

## Filosofía del teatro

---

José Julián Martínez  
(Universidad de las Artes, Ecuador)

---



**apuntes  
filosóficos**

Vol. 27 No. 53

---

**Filosofía del teatro**  
**Philosophy of theater**

José Julián Martínez  
(Universidad de las Artes, Ecuador)

Artículo Recibido: 1 de diciembre de 2018.

Arbitrado: 29 de enero de 2019.

**Resumen:** El propósito de este artículo es plantear algunas reflexiones sobre la filosofía del teatro y, así mismo, usar el caso de Antígona a manera de ejemplo de cómo aparecen indagaciones y problemas filosóficos en una pieza teatral.

*Palabras clave:* Teatro, filosofía, Antígona, Platón, Shakespeare.

**Abstract:** The purpose of this article is to propose some reflections on the philosophy of theater and, likewise, use the case of Antigone as an example of how inquiries and philosophical problems appear in a theatrical piece.

*Keywords:* Theater, philosophy, Antigone, Plato, Shakespeare.

La filosofía del teatro propone preguntas y algunas respuestas que intentan dar cuenta de las posibilidades del hecho teatral, su arquitectura ontológica y aquello que lo caracteriza de manera específica. Así mismo, aborda el fenómeno del teatro viéndolo –entre otras cosas– como una fuente de reflexión acerca de quiénes somos y del mundo que nos rodea, pues en cualquier producto de la creación teatral hay siempre la sugerencia de una o varias ideas que podemos llamar *filosóficas*.

A manera de un primer acercamiento, encontramos al menos tres ejes centrales para hablar en general de la filosofía del teatro: 1) el teatro como problema filosófico (sobre todo desde su ontología), 2) el teatro como práctica concreta (lo que la experiencia de hacer teatro tiene de experiencia filosófica) y por último 3) el teatro como generador escénico de los problemas del pensar filosófico.

La pregunta por la ontología del teatro –por el ser de la actividad teatral en todo su espectro– puede ser un objeto de estudio para la filosofía. Si el teatro, como *el ser* según Aristóteles, se dice de muchas maneras, será válido intentar responder por qué llamamos teatro a eventos tan disímiles como el sainete, el montaje posmoderno, el teatro clásico y las vanguardias. Ante esta pregunta una de las aproximaciones más lúcidas e influyentes ha sido la de Grotowski: “encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía [...] sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva”<sup>1</sup>. Entonces –en un primer acercamiento– lo que tendrían en común las diversas poéticas y expresiones teatrales sería el hecho de que en todas ellas existe la relación actor-espectador desde el “aquí” y el “ahora”. A diferencia del cine, donde los actores pueden incluso estar muertos o miles de kilómetros de distancia, el hecho teatral implica una experiencia inmediata, en el mismo lugar y en el mismo tiempo, donde se encuentran en vivo tanto artistas como espectadores-participantes. Esto, por supuesto, no es lo único que cabe decir sobre el tema, es solo un abre boca a la problemática y el universo reflexivo de la ontología del teatro.

En otro orden de ideas, dentro de la creación teatral vista como una especie de escenificación de temáticas que bien podrían llamarse *filosóficas*, quizá el primer aspecto a resaltar es que de alguna manera los montajes teatrales (unos más y mejor, otros menos y peor)

---

<sup>1</sup> GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1986, p. 13.

apuntan a una o varias reflexiones acerca del mundo y la vida. Quizá esto funciona también en sentido inverso: de cierta forma la actividad filosófica se sustenta en una o varias situaciones teatrales. Esta relación imbricada parece ser así desde hace mucho tiempo. En la Atenas clásica, por ejemplo, los espectadores sabían que el evento teatral era también un encuentro dialógico, crítico, propositivo. La gente iba al teatro para entretenerse, encontrarse con la vida y confrontar ideas. Por otro lado, una parte de la filosofía como pensamiento sistemático, nació con obras teatrales centradas en las preguntas por nuestra humanidad, la sociedad y el cosmos que nos rodea. Los diálogos platónicos son dramatizaciones de las propuestas que Sócrates y Platón ofrecieron para formular modelos, preguntas, enfoques y respuestas acerca del mundo humano.

