

La perversión de los rituales en *Antígona* de Sófocles

The Perversion of Rituals in Sophocles' *Antigone*

Marcela Ristorto

Escuela de Letras UNR – CEHTRAC – IECH – CONICET (Argentina)
mristor@gmail.com

Clara Racca

Escuela de Letras UNR – CEHTRAC (Argentina)
racca.clara.b2@gmail.com

Fecha de recepción: 20-3-25

Fecha de aceptación: 28-7-25

Resumen

El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la función de la *performance* trágica para su audiencia original, centrándonos en los dos relatos del mensajero ubicados en el *exodos* de *Antígona*. En el primero, el mensajero narra las muertes de Antígona y Hemón, presentadas como una inversión del ritual matrimonial. En el segundo, el suicidio de Eurídice al enterarse de la muerte de su hijo, maldiciendo y acusando a su esposo. Se tratará de indagar qué impacto pudo haber tenido para la audiencia de ciudadanos atenienses el relato de estos tres suicidios, ya que ponen en primer plano el conflicto que atraviesa la tragedia, entre los intereses del *oikos* y los de la *polis*.

Por otra parte, consideramos que tanto para la audiencia primaria como para los receptores modernos la presentación de Antígona y de Eurídice habilitan a una reflexión acerca del rol femenino. Por un lado, podemos considerar a Antígona como una «mala mujer» que actúa contra los valores de la *polis*, o bien como la mujer que desafía al poder político por valores transversales. Por el otro, observamos a Eurídice como la mujer modélica

quién, sin embargo, con su accionar, pone en riesgo la descendencia de la casa gobernante. Ambas con sus actos traen la destrucción tanto a la familia como a la ciudad.

Palabras clave: tragedia, prácticas rituales, género

Abstract

The objective of this paper is to reflect on the function of tragic performance for its original audience, focusing on the two messenger-speeches located in the exodus of *Antigone*. In the first, the messenger narrates the deaths of Antigone and Haemon, presented as a reversal of the marriage ritual. The second narrates the suicide of Eurydice upon learning of her son's death, cursing and accusing her husband. The aim will be to explore what impact the account of these three suicides may have had on the Athenian audience, as they foreground the conflict that permeates the tragedy between the interests of the *oikos* and those of the *polis*.

Furthermore, we believe that for both the primary audience and modern viewers, the presentation of Antigone and Eurydice allow us to reflect on the role of women. On the one hand, we can consider Antigone as a «bad woman» who acts against the values of the polis or as a woman who challenges political power for transcendental values. On the other hand, we see Eurydice as the exemplary woman who, however, with her actions, puts the descendants of the ruling house at risk. Both, with their actions, bring destruction to both the family and the city.

Keywords: tragedy, ritual practices, gender

Preámbulo

En la tragedia griega es usual ver en escena la ‘representación’ de rituales, puesto que los personajes y los coreutas hacen referencia a la ejecución de los mismos. La forma y el significado de las prácticas rituales están determinados por la tradición, pero son maleables a las necesidades del ‘aquí y ahora’, puesto que refuerzan la estructura social. Así, los poetas apelan a los rituales y a su perversión para reflexionar y/o cuestionar la realidad ateniense del siglo V, el ‘aquí y ahora’ de la audiencia.

Como la participación en los actos rituales era parte de la realidad compartida entre los poetas y la audiencia, era esperable que la representación de un ritual se ajustara a las normas y a las expectativas de la comunidad¹. Sin embargo, el uso que hacen los trágicos de los rituales no se limita a una mera ‘representación’ sino que utilizan en sus tramas el conflicto que surge de la confrontación entre la normatividad religiosa y la desviación. Así, Sófocles aprovecha la tensión entre la representación de rituales en escena y el fracaso del cumplimiento de las expectativas del auditorio, presentando rituales ‘pervertidos’².

El objetivo del trabajo es analizar cómo y con qué finalidad Sófocles, en *Antígona*, opera la subversión de los rituales nupciales y de los fúnebres, ritos que estaban diseñados para consolidar el correcto funcionamiento de la sociedad, asegurando la entrega de la mujer desde la casa paterna a la casa del marido y el acceso de los familiares fallecidos al mundo de los muertos. Esta subversión del ritual tendrá consecuencias dramáticas perturbadoras en el desarrollo de la trama, ya que conduce a los suicidios de Antígona, Hemón y Eurídice. Sófocles complejiza el problema, puesto que al narrar cómo estos personajes se quitan la vida, se puede ver que incurren en nuevas subversiones.

El análisis propuesto se hará teniendo en cuenta una doble perspectiva, a saber, qué implica esta subversión y las muertes trágicas de los personajes tanto para la audiencia primaria, así como para la audiencia contemporánea (lectores y espectadores). Por este motivo dividimos el trabajo en dos secciones: la primera titulada «La recepción primaria de *Antígona*» y una breve segunda sección, «*Antígona* y la memoria cultural».

1 En relación a la idea de comunidad W. Burkert define el acto ritual de la siguiente manera: «El rito, en cuanto comunicación, constituye una suerte de lenguaje, por lo que se comprende fácilmente que esté relacionado con el sistema de comunicación más eficaz de que dispone el ser humano, el lenguaje verbal referido a los objetos. Por otro lado, este lenguaje, aunque su función principal consista en comunicar realidades concretas, en formular un modelo de la realidad, no deja de ser, en enorme medida, un fenómeno social: no solo establece y mantiene la interacción entre las personas, sino que, además, determina quién pertenece al grupo» (2013, p. 61).

2 Ver A. Henrichs, 2004, pp. 189-198.

1. La recepción primaria de *Antígona*

Introducción

La tragedia en el siglo V a. C. era considerada una *performance* ritual, es decir, un acto comunicativo que implica un actor, una audiencia y creencias compartidas. Además, como todo acto ritual, la tragedia carga con su propio pasado performativo, por lo que pone en acto, todo el tiempo, una relación intrínseca y activa entre la tradición y la inmediatez, el mito y el aquí y ahora performativo. Se establece así una estrecha relación entre los participantes del acto ritual (tanto los actores como el auditorio) con el pasado de la comunidad³. La *performance* trágica es parte de la memoria cívica de la audiencia. Esta memoria permite a la *polis* repensarse, reflexionar sobre los conflictos que la atraviesan.

