertos. Ese viaje a la concienciación es sublime, sin servidumbre de ningún tipo, porque se basa en un amor familiar, en un gesto de filiación, sin la presencia del sexo, pese a que Jacques Lacan apuntara esta trama oculta (la del amor sexual entre hermanos) en su abordaje psicoanalítico del tema. Pero la demostración del poder del amor de filiación se confirma en nuevas representaciones del gesto de piedad y rebeldía que encarnan otras figuras femeninas como las madres, que tienen en *La Madre* (1907) de Maxim Gorki —adaptada al cine en 1926 por Vsevolod Pudovkin en uno de los filmes más hermosos de la revolución rusa— su encarnación moderna más paradigmática. En muchos conflictos civiles del siglo xx, la madre reivindicativa deviene una presencia inamovible, fiel, alternativa, que parecen recoger el legado de Antígona. Otras veces, esa mujer que se resiste a ver cómo un hermano o un marido es detenido o fusilado, se convierte decididamente en mártir, como la Ana Magnani de *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1946).

Más allá de la figura trágica de esa mujer que muere asesinada al intentar impedir que su futuro marido sea detenido, esta obra maestra de Roberto Rossellini es una de las películas que de forma más diáfana ha efectuado un discurso moral sobre la resistencia contra la tiranía. Por supuesto, la ética que propugna Rossellini no busca el gesto excepcional, único, de Antígona, sino que atiende al heroísmo colectivo y anónimo que puede crecer y multiplicarse a través de la solidaridad entre sus representantes. Los diversos personajes de este filme evocador de los movimientos de resistencia italiana durante la ocupación nazi de Roma muestran formas colectivas de no colaboracionismo. El testimonio de sus comportamientos, basados en hechos reales, viene a corregir la soledad de las desobediencias al estilo de Antígona y Juana

de Arco, para entrar en una línea de conducta compartida, que no resta a sus practicantes ni un ápice de valor. «No somos héroes, pero haremos lo que hemos de hacer», dice en un fragmento del filme uno de esos resistentes, a punto de ser torturado y ajusticiado.

En esta paradójica afirmación se revela toda la inteligencia dramática de Rossellini: no se trata tanto de negar que sus personajes han vivido una experiencia heroica, sino de trasladar dicha experiencia a una ética común, a una ética civil en la que todo el colectivo pueda reconocerse. Los interrogatorios y torturas que sufren un activista comunista y un sacerdote católico, capaces de resistir el dolor y no delatar a ninguno de sus compañeros, están asumidos bajo el signo de Antígona. Cuando el torturador nazi increpa al sacerdote que con su negativa a contestar está desacatando la autoridad del país ocupante, éste se limita a contestar que él sigue unas leyes superiores, las de Dios, en unas frases casi idénticas a las que usa Antígona para no ceder a las acusaciones de Creonte.

Como Antígona, los mártires de *Roma, ciudad abierta* tienen completa conciencia de lo que está a punto de sucederles, saben que su destino es la muerte inminente, y sin embargo no ceden. Su tozudez persistente y emblemática deviene, pues, una perfecta actualización de los postulados de la desobediencia civil nacida en Sófocles. Pero en Rossellini, como en toda tragedia contemporánea de signo político, ese martirio se hace contra el fondo de una esperanza de cambio, de un anhelo de transformación.

El cine de Rossellini, como el de otros neorrealistas italianos, extrajo sus argumentos de la realidad. Y es justamente en el cine de lo real donde pugnan por aparecer las historias más actuales de Antígona, historias verídicas de mujeres enfrentadas al mismo dispositivo trágico que la heroína mítica. Es decir, Antígona vive y existe en el mundo, aunque sea en zonas oscuras y poco conocidas, en territorios que el poder político «democrático» quiere ocultar porque no pueden soportar la interpelación de su gesto. Y es sobre estos personajes reales que algunos cineastas han edificado crónicas documentales de esta disidencia.