Sin embargo, el tipo de filosofía que encontramos en el teatro no es tanto un edificio intelectual sino más bien un planteamiento no particularmente académico que conecta con nuestras existencias en general o, al menos, con muchas de nuestras interrogantes, apreciaciones e inquietudes. Cuando el teatro vale la pena es una especie de filosofía; si toca lo esencial nos muestra el mundo y también lo que hay detrás del mundo. Actores y actrices son el profundo alter ego del público y, a su vez, los espectadores-participantes son la materia de donde salen los personajes o las imágenes teatralizadas. Porque no solo en lo que presencia el público aparece el teatro. También está el proceso, lo que le ocurre a la gente que monta una obra. Sujetos que empiezan a sentir y a pensar como nunca antes habían sentido y pensado. Seres que retoman su propio crecimiento, aunque a veces sólo sea en la dimensión de un centímetro. Se trata, diría Grotowski "... de la superación de los límites [...] de una confrontación, de un proceso de autoconocimiento"<sup>2</sup>.

Ahora bien, es posible que en la cotidianidad del siglo XXI el teatro como contexto de discusiones sobre problemas actuales o eternos, no tenga la misma presencia que en la antigüedad. Porque hoy los tiempos son distintos, la calle posee otro ritmo, el tráfico tiene otra dimensión y la competencia con medios como la televisión, Internet y el cine es casi desleal. No obstante, el teatro tiene la ventaja de compartir la misma temporalidad y el mismo espacio que el público, es en esencia un encuentro en tiempo real, la misa artística o la terapia estética donde se muestran virtudes y problemas humanos. Una especie de ágora filosófica en el que las miradas se

---

<sup>2</sup> GROTRAWSKI, Op. Cit., p. 93.

cruzan dentro de un aquí y un ahora esencial en las conversaciones, que resulta imposible para el cine y la televisión.

Inspirado en el concepto de *convivialité* que Florence Dupont aplica al contexto de la literatura<sup>3</sup>, Jorge Dubatti, introduce el término “convivio” (a pesar de que tal vez una traducción más orgánica habría sido “convivialidad”). Para el teatrólogo argentino, el convivio ocurre cuando dos o más seres humanos se encuentran en un mismo sitio y de cuerpo presente, en “una encrucijada espacio-temporal cotidiana”<sup>4</sup>. Tal como se planteó unas líneas más arriba, sin ese mínimo encuentro donde alguien hace de artista creador y otro de espectador-participante, no hay teatro. De ahí que el convivio, según Dubatti, es “el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico-temporal– de la teatralidad”<sup>5</sup>. O sea, el convivio es un principio fundamental porque sin presencia física no hay teatro y, a su vez, toda obra de teatro comienza, principia, en el encuentro convivial.

Además podemos agregar que por su estar en ese convivio del aquí y el ahora el teatro, lo mismo que la filosofía, puede ocurrir en cualquier momento. La relación interhumana que comparten artistas y público de manera directa, poder hablarle al espectador-participante, entregarle una pelota, cruzar miradas u oír los mismos sonidos, crea una complicidad parecida a la charla, al intercambio de ideas. El diálogo inmediato del teatro es parte de su naturaleza, así que no es de extrañar que lo político y las preocupaciones éticas y metafísicas, cientos de años antes de Sócrates, se plantearan a través de los mitos, los ditirambos, las representaciones que, en mayor o menor grado, han construido desde siempre escenas para ver nuestra humanidad; para preguntarnos desde un diálogo cómplice qué significa ser humano, qué hacemos con nuestras vidas o en quiénes queremos convertirnos. El teatro, en su sentido más amplio, sea creación colectiva, mímica, dramaturgia sensorial o coqueteo con la danza, es también una proposición conceptual. Esta idea ha acompañado desde hace siglos a los filósofos. Por nombrar solo un ejemplo véase la famosa tríada Sócrates, Platón y Aristóteles citando constantemente a dramaturgos y poetas a la hora de hacer filosofía. Estos tres pensadores estaban al tanto de que cualquier parecido entre nosotros y los personajes de ficción no es mera coincidencia.

---

<sup>3</sup> DUPONT, Florence, *L'Invention de la littérature. De L'ivresse grecque au livre Latin*, París, La Decouverte, 1994.