Como se ha señalado, los poetas trágicos apelan a la subversión de los rituales para poner en escena la relación conflictiva de los hombres con los dioses o de los hombres entre sí en una comunidad determinada. En esta tragedia, tanto Creón como Antígona transgreden las normas rituales fúnebres y nupciales⁴, provocando nuevas subversiones rituales: las decisiones de Creón

3 Ver B. Kowalzig, 2007, p. 5.

4 Las interpretaciones de *Antígona* frecuentemente se centran en la discusión acerca de si la desobediencia de la heroína al edicto de Creón está justificada o si es culpable de violar las leyes de la ciudad. Asimismo, se debate sobre la justicia o la injusticia del edicto y del comportamiento de Creón. La interpretación ortodoxa, que se inicia con la obra de Schlegel, plantea que Antígona tiene la razón y Creón está equivocado. R. C. Jebb en su edición de la tragedia defiende la inocencia de la heroína, ya que su accionar se basa en el derecho divino, mientras que Creón actúa meramente siguiendo la justicia humana. Actualmente no se puede aceptar esta perspectiva, especialmente si se tiene en cuenta el contexto histórico de la *performance* trágica. Así, Höppener (1937), citado por A. Lardinois, señala que Polinices fue presentado en la tragedia como un traidor y que los traidores y los enemigos externos no recibían funerales ni eran enterrados en suelo ático (2012, pp. 50-60). Por esta razón es factible sostener que el edicto de Creón tenía una base legal, ya que los cadáveres de los traidores en Atenas eran arrojados a un precipicio (*barathron*), donde eran dejados para que se pudriesen; ver V. Rosivach (1979); M. Griffith (en Sófocles 1999, pp. 29-32); R. Parker (1983, p. 47). Algunos críticos sostienen que Creón podía tener derecho en prohibir los funerales de Polinices en suelo tebano, pero debía haber permitido enterrarlo fuera de los confines de la ciudad. El problema con esta línea de razonamiento es que en la tragedia el problema no radica en dónde será enterrado el cadáver sino en su prohibición. La audiencia original podría no estar segura y, probablemente, se preguntaría si el edicto de Creón es justo, especialmente cuando el coro, que hace algunas observaciones (vv. 221-224), y Tiresias, al final de la obra, afirman que Creón se ha equivocado y que el cadáver de Polinices debía ser enterrado. Otros filólogos, como Ch. Segal (1981, p. 157 ss.),

y la inflexibilidad de Antígona impiden la unión de la joven con Hemón, la cual perpetuaría el linaje, y la llevan a convertirse en la novia de Hades.

Es importante señalar que los primeros preparativos de una novia son iguales que los primeros pasos de un funeral⁵. Esto se debe a que los rituales del matrimonio y los funerarios son ritos de pasaje:

As transicinal ‘social’ rituals, they focused directly on the human participants—the bride and groom, the recently deceased, the family paying homage to the

consideran que al prohibir el enterramiento de Polinicies, Creón anula las distinciones que la civilización establece entre el trato que pueden recibir los hombres muertos y los animales muertos, ya que trata al cadáver de su sobrino como carroña destinado al alimento de aves y perros.

De mayor importancia para comprender el contexto histórico de la tragedia ha sido la obra de B. Knox (1964), quien sostiene que las «normas no escritas» a las que apela Antígona en el v. 454 no son más que el deber de enterrar a los parientes muertos y no constituyen un conjunto de leyes divinas que abarcan la totalidad de la realidad. Además, afirma que se debe indagar si la audiencia original podría haberlas visto como más sagradas que las leyes de la *polis*, que también eran sancionadas por los dioses. Por lo tanto, un ateniense del siglo V probablemente habría tomado las invocaciones de Creón a Zeus (vv. 184, 304) tan seriamente como las de Antígona a Zeus y los dioses subterráneos en los vv. 450-451. Además, B. Knox sostiene que las creencias religiosas que Creón expresa en su primer discurso «podrían haber sido compartidas por la audiencia ateniense que veía la obra» (p. 101), pero al final de la tragedia debe haberse dado cuenta de que estos sentimientos no estaban motivados por el bienestar de la comunidad sino por el odio (p. 116).

La interpretación de *Antígona* de Hegel, especialmente en dos pasajes de la *Estética* y la *Filosofía de la Religión*, es de fundamental importancia para el análisis de la tragedia. En la *Estética* Hegel presenta la obra como un conflicto entre dos conjuntos de principios igualmente importantes y divinos. El filósofo considera que la confrontación entre Antígona y Creón expresa el conflicto entre estado y familia, hombre y mujer, dioses olímpicos y subterráneos. Además, sostiene que Creón y Antígona defienden principios fundamentales, ambos tienen razón pero, al ser inflexibles y cerrados en su defensa de estos principios, se equivocan. Hegel fue, de algún modo, el primer estudioso de la tragedia en analizarla en términos de conflicto de género. Sin embargo, no es fácil clasificar a Antígona como una mujer griega común. Especialmente si la comparamos con Ismene, Antígona se comporta como una «mujer de conducta injusta» (Ch. Sourvinou-Inwood, 1989): una mujer que desobedece la autoridad del hombre, de su tutor y rey, quien toma decisiones no esperables en una joven. Por otro lado, es la defensora de una causa que los antiguos griegos asociaban estrechamente con la mujer: el parentesco y la familia (Seidensticker, 1995, pp. 156-60). Igualmente, Creón puede ser visto como defensor de la *polis*. Sin embargo, el modo en que defiende esta institución, su conducta tiránica, puede difícilmente haber agrado a la audiencia original de ciudadanos democráticos.

Una lectura más profunda de la obra es posible si nos centramos en las ambigüedades implícitas de las posiciones de Creón y de Antígona antes de plantear la inevitable pregunta acerca de quién actúa con justicia y quién está equivocado (ver A. Lardinois, 2012).

5 R. Rehm, 1994, p. 3.

dead, consoling and reconstituting itself after the loss, or, in the inverse of that process, celebrating collectively the inclusion of a new member via marriage⁶.

Rehm considera que en la tragedia la amalgama de los rituales nupciales y los fúnebres también eran una herramienta para reflexionar sobre el rol que desempeñan las mujeres⁷. En ambas ceremonias la participación femenina era central; el matrimonio era el día más importante de la vida de una joven y en la ceremonia también tomaban parte otras mujeres de la familia, como las madres de la novia y del novio. De igual modo, durante la preparación para el entierro y en el funeral propiamente dicho, las mujeres de la familia tenían importantes funciones rituales: bañar y adornar los cadáveres, y ejecutar las lamentaciones fúnebres. La fusión y la confusión entre los dos rituales permite a los trágicos problematizar los roles convencionales asignados a las mujeres en la sociedad ateniense patriarcal. Así Rehm afirma:

The conflation of weddings and funerals introduce a kind of dramatic alchemy whereby female characters become the bears of new possibilities, not only for themselves but also for the dominant male population⁸.

Consideramos que las mujeres, al desafiar los valores masculinos, provocan que tanto ellas como los personajes masculinos accedan a una nueva comprensión; en el caso de estos últimos, alcanzarán esta comprensión a través de procesos de feminización.

Debemos recordar la última *rhesis* de Antígona (vv. 891-928), donde lamenta que sus bodas y sus funerales se hayan fusionado:

ὝΩ τύμβος, ὁ νυμφεῖον, ὁ κατασκαφῆς
οίκησις αἰέτρουρος, οἵ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἔμαυτῆς, ὃν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ'
ὅλωλότων

[¡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!]⁹

6 R. Rehm, 1994, p. 6.

7 R. Rehm, 1994, pp. 7-8.

8 R. Rehm, 1994, p. 8.

9 La traducción empleada, salvo indicaciones, corresponde a la edición de Luis Gil (2015). Para el texto griego se han consultado las ediciones de R. C. Jebb (1900) y la de M. Griffith (en Sófocles, 1999); además, hemos consultado los comentarios de J. C. Kamerbeek (1978).

