ANTÍGONA O LA *ARETÉ* POLÍTICA. DOS ENFOQUES: SÓFOCLES Y ANOUILH

I. *SÓFOCLES*

Frente a las creaciones del pasado, caben dos enfoques complementarios. Se las puede estudiar en su estructura e íntima coherencia, en su belleza consumada, en lo que tienen de paradigmático, de validez definitiva, de permanente magisterio; o bien se las puede tener por productos pasajeros de una época, condicionados por una serie de premisas culturales, religiosas, económicas, como pura contingencia histórica en suma. Ambos enfoques, químicamente puros, son por igual insatisfactorios, y se precisa una armónica conjunción de ambos para poder penetrar en lo más profundo de las obras clásicas, y quedar en situación de extraer de ellas una enseñanza, justificación ésta la más profunda de los estudios humanísticos. Hoy en día no se puede adoptar ni la postura ingenua del renacentista o la del hombre del neoclasicismo que ven en el legado grecorromano la norma insuperable a seguir, con validez y permanencia eternas, ni tampoco la igualmente extremosa actitud del historicismo decimonónico, según el cual las culturas, como los organismos vivos, tienen vigencia por un período determinado de tiempo, para luego fenecer definitivamente. El hombre —y ciertas de sus creaciones— no sólo son historia, fluir constante, sino también permanencia. Actualmente sabemos que los valores tienen un modo *sui generis* de existir intemporal, eterno.

Pues bien, al ocuparnos de la *Antígona* de Sófocles, vamos a tratar de realizar en todo lo posible la convergencia antedicha de ambos puntos de vista, encuadrando la pieza primero en el marco de las circunstancias históricas, para penetrar después en lo que hay en ella de mensaje eterno, de enseñanza válida para toda época. La primera de nuestras tareas es relativamente fácil, por ser la *Antígona* sofoclea una de las pocas piezas teatrales griegas cuya fecha exacta de representación nos es conocida. Sabemos, en efecto, por una ὑπόθεσις o argumento de época helenística que

la *Antígona* fue representada en las Grandes Dionisias del 442-1 a. C., y algo más interesante aún: que Sófocles fue nombrado estratego para Samos poco después, debido al gran éxito obtenido por su obra. Los atenienses, según eso, quedaron sumamente impresionados por su contenido, tuvieron la sensibilidad suficiente para captar en toda su profundidad el mensaje del drama.

Ahora bien, ¿cuáles eran las circunstancias de la Atenas en que tan gran resonancia tuvo la obra del trágico? La guerra con los persas había acabado definitivamente con la paz de Calias, y la ciudad se encontraba en el apogeo de su poderío, aunque veía cernerse cada vez más inminente la amenaza de Esparta. Muerto Cimón hacía tiempo, condenado al ostracismo Tucídides, el hijo de Melesias, el año 443, el partido de los aristócratas había perdido sus más firmes valedores, y Pericles acaparaba todos los resortes del gobierno, que se le iban renovando cada año en sucesivas estrategias. Atenas en aquellos momentos, como dice Tucídides,[1] si nominalmente era una democracia, de hecho era una monarquía. Pericles se había embarcado en la política imperialista que llevaría hasta la cumbre a su patria, haciendo caso omiso, a pesar de su reconocida moderación, de ciertos escrúpulos morales, de ciertas cortapisas religiosas. De pocos años antes databa el traspaso desde Delos a Atenas[2] de los fondos aliados, y la arbitraria decisión, tomada a iniciativa suya, de edificar con ellos los espléndidos edificios de la Acrópolis, que estaban entonces en plena construcción. Era reciente también su llamamiento soberbio a los griegos para discutir en común en la ciudad de Palas los exvotos que deberían ofrecerse a los dioses por la victoria de las guerras médicas. Ahora, Atenas intervenía en la disputa entre Samos y Mileto, según decían malas lenguas, por voluntad personal de Pericles a instancias de Aspasia,[3] nacida en esta última ciudad. Había algo inquietante en la personalidad del prócer que le granjeaba recelos y antipatías entre ciertos círculos atenienses. Como gozaba de un favor popular sin precedentes, algunos veían en él un presunto candidato a la tiranía, y calificaban de nuevos Pisistrátidas a los jóvenes entusiastas de su partido.[4] Otros llegaban

[1] II 65,7; cf. PLUTARCO, *Per.* IX, 1.
[2] PLUTARCO, *Per.* XIII.
[3] Id., *ibid.* XXIV 1; XXV.
[4] *Ibid.* XVI 1.

a pedir que se le exigiera el juramento de no convertirse en tirano. Los timoratos, los apegados a las formas más supersticiosas de la religión tradicional, veían abrumados su espíritu innovador que se difundía en todos los ámbitos de la vida pública. En el arte, las creaciones de Fidias se les antojaban una irreverencia, y preferían, como el futuro general Nicias, los más simples y rudos ξόανα de la tradición a aquellas esplendorosas imágenes de los dioses. En filosofía se escandalizaban con las doctrinas de un Anaxágoras, que aseguraba sacrílegamente que el sol, lejos de ser una divinidad, era una masa incandescente. ¿Y cuál no sería la alarma de las gentes sencillas al ver la indiferencia de Pericles frente a la adivinación, al comprobar su incredulidad ante oráculos y presagios de toda índole? [5] Pero había más: Pericles patrocinaba con magnificencia toda clase de estudios liberales, sin distinguir al parecer el trigo de la cizaña. Y ahí estaba Protágoras para demostrarlo, el extranjero que declaró por vez primera al hombre "la medida de todas las cosas", y que no sólo no era violentamente expulsado del suelo patrio, sino que por el contrario recibía en el año 444 encargo por parte de Pericles de dar una legislación a la nueva ciudad de Turios, que los atenienses iban a fundar en la Magna Grecia.

Y con Protágoras se encontraban sin duda otros tantos sofistas, embrionarios precursores del Calicles del *Gorgias* platónico, y del Trasímaco de la *República*, los cuales, al socaire del relativismo antropológico, vendrían a sentar peligrosas teorías, tanto para la política como para la misma moral ciudadana. En los juicios, dirían con Tisias y Corax, que no interesa la verdad sino lo verosímil; la justicia y la ley no son sino inventos de los débiles para aplastar al fuerte, convenciones antinaturales, meros impedimentos al desarrollo de los mejores. En plena euforia del triunfo, en el apogeo de su prosperidad material y poderío político, los atenienses empiezan a olvidarse peligrosamente de las normas que habían presidido hasta entonces su vida privada y pública. Y las culpas se deben repartir equitativamente entre todos: el δῆμος comienza a deslizarse por la pendiente que le habría de conducir a considerar su capricho del momento como suprema ley, anteponiendo τὸ συμφέρον, lo conveniente, a τὸ δίκαιον, lo justo; los aristócratas, como

[5] *Ibid.* VI 2.

el Viejo Oligarca, que escribe por estas fechas su *Constitución de Atenas,* rezuman odio y desprecio a los populares, soñando con el momento del desquite, acariciando la idea de establecer el estado ideal, donde el más fuerte, anticipo del *Übermensch* nietzschiano, hiciera valer los derechos que le confería la innata superioridad de su φυσις.

En este momento viene Sófocles, con la belleza suprema de sus versos, a plantear y a resolver de manera egregia el problema, no siempre bien resuelto, del conflicto entre el estado e individuo; el problema de la colisión del ejercicio abusivo del poder efímero con las inmutables leyes no escritas de la moral; el del choque entre la contingencia histórica y la esfera de los valores permanentes. En una palabra, el problema de la responsabilidad individual frente a la coacción externa, el de la libre elección humana frente a la maquinaria de una disciplina política. Nada, pues, más vivo que esta pieza para el hombre de nuestros días, habituado a las místicas de partido, a la obediencia ciega, al sacrificio de todo escrúpulo de conciencia en aras de eso que ha dado en llamarse ideal político. Y aquí ciertamente es donde reside la perenne lección de la *Antígona.*

Tan evidente es este valor magistral del drama sofocleo, que desde Hegel [6] se ha venido considerándolo como una obra de tesis, donde se desarrollaba el conflicto entre dos sistemas de normas de conducta, igualmente válidos, aunque en esferas diferentes. El filósofo alemán, dentro de su concepción de la historia como el choque de dos principios contrapuestos —la tesis y la antítesis—, superados en una solución integradora —la síntesis—, reconoció en la *Antígona* la colisión entre el Estado y la Familia. Y su interpretación simplista y genial vino a influir después poderosamente en cuantos se ocuparon de esta pieza. Schadewaldt,[7] aun reconociendo la razón de Antígona, admite que no puede hacerla prevalecer, como no sea lesionando los derechos del Estado; y, llevando aún más lejos este punto de vista, ha habido quien, como Bickel,[8] ha llegado a hablar de una culpabilidad efectiva de Antígona y de ciertos escrúpulos de conciencia suyos. La huella de éstos ha-

[6] *Ästhetik* II 2, Abschn. 1.

[7] "Sophokles, Aias und Antigone", *Neue Wege zur Antike,* 9 (1929), 59-109.

[8] "Die griechische Tragödie", *Bonner Kriegsvortrag,* 58-59 (1942), 101.

bría de verse en lugares como el oxímoro ὅσια πανουργήσασα, el piadoso delito del v. 74, el μωρα δρωσα del v. 469 (la perpetración de una locura), el βία πολιτων del 907 (contra la voluntad de los ciudadanos), etc., en los cuales la heroína parece hacer pública confesión de una falta.

