

## ANTÍGONA O LA RAZÓN ESPECTACULAR

### ANTIGONE OR THE SPECTACLE

**Pilar CARRERA**

Universidad Carlos III de Madrid  
pilar.carrera@uc3m.es

**Resumen:** La noción de espectáculo, que suele asumirse negativamente desde la opinión y la crítica, especialmente la relativa a los *mass media*, debe ser revitalizada como espacio de enunciación que se sitúa más allá de la lógica mediática. Antígona, la figura de Sófocles, es un ejemplo de esta lógica espectacular a la que nos referimos.

**Palabras clave:** Espectáculo. Antígona. Relato. Política.

**Abstract:** The notion of spectacle, which is often assumed negatively by public opinion and critics, especially when related to the mass media, must be revitalized as a space of enunciation that goes beyond the media logic. Antigone, the figure of Sophocles, is an example of this spectacular *reason* to which we refer.

**Keywords:** Spectacle. Antigone. Discourse. Politics.

La sabiduría del hombre sabio es nuestra fuerza.  
La sabiduría de la mujer sabia es nuestra ruina.  
Los hombres elevan las murallas de las ciudades  
Para que las mujeres las destruyan luego.

Ningún hombre aprende nada interesante  
Del ingenio de una mujer,  
Porque ella, eso sí, es sabia como nadie  
Para traer el desorden a la tierra.

¿Qué hace la mujer en los asuntos del Estado?  
Su sitio está en las habitaciones interiores.  
Su sabiduría causa allí menos daño,  
Cuidando del gusano de seda y del telar.

*Che King o Libro de las Odas*

Si tuviésemos que caracterizar el estado de la ficción en la actualidad, podríamos hacerlo diciendo que el legado de Antígona está casi soterrado y que el relente discursivo de los *mass media* ha invadido casi por completo el discurso público. Antígona,

simulando los pasos de Edipo, que no su destino, se queda a las puertas del Colono digital, contemplando cómo la neblina lechosa y bostezante del *ennui* mediático cubre por doquier el relato que ella había desencadenado, enardecido y alado, traicionándolo sin alternativa y dejando sólo un realismo banal, desfasado y claustrofóbico. En este artículo se contempla una noción de espectáculo opuesto al promovido por la lógica enunciativa de los *mass media* que, como ocurría en la pintura de Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), se ha extendido más allá de su ámbito “natural” y razonable invadiéndolo (casi) todo.

La noción de espectáculo puede ser útil para analizar la dimensión política de la comunicación, entendida la política, en un sentido amplio, como aquello que determina el horizonte de posibilidades vitales del individuo-ciudadano, articulando tanto la dimensión pública como la privada o, en términos de Hannah Arendt (1997: 44-46):

La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos [...] La política nace en el Entre-los-hombres [...] surge en el *entre* y se establece como relación. Sólo hay libertad en el particular ámbito del *entre* de la política. Ante esta libertad nos refugiamos en la “necesidad” de la historia. Una absurdidad espantosa.

El concepto de espectáculo y lo que denominaremos “distancia espectacular” tiene mucho que ver con esa intelección de lo diverso en el relato, de lo otro y el otro, del *entre* como fundamento de lo político. Es llamativa, por otra parte, la práctica ausencia de producción teórica sobre el tema (nos referimos a una conceptualización del espectáculo más allá de la aplicación del término a distintas disciplinas —teatro, circo, ópera, cine...—) y la permanencia de una crítica bastante superficial en términos teóricos que, aparte de dar por descontado el concepto y su significado, pasa directamente a connotarlo de forma negativa (crítica a la “espectacularización” de la cultura, de la información, etc.). En términos de teoría de la comunicación y de producción teórica, sistemáticamente comparece casi en exclusiva un único referente: *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, libro del año 1967. Como apunto en un artículo, “Internet o la sociedad sin espectáculo” (2017), la noción que Debord maneja de espectáculo en el mencionado libro, muy vinculada, en términos de referentes mediáticos, a las pantallas cinematográfica y televisiva y a la lógica que se atribuye a dichos medios, resulta inaplicable en muchos aspectos al entorno digital (es decir, no resulta operativa en términos teóricos y epistemológicos), entorno que se caracteriza por la reducción drástica de la distancia espectacular con la representación a través de estrategias retóricas que apelan a conceptos como los de “horizontalidad”, “empoderamiento”, “igualitarismo”, “co-creación”, “democratización”, etc. Es importante, por tanto, modular y profundizar en dicha noción de espectáculo para explorar el actual entorno mediático y las implicaciones de un medio cuya narrativa se adhiere a una supuesta forma anti-espectacular.

Obviamente, el concepto de espectáculo es uno de largo recorrido, operativo milenios antes de Debord y la aparición misma de lo que conocemos como *mass media*. Aunque

este artículo no tiene una voluntad genealógica, sí aludiremos a algunas declinaciones históricas del concepto.

En la definición que la RAE da de espectáculo se manifiestan claramente dos asociaciones: el vínculo del espectáculo con lo público y también con lo extraño (es decir, con lo “extranjero”, con lo que rompe con el escenario naturalizado de lo cotidiano).

Popularmente, la noción de espectáculo queda reservada a determinadas puestas en escena (cine, teatro, ópera, circo...) en las que prima la “distancia espectacular”, distancia que, precisamente, los modos de enunciación y recepción de Internet suprimen. Suele confundirse el espectáculo con el entretenimiento, la lógica del espectáculo con la del entretenimiento, lo cual significa aplicar un filtro totalmente reduccionista a dicha noción.

Como se ha comentado, existe una escasa producción científica en la que se aborde teóricamente la noción de espectáculo y se haga un recorrido genealógico de la misma. Es más, progresivamente se presenta como un concepto residual, periclitado y políticamente incorrecto.

Esto resulta llamativo, especialmente en una época atravesada por lo mediático y estando directamente vinculada la noción de espectáculo con la de representación. Probablemente tengan mucho que ver el ataque frontal a lo “espectacular” y el descrédito que se ha difundido desde los propios medios y el discurso “crítico” en un nivel popular. Este *masaje* anti-espectacular ha preparado la recepción benévola por parte de la opinión pública y el acatamiento de toda la demagogia factualista y de la transparencia que tiene a Internet como punta de lanza. La domesticación discursiva que deriva de la asunción de un concepto de representación naturalista y primario que oculta sistemáticamente la mediación retórica, acoplando relato y coyuntura y procediendo al sometimiento del relato y, por ende, de la cultura, a los poderes fácticos y a la economía del entretenimiento, tiene mucho que ver con esta merma de la forma espectacular y la conciencia de la representación que lleva aparejada. Sin embargo, pocas nociones hay menos banales que la de espectáculo.

Es relevante abordar el concepto de espectáculo como *límite*. El espectáculo no se produce ni en la instancia de la enunciación ni en la de la recepción, sino *entre* ambas, sin pertenecer a ninguna de las dos. En su sentido pleno, solo es posible en sociedades libres, es decir, aquellas que se ponen en escena desde una perspectiva procesual y dialéctica, en las que otredad y diferencia articulan lo político y en las que la contra-dicción comparece como entidad plenamente discursiva. Una sociedad de la que se ha evacuado o que ha satanizado la noción de espectáculo es un pantano al que se le ha aplicado el filtro “infinitud oceánica”, un gueto global.