La heroína sale de escena y se dirige a la caverna en una suerte de procesión nupcial fusionada con la *ekphora*¹⁰, razón por la que ambos rituales se pervierten¹¹. Esta fusión de rituales estimula la agencia de Antígona como portadora de cambios para toda Tebas: la casa real quedará sin descendencia, además de la feminización tanto de Hemón¹² como de Creón (v. 1261 ss.). Así, Hemón se convierte en la «novia de Antígona»¹³, mientras que Creón ante la muerte de su esposa e hijo expresa su dolor como una mujer, empleando el verbo ἀνακωκύω (v. 1227), el mismo que utilizó Antígona en sus lamentos por su hermano muerto (v. 423)¹⁴. Cabe señalar que los verbos κωκύω y ἀνακωκύω refieren a los gritos de lamentación fúnebre, y especialmente a los de las mujeres¹⁵. Por este motivo Oudemans y Lardinois¹⁶ advierten las semejanzas entre los lamentos de Creón con los de Antígona al inicio, señalando que ahora él mismo llora y se lamenta cuando antes había prohibido ambas cosas.

Las perversiones rituales acarrean los suicidios de Hemón, Antígona y Eurídice. En este trabajo analizaremos estas muertes tal como se narran en los dos relatos de los mensajeros ubicados en el *exodos* de *Antígona*. En el primer relato se narran las muertes de Antígona y Hemón, presentadas como una inversión del ritual matrimonial. En el segundo relato, el suicidio de Eurídice al enterarse de la muerte de su hijo, maldiciendo y acusando a su esposo.

10 Véanse los versos 807-813.

11 R. Rehm, 1994, pp. 63-64.

12 Véase P. Miller, 2014, pp. 163-185. El análisis sobre la «feminización» de Hemón la hacemos más adelante.

13 W. Blake Tyrrell y L. J. Bennet, 1998, p. 149.

14 La visión del dolor de su hijo feminiza a Creón (vv. 1226-1227): «Cuando Creonte lo vio, dando un horrible quejido [οἰμώξας] avanza en dirección suya hacia dentro y le llama lamentándose [κανακωκύσας]». Vemos que realiza una acción que había prohibido en su edicto, lamentarse (κωκύσαι, v. 204), lo que, transgrediendo, hace Antígona (ἀνακωκύει, v. 423). En el corpus sofocleo solo tenemos otro verbo compuesto con κωκύω, ἐπικωκύω, y lo emplea Electra (v. 283) en la tragedia homónima para referirse a los lamentos de la heroína por la muerte del padre. Asimismo, debemos señalar que si bien en otra tragedia de Sófocles, en *Traquinias* el héroe dice que se lamenta como una «doncella» (ὅστις ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων, vv. 1071-1073), su comportamiento sigue siendo «viril», ya que sigue dando órdenes e indicaciones a su heredero.

15 Tiresias emplea el sustantivo κωκόματα en el v. 1079, hablando de los lamentos no solo de las tebanas sino también de los hombres, probablemente para subrayar la magnitud del desastre que amenaza a Tebas. Véase P. Chantraine, 1970, p. 619 y M. Griffith, 1999, v. 28.

16 Th. C. Oudemans y A. Lardinois, 1987, p. 198.

Como hemos afirmado previamente, la violación de los rituales fúnebres y de los matrimoniales por parte de Creón causa los suicidios que, simultáneamente, implican nuevas transgresiones a la norma¹⁷. Transgresiones que ponen en evidencia las inversiones en la «lógica» de comportamiento de los personajes según su rol genérico. La sociedad ateniense asignaba comportamientos correctos según los géneros; y es en el juego de los comportamientos genéricamente incorrectos de Antígona, Hemón y Eurídice donde la trama trágica se complejiza.

Primer relato de mensajero (vv. 1191-1243)

Eurídice sale desde el interior del palacio con el único objetivo de suplicar a Palas (vv. 1183-1185). Llama la atención el detalle con el que Eurídice describe su acción de salir: «En el preciso momento en que estaba descorriendo el cerrojo de la puerta para abrirla» (*Kαὶ τυγχάνω τε κλῆθρόν ἀνασπαστοῦ πύλης / χαλῶσα*, vv. 1186-1187). La descripción minuciosa de cómo descorre el cerrojo para atravesar la puerta tiene como finalidad subrayar precisamente la salida del ámbito doméstico de la esposa de Creón. Salir del *oikos* para cumplir con deberes religiosos era usual ya que, como señala Goff¹⁸, las actividades rituales eran importantes para las mujeres en las ciudades griegas, puesto que era el único modo que tenían de participar en la vida pública. Sin embargo, en *Antígona*, la irrupción de Eurídice pondrá en evidencia las consecuencias de las perversiones rituales provocadas por las decisiones tomadas por su esposo¹⁹. Goff subraya que, como consecuencia de los desastrosos actos masculinos, las mujeres tebanas usualmente no pueden realizar apropiadamente los rituales y esto se marcaría como una anomalía de la ciudad de Tebas, en tanto opuesta a Atenas²⁰.

17 El suicidio, en sí mismo, no constituía una transgresión normativa. No obstante, es preciso señalar que la sociedad griega lo consideraba un acto problemático, razón por la cual solía sancionarse mediante la prohibición de la sepultura. Esta medida se aplicaba también a los sacrílegos, traidores, tiranos. Platón en *Leyes IX*, condena el suicidio como un delito contra la polis, de modo que el suicida debía ser enterrado fuera de sus límites. Sin embargo, el filósofo reconoce que ciertos motivos —como la enfermedad o la vergüenza— pueden justificar el acto. Por su parte, Aristóteles sostiene que el suicidio es contrario a las leyes positivas de la ciudad, puesto que implica su desobediencia y, en consecuencia, disuelve los lazos que unen al individuo con la comunidad (ver Plat. *Leg IX* 873c-d; Arist. *Eth Nic* 1133a 15).

18 B. E. Goff, 1995a, p. 354.

19 Las decisiones políticas de Creón también impidieron que Antígona e Ismene como hermanas de Polinices realizasen los ritos fúnebres pertinentes.

20 B. E. Goff, 1995a, p. 353.

La plegaria que la reina iba a elevar a Atenea es interrumpida al escuchar «una desgracia para mi casa» (*οἰκείου κακοῦ*, v. 1187). Eurídice, al oír el enunciado del mensajero, le pide que siga narrando sin omitir nada. Este, como testigo ocular, narrará la reacción de Creón ante las predicciones de Tiresias²¹, quien –como lo sabe el coro (vv. 1091-1094)– nunca se ha equivocado. Por este motivo, Creón decide actuar para evitar las fatales consecuencias de sus actos. Sin embargo, invierte los consejos que le da el coro siguiendo las predicciones de Tiresias (vv. 1100-1101) y, en primer lugar, sepultará a Polinices (vv. 1197-1205) y, en segundo lugar, liberará a Antígona (vv. 1024-1241).