Pero todo esto, aun entreviendo mucho de lo cierto, incurre en exageración por un erróneo concepto de la naturaleza de la tragedia ática. Esta tragedia no es un puro teatro de tesis, donde los personajes sean meras piezas del juego ideológico, sino una reelaboración de los temas tradicionales de la saga y el mito, cuyos tipos, rigurosamente fijados por la tradición, tienen como característica más aparente la de ser portadores de un determinado destino que el poeta no puede alterar, so pena de tergiversar su esencia. De ahí que el arte del poeta trágico y su originalidad consista en atribuir a cada uno de ellos las características más en consonancia con su destino individual; la suma precisa de cualidades y defectos que, al ponerse en acción en un sentido dado, hagan comprensible al auditorio la línea de los acontecimientos que los conducen a la catástrofe final. La misión del poeta trágico estriba en hacer verosímiles, inteligibles y convincentes los datos de la saga y el mito, poniendo de relieve la estrecha correlación que hay entre el temperamento, las ideas y las acciones de sus protagonistas, por un lado, y los designios de los dioses, por otro. La trama y el desenlace, salvo de un modo marginal, no sirven de pretexto para la expresión de un conflicto ideológico, como acontece con frecuencia en el teatro moderno; antes bien, son el vehículo en que se reinterpreta, bajo una nueva forma artística, la historia de los héroes de la leyenda, estilizadamente, en la grandeza sobrehumana de sus atributos esenciales. De ahí la sencillez, el hieratismo y la portentosa dignidad de los héroes trágicos, tan distantes de los recovecos psicológicos de los personajes del teatro moderno. Tan sólo, pues, es lícito calificar al drama ático de teatro de tesis en lo que cada uno de los personajes de una determinada acción reúne de virtudes que pueden ofrecerse como modelo, o de defectos que han de condenarse. Y en este sentido la *Antígona* de Sófocles viene a ser la más cabal formulación de un nuevo tipo de *areté*, la *areté* cívica, radicalmente diferente de la *areté* aristocrática cantada por la lírica y el epos, al tiempo que la más enérgica condena del vicio contrario, representado por los excesos del poder personal de un

tirano. Nos encontramos por vez primera en la historia de Occidente con una nueva magnitud heroica, ya muy lejana de los ideales de la epopeya, y que conviene analizar tal como se ejemplifica en la *Antígona*.

En primer lugar, extraña que la elección para simbolizar el heroísmo político recaiga en una παρθένος, en una mujer, y por añadidura desconocedora de los sacrificios del matrimonio y de la maternidad. Y no es que las figuras femeninas no abundasen en la saga y en el mito griego: ahí están Clitemnestra, Medea, Electra, Alcestes, Fedra... para demostrar lo contrario. Pero todas estas figuras se han caracterizado por poseer esas cualidades o defectos que los hombres —como diría Simone de Beauvoir— han dado en llamar típicamente "femeninos", ora por una idealización excesiva de la mujer —ese "otro" que ellos no eran—, ora por un concepto injustamente peyorativo de ella —esa hipóstasis del yo que no querían ser—. Nada de esto puede encontrarse en Antígona, sino un conjunto de virtudes que, si para muchos son específicamente masculinas, no son en realidad sino patrimonio común del género humano, sin distinción de sexos. Ahora bien, esto que para nosotros es evidente, no lo era tanto para los griegos del siglo v, en especial para los atenienses, cuyo ideal para la mujer puede resumirse en aquellas palabras puestas por Tucídides[9] en boca de Pericles, y que más o menos vienen a decir: la mujer más virtuosa es aquella de la que menos hablan los hombres para bien o para mal; es el ser gris que, consciente de las limitaciones de su naturaleza, consume su vida en el recato del gineceo, sin tomar parte activa ni interesarse en los problemas que preocupan a los hombres.

¿Por qué, pues, esta elección? Cabe pensar que Sófocles la encontrase ya predeterminada por la tradición, pero en el *epos* homérico no existen trazas de la saga de Antígona, y únicamente se puede imaginar que la leyenda tuviera una escasa difusión local en Tebas, el escenario de los acontecimientos. Y en efecto, contamos con ciertos indicios de época tardía para creer que fue así;[10] pero de esos mismos indicios se desprende cuán grandes fueron las innovaciones de Sófocles, sobre todo en lo atañente a la sem-

[9] II 45,2.
[10] Cf. PAUSANIAS IX 25,2, HIGINIO, *Fab.* 72.

blanza moral de la protagonista. Hasta el punto de que a sus propios coetáneos les incomodó tan sublime ejemplo del más puro heroísmo en una mujer, y Eurípides en su *Antígona,* pieza hoy en día perdida, aunque reconstruible en sus rasgos generales,[11] trataba de corregir a Sófocles, haciendo participar a Hemón en el entierro de Polinices —con lo cual disminuía el papel de la heroína— y acentuaba el elemento erótico, tan cuidadosamente rehuido por Sófocles, con lo que la personalidad de Antígona se aproximaba al concepto habitual de la mujer como ser tremendamente afectivo cuyo mayor impulso es el amor.

Pero los contemporáneos —y tal vez ni el propio poeta— no pudieron explicarse por qué razón puso Sófocles en una muchacha los más cumplidos atributos del heroísmo ciudadano, aunque la explicación, según habremos de ver más adelante, es sumamente sencilla. Antígona muere por dar sepultura a su hermano, a quien Creonte había ordenado dejar insepulto como pasto de perros y aves de rapiña. Simplificadas las cosas hasta este extremo, no resulta difícil dar la razón en el pleito: es evidente que la balanza se inclina a favor de Antígona, aunque el hombre moderno, sin esa preocupación tal vez por los ritos fúnebres, no acierte a comprender plenamente la obstinación de la muchacha por dar siquiera simbólico sepelio al cadáver de Polinices por dos veces, ni la de su tío en negárselo. Se impone, pues, antes de seguir adelante hacer un análisis de las razones que asisten a las dos partes del conflicto, para entender bien los términos de su planteamiento.

Empecemos por Creonte. En la especie de programa de gobierno que esboza al coro (vv. 163-210), deja sentados una serie de principios en los que se manifiesta un concepto recto de su misión como rey: ante los intereses de la ciudad, deben quedar relegados a segundo término los afectos e intereses familiares, y la justicia exige que se rinda honor al bueno y se castigue al malvado. Pero esto no es sino el preámbulo de su decisión de privar de sepultura a Polinices para escarmiento de eventuales traidores a la patria, penando con la muerte al transgresor de su mandato. Hasta aquí nada hay que se salga de las normas habituales en Grecia, por cuanto que la negación de sepultura como pena subsidiaria a la

[11] A partir del pasaje de Higinio citado en la nota anterior, probablemente un extracto de la tragedia euripidea.

ejecución de los traidores estaba muy extendida, según se ha encargado de demostrar Höppener[12] con la documentación necesaria.

¿Dónde empieza, pues, la falta de Creonte? —En el momento en que Antígona expone otras razones mejores que las suyas con el refrendo de un imperativo religioso para excusar su incumplimiento del decreto, razones que son desatendidas por Creonte, en cuya concepción del poder se subordina de hecho la religión a la razón de estado, aunque él personalmente no se dé cuenta de su postura teocrática, y parezca estar tan convencido de que los enemigos de su autoridad son a la vez enemigos de los dioses. Según las creencias populares griegas, el alma del difunto no encontraba eterno descanso hasta que su cadáver no hubiera sido debidamente enterrado, falto de lo cual andaba errante en torno de sus restos mortales, como fantasma afligido y pernicioso. La obligación, por tanto, de enterrar a los muertos era estricta. El colegio sacerdotal de los *buzyges* en Atenas pronunciaba una solemne maldición contra cuantos dejaban insepultos los cadáveres, y así nada más familiar es para los lectores de la historiografía griega que el cuadro de los soldados procediendo a la ἀναίρεσις o recogida de los caídos en el campo de batalla, tanto cuando habían quedado vencedores y dominaban el terreno, como cuando era menester, tras la derrota, pedir una tregua al enemigo para llevar a cabo tan piadosa tarea. General había, como Nicias, que prefería quedarse sin la gloria de haber ganado un encuentro, a abandonar insepultos a sus muertos;[13] Filarco[14] relata como grave impiedad de los sibaritas el haber dejado pudrirse bajo sus murallas a los cadáveres de unos mensajeros; y, por último, de todos conocido es el célebre proceso contra los generales de la batalla naval de las Arginusas, que, aun teniendo en su haber el triunfo, fueron condenados a muerte en bloque por la asamblea ateniense, precisamente por no haber realizado la ἀναίρεσις de los caídos, a pesar de la tempestad que ponía en peligro de zozobrar a las naves.

Como es natural, la obligación religiosa era tanto más estricta

[12] HÖPPENER, "Het begrafenisverbod in Sophokles' *Antigone*", *Hermeneus* 9 (1937), 73-78. Los pasajes fundamentales son JENOFONTE, *Hel.* I,7, 22 y TUCÍDIDES I, 138,5.

[13] PLUTARCO, *Nic.* VI 5.

[14] Fr. 45 Jac.

cuanta mayor afinidad se tenía con el muerto, y no sólo Antígona, sino el mismo Creonte, estaban sometidos a ella. Aparte, claro está, de que la traición de Polinices, al pretender recuperar el trono que le correspondía por derecho, aun cuando fuera por la fuerza de las armas, no era tan clara. Aunque éste es un punto que Sófocles, a diferencia de Eurípides en *Las Fenicias,* ha dejado deliberadamente en la penumbra.

El yerro de Creonte, insinuado en su respuesta violenta al coro, cuando éste sugiere que el entierro de Polinices es obra de los dioses (vv. 279-280) comienza a quedar patente cuando Antígona, haciéndose eco de una creencia difundida en el siglo v, cuya impronta puede verse en Tucídides,[15] en Lisias,[16] en Platón [17] y en el mismo *Edipo Rey,*[18] fundamenta su desobediencia al edicto del rey en el acatamiento a los ἄγραφοι νόμοι divinos:

> No fue Zeus quien hizo esa proclama, 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 decretos
> como para poder trasgredir, siendo mortal,
> las leyes no escritas y firmes de los dioses.
>
> (vv. 450-455).