Se ha asumido que “el término de espectáculo tiene a menudo un sentido peyorativo en la actualidad, implicando el énfasis sobre la superficie en detrimento del contenido, en los efectos especiales que apelan a los sentidos, más que en las ideas que implican el intelecto” (Bergman & Kondoleon, 1999: 10-11).

Cuando se acusa al espectáculo de “distorsionar la realidad” se da por supuesto que existe una realidad (en realidad, valga la redundancia, más valdría decir *un discurso sobre*

*la realidad*) que está más allá del bien y del mal o, lo que es lo mismo, más allá del sentido, más allá de lo humano, de la ciencia, siempre dispuesta a desmentirse en pos del conocimiento, de lo político y de las leyes que lo gobiernan. Cuando se habla de distorsionar la realidad, lo que se está “distorsionando”, *en realidad*, es una determinada representación o concepción de la misma, no una especie de entidad extralingüística, un tótem inmutable flotando sobre los hombres, el espacio y el tiempo. A una distorsión de este orden solo se le puede oponer una nueva torsión. La distorsión que no admite torsión nueva, es decir, el triunfo de la demagogia y el dogma supone la fetichización de un discurso concreto, de una estructura de poder concreta y su legalidad identificándola con una realidad cosificada investida de determinismo. *Fin de partie*.

Frente a ello, mi propuesta es abordar el espectáculo, por tanto, como noción articular, analizar los vínculos entre espectáculo y política y utilizar la noción, así mismo, para conceptualizar la dimensión política de la comunicación. Para ello es necesario, obviamente, desencasillar el concepto del ámbito de los *mass media* y, dando la vuelta a esa lógica mediocéntrica, identificar el tipo de dialéctica que se establece entre el relato mediático y la noción de espectáculo. Se hace preciso un abordaje del espectáculo como elemento que inscribe la comunicación en el ámbito de lo político, de lo público, un concepto que desborda el de *mass media* y el tradicional de puesta en escena vinculado al teatro, a la ópera o al cine como *espectáculos*. Frente a esta última proliferación conceptual utilizamos aquí la noción *en singular*.

Si nos ceñimos a la etimología, *spectare* remite a la contemplación, otro concepto que se ha satanizado en las últimas décadas asociándolo con los de adoctrinamiento y estupidez frente al tan laureado, este sí estupidezante, simulacro de acción e interacción de Internet, funcional y necesario, por lo demás, para una economía basada en lo fático (nos referimos a la función fática o de contacto tal y como la definía Roman Jakobson<sup>1</sup>).

Por otra parte, la teoría del espectáculo puede ofrecer un lugar teórico desde el que aproximarse a la noción de representación más allá del dualismo ficción / no ficción y de la progresiva domesticación factualista de la ficción a la que estamos asistiendo, la factualización de la ficción como *forma de control social* en la era digital.

Esta venía precedida por la domesticación factualista de eso que se conoce como relato documental, generando la suprema ficción de un relato transparente que debería ser consumido como verdad y obliterando por completo las variantes radicales de un relato *documental* que no se oponía a la ficción y que buscaba, precisamente, no reificar un estado de cosas, sino extrañar la realidad, no naturalizar el relato, sino desnaturalizar eso que se asumía como realidad poniéndola en escena. En este punto, las siguientes

---

<sup>1</sup> “Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona [...] para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene [...] esta orientación hacia el contacto o, en términos de Malinowski, la función fática, puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas” (1975: 356).

consideraciones de Bertolt Brecht (1997: 40-41) sobre las formas de distanciamiento resultan muy oportunas:

Una reproducción que distancia es una reproducción que, ciertamente, hace reconocer el objeto, pero que, al mismo tiempo, lo hace parecer extraño. Los teatros antiguo y medieval distanciaban sus personajes con máscaras humanas y animales; el teatro asiático utiliza aún hoy efectos de distanciamiento musicales y de pantomima. Estos efectos impedían innegablemente la identificación y, sin embargo, esta técnica reposaba sobre una base de sugestión hipnótica mayor que aquella con la que se obtiene la identificación [...]. Los antiguos efectos de distanciamiento sustraían enteramente lo que se reproduce de la intervención del espectador, convirtiéndolo en algo inmutable [...] las nuevas formas de distanciamiento deberían liberar los procesos socialmente influenciados del sello de lo familiar que hoy les protege de esta intervención.

El potencial de este tipo de relato que utilizaría la *calle*, la materia política y atravesada por relaciones de poder como escenario y espacio de creación, el potencial de este tipo de realismo subversivo que Brecht alababa frente al realismo adocenado y sometedor al uso, era también alabado por Lorca (1965: 87) como el lugar de lo poético:

Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, en la cual vence, gracias a Dios la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teologías. La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna [...]. Porque es mucho más bello que una gruta sea un misterioso capricho del agua encadenada y ordenada a leyes eternas que el capricho de unos gigantes que no tiene más sentido que el de una explicación.

La crítica a la noción de espectáculo como algo malo, demagógico, engañoso... se apoya en un razonamiento, este sí, artero, que niega dicha noción y pretende que pueden existir formas de representación y de relato espontáneas, transparentes, de las que la mediación está ausente. Esta crítica institucionalizada del espectáculo preparaba quizás sin saberlo el terreno para el triunfo definitivo del dogma naturalista y toda la ideología de la transparencia del relato en la que nos encontramos sumidos.

Al menos en términos teóricos, hoy más que nunca es necesario reivindicar la noción de espectáculo desde la perspectiva de distancia espectacular que necesariamente conlleva. La pérdida u obliteración de la misma tiene graves consecuencias políticas, culturales y vitales.

Una sociedad sin espectáculo, tal como sostuve en mi artículo del mismo título, está abocada al totalitarismo. Toda la retórica de lo “inmersivo”, de lo “meta” se orienta a apuntalar esa pérdida de distancia espectacular con el relato mediático, un relato cuyo único fin es el de incrementar la plusvalía y el rendimiento económico, un relato que es una prolongación de la lógica bursátil y la acumulación de capital y ahí se agota. Sin esa distancia la propia noción de lo político, del conocimiento y de la libertad periclitán. No hay crítica posible, ni libertad posible sin distancia frente a la representación.

Internet ha dejado fuera de juego buena parte del discurso crítico sobre los medios de comunicación, haciendo caer nociones que lo articulaban y casi monopolizaban como las de masas, unidireccionalidad, etc. Circunstancia que, por otra parte, revela que estas nociones eran subsidiarias en la crítica, fantasmagorías creadas por los propios medios antes que categorías de análisis a las que aferrarse. Por ello, la recuperación de la noción de espectáculo, no como crítica del espectáculo, sino en tanto crítica *desde el concepto de espectáculo* resulta fundamental en la articulación comunicación / *mass media* / política.

Desde una perspectiva teórica, pero no sólo, obviamente, devolver conceptualmente los *mass media* al lugar que les corresponde, a su parcela en el vasto terreno de lo social y no a la inversa, subsumir lo social dentro de la lógica mediática, parece necesario.

