



LA *POLIS* COMO AGENTE DE FICCIÓN EN *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES

VICTORIA HERNÁNDEZ RUIZ (VICTORIA.HERNANDEZ@UFV.ES)¹

¹Universidad Francisco de Vitoria, España

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
<i>Polis</i> <i>Espacio escénico</i> <i>Fábula trágica</i> <i>Antígona</i> <i>Sófocles</i> <i>Ciudad de Tebas</i> <i>Espacio político</i>	<i>El artículo estudia cómo la ciudad funciona como espacio de ficción y como espacio político en Antígona de Sófocles. Parte de la idea de que toda narración se sostiene en una estructura de tiempo y espacio que permite el desarrollo de la fábula. En el teatro trágico griego, el espacio escénico fijo refuerza esta relación. En Antígona, toda la acción ocurre ante el palacio de Tebas: la polis no es solo marco, sino motor de la trama y de las motivaciones de Antígona y Creonte. El análisis de términos como "ciudad", "ciudadanos" y "Tebas" revela la centralidad del espacio político.</i>

Recibido: 06/ 02 / 2026

Aceptado: 21/ 04 / 2026

1. Introducción: la ciudad imaginada y la ciudad representada

En el plano de la imaginación, la ciudad se considera de modo bidireccional receptora de expresión artística y motivo de representación. En el primero de los sentidos, entendiéndola no solamente como lienzo sobre el que plasmar representaciones de la realidad efectiva o de la realidad imaginada; sino convirtiéndose la ciudad misma en pura creación, en configuración estética en la que, gracias a la imaginación, el urbanismo y la edificación deletrean su propio poema de amor metropolitano. En el otro sentido, la ciudad se comprende representada en el arte a través de la imaginación: la ciudad como ámbito de ficción en el que los personajes actúan e interactúan con otros personajes, y desean, sueñan, temen e, incluso, imaginan.

Así, muchos de los mundos posibles poéticos que se despliegan en el cine, la literatura, las artes plásticas o los videojuegos se estructuran en torno a la ciudad como lugar que cobija y acoge, como marco espacial en el que habitan los particulares posibles. Este espacio ficcional privilegiado posibilita el desarrollo de la fábula que, como narración, se despliega a través de las acciones de los personajes en un tiempo determinado. Tiempo y espacio estructuran y sirven de sostén a la trama que permite la progresión argumental. Esta disposición espaciotemporal es aplicable a cualquier desarrollo literario narrativo, pero se torna especialmente significativa en el género teatral, donde el espacio ficcional se imbrica de manera simbiótica con el espacio físico que ocupan los personajes sobre las tablas.

1.1. Objetivos y metodología

En este artículo nos ocupamos de esclarecer la relación íntima existente entre fábula y espacio en la tragedia, concretamente en indagar de qué modo la *polis* actúa no solamente como referente espacial narrativo, sino como verdadero agente que impulsa la trama. La obra en la que centraremos nuestra investigación será *Antígona*, de Sófocles, en la que la ficción completa se desarrolla en las puertas del Palacio de Tebas, símbolo del poder civil de la ciudad, pues el espacio escénico primitivo, por conveniencias técnicas, no admitía cambios de localización de la escena, lugar donde los actores interpretaban sus parlamentos junto a la orquesta, donde evolucionaba el coro.

Así, intentaremos dar un paso más allá de los estudios que se centran en los lazos histórico-políticos entre tragedia griega y conciencia pública y que revisan fundamentalmente el plano real efectivo de la coyuntura del autor y de su época. Nuestra pretensión es concluir que, en el plano ficcional de esta tragedia, Tebas actúa como un verdadero catalizador de la progresión argumental y de la motivación de la protagonista y del antagonista: un sujeto simbólico que impulsa la acción condiciona las decisiones de los personajes y estructura la fábula misma.

Para ello, en este recorrido, revisaremos diversas nociones relacionadas con el estudio de la tragedia, combinando perspectivas procedentes de la teoría literaria, la filosofía política y los estudios clásicos para interpretar el espacio dramático de la *polis* como una instancia activa dentro de la construcción narrativa de esta obra. Así, una vez asentado el sustrato sobre el que se apoyan los elementos de interés para el estudio, analizaremos en el texto lineal de la obra de Sófocles (2014) las referencias directas que se realizan a los términos “ciudad”, “ciudadanos” y “Tebas”.

Esta recurrencia de términos será considerada cualitativamente, mediante el análisis textual y la interpretación hermenéutica. Para estudiar la densidad léxica vinculada al campo semántico de la ciudad y cómo contribuye a la función narrativa dentro de la estructura dramática, seleccionamos todas las apariciones de los términos escogidos, tanto en las acotaciones, como en los parlamentos de los personajes y en las intervenciones del coro, aunque evitaremos las repeticiones muy próximas en el texto que refieran al mismo contexto o interpretación.

Entendemos que la presencia de las referencias examinadas no se da de manera aislada, sino en un contexto comunicativo textual, por lo que extractaremos para el análisis el fragmento completo de texto con sentido en el que estas se inscriban. Seguiremos para su presentación en nuestro estudio el orden progresivo de aparición de dichos términos en la obra, puesto que la estructura temporal de la acción ficcional en las tragedias clásicas presenta una evolución

cronológica y causal. De este manera, el desarrollo del análisis irá ganando en densidad y profundidad, dado que la configuración de la *polis* como agente activo de la trama evoluciona asimismo de modo lineal en su complejidad dramática.

