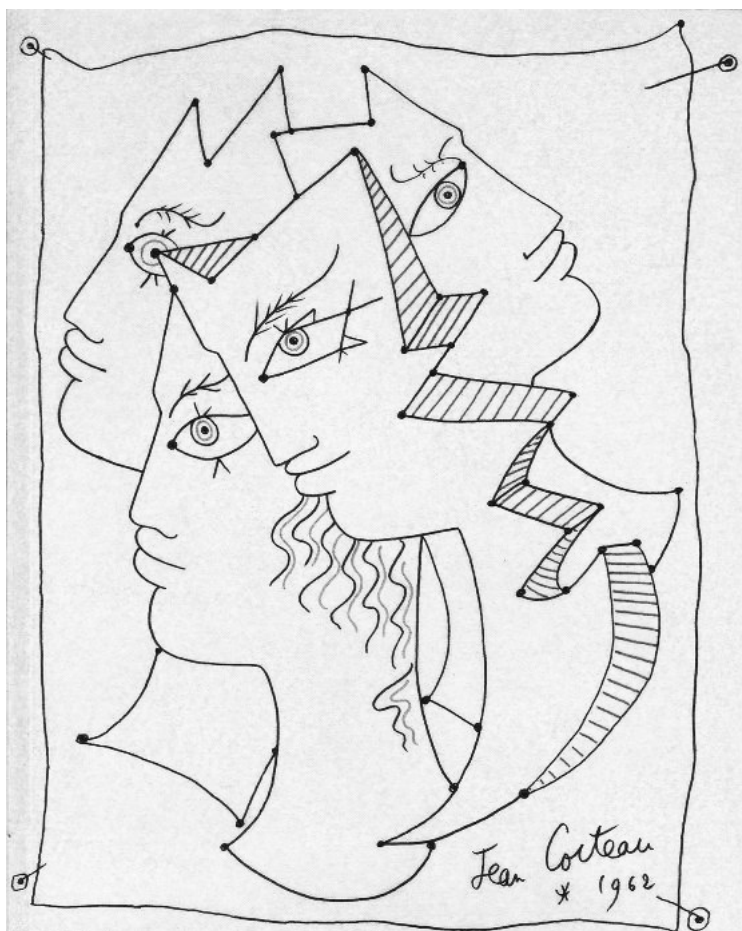


## TESIS DOCTORAL

### Antígonas vulnerables: Hermenéutica del mito



Autora:

**Melania Domínguez Benítez**

Directoras:

**Dra. Alicia Llarena González y Dra. Teresa Moure Pereiro**

Tutora:

**Dra. Alicia Llarena González**

Las Palmas de Gran Canaria  
2024



**Universidad de Las Palmas de Gran Canaria**

Escuela de Doctorado

**Programa en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales**

Título de la tesis doctoral:

**Antígonas vulnerables: Hermenéutica del mito**

Autora:

**Melania Domínguez Benítez**

Directoras:

**Dra. Alicia Llarena González**

**Dra. Teresa Moure Pereiro**

Las Palmas de Gran Canaria  
2024

## **Abstract**

The present thesis aims to carry out a hermeneutic analysis of *Antigone*, the tragedy written by Sophocles in 442 BC, and four of its contemporary rewritings: *Antigone* by the French playwright Jean Anouilh (1942-1944), *La tumba de Antígona* by the exiled philosopher-poet María Zambrano (1967), *Antígona González* by the Mexican writer Sara Uribe (2012) and the Colombian play *Antígonas Tribunal de Mujeres* by Tramaluna Teatro and Carlos Satizábal (2014). The main objective is to produce an exegesis that addresses the ethical possibilities of the dimension acquired by the tragic, and its conflict in the plays.

The methodology of this research is developed through an interdisciplinary dialogue that relates literary creation with three theoretical frameworks that are inscribed in different areas of cultural studies and have in common the establishment of a critical distance about the theoretical current that was inaugurated with the Socratic school and integrated into the great paradigms of modern Western thought. In its origins, this was articulated around a dichotomous and hierarchical taxonomy where man, masculinity, heterosexuality, upper class, and adulthood, linked to attributes such as rationality, autonomy, independence, coherence, or emotional containment, became the privileged and normative categories as opposed to other ways of being, knowing and relating. The approach to these critical approaches and their conceptual universe will serve as a support to approach this analytical task and establish parallels between the texts and their aesthetic, historical, and cultural contexts of production. We refer to: (a) the hermeneutic current that has investigated, updated, and defended the continuity of the genre of tragedy in contemporary times from different areas of knowledge, such as anthropology, philosophy, literary criticism, and sociology; (b) the ethics of care; and (c) post-structuralist and queer feminisms.

As will be seen, canonical interpretations of the Sophoclean *Antigone* and its rewritings tend to define and analyze the tragic conflict in terms of an irreconcilable dichotomous tension: individual/community, private/public, masculine/feminine, or familial/political. This research hypothesizes that this conception is indebted to the aforementioned Socratic system of thought that perpetuates a hierarchical, patriarchal, and essentialist narrative about the tragic event and the human being.