Quizás los místicos hayan sido los teóricos más radicales del espectáculo. El yo místico lleva al límite la potencia de esta noción y hay pocos relatos más radicales y en las antípodas de esa ideología de la transparencia sustentada en el cliché digital del “yo / usuario / empoderado” que el discurso místico y la noción de mediación que de él deriva y en el que el yo se convierte en dispositivo espectacular, no en mercancía y mano de obra barata (o gratuita) que alimenta un discurso reificado y tecnocrático. El yo místico refunda el sujeto como espacio político y la intimidad como espacio transicional en el que discurso y acción vuelven a encontrarse. La intimidad de los místicos, alejada del imaginario doméstico, habita el Libro (esto es, la Biblia, que glosa sin reposo), el discurso del poder. La intimidad mística y su discurso (esa intimidad sólo nace del discurso) tienen poco que ver con la intimidad discursivizada por los *mass media*, desmembrada por completo de la posibilidad de acción y, por ende, de polis, mero apéndice de la acumulación de capital.

Lo que hemos denominado “ideología de la transparencia”, disfrazada de realismo, viene de lejos, no es un asunto del presente. Lo que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* detectaba de antiespectacular en Eurípides tenía que ver, precisamente, con ese acortamiento de las distancias entre la escena y la grada (distancia fundamental y estructurante en Sófocles), acortamiento que Internet ha consumado de la manera más radical devorando directamente la grada y haciéndola, supuestamente, subir a escena, concediéndole a sus ocupantes el título honorífico de usuarios, prometiéndoles la fama y la gloria mediáticas, la nueva tierra de las oportunidades. Frente a Sófocles, en Eurípides primaba el “efecto de realidad”, la voluntad de que los espectadores se reconociesen en el escenario que se presentaba como una continuación de lo cotidiano y sus “miserias” a través de la ficción del hombre medio. Pensando reconocerse a sí mismos y a su realidad, asimilaban la propia lógica del relato como ineluctable y como la suya propia, sancionada por el peso de un *real* que era, en verdad, una construcción oportunista.

El espectador fue llevado por Eurípides al escenario [...] el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena [...] En lo esencial, lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario eurípideo era su doble, y se alegraba de que este supiese hablar tan bien [...] mediante este cambio repentino del lenguaje público [...]

A partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias podía la vida cotidiana representarse a sí misma en escena [...] Sopesado esto, vemos que nuestra expresión de que Eurípides llevó al espectador al escenario con el fin de hacerle verdaderamente capaz de dictar un juicio, fue solo una expresión provisional y que hemos de buscar una comprensión más honda de su tendencia [...] (Nietzsche, 2020: 122-123).

Obviamente, esa “tendencia” poco tenía que ver con la emancipación del usuario: “Como poeta, Eurípides se sentía sin duda —esta es la solución del enigma que acabamos de plantear— por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores” (2020: 127).

Esos dos espectadores resultan ser... Eurípides mismo, “que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba” (2020: 129). Este texto de Nietzsche, como podemos apreciar, podría estar hablando del espectador-usuario de Internet en cuanto constructo discursivo mediático pretendidamente empoderado.

Otra cuestión que merecería la pena tratar en relación con una teoría del espectáculo es la de “civilización de la imagen”. La idea de que la imagen es la clave y el centro de nuestra civilización hace olvidar que vivimos más que nunca en un mundo en el que las formas de manipulación y persuasión pasan esencialmente por un uso cada vez más pauperizado, demagógico y burocrático de la palabra. Eso es quizás lo que debería preocuparnos. Focalizando la atención en la imagen se desvía del trágico destino de la palabra.

Por su parte, toda la discusión en torno a la “falsedad” de las imágenes retocadas, en 3D, etc., parte de la asunción de que hay *otra imagen* que es *verdadera*, una especie de duplicación de la realidad. Volvemos a la misma lógica que gobierna los conceptos de posverdad y de *fake*. Asistimos, por tanto, a una progresiva desespectacularización de la imagen por la vía factualista: “Así suena la reacción. Hay fotografías verdaderas y otras falsas. Ante las supuestamente verdaderas no hay nada que interpretar ni leer, solo tener fe. Vemos hacia donde nos encaminamos. Territorio resbaladizo” (Carrera, 2021b: 374).

Retomemos por un momento la etimología de espectáculo. La palabra latina *spectaculum* remite, como se ha visto, a un “expuesto a la mirada pública”. La noción de lo público y, por ende, de lo político, le son consustanciales; el espectáculo como objeto en torno al que se crea un mundo común. Frente a esto, a lo que podríamos reconocer como la lógica espectacular en el sentido en que aquí se concibe, encontramos la experiencia opuesta descrita también por Arendt y perfectamente consonante con la que genera el entorno digital:

Los hombres se han convertido en completamente privados, es decir, han sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos. Todos están encerrados en la subjetividad de su propia experiencia singular, que no deja de ser singular si la misma experiencia se multiplica innumerables veces (Arendt, 2021: 332-333).

La televisión y de manera radical Internet han prescrito una privatización de la mirada. En la sala de cine, los muchos aún contemplan un espectáculo. Frente a la pantalla del móvil o del televisor, ya no hay objeto compartido por mucho que millones de personas estén viendo lo mismo. El espacio público ha desaparecido prácticamente y solo quedan individuos en sus reductos, gesticulando ante una caja de resonancias que solo les devuelve su propio reflejo en la pantalla. Lo que esa interfaz pone en escena es, precisamente, bajo un supuesto variopintismo global, la imposibilidad de un objeto común, compartido. No hay nadie al otro lado. La “acción” interactiva es puro taylorismo y el discurso en la red se convierte instantáneamente en data monetizable. El “ágora digital”, la tan traída metáfora, es, precisamente, la antítesis de cualquier ágora. Es un aprisco cercado gobernado por la lógica ineluctable de vuelta al redil. La aceleración del capitalismo digital con la pandemia ha agilizado, a su vez, procesos que ya estaban en marcha, entre ellos, la práctica destrucción de la esfera pública.

En el poema que encabeza este texto se manifiesta de manera especialmente directa el vínculo entre espectáculo y poder a través de una sanción de anulación y enclaustramiento de un determinado espacio de la enunciación que aquí se identifica con lo femenino, pero que tiene una dimensión que va más allá del género. Lo que en este escrito se entiende por “mujer” designa un espacio de la enunciación y sus leyes, es decir, un espacio de poder, y está por tanto claramente inserto en lo político y en el devenir de la polis. Baste recordar figuras como Electra, Medea, Casandra o Antígona, excesivas, todas ellas determinadas al infortunio, ahuyentadoras de olvido y perdón. Olvido entendido, en el sentido de San Agustín (2008: 307), como función de la memoria: “Yo estoy cierto que recuerdo el olvido mismo con que se sepulta lo que recordamos”. *Recuerdo el olvido*, es esa una afirmación que supera con creces, en sus efectos políticos radicales, todas las “memorias históricas”.

En el mencionado poema (sintomático en muchos sentidos) la mujer, lo femenino, aparece identificado con el principio de lo espectacular: principio desestabilizador, destructor, caótico, al que se presenta como peligroso para la polis y al que hay que mantener enclaustrado entre las cuatro paredes del hogar, contenedor y ocultador de Furias.

La noción de espectáculo que manejaba la marquesa De Lambert, en la que se apunta a las mujeres como “objeto espectacular”, solo es la punta del iceberg de un asunto que está más allá de la “política de género” y que se proyecta en la dimensión de lo político *tout court* y del discurso. Escribía De Lambert (2020: 9 y ss.):

Los hombres se han dado todos los socorros necesarios para perfeccionar su razón y que se les enseñe la gran ciencia de la felicidad en todo el tiempo de su vida [...] Solo se trabaja para los hombres; a las mujeres, en cambio, en todas las edades se las abandona a sí mismas [...] Nos han destinado a ser un espectáculo agradable a sus ojos y en el instante en el que no les presentamos algo que les guste no nos llevamos las atenciones de sus ojos [...] La mayor parte de las mujeres lo pierde todo al perder la hermosura [...] El objeto de las pasiones de los hombres es la hermosura, faltando esta, todo falta.