Antígona, a partir de este momento, no se enfrenta con un representante legítimo del poder, como ha visto bien Albin Lesky,[19] sino con un hombre obcecado, con una presa de la ὕβρις que obnubila su razón y le hace ir deslizándose por el tobogán de la blasfemia hasta la catástrofe final. Creonte no puede comprender que Hades quiera igualdad en las leyes, ni que Antígona haya nacido para compartir el amor y no el odio, y habrá de seguir manteniendo con increíble pertinacia la injusticia de que se dé por igual un trato piadoso al bueno y al malvado.

¿Es Sófocles neutral en el conflicto? Evidentemente no, según se va poniendo de relieve en el transcurso de la pieza, sobre todo

[15] II, 37,3.
[16] *Ley.* VII, 793.
[17] VI, 10.
[18] Vv. 863-70; cf. además JENOFONTE, *Mem.* IV 4, 21; ARISTÓTELES, *Retórica* I,13,2; ISÓCRATES XII, 169.
[19] *Die tragische Dichtung der Hellenen,* Gotinga, 1956, p. 116.

en el parlamento con Hemón (vv. 682-780) y en el sostenido con Tiresias (vv. 1032-1090). Creonte se ha despojado totalmente de su mesura inicial, y parece como si, embriagado por el mando, hubiera adquirido de golpe los trazos todos del tirano. En sus palabras no hay más que un canto a la disciplina ciega, a la obediencia al jefe sin reservas, como único sostén y salvación de las ciudades; frente a la indignación de su hijo, de firmeza de carácter semejante a la de Antígona, y no menos madurez intelectual, llega a pronunciar las ominosas palabras: "¿En beneficio de quién, sino en el mío propio, debo gobernar esta tierra?" (v. 736). La misma teoría que habría de sostener, andando el tiempo, el Trasímaco platónico, al afirmar que lo justo era el interés del más fuerte. Desde este momento Creonte queda desacreditado, y mucho más aún cuando llega a decir blasfemamente al adivino Tiresias que nadie le podrá inducir a dar sepultura a Polinices, "ni aunque quieran las águilas de Zeus arrebatarlo como pasto y llevarlo hasta su trono" (vv. 1040-1041). El espectador comprende que Creonte no tiene justificación alguna en su proceder, y que el castigo ejemplar de los dioses no tardará en abatirse sobre su persona. Con un mal entendido celo de su autoridad, atenta contra el orden natural del universo, privando de sepultura a un muerto y dándosela a un vivo, precisamente por deseo de evitar el sacrílego derramamiento de una sangre familiar. Creonte con ello se revela como un hombre que no penetra en lo más profundo de los preceptos religiosos, y que reduce la esencia de la religión al cumplimiento externo de unos ritos. Y en el fondo de su proceder, como advertimos, hay un tácito subordinar la religión —ese vínculo entre la *polis* y los dioses políadas, sustentadores de sus instituciones y formas de vida— a los intereses políticos efímeros; una inversión, en suma, de los términos de una relación irreversible.

En este aspecto, se puede considerar la mentalidad de Creonte como un síntoma de los nuevos tiempos,[20] como exponente del olvido en un momento de embriaguez triunfal —la Tebas de la leyenda saborea, como la Atenas histórica, la copa rebosante de la victoria— de las normas eternas de conducta; Creonte simboliza, en suma, la pérdida por parte del poder político de la con-

[20] VICTOR EHRENBERG (*Sophokles und Perikles*, Munich, 1956) ha visto con razón cierta intención polémica en la *Antígona* sofoclea contra la política racionalista y laica de Pericles.

ciencia de lo trascendente. Y aquí es donde cobra toda su significación el sacrificio de Antígona, donde, como ya hemos dicho, el heroísmo se eleva a cimas de sublimidad desconocidas hasta entonces. Frente a la obcecación de Creonte, frente a la fría incomprensión del coro, frente al abandono de su hermana Ismena, se yergue señera la figura de Antígona, para venir a recordar a todos la existencia de esas leyes eternas dejadas en olvido, mas no por ello inoperantes. El sacrificio de Antígona puede parecer inútil dentro de una visión superficial de los hechos, por cuanto que los sicarios de Creonte se encargarán de deshacer o de impedir su intento; y de inútil, en efecto, lo calificarían los dictados de la sabiduría tradicional del μηδέν ἄγαν, del justo término medio, del conocerse bien a sí mismo, en las limitaciones de la propia naturaleza. Antígona es mujer —como se lo recuerda Ismena (vv. 61-62)— y no puede aspirar en el desvalimiento de su soledad a medir sus fuerzas con un varón, que, por añadidura, acapara el poder supremo. Su designio resulta una perfecta insensatez, de valorarlo con la mezquina mentalidad del *in medio stat virtus;* mentalidad que, como una constante en el pueblo griego, informa no sólo las elegías de un Solón, sino la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, y conduce a un concepto raquítico de la virtud, en cuyos estrechos límites no hay cabida ni para el heroísmo ni para el martirio.

Pero Antígona pertenece a la raza indómita de los héroes —pues no en vano lleva en sus venas la sangre de Edipo— y como ellos rinde culto a unos valores y a un estilo *sui generis* de vida, frente a los que, como natural reacción del instinto de conservación, se alzó la teoría utilitaria y mediocre del justo término medio. Antígona, como un Aquiles, tiene un concepto elevadísimo del honor; como un Héctor, se enfrenta solitaria a su destino; como un Ayax, prefiere un καλως θανειν, un buen morir, a vivir en lo que considera la deshonra. Sin embargo, frente a estas importantes coincidencias, es mucho lo que de ellos la separa, lo que da un nuevo sentido a su heroísmo. El héroe épico es ante todo un ser caracterizado por una ingente fuerza física, que lo destaca del común de los mortales; realiza siempre sus hazañas, para seguir el símil homérico, como el león: ἀλκί πεποιθως, confiado en su fuerza. Es un ser egocéntrico, cuyo lema en la vida es el precepto que dio Peleo a Aquiles al enviarlo a Troya, o Hipóloco a su hijo Glauco:

αἰέν ἀριστευειν καὶ υπείροχον ἔμμεναι ἄλλων μηδέ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν...

(*Ilíada* VI, 208-9)

el de "ser siempre el mejor, sobresalir entre los demás y no deshonrar el linaje de sus padres". Ante este imperativo del honor personal, toda consideración de solidaridad con los compatriotas, toda piedad o sentimiento humanitario, quedan postergados. Aquiles no vacila en hacer traición a los suyos por el agravio que le infiere Agamenón, y se ensaña cruelmente en el cadáver de Héctor por vengar la afrenta de la muerte de su camarada Patroclo. Por último, el héroe épico siempre tiene a la vista el triunfo o la muerte gloriosa para conseguirlo. Rara vez, como Héctor, se enfrenta a su destino con la clara conciencia de un fracaso, y si en última instancia así lo hace, es para librarse con un καλως θανειν, con una bella muerte, del oprobio. Hay en todo su obrar un mucho de irresponsabilidad, de ímpetu irreflexivo, de vitalidad jovial —recordemos a Heracles, el modelo consumado de héroes— así como de valentía inconsciente, meramente física. Diríase de él un niño de fuerzas prodigiosas.

Antígona, por el contrario, es un ser desvalido y débil, con la clara conciencia del peligro, con el convencimiento íntimo de que va a una muerte cierta. Y por esta misma razón supera, si cabe, en valentía —y desde luego en humanidad— al impetuoso héroe épico: por ese su saber sacar fuerzas de flaqueza para llevar a cabo su intento y hacer frente cara a cara a su destino. Antígona ya no es el individuo egocéntrico al estilo de Aquiles, sino un ser altruista nacido, como ella misma dice, no para compartir el odio, sino el amor (v. 523), ese amor tan profundo hacia su hermano, que se ha llegado a calificar de patológico. Antígona, por último, no obra impulsada por un concepto del honor, al menos del honor entendido a la manera arcaica. Ella es mujer, y como tal está excusada de toda acción heroica; por el imperativo mismo de su sexo, podríamos decir empleando la terminología de nuestro Siglo de Oro, no puede tener *honor* sino *honra*. Si toma, pues, su determinación irrevocable, con plena consciencia y responsabilidad de su acto, es por otro motivo más elevado que el de un egocentrismo insolidario. La Antígona de Sófocles, en efecto, no es un ser individualista, anárquico, en rebeldía contra las legítimas auto-

ridades de la ciudad, e insensible al gozo de la paz recién ganada por sus conciudadanos. Por el contrario, lo más notorio en ella es su autodisciplina, el acatamiento a unas normas trascendentes de conducta. Sólo cuando, por culpa de una decisión arbitraria, peligra el orden legal establecido, se alza en defensa de los ἄγραφοι νόμοι en contra de una proclama injusta. La bella muerte de Antígona tiene lugar en holocausto a unos principios inamovibles; el sentido del honor en ella se ha trasmutado, elevándose, en un concepto excelso del deber, donde se conjuga la lucidez de ideas con la más enérgica decisión. Antígona ya no es el niño de impulsos prodigiosos de la epopeya, sino el adulto que integra en armoniosa síntesis la inteligencia con el sentido de la responsabilidad, que vive sus convicciones con autenticidad maravillosa. Las leyes no escritas de los dioses, para emplear las palabras de San Pablo, se le grabaron en las tablas del corazón, haciéndose carne y sangre de su ser.

