

Antígona y el peso social del rito. Una puesta en escena contemporánea

Antigone and the social weight of ritual. A contemporary staging

Vincenzo Quadarella

Universidad de Messina – Universidad de Málaga

v.quadarella@gmail.com

ORCID: 0009-0001-6681-1477

Palabras clave: Sepultura, justicia, rito negado, teatro griego, escena contemporánea.
Keywords: Burial, justice, denied rite, Greek theater, contemporary scene.

1. La *Antígona* de Sófocles

La *Antígona* de Sófocles se representó con toda probabilidad en Atenas en 442 a. C. Quizá sea la tragedia más representada en la época contemporánea y, sin duda, la más «interpretada»¹. De hecho, ha habido innumerables lecturas de la tragedia de Sófocles: política, social, cultural y religiosa; según cada interpretación, Antígona es a veces una heroína revolucionaria y a veces una joven «conservadora» de las tradiciones humanas.

En realidad, más allá de los significados más o menos evidentes de la tragedia, la obra plantea una serie de cuestiones que no sólo conciernen al «choque» entre las leyes divinas y las leyes de los humanos, sino que también imponen una serie de reflexiones que, probablemente, ya en la época de su estreno eran bien comprendidas por el público.

Sin embargo, como sugiere Cerri², es sorprendente cómo el tema central de la tragedia, es decir, el derecho funerario, ha sido prácticamente ignorado en las interpretaciones contemporáneas. De hecho, el estudioso considera que, sobre todo en el siglo XX, a la hora de analizar la tragedia nos hemos concentrado en

¹ Resumimos una lista no exhaustiva de las representaciones teatrales más importantes de Antígona en el siglo XX: *Antigone* de Jean Anouilh (1942); *Antigone* de Bertolt Brecht (1947); *Antigone* de Salvador Espriu (1955); *Antigone* de Mário de Sacramento (1959); *La Tomba di Antigone* de Maria Zambrano (1967); *Antigone* de Living Theatre (1967); *Antigona furiosa* de Griselda Gambaro (1986).

² Cerri, 1990.

«antinomias abstractas» que -en su mayor parte- derivan de los esquemas ideológicos de la cultura moderna; es decir, se han aplicado toda una serie de andamiajes ideológicos que han producido análisis exquisitamente dirigidos a establecer si el comportamiento de los protagonistas de la tragedia era «justo» o «injusto», convirtiendo a los personajes en «portadores» de ideas y estereotipos que -con razonable certeza- nada tenían en común con la cultura de la época. Cerri intenta rastrear la verdadera alma de la tragedia preguntándose cuál era, históricamente hablando, la ley funeraria relativa al entierro de los considerados culpables de traición y sacrilegio (en realidad Polinices no era sacrílego, es Creonte quien imagina que si hubiera conquistado la ciudad habría destruido los templos). No es objeto de este trabajo tratar de entender en qué términos han tratado los estudiosos la cuestión del enterramiento, o más bien del no enterramiento de Polinices, pero sí me interesa intentar cambiar la perspectiva de la investigación, ya que buscar una conexión histórica entre la historia de Antígona y Creonte narrada en la tragedia y el dato real de las leyes que regulaban los enterramientos podría convertirse en un elemento muy importante para evitar valoraciones sesgadas o interpretaciones (a menudo muy fantasiosas) que no conectan con la realidad que Sófocles quiso poner de relieve. Antígona, como se desprende de toda la tragedia y también del arrepentimiento de Creonte, tenía razones muy convincentes para enterrar a su hermano, incluso desde el punto de vista de la ley. La hija de Edipo se limitaba a reclamar el mismo trato para los dos hermanos en cuanto a honores fúnebres y en la tragedia no era la única que pensaba así: tanto el coro como Tiresias son de la misma opinión, hasta el punto de que el adivino ciego llega a decir: «en cualquier caso Hades reclama estos ritos»³.

