

La desobediencia civil

JORDI BALLÓ Y XAVIER PÉREZ

FONT: Epíleg de JORDI BALLÓ Y XAVIER PÉREZ dins de SÓFOCLES. (2015). *Antígona (Los mejores clásicos)*. PENGUIN CLÁSICOS.

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

La desnudez estructural de la obra permite identificar su tensión central en relación a dos caracteres que no dejan de enfrentarse a lo largo de todo el drama. Se trata de una demostración pocas veces igualada en la cual el diálogo dramático es siempre un juego adversativo, una lucha de contrarios. La habilidad de Sófocles estriba en conceder a los dos representantes de este pulso un discurso verbal asociado a dos posturas perfectamente opuestas. Por un lado, Antígona, la joven hermana de Etéocles y Polinices, dispuesta a enterrar piadosamente el cuerpo de este último a pesar de un edicto gubernamental que lo prohíbe. Por otro lado, su tío Creonte, el regente de Tebas, dispuesto a castigar hasta la muerte a quien se atreva a transgredir la ley, aunque sea su propia sobrina. Esta lucha de contrarios puede resumirse en pares opuestos que, como demostró George Steiner en un libro de referencia,¹ constituyen la esencia misma del arte dramático: un enfrentamiento entre un hombre y una mujer, entre la vejez y la juventud, entre la sociedad y el individuo,

entre los humanos y los dioses, entre los vivos y los muertos. En esta superposición de contrarios, la posteridad puede encontrar diferentes caminos para evocar la Antígona adecuada a cada momento histórico, a cada conflicto civil, a cada poética particular. Siempre, sin embargo, prevalece como telón de fondo el conflicto político entre el poder impune de un gobernante y el sacrificio ético de una figura disidente. Y aflora, entonces, la constitución dramática de una doble escala de valores nunca compartible. Para Creonte, el poder del Estado como salvaguarda del orden. Para Antígona, la justicia íntima, aun a cambio del desorden. La tragedia es total, porque ambas posturas, llevadas al extremo, causan la desgracia de los protagonistas. Para Antígona, la rectitud moral no puede acabar sino con su sacrificio, con su condena a muerte. Dicha ejecución, debida al uso de un poder despótico y excesivo por parte de Creonte, también comporta una catástrofe para él: su hijo Hemón, enamorado de Antígona, se suicida, y su mujer Eurídice,² que no puede soportar tanto dolor en la familia, acaba, asimismo, quitándose la vida.

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

LA PAZ DE LOS VENCEDORES

Antígona es el emotivo capítulo final de una trágica saga familiar que tiene por centro la ciudad de Tebas. Se trata del ciclo de penalidades a que ha sido condenada toda la familia de Edipo después de que el padre de éste, Layo, haya cometido un acto vergonzante

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

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

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

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

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

LA ACCIÓN INDIVIDUAL

El gesto de Antígona es, como lo calificó José Ángel Valente,³ un «acto creador de libertad», el paso a una nueva «órbita» que el Estado de Creonte no contempla. Esa creación libre es específica de la heroína, y en tanto que opuesta íntimamente a la conducta social, se realiza en solitario, y adquiere toda su trascendencia en esta soledad. De la misma forma que *Antígona* no es una obra sobre la lucha armada y violenta contra el poder, tampoco es una obra sobre la revuelta colectiva. Para Sófocles, el acto de libertad parece una prerrogativa individual. La hermana de la heroína, Ismene, comparte, en su diálogo inicial con Antígona, el mismo criterio opuesto al edicto de Creonte, y, sin embargo, vacila a la hora de desobedecerlo: «soy incapaz de obrar en contra de los ciudadanos», se justifica ante la taxativa decisión rebelde de su hermana. Esta resignación de Ismene ante una ley que sabe injusta, pero que no se atreve a combatir, abre un abismo ante su hermana que ha decidido, después de este prólogo absolutamente clave, actuar por su cuenta y riesgo.