La aproximación al texto se realizará teniendo en cuenta diversos niveles de análisis que atenderán, siempre desde los canales semióticos de acceso al mundo ficcional, a los elementos de mayor relevancia presentes en cada fragmento. Así, combinaremos el análisis del nivel semántico, sintáctico y/o pragmático de las sucesivas referencias en tanto que sean más o menos significativas de acuerdo con el enfoque narratológico —en cuanto que predominen los elementos espaciales o dramáticos de la acción— o al enfoque hermeneútico —si la preponderancia de elementos subraya la interrelación de la fábula con aspectos histórico-políticos de la tragedia—.

Tras esta revisión terminológica, concluiremos si el espacio político desempeña o no un papel fundamental en la consecución comunicativa de esta obra artística literaria, atendiendo a la proyección simbólica y activa del personaje casi invisible de la *polis*.

2. Poética y política de la tragedia

Con el fin de sentar las bases conceptuales para entender la tragedia y, de manera subsiguiente, la función del espacio en ella, recordemos algunas cuestiones primordiales propuestas por Aristóteles en su *Poética* (2018)¹. En primer lugar, delimitemos de la mano del Estagirita qué es la tragedia en perspectiva respecto a la epopeya, el otro gran género narrativo. El fundamento para esta diferenciación atiende más que al carácter de las tramas o a los modos de mimesis —a los que ya había hecho referencia Platón en la *República* (2020, 392d) al instituir lo que después vino en llamarse géneros naturales—, a los elementos que estructuran el desarrollo de dicha trama, en relación con la ambivalencia característica del teatro que nace tanto para ser leído como para ser representado.

Por otro lado, entenderemos cómo la institución trágica en la Antigua Grecia sobrepasa el carácter artístico al convertirse en espectáculo público, asentado en un momento concreto de la historia, que adquiere la potencia máxima de las funciones literarias del *movere* y el *docere* a través del *delectare*. Es decir, la escena se transforma en un lugar privilegiado para conmover al auditorio a través de motivos argumentales mitológicos, para transmitir enseñanzas morales y cívicas mediante la purgación de sus pasiones y el asombro y extrañamiento propios del lenguaje poético.

2.1. Lo narrativo de la tragedia

Uno de los rasgos diferenciadores de la tragedia respecto a la epopeya narrativa es lo que devino en la teoría dramática unidad de tiempo, que no es un precepto aristotélico como muchos sostienen, sino una mera descripción de la duración de la historia —qué se cuenta—, determinada por la duración del relato —cómo se cuenta—. Apunta Aristóteles que la duración de la fábula en la tragedia suele ser de no más de un día.

La epopeya corrió pareja con la tragedia solo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. Y también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol. (Aristóteles, 2018, 1449b 9-14)

Como definición independiente de los demás géneros, tiene la tragedia en su naturaleza imitar la realidad del mismo modo que acontece, por lo que nos hallamos ante la representación mimética por excelencia: haciendo y hablando los personajes y no mediante la intervención de un narrador. Ciertamente es que, en ocasiones, el coro realizaba esta función de relator que contextualiza el desarrollo, aunque de esta cuestión nos ocuparemos en breve:

Es pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los

¹ Elegimos para la referencia de esta obra antigua el modelo clásico de citación según Bekker.

personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (Aristóteles, 2018, 1449b 24-28)

Sabemos, según Aristóteles, que la fábula, el *mythos*, es el alma de la tragedia. Es decir, las acciones construyen la historia, la trama y se representan a través de las palabras de los personajes y de los cantos del coro: “Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales” (Aristóteles, 2018, 1450a 4-6). Como acabamos de decir, la imitación de las acciones que es la fábula requiere de unos personajes que actúen y piensen y este desarrollo ha de realizarse en un espacio que sostenga dicha fábula, un ámbito en el que el conflicto se haga visible.

Según lo dicho por Aristóteles, el tiempo de la historia no superaba una revolución del sol, pero el tiempo sumergido que sostiene los hechos que se representan en escena son como la parte invisible del iceberg. También se ha mencionado que la gran mayoría de las tramas de las obras trágicas tienen su fundamento en narraciones mitológicas y, de este modo, todos los hechos previos que anteceden y condicionan los hechos representados son conocidos de antemano por un público que manejaba los mitos como algo cotidiano y aprendido naturalmente desde la infancia. Con todo y con esto, en muchas ocasiones, el coro es el encargado de contextualizar lo que se va a presenciar en escena y nombrar alguno de los antecedentes narrativos necesarios para entender determinadas evoluciones dramáticas que serán resueltas en un solo día.

Aunque la narratividad del género dramático ha sido asunto central de discusiones bizantinas a lo largo de la historia de la literatura, es en los últimos años cuando estas teorías toman fuerza nuevamente. Desde perspectivas recientes de narratología dramática, el teatro se entiende como una forma específica de *storytelling* escénico. En esta línea y rebatiendo al mismo Gerard Genette, Christine Schwanecke (2022) propone analizar el drama como un sistema narrativo en el que las estructuras ficcionales están al servicio de la historia. Propone, asimismo, que las obras con alta carga narrativa poseen un gran poder performativo que ha trascendido el escenario, de modo que se podría afirmar que lo narrativo de la tragedia no solo refleja las realidades sociopolíticas, sino que también las moldea.