Después de haber enterrado a Polinices, Creón y sus hombres son presentados, de acuerdo al relato del mensajero, participando de una procesión, que puede ser a la vez nupcial y fúnebre, ya que van hacia la cámara nupcial de Hades (*νυμφεῖον Ἄιδου*, v. 1205). Al llegar a la caverna se escuchan voces y luego pueden ver a Hemón abrazando el cadáver de Antígona (vv. 1220-1225):

ἡθροῦμεν· ἐν δὲ λοισθίῳ τυμβεύματι
τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀγένος κατείδομεν,
βρόχῳ μιτώδει σινδόνος καθημμένην,
τὸν δ' ἀμφὶ μέσσῃ περιπετῇ προσκείμενον,
εὐνῆς ἀποιμώζοντα τῆς κάτω φθορὰν
καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος.

[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.]

La obra de Antígona ya ha sido realizada, ha tributado honras fúnebres a su hermano violando las disposiciones de Creón. Ahora, tras su suicidio el cadáver pende del techo de la caverna y provoca la reacción de su prometido (vv. 1223-1225)²². Loraux señala que:

en el universo trágico, el vestido de las mujeres es siempre susceptible de transformarse en nudo de muerte: Antígona se cuelga de su velo convertido en

21 Ante las acusaciones de Tiresias, quien expone «Y la ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión» (*καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐν φρενὸς νοσεῖ πόλις*, v. 1015; traducción de las autoras), y pide que revea su decisión, ya que la equivocación es natural del hombre y, por lo tanto, no sería deshonroso cambiar de opinión (v. 1023 ss.). La reacción inmediata de Creón es de rechazo, afirmando que es hostigado por la casta de los adivinos (v. 1033 ss.); aunque, posteriormente, recapacita.

22 Véase M. Griffith, 1999.

brokhos –un *brokhos* «tejido de hilo»– y, al evocar el bello instrumento (*mekhane kale*) que les proporcionarán para colgarse sus cinturones de vírgenes²³.

Lo interesante es que la heroína termina con su vida no en el interior resguardado del *oikos*; es decir, si bien el modo de morir es netamente femenino, por lo que Antígona retoma en este sentido su rol genérico, el espacio en donde lo hace denota la inversión de sus bodas fúnebres.

No solo Creón pervirtió el ritual fúnebre, al impedir el enterramiento de Polinices, sino que también corrompió el ritual nupcial, al propiciar las bodas de Antígona con Hades. Entonces la heroína reacciona ejecutando nuevas subversiones rituales; así pervierte el ritual matrimonial al emplear el velo para quitarse la vida (v. 1222). En otras palabras, ella también subvierte los ritos al unir matrimonio y muerte, ya que el término σινδών, ‘velo’, también tiene una connotación fúnebre porque puede emplearse para hacer referencia al sudario. Además, los gestos de la heroína subvierten el ritual matrimonial al realizar el acto de ‘develamiento’ (*anakalupteria*) no para consumar el *gamos* (la unión sexual) con Hemón sino para suicidarse.

Acto seguido, el relato del mensajero se centra en Hemón todavía vivo. El joven lamenta «la ruina de su lecho matrimonial» (v. 1225), es decir, lamenta la imposibilidad de consumar su matrimonio. Por este motivo, Griffith señala que en vez de «ruina» también se podría entender ‘corrupción’ ya que Hades le ha robado la novia²⁴. El dolor por la muerte de la joven hace que se enfrente al padre (vv. 1126-1236). En el relato de su suicidio se encuentran rasgos masculinos y femeninos (vv. 1231-1239):

Τὸν δ' ἀγρίοις ὅσσοισι παπτήνας ὁ παῖς,
πτύσας προσώπῳ κούδεν ἀντειπὼν, ξίφους
ἔλκει διπλοῦς κνώδοντας, ἐκ δ' ὀρμωμένου
πατρὸς φυγαδίσιν ἡμπλακ' εἰθ' ὁ δύσμορος
αὐτῷ χολωθείς, ὥσπερ εἴχ', ἐπενταθεὶς
ἥρεισε πλευρᾶς μέσσον ἔγχος, ἐξ δ' ὑγρὸν
ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπτύσσεται·
καὶ φυσιῶν ὄξειν ἐκβάλλει ροὴν
λευκῇ παρειῇ φοινίου σταλάγματος.

[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

23 N. Loraux, 2004, p. 246.

24 M. Griffith, 1999.

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.]

Cabe destacar que el modo, empleando una espada (v. 1232), y el lugar del cuerpo elegido para herirse denotan explícitamente su masculinidad.

Sin embargo, el acto de Hemón también implica una subversión del ritual matrimonial, ya que la descripción de su suicidio está teñida de connotaciones eróticas, de tal modo se podría pensar que su muerte es la consumación de su *gamos*. Jadeando y respirando de manera agitada, no como resultado de juegos eróticos, sino por el previo intento de matar a su padre, Hemón muere abrazado a la joven, derramando sangre sobre ella. Todos estos detalles aluden la consumación del matrimonio, pero en lugar de manchar a la ‘novia’ con su semen, expulsa sangre, exactamente lo opuesto de lo que se espera²⁵. Como señala Miller²⁶, en términos biológicos y culturales, la actividad/pasividad se podía establecer a partir de la sangre, ya que el derramamiento de sangre era considerado como un signo de pasividad, así las víctimas sacrificiales²⁷ y las mujeres vierten sangre²⁸. Por otra parte, los momentos centrales en la vida de una mujer, los que indican su madurez, son la menstruación, la desfloración y el parto, momentos marcados por el fluir de la sangre, la que desempeña un importante rol. En lugar de que, tras la desfloración de Antígona su sangre fluya, es Hemón quien, de manera pasiva, al suicidarse derrama sangre sobre la joven, invirtiendo así la lógica del matrimonio.

Es decir, en ciertos aspectos el suicidio de Antígona feminiza a Hemón. En el ritual nupcial²⁹, el hombre conduce a la novia a su propio *oikos*; en cambio en la tragedia el joven se dirige a la caverna buscando a su prometida y no podrá llevarla a su hogar. Será la caverna sepulcral, la cámara nupcial en la que consumará el matrimonio (vv. 1240-1241):

Κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ, τὰ νυμφικὰ
τέλη λαχῶν δεῖλαίος εἰν Ἀιδου δόμοις

[Y allí yace, cadáver sobre un cadáver, tras haberle cabido en suerte celebrar los ritos de su boda en la mansión de Hades]

25 R. Rehm, 1994, p. 65.

26 P. Miller, 2014, pp. 170-171.

27 Véase más adelante la referencia a la muerte sacrificial de Eurídice.

28 Véase Hip. *Mul* 1, 6, 72.

29 Entre otras obras ver R. Rehm, 1994; G. Duby y M. Perrot, 1991.

En estos versos vemos claramente la fusión de los rituales, pervirtiéndolos a ambos. Esta perversión culmina con el matrimonio-suicidio de Antígona y Hemón, que tendrá funestas consecuencias para la casa real tebana, puesto que al suicidarse Hemón también se elimina como padre.

Observemos, además, que el derramamiento de sangre ocasionado por el suicidio del hijo de Creón es causado por un elemento filoso, hecho que también puede tener connotaciones sacrificiales, complejizando aún más el análisis. A propósito del sacrificio, W. Burkert³⁰ establece que el acto de matar contiene una fuerte carga sexual, por lo que la abstinencia sexual denota la preparación para el sacrificio, una de las actividades propias del hombre, junto a la caza y la guerra. Siguiendo esta línea de lectura, Hemón, con la presupuesta abstinencia sexual ante el cadáver virgen de su novia, se encuentra preparado para llevar adelante su propio sacrificio.