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

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

El conflicto dramático surge, pues, siempre, entre Antígona y Creonte. El resto de personajes, y el mismo coro espectador y resignado, parecen moverse y fluctuar según los acontecimientos, sin que un pensamiento radical los anime nunca a ir más allá de sus preocupaciones. Si, durante la primera parte de la obra, esa figura convencional y voluble está encarnada por Ismene —que deja de aparecer después de que su hermana la exculpe de toda corresponsabilidad—, en la segunda parte el personaje de Hemón, enamorado de Antígona, aparece como un nuevo contrapunto humanizado por la duda. También aquí conviene preguntarse por qué Hemón no ha aparecido antes, por qué no ha ido a buscar a Antígona previamente, por qué no se ha solidarizado con su dolor o con sus actos hasta que éstos han sido hechos públicos.⁴ Nuevamente aquí encontramos un personaje convencido de la crueldad de su padre, Creonte, pero cuya actuación final no se rige por una convicción ética y serena sino por la pasión desesperada al ver muerta a Antígona. Si Ismene es la figura convencida pero cobarde, que deja de actuar ante el peligro, Hemón es el enamorado impulsivo que se mueve sólo desde el instinto, y por eso su muerte no tiene la grandeza, ni la trascendencia, del hermoso sacrificio de su enamorada. Ésta, de principio a fin, ha estado sola, ha actuado en el ámbito de una ética individual e irreductible.

El poder de Antígona es tan fuerte como unívoco, y es justo que muchos comentaristas del texto acaben considerando a Creonte como un personaje dramáticamente más rico, en tanto que asistimos a una evolución de su discurso: inicialmente negado al diálogo, se da

cuenta, aunque demasiado tarde, de su error. En esta tragedia, el dolor acaba manifestándose en Creonte mucho más que en Antígona, cuya despedida del mundo de los vivos admite la tristeza, pero no la desesperación. Mientras ella conoce el valor y el sentido de sus actos, y puede asumir recomfortada su condena, que sólo a ella afecta, el lamento final de Creonte es absoluto y sin límites, pues adquiere la conciencia que su inflexible soberbia previa, llevada al exceso o *hybris*, es la causa de que toda su familia haya acabado muerta.

EN NOMBRE DE LOS MUERTOS

Luchadora abnegada, pero también mujer piadosa, Antígona nunca se mueve por el odio sino por el amor, como le dice literalmente a Creonte en uno de los momentos más célebres del interrogatorio. Pero el amor y la piedad no nacen sólo de la dimensión ética de tinte humanista: el acto político de Antígona no puede separarse, como mínimo en el texto de Sófocles, de su dimensión religiosa. Se ha visto en ella un antecedente de figuras mesiánicas de la talla del mismo Cristo, figuras siempre adornadas por las cualidades de Antígona: una tozudez displicente, una conexión íntima con lo divino, un espíritu de sacrificio y una conciencia de estar celebrando un acto redentor para futuras generaciones. Lo que Antígona no puede tolerar de Creonte es que haga desaparecer, a partir de un decreto, el valor de las creencias religiosas que otorgan a la vida un sentido superior, unas creencias que, en definitiva, coartan el poder del Estado. Las frases opuestas que Antígona y Creonte se cruzan en uno de los momentos más tensos del juicio operan sobre este conflicto de intereses, ese duelo entre un pragmatismo secular y una religiosidad atávica. A la acusación de Creonte de haberse atrevido a transgredir sus leyes, Antígona replica, en un parlamento memorable, que no era Zeus quien las había dictado; las que ella sigue, en cambio, tienen una vigencia que «no viene de ayer, ni de hoy, sino de siempre», pues son leyes divinas. El sacrificio mismo de Antígona tiene, por ello mismo, una dimensión sobrehumana inédita en toda la historia de la tragedia clásica: no es por sumisión a los dioses —como el caso de ese otro mito trágico griego que es Ifigenia—⁵ sino por solidaridad con ellos que la heroína emprende la cadena de acciones que ha de condenarla.

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

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

UN GESTO UNIVERSAL

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

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

recreado su mito.⁶ Algunas veces, el factor ético-político pierde fuerza ante el estudio psicológico de las pasiones, como sucede de forma muy notable en la *Tebaida* de Racine (1664). Éste presenta a un Creonte enamorado de Antígona, y culmina su tragedia con el suicidio del tirano tras comprobar la muerte de su sobrina. Y con una funcionalidad dramática no muy diferente, Alfieri en su *Antigone* (1783), hace del regente un viejo irritado contra Antígona porque ella ha rechazado casarse con Hemón. Estas variaciones —también frecuentes en las cerca de 25 óperas compuestas sobre el personaje— pueden parecer caprichosas en relación al debate filosófico central, pero iluminan sobre la capacidad del material dramático de Sófocles para crecer y evolucionar en relación a los caracteres que pone en juego sin que ello signifique traicionar el gesto radical de la heroína. Aunque matizando psicológicamente las razones del tirano (y desmitificando, pues, sus razones de Estado) estos autores no niegan nunca a Antígona su capacidad sustantiva para encarnar una ética perenne de la insumisión.