Partiendo de estas consideraciones, es más fácil intentar comprender la dinámica de los dos ritos realizados a Polinices, su supuesta eficacia y las consecuencias de su ejecución. Lo cierto, sin embargo, es que los ritos de los que hablamos tuvieron lugar fuera de escena y sólo serán narrados por los personajes, por lo que no tendremos -como no tuvieron los espectadores atenienses- conocimiento visual de los mismos.

2. Los dos ritos

Sófocles, sin escenificar el acto, nos «cuenta» los dos intentos de su hermana Antígona de enterrar a Polinices.

El primer intento de entierro lo anuncia el guardia en los versos 245-247:

Καὶ δὴ λέγω σοι· τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως
θάψας βέβηκε καπνὶ χρωτὶ διψίαν
κόνιν παλύνας καφαγιστεύσας ἅ χρεῖ.

Te lo digo ya:
alguien, después de dar sepultura al cadáver, se ha ido,
cuando hubo esparcido seco polvo sobre el cuerpo

³ Sófocles, *Ant.* 519.

y cumplido los ritos que debía.

En estos versos se da a conocer el motivo del entierro, que ya podemos deducir por el uso del verbo ἀφαγιστεύω, que se refiere a la necesidad de evitar la contaminación del cuerpo «purificándolo». Más adelante, los versos (255-258), se hacen más explícitos:

ὁ μὲν γὰρ ἡφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὐ,
λεπτή δ' ἄγος φεύγοντος ὡς ἐπὶ κόνις.
Σημεῖα δ' οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν
ἐλθόντος, οὐ σπᾶσαντος, ἐξεφαίνετο

El cadáver había desaparecido, no enterrado.
Sino que le cubría un fino polvo,
como obra de alguien que quisiera evitar la impureza.
Aun sin haberlo arrastrado, no aparecían señales de fiera
ni de perro alguno que hubiese venido⁴.

Así, el cuerpo se encuentra en un estado intermedio entre la exposición deseada por Creonte y un entierro regular deseado por Antígona, que, entre otras cosas, implicaría la creación de un túmulo adecuado.

Este entierro, que no es un entierro apropiado, sugiere al coro que puede haber habido la intervención de algún dios (278-279):

Ἄναξ, ἐμοί τοι μή τι καὶ θεήλατον
τοῦργον τόδ' ἢ ξύννοια βουλευέει πάλα.

Señor, ¿no es eso obra de un dios?
Llevo un rato pensando eso.

Algunos estudiosos han interpretado este comentario como el deseo de Sófocles de hacer creer al público que un dios había intervenido en el entierro de Polinices⁵. De hecho, cuando Antígona abandona la escena, en el verso 99, declara que enterrará el cadáver, por lo que es fácil imaginar que ni siquiera el público más desatento podría haber supuesto una intervención divina.

El segundo entierro, necesario evidentemente porque el primero había fracasado, se atribuye sin duda a Antígona, ya que es sorprendida en el acto. Se ha planteado la cuestión de por qué Sófocles desencadenó este mecanismo del doble entierro o, más bien, el mecanismo del doble entierro inacabado. Algunos estudiosos han especulado que el primero era meramente simbólico y que, por tanto, hacía necesario el segundo⁶. Tal vez podamos suponer, en cambio, que el segundo enterramiento era necesario porque el primero había fracasado y que la eliminación del «primer» polvo no anulaba la eficacia del primer intento de ente-

⁴ Alamillo, 1992.

⁵ Vid. Adams, 1931, McCall, 1972, Segal, 1981. En cambio, sostienen que no es probable que Sófocles pretendiera suponer la intervención divina Bradshaw, 1962; Margon, 1969; Brown, 1987.