Eurídice ha escuchado todo este relato en silencio y se retira de la escena de la misma manera, silenciosamente. Si bien, como señala el mensajero, esta actitud es una muestra del decoro de la reina, al corifeo le llama la atención su retirada silenciosa (vv. 1244-1245). Cabe mencionar que en la tragedia de Sófocles el hecho de que las heroínas abandonen la escena en silencio tiene un significado ominoso, ya que siempre regresan al interior de su *oikos* para quitarse la vida³¹. Sin embargo, como señala K. Synodinou³², el silencio de Eurídice, es trascendido porque –según el relato del mensajero– dentro del hogar, junto al altar doméstico, antes de quitarse la vida impreca y maldice a su esposo. Por su parte, S. Mills³³ señala que, en *Antígona*, el tema del silencio debe relacionarse con el tema del poder político que posee la palabra. Así, el silencio de Eurídice, privada de poder político, cuestiona el poder y las decisiones de su esposo.

Segundo relato de mensajero (vv. 1301-1305)

Tras la llegada de Creón con el cadáver de Hemón (vv. 1257-1270), sale del palacio un *exangelos*³⁴, quien narra las nuevas desdichas (*κακά*) de su casa

30 W. Burkert, 2013, p. 107.

31 Así Deyanira en *Traquinias* (vv. 813-814) y Yocasta en *Edipo Rey* (vv. 1074-1075). Véase A. Maggel, 1997, p. 270-271. El silencio como el mejor adorno de las mujeres, así por ejemplo en Soph. *Trach* 713 ss; Arist. *Pol* 1260a 30-31, 1277b 20-23.

32 K. Synodinou, 2020, p. 239.

33 S. Mills, 2020, p. 176.

34 M. Briosio Sánchez, 2006, p. 111: «De lo que pudiese ocurrir tras la fachada de la *skene* el público podía así tener noticia no solo a través de sonidos sino por mediación de un *exangelos*, es decir, de un personaje que, saliendo de allí, podía explicar lo que ocurría».

(vv. 1277-1284). Tras los nuevos lamentos, Creón le pide el relato completo (vv. 1301-1305):

Ἡ δ' ὁξυθήκτῳ βωμίᾳ περὶ ξ<íφει>
λύει κελαινὴ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὸν θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
αὐθίς δὲ τοῦδε, λοισθιον δὲ σοὶ κακὰς
πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

[Herida de aguda cuchillada, sentada en el altar, dejó caer sus párpados en las tinieblas, tras llorar el lecho vacío de Megareo el que murió primero, luego el de éste, e invocar desgracias para ti, el asesino de su hijo, malas venturas³⁵.]

A partir del relato del *exangelos* podemos ver que Eurídice también subvierte los rituales fúnebres, ya que, en lugar de realizar las acciones esperables de una mujer, como puede ser la preparación del cadáver de su hijo, reemplazará la lamentación fúnebre por el suicidio: en vez de arañarse y arrancarse el cabello, se quitará la vida. La reina decide matarse, pero lejos del ahorcamiento esperable para su género, Eurídice se hiere a sí misma con un cuchillo (v. 1301). A propósito, Loraux expresa: «el ahorcamiento iba asociado al matrimonio –o, mejor, la excesiva valoración de la condición de desposada (*nymphé*)– y el suicidio cruento a la maternidad»³⁶, relación que puede establecerse a partir del derramamiento de sangre. Menstruación, desfloración y parto son, como expusimos previamente, momentos clave en la vida de una mujer.

Morir masculinamente por medio de la espada implica derramamiento de sangre, por esta razón el suicidio de Eurídice también podría considerarse como un sacrificio³⁷. El carácter sacrificial de la muerte de la reina se enriquece por el sitio en donde se lleva a cabo. A diferencia de otras mujeres trágicas, la esposa de Creón se suicida junto al altar de Zeus Herkeios³⁸. Creón

35 Traducción modificada por las autoras.

36 N. Loraux, 1989, p. 39. A la luz de estas palabras se resemaniza el suicidio de Antígona, quien efectivamente se ahorca con el velo nupcial. Entonces, podemos preguntarnos a la luz de lo postulado por N. Loraux, sin olvidar las acciones de la muchacha previas a su muerte ni el sitio en el que esa muerte ocurre: ¿a qué esposo valora excesivamente Antígona? ¿Hemón o Hades? Las palabras del mensajero pueden pensarse como una respuesta (v. 1205).

37 N. Loraux, 1989, p. 37.

38 Sobre el v. 1301, M. Griffith afirma que ‘presumiblemente’ βωμίᾳ hacía referencia el altar de Zeus *Herkeios*, que usualmente estaba en los patios de las casas, y simbolizaba la integridad de la familia. Apoya su argumentación por la mención que hace Creón a Zeus *Herkeios* en el v. 487.

utiliza un término para referirse a la muerte de Eurídice vinculado al ámbito sacrificial. Lamentándose expresa: «la muerte a cuchillo de mi mujer que, para destruirme, viene a sumarse a la otra muerte» (*σφάγιον ἐπ’ ὄλεθρῳ / γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον*, vv. 1291-1292). El término *sphage* es el nombre dado al degüello sacrificial, aunque también refiere a la herida y a la sangre vertida. Por otra parte, es una muerte que nos traslada al ámbito absolutamente masculino, mucho más si se tiene en cuenta el lugar en donde la reina infringe la herida: el hígado (*ἡπαρ*, 1315), órgano donde se hieren los guerreros.

Es interesante detenernos unos segundos en esta idea de la sangre vertida, especialmente a la luz de lo expuesto previamente a propósito de lo expresado por P. Miller. La reina con esta particular acción muestra en su persona la concentración de las principales características que determinan los géneros, a saber, la actividad y la pasividad. A la vez es la que causa el derramamiento de sangre y la que sangra. Su cuerpo es agente y paciente en el mismo acto, ya no solo subvirtiendo los rituales y los roles genéricos, sino también tensionando a estos últimos en la misma acción.

Es decir, la acción de Eurídice no solo es masculina, sino que es un sacrificio pervertido puesto que la esposa derrama sangre sobre un altar, siendo ella misma el sacrificador y la víctima³⁹. Aunque su accionar funesto no culmina allí, sino que, al momento de producir su herida mortal, además profiere una ‘maldición’. En realidad, utiliza el verbo *ἐφημέω*, «cantar o celebrar con himnos», entonces las palabras de Eurídice podrían interpretarse como un «himno pervertido»⁴⁰ que deviene maldición. De acuerdo a las prácticas rituales normativas, siempre el sacrificio animal es antecedido por una procesión con la entonación de himnos a los dioses, y previo a la inmolación y mientras se vertía agua lustral sobre la cabeza del animal, se cantaba otro himno⁴¹. Furley afirma que «sacrifice and prayer went hand in

39 Téngase en cuenta que quienes llevaban adelante los sacrificios eran exclusivamente hombres. A propósito, W. Burkert expresa que la matanza sacrificial es la experiencia por antonomasia de lo sagrado y su expresión más antigua (2013, pp. 21, 36). Refiriendo a un trabajo de Karl Meuli (1946), *Prácticas del sacrificio griego*, el autor hace hincapié en las coincidencias entre los detalles del sacrificio griego y las prácticas de los pueblos cazadores. Además, establece la relación entre la conducta sexual y la conducta cazadora como componentes específicamente masculinos, en donde se manifiesta indefectiblemente la agresividad propia de ese género. Véase W. Burkert, 2013, pp. 36, 41, 104.

