

Se publica la revista *Perseitas*, No. 5, Vol.2, de manera anticipada y en PDF, teniendo en cuenta los conceptos emitidos por los pares evaluadores y el Consejo Editorial. Esta edición provisional contiene la última versión enviada por los autores, sin que aún se haya realizado el proceso de diagramación y diseño. El DOI ha sido asignado, pero se activará una vez se publique la versión final de esta revista. Para las citas, tenga en cuenta que el PDF actual puede diferir del definitivo.

ANTÍGONA: LA FIGURA FEMENINA EN LA TRAGEDIA SOFOCLEANA

Antigone: the female figure in the sophoclean tragedy

Artículo de reflexión derivado de investigación¹

Recibido: 16 de marzo de 2017 / Aceptado: 10 de mayo de 2017 /

Publicado: 23 de junio de 2017

Leidy Andrea Ríos Restrepo*

Resumen

Este artículo propone una lectura de Antígona como heroína trágica a partir de la confluencia de dos perspectivas: la realidad social de la mujer ateniense durante el siglo V a. C. y el carácter simbólico de lo femenino/masculino. En primer lugar, se muestra que en la tragedia griega la alteridad representada por la mujer aparece transfigurada, pero no irreconocible. A continuación, se caracteriza el concepto de lo trágico propuesto por Vernant y Vidal-Naquet y por Lesky, el concepto de operador femenino de Loraux y aspectos puntuales de la situación social de las mujeres atenienses para elaborar, en un tercer momento, una revisión de diálogos de Antígona con la finalidad de mostrar cómo las acciones de esta heroína corresponden no solo al conflicto trágico de la obra, sino también a su condición femenina y social. Se concluye que es posible pensar un conflicto trágico sexuado,

¹ Elaborado en el marco del proyecto “La figura de lo otro en la tragedia y la comedia griegas”, desarrollado en el año 2016 por el semillero de investigación Estudios Antiguos del Programa de Filosofía en la Universidad Católica Luis Amigó, sede Medellín.

* Filósofa de la Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colombia. Estudiante de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Orcid.org/0000-0001-9363-5213. Correo electrónico: leidy.riosre@outlook.com

al menos en *Antígona* de Sófocles, a partir del reconocimiento de la alteridad femenina en la tragedia griega.

Palabras clave

Literatura; Mitología; Poder; Política; Roles sexuales.

Abstract

This paper proposes reading Antigone as a tragic heroine based on the confluence of two perspectives: social reality of the Athenian women during the V and until the C century, as well as the symbolic character of male and female. In the first place, it establishes that in the Greek tragedy the alterity represented by women is transfigured but not unrecognizable. Then, there is a characterization of the concept of tragedy proposed by Vernant and Vidal-Naquet and also by Lesky, the concept of a female operator by Loraux and the specific aspects of the social situation of Athenian females. Third, there is an overview of Antigone's dialogues in order to establish how this heroin's actions correspond not only to the tragic conflict of the play but to the female and social condition as well. The conclusion is that, it is possible to think of a tragic sexed conflict, at least in Sophocles' Antigone, based on the recognition of the female alter in the Greek tragedy.

Key words

Literature; Mythology; Power; Politics; Sexual roles.

Introducción

En el marco de su investigación sobre la religión griega, el helenista Jean-Pierre Vernant (1985/2001) indagó sobre las representaciones de la alteridad en la antigua Grecia y propuso dos categorías para su estudio: lo Otro y lo otro. Para este autor, los dioses limítrofes, figuras divinas que habitan entre la ciudad y los extramuros, la virgen Artemisa, el divino Dioniso y la bélica Gorgona, simbolizan la extrema alteridad de lo Otro. En cuanto a la categoría de lo otro, esta alude a la alteridad social y políticamente estructurada; aquí se halla la mujer, quien, si bien frecuente

distintos lugares y desempeña tareas y responsabilidades diferentes a las del hombre, es una figura necesaria dentro del orden de la πόλις. La representación griega de los otros se extiende también a figuras como el bárbaro, comparado con el πολίτης o ciudadano; el esclavo, opuesto al hombre libre; el extranjero, extraño para el hombre nacido en su ciudad; y el joven, quien todavía no tiene capacidad política como el adulto. Comenta Vernant (1985/2001) sobre los otros:

Se entiende por tales a todos aquellos que los griegos clasificaban, para poder pensarlos, en la categoría de lo diferente y cuyas imágenes aparecían siempre deformadas, fuese el bárbaro, el esclavo, el extranjero, el joven o la mujer, porque se los construía siempre en relación con el mismo modelo: el ciudadano adulto (pp. 38-39).

El orden democrático ateniense fue construido sobre la conciencia de esta alteridad, o mejor dicho, con este sistema de gobierno las confrontaciones y tensiones esenciales de la πόλις se hicieron aún más evidentes (Orsi, 2007). Para su correcto funcionamiento, la democracia demandaba el cumplimiento de leyes de ciudadanía muy precisas en las que no estaban contempladas las imágenes de lo otro anotadas por Vernant (1985/2001). El ciudadano varón mayor simbolizaba la capacidad política ateniense y en él recaían las responsabilidades públicas que tenía con su ciudad, mientras que las mujeres, los extranjeros, los esclavos y los jóvenes hacían parte del ordenamiento social, pero no pertenecían activamente a la esfera de lo político. En el gobierno democrático de los atenienses, debido a la peculiar atmósfera social y cultural del siglo V a. C. en la que se privilegiaba la participación y el disenso en los asuntos públicos, se estimuló el nacimiento de un género artístico en el que estas imágenes de la alteridad podían expresarse para manifestar cierto protagonismo, ausente en la vida real, en la trama de sus historias. Como indica Orsi (2007), “la tragedia *muestra* múltiples voces en escena, voces que normalmente no se expresan por ningún cauce público, como las de mujeres y esclavos” (p. 56). De todas las formas de alteridad enunciadas por Vernant (1985/2001) que aparecen en la tragedia, interesa aquí particularmente la de la

mujer. Estos caracteres femeninos², que no solo forman parte de lo otro por ser contrastados con el modelo del varón ciudadano, sino que también lo son con un modelo de mujer determinado, guardan todavía algunos aspectos que es preciso indagar desde distintas fuentes de interpretación.

Una de las obras trágicas que mejor expresa la alteridad representada por la mujer es *Antígona* de Sófocles, puesto que en el transcurso de la obra la doncella se ve enfrentada con su tío Creonte a causa del tratamiento injusto del cadáver de su hermano Polinices. Este, habiendo enfrentado a Eteocles por el trono de Tebas, murió como enemigo de la ciudad y los ritos funerarios para sus restos fueron prohibidos. Se plantea, por tanto, que Antígona, como personaje trágico femenino, puede ser considerada no solo desde la perspectiva del conflicto del héroe, sino también desde lo que la hace participar, como mujer que es, de la alteridad femenina, en contraste con la mismidad masculina, y además, desde lo que comparte con las mujeres reales de la ciudad y sus prácticas sociales.

Una de las interpretaciones de la tragedia griega más trabajada en los círculos helenistas ha sido la proporcionada por la Escuela de París, encabezada durante mucho tiempo por figuras como Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1972/2002). La ruta metodológica empleada por los autores en su obra *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, que incluye análisis antropológicos, sociológicos y psicológicos, los llevó a dar forma a los conflictos básicos sobre los cuales nace la tragedia como fenómeno artístico y social. Los autores afirman que la tragedia emplea, con frecuencia, términos provenientes del Derecho, mas no lo hace como si se tratara de un debate jurídico o una definición exacta de términos legales, por el contrario, este vocabulario no tiene significados unívocos, sino que demuestra imprecisiones e incoherencias; los trágicos se sirven de este vocabulario porque la tragedia nace en medio de dos tensiones que forjan los problemas de los héroes

² Si bien es cierto, como indica Ana Iriarte (1996), que en la tragedia griega las verdaderas mujeres nunca representaron un papel en ninguna obra –y tal vez ni siquiera podían ingresar al teatro–, sino que los caracteres femeninos eran personificados por varones disfrazados, ello no implica que en las obras no existieran los personajes femeninos.

trágicos: por un lado se encuentra el conflicto, sensible aún, entre un pasado aristocrático cuyas normas se construyen sobre una religiosidad profunda, y un presente democrático en el que se comienzan a esbozar reflexiones jurídicas y políticas que ya no involucran en mayor medida los poderes sagrados de los dioses, como el papel de la justicia de Zeus en los asuntos humanos, sino la responsabilidad moral que le acarrea al hombre sus actos en una ciudad que busca estar legalmente constituida (Vernant y Vidal-Naquet, 1972/2002, p. 33).

Por otro lado, el cuestionamiento que hace la tragedia del mito en la representación dramática otorga plasticidad al conflicto entre el orden jurídico y el orden religioso. En el escenario, los tragediógrafos acogen el mito a través de las historias particulares de los personajes, pero no lo hacen para contarlo de la misma manera, sino para transformarlo de modo que transmita otro mensaje, el de la profunda escisión del espíritu griego (Vernant y Vidal-Naquet, 1972/2002, p. 18). Estos dos conflictos perpendiculares dan cimiento a las representaciones trágicas y permiten hablar de la categoría de lo trágico, de lo que corresponde propiamente a este orden imaginario de la ciudad. El análisis contextual de la tragedia que plantearon Vernant y Vidal-Naquet (1972/2002) apunta a un aspecto central percibido por Albin Lesky (1958/2001), otro gran helenista que elaboró una definición minuciosa de lo trágico en Grecia. Para Lesky, la innegable diversidad de las obras trágicas impide agruparlas a todas en una sola categoría, por lo que propuso tres formas de caracterizar lo trágico: una visión radicalmente trágica del mundo, un conflicto trágico absoluto o una situación trágica. En todas estas, lo trágico se presenta de manera distinta y obliga a un análisis pormenorizado de la condición especial del héroe en la obra.