<sup>4</sup> DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Incluso aunque posea una baja dosis de riesgo, creatividad y valentía, todo montaje es una búsqueda, una suerte de pensamiento que se mueve entre la carne y los huesos. En tal sentido, cuando una obra nos conmueve o nos re-mueve, contacta con nuestras circunstancias políticas, sociales, psicológicas, morales y nos devuelve, en los casos más relevantes, una mirada aguda, sagaz. Mirada que en ocasiones puede ser de una gran influencia en lo social.

Dentro su famosa *República*, Platón reconoce esta influencia del arte sobre los ciudadanos. Sabe que universos como la *Iliada* y la *Odisea* encierran modelos políticos y éticos. Enseñan el valor del amor filial y conyugal, también muestran las lágrimas de los héroes, así como sus valientes hazañas. Por eso Platón quiere controlar los enormes poderes de la poesía. Con una actitud similar a la de nuestra tradición respecto a los héroes de la patria, quiere pintarlos sin miedos, ni dudas, ni astucias inmorales, ni prejuicios despreciables. El dibujo ideal de los héroes de Platón no debe tener ninguna mancha; sin importar que eso los haga inhumanos. No deben ser mostrados “quejándose y lamentándose de tantas otras cosas como las que Homero ha descrito”<sup>6</sup> (por eso, no sin dificultad para el filósofo ateniense, Homero, el gran poeta y educador de los griegos, es también expulsado de la Polis platónica). Es curioso que, desde esta perspectiva, lo que quiere Platón es crear un personaje de ficción. Con determinación de acercarse a una idea más pura de héroe y de ciudadano ejemplar, termina creando una fantasía cercana a sus gustos y a su postura política. A partir de esa propuesta, también vemos junto a Platón un problema que aborda la poética desde una inquietud central de la *paideia* (de la educación integral: cívica e intelectual), y que puede resumirse en esta pregunta: *¿Qué es lo que hay que enseñar?*

Pregunta difícil y polémica, porque incluso sin proponérselo todo arte enseña. El Platón de este período nos dirá que el estilo del poeta ideal será austero y poco encantador y, sobre todo, se esperará que tenga más que ver con el modo de hablar del hombre de bien<sup>7</sup>; o sea, el que es valiente en todo momento, que nunca flaquea, que es justo, etc. Por eso condena a casi todos los creadores brillantes, hacedores de tramas en las que los héroes son sospechosamente humanos: lloran, temen, mienten, son seductores y llegan a ser impíos. A Platón le parece que esto no puede permitirse, defiende al personaje unidimensional (¿aburrido?) pues de lo contrario se estaría incentivando una conducta contraria a la del ciudadano “ideal”.

---

<sup>6</sup> Platón, *República*, En *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2000, vol. IV, Libro III, 388b, p.153.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Así que los personajes del *poietés*, del artista creador, del dramaturgo, pueden ser unos excelsos maestros o unos tergiversadores infames. Es decir: el arte dramático es un cuchillo de doble filo. Si nos corta o no, dependerá del criterio de los receptores, del público, y de todos aquellos que funjan de censores o analistas. De ahí que lo que el teatro nos pueda hacer descubrir, es y será un asunto controvertible.

Por otro lado Platón, lo mismo que nosotros –aunque tal vez por distintas razones– sabía que no todas las obras teatrales vuelan con maestría. Y hoy, al igual que antes, resulta difícil ponerse de acuerdo sobre cuáles son las que logran cierta altura. En nuestros días, aunque no seamos tan totalitarios como Platón, a muchos nos da la impresión de que el 90% de la cartelera teatral y cinematográfica, así como de los títulos que se ofrecen en las librerías, son un material del que podemos prescindir, por no decir otra cosa. Pero ese 10% que se vuelve apreciable sigue siendo un arma de doble filo.

Nos enamoramos pocas veces. Y pocas veces salimos realmente encantados del encuentro con lo que llamamos teatro. Pero cuando eso ocurre sentimos algo parecido a estar enamorados. Como si el evento hubiera sido puesto en escena en algún lugar del corazón.