2.2. El espacio teatral

Las acciones que constituyen la trama o fábula se desarrollan en un espacio ficcional acotado y dúctil para ser manejado por la capacidad escenográfica de la época. Del mismo modo que ocurre con la unidad de tiempo, la preceptiva clásica dispone que la unidad espacial había de ser también garantía de calidad cuando, en definitiva, en el teatro antiguo era más bien una necesidad técnica.

Lo que hoy denominamos espacio escénico en el teatro griego era limitado y constante conformado por la *orchestra* y por la *skenē*. La primera era un espacio circular o semicircular dedicado a la actuación del coro, cuyos integrantes caminaban o bailaban juntos, comentaban cantando lo que sucedía en el escenario e intervenían directamente en la acción. La *skenē* era una plataforma alargada y estrecha situada detrás de la *orchestra*, en el lado opuesto a las gradas o *theatron*, en la que se situaban los actores y con el tiempo fue elevándose sobre la *orchestra* sostenida por una columnata hasta alcanzar los tres metros.

Del mismo modo, la muerte de un personaje siempre ocurría *ob skenē*, fuera de escena, ya que no se prestaba a decoro mostrar una matanza de forma explícita ante los espectadores. De esta expresión llega a nuestros días la palabra “obsceno”. Los dramaturgos comenzaron a usar, para estos casos concretos, a partir del año 465 a. C., un telón que colgaba detrás de la *skenē* simulando un decorado y que también servía a los actores para ocultarse detrás y cambiar de vestuario durante la obra (Tubau, 2025, 80). Pasado el tiempo, se convirtió en una pared de ladrillo o piedra, llamada *paraskenia*. La parte de la *skenē* que quedaba a la vista del público, paso a llamarse *proskenion*.

A causa de las restricciones técnicas de la época, el espacio escénico no cambia, no hay mutaciones de escenario, y a las acciones obscenas que acabamos de mencionar, hay que añadir aquellas que ocurren fuera de los límites visibles por ser escenográficamente difíciles de realizar. De este modo, la pericia del tragediógrafo supera esta constricción utilizando la figura del

mensajero, que relata en escena lo que hubiera ocurrido fuera de los estrictos márgenes visibles para la audiencia (De Pazzi, 2012, 631).

No hemos de olvidar que el género dramático se concibe para ser representado ante un auditorio que verá evolucionar la acción a través de las palabras de los personajes. La realidad es que hoy en día y en la mayoría de los casos, accedemos al conocimiento de estas obras antiguas a través de la lectura, lo que puede provocar que estas maniobras nos resulten forzadas y artificiosas.

Es muy interesante atender a estudios contemporáneos sobre espacialidad performativa, en los que el espacio teatral se concibe como un evento que produce sentido dramático como el de Dorita Hannah (2018). Su enfoque permite reconsiderar la *polis* trágica no solo como marco político, sino como dispositivo espacial que articula las relaciones de poder y las dinámicas de visibilidad en la tragedia. De modo paralelo, Garner (2018, pp. 110-11), partiendo de enfoques fenomenológicos de la experiencia del movimiento y de las aportaciones de la ciencia cognitiva, la teoría de la actuación y la lingüística examina cómo los movimientos habitan el espacio escénico y lo convierten en espacio encarnado.

2.3. Tragedia y nacimiento de la conciencia política griega

Al permanecer el espacio escénico inmutable, el espacio dramático también lo hace. Dicha limitación produce una condensación simbólica: todo ocurre en un mismo lugar, que acaba por asumir una densidad dramática y moral, que refiere al *pathos* y al *ethos*. En *Antígona*, ese lugar es la entrada del palacio de Tebas. Un umbral que no es ni interior ni exterior, un límite entre lo privado y lo público, entre la casa y la ciudad, entre la conciencia y la ley.

Podemos pensar que la elección de este lugar frontera no es casual, ni por lo que significa la tragedia en el siglo V antes de Cristo en general, ni por lo que se nos muestra en esta obra en particular. La tragedia, como bien señaló Jean-Pierre Vernant (2002), dramatiza el nacimiento de la conciencia política griega, el paso del orden mítico antiguo al orden de la *polis* en el contexto de la democracia en una Atenas victoriosa contra los persas y reafirmada en sus nuevos valores.

Las tragedias no son mitos. Pero puede sostenerse, por otro lado, que el género trágico hace su aparición a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad. El universo trágico se sitúa entre dos mundos y es esta doble referencia al mito por una parte —concebido en adelante como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las conciencias— y por otra a los nuevos valores —desarrollados con tanta rapidez por la ciudad de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Pericles— lo que constituye una de sus originalidades y el resorte mismo de su acción. En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática. (Vernant, 2002, pp. 11-12)

El conflicto trágico es, en buena medida y de forma paradigmática en *Antígona*, un conflicto de modos de entender la realidad, que plasma la posición crítica de Sófocles hacia Pericles, según Ehrenberg (2001, 192), aunque no de modo necesario a favor de inclinaciones oligárquicas, sino más bien de temor y prudencia ante el exceso de racionalismo del siglo V (Bañuls Oller, 2012, pp.77-78). Acerca de estos temores, Lesky (2001, 204) observa que, ya en el momento en que se representa *Antígona*, se actualizaba el movimiento en el que se barrunta el cambio de todo lo que había parecido inamovible y santificado por la tradición.