La lista de películas que reivindicaban estos derechos humanos fundamentales es amplia y de muy variados registros de producción y procedencia. Pero quizá una de las más cercanas a nuestro propósito se registra a pocos kilómetros de donde tuvo lugar el drama fundacional de Sófocles. Es en una Turquía que se pretende sin mácula intolerante donde se desarrolla la historia de la activista kurda Leyla Zana, narrada en el filme documental de Javier Corcuera *La espalda del mundo* (2000).

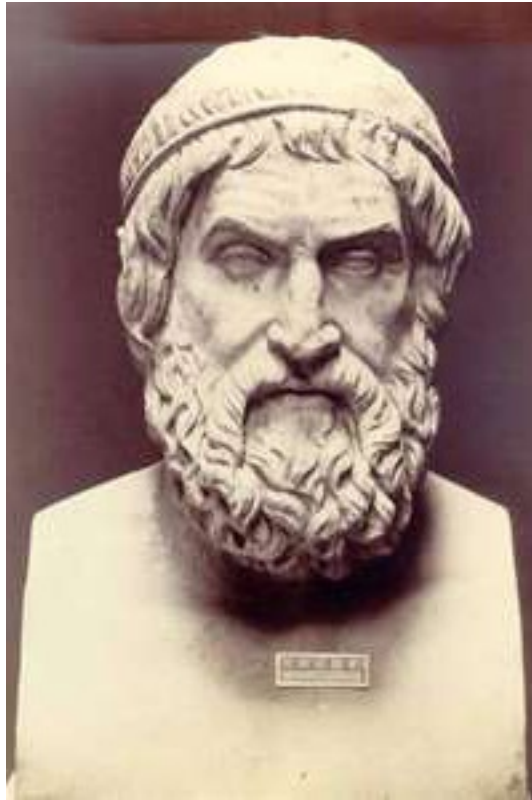
La desventura heroica de Leyla se inicia en las plazas y calles, ante miles de kurdos que la aclaman en su campaña electoral para que pueda acceder al Parlamento, cosa que finalmente consigue. La siguiente secuencia se produce el día de la toma de posesión de los diputados, en un acto retransmitido en directo por televisión. La joven Leyla Zana cruza el pasillo del Parlamento ante la expectación de los otros diputados. Cuando sube al estrado y empieza su juramento, en kurdo,

arrecian los gritos y los abucheos del resto de parlamentarios —la gran mayoría hombres— que vociferan contra ella por el idioma que usa. El contraste entre unos hombres enardecidos, en actitud violenta, que se amparan en una legalidad constitucional que prohíbe el uso de esta lengua, con la tozuda, frágil, serena actitud de Leyla supone una de las más extraordinarias reencarnaciones del espíritu y el texto de *Antígona*. La tercera secuencia es, inevitablemente, la del juicio. Rodeada de jueces y militares, Leyla Zana se enfrenta a un tribunal de hombres que escenifican el poder del Estado. Ahí, en el juicio, exactamente como Antígona, Leyla extiende su discurso: «No acepto ninguna de estas acusaciones y si fueran ciertas las asumiría aunque ello me costara la vida. He defendido la democracia, los derechos humanos, la hermandad entre los pueblos, y lo seguiré haciendo mientras viva...». Palabras que resuenan desde tiempos remotos y que anteceden a su condena cruel, a una cárcel interminable dictada por las disposiciones legales pero injustas de un Estado masculino y opresor.