Aun teniendo en cuenta esta noción, la más difundida en el imaginario colectivo, que asocia lo femenino al espectáculo por la conversión del cuerpo femenino en objeto de expectación, nos interesa mucho más la que asocia lo femenino a un espacio de enunciación, sin necesariamente identificarlo con la mujer a título genérico. El cuerpo femenino-objeto de espectáculo sería una derivación de la mentada noción, y no la más prometedor ni la más rica en términos teóricos, desde luego.

Antígona nos interesa como personaje porque en ella esas categorías binarias y dialécticas estallan. La *dicción* de Antígona es, en otros términos, *neutra* (o, para ser más exactos, *neutraliza* un cierto sistema oposicional), también en términos de adscripción genérica. Representa el colapso de la legalidad de un discurso constituyente de polis basado en interdicciones discursivas (decir femenino y decir masculino, asignados genéricamente, así como las infructuosas tentativas de subversión mimética, especialmente en el caso del primero) y adscripciones genéricas. Sófocles pone en escena, con *Antígona*, lo Neutro, esa categoría que fascinaba, entre otros, a Barthes, Lacan, Benjamin, Teresa de Jesús, Eckhart o Cervantes.

Pese a ser, en apariencia, un texto tan confrontacional (la batalla argumental de Antígona con Creonte parece evidente, pero es necesario ir un poco más allá), en este texto un enunciador-autor marcado como masculino (Sófocles) hace hablar a un personaje marcado como femenino (Antígona) *como si* se tratase de un hombre (es decir, adopta el discurso y la actitud enunciativa normalizados como masculinos), manteniéndola, al mismo tiempo, profundamente femenina (es decir, manteniendo las marcas *narrativas* asociadas a lo femenino en cuanto sistema de articulación discursiva, esto es, en cuanto dimensión del lenguaje, algo bien distinto de la noción de sexo en términos biológicos y fisiológicos y de la noción de género como constructo social correlativo a lo biológico).

En ese imposible equilibrio retórico (porque debería parecer ya evidente que no hablamos de hombres y mujeres ni de roles sociales sino de actos retóricos, perpetraciones discursivas), se hace hueco lo neutro propulsando el discurso hacia parajes poco frecuentados. Es, precisamente, en este punto donde aquello a lo que Barthes se refería como “suspensión de los contrarios” empieza a actuar.

De hecho, es curioso cómo se ha intentado devolver a Antígona a una tranquilizadora posición “femenina” (sexo biológico y género vinculado a atributos sociales) haciéndola detentadora de la ley privada del sentir frente a la política y lo público representados por Creonte (algo que es obvio que no se sostiene en modo alguno tras una lectura detenida del texto), es decir, como heroína en la cruzada frente al patriarcado, o domesticándola como pobre niña extraviada en un erial de afectos en algunas adaptaciones (por ejemplo, la de Anouilh, publicada en 1944). La remisión (anulación) sistemática de Antígona al ámbito de una privacidad desgajada, cuando no opuesta a la de lo público, y a la “ley del corazón” ha sido el paradigma dominante, asumido, entre otros por George Steiner en su libro *Antígonas* (1984), siguiendo la interpretación de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*: “El conflicto llevado a escena por Sófocles era una cuestión atemporal que

dramatizaba el choque de la conciencia privada y el bienestar público” (Steiner, 2013: 21).

Pues bien, Antígona, el lugar discursivo que esta representa, es relevante para nuestro tema porque se sustrae a la lógica comunicativa de los *mass media* y a la lógica del discurso *mainstream* en general, basadas ambas en una estricta división del trabajo y en un encasillamiento riguroso de los discursos masculino y femenino en cuanto categorías culturalmente administradas (insistimos de nuevo: en nuestro planteamiento, frente al más usual, no estamos hablando de hombres y de mujeres sociológicamente operativos, sino de modos discursivos políticamente estructurantes). De hecho, Internet es uno de los medios más segregacionistas a ese respecto. Ninguna Antígona podría sobrevivir en su atmósfera. Sería convertida inmediatamente en activista o en una especie de ácrata (es decir, sería desactivada en su discurso de manera fulminante a través de su adscripción a una categoría militante perfectamente inserta en la lógica oposicional) o en víctima del patriarcado.

Hay que tener, como punto de partida, una cosa muy clara: Antígona no le hace la guerra a Creonte; la lucha de Antígona es con su padre-hermano, con el relato-Edipo, y opera en el plano del significante y en el plano de la construcción política, no en el inmediato de una tentativa de toma de poder que Antígona sabía perfectamente que era impracticable.

Uno de los riesgos de la deriva factualista de la ficción contemporánea —algo que tiene mucho que ver con la lógica de los *mass media*, especialmente con la digital y, obviamente, con la lógica del capital— es convertir lo datado y circunstancial en categoría, es decir, lo histórico en anecdótico, y pretender que el pasado es una especie de ente objetivado ajeno a su puesta en discurso *presente* y a la dialéctica (política) de la memoria y el olvido.

Por otra parte, la noción de espectáculo y la de polis son casi correlativas. Simplificando en extremo el *panem et circenses* del poeta latino Juvenal, podríamos decir que desde la *realpolitik* se concibe el espectáculo como algo necesario para mantener a las masas en calma y adoctrinadas. Sin embargo, la noción de espectáculo en términos políticos es mucho más amplia que esta versión limitada, reduccionista y funcional. El espectáculo tiene que ver con la construcción política del espacio de la enunciación, una construcción que implica, al mismo tiempo, la dialéctica entretenimiento / cultura, entre otras. Podríamos decir que lo que ocurre en la actualidad es que la industria del entretenimiento, en la que se integran totalmente los *mass media* (y cuando decimos “totalmente” es que en dicha industria *se agotan*), ha invadido territorios que caen por completo fuera de su lógica, como el de la cultura y el saber.

En ese sentido, pretender que un medio de comunicación de masas (Internet), articulado en torno a la lógica del entretenimiento como modelo de negocio, esté revolucionando el dominio del saber y la creación, significa atribuirle un rol que es imposible que pueda desempeñar. Espectáculo, en un sentido fuerte, y entretenimiento son conceptos opuestos, entre ellos no hay continuidad ni conciliación posible. La

desvirtuación de la noción de espectáculo va de consuno con su asimilación espuria y confusión con la lógica del entretenimiento.

Pero el problema, en realidad, no son ni los *mass media* ni la industria del entretenimiento *per se*. Estos cumplen una función que, si no cumpliesen ellos, otros deberían cumplir. El problema es confundir entretenimiento y cultura o, aún peor, que un medio absolutamente imperialista como Internet acabe generando un simulacro de que en él “cabe todo” en términos de relato cuando sus limitaciones y restricciones son evidentes. La cultura está estrechamente vinculada a la noción de espectáculo, no así a la de entretenimiento.

Desde esta perspectiva, la tragedia griega puede servir para reflexionar sobre una noción más abarcadora y política en un sentido amplio de espectáculo. Volvamos, por tanto, a los griegos y al “canto del chivo” (*tragoedia*).