Los accidentes melodramáticos y pasionales, sin embargo, no son los que la modernidad teatral ha privilegiado a la hora de abordar la historia de Antígona. El siglo xx, siglo de conflictos a escala mundial, ha visto en esta tragedia un modelo ejemplar para expresar en los escenarios la resistencia civil frente a la intolerancia. El argumento pierde toda derivación sentimental y se plantea con inmediatez política, apelando a la urgencia de dar una respuesta intelectual a tantas descorazonadoras crisis colectivas. En 1917, en plena guerra europea, Walter Hasenclever escribe una expresionista versión de *Antígona*, haciendo sentir el eco de una época convulsionada por la tragedia de los campos de batalla. En 1939, Salvador Espriu concibe su *Antígona* como una admonitoria llamada a la reconciliación, después de la derrota republicana en la guerra civil española. Jean Anhouil, a menudo considerado un autor reaccionario, propone en su versión de 1942 una apuesta por la negativa a todo colaboracionismo conformista en tiempos de la ocupación nazi en Francia. Bertolt Brecht, en 1949, moderniza el sentido de la tragedia (siguiendo una fundamental traducción alemana de Holderlin), para situar su prólogo en el Berlín de 1945,⁷ y hace de su protagonista el símbolo de un activismo pacifista, que sabe desconfiar y separarse de las mayorías alienadas. En 1961, Judith Malina, cofundadora del Living Theatre, es encarcelada en Nueva York después de unas manifestaciones pacifistas, y durante el mes que pasa en la cárcel traduce al inglés la obra de Brecht.⁸ Esta traducción

acaba dando pie a uno de los espectáculos más combativos del Living Theatre, representado durante dos décadas en diversos escenarios en conflicto, como la Praga comunista de 1980, llena de esperanzados disidentes, o como la España de 1977, en la incierta marea de la Transición.

Aunque la sucesión de Antígonas a lo largo del siglo no siempre ha asumido este anhelo social, y a veces se ha limitado a vehicular una aventura esteticista —como sucedió con el polémico oratorio de Cocteau y de Honegger—,⁹ el latido revolucionario de Antígona y la necesidad de su presencia en momentos de crisis política parecen erigirse en los motivos clave para su constante reescritura. Teniendo en cuenta que la historia contemporánea puede ser considerada, por la abundancia de conflictos bélicos a escala global, una auténtica tragedia colectiva, y dado que los períodos de paz y de guerra tienden cada vez más a confundirse, no debería extrañarnos que *Antígona* acabe siendo, veinticinco siglos después de su escritura, una tragedia esencial para la cultura de la distensión y del desarme.

ANTÍGONA O EL ANTICINE

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

de Brecht, es defensora de los desertores, y alza todo su discurso contra el despotismo de cualquier invasión militar.

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

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

Los años posteriores al mayo de 1968, con una Europa todavía sacudida por los disturbios estudiantiles que propusieron, a la manera de Antígona, la necesidad de «desear lo imposible», tuvieron una réplica literal en la película de 1970 *Los caníbales* (*I canibali*). Su directora, Liliana Cavani, que acababa de realizar un *Galileo* (1968) de inevitables ecos brechtianos, inicia el filme con las calles de una ciudad llena de cadáveres de jóvenes

estudiantes aplastados por una represión militar, sobre los que pesa la prohibición de ser enterrados. Dos nuevas Antígona e Ismene asumen el riesgo de enterrar a su hermano, y convierten así su gesto solidario en una encarnación contemporánea del desafío juvenil ante la represión.

LO VIEJO Y LO NUEVO

En *Antígona* se dan cita dos formas de entender la organización del Estado y las relaciones entre los ciudadanos. Desde la lectura que hizo Hegel, la obra puede ser leída como una contraposición entre el poder del parentesco —es decir, los privilegios y servitudes de la sangre—, y el principio universal del Estado, que trata de forma idéntica a todos los ciudadanos. No es la única tragedia que habla de la lucha entre dos órdenes. Desde la *Orestíada* de Esquilo (que explica el paso de un orden primitivo sustentado en la venganza de sangre a una organización democrática basada en el derecho) la edad de oro del teatro ático tiene como crítico telón de fondo el conjunto de contradicciones que debe asumir la construcción del Estado democrático en Atenas. Aunque Antígona sea, a todas luces, una heroína positiva, se enfrenta a un Estado que alega ser bastante más moderno y avanzado que el que ella concibe. Se ha hablado, pertinentemente, de una crónica trágica que evoca el final de un poder femenino matriarcal, representado en esta virgen insumisa al hombre que es Antígona, de una apología del retorno a la piedad antigua, de los dioses milenarios, contra la voluntad de Creonte de organizar una forma moderna de Estado.