En la figura de Antígona, Sófocles personifica un nuevo tipo de heroísmo, el heroísmo cívico que no requiere las dimensiones hérculeas propias de los héroes del epos, sino tan sólo un elevado concepto del deber, unas firmes convicciones, y un profundo espíritu de sacrificio. La constancia, la firmeza en el cumplimiento de ciertas obligaciones inexcusables, 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; la muerte personal, en suma, vendrá a dar testimonio de lo trascendente. Con esto la figura de Antígona adquiere unos perfiles que la aproximan al mártir cristiano, el más sublime ejemplo de lo heroico; y de martirio, en efecto, cabría calificar su sacrificio, de no tener ella los fuertes vínculos que la ligan todavía a la tierra. Antígona no cree en un más allá dichoso, ama desesperadamente la vida (vv. 806-815), y el único consuelo de su muerte es alcanzar fama inmortal,

es la perpetuación de su recuerdo en las aladas palabras de los hombres. Su piedad queda restringida al círculo de sus familiares, y su φιλειν, su amor entrañable a Polinices, no tiene punto alguno de contacto con la ἀγάπη, con las *caritas* cristiana. Antígona no sabe perdonar a su verdugo y estremecen los términos en que pide a los dioses que venguen la injusticia de Creonte (vv. 926-927).

Con todo, según hemos visto, son muchos los puntos en que Antígona supera el concepto ideal del hombre de la época arcaica, tal como lo encarnaron los héroes de la epopeya. Los ideales heroicos en el clasicismo griego se han extendido desde la restringida esfera del individuo hasta la más amplia de la ciudad, lo que es un logro no pequeño dentro de la historia de Occidente. Los más humildes miembros de una democracia, como Atenas, podían no sólo enardecerse por el entusiasmo de cooperar a la adquisición de una gloria colectiva, encuadrados en un común quehacer nacional, sino también sentirse responsables como individuos de la fiel observancia a la legislación positiva y a las leyes no escritas de los dioses, sustentáculo el más firme y último de las leyes patrias. Así eran, o mejor dicho, así hubieran debido ser los atenienses de aquella Atenas de tiempos de Pericles idealizada por Tucídides al término de la guerra del Peloponeso, con la nostalgia de una grandeza definitivamente perdida. Aquellos hombres que, si desarrollaban su vida privada con libertad frente al estado, respetaban los legítimos derechos de éste "obedeciendo a los que sucesivamente iban ocupando el mando y a las leyes, en especial a las establecidas en ayuda a las víctimas de agravio, y a aquellas otras que, por no estar escritas, llevan implícito en su incumplimiento un deshonor por todos reconocido".[21] Enamorados de las bellezas que encerraba su ciudad, conscientes de ser un modelo para los restantes griegos, orgullosos de la superioridad de su constitución, de sus libertades individuales y formas de vida, sabían muy bien lo que todo eso valía, y estaban dispuestos a luchar con denuedo por su patria, aun teniendo, como Antígona, plena consciencia del riesgo personal. Porque, como el mismo Tucídides escribe, "con razón pueden ser tenidos por los mejores de alma cuantos con un conocimiento exacto de lo temible y de lo grato, por esa misma razón no se zafan del peligro".[22]

[21] II, 37,3.
[22] II 40,3.

Pero ¿era esto una realidad? Tucídides pone las palabras anteriores en labios de Pericles, en cuya época se empiezan a percibir en Atenas los primeros síntomas de una honda crisis ideológica; en labios del hombre que, en frase de Platón, fue el primero en dar de beber al *demos* el vino puro de la libertad hasta embriagarlo;[23] del mismo que definió las leyes "como las reglas aprobadas y establecidas por la mayoría en la asamblea, por lo cual declaran lo que debe hacerse y lo que no".[24] ¿Es que debemos interpretar estas últimas palabras cual si Pericles hubiera creído que lo justo y lo injusto se pueden establecer por el cómodo expediente de una votación popular? Evidentemente, no. Pericles tenía aún plena fe en sus conciudadanos, en su sentido de la responsabilidad, en su noción de lo trascendente, y por ello sentaba la doctrina, esperanzada y orgullosa a la vez, de que era el pueblo ateniense en su conjunto, considerado como la suma total de ciudadanos, y no como una masa amorfa, la única autoridad capaz de determinar cómo deben aplicarse las leyes de los dioses a los hombres.

Imagen ésta muy bella del ciudadano que, si en la Antígona sofoclea encontró una insuperable personificación poética, tuvo también en un hijo de la Atenas de Pericles y contemporáneo del trágico, la más cabal encarnación histórica: en Sócrates, el hombre que supo morir en obediencia a las leyes de su patria, en el momento en que sus conciudadanos estimaban ya como ley la voluntad, o mejor dicho, el capricho popular; cuando ya el *demos*, en frase de Aristóteles,[25] por ser dueño del voto se había erigido en el tirano de la constitución.

II. *ANOUILH*

Veinticinco siglos justos después de la representación de la *Antígona* de Sófocles, se estrena en París la de Anouilh: exactamente el 4 de febrero de 1944. Desde entonces acá es mucho lo llovido, y todo parangón que se pretenda establecer entre una y otra obra ha de saltar por el abismo infranqueable de los tiempos. Ni en

[23] *República* VIII, 562c; cf. PLUTARCO, *Per.* VII 6.
[24] JENOFONTE, *Mem.* I 2,42.
[25] Cf. *Pol.* VI (IV) 11,8; *Const. de At.* 26,2; 41,2.

mentalidad, ni en medio ambiente, ni en propósitos, hay punto alguno de contacto. Existen, sin embargo, ciertas peculiaridades de coyuntura histórica que nos pueden explicar, de un lado, la elección del tema, y del otro, las radicales diferencias que separan la obra del francés de la de Sófocles.

La guerra europea está entonces terminando, y el París triste de la ocupación aguarda en la indolencia el triunfo cierto de sus liberadores. Entretanto, los escépticos, los acomodaticios, juzgan buena toda ocasión para gozar los pocos deleites disponibles aún en aquella Europa dolida, con la epicúrea desenvoltura del cínico protagonista del *Couvre-feu* de Paul Eluard: "que voulez-vous, la porte était fermée!". Los idealistas, en cambio, no se conforman con la espera inactiva y, ardiendo en deseos de tomar parte en unos acontecimientos de radical trascendencia histórica, ora se escapan al *maquis,* ora se consumen en su impotencia involuntaria. Hay, por último, un grupo de hombres de sensibilidad especial, de inteligencia preclara, que aprovechan el ocio forzoso para meditar sobre lo sucedido en las últimas décadas y plantearse en desgarrados términos el problema del hombre, candente ahora como nunca entre las llamas de la mayor conflagración de la historia. Entre ellos —por no citar sino unos cuantos— Albert Camus, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Anouilh. Y, cosa curiosa, casi todos escriben en los años que dura la ocupación alemana obras de tema clásico: Camus se siente atraído por el mito de Sísifo; Simone de Beauvoir por la figura de Pirro; Anouilh, que ya sintió la fascinación de la leyenda de Medea y la de Eurídice, escribe ahora su *Antígona.*

Es conocida la predilección que ha tenido este escritor por cierto tipo de mujer de temperamento violento, de arrebatados impulsos, rebelde ante las normas rutinarias, generosa hasta lo increíble, tan diáfana, tan dura y frágil a la vez en la pureza de su alma, como un diamante en bruto. Rasgos de este tipo abundan en Medea, la mujer que todo entrega y llega incluso al crimen por amor, y en aquella muchacha un tanto incomprensible, protagonista de *La Sauvage.* De todo ello hay no poco en nuestra Antígona. Pero el tema se presta ahora a detenerse a meditar por un momento sobre el heroísmo, sobre el sacrificio, gozosamente aceptado en aras de una ideología, del bien más precioso del ser humano: la vida personal.

Es mucho el heroísmo derrochado en las últimas décadas; Europa atraviesa uno de los momentos de su historia en que los ideales políticos han tenido mayor vigencia, mayor magnetismo entre las masas. La guerra de Abisinia, la guerra de España, la guerra mundial después, fueron los escenarios donde rubricaron tantos y tantos jóvenes con su propia sangre la sinceridad de sus convicciones. Existe, pues, pongamos por caso, en 1938, una mentalidad general muy parecida a la existente en la Atenas de Pericles en el 442: la patria, el imperio, la disciplina, el sacrificio, la gloria, son ahora, como entonces, electrizantes *catchwords*... Pero frente a esa exaltación de valores positivos, de los impulsos más nobles del ser humano, se esbozan, con perfiles de más en más amenazadores, teorías que pueden ser un peligro para el hombre en cuanto individuo dotado de una inalienable responsabilidad. El estado amenaza con convertirse en el definidor supremo de la verdad y las normas morales: la ley del más fuerte empieza a ser tenida por el canon mismo de lo justo; en aras del servicio, de la disciplina, del sacrificio, se está en peligro de perder todo sentido de la responsabilidad personal, para actuar con el más cómodo e irresponsable automatismo, una vez traspasada la iniciativa de acción al estado todopoderoso. La *Antígona* de Sófocles escrita en el momento inicial de una crisis de esta índole, venía a dar un aldabonazo en las conciencias, venía a recordar cuál era la *areté* política, y cómo el verdadero héroe cívico debía ser ante todo un individuo consciente: un hombre con un conocimiento exacto de su deber, con unas convicciones apoyadas no tanto en los impulsos emocionales como en la más perfecta lucidez de ideas. El héroe, si moría, debía saber como previo requisito por qué; le era imprescindible estar en situación no sólo de patentizar sus convicciones con la muerte, sino de defenderlas por vía del razonamiento; en una palabra, la firmeza y la perseverancia en el ideal frente a las condiciones adversas de fortuna en que se manifestaba su heroísmo, debían cimentarse en una evidencia racional, en la íntima posesión de la verdad, de una verdad tan irrebatible e inmediata como la de los teoremas matemáticos.

