

EL HÉROE COMO PROBLEMA POLÍTICO: CONFLICTO ENTRE LA IDENTIDAD Y LA ALTERIDAD EN EL TEATRO DE DIONISO

THE HERO AS POLITICAL PROBLEM: THE CONFLICT BETWEEN
IDENTITY AND ALTERITY IN THE THEATER OF DIONYSUS

JONATHAN LAVILLA DE LERA*

Resumen: El presente texto tiene como objetivo mostrar que el conflicto entre la identidad y la alteridad desempeñaba un rol crucial en la tragedia ática. Para ello, primero, hablaremos del vínculo entre el teatro trágico y el dios Dioniso, a quien la tragedia estaba consagrada, tratando de explicitar algunos aspectos compartidos. A continuación, señalaremos uno de los sentidos en los que se da una continuidad entre la épica arcaica y la tragedia en lo que atañe al ideal heroico. Por último, trataremos de recoger lo expuesto y ver, a modo de ejemplo, cómo se plasma en una tragedia concreta, la *Antígona*.

Palabras clave: Tragedia; héroe; política; *Antígona*.

Abstract: The main goal of the present text is to show that the conflict between identity and alterity played a key role in Greek tragedy. For this purpose I will first discuss the links between Greek tragedy and Dionysus, to whom tragedy was originally dedicated, trying to uncover common traits. Then, I will highlight points of continuity between archaic epos and the heroic ideal in tragedies. Lastly, I will bring together some of the ideas developed in the text, so as to test them against one of the tragedies, *Antigone*.

Keywords: Tragedy; hero; politics; *Antigone*.

1. ADVERTENCIA INICIAL

Debido en parte a la belleza de sus obras, el tema de la tragedia ática y su significado ha recibido una atención y estudio ingentes. El presente texto no pretende discutir con la crítica o entrar en algunos de los debates más intensos acerca de su sentido. Su propósito es, más bien, ofrecer una vía de lectura general de estas obras a través de un par conceptual particularmente importante en lo que atañe al héroe griego, a saber, la identidad y la alteridad.

* Professor na Universidade do País Vasco (UPV/EHU). Espanha.
<https://orcid.org/0000-0002-0558-8806>. Email: jonathan.lavilla@ehu.eus

Por ello, reducimos la bibliografía lo más posible, evitando alargar o desviar el artículo hacia algunos de los problemas y debates más intensos, que ya han sido recogidos y debatidos extensamente durante las últimas décadas.

2. LA TRAGEDIA ÁTICA CONSAGRADA AL DIOS DIONISO

Las tragedias se representaban en Atenas, principalmente durante el festival de las Grandes Dionisias¹, en el mes de *elafebolión* —hacia finales de nuestro mes de marzo—, en un teatro situado junto al altar de Dioniso². Si bien pocos dudan de que en sus orígenes la tragedia estuviese consagrada al dios Dioniso³, a tenor de las obras y noticias conservadas⁴, no es evidente la vinculación entre la tragedia y el dios⁵.

Dioniso es un dios inquietante. Arquetípicamente está ligado con el conflicto entre la identidad y la alteridad⁶. Dioniso es siempre otro, nunca es lo que parece. Dioniso se transforma adoptando múltiples formas a lo largo de la mitología conservada. Dioniso siempre estará relacionado con la

¹ Otra de las fechas destacadas en las que se celebraban tragedias en Atenas eran las fiestas Leneas, durante el mes de Gamelión, nuestro enero actual.

² Quien tenga interés acerca del marco ritual que acompañaba la competición dramática de las Grandes Dionisias, cfr., p.ej., HALL, 2010, pp. 22 ss.

³ La autoridad de Aristóteles ha contribuido a respaldar esta creencia al señalar que el diti-rambo, un canto en honor a Dioniso, fue el germen de la tragedia (cfr. Arist. *Po.* 1449a10-11).

⁴ Pocas tragedias trataban el mito de Dioniso y, entre las conservadas, este dios sólo desempeña un rol importante en las *Bacantes* de Eurípides. Además, esta obra no permite conocer cuál era el vínculo originario entre el dios y esta modalidad dramática.

⁵ La mayoría de introducciones y obras dedicadas a la tragedia destacan este hecho. Así, por ejemplo, en una reciente introducción, SCODEL, 2010, p. 21 destaca que, pese a curiosidades como que los actores pudiesen referirse a sí mismos un par de siglos más tarde como “artistas de Dioniso”, la vinculación entre el teatro trágico y el dios no sería evidente para los griegos del siglo V y posteriores. Es decir, el nexo entre el dios y el teatro dejó de ser manifiesta de manera muy veloz, si es que alguna vez hubo algo así como una vinculación clara y transparente.

⁶ Durante largo tiempo, Dioniso fue concebido como el dios del vino, la alteridad, el frenesí y la naturaleza, en contraposición con la civilización, la identidad y la ciudad. Sin embargo, esta construcción de Dioniso, contrapuesta de manera neta a Apolo, constituye una visión unilateral y deformada del dios. Si bien es cierto que Dioniso está ligado a la metamorfosis y a la alteridad, no menos cierto es que también se liga a la identidad, a la cultura y a la ciudad. A este respecto, véase, p.ej., KERÉNYI, 2006. Para una exposición acerca de los vínculos entre Apolo y Dioniso, véase SUAREZ DE LA TORRE, 2008. A este respecto, conviene recordar, con MIRALLES, 2000, p. 147, que el dios Dioniso de la tragedia y de los griegos no es el Dioniso que Nietzsche construye en su *Nacimiento de la tragedia*.

máscara, con una condición velada, huyendo de los celos y la ira de Hera. Primero, al morir su madre Sêmele a los seis meses de gestación, Zeus lo guarda en secreto en su muslo hasta pasar los nueve meses; más adelante, no se integrará directamente en el Olimpo, sino que tiene que vagar oculto por largo tiempo. Según algunas versiones, pese a ser varón, pasa la primera parte de su vida travestido como una niña, para ocultarse de Hera. Dioniso siempre es un dios cuyo reconocimiento no es evidente. Es hijo de una tebana, pero incluso en Tebas, ni se cree que sea un dios ni se cree que sea autóctono. Dioniso siempre se asocia a la alteridad, a aquello que viene de fuera, a aquello que a veces no se reconoce. No obstante, Dioniso exigirá su reconocimiento y, aunque en diferido y a las malas, también será reconocido en Tebas.⁷

Dioniso es un dios ambiguo; se asocia con la alegría y fuerza renovadora del vino, pero también con los excesos de la bebida y su fuerza destructora. Así, representa la pulsión vital: a veces, cuando se le reconoce y se integra con mesura, representa la armonía de la vida; otras veces, cuando no se le reconoce y se le excluye, la destrucción ciega (cfr. E. *Ba.*). Dioniso, como el vino, puede actuar sobre las personas de manera muy diferente, según se tome con o sin medida. Precisamente, la cuestión de la medida era central en lo relativo al vino. Éste se mezclaba con agua, en diferentes proporciones, para que no resultase excesivo.