Tanto Lesky (1958/2001) como Vernant y Vidal-Naquet (1972/2002) plantearon derroteros de interpretación que intentaron dirigirse al centro de un conflicto trágico padecido por un héroe mítico politizado en el marco de la ciudad democrática, no obstante, los rasgos femeniles o viriles de estos personajes fueron puestos en evidencia en estudios posteriores. El recurso metodológico abierto por

la Escuela de París dio paso a otra generación de helenistas del corte de Nicole Loraux (1985/1989), quien da, no solo a la tragedia, sino al universo griego, una mirada diferente, la mirada de los sexos. Desde sus estudios psicoanalíticos, Loraux propone el concepto de operador femenino, con el que pretende hacer una lectura en diversos frentes (filosófico, literario, arqueológico) para corroborar que la interpretación tradicional que separa tajantemente lo masculino de lo femenino toma en cuenta solo algunos aspectos del orden social. A propósito de la lectura canónica que se ha construido alrededor de los sexos, comenta la autora:

Es cierto que en lo que respecta al discurso griego sobre la diferencia de los sexos uno siempre puede limitarse a las ideas más claras (...) Y con frecuencia, uno se limita a verificar que la tabla de oposiciones funciona sin anomalías (...) [Los griegos] hacían del sexo «no sólo... un órgano que cumple una determinada función, sino también, un signo que indica qué papel(es) puede desempeñar en un sistema dado el individuo provisto de él». Demos al sistema el nombre de sociedad: al punto, la vía está despejada para el asedio, total e inmediato, de lo sexual, percibido en su dimensión fisiológica, por parte de lo social (Loraux, 1989/2004, p. 13).

Las funciones económicas y políticas que fueron tradicionalmente asignadas al hombre y a la mujer en Grecia son la causa, para Loraux (1989/2004), de la tajante interpretación que insiste en separarlos como seres de diferentes mundos. En su libro *Las experiencias de Tiresias*, la autora reconoce que en el universo literario y religioso de los griegos se concebía la mezcla entre los sexos y también la inversión de las cualidades de uno y otro, no obstante, propone que, además de estos dos movimientos, se presentaba también un proceso de inclusión de lo femenino en lo masculino (Loraux, 1989/2004, p. 22). La autora elabora un recorrido por el imaginario masculino de la guerra y descubre que un varón era más viril en tanto más elementos femeninos adoptara para sí: la feminidad acogida libremente potenciaba la virilidad; pero para argumentar esta hipótesis, Loraux (1989/2004) debió caracterizar detalladamente cómo concebían los griegos la feminidad para

luego rastrearla en el mundo masculino. Formuló entonces el concepto de operador femenino con el que identifica el matrimonio y la maternidad –incluyendo algunas expresiones de la muerte–, como lo propio de las mujeres, que adquiere los rasgos del placer y el dolor respectivamente en el imaginario del varón. Una interpretación simplista de lo que puede ofrecer el orden social lleva a resolver fácilmente la cuestión de la división entre los sexos y a desconocer que en otros espacios cívicos, como el teatro, la relación entre estos se complejiza hasta el punto de alcanzar un grado de ambigüedad considerable. El operador femenino de Loraux puede llevarse hasta el espacio de representación creado en la tragedia y allí preguntar por la condición de Antígona como heroína trágica, quien bien puede ser comprendida a la luz de la categoría de lo trágico analizada por Vernant y Vidal-Naquet (2000) y Lesky (2001), pero también está supeditada a la esfera de la alteridad propiamente femenina.

Acoger el concepto de operador femenino de Nicole Loraux (1989/2004) para elaborar una lectura de *Antígona* es posible porque la tragedia no es una mera copia de la realidad social y política en la que nace. La tragedia hace que emerjan espacios ficticios de representación en los que la ciudad democrática se faculta para conocerse a sí misma desde otra mirada, una mirada crítica que da voz a la alteridad cuando es puesta en escena. La *mímesis* trágica es una reinención artística y crítica, un arco trazado por el arte desde el mundo real hasta su representación poética en las tragedias, que presentan una ciudad democrática real, pero a la vez transformada (Orsi, 2007, p. 14). Esto quiere decir que, a pesar de que no hay ninguna otra fuente de inspiración para las mujeres del mito o de la tragedia que las mujeres reales de la ciudad, los personajes trágicos femeninos, casi siempre mitológicos, manifiestan rasgos de ambigüedad, ante los ojos del varón, que conservan aspectos precisos de las prácticas sociales, pero también los cuestionan y desbordan, y por esta razón tampoco es válido considerar la tragedia como una mera fantasía o delirio de los poetas.

Se sigue aquí la interpretación de Loraux (1989/2004), pero es preciso reconocer que la perspectiva tradicional de los sexos ha legado también buenas respuestas a cuestiones como cuáles son las prácticas sociales de las mujeres en la πόλις, cómo puede ser entendida la configuración del οίκος como lugar femenino y el espacio público, como el masculino, entre otras. Por esta razón, además de contemplar lo trágico y el operador femenino, en este artículo también se propone tener en cuenta algunos aspectos sobre la mujer de la ciudad, sus lugares, costumbres y funciones socialmente definidas, pero todo ello dirigido al análisis del espacio que crea la tragedia. El operador femenino propuesto por Loraux (1989/2004) abarca cuestiones de profundo interés como la comprensión del placer, el dolor, la maternidad y la muerte en el mundo griego, sin embargo, la lectura social brinda un reconocimiento de espacios, rituales y obligaciones de la mujer que no pueden desconocerse si se pretende también hacer una lectura contextual de la tragedia. De la confluencia de estas dos aristas de interpretación surgen las preguntas que dan origen a este texto: ¿se puede pensar un conflicto trágico sexuado? y, si la tragedia es el espacio imaginario de la polis que transforma el orden social a través de la poesía, ¿qué aspectos de este orden se filtran en la tragedia y hacen parte del conflicto trágico de la heroína?

Antígona: entre la heroína trágica, la mujer de la ciudad y lo femenino

Uno de los asuntos que se debe tener en cuenta al estudiar una obra trágica es el sustrato mitológico de los personajes y la trama que la componen. El de la obra *Antígona* es un caso especial puesto que no se conservan evidencias de un relato mitológico en el que la hija de Edipo se enfrente a su tío Creonte y a su hermana Ismene en favor del enterramiento digno de su hermano Polinices, muerto en batalla fratricida, como sucede en la tragedia. A pesar de haber existido algunos poemas épicos que relataban la historia de la casa de Edipo en los que, probablemente, se mencionaba al menos la existencia de Antígona, esta no tuvo en ellos el protagonismo que adquirió después en la tragedia de Sófocles. Comenta Librán Moreno (2008) que

pese a que las aventuras de Edipo y sus descendientes rivalizaban en popularidad con la materia troyana y habían formado el argumento de poemas épicos como *Tebaida*, *Edipodía* o *Epígonos* (hoy perdidos), ni Antígona ni su hermana Ismene aparecen en Homero (p. 118).

Con ello, la autora quiere decir que si Antígona e Ismene desempeñaran un papel al menos relevante en estos poemas, tal vez hubiesen aparecido en la *Ilíada* o en la *Odisea*, pero en estas epopeyas las únicas menciones a Edipo no incluyen los miembros de su linaje de manera detallada, y mucho menos una referencia al enfrentamiento entre Creonte y Antígona (Librán Moreno, 2008). De acuerdo con García Gual (2012, p. 132), parece entonces probable que el argumento de Antígona haya sido una invención de Sófocles, puesto que no se conoce un tratamiento anterior de esta trama, situación que conduce a pensar que, probablemente, la tragedia fue elaborada para abordar asuntos particulares en los que el protagonismo de Antígona era indispensable; asuntos que atañen, como se verá, tanto a que Antígona sea una mujer como al carácter femenino de la heroína. Si bien no hay un relato mitológico en el que se pueda ubicar el origen de la disputa entre Creonte y Antígona, ello no impide que su trama guarde una estrecha relación con *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles, por lo que hace parte de las representaciones teatrales de la legendaria maldición de los labdácidas o ciclo tebano, sin llegar a considerar estas tragedias como una trilogía.

Desde el horizonte conceptual planteado por Vernant y Vidal-Naquet (1972/2002) y Lesky (2001), en la tragedia griega el sustrato mítico está presente, pero el argumento elaborado por el trágico explora una posibilidad de representación diferente que adquiere, inevitablemente, otro significado³, pues intenta expresar los conflictos que subyacen a una nueva realidad religiosa y política de la *πόλις* ateniense. En su indagación acerca de la categoría de lo trágico, Albin

³ Existen diferentes perspectivas sobre la intencionalidad de la tragedia. Algunos autores sostienen que las obras tienen relación directa con la realidad política de Atenas y con determinados personajes reales que son representados en escena por los actores; otros, por el contrario, indican que una lectura realista de la tragedia la empobrece enormemente (véase Vidal-Naquet, 2002/2004).