40 M. Griffith, 1999.

41 W. Furley, 2007, pp. 120-121.

hand, combining words with actions to dispatch an animal life while asking for ‘health and salvation’... for the congregation»⁴². En cambio, en el contexto subvertido, en el *oikos* destruido de Creonte, Eurídice antes de suicidarse/sacrificarse eleva una plegaria que se transforma en una maldición.

La breve alusión de Eurídice a un primer hijo muerto, Megareo, sugiere un posible resentimiento y hostilidad entre los esposos (vv. 1303-1305), sentimientos conocidos en el ámbito trágico, con la diferencia de que en lugar del asesinato del esposo y la consecuente destrucción del *oikos*, en este caso dicha destrucción se produce por el suicidio de la esposa, muerte que se suma a la de los hijos. Entonces, la tensión entre Eurídice y Creón tendría sus raíces más profundas que el conflicto entre los valores de la *polis* y los valores del *oikos*. En las versiones de la leyenda contemporánea a la de Sófocles se hace referencia a «la salvaje simiente del dragón» (ver vv. 1124-1125) que se ha sacrificado a sí misma para la supervivencia de la ciudad. Sófocles no da detalles, pero dos veces se alude a la muerte del otro hijo de Creón (vv. 626-627, 1302-1305) y a una anterior tribulación para Creón y para Tebas (vv. 993-995). Los versos 1301-1305 aluden oscuramente a algún desastre en el pasado reciente. Los detalles son siniestros, pero Eurídice claramente acusa a Creón por la pérdida. Las últimas palabras de la reina, ‘asesino de hijos’ (*paidoktonos*, v. 1305) y su referencia al ‘vacío lecho de Megareo, que murió primero’, sugieren la hostilidad latente y el origen en el sacrificio del hijo en beneficio de la *polis*. Podemos leer entonces las nuevas muertes desde la perspectiva de los sacrificios llevados a cabo para la salvación de la ciudad y de sus dioses.

El mismo Creón habla de la destrucción definitiva que representa para él la muerte de su esposa (v. 1292). Así, como el suicidio de Antígona feminiza a Hemón, las muertes de Hemón y de Eurídice feminizan a Creón, quien se lamenta como una mujer⁴³. Debemos señalar que la muerte tanto de la reina como la de su hijo son el resultado de las perversiones rituales originadas por las decisiones del rey. Su destrucción conlleva una destrucción mayor, puesto que no solo impide, con la sentencia a Antígona, que su hijo ofrezca nuevos ciudadanos a la *polis*, sino que con el suicidio de su hijo la descendencia queda truncada; pero las consecuencias no terminan allí. Su esposa, el medio

42 W. Furley, 2007, p. 121.

43 Veáñse los versos 1261-1269, 1271-1276, 1284-1292, 1294-1299, 1309-1313, 1317-1322, 1329-1332.

legítimo para otorgar nuevos ciudadanos, con su muerte clausura completa y definitivamente la posibilidad de nueva progenie.

Teniendo en cuenta que la función del discurso trágico no es cuestionar los cimientos de la *polis*, sino posibilitar la reflexión en cuanto a ciertos comportamientos o ciertas ideas que pueden perjudicar la vida cívica, no podemos quedarnos con la sensación negativa de destrucción en el final de *Antígona*. Burkert⁴⁴ afirma que los ritos sacrificiales se celebran para fundar un nuevo orden, el que se quebranta para su restauración posterior. La muerte de la vieja generación deja paso a la nueva y con ella la posibilidad certera de la fundación de un nuevo estado de las cosas. En consonancia con lo expresado previamente, ‘la salvaje simiente del dragón’ se ha sacrificado a sí misma para la supervivencia de la ciudad.

Conclusión

Los dos relatos de los mensajeros ponen en escena la crisis que la subversión de los rituales acarrea tanto al *oikos* (la casa real tebana) como a la *polis*. Con su suicidio, Antígona vuelve a ser fiel a su nombre, *anti-gone*⁴⁵, ya que por sus decisiones ha dañado a la familia privándola de su fertilidad. La muerte de Hemón no solo cuestiona la lógica de la *polis*, ya que no solo destruye al *oikos* que quedará sin descendencia con su muerte, sino que cuestiona los roles genéricos, puesto que su muerte lo «feminiza». Y también, en este proceso de subversión, Creón es feminizado, dado que ante la destrucción de su familia lo único que puede hacer es lamentarse como una mujer.

Paradójicamente, ambos jóvenes serán vengados por Eurídice, cuya muerte termina de destruir el *oikos* de Creón. La reina subvierte los rituales fúnebres, puesto que se niega a llorar a su hijo. Si bien su regreso al recinto cerrado elegido para morir es también símbolo de su vida, la que solo se realiza en el seno del matrimonio y de la maternidad, instituciones que atan a las mujeres al mundo y a la vida de los hombres⁴⁶, con sus acciones lo destruye. En algún sentido Eurídice es ‘otra’ Antígona: ambas mujeres han perdido, por muerte violenta, a dos familiares hombres, Polinices y Eteocles en un caso, Megareo y Hemón en el otro. Ambas perdidas fueron ocasionadas por razones políticas; como reacción ambas hacen recaer el peso de sus actos

44 W. Burkert, 2013, p. 109.

45 F. I. Zeitlin, 1990, p. 152.

46 N. Loraux, 1989, p. 47.

sobre el ámbito masculino de la *polis*, simbolizado por las acciones erróneas de Creón. De este modo, ambas mujeres ocasionan la ruina del mundo del hombre por no acatar sus órdenes y actuar en los ámbitos reservados a la agencia masculina⁴⁷.

Recién al finalizar la tragedia se cumplen parcialmente las expectativas rituales del auditorio⁴⁸, ya que finalmente se realizan los funerales de Polinices, y Antígona y Hemón se casan, pero en el Hades. Los lamentos que no profirieron Antígona y Eurídice los emite Creón. Sin embargo, la ejecución de estos rituales no soluciona los problemas generados por la perversión ritual que recorre toda la tragedia, aunque, como señala Seaford⁴⁹, la subversión ritual en la tragedia generalmente tiene una consecuencia «purificadora» para la ciudad, ya que provoca la destrucción de los γένη nobles en beneficio de la cohesión cívica. El derramamiento de sangre efectuado por Hemón y Eurídice, analizados como rituales sacrificiales, restauran la idea de comunidad en el «aquí y ahora» performativo. De acuerdo a Burkert «la comunidad estrecha sus lazos en el estremecimiento sagrado del entusiasmo... las estirpes y las sociedades se constituyen en comunidades sacrificiales»⁵⁰. Y es el acto de matar el que hace que el nuevo orden –léase aquí, la nueva *polis*– se vuelva consciente y eficaz. Debemos recordar que la tragedia además de ser un texto ritual es un texto altamente politizado: las perversiones rituales permiten a la audiencia (y al poeta) reflexionar sobre la realidad cultural, las lealtades y conflictos entre *oikos* y *polis*.