La religión dionisiaca era diferente a la del culto homérico. En ella los iniciados entraban en comunión —i.e. en identidad— con el dios, ya fuese por medio del vino, de las danzas desenfrenadas en la montaña u otros procedimientos. El culto va ligado, por tanto, a cierta posesión del dios. Uno deja sus límites propios para entrar en comunión con algo mucho más grande. Además, todas las personas, independientemente de su estatuto social podían participar de la misma manera, integrándose en una comunión análoga para todos. Unirse a Dioniso es por tanto, perder la identidad individual y la diferenciación social, pero al mismo tiempo, alcanzar un estado mucho más elevado. Se pierde la consciencia para alcanzar el absoluto por un momento⁸.

⁷ Para una colección sucinta de las distintas versiones del mito de Dioniso y sus fuentes, véase GRIMAL, 2018, pp. 139-141.

⁸ Sobre la religión dionisiaca, véase p.ej. DODDS, 1986 y 2006, pp. 81-84, o RHODE, 1994, pp. 142-177.

Por último, conviene destacar que los diversos mitos muestran a Dioniso adoptando formas muy diversas, como la del macho cabrío⁹ o el toro. Dioniso, pues, es ambiguo, pues está estrechamente ligado tanto a la identidad como a la alteridad.

Precisamente, la cuestión de la alteridad y de la transformación puede resultar crucial para el teatro griego. La tragedia, a diferencia de la épica, no se narra en tercera persona y mediante la introducción, a veces, del estilo directo, sino que hay una ficción, según la cual son los propios personajes los que hablan directamente. Frente a la épica, en la que el oyente ve los sucesos en un lugar diferente, en el teatro el espectador ve al personaje en frente y hablando de manera directa. Por ello, la máscara resulta un elemento central del teatro. En éste se representa que quien habla no es el actor, sino la propia máscara o *πρόσωπον*, que también significa “personaje”. El actor o intérprete en griego se designaba mediante el sustantivo *ὑποκριτής*¹⁰. El “hipócrita” ahoga su personalidad para transformarse, durante la función, en el personaje. Así, el espectador era consciente de que aquello que se le narraba era ficticio y no remitía a una verdad histórica. La tragedia se relaciona con lo *ψεῦδος*, lo falso o lo ficticio, pero esto no implica que allí no se encuentre, velada, alguna verdad de un orden superior.

3. LA TRAGEDIA ÁTICA COMO LAS MIGAJAS DEL FESTÍN DE HOMERO

Para tratar de mostrar otro sentido en el que la cuestión de la identidad y la alteridad puede relacionarse con la tragedia, conviene repescar la supuesta frase de Esquilo según la cual la tragedia se compondría de las migajas del festín de Homero¹¹. Así, sus protagonistas son la mayoría de las veces héroes. Estos no son exactamente humanos, pero tampoco son dioses¹². Sobre la

⁹ Cabe señalar, en cualquier caso, que ciertas fuentes indican que tal vez el macho cabrío en un inicio no estuviese vinculado a Dioniso, sino a otras divinidades. Es más, según algunas versiones, el animal sería sacrificado en ciertos rituales a petición del dios del vino, que no vería con buenos ojos al animal, que dañaba las vides comiéndoselas. Es decir, si bien el macho cabrío se entiende más tarde y según otras versiones como símbolo de Dioniso, algunos han sugerido que inicialmente existiría cierta incompatibilidad entre ambos. Para una consideración de esta cuestión, Cfr. UNTERSTEINER, 1984, pp. 31 ss. Sea como fuere, esta cuestión no es relevante de cara al objetivo del presente texto.

¹⁰ Sobre los conceptos de *πρόσωπον* y *ὑποκριτής*, véase GUZMÁN GUERRA, 2005, p 30 y p. 38.

¹¹ Cfr. ATENEO, *Dipnosophistae*, 7.348.

¹² Los héroes, junto a los dioses, eran objeto de culto como ancestros, representantes y defensores de las distintas ciudades-estado y de diversas funciones sociales. Habitualmente suele

escena se sitúan, generalmente, los héroes, y un coro, que vendría a representar la voz de la sensatez y de la moderación humana, algo así como el sentido común del ciudadano y de la ciudad misma¹³. El héroe, en cambio, no es humano¹⁴. Podríamos decir que el héroe trágico es, en cierta manera, el lugar del exceso. La tragedia acostumbra a representar la caída en desgracia de un héroe. El error del héroe no deriva generalmente ni de una bajeza de carácter ni de intenciones deshonestas. Todo lo contrario, como señala Aristóteles en su *Poética*, normalmente los héroes son personajes máximamente nobles. Su caída se debe a un error (*ἁμαρτία*), el cual suele denominarse exceso o desmesura (*ὑβρις*). Esta actitud o carácter que encontramos en los héroes trágicos contrasta con el coro y con algunos personajes que sirven de contrapunto respecto al héroe. Lo opuesto a la *ὑβρις* es la moderación (*σωφροσύνη*). El coro advierte al héroe de que más vale mostrarse cauto. No obstante, el héroe no atiende a razones que le vengan de fuera.

Precisamente, defendemos que en varias tragedias el error del héroe consiste en estar clausurado en sí mismo, ciego a perspectivas diferentes a la suya. Podríamos decir que los héroes nunca hablan “con” los demás, sino que hablan “en presencia” de los otros. En ese sentido, cada héroe estaría cerrado a sus propias razones, ciego, preso en su identidad. Un héroe no dialoga, sino que siempre dice lo mismo, manteniéndose idéntico a sí mismo. No hay diálogo efectivo, sino la repetición de una postura; es decir, monólogo. Ciertamente, los héroes se muestran obstinados en la tragedia, atendiendo únicamente a su propio impulso y sin atender a la palabra de

referirse a los héroes como semi-dioses; no obstante, si bien a menudo su genealogía es de origen divino, lo cierto es que su naturaleza es, como la de los hombres, mortal, por más que su nombre o fama perdurasen a través de las distintas generaciones (aquí residiría, en todo caso, su carácter inmortal; son inmortales gracias a que los poetas rememoran sus hazañas). Asimismo, el conocimiento de los héroes, como el de los humanos, es limitado, lo cual resulta significativo a la hora de entender que el error del héroe en las tragedias, generalmente, se debe a que, dotados de un conocimiento parcial y falible, se comportan como si su postura fuera correcta de manera clara y cierta. Para una caracterización más extensa del héroe, cfr. p.ej. RHODE, 1994, pp. 79-101.