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

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

Se empieza a diferenciar, aquí, el gesto de Antígona, del de otros representantes modernos de la llamada *desobediencia civil*. Cuando este término fue acuñado en 1866 por Henry D. Thoreau, en su libro *Civil Disobedience*, el autor citaba a Antígona como modelo fundador para anteponer la conciencia a la ley en situaciones de injusticia social como las que se vivían en los Estados Unidos de América a mediados del siglo XIX.¹⁰ Con todo, la mayoría de activistas posteriores a la desobediencia civil, como Gandhi o como Martin Luther King, acaban propiciando una actitud mesiánica, de líderes de algún tipo de progreso revolucionario, que en la obra de Sófocles no aparece nunca. La heroína griega es, más bien, una resistente ante cualquier tipo de movimiento, ante cualquier tipo de transformación. Aunque su gesto sea moderno por necesario, por desafiador, por valiente, su universo dramático no es el del mesianismo, sino el de un hermetismo individualista no exento de connotaciones autodestructivas.

LAS ELEGÍAS DE LA TIERRA

El cine ha recreado a menudo el paso de lo viejo a lo nuevo a partir de la captura significativa de gestos de resistencia casi numantina, por parte de figuras ancianas que no aceptan la transformación social. El Sur de Estados Unidos es uno de esos espacios proclives

a la recreación de figuras femeninas, vinculadas a la tierra, que, como la protagonista de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) se resisten a perder el hogar de sus antepasados. A veces, esa actitud resistente entronca con el gesto político e insumiso de la desobediencia de Antígona. En el filme de Elia Kazan *Río Salvaje* (*Wild River*, 1960), la tensión entre Ella Garth (Jo Van Fleete), la anciana propietaria de un idílico territorio isleño situado junto al río Tennessee, y las autoridades que quieren expropiarla evidencia un conflicto de intereses y de sensibilidades que sólo puede acabar en la desaparición del orden antiguo y la muerte de la vieja propietaria.

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

Otro contexto de exacerbada tensión entre lo viejo y lo nuevo fue la Rusia posrevolucionaria, tantas veces recreada por los maestros del cine soviético. El gran cantor de la tierra y de sus gentes, Alexandr Dovjenko, prepararía, al final de su vida, un extraordinario filme elegíaco sobre las expropiaciones que sufre una pequeña comunidad rural por un proyecto de trasvase fluvial que la sumergirá para siempre entre las aguas. Este filme, *Poema del mar* (*Poma o more*) que, a la muerte de Dovjenko, acabaría de realizar su mujer Yulia Solnsteva en 1959, contiene emblemáticas imágenes de ancianos incapaces de abandonar sus casas: algunos de ellos prefieren morir a ver el paso del progreso que, de manera ambigua, el Dovjenko revolucionario presenta a la vez como una puerta a la prosperidad y como un atentado contra la memoria de la tierra y de sus gentes.

El Creonte de este filme sobre la expropiación de tierras es anónimo porque es todo el aparato político soviético el que se impone contra esos seres apegados a la tierra. Pero el

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

UNA NEGATIVIDAD SUICIDA

Las figuras resistentes que basan su gestualidad en el acto íntimo, autónomo, individualista, llevan, como hemos visto, su negatividad hacia unas cotas autodestructivas. La negativa a todo colaboracionismo genera una imagen de inmovilidad tozuda, que las preserva de toda tentación, de todo posible cambio. Galileo —una figura que también tentó a Brecht— no pertenece a esa raza: él es el paradigma de la vacilación humana ante la arbitrariedad del poder y el rigor de la tortura, el intelectual capaz de retractarse de sus afirmaciones, al tiempo que pronuncia la célebre sentencia: «desgraciada tierra, que necesitas héroes». En cambio Antígona no parece temer nada de lo que le pase, porque sus decisiones están ya fuera de toda duda, actúa apasionadamente, incapaz de reconsiderar su posición. Esta radicalidad de la mujer que no colabora con el poder la convierte en precedente de otras heroínas de la figuración martiriológica nacida de la desobediencia. El caso de Juana de Arco, reiteradamente visitado por el cine, puede considerarse una reencarnación con tintes medievalistas de la heroína acusada. Las diferentes visiones cinematográficas del personaje han insistido en el carácter estático de esta mujer condenada por su tozudez desafiadora, en el marco de un universo dinámico y beligerante, pleno de convulsas intrigas sociales y luchas de poder, que no doblegan jamás la entereza de la protagonista. La imagen del