CADÁVERES DE GUERRA

En este episodio de *La espalda del mundo* las conocidas como «madres de los sábados» se reúnen semanalmente en la plaza Galatasaray de Estambul para reclamar noticias, o los cuerpos, de los hijos, maridos o hermanos desaparecidos. Un gesto que remite a tantos otros movimientos femeninos de diversas partes del mundo que reclaman la restitución de estos cadáveres casi como un símbolo de la lucha contra el olvido que la mayoría de Estados acusados ejercitan sin piedad. Nos encontramos en el mismo marco dramático de *Antígona*, el del inicio de una posguerra, con un escenario lleno de cadáveres mal enterrados. La autoritaria decisión de Creonte, al no dar sepultura al cuerpo de Polinices, expresa de forma clara que, a menudo, la forma de humillar a los derrotados es cebarse con sus muertos. La estrategia de la ocultación de los cadáveres, el drama de los desaparecidos, las fosas comunes colmadas de seres anónimos, acompañan el paisaje de la posguerra de muchos conflictos civiles. El documental, el cine histórico, el cine político basado en la búsqueda de la memoria y en el respeto a la dignidad de los muertos, asumen una estética que se reconoce en el legado cívico de Antígona: el entierro de Polinices no sólo es un acto piadoso hacia los dioses, sino también un acto político de conciliación. Sin él, sin la solución pacificadora sobre los muertos, no hay guerra que pueda ser cerrada del todo. Enterrar, no es, pues, aquí, silenciar, sino vindicar. El entierro no supone la

ocultación, sino la resolución pública de un desequilibrio político. Sólo después de la recuperación de la dignidad del cadáver se puede cerrar el ciclo del odio. Mientras tanto el cuerpo mal enterrado interpela, y ahí están las Antígonas de nuestro tiempo para no hacer callar su reclamo.



SÓFOCLES (Colono, 496 - Atenas, 406 a. C.) se dio a conocer en el 468 a. C. como autor trágico al vencer, en el concurso teatral que se celebraba anualmente en Atenas durante las fiestas Dionisias, a Esquilo, el dominador en los años precedentes. Se le considera, junto a Esquilo y Eurípides, una de las figuras más destacadas de la tragedia griega. De toda su producción solo se conservan siete tragedias completas: *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*, *Áyax*, *Las Traquinias*, *Electra* y *Filoctetes*.

Notas

[1] Sobre la prohibición de dar sepultura a los traidores, cf. Höppener, «Het begrafenisverbod in Sophokles' *Antigone*», *Hermeneus*, IX (1937), pp. 73-78. Los pasajes fundamentales que la documentan son Jenofonte, *Hel.*, I, 7, 22, y Tucídides, I, 138, 5. Quien ha insistido con mayor ahínco en la presunta culpabilidad de Antígona es Bickel, «Die griechische Tragödie», *Bonner Kriegsvertrag* (1942), p. 101, apoyándose en algunas expresiones suyas, como *hósia panourgésasa* (v. 74), *múra drúsa* (v. 469), *Biai politún* (v. 907), que pueden insinuar en ella ciertos escrúpulos de conciencia. Encuadrar el conflicto de la *Antígona* dentro del problema más amplio de la «culpabilidad trágica», tan debatido por los filósofos desde hace más de un siglo, implica el riesgo de desviarse inútilmente de la formulación sofoclea. En efecto, todas las concepciones modernas de lo «trágico» se basan más o menos en las célebres palabras de Goethe: *Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz* (carta del 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller), lo que, llevado a sus últimos extremos —irreductibilidad de las oposiciones—, excluye la responsabilidad moral, cimentada en la posibilidad de actuación y, por consiguiente, en la capacidad de dar solución a los conflictos. La *Antígona* podría incluirse en la *Tragik der Verhältnisse oder der gleichberechtigten Gegensätze*, que distinguía Schopenhauer como tercer tipo de lo trágico, y siguiendo por este camino ora se podría hablar —de acuerdo con el «pantragismo» de Hebbel— de una culpabilidad de Creonte y Antígona, común por lo demás al género humano, o afirmar con Max Scheler la inocencia, desde el punto de vista moral, tanto de ambos protagonistas como de todo héroe trágico por la misma ineluctabilidad del proceso trágico. Es ésta la conclusión a que llega Anouilh en su pieza, donde en un mundo carente en el fondo de sentido no hay en realidad ningún culpable. Pero esto, como advertimos, es separarse por completo del pensamiento sofocleo. Sobre el problema en general de lo trágico, cf. el breve pero penetrante artículo de Albin Lesky, «Zum Problem des Tragischen», *Gesammelte Schriften*, Berna, 1966, pp. 213-220. <<