Para terminar, consideramos que tanto para la audiencia primaria como para los espectadores/receptores modernos, la presentación de Antígona y Eurídice habilita una reflexión acerca del rol femenino. Por un lado, podemos considerar a Antígona como una ‘mala mujer’ que actúa contra los valores de la *polis*⁵¹, o bien como la mujer que desafía al poder político por valores trascendentales (la familia, las leyes de los dioses subterráneos, etc.). Por el otro, observamos a Eurídice como la mujer modélica quien, sin embargo, con su accionar pone en riesgo la descendencia de la casa gobernante. Ambas, con sus actos, traen la destrucción tanto a la familia como a la ciudad.

47 Véase Ch. Segal, 1995, p. 123 ss.

48 A. Henrichs, 2004, p. 196.

49 R. Seaford, 1995.

50 W. Burkert, 2013, pp. 70-71.

51 Ch. Sourvinou-Inwood, 1989.

Por otro lado, en la audiencia primaria, la perversión de los rituales provoca temor (*φόβος*) y también compasión (*ἔλεος*). Es decir, la subversión de los rituales es un elemento que los trágicos emplean para despertar estas emociones y así lograr la *κάθαρσις*⁵². M. Nussbaum, a propósito del concepto aristotélico, afirma que la clarificación puede producirse en los espectadores mediante respuestas emocionales⁵³; por lo tanto, y siguiendo los postulados de Aristóteles, la compasión y el temor no solo son instrumentos de clarificación en y del intelecto. Además, el ser humano, al reaccionar con esas pasiones, establece un factor de clarificación de lo que es su sentido como ciudadano. Por lo tanto, la *performance* trágica, por medio de la catarsis convierte las emociones dolorosas del auditorio a través de la experiencia emocional, modificación que además representa un beneficio psicológico para quienes experimentan el placer del arte mimético⁵⁴. De acuerdo a Halliwell⁵⁵, y en relación a lo expresado por Aristóteles en *Poética*, la mimesis –entendida como una reelaboración de las posibilidades inherentes de la vida– activa el entendimiento emocional y ese sería el valor de la tragedia: el encauzamiento de la comprensión por medio de la emoción.

2. *Antígona* y la memoria cultural

Para una breve reflexión sobre la recepción de las audiencias y los lectores contemporáneos debemos considerar que las tragedias pueden representarse indefinidamente, pero cada representación es una obra autónoma y el ‘aquí y ahora’ de la *performance* es índice de los diferentes significados que adquirirá la tragedia⁵⁶. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible reflexionar sobre esta obra a partir de la teoría de la memoria cultural⁵⁷. Es decir, esta

52 Aristóteles en *Poética* 1449b 25-31 define la tragedia del siguiente modo: «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante *compasión* y *temor* lleva a cabo *la purgación de tales aficiones*» [ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας /καὶ τελείας μέγεθος ἔχουστης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρίς ἐκά-/ στῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μο-ρίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγ-/ γελίας, δι' ἑλέουν καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων / ποθημάτων κάθαρσιν]. El texto griego y la traducción corresponden a la edición de García Yebra, 1974. El resaltado con cursiva es nuestro.

53 M. Nussbaum, 1995, p. 483.

54 S. Halliwell, 2012, pp. 252-253.

55 S. Halliwell, 2012, p. 234.

56 Véase P. Easterling, 2004, pp. 149-150.

57 Véase J. Assmann, 2008.

tragedia nos permite analizar las formas en que el pasado se presenta ante nosotros, cómo ese pasado nos constituye. *Antígona*, como texto cultural, nos permite indagar acerca de nuestra identidad (genérica y política) y pensar en quiénes somos para reafirmarla. Por este motivo, podríamos asegurar que reconstruimos la tragedia sofoclea a partir de nuestros presupuestos ideológicos y culturales.

La subversión de los rituales, desde la perspectiva de la memoria cultural, pone en evidencia que tanto la agencia masculina de Creón como la agencia femenina de Antígona provocan la destrucción del *oikos* y también la de la *polis*. En la tragedia se pone en primer plano el tema del accionar femenino, pero un accionar que rompe con las normas sociales establecidas del patriarcado: frente a la norma que establece que la mujer debe ser esposa y procreadora, Antígona no tiene hijos e impide que Hemón los tenga, no solo con su suicidio, sino provocando el suicidio de su prometido. Por otro lado, también Eurídice clausura la posibilidad de nuevos hijos en el *oikos* de Creón.

Sin embargo, es el rey de Tebas quien convierte a la agencia femenina en subversiva/transgresora, ya que impide que Eurídice cumpla cabalmente con su rol de madre al ocasionar la muerte de sus hijos. Y, además, impide que la joven cumpla el rol que la sociedad le confiere: la procreación; al tiempo que también imposibilita que ejerza su derecho a enterrar al hermano. La maternidad, el duelo y el entierro pertenecen a las obligaciones familiares femeninas dentro de la estructura social de las relaciones de parentesco heteronormativas. Sin embargo, en el ámbito de la tragedia estas obligaciones colisionan. Al realizar el entierro, Antígona rechaza el matrimonio y la reproducción de los vínculos familiares normativos, ya que elige enfrentarse a la muerte en su lugar. Desde esta perspectiva, Antígona altera las normas sociales ofreciendo nuevas formas no normativas de imaginar la vida: una mujer puede elegir, los deberes de la *polis* no chocan con los de la familia.

La perversión ritual permite, a los espectadores contemporáneos, reevaluar el valor ético y político del comportamiento de los personajes que traspasan los límites de lo femenino y lo masculino. Pensar *Antígona* como texto perteneciente a la memoria cultural posibilita presentar a la heroína y a Eurídice como agentes morales que se oponen a las restricciones de las normas sociales, y esto hace que los lectores consideren la posibilidad de que la resistencia a la normatividad pueda y deba surgir desde los márgenes, desde los sectores aparentemente más vulnerables: las mujeres.

De este modo, concebir la tragedia como texto cultural implica que su mensaje es retomado y transformado en el presente. Ítalo Calvino, a propósito de la *Odisea* y en relación a esta idea, expresó:

Si leo la Odisea leo el texto de Homero, pero no puedo olvidar todo lo que las aventuras de Ulises han llegado a significar a través de los siglos, y no puedo dejar de preguntarme si esos significados estaban implícitos en el texto o si son incrustaciones o deformaciones o dilataciones⁵⁸.

Los lectores y los espectadores pueden dialogar con la obra del siglo V a. C. y, además, es posible pensar en que se genera un diálogo entre la *Antígona* de Sófocles con las versiones y las re-escrituras posteriores. Así, las muchas versiones teatrales contemporáneas (a modo de ejemplo, podemos mencionar *Antígona* de Brecht, la *Antígona Furiosa* de Gambaro) enriquecen cualitativamente la lectura del personaje del dramaturgo griego. El palimpsesto generado por las lecturas, relecturas y las reescrituras definitivamente fertiliza el suelo semántico de la *Antígona* de Sófocles y de las múltiples Antígonas que la literatura ha brindado.