Decía Percy B. Shelley sobre Antígona (citado en Steiner, 2013: 20): “En una existencia anterior algunos de nosotros hemos estado enamorados de una Antígona y eso no nos permite hallar plena satisfacción con ningún vínculo mortal”. Con esas palabras, el poeta la sitúa claramente en un lugar que es el del sentido (y el del deseo): Antígona como significante puro que se desembaraza de todos los significados conclusivos que quieren asociársele y transita por los siglos sin agotarse nunca.

Revisitar la tragedia griega, *Antígona* en primer lugar, puede ser iluminador para un análisis del actual sistema de medios (del espacio de enunciación dominante y casi exclusivo). Escribía Albert Camus (2008: 1121) lo siguiente: “El tema constante de la tragedia antigua es el límite que no hay que sobrepasar. De un lado y otro de este límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas [...] Equivocarse sobre este límite supone perecer”.

Y contraponía la tragedia al drama en estos términos:

La tragedia es ambigua, el drama simplista. En la primera, cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala. En el segundo, una de las fuerzas es el bien y otra el mal [...] La fuerza del melodrama sería: “uno sólo es justo y justificable” y la fórmula trágica por excelencia: “Todos son justificables. Nadie es justo”.

Resulta obvio que la lógica de los *mass media* y su producción es la del drama, maniqueo, excluyente. Quizás la “fórmula trágica” de Camus pudiera matizarse, simplemente omitiendo la primera parte (la categoría de la “justificación” cae a nuestro entender fuera del registro trágico), quedándose en el “Nadie es justo”.

¿Por qué esa fascinación con Antígona, se preguntaba Steiner? Desde Sófocles, numerosos son los que han vuelto sobre ella de manera explícita, muchísimos más de forma tácita, la mayoría hombres que debían reconocer ahí algo que les *tocaba* profundamente, que les *incumbía*: Eurípides, Hegel, Goethe, Hölderlin, Kierkegaard, Brecht, Lacan, Žižek..., también autoras como Zambrano o Butler, entre otras, por mencionar solo unos cuantos nombres de adscripción literaria y filosófica. El cine y la música también han suministrado numerosas variantes.

Como se ha dicho, el cliché de “la lucha del individuo contra el poder”, convertido en lugar común (Antígona como sujeto pasional privado y Creonte encarnando la frialdad del poder), ha sido dominante en la interpretación del personaje, dejando, por otra parte, ese regusto intencional y demagógico de separación tajante entre el plano de lo privado y el de lo público (cuando no de pretendida oposición) que, evidentemente, tiene más de adaptación a cierto *Zeitgeist* que de fidelidad a la propuesta trágica. Sin contar el hecho de que el pasional antes sería Creonte y la fría, Antígona si somos *fieles a la letra*.

Antígona es la resistencia, sí, pero no la resistencia del individuo privado frente al poder. Antígona es lo político, acto eminentemente discursivo, de resistencia, defensa y ataque discursivos, frente a Creonte, en quien lo político se ha anquilosado, reducido a su expresión más primaria, defensiva, y sólo puede mantener su posición recurriendo a la violencia física y a la represión. Antígona es el des-orden como fundamento de lo político. Es el relato que desteje y devana. Antígona es lo político como acto en el que propuesta y subversión van de la mano, es decir, lo político fundacional. Creonte representa lo político como parapeto que le preserva de ser destruido por sus errores, sus fracasos y sus mentiras a los ciudadanos. Ciertamente, quien ha convertido lo político en un asunto casero y personal es Creonte, no Antígona.

A vista de pájaro, *Antígona* es una batalla campal que se juega en el escenario del lenguaje hasta que la soberbia y la impotencia de Creonte frente al verbo de Antígona rompen la baraja y ponen fin a lo dialógico. Creonte ordena que se la entierre en vida, donde no se la vea, es decir, fuera del ágora, sin público potencial ni interlocutor posible.

Antígona ve a Creonte como un usurpador y le recuerda con su actitud que su aspiración es legítima, pero no, como podría pensarse, por ser la hija del trágico Edipo, no es la línea de sangre la que domina en su “plantarle cara” a Creonte. Eso se ve claramente si se compara su actitud con la de Ismene, su hermana. La aristocracia de Antígona es la de la palabra, la del lenguaje o la del discurso, como se prefiera. Nada tiene que ver con la genealogía ni con el linaje, pero el fantasma de Edipo le sirve para poner nervioso a Creonte, que solo concibe lo político como casta o como usurpación oportunista (a título personal, por tanto).

Si Antígona fuese simplemente la hija de Edipo o la hermana de Polinices o la hembra abocada a una lucha sacrificial contra el patriarcado no habría perdurado ni seguirían fascinando su figura ni su *dicción*.

Higinio habla de otro *destino* de Antígona, en el que se consumaría su maternidad. Pero hay otro detalle aún más revelador en su texto, en la línea que este escrito desarrolla y que el relato de Sófocles insinúa, que es la del progresivo solapamiento y sustitución de las figuras de Edipo y Antígona. Hemón reproduce, según Higinio, los pasos seguidos con Edipo (entrega a un pastor que pretende haberlo matado, etc.):

Argía huyó, pero Antígona fue llevada ante el rey. Éste la entregó a su hijo Hemón, a quien estaba prometida, para que la matara. Hemon, presa de amor, desobedeció la orden de su padre, entregó a Antígona a unos pastores, y mintió diciendo que la había matado.

Antígona engendró un hijo (Higinio, 2009: 159).

Slavoj Žižek (2017: 43) cuando aborda el tema de la no maternidad de Antígona, se aferra al cliché institucionalizado sobre la maternidad: “¿Acaso no es el “ser madre” la forma elemental de subordinación de la mujer, con lo que la inflexible actitud de Antígona ha de entrañar el rechazo de la maternidad?”.

Sin embargo, la maternidad recorre Antígona y la tragedia griega, y va mucho más allá del hecho de parir y reproducirse. No tiene nada que ver con un asunto personal, siquiera sociológico; tiene que ver con el poder político y la enunciación, punto de fuga del discurso hacia lo Otro, no con lo sentimental y un sucedáneo de privacidad. Es, en suma, una metáfora (*meta+foreign*) de largo aliento tras la que se esconden cuestiones que no tienen que ver con la reproducción. Maternidad negada en Antígona, maternidad fingida en la Electra de Eurípides, maternidad trágica en Medea...

Electra, Antígona, Casandra, Medea, Eva, María... Acaso sean todas ellas declinaciones, metamorfosis de un único significante, político en esencia, relacionado con la dimensión de la enunciación y del relato, al que se ha intentado domeñar presentándolo como espacio genérico de lo irracional, la pulsión y el inconsciente, pero no hace falta prestar mucha atención a los textos para darse cuenta de que esta reducción es endeble.

Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (2020: 73), escribía:

Y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo —que es a la vez Antígona y Casandra—.

Antígona y Casandra se acercan, se funden casi, en la interpretación de Nietzsche.

Leemos sobre Casandra en Higinio (2009: 178):

Se dice que Casandra, hija de Príamo y de Hécuba, rendida de tanto danzar en el santuario de Apolo, se quedó profundamente dormida. Apolo quiso violarla, pero ella no consintió que dispusiera de su cuerpo. Por ello Apolo decidió que, aun cuando vaticinara cosas verídicas, no obtuviera credibilidad.