En todo caso todos los universos teatrales –a su manera– procuran averiguar dónde estamos parados y de qué estamos rodeados. Esto es una guía –no determinista pero sin duda fundamental– sobre lo que se hace y se podría hacer a partir de cada campo de la creación teatral. ¿Desde qué sociedad se actúa y se dirige? ¿Cuál es la moda ideológica imperante? ¿Existe la moda? ¿Cuáles son las formas de ir en contra o a favor? ¿Por qué hacerlo? ¿Qué derechos están vigentes o por lograr? ¿Cuál es el conflicto? ¿Hay un enfoque que debe ser planteado? ¿Cómo podemos mejorar nuestras vidas? ¿Qué las hace peores o mejores?

Si bien es cierto que el teatro es mucho más que un tipo de conocimiento estético-racional, creo que tenemos derecho a ver en él un tipo de pensamiento que, desde la libertad del juego, la imaginación y el vértigo, implica una búsqueda similar a la de la filosofía, pues ofrece preguntas y respuestas sobre la política, el amor, la moral, el placer, la muerte, el alma. En fin, averigua y se asombra.

Pero el teatro es también subversión, absurdo, provocación, embriaguez de Dionisio. Es el actor que recorre dos cuadras de la ciudad arrastrándose por la acera; sin necesidad de querer decirnos algo en concreto con su obra, y a la vez siempre apuntando a un descubrimiento

reflexivo. En mi opinión, cuando Nietzsche se erige como el asesino de la razón, es solo para proponer una forma “distinta” de razonar; tal vez más cercana al cuerpo, quizá menos segura de sí misma. Se trata de encarnar una vez más la propia vida y de pensar con nuevos ojos lo ya pensado. “¿*En qué crees?*” –pregunta Nietzsche– “En que los pesos de todas las cosas han de ser fijados de nuevo”<sup>8</sup>.

Esta racionalidad que ha perdido cierta rigidez dogmática, y esta poesía filosófica que ausculta nuestro cuerpo, se encuentran tanto en la máscara alegre como en la triste. En la tragedia y en la comedia. Está en el *clown* tradicional o en el metafórico. Lo vemos en el circo pobre de toda la vida, pero también en el sofisticado *Cirque du Soleil*. Es la psicoterapia graciosa y profunda de *Lo Frío y lo Caliente*, de Pacho O’Donnell<sup>9</sup>. Son las *Lomas de Poleo*, de Edeberto Galindo<sup>10</sup>, arrancando casi literalmente la piel de los personajes para mostrar la realidad de una ciudad (¿de un mundo?) cada vez más célebre por las innumerables formas en que ejerce la violencia. De ahí que, por ejemplo, filósofas de la altura de Martha Nussbaum o Úrsula Wolf, consideren que una pieza teatral puede ilustrar mejor que la filosofía estrictamente académica nuestras angustias, aciertos, desaciertos y descubrimientos.

En su célebre tercer acto, Hamlet dice aquello de: “*To be or not to be, that is the question*”. Si alguien demostrara que toda la filosofía puede reducirse a sólo diez verdaderos problemas, sin la menor duda en la lista estaría el de “ser o no ser”. De una u otra forma todos nos hemos planteado (y nos seguiremos planteando) esta cuestión. Nos toca elegir, en la vida real y concreta, entre el movimiento o la calma, entre la aceptación o la lucha. Hamlet se pregunta: “Ser o no ser. ¿Qué es más noble para el alma, sufrir los dardos y las flechas de la despiadada fortuna; o armarse contra un mar de problemas y darles fin oponiéndose a ellos?”<sup>11</sup> Eso también puede preguntárselo el taxista que ha de decidir entre seguir en su trabajo o dedicarse a otra cosa. Ante las distintas encrucijadas de la vida hemos de resolver si vamos a aceptar las flechas y los dardos de la fortuna (como dirían Hamlet y Séneca) o si vamos a pelear y combatir. ¿Qué ha de hacer el portero que no sabe si fugarse con su amante o enderezar su vida matrimonial? ¿Es impulsiva e inmadura la opción de fugarse? ¿Si continua en su matrimonio es un conformista? Nuestro portero, devanándose los sesos y estrujándose el corazón, es un poco Hamlet. Y como sabemos

<sup>8</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya ciencia*, Madrid, Akal, 1998, § 269, p.190.