Frente a este condicionamiento de la *Antígona* de Sófocles —momento de exultación en un período de esplendor, exigencias tal vez de la mentalidad griega, uno de cuyos rasgos más típicos se encuentra en el esfuerzo por conocer la propia personalidad—

la *Antígona* de Anouilh viene a escribirse en un período terminal caótico al que han conducido los mitos políticos en boga durante la segunda y la tercera décadas del siglo. Son muchas las vidas truncadas en flor por ideales que, en resumidas cuentas, se han demostrado inconsistentes, y cabe plantearse el problema de si pudieron tener en realidad la fuerza convincente necesaria para llevar a las gentes al autosacrificio o si, por el contrario, el impulso a sacrificarse se encuentra latente en la más honda entraña del ser humano, para surgir con fuerza arrolladora en el momento más inesperado. En tal caso, el ideal, el mito político, pasa a la secundaria posición de mero pretexto o causa ocasional del heroísmo. Frente al hombre de los siglos XVIII y XIX, feliz en la torre de marfil de sus descubrimientos, satisfecho de poder dar una explicación racional al mundo y a su propia persona —historicismo, evolucionismo, materialismo— el hombre del siglo XX, perdido el optimismo ingenuo de sus inmediatos predecesores, se ha vuelto a encontrar en un mundo de misterios. Y entre ellos no es el menor el de su propia personalidad, que se le presenta, como diría el Sócrates platónico, como un ser descomunal y monstruoso con más humos que Tifón. Ya ni siquiera podrá dar una razón precisa y luminosa de cosas tan sencillas como las motivaciones de sus actos, y contemplará asombrado cómo emerge, aquí o allá, inopinadamente, a la superficie del proceloso mar de su existencia, el pez desconocido, grotesco o monstruoso, que incógnito yacía en las zonas abisales del subconsciente.

Con estas premisas, cabe ahora preguntarse por la oportunidad y conveniencia de remozar mitos antiguos en una formulación moderna. Los mitos (e incluimos en esta amplia rúbrica algunos relatos paradigmáticos de la saga), a diferencia de los cuentos populares, puramente recreativos, se caracterizan por contener una honda enseñanza, por explicar de alguna manera, siquiera en imágenes concretas, algunos de los muchos misterios que nos rodean. Por eso son, en cierto modo, intemporales y pueden repetirse bajo nuevos ropajes en toda época. Ahora bien, cada momento histórico tiene su fisonomía peculiar, sus gustos propios y tendencias, y dentro del acervo de figuras simbólicas de la tradición parece sentir el atractivo irresistible de unas y carecer de la más elemental sensibilidad para comprender otras. Pensemos cómo en un corto espacio de tiempo la historia de Orfeo y Eurídice, simbolización de la

impotencia del hombre ante la muerte, a la que ni las más poderosas fuerzas, como es la del amor, pueden vencer, se ha llevado repetidas veces al teatro y al cinematógrafo en estos últimos años, en que el hombre tan hondamente siente la caducidad y contingencia de su naturaleza. Cabe, pues, preguntarse: ¿Era el año de 1944 el momento más oportuno para remozar la ya mítica figura de Antígona?

Si el intento de Anouilh hubiera sido el de volver a repetir el mensaje sofocleo, en toda su integridad, sin alterarlo más que en los cambios necesarios para su reproducción en un lenguaje moderno, habríamos de responder rotundamente: no. No eran aquéllos los momentos más adecuados para presentar modelos ejemplares de heroísmo, tras el agotamiento, las penalidades y las humillaciones de una larga guerra; sin contar, además, con que, desde mucho tiempo antes, el historicismo decimonónico se había encargado de destruir la idea normativa de lo clásico. Pero no por ello los temas legados por la Antigüedad habían dejado de ejercer su fascinador atractivo sobre las gentes. Antes bien, como acabamos de decir, parecían poseerlo, y más poderoso que nunca, por alejada que estuviera de ellos la mentalidad de nuestro siglo. Y la razón de este deseo de estudiar a fondo la historia de griegos y romanos, de este afán de penetrar en el meollo de sus creaciones y en las raíces de los acontecimientos que protagonizaron, la vio con su habitual perspicaria Ortega y Gasset, al dedicar un ensayo, también por estas fechas, al estupendo fenómeno histórico del Imperio Romano. El hombre moderno acudía a la Antigüedad clásica, no ya por su perdida dignidad canónica, sino por cuanto había en ella de errores magistrales. De ahí no sólo la razón de su atractivo, sino el perentorio deber de su reinterpretación. Una vez más la historia recababa la función que le asignara Cicerón de ser *magistra vitae*.

Y la *Antígona* de Anouilh, parangonada con la de Sófocles, viene a ser la más perfecta ilustración de este nuevo enfoque de lo clásico preconizado por el filósofo español. Parece como si el dramaturgo francés se hubiera complacido en analizar la figura de la heroína, tal como la forjó la tragedia ática, para ir después despojándola cruelmente de cuantos rasgos le prestaban dignidad y belleza, para ofrecérnosla desnuda y desvalida con todos los defectos de lo humano, de lo demasiado humano.

Pasemos, pues, ahora al análisis estructural de la tragedia de Anouilh para fijar sus diferencias formales con la obra de Sófocles, antes de ocuparnos de los caracteres de los protagonistas, tal como los ha concebido el dramaturgo francés. Dejando de lado los detalles externos, como los curiosos anacronismos —las menciones a los cigarrillos, el café, los fusiles, las labores de punto de Eurídice para las canastillas de los pobres, el vestuario actual de los actores— que proyectan en nuestro mundo la leyenda, sin afectar a su esencia, desde un punto de vista meramente formal hay dos extremos donde la obra de Anouilh se separa netamente de la de Sófocles: la existencia de un prólogo y la función desempeñada por el coro en la economía escénica. En el prólogo, Anouilh nos traza la semblanza psicológica de los personajes, sin esperar a que ésta se desprenda del diálogo o de sus reacciones en la acción. Por el prólogo nos enteramos de que Antígona es un ser un tanto extraño, a quien nadie hasta el momento ha tomado muy en serio en la familia; de que Ismena, por el contrario, es alegre, feliz, sensual; de que Hemón se declaró súbitamente a Antígona en un baile, sin que nadie —ni él mismo tal vez— sepa a ciencia cierta por qué; de que Creonte, en el fondo, no tiene vocación por la política y se pregunta muchas veces a la caída de la tarde si será un sórdido oficio el de gobernar a los hombres; de que Eurídice, por último, en su insignificancia, seguirá haciendo punto como siempre hasta el momento en que le toque el turno de levantarse de su asiento para morir. Desde el punto de vista teatral es éste un recurso heterodoxo al que jamás acudió Sófocles, a diferencia de Eurípides. A Anouilh, sin embargo, le resulta imprescindible para poner al auditorio sobre aviso de que se va a enfrentar con unos personajes muy diferentes a como se los representa en su imaginación, de acuerdo con el drama de Sófocles.

Se puede, por tanto, exonerar sin escrúpulo al dramaturgo de culpa por este cargo. Más difícil resulta, en cambio, excusarle del empleo que hace del coro, reducido a un solo personaje, en la economía de la pieza. Sus intervenciones se reducen en lo fundamental a tres: una en la séptima escena, para hacer en términos harto confusos una definición de drama y tragedia; otra en la escena 22, para dar a Creonte —usurpando algo que en la tragedia clásica es de la competencia exclusiva de los mensajeros— la noticia de la muerte de Eurídice; y una tercera, en la escena

final, para hacer un comentario pasajero sobre los acontecimientos. Por otra parte, irrumpe y deja la escena sin disciplina alguna, cuando en el teatro griego, desde el momento mismo de su aparición en la *parodos,* el coro permanecía en la *orquesta* hasta el final de la pieza, entonando sus *estásimos* o cantos corales después de los distintos episodios, cuando los actores abandonaban la escena. Su función, por tanto, es casi nula. Ni como parte activa de la acción, ni como espectador ideal, ni como portavoz del ideario del autor, salvo quizá en lo que atañe a sus puntos de vista en crítica literaria, se puede justificar del todo su presencia. Si Anouilh ha mantenido este personaje —personajillo, digamos mejor— en su *Antígona,* fue por mera rutina, y la falta de soltura en su manejo, la misma reducción de sus componentes al mínimo, delatan que no se encontraba muy a sus anchas con tan incómodo legado de la tradición.

Pero existen otros puntos, que afectan tanto a la organización de la tragedia como a su mismo contenido ideológico, y que separan con nitidez aún mayor la obra del francés de la de Sófocles. En primer lugar, una ominosa ausencia. En la *Antígona* de Anouilh falta el personaje del adivino Tiresias, cuya aparición divide el drama sofocleo en dos partes, señalando el arrepentimiento de Creonte y el subsiguiente castigo de su *hybris* o desmesurada soberbia por parte de los dioses. Y en verdad que tal personaje era ocioso. La obra de Anouilh carece de toda dimensión teológica, y en ella la acción ya no es presidida por la invisible presencia de lo divino, como ocurría en la tragedia de Sófocles, hondamente religiosa, donde los dioses, aun sin intervenir directamente en la acción ni responsabilizarse de los actos de los protagonistas, que en todo momento conservaban su libre albedrío personal, eran el último sostén de los ἄγραφοι νόμοι, de las leyes no escritas, que presiden la vida de los hombre. El castigo de Creonte, su trágica caída final, venía a recordar a los mortales el deber de guardar en todo la εὐσέβεια o piedad, amonestándoles a no trasgredir los límites asignados a su obrar en la ordenación divina del Universo. Con ello se excluye el fundamento más profundo del heroísmo de Antígona, a cuyo sacrificio voluntario no sólo se resta sublimidad, sino incluso una lúcida justificación. Mientras la Antígona de Sófocles sabía perfectamente la causa trascendente por la que moría, la Antígona de Anouilh, incrédula en materia religiosa, sin dar

valor alguno a los ritos funerarios como el desengañado Creonte, muere por un puro impulso interior, sin saber a ciencia cierta por qué.