Lesky se interesó profundamente por la definición que de esta daba Goethe: “todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (Goethe como se citó en Lesky, 1958/2001, p. 42). Sin embargo, al considerar que la definición de Goethe no aplicaba para todas las tragedias, sino solamente para algunas, Lesky (1958/2001) decidió elaborar una distinción más amplia con la cual interpretar cada obra trágica desde lo que en esta misma se muestra, además de agregar otros motivos reconocibles en la trama que envuelve a los personajes. Lesky plantea una necesaria diferencia entre el conflicto trágico absoluto, la visión trágica del mundo y la situación trágica. En el conflicto trágico absoluto se presenta un acontecimiento que si bien abarca por completo las tramas de los personajes de la tragedia, a través de una lucha de valores absolutos que, en este caso, teje el enfrentamiento entre Antígona y Creonte e involucra significaciones tan profundas y universales para el hombre griego como las leyes no escritas de los dioses sobre los honores debidos a los muertos, los deberes de reconocimiento a los héroes de guerra y el respeto por la propia tierra—, no logra una reconciliación a pesar de la muerte y destrucción de los personajes; es decir, en esta tragedia, la solución no “se encuentra en un plano superior a aquel en el que este conflicto tuvo la muerte como final” (Lesky, 1958/2001, p. 52). Ni la muerte de Antígona ni el sufrimiento de Creonte por la pérdida de sus familiares logran reestablecer el orden perdido de la πόλις con las divinidades.

Por otro lado, en la situación trágica,

hay fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras (...) [Pero] la nube que parecía impenetrable se rasga y, del azul del cielo, surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa (Lesky, 1958/2001, p. 52).

La trama que presenta la tragedia tampoco se acopla del todo a esta categoría. Si bien es cierto que en *Antígona* se presentan fuerzas contrapuestas y la destrucción puede ser entendida como la muerte, en el caso de la heroína, y la pérdida de los

seres amados en el caso de Creonte, Sófocles no emplea un recurso final de salvación que diluya el conflicto entre los personajes. La aparición de Tiresias, en principio, auguraba beneficios para el tirano si este accedía a enterrar el cadáver que ya estaba contaminando los altares divinos en la ciudad, pero al ser su propuesta rechazada por Creonte, el adivino le comunica su fatídico fin: “y tú, por tu parte, entérate también de que no se llevarán ya a término muchos rápidos giros solares antes de que tú mismo seas quien haya ofrecido, en compensación por los muertos, a uno nacido de tus entrañas” (Sófocles, *Antígona*, v. 1065).

Ahora bien, de acuerdo con Lesky (1958/2001),

la *visión radicalmente trágica del mundo*⁴ (...) la determinaremos brevemente como la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente (p. 51).

Si bien en *Antígona* hay esbozos de una situación trágica pero sin salvación efectiva, la visión trágica del mundo define con precisión la trama de la tragedia. La obra lleva el nombre de uno de los personajes, sin embargo, autores como Orsi (2007) coinciden con que se trata de una obra de estructura díplica, pues no solo Antígona sufre las consecuencias de sus propias decisiones; también puede hablarse de la tragedia de Creonte⁵ (p. 215), y allí se encuentra la clave de la trama. Según Escribar Wicks (1996), una de las interpretaciones más extendidas de la obra ha sido la elaborada por Hegel (1826/2006, p. 537; 1842/1989, p. 868), quien vio en esta una lucha entre las leyes humanas (Estado), representadas por el tirano, y las

⁴ Cursivas en el original.

⁵ También para Cornelius Castoriadis (2001) tanto Antígona, como Creonte, son incapaces de hacer convivir las leyes de la ciudad y la justicia de los dioses en una sola comprensión de su propio mundo: “cada uno de ellos, por haberse dedicado a la defensa ciega y absoluta de uno de los dos principios, pasa a ser *hubristés* y *ápolis*” (p. 26). Esto implica, tal como sostiene Orsi (2007), que en la obra acontece la caída, no de uno, sino de dos personajes, cada uno con motivos disímiles que los llevan, por caminos diferentes, a estar fuera de la idea de ciudadanía griega. La palabra *hubristés* tiene como raíz *húbris* y significa la arrogancia y la insolencia que escenifica la tragedia y cómo esta lleva a ambos personajes a estar por fuera del orden de los hombres.

leyes divinas o familiares, por Antígona (ley positiva y ley negativa). Su interpretación separa de manera tajante por una parte,

"ley humana" que abarca el pueblo, las costumbres de la ciudad, el gobierno, la guerra y se encarna en un carácter, el del hombre; por otra, la "ley divina" que incluye la familia y el culto de los muertos y se encarna en otro carácter, el de la mujer (Escribar Wicks, 1996, p. 56).

Durante el siglo pasado, debido a la investigación realizada por Vernant y Vidal-Naquet (1972/2002) sobre una interpretación en contexto de la tragedia griega, se dio un giro radical a la postura hegeliana. Los autores, como se indicó al principio, consideraron que las obras trágicas podían ser leídas con una metodología diferente y, partiendo de presupuestos que implican un reconocimiento del contexto social en que surgen, plantean que la tragedia de *Antígona*

no opone la pura religión, representada por la joven, a la irreligión total, simbolizada por Creonte, o un espíritu religioso a uno político, sino dos tipos diferentes de religiosidad: por un lado, una religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes cercanos, los *phíloi*, centrada en el hogar doméstico y el culto de los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden finalmente a confundirse con los valores supremos del Estado (Vernant & Vidal-Naquet, 1972/2002, p. 36).

De acuerdo con la cita anterior, para Vernant y Vidal-Naquet (1972/2002) no es lícito considerar la religión y la política, dos ámbitos tan relevantes en la vida del hombre griego, como separados y confrontados de la manera en que los expone Hegel. Al ubicar el enfrentamiento que presenta la tragedia en el contexto social y político de su surgimiento, salen a la luz aspectos que de otro modo pasarían inadvertidos. Si se considerase a Creonte, de acuerdo con el marco conceptual propuesto por Hegel, como defensor solo de las leyes humanas, ni siquiera contemplaría el enterramiento de Eteocles, puesto que se trata de una obligación debida a los

dioses y al muerto; dice Antígona de Creonte: “a Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo” (Sófocles, Antígona, v. 25)⁶. Pero si se considera a Creonte y a Antígona como personajes que luchan porque tienen diferentes representaciones religiosas, el conflicto no se daría entre leyes divinas por un lado y leyes humanas por otro, sino entre una religiosidad fundamentada en el círculo familiar y otra en los ordenamientos religiosos y políticos de la ciudad. Para Vernant y Vidal-Naquet, la tragedia griega surge en un momento fundamental de ruptura de la conciencia de los griegos con un pasado eminentemente aristocrático en el que los valores soportados en la línea familiar o de sangre eran privilegiados (1972/2002, p. 18). Con el advenimiento de la democracia, una nueva comprensión de los vínculos políticos y sociales entre los hombres se abría paso, ya no fundamentada en los lazos familiares de origen, sino basados en un *ἐτός* ciudadano en el que se privilegiaba la participación de los hombres en los temas de la *πόλις*, y precisamente este asunto es el que problematiza Sófocles. Así, la visión radicalmente trágica del mundo enunciada por Lesky (2001) toma aquí su forma: se trata de un conflicto que no tiene solución porque tanto Antígona como Creonte adoptan una posición que ambos consideran justificada. Al defender la religión familiar, Antígona considera que si honra los favores fúnebres, tiene de su lado a los dioses, mientras Creonte aboga por un culto

⁶ Si se acude a la raíz mítica de la tragedia, se encontrará que, después de verse deshonrado por sus hijos Eteocles y Polinices cuando se enteraron de la acusación de incesto, Edipo lanzó tres maldiciones en contra de aquellos: “1) que no tuvieran paz ni vivos ni muertos; 2) que se mataran mutuamente; 3) que se repartieran su herencia espada en mano”. No obstante, para evitar la condena de su padre, Eteocles y Polinices “acordaron inicialmente turnarse en el poder año tras año. La guerra se origina cuando (...) Eteocles detenta el poder y destierra a Polinices” (Perea Morales, 1986, p. 296). Lo cual quiere decir que, de acuerdo con lo que indica Antígona en la tragedia “Los siete contra Tebas” de Esquilo, Polinices “fue maltratado y respondió, a su vez, con maltratos” (v. 1045). Desde esta perspectiva, Polinices es visto como receptor de las consecuencias de las acciones de su hermano Eteocles, pero desde el punto de vista de Creonte, el regreso de Polinices a Tebas con un ejército extranjero para recuperar el poder usurpado por su hermano es visto como un acto de traición. Mucho después, la opinión sostenida por Creonte fue traducida a leyes concisas, por ejemplo, Platón determina castigos muy precisos para los traidores de sus ciudades (Leyes, 856b ss.); y Tucídides, en Historia de la Guerra del Peloponeso, comenta el caso de Temístocles, cuyos restos fueron enterrados en el Ática a escondidas de los ciudadanos, pues se trataba de un exiliado acusado de traición (I 138-6).

de carácter público y piensa que ni los dioses ni los ciudadanos permitirían un enterramiento con honores para el enemigo de Tebas. Sin embargo, los vaticinios de Tiresias al tirano –e inclusive las invitaciones de Hemón a su padre para que escuchara la opinión del pueblo que estaba a favor de Antígona– y las increpaciones del Coro a la muchacha demuestran que ambos se guiaban a sí mismos a su destrucción. Ni la religión absolutamente privada de Antígona ni la religión que Creonte presume de pública pero que atenta contra los dioses, consisten en soluciones para la pugna.