[2] *Sophokles*, Francfort, 1933. <<

[3] *Die Griechische Tragödie*, Leipzig y Berlín, 1954. <<

[4] «Antígona y el tirano o la inteligencia y la política», recogido en *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid, 1960, pp. 1 y ss. <<

[5] Desde un punto de vista psicoanalítico, es interesante recoger el dictamen que le merece a Philip Weissmann la figura de Antígona, en la que encuentra ciertos rasgos típicos de la virginidad neurótica y la soltería avanzada: sus tempranos lazos preedípicos con la madre se manifiestan en una fase edípica en la excesiva devoción al padre y a los hermanos, que, a la larga, la incapacitarían para una relación heterosexual y para tener hijos propios. Sófocles pintaría a su heroína «con impecable conocimiento de sus deseos inconscientes» (cf. capítulo XI: «La *Antígona* de Sófocles: la psicología de la solterona», en *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico*, México, 1967, pp. 181-191). <<

[6] «Einleitung zur Antigone», trabajo de 1959 recogido en *Hellas und Hesperien*, Zurich, 1960, pp. 274 y ss. <<

[7] Cf. *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, p. 67. <<

[8] *Sophokles und Perikles*, Múnich, 1956. <<

[9] «Religión y política en la *Antígona*», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII (1964), pp. 493-523. <<

[10] *Op. cit.*, p. 512. <<

[11] *Op. cit.*, l. c. <<

[12] *Ibid.*, p. 517. <<

[13] *Sophokles, Antigone. Erläutert und mit einer Einleitung versehen*, Heidelberg, 1967. <<

[14] *Op. cit.*, pp. 12-13. <<

[15] Sobre el posible fondo histórico de la saga de Edipo y sus inmediatos sucesores, cf. el prólogo a *Edipo Rey* de esta colección. <<

[16] Cf. Antífanos, en *Ateneo*, VI, 222 B. <<

[17] Especialmente en la escena de la despedida (vv. 904-920), en el pasaje donde la heroína explica que sólo por su hermano hubiera hecho semejante sacrificio. La crítica esteticista, influida por el disgusto que le producía a Goethe semejante «cálculo dialéctico», tendía a considerar el pasaje como espurio. El conocimiento mejor de las obligaciones de la solidaridad familiar y hasta razones de psicología profunda, como las aducidas por Weissmann, cf. nota 5, quitan la razón a cualquier intento de atetesis. Con otros argumentos ha defendido bien su autenticidad I. Errandonea, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958, pp. 111-125. <<

[18] Esto le ha llevado a H. J. Mette, «Die Antigone des Sophokles», *Hermes* (1956), pp. 129-134, a considerar que el verdadero fin de la tragedia sería el de hacer un llamamiento a la conciencia de los atenienses para que modificasen su legislación positiva sobre el sepelio de los traidores. <<

[19] Sobre la importancia estructural de este estásimo en la pieza y sobre sus implicaciones filosóficas, cf. los trabajos de P. Segal, «Sophocles Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*», y de M. Heidegger, «The Ode on Man in Sophocles' *Antigone*», recogidos por Th. Woodard, *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1966, pp. 62-100. <<

[20] Sobre el valor premonitor del cuarto estásimo, cf. I. Errandonea, *op. cit.*, pp. 95-100. <<

[21] G. Müller, *op. cit.*, p. 18. <<

[22] Así en la obra de Eurípides, según la *hypóthesis* de Salustio. <<

[23] Según parece deducirse de que en un ditirambo de Jon de Quíos ambas hermanas muriesen quemadas en el templo de Hera por Laodamante, hijo de Etéocles. <<

[24] Higino, *Fáb.*, 72. <<

[25] «Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh», *Anuario de Letras*, II, México, 1962, pp. 157-190. <<