Entre la cosmovisión arcaica del mito y la recién estrenada democracia: entre la supremacía de la ley doméstica y la de la ley de la ciudad, entre el cuerpo familiar y el cuerpo político. De ahí que la *polis*, en Sófocles, no sea solo un fondo arquitectónico, sino una forma de pensamiento, una entidad que piensa, que juzga y que sanciona. “La tragedia presenta individuos en situación de obrar: los sitúa en la encrucijada de una elección que los compromete por entero; los muestra interrogándose, a las puertas de una decisión, sobre cómo tomar el mejor partido” (Vernant, 2002, pp. 39-40).

A estos grandes teóricos de las relaciones entre tragedia y política, conviene sumar algunos estudiosos contemporáneos que insisten en comprender el teatro como un dispositivo de

producción de los asuntos públicos, como Alan Read (2015), que propone un análisis de las complejas relaciones entre ley, ética y teatro; o Ridout (2009) que explora la conexión entre la finalidad ética del género teatral y la recepción por el espectador, en el que la escena articula formas de comunidad y enfrentamiento colectivo. Desde esta perspectiva, la *polis* representada en la tragedia puede entenderse no solo como contexto público del conflicto, sino como una instancia dramatúrgica que estructura la confrontación entre ley, ciudadanía y subjetividad y que sirve como herramienta de estudio y creación sustentada en sistemas de división de impulsos inter, intra y extrasubjetivos y de ejes intra y extraficcionales que interactúan entre sí (Ricken & Olinto, 2023, pp. 4-8).

2.4. Tragedia como institución cívica

Parece adecuado fijarnos también en el hecho de que la tragedia ha de ser entendida como una institución en el contexto de la actividad cívica. La tragedia griega no debe pensarse únicamente como una manifestación artística, sino como una auténtica institución social integrada en la vida cívica de la *polis*. Su establecimiento en el marco de los concursos trágicos, organizados bajo la autoridad del arconte epónimo, la sitúa junto a las principales estructuras políticas y judiciales de la ciudad (Vernant, 2002, 27). Celebrada en el corazón del espacio urbano y sujeta a las mismas normas que regían las asambleas y tribunales, la representación trágica se convierte en un acto ciudadano colectivo, abierto a todos los miembros de la comunidad y gestionado por representantes de las distintas tribus.

Más recientemente, Barbara Goff ha insistido en el papel de la tragedia como espacio de interrogación crítica de las estructuras políticas y de los imaginarios cívicos que sustentaban la *polis* griega (Goff, 2024). Desde esta perspectiva, la tragedia puede ser considerada no solo como un género literario o teatral, sino como una institución cultural profundamente arraigada en las prácticas políticas de la ciudad, en la que la comunidad ateniense se confrontaba colectivamente con los dilemas éticos y jurídicos que definían su propia existencia.

De este modo, la ciudad se teatraliza a sí misma: se convierte simultáneamente en sujeto y objeto de representación, al exhibir ante su propio público la imagen —y la tensión— de su identidad política. Sin embargo, la tragedia no funciona como un simple espejo de la realidad social, sino como un dispositivo crítico que la problematiza. Al poner en escena los desgarramientos internos de la *polis*, revela sus contradicciones y pone en cuestión sus fundamentos éticos y políticos (Yepes, 1993, 130).

El drama recurre a antiguas leyendas heroicas que encarnan el pasado mítico de la comunidad. Este pasado, aunque distante, actúa como un punto de contraste que permite percibir con claridad el tránsito entre el universo mítico y las nuevas formas de pensamiento jurídico y político. Pero, al mismo tiempo, esa distancia no elimina el conflicto: los valores antiguos siguen resonando y confrontándose dolorosamente con los nuevos.

Sin embargo, lo que tal vez caracterice esencialmente a la tragedia en términos históricos es que el drama representado en el escenario se desarrolla simultáneamente en el ámbito de la existencia diaria: en el discurrir temporal de dimensiones humanas, compuesto por una sucesión de presentes sujeta a los límites propios del periodo vital de hombres y mujeres. Pero no solo en el tiempo vivido del espectador, sino también proyectado al ámbito de un más allá de la existencia terrenal: en el tiempo de los dioses, omnipresente, que abarca en cada momento la totalidad de los eventos, a veces para ocultarlos, otras para revelarlos, pero sin que nunca se le escape nada ni se pierda en el olvido. “Por esta constante unión y confrontación, a lo largo de la trama, del tiempo de los hombres y el de los dioses, el drama ofrece la revelación manifiesta de lo divino en el curso mismo de las acciones humanas” (Vernant, 2002, 39).