La hija de Edipo es acérrima defensora de los derechos religiosos de sus familiares y por ello se enfrenta con Creonte hasta encontrar la muerte. Esta contienda configura la trama de la obra, pero hay otras acciones que forman parte también de la hechura trágica de la heroína: aceptación noble del destino, la soledad y la dignidad de la caída en la desgracia. De acuerdo con Jacqueline de Romilly (2011), los griegos no comprendieron el destino como algo inevitable o que ya está escrito, por el contrario, “cuando hablaban del destino, los griegos designaban ante todo la realidad, en la medida en que escapa al hombre” (p. 109). A diferencia de los sempiternos y felices dioses a los que no puede alcanzar desgracia alguna⁷, el

⁷ El argumento de Romilly (2011) encuentra consonancia con la opinión de Vernant (1991): “Si bien ellos [los dioses] pertenecen al mismo mundo que los humanos, si tienen en cierta forma el mismo origen, constituyen una raza que desconoce todas las imperfecciones que señalan a las criaturas mortales con el sello de la negatividad –debilidad, fatiga, sufrimiento, enfermedad, muerte– y no encarna lo absoluto ni el infinito, pero sí la plenitud de los valores que componen el premio de la existencia en esta tierra: belleza, fuerza, juventud eterna, eclosión permanente de la vida” (p. 11). Los dioses griegos mantienen con los hombres un vínculo de superioridad que está marcado por la nobleza de su naturaleza. Sófocles recalca esta condición del hombre en el héroe trágico pues este, a diferencia de los dioses perfectos, está obligado a actuar de la mejor manera que pueda ante el sufrimiento que le provocan las situaciones que no puede manejar. Si el héroe trágico no actúa, la acción no se consuma; sin embargo, es importante aclarar que ello no quiere decir que esté atado a un destino inevitable ante el cual lo único que queda es el sufrimiento y la aceptación pasiva. Para los griegos, la idea del destino difería enormemente del significado que tiene esta expresión en la actualidad. En su comprensión, a pesar de que los infortunios sucedían sin que el hombre pudiera tener control sobre estos, no se trataba de hechos inevitables impuestos por los dioses ante los cuales se debiera guardar resignación, sino de hechos ante los que el héroe debía actuar de la mejor manera posible para mostrar su valía ante los dioses. Aquí adquiere completa relevancia la acción, pues sin esta el héroe se ve movido por los acontecimientos desafortunados como una pequeña barca por el océano, mientras que la acción lo hace sobreponerse con fortaleza ante las pruebas del destino.

hombre puede sufrir los dolores y quebrantos más grandes sin llegar a comprender las razones de ello, y no le queda más remedio que aceptarlos con entereza porque así sucedieron las cosas y no de otra manera. Antígona reconoce la suerte funesta del linaje de los labdácidas, y por ello actúa de acuerdo con sus responsabilidades familiares. El hombre piadoso debe sentir un profundo respeto y adoración por los dioses porque nunca llegará a comprender su propio destino. Al héroe trágico no le queda otra posibilidad que enfrentar el reto con valentía, consciente de que no puede evitarlo. Es por esta razón que a lo largo de muchos pasajes de la tragedia, Antígona expone a sus opositores los motivos de su actuar, pues, no solo los ha comprendido, sino que también los ha interiorizado para defenderlos. Como heroína, Antígona no tiene otra elección que realizar una acción valerosa, pero ello no significa que sea la correcta: su actitud de valentía frente a la situación, que la convierte en una mujer honorable, el Coro le reprocha –hacia el final de la obra– como locura y exceso, hecho que deja entrever una trama verdaderamente compleja.

La posición que toma el héroe ante la prueba que se le impone lo lleva, irremediablemente, a la soledad. Para Romilly (2011), una de las características más notorias de los héroes sofocleos es que sus acciones los van aislando progresivamente de sus seres cercanos porque no hallan en ellos la consonancia con sus propósitos y aspiraciones (pp. 91-92). La soledad está relacionada íntimamente con la ὑβρις o exceso propio de una heroína trágica, pues Antígona se empeña en defender aspectos que la misma trama de la tragedia se encarga de mostrar como los menos favorables para una ciudad que pretende mantener la legitimidad de los dioses en el ámbito familiar, pero a la vez dar crédito a las decisiones del δῆμος. El primer enfrentamiento de Antígona es con Ismene, quien no quiere ayudarla en ninguna acción que pueda ponerlas en peligro de muerte, y el segundo es con Creonte. No sorprenden tanto las represalias de Creonte frente al enterramiento de Polinices como la indecisión de Ismene, puesto que se encuentra en una situación similar a la de Antígona y prefiere abandonarla antes

que cometer el crimen. Hasta el momento de su muerte, Antígona se queja frente al Coro de que ningún amigo iba a llorarla, y se suicidó pensando que solo ella se había enfrentado al tirano por una noble causa. No obstante, la heroína sostiene una relación amorosa con el hijo de Creonte, Hemón, quien llega a defenderla ante su padre, e inclusive, se suicida junto al cadáver de Antígona en la cueva para reafirmar su desacuerdo con el edicto en contra de Polinices. La soledad señalada por Romilly (2011), en Antígona se presenta tanto por el desconocimiento de la heroína de la lealtad que tuvo Hemón con su causa, como también por obligación, debido al rechazo que provocaron sus acciones excesivas en Ismene y Creonte.

Finalmente, para Lesky (1958/2001), hay un elemento más, indispensable en el héroe: la dignidad de la caída en la desgracia. Al exponer este punto dice el autor que se trata de “la *importante altura de la caída*: lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída de un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible” (p. 45). En *Antígona* no hay, o al menos no se muestra en la tragedia, un momento en la vida de la heroína en el que no se vea impelida a cumplir una misión tan fatídica y, por el contrario, disfrute de tranquilidad. Las obras *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles mantienen una íntima relación con la trama de la tragedia, pero no es lícito consultarlas para desarrollar este punto debido a la diferencia existente entre los años de sus representaciones con respecto a *Antígona*; disparidad que puede significar mucho más que solo distancia temporal. La respuesta se halla inmersa en la misma tragedia, en los sollozos finales de la heroína: Antígona lamenta profundamente encontrarse sola caminando hacia la muerte, sin amigos, sin esposo y sin hijos, y a pesar de que acepta su destino trágico, se entristece por dejar una vida en la que hubiera podido cumplir sus responsabilidades como esposa y madre al lado de Hemón. No se trata entonces de que la heroína haya vivido, en efecto, en un mundo ilusorio de seguridad y felicidad, y luego hubiera caído en una desgracia innombrable, sino de que este mundo hubiera sido perfectamente posible al lado de su esposo si los deberes familiares no la obligaran a cumplir un deber. Como

heroína trágica, Antígona se encuentra inmersa en una lucha con Creonte, provocada por la aceptación y el cumplimiento, en total soledad, de un destino inevitable que la conduce a abandonar voluntariamente su vida.

Ahora bien, este preámbulo debe conducir el trabajo que aquí se presenta hacia otros parajes: una vez delimitado el perfil trágico de Antígona, se procederá a indagar qué elementos concernientes a su naturaleza femenina y a su condición de mujer se filtran en el conflicto trágico y lo develan como un conflicto sexuado. Se examinarán algunos de los diálogos de Antígona y los que mantiene con otros personajes de la tragedia para destacar los rasgos propios, no de un héroe trágico sin rostro, sino de una heroína femenina.

La mujer viril

A medida que transcurre la trama de la tragedia, el conflicto que se teje entre los dos personajes principales cobra solidez y los intereses que cada uno defiende se hacen más claros. Creonte amonesta a Antígona por su inalterable deseo de enterrar a Polinices, pero es imposible pasar por alto que, en repetidas ocasiones, el tirano se refiere a ella en tono de censura no solo por este deseo, sino también por su condición de mujer. A lo largo de la obra, Creonte alude a Antígona como γυνή (mujer) para enfatizar su desagrado tanto por el intento de la doncella de cambiar algunas de las actitudes que, desde la mirada masculina, le son naturales o inherentes a las mujeres, como por pretender tener más poder que quien gobierna, un varón. No se trata aquí de considerar la actitud de Creonte de manera crítica desde una lectura feminista o de género, sino de develar que en el océano del discurso del héroe trágico se filtran aguas pertenecientes a afluentes cercanos que dan un rostro propio a Antígona y la muestran como un ser traspasado por su condición sexuada. En uno de sus diálogos, Creonte intenta hacer ver a su hijo Hemón que Antígona ha demostrado ser despreciable; si decidieran dejarla con vida, se convertiría en una mala esposa, e incluso, es considerada como un enemigo:

Por tanto, hijo, tú nunca eches a perder tu sensatez por causa del placer motivado por una mujer, sabiendo que una mala esposa [γυνὴ κακὴ] en la casa como compañera se convierte en eso, en un frío abrazo. ¿Qué mayor desgracia podría haber que un pariente malvado? Así que, despreciándola como a un enemigo, deja que esta muchacha despose a quien quiera en el Hades, puesto que sólo a ella de toda la ciudad he sorprendido abiertamente en actitud de desobediencia (Sófocles, Antígona, vv. 650-655).