¹³ No pretendemos sostener aquí que el rol del coro sea siempre éste en todos los autores y obras. Más bien, estamos ofreciendo una guía de lectura, siendo consciente de que es válida para ciertas tragedias, pero no para todas. Para una visión más amplia del rol del coro trágico, véase GUZMÁN GUERRA, 2005, pp. 46-53.

¹⁴ VERNANT y VIDAL-NAQUET, 2007, pp. 1081-1082 han señalado bien este contraste entre un coro anónimo que vendría a representar el propio orden ciudadano y un héroe individual que no se deja apresarse dentro del orden cívico.

los demás. Así, los héroes ni acostumbran a atender al coro ni detienen su postura excesiva, ajenos a la moderación.

Conviene tener siempre presente que los héroes no hacen cosas humanas y que no pueden ser juzgados en términos humanos. Los héroes son personajes que la tragedia recoge de la épica. Allí el héroe por antonomasia es Aquiles, que en la *Iliada* busca la gloria (κλέος) personal. Aquiles, con otros caudillos griegos se dirige a hacer la guerra contra los troyanos. No obstante, llegado un punto se produce un problema. Agamenón, el jefe de toda la expedición, se ve obligado a devolver su botín de guerra, la hija del sacerdote Crises, Criseida. Entonces, ofendido y para no ser menos que el resto, le reclama a Aquiles que le dé para él a Briseida, que es la muchacha que se quedó Aquiles como botín de guerra. Aquiles cede a Briseida, pero ofendido, se niega a participar más en la lucha contra los troyanos. Deja a los griegos sin su ayuda y el resultado es que la batalla se inclina a favor de los troyanos. Algunos compañeros tratan de convencer a Aquiles, pero éste no cede, ni atiende a razones. A Aquiles le importa más el honor personal que la empresa colectiva. Aquiles sólo volverá a la batalla cuando su amigo Patroclo muera, precisamente, para vengarle, esto es, movido por una motivación personal.

Pues bien, el siglo V a. C., con una sociedad cada vez menos jerárquica y en la que la legalidad y el horizonte colectivo empiezan a ser centrales, el héroe y su ideal personal no tienen espacio. Los poetas trágicos introducen al héroe antiguo en el centro de la ciudad¹⁵. El resultado —de este experimento literario— es que el héroe está fuera de juego, descolocado, al no integrarse en una razón política o ciudadana. La tragedia muestra a héroes dentro de una ciudad de hombres. El ideal heroico de aquéllos no casa con el nuevo ideal colectivo de éstos. Así, en una trilogía perdida de Esquilo en la que el protagonista era Aquiles¹⁶, que en la *Iliada* encarna por excelencia el ideal heroico, se sitúa al héroe frente a un tribunal, para ser juzgado; se pide para él una de las peores condenas que puede recibir un hombre, la muerte por lapidación. Esto es lo que pasa cuando se introduce al héroe en la ciudad.

¹⁵ Al comentar el teatro de Esquilo, VIDAL-NAQUET, 2004, p. 26 ha recogido magníficamente esta cuestión: “Se trata para Esquilo de una forma de plantear el problema del estatuto del héroe trágico en relación con la ciudad que lo proyecta al centro de la escena y al mismo tiempo lo rechaza. Se plantea así una pregunta sobre la que volveré: ¿qué puede hacer una ciudad como Atenas con personajes como Agamenón, Ayante y Edipo?”

¹⁶ Las obras se han perdido, pero conservamos toda una serie de fragmentos que hacen posible entrever cuál era el argumento principal de la trilogía.

Aquiles deserta de su ejército en la *Ilíada*, un comportamiento que, desde la óptica del ideal heroico, no parece mancillar el buen nombre y carácter brillante del Périda. No obstante, cuando el asunto es llevado al centro de la ciudad y se mide desde la nueva perspectiva política, la cuestión aparece de forma muy distinta. En tiempos de Esquilo desertar en el combate constituía un delito gravísimo, penado con la pena de muerte.

Así, en la tragedia los héroes sirven para hacernos ver que nosotros no somos héroes y que para ser felices, debemos comportarnos como humanos, es decir, de manera mesurada, esto es, dialogando con los demás, conscientes de que existen otros puntos de vista. Desde una perspectiva política, Aquiles debe ceder ante el reclamo de sus compañeros de que regrese al combate, pues el colectivo está fuera de toda duda por encima de la empresa personal y, por tanto, nadie puede actuar sin tener en cuenta el conjunto. Traídos del mundo épico, los héroes no son dioses, pero tampoco son exactamente humanos. No son la alteridad absoluta, a tenor de que vemos en ellos numerosas cualidades humanas (pasiones, ideales o razonamientos con los que podemos identificarnos). Ahora bien, nosotros, en tanto que humanos (y ciudadanos), debemos conocer la medida. Debemos adquirir la conciencia de que desde lo que somos nosotros, si nos excedemos, algo saldrá mal. Si no nos mantenemos moderados, es decir, si cometemos ὕβρις, sufriremos la caída, con todas sus consecuencias, como le ocurre al héroe. Es la manera grotesca en la que la tragedia muestra a los héroes.

Cabe recordar aquí una de las maneras en las que Aristóteles describe la tragedia:

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 el relato, y que mediante compasión (ἔλεος) y temor (φόβος) lleva a cabo la purgación (κάθαρσις) de tales afecciones¹⁷.

Parafraseando a Aristóteles, podríamos decir que la tragedia debe causar en nosotros una triple sensación: debe producirnos temor, ante la visión de la caída y del sufrimiento al que inexorablemente se dirige el héroe¹⁸, y debe causarnos al mismo tiempo compasión, pues hay algo humano —propio de uno mismo —en el héroe. El héroe no es plenamente humano, pero

¹⁷ Arist. *Po.* 1449b24-28. Trad. de García Yebra.

¹⁸ Adviértase que, si bien el héroe no es consciente de su destino, los espectadores conocían bien los mitos representados por los poetas y, por tanto, el destino ineludible del héroe.

descubrimos en su personalidad muchas de las pulsiones humanas, a las que debemos imponerles freno. Gracias a la puesta en escena de acciones desmesuradas, nosotros podemos tomar consciencia de lo relevante de la medida. Así, finalmente, el espectador se purga del terror y de la compasión, al constatar que el protagonista de la historia, no es “él mismo”, sino “otro”, el héroe. El espectador se congratula al ver que la tragedia garantiza una justicia, algo así como la permanencia de cierto orden: todo aquel que exceda los límites adecuados —todo aquel que no se percate de que hay que vivir teniendo en cuenta el conjunto del que uno forma parte— caerá. En ese sentido, el espectador se compadece del destino trágico, pero sabe de que, precisamente, lo conveniente es evitar reproducir dicho camino. Para ello, lo que hay que hacer es guardarse de pensar que las cosas son únicamente como uno las piensa o entiende. Uno debe tomar al héroe como modelo a evitar a toda costa.