Frente a esta carencia —obstáculo no pequeño en la economía del drama— existen en la obra de Anouilh otros ingredientes nuevos donde se delata la mentalidad moderna de su autor. Interviene aquí un nuevo personaje, el aya de Antígona, con una larga tradición en la literatura occidental, desde la nodriza de la Fedra euripidea a la de la Julieta de Shakespeare. Pocos o ninguno son los rasgos nuevos que la distinguen del resto de sus congéneres: sin salirse de las convenciones del tipo, aunque gruñona en apariencia, es en el fondo cordial por demás en su entrañable afecto a Antígona, que a sus ojos no ha dejado aún de ser la niña traviesa necesitada de amparo y reprimenda. Su aparición en la obra de Anouilh aporta un elemento desconocido en el teatro antiguo, la ternura, y a su insignificante persona le cumple servir de contrapunto a la psicología de la heroína, a través de un diálogo mantenido con ella, donde se manifiestan la debilidad, la gran capacidad afectiva y el sentimentalismo de Antígona, llevado a límites rayanos en la cursilería. Recordemos las reiteradas y enojosas recomendaciones de la joven al recomendar a la vieja su perrilla con insistencia digna de mejor causa. Hay en todo ello cierto tufillo a Sociedad Protectora de Animales, que se nos antoja más en consonancia con sufragista inglesa, que con heroína de tragedia.

Un elemento, cuidadosamente rehuido por Sófocles, es el erótico, a cuya tentación apenas hay escritor moderno que se resista. Si el trágico griego evitó un encuentro de Hemón con la joven, por excluir el posible detrimento que de él derivase en la sublime grandeza de alma de ésta, Anouilh lo ha buscado conscientemente, con el único objeto de poner de relieve las flaquezas de su Antígona: la poca fe en su femineidad; las dudas sobre la índole de la atracción sentida por su prometido hacia ella; su secreta envidia de Ismena; su falta de confianza en sí misma; la rebeldía caprichosa; y la versatilidad que lo mismo la conduce a ir a entregarse a Hemón que a marcharse de su lado irritada por una futileza. Que, al igual que el ama, Hemón es un pretexto para proyectar sobre un telón de fondo los perfiles de Antígona, lo proclama el hecho de no revelarse el menor rasgo de la persona-

lidad del joven a lo largo de su encuentro con Antígona. Estupefacto ante las reacciones incomprensibles de su prometida, apenas articula palabra, y la escena mantenida con su padre, una vez tomada por éste la decisión de ejecutar a Antígona, apenas viene a ser otra cosa sino una repetición de la habida anteriormente entre ésta y Creonte. Hay en él el mismo asqueamiento repentino de la vida, el mismo desengaño, la misma repulsa de la realidad, idéntica negativa a comprender a su padre tal como es a costa de la renuncia a la imagen idealizada de la niñez:

> Je suis trop seul et le monde est trop nu si je ne peux plus t'admirer.[26]

Como Antígona, recuerda aún con excesivo ardor los días felices de la infancia, cuando a su lado tenía la protectora sombra paterna. En vano, Creonte habrá de amonestarle:

> On est tout seul, Hemon. Le monde est nu. Et tu m'as admiré trop longtemps. Regarde-moi, c'est cela devenir un homme, voir le visage de son père en face, un jour (p. 106).

Hemón se niega obstinadamente a desprenderse de su *Weltanschauung* un tanto pueril, y su postura romántica de adolescente, que no quiere entrar en la edad adulta, si ello entraña el despedirse para siempre de hermosas quimeras juveniles, es demasiado inconsistente para resistir la comparación con la madurez de pensamiento y la dignidad del Hemón sofocleo, capaz de oponerse con buenas razones, sin menoscabo del debido respeto, a la decisión insensata de su padre. El mismo paralelismo que cabía trazar entre los caracteres de los prometidos en la *Antígona* sofoclea, en posesión ambos de una extraordinaria lucidez de ideas, de unas profundas convicciones éticas, y de una inquebrantable firmeza de carácter, se puede establecer, aunque *in malam partem* en la pareja de Anouilh. Uno y otro son seres aún muy tiernos, sensibles en exceso, románticos y, sobre todo, débiles; los dos presentan la tipología del adolescente, y su pugna con Creonte, lejos de ser un conflicto ideológico, es un drama psicológico, un choque generacional de veleidades de *teen-agers* con la incompresión de los mayores.

[26] JEAN ANOUILH, *Antigone*, Ed. La Table Ronde, Paris, 1946; p. 106. (Cito siempre por esta edición.)

Para ir redondeando nuestro *tour d'horizon* sobre los personajes de la *Antígona* de Anouilh, antes de enfocar nuestro visor en las dos figuras centrales, conviene hablar de los tres guardias del cadáver de Polinices —innovación también de esta pieza— presentados con rasgos en exceso modernos, con la fría deshumanización del esbirro de la Gestapo y la estolidez del gangster americano. Seres carentes de la menor sensibilidad, son, en su hedor a ajo y a vino, "les auxiliaires, toujours innocents et toujours satisfaits d'eux-mêmes, de la justice". Autómatas perfectos, viven la cómoda vida del hombre a quien la sumisión constante a la disciplina ha relevado del sentido de responsabilidad, de la molestia de reflexionar sobre las cosas, del interés por enterarse de las motivaciones de los hechos. ¡Cuántos como ellos en los campos de concentración de Europa, podrían hacer suyas las palabras de Jonás: "Moi je suis service. Je ne connais que ce qui est commandé... moi je ne connais que la consigne!." No se puede imaginar antítesis mayor con el tipo tan humano, aun dentro de su baja ralea moral, del guardián sofocleo que, si lleva a Antígona frente a Creonte, lo hace con plena conciencia de su propia villanía, con el dolor de conducir injustamente a la ruina a un ser querido y la cobarde alegría de salvar la pelleja.

De Ismena, "la blonde, la belle, l'heureuse Ismène", poco cabe decir; tan calcado está el tipo sobre el de la tradición. No obstante, se percibe tal vez un cierto esfuerzo en Anouilh por contraponerla con tintas favorables a los caprichosos cambios de humor de Antígona. Si bien su hermana la desprecia por ser un buen espécimen de lo tradicionalmente entendido por femineidad —la excesiva preocupación por la belleza física, el gusto por los perfumes y cosméticos, la inconsciente sensualidad de fruta en sazón—, tiene en su haber cualidades que, si en la pieza de Sófocles eran las típicas del conformismo, la antítesis misma de lo heroico, en la de Anouilh no se sabe si calificarlas de otros tantos positivos frente a las veleidades de la hermana. Ante todo, es más ponderada y reflexiva que Antígona. A diferencia de ésta, tiene mayor humanidad y se esfuerza por comprender a su tío, a quien las circunstancias han puesto en la poco grata posición de empuñar las riendas del gobierno en la ciudad tras una cruenta guerra civil. Todo ello son características de madurez, pues no en vano es la de mayor edad; una innovación ésta del dramaturgo

francés, por cuanto que en la obra de Sófocles, aun no diciéndose nada de las edades respectivas, se saca la impresión de que era Antígona la mayor de las hermanas. Como defectos de Ismena se han de señalar, primero, la cobardía, que no le impide ponerse al lado de Antígona cuando ésta va a morir, y a aspirar con ella al martirio: tan sincero es el afecto que le profesa y tan poderoso su sentido de la solidaridad familiar. En segundo lugar, se ha de subrayar la carencia de ideales, que no dimana en ella del desengaño, sino de un concepto equivocado de la femineidad: "C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles. Toi tu es une fille" (p. 30).

Llegamos al punto de ocuparnos de las dos figuras claves de la pieza, de Antígona y de Creonte, sobre las que giran, como comparsas sin relieve, todos los personas del drama. Empecemos por la heroína, de cuyo temperamento llevamos dicho no poco; nada más fácil ni más sugestivo que calar en su psicología. Anouilh, en efecto, se ha cuidado con una delectación especial de irnos proporcionando, no sólo los rasgos físicos que la definen tipológicamente —y siento no ser médico o psiquiatra para tratar de esta cuestión a fondo— sino de describir una por una las reacciones de su carácter. A diferencia de Sófocles, para quien la Antígona heroína oscurece y anula a la Antígona persona, Anouilh ha puesto mayor mimo en la descripción de la muchacha, adolescente casi, que en la de la víctima política. Y en esto, mejor que en nada, se pone de manifiesto la distancia que separa el teatro de un Esquilo y de un Sófocles del drama moderno, tras un largo camino andado, cuyos primeros pasos se dieron con Eurípides. Si la tragedia clásica de Sófocles, como dijimos anteriormente, no es un teatro de tesis, un teatro *engagé*, como se diría ahora, tampoco es un teatro de tipos, como habría de ser la comedia nueva de Menandro, y mucho menos un teatro psicológico al estilo de Ibsen o Strindberg; antes bien, es un teatro heroico y épico con un alto espíritu religioso. Los personajes de las piezas sofocleas —Ayax, Electra, Deyanira, Edipo sobre todo, y Antígona— aún no han salido totalmente del mito o de la saga; se mantienen en un terreno ideal sobrehumano, en un *topos uranios*, como las ideas de Platón, sin minimizarse con las banalidades del mundo cotidiano, sin perder un ápice de su grandeza, en contacto con la prosaica realidad. Como los dioses del Olimpo,

son semejantes a los hombres, pero están por encima de ellos tanto por la intensidad de sus pasiones, como por la pureza, la nitidez y sencillez de sus personalidades. Cada uno de ellos, como personaje singular e insustituible, como pieza de ajedrez en el juego de los acontecimientos de un mito legado por la tradición, se puede mover tan sólo en un sentido fijo, tiene un determinado valor que se ajusta a unas convenciones tácitamente reconocidas entre el dramaturgo y su público. De ahí que cada una de las grandes figuras trágicas posea en el mayor grado de intensidad posible unas cuantas cualidades —muy pocas— que, determinando su obrar, serán la causa, al entrar en conflicto con el destino ciego o la voluntad de los dioses, de su ruina. En un teatro, concebido de esta manera, el análisis psicológico de los caracteres carece de finalidad, porque no haría sino entorpecer el desarrollo rectilíneo y transparente de la acción que, con protagonistas de tan espléndida ralea, brilla con un fulgor insuperable. Tal como todo rasgo personal en las estatuas del Partenón, que Sófocles pudo ver realizar a Fidias, hubiera venido a tergiversar el fin —el de reproducir la belleza serena y eternal de los divinos— para el que fueron concebidas.