En otro parlamento con Ismene y Antígona, Creonte expresa lo molestas que le resultan la novia y sus nupcias con Hemón:

Ismene. — ¿Y vas a dar muerte a la prometida de tu propio hijo?

Creonte. — También los campos de otras se pueden arar.

Ismene. — No con la armonía que reinaba entre ellos dos.

Creonte. — Odio a las mujeres perversas para mis hijos [κακὰς ἐγὼ γυναῖκας υἱέσι στυγῶ]. (...)

[Ismene].⁸ — ¡Oh queridísimo Hemón! ¡Cómo te deshonra tu padre!

Creonte. — Demasiadas molestias me producís tú y tu matrimonio.

Corifeo. — ¿Vas a privar, en verdad, a tu hijo de ésta?

Creonte. — Hades será quien haga cesar estas bodas por mí.

Corifeo. — Está decidido, a lo que parece, que muera (Sófocles, Antígona, vv. 570-575).

Es preciso pues desentrañar por qué para Creonte la actitud de desobediencia de Antígona está vinculada con un carácter peyorativo de la heroína como mujer

⁸ De acuerdo con en la nota al pie número 42 de *La fragilidad del bien*, obra de Martha Nussbaum (2004), esta exclamación no puede ser atribuida a Antígona porque la palabra griega *phílate*, queridísimo, no implica un vínculo íntimo con quien se nombra, Hemón en este caso, como para ser enunciada por Antígona. Nussbaum aclara a continuación que la réplica de Creonte en la que hace referencia a la interlocutora y su matrimonio no implica que esté hablando a Antígona y su matrimonio, sino a la insistencia de Ismene en el matrimonio de su hermana con Hemón y las adversidades por las que está pasando. Este error se conserva en la edición de *Antígona* de Gredos, preparada por Asela Alamillo (1981), que se cita en este artículo, sin embargo, se tiene en cuenta la apreciación de Nussbaum al respecto.

–esposa– perversa, considerando algunos aspectos de las prácticas sociales y del mundo simbólico que rodea a la mujer griega. Desde la época homérica, el οίκος, el de las reinas y princesas de la *Ilíada* y la *Odisea* o de las esposas de los hombres que habitaron la πόλις democrática, ha constituido el centro de la actividad femenina, y se mantuvo así durante muchos siglos. Si bien el οίκος puede ser comprendido como un espacio o propiedad física, en su definición se incluyen dos aspectos más; a saber, es una unidad de producción agrícola, ganadera y de artesanía doméstica, y también designa al grupo humano de organización compleja en el que la mujer ocupa un papel verdaderamente relevante como regente y cuidadora (Mosse, 1990, p. 13). En este, la figura femenina es central porque encarna todas las labores de organización y administración de esclavos, bienes, alimentos, vestidos, cuidado de los hijos y familiares y la fabricación de productos y manufacturas. Además de estas invariables funciones, en época homérica el οίκος constituía también un centro de poder que reafirmaba la realeza del varón y representaba su capacidad para comandar tanto su propia casa como a sus súbditos. Las mujeres que participaban del prestigio del poder aristocrático al lado de sus esposos o padres –no como depositarias directas del poder, sino como cercanas a este–, tomaban parte de los ritos y prácticas de naturaleza religiosa cuyo poder estaba en últimas soportado por los vínculos de sangre (Mosse, 1990). En la época clásica, a pesar de que las condiciones internas del funcionamiento del οίκος no tuvieron mayores modificaciones, la condición social y jurídica de las mujeres sufrió algunas transformaciones que, aunque sustanciales, no las apartaron de sus deberes primordiales en el interior del hogar. Según Sarah Pomeroy (1999), “en el siglo VI a. C. el legislador ateniense Solón institucionalizó la distinción entre mujeres decentes y ramera” (p. 73); en una época en la que el reconocimiento del poder de las familias gracias a la trasmisión de valores de sus antepasados estaba en crisis, la cuestión de la ciudadanía adquirió una relevancia absoluta. La distinción elaborada por Solón entre mujeres decentes, es decir, ciudadanas⁹, y ramera o

⁹ Las mujeres atenienses no eran ciudadanas en el sentido político del término, es decir, su participación en los asuntos públicos de la ciudad era nula, sin embargo, si sus padres eran

heteras, cuerpos destinados al divertimento erótico, tenía como objetivo darle al ateniense la posibilidad de participar en la vida pública de su ciudad escogiendo a una buena esposa, gracias al nacimiento controlado de las personas bajo las leyes de ciudadanía legítima. A la par de esta modificación en la comprensión social de la mujer, se dio la del οἶκος. Este comenzó a ser el lugar de las prácticas privadas en Grecia solamente con el surgimiento del ámbito público (Valdés Guía, 2007, p. 211); lo que quiere decir que en la época homérica aún no estaba perfilada la distinción entre una esfera privada y otra pública (política), tan solo existía un reconocimiento del poder del οἶκος del aristócrata. Con la aparición de la esfera pública de la acción política masculina, la representación social de la mujer ya no pudo desligarse de sus responsabilidades en el hogar, a pesar de que estas seguían siendo las mismas que antes. Se ve entonces primero que, a diferencia de la época homérica, en la época clásica las mujeres decentes, hijas de padres ciudadanos, se convirtieron en ciudadanas que podían otorgar este título a sus hijos, y segundo, que el οἶκος se convirtió en un lugar eminentemente privado; a partir de estas modificaciones de gran relevancia, se quiere resaltar aquí que las tareas femeninas permanecieron, de una época a otra, vinculadas a la administración y organización del hogar como unidad productiva y como espacio familiar. Se observa entonces que el conflicto trágico de la obra tiene como paisaje de fondo algunos aspectos de esta estructura social general que el trágico no pudo pasar por alto. Puede suponerse que Antígona, a pesar de no existir ningún mito que refiera su historia, es un personaje mitológico, y por tanto aristocrático, puesto que está vinculada con el fatídico destino de la familia de los labdácidas contado en el ciclo tebano. Por ello, como muestra la evidencia de las prácticas sociales femeninas, sale avante como defensora no solo de las leyes religiosas que justifican el enterramiento de cualquier cadáver, incluso si es el de un enemigo de la ciudad, sino también como defensora de sus responsabilidades como mujer perteneciente a un οἶκος en el que, sin lugar a dudas, predomina el cuidado de los parientes; de lo que resulta entonces la religiosidad

atenienses, ellas podían transmitir a sus hijos la ciudadanía, por lo que eran llamadas esposas legítimas.

familiar que da lugar al conflicto trágico de la heroína. El cambio que se produjo de una época a otra está completamente evidenciado en la tragedia cuando la figura aristocrática (mitológica) de Antígona es contrastada con la fuerte defensa que Creonte hace de la religiosidad en la esfera pública naciente y eminentemente masculina. Con el surgimiento de lo público, el οίκος y todas las significaciones religiosas familiares que lo rodean se convirtieron en privadas, y defenderlas por encima de las leyes de la ciudad, como hace Antígona, es para una mujer sobrepasar los límites que le han sido impuestos por el varón. La condición sexuada de los personajes trágicos entonces corresponde a los valores que representan en la obra, es decir, las razones de Antígona no podrían ser defendidas por un hombre porque, a pesar de que tiene un vínculo de pertenencia y mandato con el οίκος, para el varón, al menos en la Atenas democrática, los vínculos políticos de la πόλις predominan sobre los creados en el hogar; y viceversa, las razones expuestas por Creonte corresponden a su relación inmediata con el poder político que ostenta, asunto desconocido por las mujeres.

Entre todas las funciones que podía desempeñar una mujer en su οίκος, la más relevante y apreciada era la de ser una buena esposa; finalidad tanto de la doncella que vivía aún en casa de sus padres, como de la que había contraído matrimonio. Escrito poco más de medio siglo después de la representación de *Antígona*, el tratado Económico de Jenofonte (como se citó en Mosse, 1990) condensa de manera clara todo lo que un ciudadano ateniense del siglo V a. C. debía esperar de su joven esposa en materia de organización en el hogar: “a la pregunta de Sócrates sobre si se quedaba encerrado en casa para administrar sus bienes, Iscómaco le responde: «Yo nunca me quedo en casa, porque mi mujer es muy capaz de dirigir sin ayuda de nadie los asuntos domésticos» (VII, 3)” (Mosse, 1990, p. 35). Una buena esposa se define entonces por sus grandes habilidades para manejar los bienes del esposo sin malgastarlos, como indica Jenofonte; también por darle hijos legítimos para que sean los herederos de su fortuna y, principalmente, porque permanece bajo el mando de su esposo sin enfrentarlo

nunca, pues esto implica un desafío a su poder tanto en su casa, como ante sus iguales; si un hombre no sabe controlar los asuntos domésticos, tampoco sabrá cómo manejar los asuntos de la ciudad. De hecho, se ha defendido que el οίκος es el lugar donde el varón mantiene encerrada a la mujer (Suárez Plácido, 2000) para poder controlar sus acciones y evitar ser deshonrado con el adulterio o la desobediencia. En los diálogos que sostiene Creonte con Hemón y luego con Ismene y Antígona citados más arriba, el tirano advierte a su hijo, precisamente, el peligro que constituye una mujer que es capaz de desafiar, sin temor a la muerte, un mandato de un hombre porque, a pesar de que una esposa es motivo de alegría por los placeres eróticos que puede proporcionar, que además están vinculados con la reproducción en favor de la ciudad, puede convertirse en una desgracia (pariente malvado, enemigo) cuando en vez de buscar el bienestar de su esposo, se atreve a retar su autoridad.