El error heroico consistiría, pues, en adoptar un punto de vista ciego¹⁹. El héroe está seguro de sus razones y lleva hasta el último término dicha postura, siempre fiel a sí mismo y sin aceptar considerar otros puntos de vista. El error trágico reside, pues, en la clausura en una identidad excesivamente rígida, esto es, en la incapacidad del héroe para entablar un diálogo. El héroe es incapaz de dialogar con los otros o con los que tienen perspectivas diversas a la suya. Por eso puede decirse que el héroe ni se integra en lo social ni en lo político; su lógica es diversa, de otro marco, mucho más afín al de las hazañas (bélicas) narradas por la épica. Es precisamente este aislamiento del héroe en sí mismo lo que lo conduce a la desgracia. Reproducimos a continuación una descripción que recoge bella y atinadamente la soledad a la que está confinado el héroe trágico, preso dentro de los muros de su propia identidad:

És millor que ens anem avesant a caracteritzar-lo [i.e. al héroe] per la situació en que es troba i pel caràcter no polític, asocial, de la seva situació. L'heroi de la tragèdia està sol. La tragèdia grega es poesia i sovint reflex-

¹⁹ La desmesura del héroe viene a menudo representada como una especie de ceguera, semejante a un obnubilación o locura pasajera conocida como *ἄτη* (Cfr. p.ej. S. *Ai*). Adviértase que, en el fondo, esta ceguera es el quid del exceso del héroe, hasta el punto de que ceguera y exceso no se dejan distinguir. Los héroes trágicos son excesivos porque están ciegos en su propia perspectiva. Esto se puede ver en numerosos personajes. Por ejemplo, véanse los casos de Ayante, Edipo o Hipólito, que van a tientas, ciegos, hasta que comprenden que las cosas no eran únicamente como ellos las pensabas. A este respecto, resulta muy sugerente el comentario acerca de la ceguera de Edipo de BAÑULS OLLER & CRESPO ALCALÁ, 2010.

teixen més nítidament aquesta situació les metàfores que s'hi apliquen, les constel·lacions semàntiques i els mots recorrents que la dibuixen, que no els debats i els discursos, sempre més parcials. És en la fragmentació i en l'ambigüïtat, en la presó circular dels dobles sentits, de la significació que es va orquestrant al seu entorn, que es perfila més segurament la situació envolvent, com un mur que laïlla, en que roman clos l'heroi. La seva situació és el seu ésser, la font del tràgic, la presó de la identitat de l'heroi, de la sofrença que el limita i el defineix, sempre sol davant d'ell mateix. És la solitud de l'heroi el que ara importa. Tant en sentit grec, perquè l'heroi no participa del polític, en queda exclòs per una raó o per una altra, com en sentit més absolut, perquè la solitud de l'heroi es la condició més universal del tràgic²⁰.

Finalmente, en el desenlace de la tragedia y cuando ya ha caído en desgracia, el héroe comprende su error, en lo que se conoce como “reconocimiento” (ἀναγνώρισις) de la falta por parte del héroe. El héroe se percata de que las cosas no eran exclusivamente como él las pensaba, capta el hecho de haber estado ciego a otros puntos de vista, en definitiva, ciego ante lo complejo de la realidad. Sin embargo, este reconocimiento llega demasiado tarde para él, cuando ya no hay remedio. En cambio, y este sería uno de los objetivos didácticos del poeta, todavía hay esperanzas para el espectador: él no es un héroe y no tiene por qué padecer su infortunio. Para ello, es imprescindible el diálogo, la mediación con la alteridad, esto es, evitar el aislamiento monológico del héroe²¹. Para no sufrir el final del héroe basta con integrarse en el orden político. La purga (κάθαρσις) de la que Aristóteles habla en la *Poética* tendría que ver con esto. El humano empatiza con los sentimientos del héroe, experimentando terror y compasión; sin embargo, en definitiva, comprendería que él no es el héroe que tiene en frente y que, de evitar su desmesura (ὑβρις), no experimentará su destino.

²⁰ MIRALLES, 2010, pp. 155-156.

²¹ Como se comprenderá, esto supone que no solamente el ciudadano tiene que reconsiderar los propios límites de su pensamiento, sus puntos de vista y sus valores, sino que la propia sociedad debe estar en cierta medida abierta a hacer lo mismo, reconsiderando sus ideales, sus costumbres y sus valores. Así, VIDAL-NAQUET, 2004, 53 ha sostenido que “la tragedia, en su propia esencia, es un paso hacia el límite”. La tragedia es un paso hacia la alteridad, precisamente, para preservar el buen orden y la salud de la identidad del grupo.

4. DOS HÉROES CIEGOS EN SU PROPIA PERSPECTIVA: ANTÍGONA Y CREONTE

El objetivo de las líneas anteriores no ha sido sostener que este modelo explicativo sirva para leer el conjunto de las tragedias conservadas. Al contrario, parece claro que en otras obras, p.ej. en la *Helena* de Eurípides, esta interpretación no funcionaría y que el héroe —en este caso, la heroína, Helena— es cualquier cosa menos una identidad clausurada en sí misma. Sin embargo, pensamos que, en cambio, buena parte de las tragedias son susceptibles de ser leídas mediante este enfoque. Así, en lo sucesivo, el presente texto aplicará la vía hermenéutica descrita sobre una tragedia concreta, la *Antígona*, para mostrar como esta perspectiva resulta fecunda a la hora de interpretar qué pasa.

Lejos de ofrecer un análisis pormenorizado y extenso de una obra sobre la que se ha discutido ampliamente y la bibliografía es inmensa, me limitaré a comentar algunos pasajes centrales de la *Antígona*, en los que la problemática planteada en los puntos anteriores se refleja de forma bastante nítida. Mi propuesta de lectura se basa en el supuesto de que Sófocles, hacia la mitad del siglo V —concretamente en el 441 a.C.—, moldea el mito para recoger en su *Antígona* una problemática social presente durante dicho siglo. Frente al proceso de transformación y democratización que se está produciendo en la ciudad, algunos, los más conservadores, serían partidarios de no abandonar el conjunto de creencias, costumbres y estructuras de tiempos anteriores, a veces conocido como “conglomerado heredado”²². Frente a ellos, estarían los más progresistas, que defienden e impulsan el proceso de ilustración, transformación y renovación de lo social, dispuestos a hacer desaparecer todo lo antiguo por estar obsoleto. El problema reside, precisamente, en que, fruto de esas dos posiciones, se produce una tensión en la ciudad que amenaza con romper el orden. Si no existiese diálogo y un consenso de mínimos entre ambas posturas, la ciudad correría el riesgo de quebrarse. Por ello, Sófocles llamaría a la moderación y al diálogo.