Como advierte Nestle (2010, 29), la tragedia surge en el momento en que el mito comienza a ser contemplado con la mirada del ciudadano. Sin embargo, no sólo el mito se descompone bajo esa mirada crítica: también el propio mundo de la ciudad aparece cuestionado, puesto en debate, y sometido a examen en sus valores fundamentales a través del lenguaje del teatro. Y ese será el caso concreto de la obra que analizamos en este estudio.

3. Análisis textual y discusión: Tebas como agente dramático

Pasemos ahora al análisis del texto lineal de *Antígona* (2014), de la edición de Gredos, con introducción de José Lasso de la Vega y traducción y notas de Assela Alamillo. La palabra “ciudad” aparece en 37 ocasiones, en la mayoría como traducción directa de *polis*. Asimismo, “Tebas” aparece 11 veces y “ciudadanos”, siete. Esta alta densidad de términos que refieren al campo semántico de la ciudad refuerza la idea principal de que esta tiene una presencia que va más allá del simple marco espacial donde se desarrolla la acción ficcional.

Esto significa que, desde una perspectiva estética, la *polis* funciona como principio estructurante de la obra. El espacio político delimita la acción, pero también produce sentido: las puertas del palacio, la tumba subterránea, la escena pública del castigo —todos son emblemas de la tensión entre dentro y fuera, entre vida y muerte, entre individuo y comunidad, se convierten en espacio liminar. Este umbral materializa el conflicto político-moral: la ley del Estado frente a la piedad familiar. Extraemos para la comprobación los fragmentos del texto en los que se insertan estos vocablos, en orden progresivo y evitando las repeticiones innecesarias que conduzcan a similares interpretaciones.

La trama de *Antígona* arranca exactamente donde termina la de *Los siete contra Tebas*, de Esquilo (2024): en el momento que aparecen en escena los dos hermanos de la protagonista muertos el uno a manos del otro y el Herald anuncia que el Consejo de la ciudad de Cadmos (antiguo nombre de Tebas) ha decidido enterrar con honores a Eteocles y arrojar el cuerpo de Polinices fuera como pasto de los perros y las aves. En este caso, toda la acción se desarrolla en el Ágora de Tebas, donde el coro de doncellas, a modo de suplicantes, ruega aterrorizado a las estatuas de los dioses en este espacio público que las proteja de la ira de los enemigos. También en esta obra, anterior a la sofoclea, encontramos el espacio único de representación (y de igual modo que en *Antígona*, políticamente significativo al tratarse del Ágora), así como la labor vehicular del coro.

3.1. La ciudad de *Antígona* y Creonte

Ya se ha mencionado que toda la acción de *Antígona*, de Sófocles (2014, 249), ocurre en el mismo espacio: “(La escena tiene lugar delante del palacio real de Tebas. Primeras luces de madrugada.)”, dice la acotación que encabeza el texto. Poco más hace falta para situar espacial y temporalmente la fábula que presenciaremos a continuación: “Bien lo sabía. Y, por ello, te he sacado fuera de las puertas de palacio para que solo tú me oigas” (Sófocles, 2014, 249, pp. 18-20)². Desde el primer diálogo entre Antígona e Ismene, hijas del malogrado Edipo, la ciudad está ya presente como amenaza y como destino.

Antígona anuncia su propósito —enterrar a su hermano Polinices, desafiando la prohibición de Creonte— y proclama: “Y ahora, ¿qué edicto es este que dicen que acaba de publicar el general para la ciudad entera?” (pp. 6-8). “Que el asunto no lo considera de poca importancia; antes bien, que esta prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad” (pp. 35-38). Su hermana, perpleja ante el desafío hacia la autoridad civil, recién estrenada por el tío, objeta: “¿Es que proyectas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad?” (pp. 43-44). El amor de Antígona por su hermano —familiar, sagrado— se enfrenta a una ley que no es de los dioses, sino de los hombres: la ley de la ciudad, la ley del gobernante. Y está dispuesta a morir en la ciudad a manos del tirano para no traicionar su *genos*.

Por otro lado, poco después aparece Creonte que ha convocado al coro (en esta ocasión los ancianos de la ciudad) para comunicarles los motivos del decreto: “Y el que al gobernar una ciudad entera no obra de acuerdo con las mejores decisiones, sino que mantiene la boca cerrada por el miedo, ese me parece —y desde siempre me ha parecido— que es el peor” (pp. 178-182). De este modo pretende engrandecer la ciudad, restituyendo el orden del que había sido privada una y otra vez por la descendencia de Layo. Primero con Edipo, después con Polinices y, ahora, previniendo contra el enterramiento del que considera traidor a Tebas.

² La notación utilizada para la referencia del texto de Sófocles sigue el modo tradicional utilizado para teatro clásico, en el que se indica el número de versos citados.

En este punto, la *polis* aparece como agente de exclusión. Creonte, que encarna el poder político, fundamenta su autoridad precisamente en la defensa de la ciudad. Ya en su primera intervención afirma, casi como un manifiesto, que no habrá para él peor enemigo que quien destruya la ciudad: “Pues yo —¡sépalos Zeus que todo lo ve siempre! — no podría silenciar la desgracia que viera acercarse a los ciudadanos en vez del bienestar” (pp. 184-186). “Con estas normas pretendo yo engrandecer la ciudad” (pp. 191-192). Y del mismo modo, pero en sentido contrario: “Antes bien, quien sea benefactor para esta ciudad recibirá honores míos en vida igual que muerto” (210).