[26] *Op. cit.*, p. 169. <<

[27] *Aristoteles und Athen*, II, p. 298, nota 14. <<

[28] Pohlenz, *op. cit.*, p. 250. <<

[29] Sobre esta cuestión, cf. mi trabajo «La semblanza de Nicias en Plutarco», *Est. Clás.*, VI (1962), pp. 404-450. <<

[30] Plutarco, *Nicias*, 3, 4. <<

[31] Cf. G. Müller, *op. cit.*, p. 13. <<

[32] A saber de Dirce, riachuelo de Tebas, muchas veces mencionado en los ritos y leyendas locales. <<

[33] Se trata de Capaneo, uno de los Siete, que, al escalar la muralla, se jactó de que ni siquiera Zeus le detendría, y fue fulminado por el rayo (cf. Esqu., *Siete*, 427; Eur., *Fen.*, 1172 y ss.). Con la expresión *tantalútheís* (lit. «tantalizado») Sófocles quiere hacer ver que recibió el mismo castigo que Tántalo, aunque el suplicio por el que éste es conocido no sea precisamente la fulminación por el rayo. <<

[34] En el v. 140 el texto griego dice *dexióseiros*, es decir, el caballo de la derecha del tiro, libre del yugo, y que, por tanto, tenía que hacer mayor esfuerzo en la carrera al doblar la meta. De ahí que para esta posición se eligiera siempre al mejor y más veloz. <<

[35] Cf. la nota 27 a esta obra y la nota 4 a *Edipo Rey* de esta colección <<

[36] Mantenemos (v. 241) la lección de los códices *stochay%oi*, por considerar innecesaria la conjetura de Pearson *stichiy%oi* («dispones bien tus versos»). <<

[37] Paleográficamente (v. 368), es más plausible la corrección *gerdirún* de Reiske (códices *pareirún*) que la de Pflugk *perainún*. <<

[38] Preferimos la lección *isos* del *Laurentianus* y el *Parisinus* al *ison* de los *recentiores* (v. 520). <<

[39] Para el pensamiento, cf. Esquilo (en Platón, *Repúbl.*, 2, 380 A): «La divinidad les depara una causa a los mortales cuya casa quiere dañar completamente». <<

[40] Aceptamos la corrección *pant'agreon* de Jebb (v. 606) a la lectura *pantogéros*, («que todo envejece») de los manuscritos, difícilmente sostenible. <<

[41] Seguimos el orden de los versos de los manuscritos, sin efectuar la transposición de los vv. 663-667 detrás del 671, propuesta por Seidler y aceptada por Pearson. <<

[42] En el v. 688 aceptamos la lección *sou d'oûn péphyka* del *Laurentianus* y los *recentiores*. <<

[43] Traducción aproximada, por ser muy probable la existencia de una laguna de un verso entre el 690 y el 691. <<

[44] Parece Sófocles tener en mientes la misma imagen (o una parecida) de los cofres en forma de Sileno empleada por el Alcibíades platónico (*Banquete*, 216 E), cuando describe las bellezas interiores de Sócrates. <<

[45] Cf. nota 1. <<

[46] En v. 858 nos parece preferible la lección *oîkton* («lamento») del *Laurentianus* y *Parisinus* a la de *oîton* («ruina») de los *recentiores*. <<

[47] Optamos (v. 884) por la lección de los códices *ei chreie legein* y no por la corrección de Vauvilliers *ei chreie, legún*. <<

[48] Acrisio, padre de Dánae, enterado por un oráculo de que el hijo que de ella naciera le habría de matar, la encerró en una cámara de bronce. Zeus descendió sobre ella en forma de lluvia de oro y engendró a Perseo. <<

[49] Licurgo. Sófocles no sigue la tradición más difundida de su castigo (locura, ceguera; cf. Apolodoro, I, 35; Higino, 132), sino la que mejor se acomoda al caso. <<

[50] A saber: las *Symplegades*, que, al chocar entre sí, aplastaban las naves. La leyenda las situaba a la entrada del Helesponto (los Dardanelos), y de ahí la expresión «mar gemelo» de más abajo: el Ponto Euxino (mar Negro) y la Propóntide (mar de Mármara). <<