<sup>9</sup> O’DONELL, Pacho, *Teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

<sup>10</sup> HUGO, Víctor (y otros), *Cinco dramaturgos chihuahuenses*, México, Gobierno Municipal, 2005.

<sup>11</sup> SHAKESPEARE, *Hamlet*, Londres, Penguin Books, 2005, p.55.

que Séneca, filósofo y dramaturgo romano, fue una influencia en la obra de Shakespeare, podemos imaginar que el portero hace suyo este texto de Séneca: “Nadie se preocupa de vivir bien, sino de vivir mucho tiempo; a pesar de que en poder de todos está vivir bien, mientras que vivir largo tiempo no está en poder de ninguno”<sup>12</sup>.

El famoso *To be or not to be* parece igualmente el nombre de un juego. *Ser o no ser*, tal vez así se llama el juego del teatro y de la vida. Si ese fuera el caso, la fluidez y la alegría típica de los juegos nos podrían hacer más llevadero el enorme esfuerzo por lograr un buen teatro y una vida que valga la pena. Las obras que nos ponen a pensar dentro de un juego emocional, nos transportan mucho más allá de las apariencias (quizá esa sea su tarea) y nos hacen volar a una altura ideal. Finalmente, al caer, podría ser que aterricemos más vivos que de costumbre y con los pies mejor puestos sobre la tierra.

Esto de volar y caer mejor posicionados es incluso un efecto del performance teatral abstracto, al menos mientras no nos resulte indiferente, demasiado alejado o aburrido. Siempre y cuando nos toque, nos signifique algo. El simple hecho de que nos remueva emocionalmente conlleva una reflexión implícita o explícita, que puede ir desde un vago preconceito hasta un claro planteamiento social, afectivo, ético o existencial. En general –aunque no siempre– todo esto se ve con más claridad en el caso de las obras clásicas, con principio, desarrollo y fin. Permítanme unos minutos para echarle un vistazo al caso de Antígona.

Como en muchas tragedias teatrales y también humanas, la desgracia de Antígona es no ver lo evidente. La obra trata de la infelicidad de unos seres que no oyen ni se oyen. Igualmente habla de las consecuencias éticas y políticas cuando se simplifica en exceso. Claro está que Antígona es muchas cosas más, pero aquí me interesa resaltar algunos enfoques ético-políticos que aparecen en ella, factores que podrían sintetizarse en algo llamado “el factor *Deinon*”. Los griegos usaban ese vocablo para referirse a algo deslumbrante, pavoroso o digno de mucha admiración. Lo *deinón* es algo extremo, extraño, casi anormal. Los seres humanos pueden, por ejemplo, hacer cosas bellas fuera de lo común; también son capaces de ser unos monstruos extraños y atípicos dentro del reino animal. El Coro de Antígona dice: “Muchas cosas portentosas hay, y ninguna más portentosa (*deinón*) que el ser humano”<sup>13</sup>. Un ser que curiosamente puede llevar a cabo actos asombrosos debido a su ramplona simplificación. Un caso típico de *deinón* sucede cuando

<sup>12</sup> Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 2001, Libro III, Epíst 22, p.99.

<sup>13</sup> SÓFOCLES, *Antígona En: Tragedias y fragmentos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, p.422.

estrechamos las fronteras de nuestro ego y nos dividimos entre el bando de los buenos y el de los malos, llegando incluso a deshumanizar al otro. Creonte no asume que hay intereses encontrados en la situación en la que se encuentra; la mujer a la que mandará a matar es su sobrina y la prometida de su hijo, pero él prefiere verla como un simple obstáculo más. En su insistencia por simplificar las cosas, el rey Creonte pasa por alto que Polinices también era su pariente, por lo cual estaría obligado a brindarle alguna opción funeraria medianamente digna, distinta a la de quedar a merced de los buitres.

Incluso se asoma la posibilidad de que el pueblo de Tebas no esté de acuerdo con el rey. Escuchar la voz de su pueblo sería, por un lado, el deber de un buen gobernante y, por otro, una acertada maniobra política que le permitiría a Creonte quedar como un rey comprensivo y justo. No obstante hace oídos sordos cuando su hijo Hemón le pide que recapacite; no está dispuesto a escuchar.