A esta decisión, el Corifeo, portavoz del coro, replica: “Eso has decidido hacer, hijo de Meneceo, con respecto al que fue hostil y al que fue favorable a esta ciudad. A ti te es posible valerte de todo tipo de leyes, tanto respecto a los muertos como a cuantos estamos vivos” (pp. 212-214). En estas palabras se atisba la posición que ejerce el coro, como representación de los sabios de la ciudad, al menos en los primeros compases de la trama. Veremos que dicha posición no es tan clara como aparenta en el transcurrir de la peripecia.

Creonte obra en conciencia como gobernante, sin tener en cuenta las normas no escritas del respeto a la propia estirpe y del culto a los muertos (Herrerías, 2009, 11). Su posición de dominio frente al resto de los personajes ignora la voluntad de la princesa de Tebas, así como la del prometido de esta: su hijo Hemón. En diálogo con este, afirma: “Al que la ciudad designa se le debe obedecer en lo pequeño, en lo justo y en lo contrario” (pp. 666-667).

Asimismo, en un intercambio rápido de versos entre padre e hijo entendemos por qué: “*Creonte*. — ¿Y la ciudad va a decirme lo que debo hacer? [...] *Hemón*. — No existe ciudad que sea de un solo hombre. *Creonte*. — ¿No se considera que la ciudad es de quien gobierna?” (pp. 734-737). La *polis*, en boca de Creonte, se convierte así en principio supremo de legitimación moral para el gobernante y el amor filial, la piedad religiosa o el deber familiar quedan subordinados a la razón de estado y al orden político.

Pero Antígona responde desde otro lugar: desde la convicción de que existe una ley no proclamada mediante edictos, una justicia más antigua: “Pues nunca, ni aunque hubiera sido madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo, hubiera tomado sobre mí esta tarea en contra de la voluntad de los ciudadanos” (pp. 905-908). Ella no se enfrenta solo al tirano Creonte, sino que se enfrenta a la ciudad misma, a la colectividad que legitima esa ley. Por eso su rebelión tiene un carácter radical y no es privada, sino cívica; no es doméstica, sino política:

¡Oh, ciudad paterna del país de Tebas! ¡Oh, dioses creadores de nuestro linaje! Soy arrastrada y ya no puedo aplazarlo. Mirad vosotros, príncipes de Tebas, a la única que queda de las hijas de los reyes, como sufro y a manos de quienes por guardar el debido respeto a la piedad. (pp. 938-943).

Las circunstancias del cercano parentesco y la destacada posición aristocrática de la insurrecta ponen a prueba desde el principio la autenticidad de los principios de gobierno que el nuevo líder de la *polis* acaba de proclamar formalmente, especialmente aquellos que abogan por no hacer distinciones entre personas ni anteponer intereses o afectos personales sobre el bien común. No obstante, esto no hace sino reafirmarse, más aún si cabe, al tirano en su decisión y en la severidad del castigo acorde “al desafío a la *polis* por la cualidad social, familiar y política de la infractora, en línea con su hermano traidor. Los espectadores podrían sentirse incómodos ante el caso límite” (Barcia, 2022, 205). Exactamente la incomodidad que busca y espera el autor a través del *pathos* en la representación trágica.

3.2. Los ancianos como voz de la ciudad: el Coro y Tiresias

El coro, por su parte, representa la voz de los ciudadanos de Tebas. Oscila entre la obediencia y la compasión, entre el miedo y la admiración. Su ambigüedad es la ambigüedad del propio pueblo, pues la *polis* se debate entre castigar y admirar a quien la desafía. Esta polaridad se observa también en la técnica trágica entre dos elementos que desarrollan el drama: por un lado, el coro, ser colectivo y anónimo cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica; y, por otro lado,

el personaje individualizado, cuya acción forma el centro de la tragedia y que personifica, con su máscara, al héroe del pasado alejado de la condición ordinaria del ciudadano. (Vernant, 2002, 18).

De este modo, Tebas se vuelve un personaje invisible, un cuerpo colectivo que siente, teme y reacciona. La *polis* —como institución, como conjunto de normas, como conciencia moral— actúa dentro de la obra, y así, el coro como voz colectiva de la ciudad sanciona el decreto, condena la desobediencia y asiste al desastre. En diálogo entre el Coro y Antígona, este le dice: “Ser piadoso es una cierta forma de respeto, pero de ninguna manera se puede transgredir la autoridad de quien regenta el poder. Y, en tu caso, una pasión impulsiva te ha perdido” (pp. 872-876).

El resultado es que el conflicto trágico no ocurre “en la ciudad”, sino entre la ciudad y la ciudad: entre dos concepciones de lo político, entre dos Tebas posibles: la Tebas de Creonte, fundada en el orden y la obediencia; y la Tebas de Antígona, fundada en la justicia y la piedad. La *polis* observa, vigila, decide. Antígona no muere por amor a su hermano, sino por fidelidad a una idea de ciudad que ya no existe: una ciudad justa, donde la ley divina y la humana no se excluyan mutuamente:

¡Oh, ciudad! ¡Oh, varones opulentos de la ciudad! ¡Ah, fuentes Dirceas y bosque sagrado de Tebas, la de los bellos carros! A vosotros os tomo por testigos de cómo, sin lamentos de los míos y por qué clase de leyes, me dirijo hacia un encierro que es un túmulo excavado de una imprevista tumba (pp. 841-850).