⁶ Whitehorne, 1983.

ramiento⁷. Sin embargo, el segundo rito funerario sobre el cadáver es ciertamente más «completo»: Antígona llora sobre el cuerpo de su hermano, lo cubre de nuevo con una capa de polvo y, esta vez, también vierte libaciones, realizando así una especie de pequeña «ceremonia» ritual, aunque, por razones obvias, falte el traslado del cadáver. Una vez realizado el segundo rito, la diferencia entre los puntos de vista de Antígona y Creonte se hizo aún más evidente: una quería construir un túmulo visible para su hermano, el otro quería que el cadáver permaneciera expuesto. Este es, pues, el meollo del problema, la visibilidad del cadáver y la asignación del túmulo funerario que Creonte negaba y que, en cambio, ocupaba un lugar central en los pensamientos y acciones de Antígona⁸. Cualquier otra interpretación, como la posibilidad de encontrar sepultura en tierra extranjera, no encuentra conexión no sólo con el texto sofocleano sino tampoco, y, sobre todo, con la realidad jurídica de aquellos años⁹. El contraste entre ambas perspectivas reflejaba probablemente las posiciones de los diferentes grupos sociales atenienses que formaban parte del público¹⁰: el deber de enterrar pertenecía ciertamente a todos los grupos sociales, pero un monumento funerario representaba la reafirmación del estatus social del difunto¹¹. Las diferentes formas de conmemoración en la Atenas del siglo V a.C. estaban en el centro del debate jurídico y, al parecer, tanto la posibilidad de construir *tholos* monumentales como *peribolos* funerarios seguía vigente en aquellos años¹².

Para evaluar cuáles de todos los elementos hasta ahora expuestos sobre Antígona se han expresado en puestas en escena contemporáneas, me he decantado por la producción de Irene Papas de 2005 en el teatro griego de Siracusa. Habiendo estado presente durante toda la puesta en escena de la obra, encontré -incluso en aquel momento- la idea de la dirección particularmente interesante desde muchos puntos de vista, el primero de los cuales era la evidente alegoría expresada por la propia estructura escénica, compuesta de hecho por grandes estatuas blancas, repartidas por todo el escenario, que parecían dominar los acontecimientos. Por las razones que expondré a continuación, considero que el director ha devuelto, en cierto modo, las características más profundas del texto al mundo contemporáneo mediante el uso no sólo del escenario y la música, sino también y sobre todo mediante el uso de las palabras de los actores. *Antígona* también se representó en el teatro griego de Siracusa en 2013, en una puesta en escena que, desde el punto de vista de la restauración de alguna forma de ritualidad, no dejó huella. En 2013, la atención se centró en el aspecto político de la obra de Sófocles, omitiendo -casi por completo- el aspecto ritual de toda la tragedia. Es decir, se ha aplicado ese «filtro» del que hablaba antes,

⁷ En este sentido vid. Tyrrell, Bennett, 1998; Scodel, 1984.

⁸ Mugelli, 2019, p. 354.

⁹ Cerri, 1990.

¹⁰ Sobre las categorías sociales presentes en el teatro: Spineto, 2005, p. 185 e ss.

¹¹ Rosselli, 2006.

¹² Morris, 1994; en particular para la construcción de sepulcros Faraguna, 2012, para *peribolos* Marchiandi, 2011.

que se ha centrado sólo en un aspecto, el político, restaurando sólo una parte de la historia de Sófocles, empobreciéndola.