Para el monarca, Antígona es, pase lo que pase, alguien que se ha rebelado a la palabra del rey y debe pagar por ello. A Creonte no le importa que ella sea su sobrina y la prometida de su hijo. ¿Dónde ha escondido su filiación y su relación afectiva con su hijo y su sobrina? También cabe preguntar cuál es el verdadero criterio de Creonte, ¿Es su cólera la rabia de un niño al que no se le ha hecho caso? ¿Están sus actos guiados por el beneficio de la ciudad o por los caprichos del monarca?

CREONTE: ¿Es la ciudad la que me va a decir lo que tengo que mandar?

HEMÓN: ¡Bien mandarías tú solo en una ciudad desierta!<sup>14</sup>.

Ningún criterio que no venga del rey será sabio y ninguna voz que no sea la suya será oída. Es posible que Sófocles nos esté diciendo que la simplificación de los conflictos, donde las cosas solo son blancas o negras, está emparentada con la autocracia. La tiranía es por definición la imposición de un poder y un criterio por encima del de los demás, así que la simplificación le viene como anillo al dedo.

La rigidez en la simplificación de Creonte persigue el sueño de los reaccionarios: un mundo lleno de paz (la del sepulcro), “sin conflictos”, “seguro” y de valores inamovibles. En cierto sentido representa, *mutatis mutandis*, algo parecido a la homogeneización religiosa que en distintos niveles encontramos en la mayor parte de las iglesias, o el pensamiento unívoco de

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.439.

ciertas escuelas de la izquierda institucionalizada, o la globalización uniformadora de la sociedad de consumo.

Pero, ¿es Creonte el único que simplifica en exceso? Pareciera que no. En la conversación que antecede a los desgraciados eventos, Antígona simplifica las cosas con el aterrador argumento de que debe defender el honor. Es cierto que ella es también la mujer que se niega a cumplir el rol que le tiene preparado un mundo gobernado por hombres. Sin embargo, cuando le cuenta su plan a su hermana Ismene, que intenta convencerla de no contradecir a Creonte, Antígona decide no ver ni oír. De nada valen los intentos de Ismene por lograr que su hermana entre en razón. Antígona es tan testaruda como Creonte y en el fondo sabe que es una insensata, pero actúa como si todo aquello (incluida su imprudencia) fuese necesario. Situación que no es muy distinta en la versión de Jean Anouilh, donde su Antígona suelta frases tan sedimentadas como: “No quiero comprender. Eso está bien para usted. Yo estoy aquí para otra cosa que para comprender. Estoy aquí para decirle que no y para morir”<sup>15</sup>.

Nuestra heroína lo reserva todo para su estancia entre los muertos; incluyendo el amor. Con su prometido Hemón nunca habla, a Creonte no intenta recordarle el afecto que se deben, y a su hermana no le dedica ningún gesto afectivo. Por su parte, Creonte actúa de manera muy similar. De alguna forma ambos personajes han alterado su naturaleza humana. *Eros* ya no los alcanza ni ellos lo sienten.

Tal y como sugiere Hegel, tanto el rey como Antígona creen tener una postura “válida” que defender. El primero, siente “la preocupación por el bien de toda la ciudad. Pero Antígona está animada de una fuerza también ética, el sagrado amor por el hermano, a quien ella no puede dejar insepulto como despojo de las aves de presa”<sup>16</sup>. Para Hegel el reto consiste en superar las diferencias entre el Estado (Creonte) y la familia (Antígona). “Solamente cuando ambos lados se someten por igual se cumple el derecho absoluto y surge la sustancia ética, como la potencia negativa que absorbe a ambos lados como el destino omnipotente y justo”<sup>17</sup>.

Ahora bien, una cosa es pensar en un Estado menos autocrático, con un marco que implica el derecho y que respete ciertas tradiciones (según Hegel esto aparecerá en Roma y no en Grecia), y otra muy distinta es creer que se podrán eliminar definitivamente las tensiones y los conflictos

---

<sup>15</sup> ANOUILH, Jean, *Antígona*, Buenos Aires, Losada, 2009, p.175.