Tras la marcha de Antígona a la cueva donde cumplirá su castigo, es Tiresias, el adivino ciego el que apremia a Creonte a salvar a la ciudad que está siendo puesta en un aprieto ante los dioses por su obstinación:

La ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión. En efecto, nuestros altares públicos y privados, todos ellos, están infectados por el pasto obtenido por aves y perros del desgraciado hijo de Edipo que yace muerto. Y, por ello, los dioses no aceptan ya de nosotros suplicas en los sacrificios (pp. 1015-1020).

El celo del gobernante en el cumplimiento del decreto para salvar la *polis* es precisamente lo que la está poniendo en peligro. Asimismo, Tiresias le comunica que, en breve, recibirá un castigo cobrado de su propia familia como compensación por arremeter contra las leyes de los dioses de los muertos (Pino Campos, 2003, 156):

Por ello, las destructoras y vengadoras Erinias del Hades y de los dioses te acecharán para prenderte en estos mismos infortunios. Pues se harán manifiestos, sin que pase mucho tiempo, lamentos de hombres y mujeres en tu casa. Están unidas contra ti en una alianza de enemistad todas las ciudades cuyos cadáveres despedazados encontraron enterramiento en perros o fieras, o en cualquier alado pajarraco que transporte el hedor impuro por los altares de la ciudad (pp. 1075-1084).

No es hasta este momento, que Creonte entiende lo errado de su obstinación. La ciudad completa sufrirá las consecuencias de la sentencia de muerte contra Antígona. Es este el instante climático en el que el tirano reconoce la autoridad de Tiresias, por cuya boca hablan los dioses y cuyo criterio no ha desatendido nunca: “*Creonte*. — Hasta ahora, en verdad, no me he apartado de tu buen juicio. *Tiresias*. — Y así has dirigido el timón de esta ciudad por la recta senda” (pp. 992-994). Si sigue empeñado en su designio, su familia se verá abocada al peor de los castigos infligido por las vengativas Erinias. Además, la ciudad misma se conjurará contra él, junto a todas aquellas que han contrariado la ley divina del enterramiento: “... de retener aquí, privado de los honores, insepulto y sacrílego, a un muerto que pertenece a los dioses infernales. Estos actos ni a ti te conciernen ni a los dioses de arriba, a los que estás forzando con ello” (pp. 1069-1074).

Y es, finalmente el Corifeo, que da voz a los ciudadanos de Tebas, quien contesta así a la pregunta de Creonte: “Que debo hacer? Dime. Yo te obedeceré. *Corifeo*. — Ve y saca a la muchacha de la morada subterránea. Y eleva un túmulo para el que yace muerto” (pp. 1099-102). Es esta una acción directa de la ciudad en el desenlace de la trama, interviniendo, ahora sí, en contra de la ley civil establecida por el gobernante y anteponiéndola a los designios divinos que rigen el destino de los hombres mortales. En este anticipo del desenlace final, el coro invoca a Baco, dios de la ciudad, implorando su ayuda:

Tebas, a la que honras por encima de todas las ciudades, junto con tu madre, la destruida por el rayo. Y ahora, cuando la ciudad entera está sumida en violento mal, ven con paso expiatorio por encima de la pendiente del Parnaso o del resonante estrecho (pp. 1136-1145).

La resolución de la tragedia está cercana. Al poco, el Mensajero cuenta ante las puertas del palacio de Tebas que Creonte ha enterrado con honores a Polinices, pero ha llegado demasiado tarde a la gruta, donde encuentra a Antígona, colgada con su propio velo, y a su Hijo Hemón, enloquecido por el dolor, poco antes de atravesarse el pecho con la espada. Tras escuchar la desgraciada noticia, Eurídice, esposa del rey y madre de Hemón, entra en palacio y se quita la vida.

No se resuelve bien la trama para Creonte que, aunque permanece en este mundo de vivos, aunque ha resultado victorioso en su pugna política, ha pagado un alto precio (Scabuzzo, 2005, 137). Los últimos versos de la obra, en boca del Corifeo, portavoz del consejo de ancianos, sentencian: “No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez la cordura” (pp. 1349-1353).

4. Conclusiones

Ocurre en la representación teatral de *Antígona* algo realmente sorprendente en el plano léxico, pues lo que es confuso en la comunicación entre los personajes de la ficción, el bloqueo de conceptos al que cada uno de ellos se aferra y la unilateralidad que impide la comprensión mutua de la protagonista y su antagonista es clarísimo en la comunicación entre el autor y el espectador. El texto es transparente en la recepción en todas sus polivalencias y ambigüedades. Lo que transmite el mensaje trágico, una vez comprendido, es la opacidad de las palabras intercambiadas por los hombres y revela con una luz cegadora el universo como conflicto y así el espectador con esta nueva certeza, se hace conciencia trágica.