Casandra es aquella que dice verdad, por tanto, *pero no resulta verosímil*. Apolo, resentido, la condena no ya a “parir con dolor”, sino a que su discurso nunca parezca verdad (aun siéndolo) a los habitantes de la polis. Es decir, la condena al ostracismo, político y teórico.

El mandato de Apolo ha sido asumido y perdura hasta hoy. El relato vinculado al lugar de lo femenino ha sido institucionalizado no como el relato de la verdad, sino como el relato del sentimiento, de los afectos, alejado del espacio teórico *duro*, y esa falta de crédito institucionalmente sancionada del discurso de Casandra, sigue hoy, con todas sus consecuencias culturales y políticas.

Los *mass media*, y con ellos Internet a la cabeza, no hacen sino refrendar el mito, reforzándolo. La interdicción de Apolo y de Yahvé (recuérdese que Eva, que aspiraba al

conocimiento y al discurso del conocimiento, no pudo evitar comer la manzana) y el castigo por desobedecer su autoridad, siguen vigentes, haciendo que se asuman naturalmente espacios enunciativos depotenciados en términos políticos y se enuncie desde el sometimiento y los tópicos desnaturalizados. La semejanza entre las figuras de Casandra y Eva es enorme. Ambas aspiran al conocimiento, al saber (al poder, por tanto, pero un poder no oportunista). La venganza de Apolo se debe a que, tras conceder a Casandra el don del saber, de la profecía, tras comer del fruto del árbol de la ciencia, en algunas versiones —en otras, como la de Higino, simplemente por no querer someterse Casandra a sus designios sin que la concesión del “don” de la videncia se atribuyese a Apolo—, Casandra no se le entrega, como había prometido.

Si la audacia de Eva, como la de Casandra, era *teórica y política*, el castigo y la interdicción se han asumido en gran medida, social y colectivamente, no como fruto del poder, sino como *naturaleza* y, por supuesto, los *mass media* que son los garantes del orden social, no han hecho sino profundizar en esto, *naturalizar* una convención paralizante y domeñadora, muchas veces con el refrendo de discursos paracientíficos.

La otra dimensión, el impulso originario hacia el conocimiento, la aventura del saber en que se habían embarcado Antígona, Casandra o Eva, ha quedado relegada, aun siendo el elemento central, a un segundo o tercer plano, cuando no completamente soterrada.

Cuando Eurípides cuenta la historia de Helena, hay un momento especialmente revelador. Eurípides lo plantea claramente: no es la Helena real, sino el *nombre* lo que opera políticamente. “La apuesta de la lucha troyana, el trofeo ofrecido a los griegos, no era yo, sino mi nombre” (2015: 934). Es el mismo saber que mueve a Antígona, salvo que ella no se convertirá en moneda de cambio en un juego de poder ajeno. Quiere ser ella quien establezca las reglas del juego. A lo largo de la tragedia de Sófocles, en su *resistencia*, más retórica que argumental, a Creonte, haciendo tiempo para que la mariposa salga de la crisálida, Antígona *deviene nombre* y la moneda de trueque es otro nombre, *Edipo*.

Para Antígona, Polinices es una excusa para enterrar, de facto y simbólicamente, a Edipo, su padre / hermano, para re-velar a Edipo, siendo más precisos, en el plano de lo simbólico (de lo político). De hecho, si hacemos memoria, recordaremos que ante la propuesta que Antígona hace a Ismene, su hermana, de unirse a ella y enterrar a Polinices, pese a la interdicción de Creonte, Ismene apela directamente al *fatum* de Edipo para intentar disuadirla. Intuye Ismene que es con Edipo con quien se está midiendo Antígona (para ser más exactos, con el significante Edipo, no con el personaje/persona), y no con Creonte que, en el fondo, es una mera “persona interpuesta” para Antígona. Dice Antígona (2004a: 551): “Me tocaste la fibra más sensible, la pesadilla por la desgracia una y otra vez removida de mi padre”.

También Creonte tiene en todo momento muy presente esta continuidad, esta unión que va más allá del parentesco, entre Edipo y Antígona: “Ello evidencia el terco genio que le viene a la muchacha del terco de su padre” (2004a: 539).

Dice Antígona a Creonte refiriéndose, en principio, a Polinices, pero ecos más lejanos suenan en el “hermano” (2004a: 539): “Si hubiera tolerado que el nacido de la misma madre que yo fuera un cadáver insepulto” (recuérdese que Edipo había prohibido que su hija supiese donde yacían sus restos, estaba también “insepulto”, por tanto, para Antígona, a la que no se había permitido “tributarle los ritos”). Edipo es, también, “el nacido de la misma madre”.

Es absoluta la ambigüedad de las palabras de Antígona, que siempre que parece estar refiriéndose a Polinices podría estar hablando de Edipo padre / hermano, haciendo emerger ese subtexto que da otro sentido muy distinto a la acción de Antígona y en el que Polinices comparece ya sólo como comparsa. Es probable, por tanto, que sea Edipo, y no Polinices, de quién hablan, bajo el nombre del segundo, tanto Antígona como Creonte.

De hecho, que el verdadero “hermano” es Edipo lo insinúa Tiresias en palabras que podrían sonar desconcertantes desde otra óptica, cuando sugiere que el muerto y el difunto son dos personas distintas: “En fin, cede ante el muerto y no insistas en herir a un difunto. *¿Qué heroicidad hay en volver a matar al que ya está muerto?*” (2004a: 555 [la cursiva es mía]). Claramente, Tiresias se refiere a Edipo.

Lo que es trágico en la tragedia, y no en el sentido de desgraciado, es el lenguaje, no el destino de unos personajes que no deben identificarse con personas en el sentido habitual. Siempre es la tragedia del lenguaje, escenificada en ese punto en que no hay posibilidad de enjuiciamiento ni de empatía, sólo acaso una vaga empatía universal. De hecho, en Antígona lo que persevera es el discurso, la réplica; lo que es clamoroso, *aberrante*, es que Antígona *no se calla*. El pulso discursivo que mantiene con Creonte sólo se quiebra cuando éste, en el fondo, se da por vencido y corta la comunicación recurriendo a la violencia de Estado. Que se trataba de un asunto de poder (y, por ende, de discurso), queda claro desde el principio en las proclamas de Creonte, como se ha dicho: “Mientras viva, en mí no ha de mandar una mujer” (2004a: 541). Y prosigue: “No hay que dejarse avasallar ni por lo más remoto por una mujer, pues es preferible, si llega el caso, ceder a las presiones de un hombre, pues, en ese caso, no seríamos tachados de vasallos de mujer alguna” (2004a: 545). Dice a Hemón, su hijo y prometido de Antígona: “¡Mira que subordinarse a una mujer!” (2004a: 547).

Por su parte, Creonte plantea desde un primer momento la acción de Antígona como un reto a su autoridad, es decir, como una cuestión política:

Esa, ya antes cuando transgredía las leyes establecidas, sabía muy bien que su comportamiento era un desafío, y, después de haber cometido esa barbaridad, he aquí el segundo desafío: ufanarse de ello y reírse por haberlo cometido. Ciertamente que no soy yo un hombre de verdad, sino que el hombre de verdad lo es ella, si el triunfo que ha logrado le ha de quedar impune (2004a: 539).