<sup>16</sup> HEGEL, G.W.F, *Estética (2), La idea de lo bello artístico*, Buenos Aires, Siglo XX, 1983, p.p 189-90.

<sup>17</sup> HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 279.

en un destino “omnipotente y justo”. En primer lugar, para alcanzar eso harían falta unos cambios en el Estado tan radicales que serían casi mágicos. Y en segundo lugar, resultan dudosas las ventajas que se esperan de una campaña contra la superación *total* de los conflictos. Justamente el problema en la *Antígona* de Sófocles es que no se toleran las diferencias personales en cuanto a creencias y deseos. Tampoco se respetan ni se reconocen las diferencias (el conflicto de intereses) en el propio sujeto. Es decir, la dificultad está en no admitir lo imposible que resulta una total superación del desencuentro y, a partir de esto, entender que inevitablemente hay intereses que chocan y generan contradicciones que, si queremos evitar la tragedia, deben ser asumidos sin esperar una superación *absoluta*, pero sí al menos una negociación, un acuerdo donde se consideren –hasta donde se pueda– las perspectivas de lado y lado.

No obstante, podría pensarse que el argumento final de la obra no tiene un tono pesimista, sino más bien de advertencia: quien sea tan ciego como Creonte o Antígona, sólo traerá desgracias para sí y para quienes les rodean. En cambio, quien tenga la sabiduría del ciego Tiresias, sabrá que los ojos del otro siempre nos ayudan a ver. No es gratuito que al final aparezca este viejo ciego, acompañado y guiado por un niño. Dos seres que a pesar de su enorme vulnerabilidad, o quizá justamente por eso, encuentran fuerzas en la mutua compañía. De ahí que anden, dice el viejo adivino, “por común camino”<sup>18</sup>. Tiresias es el pensamiento prudente, no en balde tiene a la *phrónesis* por el mayor de los bienes<sup>19</sup>. Estos dos sujetos vulnerables (el ciego y el niño) conviviendo en armonía, intentando entenderse desde sus diferencias y ayudándose mutuamente, son la respuesta.

La conclusión de Sófocles se resume en estas palabras: “*con mucho el ser prudentes es lo primero de la felicidad*”. Pero lo que Antígona pueda proponernos viene gracias a su aspecto emocional y humano. Como dice Richard Jebb, “es debido a que Creonte y Antígona son muy humanos, que la controversia que ellos representan se vuelve muy vívida”<sup>20</sup>.

En otro orden de ideas, el Creonte que encontramos en la *Antígona* de Jean Anouilh nos plantea la perspectiva del político cínicamente práctico e indiferente. A diferencia del creado por Sófocles, este Creonte no está muy interesado en rectificar su actitud y, una vez que su hijo muere en sus brazos ante el cadáver de su sobrina, una vez enterado del suicidio de su esposa por

<sup>18</sup> SÓFOCLES, ob.cit., p.452.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.455.

<sup>20</sup> JEEB, Richard, *The Antigone of Sophocles*, Cambridge, CUP, 1966, p.XVIII.

no poder aguantar tantas desgracias, dice sin pena ni arrepentimiento: “Todos duermen, está bien. La jornada ha sido ruda”<sup>21</sup>. Y más adelante dice a su paje: “Bueno, pues si tenemos consejo, pequeño, podemos ir andando”<sup>22</sup>. O sea, la vida continúa como si nada. Esa noche Creonte dormirá con la misma tranquilidad con la que duermen los mandatarios que hoy nos roban sin ser considerados delincuentes.

El teatro es un laboratorio emocional donde experimentamos con nuestros mundos externos e internos. Sus situaciones, imágenes y personajes son lo mismo que nosotros: una mezcla de ficción y facticidad. Por eso, con un poco de suerte y de empeño, los poderes del teatro vendrán constantemente al rescate de nuestra realidad. Y desde sus particulares estilos, esos poderes volverán siempre a convivir con las indagaciones de la filosofía.

---

<sup>21</sup> ANOUILH, Jean, Ob. Cit., p. 201.

<sup>22</sup> ANOUILH, Jean, Ob. Cit., p. 202.