Pero ya para los mismos griegos del siglo V, que empezaron a vivir y a sentir su yo con una comezón e intensidad desconocida hasta el momento, el tratamiento impersonal, objetivo, simbólico, de los conflictos humanos empezaba a ser insatisfactorio, y con Eurípides y Sócrates comienza a abrirse paso una mentalidad que se habría de reflejar en el arte del siglo IV, en los tratados de fisiognomía o estudio de la correlación entre los rasgos físicos y anímicos, en los ensayos biográficos de los peripatéticos, en los *Caracteres* de Teofrasto, y hasta en la misma Comedia Nueva. Lo que empieza a interesar ahora no es el hombre como tipo, sino la persona contingente e irremplazable, el ser humano concreto, con su lote personal e intransferible de virtudes y defectos. Y este interés por lo histórico, plasmado en la retratística helenística, consagrado por los estudios filológicos —a Dídimo le reprocha Séneca haberse ocupado en banalidades a su juicio tan poco serias como la moralidad de Safo o la afición al vino de Anacreonte— a través del imperio romano, donde llegó a uno de sus momentos de máximo apogeo, y del Renacimiento, lo habría de heredar, redivivo y hecho médula de lo europeo, el mundo actual. Desde

este momento se consideraría misión propia del artista el crear tipos que reúnan el mayor número de características personales, y que, si llegan a la altura de lo simbólico, sea precisamente por cuanto tienen de humana contingencia, de realidad concreta. Perdónesenos, pues, el excursus cuya intención no ha sido sino la de justificar en lo que cabe a Anouilh por haberse detenido en describir con tanto amor como minuciosidad los rasgos de una Antígona que ya no es el ser-símbolo con una existencia intemporal en las empíreas esferas del mito, "la Antígona", por decirlo así, como una realidad más o menos nebulosa en las conciencias de todos, sino "su Antígona", con sus características inconfundibles, con un sello tan personal que diríase de carne y hueso.

Y ¿cómo es este personaje de Anouilh? Vamos primero a analizarlo en sus rasgos más anecdóticos y ajenos al drama de que es protagonista. Antígona no es una muchacha bella, es delgaducha ("petite maigre"); no tiene una tez reluciente ("jeune petite noiraude"); comparada con Ismena, resulta francamente desfavorecida ante las galas —rosa y oro— de la femineidad exuberante de ésta. Pero, sin embargo, hay en Antígona un atractivo especial, un misterio indefinible, que hace detenerse en ella las miradas de los muchachos. Antígona, como dice su hermana, no es hermosa al estilo de las restantes mujeres:

> Pas belle comme nous, mais autrement. Tu sais bien que c'est sur toi que se retournent les petits voyous dans la rue (p. 31).

Frente a Ismena, dicho en términos actuales, es una mujer interesante, con un encanto, un "ángel" o un sex-appeal especial, que explica que Hemón la prefiriera a su hermana, en el momento en que más animado coloquio mantenía con ésta, y también —como se deduce de la obra— el cariño particular que le profesa, ya desde su infancia, su tío Creonte. Ahora bien, ¿en qué reside este atractivo de Antígona? Ante todo, en la fuerte vida interior que se trasluce en ella. Antígona se encuentra como mujer en condiciones de inferioridad frente a su hermana, por quien siempre ha sentido gran envidia, producto de una secreta admiración a su belleza física, y el más hondo desprecio, al propio tiempo, a su carácter, alegre, superficial y confiado de muchacha hermosa, lo cual no es sino una reacción natural de autodefensa. Antígona es

una joven introvertida, descontenta de su propia condición, lo cual la induce a adoptar una permanente actitud de rebeldía frente a la realidad y a las propias limitaciones de su sexo: ¡cuántas veces lloró por no haber nacido varón! Es uno de esos seres que dice a todo "no" por sistema. Y es precisamente esta rebeldía en el débil, lo que produce una corriente de simpatía irresistible hacia él en el fuerte de carácter generoso. Porque la Antígona de Anouilh es en el fondo una persona terriblemente débil, necesitada de protección y de cariño; con esa debilidad que le hace sentir, por carecer de entereza para enfrentarse con los hechos, irreprimibles impulsos de evasión, que la conducen a crearse quimeras, a modo de transitorio y fugacísimo consuelo. Tal su abandono en brazos del ama, cuando ha llevado a término ya su peligroso proyecto:

> Je tiens ta bonne main rugueuse qui sauve de tout, toujours, je le sais bien. Peut-être qu'elle va me sauver encore. Tu es si puissante, nounou...! (p. 34).

Ahora bien, si esta rebeldía y este desvalimiento de Antígona hacen de ella un ser entrañable, su complejo de inferioridad, su falta de confianza en sí misma, ese su sentirse diferente a las demás mujeres, inspiran compasión, como cuando le explica a su prometido las razones que la impulsaron a ir a buscarlo con los afeites de Ismena:

> Je n'étais pas très sûre que tu me désires vraiment et j'avais fait tout cela pour être un peu plus comme les autres filles, pour te donner envie de moi (p. 44).

Y aquí se ponen de relieve otras peculiaridades del temperamento de la protagonista, que vienen a dar razón también de su rara simpatía: la honda capacidad afectiva, y la impulsividad. Antígona, en efecto, sabe amar apasionadamente, es una de esas personas a quienes el cariño nubla la razón y les impide ponderar bien los merecimientos de los seres en los que depositan el tesoro de su afectividad. Si quiere entrañablemente a su ama, o a su perrilla, profesa un excesivo amor a su hermano Polinices, por quien siempre sintió una extraña inclinación, y que es indigno en absoluto de su amor. En cambio, parece no saber corresponder debidamente a quienes de verdad la quieren, como son su hermana Ismena o su

tío Creonte. Por añadidura, Antígona es impulsiva, obedece a resortes inconscientes poderosísimos que la obligan a tomar decisiones, sin haberse parado un solo instante a meditar sobre sus consecuencias. Un buen ejemplo de estos súbitos arrebatos lo tenemos en su visita a Hemón. Antígona, en verdad, no es una muchacha en exceso inteligente, y en muchas ocasiones obra sin saber por qué; sobre todo, cuando se trata de afirmar su personalidad en alguna actitud de rebeldía, en algún acto paradójico.

Tras lo que llevamos dicho, viene el momento de plantear la pregunta decisiva: ¿Es la Antígona de Anouilh la persona más indicada para realizar un acto de heroísmo, para oponerse en defensa de unos valores superiores a las disposiciones arbitrarias del estado, y para morir en cumplimiento de lo que estima su deber? Evidentemente, no. Y notemos cómo el dramaturgo francés no ha incurrido en el torpe error de atribuir a la muerte de Antígona una trascendencia que en su obra no podía tener. Al enterrar el cadáver de su hermano Polinices, Antígona obró sin una clara conciencia del significado de su acto, sin calibrar lo que éste suponía desde el punto de vista religioso —ella es indiferente o poco menos— o él meramente político. A diferencia de la heroína de Sófocles, no puede dar en tan tajantes y precisos términos una explicación satisfactoria y convincente de su designio. Tan sólo un sentido impreciso, aunque profundo, del deber, pudo moverla a enfrentarse con la voluntad del monarca. Eso unido a su afecto por el muerto. Ella no tiene una noción definida de lo que ha de ser la política, ni se ha preocupado jamás en reflexionar sobre lo justo y lo injusto; precisamente por comprenderlo así, Creonte procura no tomar en serio el desacato. Tan grande es su deseo de salvar a la muchacha de sus impulsos autodestructivos, que se ve obligado a abrirle los ojos, poniéndola en conocimiento de la triste realidad, del montón de villanía y podredumbre de la política de Tebas:

> Tu sais pourquoi tu vas mourir, Antigone? Tu sais au bas de quelle histoire sordide tu vas signer pour toujours ton petit nom sanglant? (p. 85).

Desde este momento, revelada la sucia historia de los hijos de Edipo, y el hecho sobrecogedor de no existir siquiera certidumbre de que el cadáver insepulto sea el de Polinices, Antígona no tiene en

realidad ningún motivo para sacrificarse. Si los ritos funerarios, como reconocen tío y sobrina, no tienen valor alguno, si las intenciones de Creonte tan sólo son las de atemorizar a una camarilla levantisca con un enérgico castigo, y está dispuesto a dar sepelio a su sobrino, siquiera por pura higiene, pasado un plazo prudencial, ¿qué motivo plausible puede inducir a Antígona a repetir un acto que ha de quedar, además, sin efectividad alguna, habida cuenta de las medidas de seguridad tomadas por el rey para impedirlo?

La muchacha calla, diríase que convencida por las razones de su tío. Pero el desengaño radical de cuanto aún le parecía hermoso opera en ella una honda crisis, que se manifiesta en un estallido de indignación, cuando Creonte, siguiendo los dictados de un epicureísmo triste y desengañado, le expone las razones por las que debe vivir, por las que debe gozar de ese río huidizo de la juventud, tan raudo en su fluir, que ni tiempo da siquiera a percibir su tránsito. ¡El paso implacable del tiempo!, el tema eterno que provocó la melancolía de un Homero, las tristes quejas de un Mimnermo, el dolorido sentir del *Eheu fugaces* horaciano, los airados denuestos a la muerte de nuestro Arcipreste, y los versos sonoros de Rubén, *Juventud, divino tesoro.*

> La vie n'est pas ce que tu crois. C'est une eau que les jeunes gens laissent couler sans le savoir, entre leurs doigts ouverts. Ferme tes mains, ferme tes mains, vite. Retiens-la (p. 93).