Si avanzamos hacia una lectura más simbólica, podemos decir que la *polis* tebana condensa la idea misma de lo político. Es un personaje que no se ve, pero cuya presencia determina cada palabra, cada gesto. Podríamos decir que, en *Antígona*, la *polis* piensa. Es ella quien formula la pregunta trágica: ¿qué sucede cuando la ley que sostiene a la ciudad deja de ser justa? Y esa pregunta resuena hasta hoy, en cualquier sociedad que enfrenta la disyuntiva entre ley y justicia, entre tiranía y libertad, entre orden y conciencia.

En *Antígona*, la *polis* no es un mero escenario, sino un agente de ficción que motiva el conflicto al erigirse como valor supremo; define el marco simbólico en el que se enfrentan Creonte y Antígona; y actúa como conciencia colectiva, a través del coro de ancianos de la ciudad y de Tiresias, que sanciona y se estremece ante su propia destrucción. Esta tragedia se convierte, así, en una reflexión sobre la ciudad como pensamiento, sobre el precio de la política y los límites de la ley.

Sófocles nos muestra que toda ciudad, incluso la más justa, contiene en su interior la posibilidad de su fractura; que toda *polis* puede volverse trágica cuando olvida que su ley se funda en lo humano. Y quizá por eso *Antígona* sigue viva: porque nos recuerda que la ciudad, esa invención maravillosa que los hombres nos hemos dado a nosotros mismos, solo puede mantenerse si en ella caben la piedad, la justicia y la libertad.

Antígona, sobre el escenario, parte hacia la muerte vencida e increpa al coro, que es la ciudad misma, y al impasible Creonte, reprochándoles que no hay nadie que la llore, que se aleja sin lamentos y sin amigos. Y aunque en escena los poderosos permanecen fríos ante el fin de la desgraciada princesa, ¡cuántas lágrimas vierten los expectantes ciudadanos! Aunque Creonte no lloró, los espectadores de todas las épocas llorarán por Antígona, pues siempre sentirán compasión por la juventud piadosa que parte libremente hacia la muerte.

5. Agradecimientos

El presente texto nace en el marco del proyecto precompetitivo UFV2025-29 de la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid, “Hermenéutica responsable: una mirada personalista a los mundos posibles poéticos”, así como en el del proyecto precompetitivo UFV2026-16 de la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid, “Taxonomía de formatos de ficción en animación”.

Referencias

- Aristóteles. (2018). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original ca. 335 a. C., esta traducción publicada originalmente en 1974).
- Bañuls Oller, J.V. (2016). Cuando la tragedia se hace historia y la historia tragedia. *Nova Tellus*, 34(2), 53-87. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2016.34.2.742>
- Barcia Lago, M. (2022). *Polis y "leyes no escritas" en la tragedia Antígona de Sófocles*. Bosch Editor.
- De Pazzi Cueto Pérez, M. (2012). Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional. *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 629-645. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/es/article/view/128>
- Ehrenberg, V. (2001). *Sófocle e Pericle*. Morcelliana.
- Esquilo. (2024). *Tragedias* (B. Perea Morales, Trad.). Gredos. (Obra original ca. siglo V a. C., esta traducción publicada originalmente en 1986).
- Garner Jr., S.B. (2018). *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Palgrave Macmillan.
- Goff, B. (2024). The Political Legacies of Greek Tragedy: Building the Beautiful City, and Being Thrown out of It. In D. Carter, R. Foxley, and L. Sawyer (Eds.), *Brill's Companion to the Legacy of Greek Political Thought* (pp. 462-487). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004679344_018
- Hannah, D. (2018). *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Routledge.
- Herreras, E. (2009). La tragedia y los orígenes del teatro político. *Cuadernos del Ateneo*, 27, 9-18.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. (J. Godó Costa, Trad.). El Acantilado.
- Nestle, W. (2010). *Historia del Espíritu griego* (M. Sacristán, Trad.). Ariel.
- Pino Campos, L.M. (2003). Saber y conocer en las tragedias de Sófocles: Introducción a un estudio léxico. *Fortunatae*, 14, 149-186.
- Platón. (2020). *República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos. (Obra original ca. 380 a. C., esta traducción publicada originalmente en 1986).
- Read, A. (2015). *Theatre and Law*. Methuen Drama.
- Ricken Lopes de Barros, J.P. & Olinto, L. (2022). O Elemento Conflito na Dramaturgia Moderna e Contemporânea: ferramenta de análise e criação. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 13(1), 1-26. <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/120402>
- Ridout, N. (2009). *Theatre & Ethics*. Palgrave Macmillan.
- Scabuzzo, S. (2005). Cuando el poder sube a escena. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 17, 131-142.
- Schwanecke, C. (2022). *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture*. De Gruyter.
- Sófocles. (2014). *Antígona* (A. Alamillo, Trad.). Gredos. (Obra original ca. 441 a. C., esta traducción publicada originalmente en 1981).
- Tubau, D. (2025). *Una nueva Poética para guionistas, dramaturgos y novelistas*. Alba.
- Vernant, J. P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (M. Armiño y A. Iriarte, Trad.). Paidós.
- Yepes Londoño, M. (1993). La obligación política en "Antígona" de Sófocles. *Estudios Políticos*, 4, 123-139.