3. La *Antígona* de I. Papas

En la escena de *Antígona* de I. Papas de 2005, el blanco es el color predominante. Las escaleras del fondo de la escena con las estatuas que se elevan del suelo parecen enfrentar a dos “dimensiones”: las estatuas podrían ser los dioses observando los acontecimientos humanos, o podrían ser otros hombres observando los acontecimientos que se desarrollan en el escenario. La dimensión humana y la dimensión divina parecen converger en el escenario, como si los que actúan nunca estuvieran solos, sino siempre siendo observados y, tal vez, incluso juzgados. Es un teatro dentro del teatro, con las estatuas que, como si fueran público, participan en la tragedia inmóviles en el escenario y otro público (siempre participante) que, en cambio, se sitúa fuera del escenario y «vive emocionalmente» los acontecimientos que observa. Dos dimensiones, en definitiva, bien distintas, pero todas en el mismo plano, conceptual y escénico. La escena, como ya he dicho, es totalmente blanca, salvo las ropas de los personajes, que parecen inmersas en una especie de nube de blancura. Las ropas de todos los personajes son negras, salvo las de Antígona en la segunda parte de la tragedia, es decir, cuando es condenada, y las de Eurídice, emblemáticamente vestida de rojo. El guardia es un personaje exagerado, asustado y grotesco, absolutamente consciente de que lo único que importa para su salvación es decirle la verdad a Creonte y tratar de compensar el primer fallo en la custodia del cadáver que provocó el segundo intento de enterramiento. La exuberancia con la que informa a Creonte del descubrimiento del culpable parece liberarle no tanto de la hipótesis de que el primer rito funerario pudiera haber sido realizado por un dios, sino de la conciencia de que no hizo su trabajo en el caso del primer entierro. Sin embargo, devolverá a la persona que ya había intentado enterrar el cadáver al pillarla in fraganti y la entregará a su rey. El guardia, sus palabras, sus temores hacia Creonte le devuelven la obediencia ciega al poder, absolutamente despreocupado de si está haciendo o no lo correcto. Todo esto se desprende no sólo de sus palabras, sino también, y sobre todo, de la actitud escénica que el director quería para ese personaje (Figura 1)¹³.

¹³ Todas las fotografías son cortesía de la Fundación INDA, AFI Syracuse.



Fig. 1 – El guardia interpretado por Maurizio Donandoni.

El simbolismo de las estatuas, silenciosas y blancas (Figura 2), transmite sin duda una sensación espeluznante y prepara al espectador para acontecimientos dramáticos y emocionalmente desafiantes.



Fig. 2 – Antígona y las enormes estatuas blancas.

La impresión, sin embargo, no es la de asistir a una lucha entre la ley divina y la ley humana, o entre el tradicionalismo y la innovación, sino simplemente a la narración de acontecimientos ligados a la naturaleza íntima de los personajes, a su experiencia de la vida. La elección consciente de una Antígona bella parece querer subrayar una belleza natural del personaje que no es -ni podría ser- meramente estética (Figura 3).

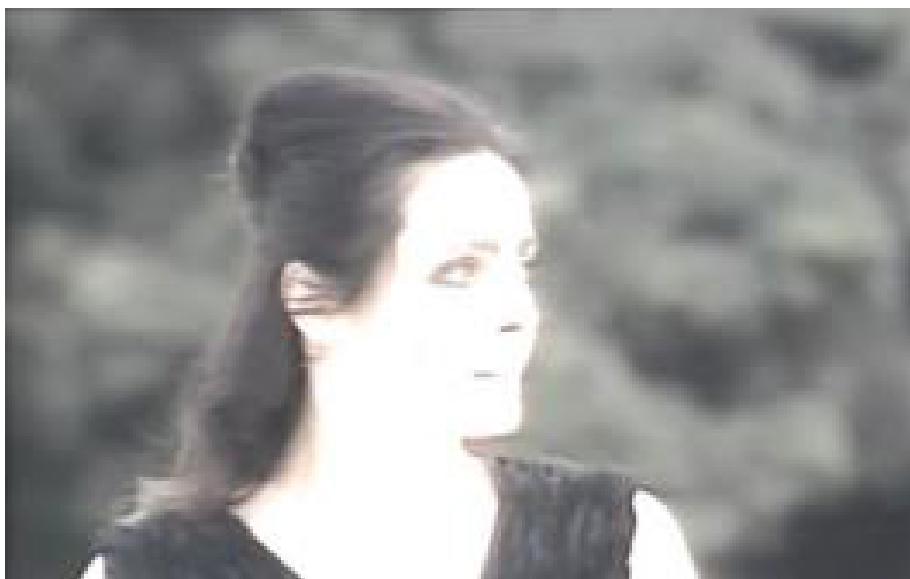


Fig. 3 – Antígona interpretada por Galatea Ranzi.