La agencia de Antígona se opone a la autoridad política masculina de Creonte al intentar enterrar a Polinices. Y esto, tanto en la tragedia de Sófocles como en las versiones modernas, nos lleva a preguntarnos a partir de la acción de Antígona en qué circunstancias se puede cuestionar una ley existente o si tenemos derecho a actuar en contra de las leyes⁵⁹. Además, nos obliga a replantearnos la naturaleza de las leyes, si estas deben obedecerse ciegamente, incluso cuando violen derechos humanos, derechos sagrados. La desobediencia a la ley de la *polis* en las versiones contemporáneas se presenta como una agencia política, ya que implica erigirse en la defensora de los muertos deshonrados, de los sectores marginados de la comunidad política.

Otro aspecto que podemos considerar es el tema de la prohibición del lamento fúnebre o del entierro, ya que en las reescrituras las heroínas se empoderan a través de esta misma acción ilícita, y se muestra cómo forman un muro de resistencia contra las prácticas autoritarias del poder político. Hay personas que no han sido enterradas (desaparecidos) o personas cuyos familiares tienen prohibido llorarlas públicamente, es entonces cuando las mujeres intervienen para remediar esta injusticia⁶⁰. En las versiones

58 I. Calvino, 1994, p. 9.

59 E. D. Karakantzà, 2023, p. 131.

60 E. D. Karakantzà, 2023, p. 131 ss.

contemporáneas, Antígona representa un nuevo tipo de «hermandad», un nuevo modo de relacionarse con los demás. Su comportamiento permite reflexionar sobre cuestiones cruciales de la ética contemporánea: los problemas de llegar a un acuerdo, persuadir sin utilizar la violencia, escuchar a los demás sin parcialidades ni prejuicios, discutir con respeto y comprensión mutuos, identificarse con el interlocutor. Aquí la idea del nuevo orden propiciado por los sacrificios, establecida previamente en relación a la tragedia sofoclea se vislumbra a partir de la necesidad de nuevos acuerdos que reinstauren la paz social y reconecten a la comunidad.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (trad. e intr.), Madrid, Gredos, 1974.
- ASSMANN, Jan, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Lilmód, 2008.
- BLAKE TYRREL, William & Larry J. Bennett, *Recapturing Sophocles' Antigone*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- BRECHT, Bertolt, *Antígona*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1981 [1949].
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático», en *Koinón Lógos. Homenaje al Profesor José García López*, Esteban A. Calderón Dorda, Alicia Morales Ortiz, Mariano Valverde Sánchez (coords.), vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 111-120.
- BURKERT, Walter, *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, México, Tusquest Editores, 1994.
- CHANTRAIN, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, vol. II, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.
- DUBY, George y Michelle PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo I: La antigüedad*, Madrid, Taurus, 1991.
- EASTERLING, Pat, «Now and Forever in Greek Drama and Ritual», in *Greek Ritual Poetics*, Dimitros Yatromanolakis & Panagiots Roilos (eds.), Baltimore, Center for Hellenic Studies / Foundation of the Hellenic World, 2004, pp. 149-160.

- FURLEY, William D., «Prayers and Hymns», in *A Companion to Greek Religion*, Daniel Ogden (ed.), Oxford, Blackwell, 2007, pp. 117-131.
- GAMBARO, Griselda, «Antígona Furiosa», en *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.
- GOFF, Barbara, «The Women of Thebes», *The Classical Journal*, The Johns Hopkins University Press, vol. 90, n. 4, April-May, 1995a, pp. 353-365, disponible en <http://www.jstor.org/stable/3297827>
- , *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin, University of Texas Press, 1995b.
- HALLIWELL, Stephen, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2011.
- HENRICHES, Albert, «‘Let the Good Prevail’: Perversions of the Ritual Process in Greek Tragedy», in *Greek Ritual Poetics*, Dimitros Yatromanolakis & Panagiots Roilos (eds.), Baltimore, Center for Hellenic Studies / Foundation of the Hellenic World, 2004, pp. 189-198.
- JEBB, Richard Claverhouse (ed.), *Sophocles: The plays and fragments. The Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press, 1900.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad, *The Plays of Sophocles. Antigone*, Leiden, Brill, 1978.
- KARAKANTZA, Efimia D. (ed.), *Antigone*, London, Routledge, 2023.
- KNOX, Bernard, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1964.
- KOWALZIG, Barbara, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- LARDINOIS, Andre, «*Antigone*», in *A Companion to Sophocles*, Kirk Ormand (ed.), Oxford, Blackwell Publishing, 2012, pp. 55-68.
- LORAUX, Nicole, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor, 1989.
- , *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona, Acantilado, Quaderns Crema, 2004 [1990].
- MAGGEL, Avgi-Anna, *Silence in Sophocles’ tragedies*. Doctoral thesis (Ph.D), University College London, 1997.

- MILLER, Peter, «Destabilizing Haemon: Radically Reading Gender and Authority in Sophocles' *Antigone*», *Helios*, vol. 41, n. 2, 2014, pp. 163-185.
- MILLS, Sophie, «The Unspeakable and the Unspoken. Blocked Communication, Tyranny and Incest in Sophocles' Theban Plays», in *Faces of silence in ancient Greek literature*, Efi Papadodima (ed.), Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 175-194.
- NUSSBAUM, Martha, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995.
- OGDEN, Daniel (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- ORMAND, Kirk (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012.
- OUDEMANS, Thijs C. W. & Andre Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden, Brill, 1987.
- PAPADODIMA, Efi (ed.), *Faces of silence in ancient Greek literature*, Berlin, De Gruyter, 2020.
- PARKER, Robert, *Miasma: Pollution and purification in early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press, 1983.
- REHM, Rush, *Marriage to Death: The Conflation of Marriage and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- ROSIVACH, Vincent, «The Two Worlds of the *Antigone*», *Illinois Classical Studies*, vol. 4, 1979, pp. 16-26.
- SEAFORD, Richard, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- SEGAL, Charles, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- , *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- SEIDENSTICKER, Bernd, «Women on the Tragic Stage», in *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Barbara Goff (ed.), Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 151-173.
- SÓFOCLES, *Antígona*, Luis Gil (trad. e intr.), Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.

---, *Antigone*, Mark Griffith (trans. and ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane, «Assumptions and the creation of meaning: reading Sophocles' *Antigone*», *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 109, 1989, pp. 134-148.

SYNODINOU, Katerina, «Women's silence and its transcendence in Greek tragedy», in *Faces of silence in ancient Greek literature*, Efi Papadodima (ed.), Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 239-253

WINKLER, John J. & Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

YATROMANOLAKIS, Dimitros & Panagiots Roilos (eds.), *Greek Ritual Poetics*, Baltimore, Center for Hellenic Studies / Foundation of the Hellenic World, 2004.

ZEITLIN, Froma I., «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», in *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (eds.), Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 130-167.