tribunal masculino, autoritario, inquisidor, ante una acusada que obtendría su liberación sólo con retractarse de sus afirmaciones, es equiparable en muchos aspectos al duelo de fuerzas entre Antígona y Creonte. Muy especialmente las versiones de Carl Theodor Dreyer (1928) y Robert Bresson (1962), que concentran toda su dramaturgia en el juicio a la mártir, abundan en esa retórica de la confrontación antitética entre dos poderes que no quieren moverse de sus respectivas posiciones. Como en la obra de Sófocles, se hace visible el extraño emparejamiento entre una fe santificadora y la divinidad primitiva, anterior a toda ley escrita, y a todo tribunal humano, que asume Antígona en su trayectoria suicida hacia la inmolación.

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

LA RESISTENCIA FRENTE A LA TIRANÍA

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

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

Más allá de la figura trágica de esa mujer que muere asesinada al intentar impedir que su futuro marido sea detenido, esta obra maestra de Roberto Rossellini es una de las películas

que de forma más diáfana ha efectuado un discurso moral sobre la resistencia contra la tiranía. Por supuesto, la ética que propugna Rossellini no busca el gesto excepcional, único, de Antígona, sino que atiende al heroísmo colectivo y anónimo que puede crecer y multiplicarse a través de la solidaridad entre sus representantes. Los diversos personajes de este filme evocador de los movimientos de resistencia italiana durante la ocupación nazi de Roma muestran formas colectivas de no colaboracionismo. El testimonio de sus comportamientos, basados en hechos reales, viene a corregir la soledad de las desobediencias al estilo de Antígona y Juana de Arco, para entrar en una línea de conducta compartida, que no resta a sus practicantes ni un ápice de valor. «No somos héroes, pero haremos lo que hemos de hacer», dice en un fragmento del filme uno de esos resistentes, a punto de ser torturado y ajusticiado.

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

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

El cine de Rossellini, como el de otros neorrealistas italianos, extrajo sus argumentos de la realidad. Y es justamente en el cine de lo real donde pugnan por aparecer las historias más actuales de Antígona, historias verídicas de mujeres enfrentadas al mismo dispositivo trágico que la heroína mítica. Es decir, Antígona vive y existe en el mundo, aunque sea en

zonas oscuras y poco conocidas, en territorios que el poder político «democrático» quiere ocultar porque no pueden soportar la interpelación de su gesto. Y es sobre estos personajes reales que algunos cineastas han edificado crónicas documentales de esta disidencia.

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

La desventura heroica de Leyla se inicia en las plazas y calles, ante miles de kurdos que la aclaman en su campaña electoral para que pueda acceder al Parlamento, cosa que finalmente consigue. La siguiente secuencia se produce el día de la toma de posesión de los diputados, en un acto retransmitido en directo por televisión. La joven Leyla Zana cruza el pasillo del Parlamento ante la expectación de los otros diputados. Cuando sube al estrado y empieza su juramento, en kurdo, arrecian los gritos y los abucheos del resto de parlamentarios —la gran mayoría hombres— que vociferan contra ella por el idioma que usa. El contraste entre unos hombres enardecidos, en actitud violenta, que se amparan en una legalidad constitucional que prohíbe el uso de esta lengua, con la tozuda, frágil, serena actitud de Leyla supone una de las más extraordinarias reencarnaciones del espíritu y el texto de *Antígona*. La tercera secuencia es, inevitablemente, la del juicio. Rodeada de jueces y militares, Leyla Zana se enfrenta a un tribunal de hombres que escenifican el poder del Estado. Ahí, en el juicio, exactamente como Antígona, Leyla extiende su discurso: «No acepto ninguna de estas acusaciones y si fueran ciertas las asumiría aunque ello me costara la vida. He defendido la democracia, los derechos humanos, la hermandad entre los pueblos, y lo seguiré haciendo mientras viva...». Palabras que resuenan desde tiempos remotos y que anteceden a su condena cruel, a una cárcel interminable dictada por las disposiciones legales pero injustas de un Estado masculino y opresor.

CADÁVERES DE GUERRA

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