No obstante, para Creonte las consecuencias de la actitud de Antígona sobrepasan los límites del futuro οίκος que formaría con Hemón cuando resalta que su desobediencia es también con la ciudad. No se trata solamente de que Antígona sea una mala mujer (γυνή κακή) para su esposo en el hogar, sino de que lo es porque también desobedece las que, según el tirano, son las leyes que la ciudad, espacio masculino por excelencia, ha dispuesto para el tratamiento justo de los enemigos fallecidos. En suma, la perversidad de Antígona radica en que es una mujer que contraviene el poder masculino tanto en la esfera privada como en la pública y, en este sentido su figura aparece masculinizada ante los ojos de Creonte. Llegados a este punto, es preciso alejarse lentamente de la realidad social para adentrarse en el imaginario del hombre griego que, a pesar de que es construido sobre aquella, permite una indagación que considere ya no al hombre y la mujer, sino lo simbólico femenino y masculino. Una vez Creonte ha desenmascarado a Antígona como una mala esposa para su hijo, se ocupa de describir lo anómala que resulta su actitud vehemente frente al edicto, porque ella en vez de adoptar la actitud sumisa y resguardada de una mujer, como lo hace Ismene, se acerca más a un

carácter masculino. Una de las intervenciones de Creonte a lo largo de la obra es realmente significativa a este respecto: “pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre —ella lo sería—, si este triunfo hubiera de quedar impune” (Sófocles, *Antígona*, v. 485). Ni en el contexto social de la Atenas del siglo V a. C. (más exactamente del 442, año en que fue representada la obra), ni en época homérica fue posible que una mujer llegara a ser hombre, como indica Creonte, con todos los aspectos que ello implica, así que es preciso considerar tal afirmación como posible solamente en el espacio ficticio que crea la tragedia para expresar la alteridad social y políticamente estructurada, para trastocar los encuentros y lejanías entre lo femenino y lo masculino. Para Creonte no solo existe la posibilidad de que Antígona se convierta en un varón, o al menos sea masculinizada, sino también de que él llegue a perder su virilidad, masculinidad (ἀνδρεία), y se vea inferior a una mujer. En el imaginario griego, la relación entre lo femenino y lo masculino gira en torno al ejercicio del poder. La tragedia muestra entonces que, si bien en el ámbito social las funciones de los sexos permanecían intactas, en este espacio ficticio trágico se expresaba uno de los temores más íntimos del hombre griego, esto es, verse amenazado o reducido en su virilidad por la alteridad femenina. De acuerdo con Loraux (1989/2004), mientras que el varón podía asimilar actitudes propias de lo femenino sin ver reducida su virilidad, cuando la mujer se apropia de las cualidades masculinas se convierte en un peligro inminente y amenazador para el hombre:

[En] el instante en que el orden cívico se resquebraja, aparecen las mujeres. Viriles, como el «tirano» Clitemnestra, que encarna la única versión posible de la asimilación de lo masculino por una mujer, situada (...) en el lado amenazador del poder (p. 35).

Si bien la figura de Antígona difiere de la de Clitemnestra en que esta última no solo es amenazadora, sino que en efecto se toma el poder representado por el trono de su esposo Agamenón, es cierto que Antígona, de manera frontal, cuestiona la autoridad de Creonte y, en este sentido, no puede ser llamada un tirano, pero sí una

mujer de carácter viril. A pesar de que la heroína nunca se reconoce a sí misma como viril, Creonte ve en ella a una esposa perversa para su hijo y a una mala mujer porque Antígona, precisamente, pone en cuestión su feminidad ante Creonte al desafiar el poder masculino.

Tutoría y ritos funerarios

En el transcurso de la tragedia, Antígona expone seriamente sus razones a Creonte y deja en claro que su amor familiar es mucho más importante que la traición de Polinices a Tebas, puesto que ve a aquel no como un enemigo de la ciudad, sino como su hermano, y aún más, su protector. La obra presenta entonces un conflicto absoluto de valores religiosos, no obstante, al reflexionar sobre la relevancia social de las mujeres en los ritos de transición (muerte) y su dependencia permanente del κύριος o tutor, las acciones de la heroína con respecto a su hermano pueden verse ahora motivadas por distintas razones. Tanto las esposas e hijas de los reyes en la época arcaica, como las de los hombres de la πόλις del siglo V a. C. debían permanecer durante toda su vida bajo el cuidado de un varón, con el quien tuvieran parentesco, que se encargara de su manutención. Dado que no era común que las mujeres decentes alcanzaran tanta independencia económica como para mantenerse a sí mismas –asunto que sí lograban las heteras o mujeres de compañía gracias a los pagos de sus clientes–, la mayoría de ellas vivía bajo el cuidado del κύριος. Como era natural que el κύριος de una mujer fuera mayor en edad y falleciera antes de que ella lo hiciera, la tutoría se pasaba de un varón a otro dentro del οίκος, tratando de mantener estos asuntos en manos de los hombres de la familia, incluyendo a los esposos y familiares muy cercanos, como los tíos. Así,

la mujer desde su nacimiento, estaba bajo la tutela de su Kyrios, su Señor, que normalmente era su padre, salvo en los casos de la muerte de este, llevaba a que estuviera bajo tutela de alguno de sus hermanos, convirtiéndose en su nuevo Kyrios, quien se encargaría, llegado el momento de acordar su matrimonio. El Kyrios de una familia tenía autoridad sobre ellos

y también responsabilidades sobre su mantenimiento (Fuentes Santibáñez, 2012, p. 13).

La obra sin duda tiene como trasfondo esta realidad social, de acuerdo con la cual el *kúpioç* de Antígona e Ismene era su padre Edipo; en ausencia suya, la tutoría pasó a manos de uno de los hermanos de las jovencitas: Eteocles, si se sigue la trama de la tragedia, puesto que Polinices abandonó Tebas y regresó después para atacarla. En la guerra fratricida provocada por Polinices fallecieron ambos hermanos, por lo que Antígona e Ismene pasaron a estar bajo el cargo de Creonte, el pariente más cercano a la familia por ser el hermano de Yocasta (madre y esposa de Edipo), tío y a la vez cuñado de Edipo. La actitud de Ismene frente a la decisión de Antígona, leída desde este punto de vista, adquiere cierta nitidez: es una doncella sin padre, sin hermanos que la protejan y sin esposo; Creonte es la única persona que le queda para asegurar una manutención y tal vez no pueda aspirar a casarse porque su honor ha sido mancillado con la muerte de sus familiares varones, así que rebelarse ante el edicto de Creonte no es una opción para ella porque “la vida de las mujeres que carecían de la protección masculina era ciertamente penosa” (Pomeroy, 1999, p. 60). Cuando Ismene se enteró de la sentencia de muerte de Antígona decidió apoyarla, pues sabía que se quedaría absolutamente sola. Pero su hermana no permitió que ella tomara partido en la culpa, la consideró indigna de defender a Polinices porque desde el principio se negó a ayudarla en los ritos funerarios.

Esta situación también presenta a Antígona como un personaje más sorprendente porque, a pesar de encontrarse exactamente en la misma posición que Ismene, decide, como heroína trágica, aceptar su destino ineludible para enterrar el cadáver del hermano amado. La prohibición del rito funerario es el centro de la obra y en ausencia de Eteocles y Polinices, Creonte era el indicado para encargarse de Tebas y de las hermanas, pero al rechazar los excesos de Creonte como gobernante, Antígona decide también rechazarlo como figura de autoridad y desafiarlo. Hacia el final de la obra, cuando la heroína camina lentamente hacia su

tumba dentro de la montaña proclama, en un treno de profunda belleza, la soledad de una mujer sin padre ni hermanos, ni esposo ni hijos:

Antígona. –Sin lamentos, sin amigos, sin cantos de himeneo soy conducida, desventurada, por la senda dispuesta. Ya no me será permitido, desdichada, contemplar la visión del sagrado resplandor, y ninguno de los míos deplora mi destino, un destino no llorado (Sófocles, Antígona, v. 880).

Antígona emplea la expresión sin amigos (ἄφιλος), sin amados, para recalcar la ausencia de cualquier vínculo con sus familiares que aún están vivos, e inclusive, con su futuro esposo.