Esta vía de lectura que propongo, por lo demás, se basa en los datos históricos que tenemos, pero también en las noticias que nos han llegado del dramaturgo. Sófocles es conocido, entre otras cosas, por haber mantenido una buena relación con Pericles, precisamente, uno de los adalides del movimiento de renovación de la ciudad; si Sófocles frecuentó el círculo de Pericles, necesariamente tuvo que vincularse y estar en buena sintonía

²² Utilizamos aquí el término empleado, entre otros, por DODDS, 2006.

con algunos de los espíritus más progresistas e ilustrados de la ciudad. Sin embargo, también poseemos noticias de que Sófocles fue conocido por los atenienses como el más pío de los hombres (θεοσεβέστατος). Esto deja entrever el carácter conciliador y sintetizador del ateniense, que lejos de enrocarse en uno u otro bando de manera unilateral, integraba armónicamente lo viejo y lo nuevo. A este respecto, resultan muy sugerente la siguiente descripción del poeta:

En Sófocles, como quien era de quien venía, el respeto a la tradición heredada de los mayores se compenetra espontáneamente con el espíritu de progreso, lo vigorosamente innovador con lo tradicional que, al aceptar, renovaba, transmitiéndolo igual y distinto a los que vinieron tras él. No fue un espíritu estacionario, de los que se quedan en el pasado; pero sí de los que renuncian al salto a partir de la nada. Cuando joven, no nos lo imaginamos ni en el gremio de los dóciles ni en el de los disfrazados de rebeldes, dóciles con el signo menos, que se creen independientes porque son indisciplinados. Si su obra tuvo tanta fuerza entre sus contemporáneos y eficacia tanta en lo porvenir, fue porque se apoyaba profundamente en la historia, en la raza y en el pueblo de cuyas entrañas salía, y ese amor intenso le llevaba a una visión de Atenas como empresa creadora de futuro²³.

En este contexto, Sófocles representa a Creonte y a Antígona como a héroes, es decir, como personajes incapaces de dialogar, con una concepción muy clara sobre cómo son las cosas y con la determinación de actuar en función de dicha comprensión hasta las últimas consecuencias. Antígona representaría la cosmovisión de las antiguas convenciones griegas, mientras Creonte la nueva ideología de la ciudad estado. En cualquier caso, el problema no es propiamente la postura política de cada uno (ambas posturas tienen sus razones), sino estar ciegos en dicha posición, esto es, su incapacidad para dialogar y llegar a acuerdos. Podríamos decir que, cada uno a su manera, ambos personajes están solos, encontrando en todo aquel que no concuerde de manera absoluta con su causa un enemigo. Frente al Coro, Ismene, Hemón y otros personajes, que tratan en todo momento de que Antígona y Creonte moderen sus posturas y dialoguen, los dos héroes avanzan obstinados y ciegos en sus perspectivas. Expresado diversamente, cada personaje constituye una identidad ciega incapaz de tender lazos e interactuar con la alteridad. El conflicto que representa la tragedia, precisamente,

²³ LASSO DE LA VEGA, 1981, 7.

es fruto de esta postura inamovible que cada uno de los héroes encarna. Lo que está en juego es el propio orden social.

4.1. El solipsismo de Antígona

Si nos fijamos en la figura de Antígona, el primer pasaje en el que podemos apreciar lo señalado es la conversación inicial que mantiene con Ismene, entre los vv. 1-99. Tras el doble decreto impuesto por Creonte, Antígona le pide ayuda a Ismene para enterrar a Polinices, contra lo prescrito por su tío, pese a que romper el decreto suponga la condena a muerte por lapidación. Ismene trata de hacerle cambiar de idea a su hermana. Primero, le recuerda la desgracia que atraviesa la familia, pidiéndole que reflexione, para no añadir más desventuras a la serie. Después, entre los vv. 61 y 62, le recuerda también que ellas dos son mujeres, que esa es su condición y que no están en disposición de luchar con los hombres y menos aún contra el soberano. Ismene subraya que no son soberanas, sino súbditas y, que les corresponde obedecer. Así, por su propio bien, insta a su hermana a someterse al poder constituido en la ciudad, pues no hacerlo, equivaldría a comportarse sin juicio y ganarse para sí una nueva desgracia. Antígona, en cambio, decidida, señala que será glorioso²⁴ para ella morir y ser rebelde, si es en favor de unas leyes que no son de orden divino, sino sagrado. Es decir, Antígona, sin negar su condición de mujer y de súbdito, indica que los humanos en su conjunto, desde el soberano hasta el esclavo, se deben a un orden legal de tipo superior, a saber, el de las leyes divinas. En realidad, defiende que está haciendo lo que le corresponde a ella (y a los demás) hacer, esto es, respetar la voluntad de los dioses y enterrar a su querido hermano. Si bien señala que ella no le da la espalda a las leyes divinas, Ismene reitera que vive en la ciudad de los hombres y que, si no quieren tener problemas, no pueden ir contra la legalidad impuesta por ellos. Ismene trata de contener el fervor de su hermana, trata de suscitar en ella moderación. No obstante, Antígona se obstina, segura de sí misma, sin atender otras razones que no sean las propias. Antígona juzga que quien esté con ella es su amiga y todos los restantes sus enemigos. Así, no detiene su empresa, sino que prosigue

²⁴ Esta idea se ve reafirmada en los vv. 499-507, cuando Antígona le diga a Creonte que ella, con sus acciones, se ha ganado la más gloriosa fama (κλέος).

en ella, igual de convencida que antes, sugiriéndole bastante claramente a su hermana que o está con ella o contra ella²⁵ (vv. 86-87 y 93-97).