Creonte no considera en absoluto que la lógica de Antígona sea la de lo privado y lo sentimental, como se ha interpretado sistemáticamente; la considera plenamente enmarcada en la dimensión de lo público. Está claro, para Antígona, por supuesto, y

quizás también Creonte lo intuya, que es la dimensión del poder (público) la que está en juego; no tanto el coyuntural gobierno de la ciudad, como el *relato de la polis*.

Antígona es un “retardador”, en el sentido de “agente que ralentiza una reacción química”. No es un personaje, es un “dispositivo”. Su propio nombre lo indica: está “en el lugar de la que engendra”, o “en el lugar del origen”. Es la que está en lugar de la madre, la que está en el lugar de la que la engendró y engendró a Edipo. Ese “en el lugar de” la convierte en un ente puramente discursivo, espacio del discurso engendrador, constituyente.

La guerra de Antígona no es contra el patriarcado, como se ha pretendido a veces. Se erige en heredera de un discurso que es destino. Antígona rompe con la transmisión asimilándose al nombre del padre y apropiándose del dispositivo. Antígona, por decirlo así, *engendra* de nuevo a Edipo. Arden en ella la cronología y el antes y el después.

Recordemos que, tal como se narra, no entierra el cadáver de Polinices / Edipo, sino que lo cubre con una fina capa de polvo. Esta matización es central. No lo entierra, lo *vela*. El cadáver velado de Polinices se convierte en el cadáver velado de Edipo. Antígona *desentierra* al padre para *velarlo*. Lo hace emerger de nuevo a la superficie de la polis y al espacio espectacular desde el espacio del mito en el que Edipo había querido perpetuarse. Sistemáticamente encontramos ese desdoblamiento en el corazón del texto: Antígona / Edipo; Edipo / Polinices; Polinices / Eteocles. Desentierra al padre / hermano y, a cambio, se encamina ella al túmulo en vida (como Edipo). Pero, a diferencia de Edipo, ese destino es *público* y ese encaminarse forzado por un autócrata.

Desde *Edipo en Colono*, Antígona decide *participar del destino de Edipo* (esto es, del destino de la polis) y *marcha con él al exilio*. Edipo lo dice claramente, refiriéndose a Antígona, que *une su destino* al de su padre exiliado (empieza así ese momento de identificación que culminará en la asimilación del padre por parte de la hija/hermana/madre): “Esta, que ve por mí y por ella misma” (Sófocles, 2004b: 379). Y continúa: “No me deslizaría de esta manera con la ayuda de ojos ajenos ni anclaría yo tan grande cosa sobre tan pequeña como es mi hija” (2004b: 382).

El ladino, el sofista Edipo (que vincula su “no saber” con el designio de los dioses y se libera así de la responsabilidad de sus actos) habla de sus hijas, especialmente de Antígona, como báculo, devota y entregada hija que renunciaría a su vida para cuidar al anciano, malhadado padre Edipo. Pero Antígona no es la abnegada y sumisa hija que Edipo se representa. Antígona busca otra cosa.

Dice Edipo a Creonte en *Edipo en Colono*:

Los dioses, irritados seriamente con mi familia desde antiguo [...] Porque, explícame: si a mi padre le había respondido el oráculo divino con la profecía de que había de morir a manos de sus hijos, ¿con qué razón me lo reprocharíais a mí, que todavía no tenía raíces nacidas de mi padre ni de mi madre, sino que estaba todavía sin nacer? (2004b: 405).

Antígona, por su parte, advierte a Polinices de la “treta” del “hado” a la que Edipo recurre constantemente: “Ves entonces como te llevan derecho los vaticinios del aquí



presente?” (en alusión a Edipo que había “vaticinado” que sus dos hijos morirían uno a manos del otro (2004b: 416).

Edipo odia a sus hijos, no tiene piedad, porque considera que lo han traicionado, y esclaviza a las hijas. “Mi detestable hijo” (2004b: 410), dice a Teseo refiriéndose a Polinices. Es la voz, el puro significante, no el contenido, lo que “hiere los oídos de Edipo”: “Tener que oír su voz me causaría más dolor que oír la de cualquier otro”. A lo que contesta Teseo, sorprendido: “¿Por qué? ¿No es posible escucharlo y luego no hacer lo que no te interese? ¿Qué te importa escucharle lo que sea?”. Replica Edipo: “Esa voz suya es lo más odioso que llega a su padre” (2004b: 410). Es esa voz que habla *más allá del significado*. Antígona refuerza el argumento de Teseo (ella no teme que le convenza, pero Edipo se siente débil): “Pues, tranquilo, por la fuerza no te apartará de tu forma de ver las cosas si lo que te diga no va de acuerdo con tus intereses” (2004b: 410-411).

Esta vulnerabilidad al *puro significante* se presentará también en Creonte, refrendando de nuevo, por segunda vez, la “superioridad” de Antígona al respecto y anunciando sendas derrotas *en el espacio del lenguaje* (la de Edipo y Creonte ante Antígona). Dice Creonte al Guardián: “¿No sabes que ahora me estás molestando con tus palabras?”. A lo que contesta el segundo: “¿Te molestas por su simple sonido o por su contenido?” (2004a: 535).

Edipo es el sofista trágico, que habla desde el destino, es un malabarista de la retórica, donde falla el argumento recurre al hado y a la ignorancia. Creonte es el sofista oportunista, el arribista que se refugia en el bien patrio. Antígona es la fuerza del verbo mezclada con la seducción. Es la más poderosa de los tres, ni se escuda en el *fatum* o en el desconocimiento ni en la ciudad. No teme al *significante*. No se oculta ni tras el hado ni tras la polis. La familia, el honor familiar son en ella pura estratagema, la más ardua. Escoge la vía de lo privado para enunciar el más político de los discursos, despistando por completo al adversario. Utiliza los lares asociados a su “condición femenina” para abrirse camino. Polinices no es Polinices, sino el *otro hermano*, Edipo. Pero no se trata de vengar el honor ultrajado de ninguno de ellos. Antígona es una especialista en *desvíos*, en estrategias envolventes.

Interpela Antígona a Edipo ausente, habiendo partido éste con Teseo a reposar en un lugar incógnito para ella:

¡Ay de mí! Estabas interesado en morir  
en tierra extranjera, sin embargo  
te me moriste así sin mi presencia (2004b: 424).

“Deseo ver el hogar subterráneo”, dirá Antígona a Ismene, volviendo a insistir ante Teseo: “Queremos contemplar personalmente la tumba de nuestro padre”. A lo que contesta Teseo: “Pero es que no está permitido acudir allí”. Antígona acepta, en principio: “Pues bien, si este proceder se ajusta al sentir de aquel eso puede bastarnos” (2004b: 426).

*Antígona*, en cuanto relato, y esto apunta y ataca directamente la situación actual del discurso normalizado cuyo paradigma son los *mass media*, no puede ser *leída* ni desde el

documental ni desde la ficción, ni desde lo mítico ni desde lo histórico. El lugar discursivo de Antígona no es ni mítico ni histórico ni privado, sino radicalmente *político*.