La tutoría del varón como un asunto familiar conduce a otro aspecto relevante en el interior del οἶκος que revela las semejanzas de la heroína trágica con la mujer ateniense. Si los honores fúnebres fueron correctamente dados a Eteocles, para Antígona era una obligación familiar y religiosa honrar a su otro hermano amado, nacido de su propia madre, como lo expresa en los versos 460 y 470. Las mujeres estaban exentas de cualquier relevancia en los ámbitos públicos, pero el espacio religioso, que incluía todos los rituales vinculados a la intimidad del hogar, era reservado con especial cuidado para ellas. Para la cultura griega, “en los ritos de tránsito –nacimiento, iniciación, matrimonio y muerte– las mujeres eran indispensables, [porque proporcionaban] el elemento de continuidad fundamental para la perpetuidad de la *pólis*¹⁰ y la conservación de las relaciones entre los hombres y los dioses” (Joint Association of Classical Teachers, 1988, pp. 188-189). Después de un deceso, las mujeres del hogar eran las encargadas de preparar los cuerpos de sus familiares, limpiar sus heridas, vendarlos y perfumarlos para la ceremonia; todas estas tareas que Antígona estaba dispuesta a realizar por su hermano. Si los ritos no eran hechos una vez el difunto los ameritaba, se corría el peligro de injuriar gravemente no solo al dios Hades, protector del inframundo (lugar también denominado Hades) al que iban las almas de los muertos, sino también a

¹⁰ Cursivas en el original.

todas las divinidades cuyos altares en la ciudad fueran ensuciados por los restos del cuerpo insepulto. La decisión de Creonte de no enterrar el cadáver de Polinices, de no permitir siquiera cubrirlo para evitar que los animales lo ultrajaran, significó desobedecer los mandatos no escritos de los dioses. Como mujer, entonces, Antígona simboliza el vínculo entre lo femenino y lo divino, la posibilidad de recuperar el favor de los dioses ofendidos celebrando los debidos honores al muerto con el cuidado que solo las mujeres podían procurar.

En el imaginario simbólico del varón griego, el vínculo con la feminidad estaba profundamente marcado por la figura mitológica de Pandora. Creada por Zeus para castigar a los hombres por haber obtenido el fuego de manos de Prometeo, Pandora marca una pauta para la comprensión de la mujer como despreciable, pero a la vez irresistible y necesaria en el hogar, pues aquella vive a expensas del hombre sin esforzarse por su propio sustento, pero sin su vientre no se puede procrear descendencia. La mujer, comenta Hesíodo (2000) al referirse a la raza maldita que tiene inicio con Pandora, es un “arduo engaño (...) gran desgracia para los mortales, con los hombres habitan no como compañeras de la perniciosa pobreza, sino de la abundancia” (p. 53). La esposa entra en casa del esposo y malgasta su dinero si no conoce cómo conducir correctamente el οίκος, las hijas viven con su padre hasta que tienen edad para casarse y este debe proporcionarles bienes para que vivan con sus esposos y, además, siempre residen en el interior de la casa sin realizar el arduo trabajo al aire libre del varón. La mujer permanece entonces durante toda su vida bajo el cuidado del hombre porque lo femenino es aquello que no es masculino, es una negación de la mismidad que no puede llegar a ser, en sentido estricto, ni actividad política ni económica independiente (Loraux, 1989/2004).

Muerte virginal

La tragedia da inicio con una confrontación entre los deseos de Antígona, enterrar el cadáver de su hermano Polinices, y los de Ismene, que se rehúsa a brindar ayuda a su hermana en cualquier asunto que pueda ponerlas en apuro de muerte frente al tirano Creonte. Las palabras que expresan la intención de la heroína, al principio de

la obra, son pronunciadas con vehemencia: “ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisieras hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto. Sé tú como te parezca. Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo” (Sófocles, *Antígona*, v. 70). Antígona tiene pleno conocimiento de que una acción como la que pretende realizar trae como consecuencia inmediata la muerte, pero no teme ni se lamenta por el destino fatal que cierne sobre ella, por el contrario, alaba el crimen que cometerá como el medio para recibir el más anhelado premio: yacer con sus amados muertos en el Hades; esta aceptación noble de su destino hace parte de la construcción trágica de la heroína. Cuando la obra está llegando a su fin, las fuerzas de Antígona parecen flaquear y expresa dolorosamente, ante la conciencia de la muerte próxima, su deseo de participar del himeneo y la maternidad. Las altas voces pronunciadas por Antígona, que al principio demostraban una valentía inusitada ante la muerte, se convierten al final en el lamento prolongado no ya de una heroína trágica solamente, sino también de una mujer que reconoce que, a pesar de que su decisión es la correcta ante la mirada de los dioses, su cumplimiento la obliga a renunciar a “su destino en la vida” (Sófocles, *Antígona*, v. 895) como esposa y madre. La exaltación en la obra de estas formas de ser femeninas conduce a pensar que el conflicto trágico de la heroína está permeado por su condición sexual.

Al indagar los diálogos que la heroína sostiene con los personajes que la acompañan, puede concluirse que en ninguno de estos Antígona se define a sí misma a partir de una pretendida masculinidad. Las afirmaciones que destacan su inusitada valerosidad frente a su situación tan desafortunada, y la comparan con la femineidad de Ismene, provienen de Creonte. Para los atenienses del siglo V a. C., la representación trágica inauguraba un espacio en el que se veían trastocados por un momento los valores sobre los que se sostenía la *πόλις*; los límites sociales que habitualmente separaban a hombres y mujeres en la ciudad se sublimaban en el espacio trágico y permitían la expresión de la alteridad femenina por la que el hombre griego se sentía atraído y a la vez temeroso. Si bien Antígona defiende los deberes religiosos familiares en la obra, asunto propio de las mujeres, vista a través

de los ojos del varón aparece masculinizada, como una amenaza para la religiosidad pública representada por Creonte. Esto quiere decir que el conflicto trágico se teje en la obra desde la perspectiva masculina, para la cual una feminidad que trate de sobrepasar sus propios límites y llegar a la virilidad –en tanto desobedece el poder masculino– es peligrosa. No obstante, de acuerdo con Loraux (1985/1989), “por mucha que sea la libertad que el discurso trágico griego ofrezca a las mujeres, jamás se permitirá a éstas que traspasen del todo la frontera que separa y enfrenta a los sexos” (p. 84). El espacio ficticio de representación creado por la tragedia concede al varón un enfrentamiento con lo femenino extralimitado, sin embargo, al tratarse de un discurso masculino, aquello femenino debe regresar a su lugar para reestablecer el orden trastocado. Hacia el final de la obra, Antígona reivindica su feminidad en el orden simbólico ante Creonte al reconocer su lugar como madre y esposa y al darse muerte, como mujer trágica, en el lecho nupcial (cueva). Ambas expresiones femeninas en la tragedia tienen como telón de fondo las prácticas sociales y la condición femenina de las mujeres en Atenas, respectivamente, propuesta por Loraux (1985/1989).

Desde su infancia, la vida de la mujer ateniense estaba destinada a los oficios del hogar y al servicio religioso. Tanto en la casa de su padre como en los distintos rituales en los que participaba en la ciudad, la niña era formada en las tareas que debía desempeñar en el οικόσ de su esposo para garantizarle la exitosa convivencia matrimonial y la adecuada crianza de sus hijos. La jovencita que se convertía en esposa legítima debía mantener en alto el honor de su padre y su esposo conservando las costumbres propias de su género, para nunca llegar a ser llamada indigna. La diosa Ártemis, figura que Vernant (1985/2001) reconoce como parte del imaginario griego de la alteridad, acompañaba a la doncella en su transformación desde la conciencia salvaje de la niñez hasta la civilizada de la vida conyugal. Esta diosa virgen, protectora del parto y de la caza, era la encargada de ayudar a las jovencitas a definir su rol sexual con respecto al de los varones; la transición entre la juventud y la adultez de una mujer debía efectuarse de acuerdo con el orden

social establecido en la πόλις porque, desde la perspectiva masculina, las doncellas vírgenes conservaban, como propia de la infancia, una virilidad que desaparecía cuando contraían matrimonio y eran madres¹¹. Antígona se encuentra en medio de dos etapas de la vida femenina: no es una niña (παρθένος), pero tampoco es esposa cabal (γυνή), se trata de una novia o νύμφη, designación dada a las doncellas que no habían procreado (Bruit Zaidman, 1993, p. 165) y que todavía estaban bajo el favor de Ártemis. A los ojos de Creonte, Antígona conserva esa virilidad perteneciente a la edad núbil y el hecho de que no participe aún de la institución social del himeneo, sumado al desafío frontal que hace de su edicto, la convierten en una amenaza para su ἀνδρεία. No obstante, al haber sido la tragedia ateniense una representación dramática para confrontar la alteridad auspiciada por los propios ciudadanos, no podía ser absolutamente transgresora con los valores sociales; al llegar el momento de su muerte, Antígona reivindica su feminidad añorando el cumplimiento de su vida como γυνή y μήτηρ¹² y demuestra con ello que estaba preparada para abandonar la juventud y abrazar el deber social de la adultez bajo el cuidado de la diosa Afrodita –que favorecía las relaciones amorosas entre los esposos– y de Hera –que asistía a las mujeres en los asuntos de administración del hogar y el cuidado de los hijos–. La valentía, que al principio de la tragedia desafiaba toda oposición, se convierte ahora en llanto prolongado:

Y ahora me lleva, tras cogermme en sus manos, sin lecho nupcial, sin canto de bodas, sin haber tomado parte en el matrimonio ni en la crianza de hijos, sino

¹¹ El culto a diosas como Atenea y Ártemis manifestaba claramente el vínculo que para el varón griego existía entre la virginidad femenina y el carácter viril.