Este diálogo —o, mejor dicho, ausencia del mismo a causa de Antígona— entre las hermanas y el carácter dispar de ambas volverá a reflejarse más tarde, entre los vv. 526–560. Tras ser capturada Antígona por los hombres de Creonte y encontrándose las dos hermanas frente a éste, Ismene estará dispuesta a compartir la pena impuesta a su hermana (vv. 536-537; 540-541); es más, parece que una vez más muestre que, en el fondo, está de acuerdo con su ella, al pedirle que acepté que ambas “compartan” la pena y, así, honre debidamente al muerto (vv. 544-545). Vemos que Ismene no está anclada en una postura pétrea, sino que moldea su comportamiento en función de las circunstancias; primero trata de evitar que su hermana ejecute sus planes y se niega a ayudarla, pero a continuación, cuando Antígona ya ha completado su designio, decide situarse junto a ella, ofreciéndole su apoyo. No obstante, Antígona se niega a que su hermana corra su misma suerte. La postura de esta última es inamovible. El motivo por el que rechaza el apoyo de su hermana no parece ser la compasión; más bien, deja a las claras que la justicia (δικη) no lo permite, ya que no se ha enrolado (κοινωσύμην) en su bando ni en su causa. Antígona tiene claro que su hermana no se ha posicionado con ella ni con su hermano Polinices, sino con Creonte (vv. 546-547; 549). Nuevamente, vemos que, según su lógica, quien no esté enteramente con ella, está en su contra. Frente a una Ismene que trata de trazar vínculos o elementos comunes entre ambas (v. 558. Adviértase el uso del término ᾤον), Antígona una y otra vez marca una clara contraposición entre ella y su hermana, subrayándola mediante la reiteración de la contraposición entre “yo” (ἐγώ) y “tú” (σύ) (cfr. v. 555; 557; 559).

De esta forma, parece que la actitud de Antígona concuerda y casa perfectamente con la descripción previa que dimos del héroe como personaje

²⁵ A partir del v. 80, la tensión va en ascenso a causa de Antígona. En algunos versos resulta especialmente patente que, a diferencia de Ismene, aquella ve como enemigo a todo aquel que no actúe en consonancia con sus planes. Así, en vv. 86-87, le dice a su hermana que, si calla sobre lo que se dispone a hacer, todavía le resultará más odiosa (ἐχθίων) que si habla; análogamente, en vv. 93-97, le dice que, si no cambia su postura, la odiará (ἐχθαρή), a la vez que da a entender, en vv. 95-96, que, visto que no está dispuesta a ayudarla, su decisión y sus actos son suyos y sólo suyos. Las palabras de Ismene en vv. 98-99, en cambio, tienen un talante muy diferente, pues, si bien no aprueban lo que su hermana pretende hacer, al menos sugieren que entiende su postura, la cual resultará con rectitud (cfr. ὀρθῶς) un gesto de amor hacia sus seres queridos.

unilateral, preso en su identidad y convicciones. Pues bien, como veremos a continuación, lo mismo puede señalarse de Creonte.

4.2. El solipsismo de Creonte

En su discurso inicial (vv. 162-210) justifica²⁶ su doble decreto, señalando que la ciudad-estado se olvidará de nexos sanguíneos y de amistades basadas en el interés personal para pasar a regirse por el único criterio rector de primar el interés colectivo por encima de cualquier otra cosa. Es decir, subraya que premiará y castigará a las personas siempre en función de este único criterio, a saber, de si benefician a la patria o la perjudica, independientemente de cualquier otro tipo de elemento, incluidos los vínculos sanguíneos o los intereses personales. No obstante, en lo sucesivo quedará de manifiesto que Creonte no actuará así y que incluso contradirá mediante sus acciones cuanto ha dicho²⁷, en gran medida, por su obstinación, por no ceder en su postura, pese a los perjuicios que esto pueda causar a la ciudad.

Un primer pasaje en el que esta contradicción se hace patente es el breve intercambio de palabras entre un Guardián y el soberano (cfr. vv. 223 ss.). El primero narra que hay indicios de que al cadáver de Polinices se le ha rendido ciertas honras fúnebres, al menos, de manera simbólica. El Corifeo, dice que a tenor de que no hay señales de que exista un culpable, tal vez se

²⁶ En cualquier caso, por lo que sabemos, en tiempos de Esquilo el mayor castigo que se le podía aplicar a un muerto era negarle la sepultura dentro del Ática, de manera que no se les negaba a los familiares su entierro en fuera de ella. La sanción y, por ende, el decreto, se antojan excesivos o desmesurados.

²⁷ Tras anunciar y justificar su decreto, la tragedia muestra la reacción del Coro, al que Creonte le pide su apoyo. En este punto, resulta interesante trazar cierto paralelismo entre la posición de Ismene respecto a su hermana y la del Coro respecto al soberano. En parte, la intervención de Ismene sirve para hacer destacar el carácter unilateral de Antígona. Igual que sucede con Ismene ante la petición de su hermana, tras la intervención de Creonte, el Coro debe tomar una decisión: respaldar al monarca o criticar su decreto. Las palabras del Coro dejan entrever que en tanto que Creonte es el rey, nadie puede oponerse a lo que dicte sobre los vivos y los muertos. Le corresponde al soberano dictar las leyes. Así, si bien el Coro no parece estar entusiasmado ni de acuerdo con el decreto, acata la legalidad establecida. Se trata de un Coro formado por ciudadanos ancianos. Su condición no es la de Antígona e Isemene, mujeres ambas. El Coro representa un consejo de hombres políticos. Su papel social, por tanto, les permite mayor margen de maniobra que a las hermanas y, no obstante, como con los anteriores soberanos, Layo y Edipo, el Coro decide mantenerse fiel. Representa, así, la voz de los ciudadanos que, si bien no están plenamente de acuerdo con la legalidad que marca el soberano, respetan la función que les corresponde, sin extralimitarse en sus funciones y procurando que no se quiebre el orden social.

trata de una intervención divina. Se da a entender, pues, que el Coro —igual que Antígona manifiesta abiertamente e igual que Ismene y otros piensan, por más que no se atrevan a decirlo abiertamente— tiene la creencia de que los dioses ordenan que los muertos sean enterrados. No obstante, Creonte, que sigue seguro de sus propias razones (y leyes), juzga que los dioses no pueden preocuparse por alguien que al atacar la ciudad²⁸, ha sido sin duda injusto. Lleno de ira, intuye tras este acto un complot. No sólo juzga insensata la hipótesis del Coro, sino que, tras lo sucedido, furibundo, intuye que tras este acto se esconde un motín orquestado por hombres que persiguen intereses personales, como el dinero o el poder. Además, sugiere que el propio Guardián podría estar detrás del supuesto complot (cfr. v. 323). Nada indica que el Guardián haya obrado en contra de la patria o del interés común. Al contrario, se ha ceñido a su trabajo y comunica al soberano unas noticias que sabe que no serán de su agrado. No obstante, Creonte lo acusa y éste tiene que alejarse lleno de miedo y angustia, hasta que más tarde, viendo a Antígona transgredir el decreto de su tío, la detenga y la lleve ante el soberano²⁹. Vemos, por tanto, que Creonte amenaza a quien nada ha hecho contra el bien común, temeroso de que se esté gestándose un motín contra él. A partir de este punto, cada vez se hará más claro que, como Antígona —aunque en un sentido claramente distinto³⁰—, Creonte está solo, temeroso

²⁸ Este pasaje, así como la discusión que más tarde mantendrán Antígona y Creonte, representa la tensión entre dos concepciones distintas de la divinidad, una más ligada a los valores tradicionales, la otra, en cambio, de carácter más racionalizante y coincidente con los nuevos valores ilustrados de la ciudad.