[51] La actual Midiah, en la Tracia oriental. Los belicosos habitantes de la región tienen cerca la presencia de Ares. Completamos (v. 968) la línea con la conjetura *áxenos* de Boeckh y no la de *éión*, preferida por Pearson. <<

[52] Fineo, rey de Salmideso, de su boda con Cleopatra, hija de <<

[53] Los cinco supervivientes de los hombres armados nacidos de los dientes del dragón matado por Cadmo eran los antepasados míticos de la nobleza tebana (los *Spartoi*, lit. «los sembrados»). <<

[54] Las dos cumbres del Parnaso. Las ninfas Coricias son las del *Koykion ánton*, cueva de dicho monte que les estaba consagrada a ellas y a Pan. Castalia es una fuente famosa de Delfos, al pie de las Rocas Fedríades, cuyas aguas tenían múltiples aplicaciones rituales. Nisa es un monte de Eubea. <<

[55] Sémele, hija de Cadmo, quiso ver a Zeus en todo su esplendor y quedó fulminada, dando a luz al propio tiempo a Dioniso, fruto de sus amores con el dios. <<

[56] Hijo de Antíope y Zeus, construyó con su hermano gemelo Zeto las murallas de Tebas. <<

[57] Hécate, diosa ctónica, recibía culto en las encrucijadas, donde los caminos de este mundo y los del otro parecían encontrarse. <<

[58] Eurípides (*Fenicias*, 905 y ss.) refiere la trágica muerte de Meneceo, el otro hijo de Creonte y de Eurídice. Sólo la muerte expiatoria de uno de los *Spartoi* salvaría a Tebas del asalto de los Siete, según un vaticinio de Tiresias, y para dar satisfacción a los decretos del destino, el joven se inmoló voluntariamente. No cabe dudar, pues, de la identidad de este personaje con el que llama aquí (v. 1303) Megareo, quizá con nombre más arcaico. <<

[59] George Steiner, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 2000. <<

[60] El nombre de esta Eurídice no debe confundirse con el de la esposa de Orfeo, mito de significado muy diverso. <<

[61] José Ángel Valente, 1969, «La respuesta de Antígona», en *Papeles de Son Armadans*, CLV, pp. 123-124. <<

[62] En la posterior *Antígona* de Eurípides, sólo conservada fragmentariamente, el gusto por la humanización sentimental característica de este otro gran trágico hace que Hemón sea cómplice de Antígona en todos sus actos, y otorga a toda la obra mayor protagonismo a la historia amorosa de ambos. <<

[63] Ifigenia, hija de Agamenón, aceptó ser sacrificada por el mandato de los dioses para permitir que el viento se levantara y las naves de su padre pudieran partir para Troya a hacer la guerra. <<

[64] Steiner, *op. cit.*, pp. 133-134, constata la imposibilidad de establecer un catálogo exhaustivo de obras en que Antígona hace su aparición, pues éstas se cuentan por centenares. <<

[65] Para representaciones posteriores a su estreno, Brecht suprimió este prólogo, sustituyéndolo por un breve parlamento introductorio. Brecht no quería que una situación histórica concreta dificultara la actualización objetiva del público ante el material de la obra. Véase José S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Planeta, Barcelona, 1970, p. 332. <<

[66] Aliette Armel, 1999, *Antigone*, Autrement, París, pp. 63-67. <<

[67] Estrenado el 18 de diciembre de 1927, el espectáculo contaba con el trabajo de Picasso en el decorado, Coco Chanel en el vestuario, y Antonin Artaud en el papel de Tiresias. A pesar de su evidente compromiso con la libertad y su anhelo vanguardista, la representación de ese día de estreno fue interrumpida por André Breton y el grupo surrealista, que acusaban a Cocteau de pretencioso y esteticista. <<

[68] Véase Antonio Casado da Rocha, 2002, *La desobediencia civil a partir de Thoreau*, Gakoa, San Sebastián. <<