¹² En los versos 905 al 912 de la tragedia, Antígona brinda un fuerte argumento para explicar sus acciones con respecto a Polinices que, de acuerdo con Vidal-Naquet (2002/2004), fue retomado por Sófocles de Heródoto: “cuando la familia de Intrafernes es condenada a muerte por Darío, su esposa obtiene del gran rey el derecho de salvar a uno de los *philoí*, sólo uno. Ella elige a su hermano, diciendo que, puesto que sus padres están muertos, el hermano, al contrario que el marido, es irremplazable” (pp. 38-39). Desde lo que se plantea en el presente texto, el hecho de que Antígona privilegie en principio la vida de su hermano por encima de la suya propia, pero luego se lamenta por no poder celebrar sus nupcias, responde no tanto a una repetición por parte de Sófocles de un acontecimiento anotado por Heródoto, sin negar con ello que pueda ser así, sino a que la propia construcción trágica, social y femenina de la heroína la disponen para defender y lamentarse por asuntos que parecen contradictorios, pero que en realidad responden a intereses distintos dentro de la obra.

que, de este modo, abandonada por los amigos, infeliz, me dirijo viva hacia los sepulcros de los muertos (Sófocles, *Antígona*, vv. 915-920).

Por otro lado, la tragedia presenta un lenguaje simbólico con el que lo femenino se define a través de acontecimientos que condensan los asuntos primordiales en la vida de una mujer, como la muerte. El suicidio femenino reafirma con toda su fuerza el lugar que ocupa la mujer en la sociedad griega porque es cometido en la recámara conyugal, el espacio más íntimo y significativo dentro del hogar. De acuerdo con Loraux (1989/2004), las esposas trágicas escogen especialmente su lecho matrimonial o *θάλαμος* para cometer suicidio porque se trata del lugar que les es más propio de toda la casa, el lugar que las define como mujeres que pertenecen al *οικος* del varón, donde se hacen madres y esposas. Las doncellas vírgenes, futuras esposas, comprenden también la significación del lecho nupcial como el sitio para su unión definitiva. A lo largo de la obra, dado que *Antígona* se encuentra en esta condición de *ύμφη*, Sófocles se empeña en tejer una bella metáfora de la cueva en la montaña como lecho nupcial de la doncella para preparar con detalle el momento en que la heroína, colgada de un trozo de su vestido, se quita la vida: “*Antígona*. – ¡Oh, tumba, oh cámara nupcial, oh habitáculo bajo tierra que me guardará para siempre!” (Sófocles, *Antígona*, vv. 890-895). El suicidio por ahorcamiento en el lecho nupcial es entonces una expresión eminentemente femenina en el mundo simbólico de los griegos, que contrasta con la forma masculina de la muerte en la que, según Loraux (1989/2004), la sangre debe ser derramada como prueba de virilidad. A la lívida figura de *Antígona* en la cueva se suma la de *Hemón*, quien, en un acto de desesperación absoluta, se entierra media espada en el costado del pecho para morir también. *Antígona* es enterrada viva en la montaña para que sufra una horrible muerte, sin embargo, dueña solo de su vida, decide reafirmar su feminidad a través del suicidio frente a las acusaciones de virilidad que recibe a lo largo de la obra. Así, junto a su prometido *Hemón*, la cueva se convierte en su *θάλαμος* y ella, finalmente, en *γυνή*.

Conclusión

Si es cierto que en “el imaginario de los griegos no existe ningún universo que no se articule en torno a la oposición entre lo masculino y lo femenino” (Loraux, 1989/2004, p. 246), la tragedia griega no puede ser la excepción. En el espacio ficticio de representación creado por la obra trágica es inevitable que se filtren las jerarquías sociales con las que el hombre ateniense habitaba constantemente; sin embargo, dado que la alteridad femenina tiene un modo de expresión en la poesía trágica, se ve contrastada con la mismidad masculina, y con ello, las condiciones ordinarias de relación entre los sexos son trastocadas por un momento. Asunto que permite un acercamiento, al menos en *Antígona* de Sófocles, a un conflicto trágico sexuado, esto es, a una pugna en la que los valores absolutos enfrentados de los héroes están íntimamente conectados con su sexualidad, ya sea social o simbólica.

La obra explora también, aunque brevemente, el deseo, un tipo de vínculo amoroso entre lo femenino/masculino que está marcado por la presencia de ἔπος en una de las estrofas intermedias del Coro. De acuerdo con Lesky (1958/2001), este ἔπος no es pasional, sino que se trata de la potencia cósmica que da origen al universo; no obstante, el lugar de la obra en el que están ubicados los versos que se refieren a este y los asuntos que se le atribuyen, indican que sí se trata de un ἔπος pasional. Una vez Hemón ha enfrentado a su padre en favor de Antígona, el Coro se dedica a cantar los estragos que pueden causar ἔπος y la divina Afrodita en la mente de los hombres justos, refiriéndose con ello a la actitud imprudente del joven príncipe. En las líneas siguientes, el Coro se lamenta porque la doncella también ha caído presa del deseo¹³ y se entristece por la proximidad de la muerte y la lejanía de sus nupcias con Hemón (Sófocles, *Antígona*, vv. 795-800). Aunque

¹³ Según Nussbaum (2004), “es a Hemón, no a Antígona, a quien el coro ve inspirado por el éros (781 y ss.). Antígona se mantiene tan distante del éros como el propio Creonte” (pp. 107-108). De acuerdo con lo planteado a lo largo del artículo, es posible ver que Antígona mantuvo muchas preocupaciones acerca de su himeneo y de la maternidad que viene con este hacia el final de la obra. El éros está presente, indiscutiblemente, en este vínculo entre los esposos, por lo que se puede afirmar que Antígona no fue indiferente al éros y, por el contrario, este sentimiento incontrolable hizo que sus lamentaciones finales tuvieran un tono de arrepentimiento y de aceptación de la condición femenina que no podía negar.

breve, la aparición del ἔπος y Afrodita señala el momento en que Antígona reafirma su feminidad ante el tirano y, por tanto, hace parte también de la comprensión del conflicto trágico sexuado en esta tragedia.

Conflicto de intereses: el autor declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o asociación comercial de cualquier índole. Asimismo, la Funlam no se hace responsable por el manejo de los derechos de autor que los autores hagan en sus artículos, por tanto, la veracidad y completitud de las citas y referencias son responsabilidad de los autores.

Referencias

Alamillo, A. (1981). *Sófocles. Tragedias*. Madrid, España: Gredos.

Bruit Zaidman, L. (1993). Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades. En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres* (pp. 133-179). Madrid, España: Taurus.

Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Escríbar Wicks, A. (1996). Antígona y las fuentes del conflicto moral según Hegel y Ricoeur. *Revista de Filosofía*, 47-48, 65-72.

Fuentes Santibáñez, P. (2012). Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia Antigua. *Intus-Legere Historia*, 6(1), 7-18.

García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (Trad. A. Brotóns). Madrid: Ediciones Akal (Trabajo original publicado en 1842).

Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o estética* (Trad. D. Hernández). Madrid: Abada Editores / UAM Ediciones (Trabajo original publicado en 1826).

- Hesíodo. (2000). *Teogonía* (Trads. A. Martín-Sánchez y M. A. Martín-Sánchez). *Teogonía, trabajos y días, escudo, certamen* (pp. 27-70). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid, España: Akal.
- Joint Association of Classical Teachers. (1988). *El mundo de Atenas. Introducción a la cultura clásica ateniense*. Barcelona, España: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega* (Trad. J. Godó). Barcelona, España: El Acanalado (Trabajo original publicado en 1958).
- Librán Moreno, M. (2008). Sófocles, *Antígona*. En P. Hualde Pascual & M. Sanz Morales (Eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 111-144). Madrid, España: Akal.
- Loroux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Trad. R. Buenaventura). Madrid, España: Visor (Trabajo original publicado en 1985).
- Loroux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego* (Trads. C. Serna y J. Pórtulas). Barcelona, España: El Acanalado (Trabajo original publicado en 1989).
- Mosse, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica* (Trad. C. Sánchez). Madrid, España: Nerea.
- Nussbaum, M. C. (2004). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (Trad. A. Ballesteros). Madrid, España: La balsa de la medusa.
- Orsi, R. (2007). *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*. Madrid, España: Plaza y Valdés.
- Perea Morales, B. (1986). Notas y comentarios. En Esquilo. *Tragedias* (pp. 266-314). Madrid: Gredos.

- Pomeroy, S. (1999). *Diosas, esposas, rameras y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica* (Trad. R. Lezcano). Madrid, España: Akal.
- Romilly de, J. (2011). *La tragedia griega* (Trad. J. Terré). Madrid: Gredos.
- Suárez Plácido, D. (2000). La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia. *Studia Histórica. Historia Antigua*, 18, 49-63. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/6209>
- Valdés Guía, M. (2007). La situación de las mujeres en la Atenas del s. VI a. C.: ideología y práctica de la ciudadanía [Vol. Extra]. *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 207-214. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI0707110207A/13992>
- Vernant, J. P. (1991). *Mito y religión en la Grecia antigua* (Trad. S. María de Carril). Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Vernant, J. P. (2001). *La muerte en los ojos* (Trad. D. Zadunaisky). Barcelona, España: Gedisa (Trabajo original publicado en 1985).
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua Vol. I* (Trad. M. Armiño). Madrid, España: Taurus (Trabajo original publicado en 1972).
- Vidal-Naquet, P. (2004). *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua* (Trad. M. Llinares-García). Madrid, España: Abada (Trabajo original publicado en 2002).