²⁹ En el capítulo anterior, entre otras cuestiones, señalamos que los héroes no yerran debido a una bajez moral, sino al exceso. Es más, señalamos como los héroes son de carácter más noble que los humanos. Esto puede apreciarse netamente en el contraste entre el Guardián y Antígona. Hay que tener en cuenta que el primero trabaja en la casa real y que, por tanto, conoce y prácticamente convive con Antígona desde que ésta era una muchacha. Pues bien, tras capturar a Antígona y llevarla junto a Creonte, el Guardián no puede ocultar su alegría (*χαρὰ*) y alivio (cfr. vv. 392-393), al verse libre de cualquier castigo que le pudiese llegar del soberano. El Guardián es consciente de que se salva a costa de conducir a aquélla a la muerte y afirma que esto le produce una sensación agrídulce (cfr. vv. 437-439). No obstante, la alegría se impone con claridad ante el dolor, pues, afirma, por encima de todo, cada cual se preocupa por preservar su propia vida (cfr. vv. 439-440). En contraste con el carácter tan humano —en parte egoísta y mezquino, pero en parte muy familiar y comprensible— del Guardián, tenemos a Antígona, que no duda ni un momento de dar su vida por un muerto.

³⁰ De la obra se desprende que, si bien la mayoría de la ciudad entiende los motivos de Antígona y la compadece, únicamente ella ha osado oponerse de manera abierta y radical al decreto de Creonte. De manera opuesta, pero paralela, pese a que nadie salvo Antígona haya transgredido su decreto, nadie está de acuerdo con la radicalidad del doble decreto de Creonte.

de todos, hasta el punto de ver enemigos en todas partes y, especialmente, entre aquellos que con buena voluntad tratan de hablar con él para hacer que recapacite.

Precisamente, una de las personas que tratarán de que Creonte entre en razón es Hemón, su hijo, que, por cierto, también es el prometido de Antígona. El diálogo entre padre e hijo entre los vv. 631-780 resulta clave para captar el solipsismo heroico. En un momento en el que Creonte, tras dejar claro que condenará a muerte a Antígona (cfr. v. 575), parece tener a toda la ciudad en contra, el segundo acude junto a él mostrándole su apoyo y amor incondicionales, si bien intentando que recapacite y atienda a razones que no sean exclusivamente las suyas. Hemón trata de dialogar con su padre, a fin de que reconsidere su postura. Elogiando el buen juicio, le pide que reflexione sobre lo que otros piensan, evitando decirle abiertamente que se equivoca. El hijo le dice que si bien muchos no se atreven a expresarlo, ven en Antígona una doncella irreprochable que ha hecho con su hermano lo que dicta la voluntad divina. Así, procurando no irritarlo, Hemón trata de advertirle al padre como muchos consideran que el decreto que ha promulgado resulta excesivo y que su comportamiento está siendo propio de un déspota. Por consiguiente, le pide que recapacite, es decir, que modere y rectifique su postura, que se abra a dialogar y a consensuar una solución para el problema. En esta línea, las siguientes palabras de Hemón subrayan el solipsismo del héroe, su incapacidad para dialogar con la alteridad, lo cual, en el fondo, constituye el error que lo conducirá a la desgracia:

Αἴμων: ... / Μή νυν ἐν ἧθος μοῦνον ἐν σαυτῷ φόρει, / ὡς φῆς σύ, κούδέν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν· / ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ, / ἢ γλῶσσαν ἦν οὐκ ἄλλος ἢ ψυχὴν ἔχειν, / οὗτοι διαπτυχθέντες ὠφθησαν κενοί.

Hemón: [...] No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista: el de que lo que tú dices y nada más es lo que está bien. Pues los que creen que únicamente ellos son sensatos o que poseen una lengua o una inteligencia cual ningún otro, éstos, cuando quedan al descubierto, se muestran vacíos.³¹

En definitiva, Hemón le reclama a su padre que escuche a los demás, que no se cierre en sí mismo, que no se obstine, pues tal vez las cosas no sean simplemente como el las piensa. En consonancia, el Corifeo trata de hacer que Creonte acepte las palabras de su hijo, que las tenga en cuenta y sin dejar su opinión, acepte otros puntos de vista y modere su acción (cfr.

³¹ S. *Ant.* vv. 705-709. Trad. de A. Alamillo.

vv. 724-725 ss.). En ese momento Creonte monta en cólera. Igual que Antígona, se reafirma en su postura y no está dispuesto a alterarla ni un ápice, por más que quien se lo pida sea su hijo y que la condenada sea la que se supone que iba a ser su futura nuera. Tampoco importa que Hemón le sugiera que tiene a todo el pueblo en contra (cfr. v. 733); se mantiene firme en su postura, inamovible. Hemón subraya una vez más la soledad del héroe, señalándole primero, en el v. 737, que una ciudad no es posesión de un (ἑνός) único hombre (pese a que éste sea el soberano), y, a continuación, en el v. 739, que sería buen gobernante si él en solitario (μόνος) gobernase un desierto. En definitiva, Hemón manifiesta con claridad que Creonte no está dispuesto a escuchar nada (cfr. v. 577) que no sean sus propias razones.

De la misma manera que Antígona no vio en Ismene una amiga o aliada, Creonte tampoco lo verá en su hijo. Es más, se convence de que Hemón, que ha acudido ante él con la mejor voluntad y el mayor tacto posible, está en su contra; cree que ha perdido el juicio a causa de su prometida. Es más, tomará, como aquélla, por enemigo a todo aquel que no se muestre totalmente de acuerdo con él. Así, en un punto de la conversación en la que la tensión es máxima, Creonte pide iracundo que traigan a Antígona para que la ejecuten ante la vista de su prometido. Hemón, fuera de sí y sin poder contener la rabia, profiere unas ambiguas palabras: "Ἡδ' οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα" ("Va a morir, ciertamente, y en su muerte arrastrará a alguien" v. 751. Trad. de A. Alamillo). El espectador y el lector interpretan con claridad que Hemón está amenazando con suicidarse. No obstante, Creonte, aislado y temeroso de todo el mundo, viendo como enemigo a todo aquel que no esté de acuerdo con él, ¡interpreta que el hijo acusa con matarlo! A continuación, Hemón sale de escena horrorizado y Creonte, iracundo, ordena a los guardias que encierren en una cueva a Antígona hasta que muera.