San Agustín, que podría considerarse casi (sería posible situar también a los místicos en un círculo cercano) como el único trágico cristiano, mantenía en *Las confesiones* un diálogo con el público poniendo por testigo a la figura de Dios. San Agustín no se confesaba directamente ante el público, lo hacía indirectamente, y la figura del Altísimo era ese elemento de mediación que reflectaba ese relato sobre el lector, elemento de mediación que cumplía una función fundamental: evitar todo simulacro de *sinceridad inter pares*. La figura divina y su legalidad y la desobediencia sistemática a la misma que relata San Agustín, aunque la achaque a vivir en el error y se “arrepienta”, no evita que el relato sea, esencialmente, un relato de los pecados, una exhibición de la desobediencia a la ley divina durante años, aún sobre el trasfondo de su “descubrimiento” de la “verdadera vía” y de su “conversión”.

Hay algo radical en *Las confesiones* desde el punto de vista de la teoría del discurso que puede sernos útil para entender el actual estado del discurso mediático, que se reviste de “anti-espectáculo” (véase Carrera 2017 y 2020). En ese texto atravesado por frases bíblicas que es *Las confesiones*, en ese texto *libresco*, lo menos relevante es la vida de Agustín. Esta es un medio para justificar un careo, en el fondo, con Yahvé, a la manera de la retadora Eva. De hecho, *Las confesiones* al completo son una reflexión sobre el Génesis y sobre la osadía de Eva / Agustín, osadía que da continuidad a la de Antígona...

En estos momentos de exacerbación del *fake* de lo privado y lo autobiográfico que alimenta la red con su “política del usuario”, donde el relato se agota en la dimensión emocional que lo impulsa, la propuesta de San Agustín es especialmente relevante.

Esta especie de exudado pseudoprivado que atraviesa el tejido de Internet carece de ese elemento reflectante de mediación, la ley, la norma o el poder, a través del cual un relato entra en la dimensión de lo político (y de lo artístico). Esa privacidad que se pone en escena en Internet es única y exclusivamente una estrategia empresarial y como tal debe ser evaluada y valorada.

La conciencia de que “escribir no es contar los recuerdos y los viajes, las penas, los sueños y fantasmas” (Deleuze, 1997: 227) atraviesa las “confesiones” de Agustín y así lo atestigua ese *rodeo* confesional por el que introduce esa instancia mediadora/reflectante, instancia de poder, en lugar de “dialogar” directamente con el público. Ese mismo *rodeo* que diluye la noción de espontaneidad y transparencia del relato procediendo a una *calcificación* del mismo, a una progresiva concreción, en sentido brechtiano, la conseguía Proust a través de la fijación en el detalle. El detalle es a Proust lo que la Divinidad a San Agustín. Va creando campos magnéticos que hacen estallar cualquier espejismo de transparencia e inscriben la autobiografía directamente en el territorio del relato, no en el de la referencialidad; en el territorio del arte y la política.

La idea de que el libro *podría desaparecer* que se afianzó progresivamente a medida que Internet y su “tiempo real” (tiempo que modula la atención y el consumo de relatos a su imagen y semejanza) se empoderaban, no era tanto, no nos equivoquemos, un augurio

que se consumaría en un plazo por determinar, cuanto algo mucho más peligroso: hacer verosímil la idea de su extinción, encerrarlo en el gueto de las especies en peligro, en la reserva india que le aparta del mundo poniéndole fuera de juego y proponiendo como sustituto el “moderno” (ya totalmente desfasado) “libro digital”. Esta liquidación simbólica se ha producido en gran medida. Es evidente que esto tiene consecuencias de un alcance que difícilmente podemos imaginar hoy.

Lo mismo ocurre con la liquidación simbólica de las nociones de espectáculo y distancia espectacular, entendida no en tanto efecto de distanciamiento que busca sustraer “lo que se reproduce de la intervención del espectador, convirtiéndolo en algo inmutable”, característico de las formas pseudo-espectaculares, sino como efecto que, como ya se ha mencionado, permite liberar los “procesos socialmente influenciados del sello de lo familiar que hoy les protege de esta intervención” (Brecht, 1997: 41).

El relato digital es solamente reflejo de sí mismo, de su propia lógica, camuflada bajo una aparente babélica polifonía de usuarios globales. Desde su código binario fundacional, rechaza de pleno, como a una instancia deletérea, la lógica espectacular y de la diferencia que Antígona encarna, desde el nombre (“*anti+gonos*”).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (2008). *Las confesiones*. Madrid: Treviana.
- ARENDRT, H. (1960). “Society and Culture”. *Dedalus* 89.2, 278-287.
- \_\_\_\_ (2021). *El valor de pensar*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2002). *Le neutre*. Paris: Seuil.
- BATAILLE, G. *et al.* (2016). *Dictionnaire critique*. Paris: Éditions Prairial.
- BERGMAN, B. & KONDOLEON, C., eds. (1999). *The Art of Ancient Spectacle*. New Haven: Yale University Press.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (1969). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- BLANCHOT, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Calden.
- BRECHT, B. (1997). *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L’Arche.
- \_\_\_\_ (2004). “The Antigone of Sofocles”. En *Collected Plays Eight*, 197-223. London: Bloomsbury / Methuen Drama.
- CAMUS, A. (2008). “Sur l’avenir de la tragédie”. En *Oeuvres Complètes III. 1949-1956*, 1117-1127. Paris: Gallimard / La Pléiade.
- CARRERA, P. (2017). “Internet o la sociedad sin espectáculo”. *Eu-topias. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos* 13, 37-46.
- \_\_\_\_ (2020). *Basado en hechos reales. Mitologías mediáticas e imaginario digital*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2021). “Maternidades apócrifas”. En *Maternidades. Políticas de la representación*, P. Carrera y C. Ciller (eds.), 87-113. Madrid: Cátedra.

- CARRERA, P. Y TALENS, J. (2018). *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, M. DE (1949). *Don Quijote de la Mancha*. En *Obras completas*, 1027-1520. Madrid: Aguilar.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (1983). "Plato and the simulacrum". *October* 27, 45-56.
- \_\_\_\_ (1997). "Literature and Life". *Critical Inquiry* 23.2, 225-230.
- \_\_\_\_ (2003). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- EURIPIDES (2015). *Hélène*. En *Théâtre complet*, vol. 2, 925-1018. Paris: Gallimard / La Pléiade.
- GARCÍA LORCA, F. (1967). "Teoría y juego del duende". En *Obras completas*, vol. 1, 109-121. Madrid: Aguilar.
- HEGEL, G. W. F. (2018). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada.
- HIGINIO, C. J. (2009). *Fábulas*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JUVENAL, D. J. (1991). *Sátiras*. Madrid: Gredos.
- LACAN, J. (1990). *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2005). *Mon enseignement*. Paris: Seuil.
- MARQUESA DE LAMBERT (2020). *Sobre la vejez de las mujeres*. Madrid: Los Secretos de Diotima.
- NIETZSCHE, F. (2020). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.5 en línea]. Disponible en línea: <https://dle.rae.es> [03/06/2022].
- STEINER, G. (2013). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- SÓFOCLES (2004a). *Antígona*. En *Obras completas*, Esquilo, Sófocles y Eurípides, 521-564. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2004b). *Edipo en Colono*. En *Obras Completas*, Esquilo, Sófocles y Eurípides, 373-426. Madrid: Cátedra.
- TERTULLIAN (1931). *Apology. De Spectaculis*. Cambridge: Loeb Classical Library / Harvard University Press.
- ZIZEK, S. (2017). *Antígona*. Madrid: Akal.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 25/01/2022

Fecha de aceptación: 20/06/2022