En una palabra: *carpe diem.* Anouilh al escribir esta tirada, como Mimnermo, el Arcipreste o Rubén, no era un viejo, como se podría suponer; estaba en esa zona liminar entre la juventud y la madurez, cuando el hombre empieza a percibir con cierta angustia el paso vertiginoso del tiempo, y a sentirse, como Dante, *nel mezzo del camin* de su vida. Quisiera entonces desesperadamente quedarse en donde está, en plenitud de fuerzas aún, en el apogeo de su vigor intelectual, sin rodar inexorablemente por un camino sin regreso. Entonces es cuando adquiere conciencia por vez primera del valor del momento presente, y comprende como San Agustín la paradoja de su realidad, la de morir en el instante mismo de nacer, la de no ser sino una fugacísima transición entre dos nadas, la del futuro inexistente y la del pretérito que ha sido. Entonces

es cuando empieza a amar de verdad la vida, y se esfuerza dolorosamente por saborear la fugaz, la aparencial belleza de las cosas.

Pero una actitud semejante implica una serie de renuncias a los propios sentimientos, a las ideas tenidas sobre uno mismo y el mundo exterior, para aceptar la realidad tal como es y resignarse a escoger en ella los goces humildes que depara. Tal actitud es incomprensible para un joven, cuyo tiempo psicológico es todavía el futuro, y mucho menos aún para un alma generosa con elevados ideales, o bien con un inconsciente pero certero instinto de lo absoluto. Antígona se subleva en lo más hondo de sus entrañas contra este tipo de felicidad mezquina, burguesa, que su tío le presenta, con sus renuncias constantes, con sus claudicaciones, con sus hipocresías cobardes. Ella, que está hablando a Creonte desde muy lejos, desde un país lejano, desde el reino perdido de la juventud, no sabe qué haría con esa vida de los aleccionados por la experiencia, "qu'il faut aimer coûte que coûte". Y no se puede negar trágica belleza a ese irresistible impulso de rebeldía, que progresivamente se va apoderando de ella, para conducirla paso a paso a la catástrofe. Antígona quiere ahora a toda costa sacrificarse, cual si con una bella muerte pudiera devolver esa belleza que le ha sido arrebatada a la vida. Su muerte, de más en más inminente e irremediable, viene a ser lo que a juicio de Schopenhauer era el suicidio: la máxima afirmación de la voluntad de vivir, la protesta suprema del enamorado de la vida ante todo lo que la hace indigna de ser vivida:

> Je veux être sûre de tout aujour'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite —ou mourir (p. 97).

Y cuando no se llega a alcanzar esa seguridad, cuando se ha perdido toda esperanza, es sólo en la propia ruina donde se puede encontrar la única realidad hermosa dable: el sosiego producido por la propia aniquilación. El mismo Edipo encontró una serenidad que nunca tuvo cuando adquirió la certidumbre de sus crímenes.

Y así es como se llega al desenlace del drama, por el cauce torrencial de los sentimientos de la joven, con una lógica aplastante. Creonte reconoce la inutilidad de todo esfuerzo salvador:

> C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant. Antigone

> c'était faite pour être morte. Elle même ne le savait peut-être, mais Polynice n'était qu'un pretexte (p. 101).

La muerte de Antígona, pues, no cabe calificarla de holocausto al sentido del deber, sino de secuela de su propia idiosincrasia, de su radical desengaño, y sus desesperados intentos de asirse a un ideal inexistente. En esto y en su airada protesta contra la sucia realidad se reconoce en la joven a una hija típica de nuestro tiempo, a una precursora del existencialismo, que por aquellos momentos estaba fraguándose. Distínguese, empero, del protagonista de la *Nausée* sartriana, por una mayor lógica vital, por vivir con autenticidad mayor sus convicciones, porque evidentemente sólo el suicidio es la única solución comprensible para el hastío de la vida producido por el convencimiento de su radical falta de sentido. Hay, por otra parte, considerables diferencias de matices, por cuanto que nuestra heroína de momento tiene, tanto en ella misma como en su prometido, los suficientes asideros para aferrarse a la vida: afectos profundos, gusto por las cosas, un elevado concepto de sí misma y de Hemón. Pero el temor de dejar de ser en el futuro lo que ella cree que es en el presente, el temor de que su novio pueda algún día defraudarla, el temor de que sus propias vidas lleguen a ser como la de Creonte, monótonas, desilusionadas, tristes, es como un nuevo impulso que se añade al desengaño, para exacerbar su descontento con la vida, llevándolo a límites suicidas. ¡Qué diferencia con la sosegada actitud del hombre antiguo frente a los hechos que ya no tenían remedio, o a las condiciones desagradables de una realidad que no le era factible alterar! Su filosofía vital en tales circunstancias era la del ραδίως φέρειν, la de soportar la adversidad lo más llevaderamente posible, con hombría, sin protestas, sin dar coces —como decían los griegos— contra el aguijón. El hombre moderno en tales casos se subleva, se irrita, se desespera, precisamente porque las cosas no tienen remedio, porque no tiene posibilidad alguna de arreglarlas a su gusto. Tal como la Antígona de Anouilh se exaspera, porque el mundo no tiene la belleza que ella querría que tuviera, llevando hasta la muerte su pataleo de chiquilla caprichosa que no puede salirse con la suya. ¿Es esto en puridad una postura cuerda?

Por todo ello, en la pieza de Anouilh quedan sin una coherencia lógica los otros dos suicidios, el de Hemón y el de Eurídice,

que en el drama de Sófocles obedecían al encadenamiento fatal de la trama, a esa urdimbre teológica de los hechos donde se tejían, paralelamente al acontecer de los humanos, los decretos divinos de un mundo invisible y trascendente. La muerte de los dos seres más queridos de Creonte venía a castigarle en lo más vivo, y a impartir de modo implacablemente cruel una enseñanza a todos los hombres. Con ellas se operaba una transmutación ejemplar en el personaje, y el auditorio, sobrecogido, recogía un mensaje religioso en la *catarsis* trágica. Al acabar la pieza, las buenas gentes del Ática se marchaban a sus casas con el alivio y el consuelo ingente de no ver en Atenas horrores semejantes; renacía en ellas el orgullo de vivir en una democracia, y se les afianzaba el convencimiento de que era a toda costa necesario someterse al imperio de unas leyes cimentadas en los ἄγραφοι νόμοι de los dioses. En cambio, al suprimirse el fundamento religioso de la acción, el espectador de la *Antígona* de Anouilh, aun comprendiendo los motivos personales de la muerte de la protagonista, no acierta a explicarse el porqué de las de Eurídice y su hijo, y no puede por menos de compadecer la soledad de Creonte y dar la razón a las palabras del coro: "Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous étés bien tranquilles" (p. 117). Sin esa adolescente que, poco antes de morir, en un nuevo giro de su carácter tornadizo escribía a Hemón: "Je ne sais plus pourquoi je meurs" (p. 116).

Eteocles y Polinices, caídos en lucha fratricida, Antígona con su prometido y Eurídice yacen ahora en Tebas, como tantos y tantos cadáveres en los ensangrentados campos de batalla de Europa, gratuitamente, sin finalidad alguna: "morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris" (p. 123).

Y el espectador comprende bien a Creonte, el hombre desengañado de la vida, a quien las circunstancias obligan a desempeñar un oficio de rey que le repugna. El hombre de fría inteligencia, que no vacila en condenar cuando con una muerte se pueden salvar mil vidas, pero sensible en exceso para ser un buen tirano; consciente del odio que inspira a su alrededor, de su soledad, no obstante, supo asumir la responsabilidad de una tarea ingrata, porque alguien debía aceptarla:

> Ils disent que c'est une sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera? (p. 122).

En el drama de Anouilh ha ocurrido una trasposición. Ya no es la joven que muere frente a las veleidades del poder omnímodo de un tirano, el paradigma de la *areté* cívica, sino el gobernante aislado en la prisión de su palacio, que no sólo hace renuncia de sus más íntimas inclinaciones, para entregarse de lleno al ímprobo quehacer del gobernante, sino que sacrifica incluso sus más entrañables afectos personales. En un mundo donde se ha hecho culto de una desaforada libertad individual, donde los hombres se han tornado de más en más egocéntricos, desentediéndose de los intereses de la colectividad, donde el decir que *no* a todo se ha convertido en sistema, Creonte es el único en sentir la necesidad de que haya gentes que sepan decir *sí* en un determinado momento, que sepan tomar callada, eficiente, dolorosamente a veces, decisiones en contra de sus íntimos deseos, y prescindir de todo sentimentalismo, por no ser propio de reyes hacer "du pathétique personnel". ¡Pobre Creonte, abrumado por el peso de un poder aborrecido, sobrecargado de trabajo, a quien la vida no le reserva otra cosa que esperar en su palacio vacío el día de su muerte! Apoyado en su pajecillo, que poco a poco irá creciendo, rememorará a la caída de la tarde el drama absurdo de Tebas: la inutilidad de la lucha fratricida, el sacrificio gratuito de Antígona, la necedad y el egoísmo sordo de sus conciudadanos. Cada vez verá espesarse más en torno suyo el odio, y quién sabe si algún día tendrá que enfrentarse con el momento tan temido de ordenar disparar los fusiles de sus guardias sobre el pecho de un niño, inocente víctima de las maquinaciones de la oposición. Mirando a Creonte y a lo que le rodea, se apodera de nosotros una gran angustia, por todo cuanto hay en todo ello de reflejo de nuestro mundo, de ese mundo en que las gentes tienden a convertirse en masa y los destinos de los hombres se van acumulando sobre los hombros de unos pocos Creontes como él. A veces parece como si las Antígonas sofocleas, exponentes de un concepto del ciudadano como individuo consciente del deber y responsable de sus actos, de la *areté* política en su más excelso sentido, se estuvieran agotando, y ya no pudiera nuestro mundo sino, a lo sumo, producir heroínas como la Antígona de Anouilh.

LUIS GIL

Universidad Central de Madrid.