Otro pasaje que ilustra el solipsismo de Creonte es el breve diálogo que éste mantiene con el adivino Tiresias, en vv. 988-1090. Tiresias es ciego, pero es capaz de ver lo que para el resto pasa desapercibido u oculto; frente al conocimiento parcial de los humanos y de los héroes, Tiresias ve el pasado, el presente y lo futuro. Pues bien, hacia el final de la obra, acude ante Creonte para ayudarle y ofrecerle consejo, señalándole que se ha equivocado al rechazar enterrar a Polinices y condenando a Antígona. Añade que es humano equivocarse, pero que conviene no obstinarse, sobre todo en relación a un muerto y cuando la ciudad se enfrenta a un castigo divino. Creonte, igual que con el resto de personajes y pese a que haya ido a ayudarle, verá en el adivino un potencial enemigo, que, movido por intereses

económicos, formaría parte de un plan para usurparle el poder de Tebas. Ante la reacción del monarca, Tiresias se enfada y vaticina la desgracia que está a punto de sufrir. En ese momento, por primera vez en toda la obra y únicamente a causa de la intervención de un personaje que no acostumbra a vaticinar en vano y que posee cierta omnisciencia, a Creonte le entra la duda y se percata de que tal vez haya errado. No obstante, el reconocimiento, como de costumbre, se produce demasiado tarde.

4.3. El no-diálogo de Antígona y Creonte: dos monólogos frente a frente

En cualquier caso, el pasaje más significativo de la obra en lo que atañe al aislamiento heroico es el diálogo —o mejor dicho, el no-diálogo— entre los dos héroes, Antígona y Creonte, en vv. 441-525. Cuando Creonte acusa a Antígona de ir contra su decreto, ésta asume los hechos y no se retracta, sino que se reafirma en su identidad justificando lo hecho; señala que lo ordenado por Creonte es contrario a la justicia divina. Creonte, a su vez, reafirma su postura y critica duramente a Antígona tratando de justificar su posición, que considera que concuerda plenamente con lo justo y con la voluntad divina. Ambos defienden estar en lo cierto y están convencidos de la bondad de cuanto han hecho. Lo más significativo resulta, de hecho, que cada personaje acusa al otro de estar solo o de ser el único que actúa del modo en que actúa. El v. 500 y los sucesivos resultan clave, pues en ellos Antígona refleja lo que sucede: ninguno de los dos ve ni verá nada aceptable en la postura del otro. Una vez más, se advierte que no hay diálogo efectivo entre los personajes, sino que cada uno reafirma su identidad en presencia del otro. Uno habla frente al otro, pero en definitiva lo que tenemos son dos monólogos, pues ninguno de los dos escucha cuanto dice el otro.

El problema político y social que constituye el héroe, la causa de la desgracia que golpeará a Tebas, no reside en ninguna posición o tesis concreta. A Sófocles no le interesa mostrar quién de los dos tiene razón. Más bien, lo que muestra es que ambos tienen sus razones. El problema descansa, más bien, en la ausencia de diálogo de los héroes, en la incapacidad de ceder para hallar un consenso. La caída de los héroes y de la tragedia que golpea la ciudad no se liga a ninguna tesis concreta, sino más bien, al modo de defenderla. Los héroes, como los humanos, tienen un conocimiento parcial, por lo que sus puntos de vista y decisiones pueden estar equivocadas. Por ello, según recuerda el Coro durante toda la tragedia, lo sabio tiene que ver con ser conscientes de nuestros propios límites, con captar que podemos errar y que, por tanto, conviene establecer consensos y no obstinarse en

ninguna tesis excesivamente rígida. A diferencia de esto, el héroe trágico está clausurado en su propia identidad, incapaz de dialogar con la alteridad. Precisamente, ahí reside su error; ésta es la causa de su incapacidad para vivir políticamente, esto es, en una comunidad de individuos en la que uno necesariamente debe estar abierto a dialogar y cooperar con el otro.

5. CONCLUSIONES

De lo anterior se desprendería que la tragedia, y en este caso la *Antígona*, anima a los ciudadanos a no ser héroes, esto es, a evitar el solipsismo de una identidad ciega, a dialogar, comprendiendo que las relaciones humanas son complejas y que para evitar caer en la desgracia del héroe, conviene moderar nuestras posturas, interactuando con la alteridad.

[Recibido em abril/ 2020; Aceito em maio/2020]

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑULS OLLER, J.V. & CRESPO ALCALÁ, P. (2000), La ciega mirada de Edipo, en Morenilla C. & Zimmermann B. (eds), *Das Tragische*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, pp. 19-59. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02694-1_2
- DODDS, E.R. (1986), Introduction, en Dodds, E. R. (ed.), Euripides: *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E.R. Doods, Oxford: Oxford University Press, pp. xi-lix [1ª edición en 1960].
- DODDS, E.R. (2006), *Los griegos y lo irracional*, versión de María Araujo, Madrid: Alianza Editorial [1ª edición inglesa en 1951].
- GRIMAL, P. (2018), *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de P. Pericay, Barcelona: Paidós [1ª edición francesa en 1951].
- GUZMÁN GUERRA, A. (2005), *Introducción al teatro griego*, Madrid: Alianza.
- HALL, E. (2010), *Greek tragedy: Suffering under the sun*, Oxford: Oxford University Press.
- ISLER-KERÉNYI, C. (2006), *Dionysos in Archaic Greece*, translated by Wilfred G.E. Watson, Leiden-Boston: Brill [1ª edición italiana en 2007]. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004144453.i-363>
- LASSO DE LA VEGA, J.S. (1981), Introducción general, en Sófocles, *Tragedias*, Introducción de J.S. Lasso de la Vega y Traducción de A. Alamillo, Madrid: Gredos, pp. 7-112.
- MIRALLES C. (2000), El trágic i el seu déu, en Morenilla C. & Zimmermann B. (eds), *Das Tragische*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, pp. 147-156. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02694-1_8
- SCODEL, R. (2010), *An introduction to Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511781230>

- SUÁREZ DE LA TORRE, E., (2013), Apollo and Dionysos: Intersections, en Bernabé et al. (eds.), *Redefining Dionysos*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 58-81. <https://doi.org/10.1515/9783110301328.58>
- UNTERSTEINER, M. (1984), *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino: Cisalpino [1ª edición en 1942].
- VERNANT, J.-P y VIDAL-NAQUET, P. (2007) Mythe et tragédie en Grèce ancienne, en Vernant, J.-P., *Oeuvres*, Paris: Seuil, pp. 1081-1238 [1ª edición de *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne* en 1972].
- VIDAL-NAQUET, P. (2004), *El espejo roto: tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*, trad. de M. Llinares, Madrid: Abada. [1ª edición francesa en 2001].