En resumen, todo parece responder a una lógica ligada a una ritualidad inherente a la narración de la historia de Sófocles, que Papas, en mi opinión, consigue desencadenar mediante un uso consciente y técnicamente intachable de las palabras. En otras palabras, el director ha optado por recuperar el texto de Sófocles sin forzarlo, sin buscar efectismos ni chistes decisivos, sin, en definitiva, interpretar las palabras del poeta. Esta elección también se ve acentuada por toda la puesta en escena: es decir, no ocurre nada que distraiga la atención del centro de la escena, del centro del discurso, punto focal también de las miradas de las estatuas. Como decía, esta elección permite al espectador contemporáneo sumergirse en un largo acto ritual. En otras palabras, uno se da cuenta de que el propio esquema de la tragedia parece ser la narración y ejecución de un ritual, y que el punto focal de todo el asunto son precisamente los acontecimientos.

Papas, por tanto, no deja lugar a la interpretación, no regala ninguna elección, sino que deja hablar a los personajes con tiempos y acciones precisos: Antígona es una muchacha que quiere enterrar a su hermano, Creonte es un nuevo rey que intenta imponer las leyes de la ciudad. El hecho de que los ritos funerarios sobre el cuerpo de Polinices tengan lugar fuera de escena pasa a ser absolutamente secundario en la narración del director griego. Ese no es el ritual que hay que «escenificar». El ritual es toda la tragedia.

En conclusión, la puesta en escena de Antígona por I. Papas, en mi opinión, dejó de lado todas las cuestiones reelaboradas en el siglo XX sobre figuras, papeles y supuestos comportamientos que responden -o deberían responder- a menudo sólo a visiones culturales contemporáneas. Papas se concentró en el texto, en las palabras del poeta, optando por una puesta en escena fluida y poderosa basada exclusivamente en la «palabra». Aunque los ritos funerarios no se ven (exactamente como quería Sófocles), están vívidos en las palabras de los protagonistas y, sobre todo, Papas ha hecho de toda la tragedia un verdadero ritual al optar por una «escena dentro de la escena», con un público observando a otro público. El metaritual meramente narrado, en definitiva, pasa a ser casi secundario pero real en la puesta en escena, convirtiéndose él mismo en parte de toda la ritualidad de la representación. Al final de la tragedia, todos los personajes implicados en la historia «mueren» física o socialmente y, también por esta razón, creo que se puede argumentar que Papas concibió todo el texto como un gran rito funerario.

Antígona es una tragedia muy especial. El ritual adquiere una enorme importancia en la tragedia, aunque los ritos sólo se narren y no se representen. Un metaritual que recuerda una especie de metafísica del ritual: traslada la eficacia de la ritualidad a varios planos, a varias dimensiones. La dimensión de lo real, aunque la tragedia no sea más que una «representación» de lo real, y la dimensión del más allá -más allá de los hechos narrados, más allá de la escena, más allá de la realidad- se reúnen precisamente en esos ritos funerarios no vistos sino representados, descritos pero no vividos en escena.

Si, por tanto, la tragedia -todas las tragedias- son un rito dentro de un rito mayor que fueron las fiestas de las Grandes Dionisias, Antígona representa un más allá, «más allá» del escenario, «más allá» de la realidad, «más allá» del propio teatro como medio de expresión, como ritual social.

Bibliografía

- Adams, S. M. (1931). The Burial of Polyneices. *The Classical Review*, 45(3), 110-122.
- Alamillo, A. (1992). *Sófocles Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bradshaw, A. T. von S. (1962). The Watchman Scenes in the Antigone. *The Classical Quarterly*, 12(2), 200-211.
- Brown, A. L. (1987). The End of the Seven Against Thebes. *The Classical Quarterly*, 33, 244-271.
- Cerri, G. (1990). *Ideologia funeraria nell'Antigone di Sofocle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faraguna, M. (2012). Società, amministrazione, diritto: lo statuto giuridico di tombe e periboloi nell'Atene classica. *Symposion, Études d'histoire du droit grec et hellénistique/Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte[s.l.]*: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissensc, 165-185.
- Marchiandi, D. (2011). *I periboli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una borghesia*. Atene: Paestum Pandemos.
- Margon, J. S. (1969). The First Burial of Polyneices, *The Classical Journal*, 64(7), 289-295.
- McCall, M. (1972). *Divine and human action in Sophocles: the two burials of the Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, I. (1994). *Everyman's Grave*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mugelli, G. (2019). *Pratiche rituali e spazi drammatici: forma e funzionamento dei riti nella tragedia attica*, (doctoral dissertation), University of Pisa.
- Parker, R. (1996). *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford: Oxford University Press.

- Rosselli, D. K. (2006). Polyneices' body and his monument: Class, social status, and funerary commemoration in Sophocles' *Antigone*. *Helios*, 33S, 135-177.
- Scodel, R. (1984). Epic Doublets and Polynices' Two Burials. *Transactions of the American Philological Association*, 114, 49-58.
- Segal, C. (1981). Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles. *The Classical Review, New Series*, 33(1), 5-7.
- Tyrrell, W. B., & Bennett, L. J. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*. Londra: Rowman & Littlefield Pub Inc.
- Whitehorne, J. E. G. (1983). The Background to Polyneices' Disinterment and Reburial. *Greece & Rome*, 30(2), 129-142.
- Todas las fotografías son cortesía de la Fundación INDA, AFI Siracusa.

Resumen

El rito de sepultura de Antígona al inicio de la tragedia de Sófocles plantea una serie de problemas interpretativos que afectan tanto al acto en sí como al peso social del rito negado. De hecho, es innegable que el enfrentamiento entre Antígona y Creonte está marcado por diversas facetas políticas, sociales, religiosas; es igualmente innegable que el rito de la sepultura se percibió como un paso fundamental para “dejar ir” al muerto al más allá. Y precisamente ese rito traza una frontera que es a la vez política, religiosa y cultural, capaz de desencadenar las iras de Creonte y la piedad de Antígona. El rito por Antígona recompone la fractura entre los vivos y los muertos y, entre los vivos, recompone la justicia. Por tanto, el rito traza el límite entre lo justo y lo injusto, entre la decisión en nombre propio o en nombre de la colectividad, entre los vivos y los muertos. El límite, sin embargo, aunque firme, en el caso de Sófocles se esfuerza por mantener sus contornos, permanece borroso a la vista y, aunque marcado fuertemente por el rito (cumplido o no), resulta ser lábil.

Para entender el ritual del gesto de Antígona en la escena contemporánea analizaremos la *Antígona* con la dirección de I. Papas del 2005 en el teatro griego de Siracusa.

Abstract

The burial rite of Antigone at the beginning of the tragedy of Sophocles raises a series of interpretative problems that affect both the act itself and the social weight of the denied rite. In fact, it is undeniable that the confrontation between Antigone and Creon is marked by various political, social and religious aspects; it is equally undeniable that the burial rite was perceived as a fundamental step to “let go” of the dead into the afterlife. And precisely this rite marks a border that is at once political, religious and cultural, capable of unleashing the wrath of Creon and the piety of Antigone. The rite by Antigone recomposes the fracture between the living and the dead, and among the living, recomposes justice. Thus, the rite draws the line between the just and the unjust, between the decision in your own name or in the name of the collective, between the living and the dead. The limit, however, although firm, in the case of Sophocles strives to maintain its contours, remains blurred to the eye and, although strongly marked by the rite (fulfilled or not), turns out to be labile.

To understand the ritual of the gesture of Antigone in the contemporary scene we will analyze the *Antigone* with the direction of I. Papas of 2005 in the Greek theater of Syracuse.