From this starting point, the objectives are twofold: to analyze the presence of this perspective in the texts and, on other hand, to carry out a critique of the plays, from the aforementioned theoretical frameworks, which seeks to destabilize and even transcend the dichotomous perspective on the tragic conflict of the *Antigones*. Ultimately, the aim is to explore whether the hermeneutics employed possess an ethical potential that connects the plays and their tragic nature with the reality in which they have been produced and read and with a present traversed by the presence of multiple forms of violence. Ultimately, this thesis aims to contribute to existing analyses of the classical play and the aforementioned versions through a broad, comparative critical perspective that connects the hermeneutic production of Greek tragedy with contemporary hermeneutics, post-structuralist and queer feminisms, and the ethics of care.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>12</b>
<b>Bloque 1. Hacia una hermenéutica trágica</b>	<b>18</b>
<b>1. Tragedia y política</b>	<b>19</b>
<i>1.1. El problema de los orígenes</i>	19
<i>1.2. La ciudad se representa a sí misma</i>	22
<i>1.3. Ambigüedad y justicia</i>	27
<b>2. Tragedia y otredad: desviación y norma</b>	<b>32</b>
<i>2.1. Polifonía</i>	32
<i>2.2. Género: virilidad femenina, feminidad arrebatada</i>	36
<b>3. Tragedia y ética</b>	<b>44</b>
<i>3.1. Una filosofía sin lamentos</i>	44
<i>3.2. Lo trágico después de Grecia: una revisión</i>	49
<i>3.3. El grito excesivo de Antígona</i>	71
<b>Bloque 2. Antígona de Sófocles: canon y contracanon</b>	<b>80</b>
<b>4. Antígona de Sófocles</b>	<b>84</b>
<i>4.1. El autor y lo trágico</i>	84
<i>4.2. Su versión del mito: un análisis de Antígona desde el canon hermenéutico europeo</i>	97
<i>4.3. La evolución de la hermenéutica, la recepción y la producción creativa de Antígona: un panorama histórico-crítico</i>	126
<i>4.3.1. Antígona en Europa</i>	127
<i>4.3.2. Antígona en América Latina</i>	150

<b>Bloque 3. Antígonas vulnerables</b>	<b>157</b>
<b>5. Antígona, ese monstruo político: una (contra)lectura de la tragedia de Sófocles</b>	<b>161</b>
5.1. <i>Parentesco maldito y performance de género</i>	161
5.2. <i>“No he nacido para compartir el odio”: la vulnerabilidad como bien ético y su cuidado</i>	187
<b>6. El exceso, la expulsión: Antígona de Jean Anouilh y La tumba de Antígona de María Zambrano</b>	<b>202</b>
6.1. <i>Breve introducción al tratamiento trágico en ambas escrituras</i>	202
6.2. <i>Antígona sauvage</i>	209
6.3. <i>Antígona enmurada</i>	220
6.4. <i>Dos Antígonas en diálogo con la locura</i>	229
<b>7. La pérdida: Antígona González de Sara Uribe y Antígonas Tribunal de mujeres de Tramaluna Teatro y Carlos Satizábal</b>	<b>241</b>
7.1. <i>Las causas de la violencia: una contextualización necesaria</i>	241
7.1.1. <i>Colombia y el conflicto armado interno</i>	241
7.1.2. <i>México: narcoviolenencia y corrupción</i>	249
7.2. <i>Antígonas dolientes</i>	256
7.2.1. <i>Marco estético y ético: necroescrituras, desapropiación y creación colectiva</i>	256
7.2.2. <i>Claves hermenéuticas para una (po)ética del cuidado</i>	270
<b>8. Recapitulación, discusión y conclusiones</b>	<b>298</b>
<b>Obras citadas</b>	<b>317</b>

*A David, compañeiro e guía  
nos coidados imprescindibles  
para que sempre xermine o  
amor.*

*A quienes llenan, a pesar de  
su falta, de calidez nuestros  
días (Eladio, Xiao, Laura,  
Mila).*



## AGRADECIMIENTOS

Tenía doce años cuando Laura, bibliotecaria, profesora de filosofía y directora de teatro del grupo del instituto en el que estudié, a la que debo mi amor por los libros, me presentó a Antígona. Cinco años después interpretamos la versión de la tragedia de Jean Anouilh; entonces estaba muy lejos de comprender las razones que mueven a alguien a entregar de ese modo su vida. El empeño de su acción dejó, sin embargo, una profunda huella en la memoria de mi cuerpo alzado frente al público, inclinado frente a la sombra de un escenario vacío donde debía estar tendido Polinices.

Desde entonces han transcurrido casi quince años en los que me formé como filóloga, hice el Máster sobre estudios culturales en Santiago de Compostela, viví en Galicia, regresé a Gran Canaria y empecé el doctorado. En medio ocurrió un suceso trascendental: supe qué se sentía al perder a un ser querido.

Elegí hacer el Trabajo de Fin de Máster sobre Antígona un mes antes de tener que atravesar la enfermedad y el fallecimiento de mi padre, también su duelo. Escribir ese texto al mismo tiempo que este proceso ocurría ha sido lo más cerca que he estado de experimentar una ironía trágica. No dejé de hacerlo, a pesar, y gracias, a la dolorosa confrontación que implicaba trabajar sobre ese tema. Antígona miraba de frente a la muerte desde un lugar donde no había margen para el miedo o, al menos, para una clase de miedo que paraliza. Ella tenía claro qué hacer, dónde estar, a quién prestar su amparo.

Esta travesía juntas me ha brindado enseñanzas muy valiosas. La primera: nuestra muerte es un bien que nos pertenece al mismo tiempo que nos traspasa, implica a otras personas, acontece también para otros. Segunda: la falta es transformadora. No eres quién eras después de perder a alguien. Tercera: la ausencia es expansiva, se materializa, ocupa un espacio en la palabra, en los objetos, en los espacios, en la memoria. Cuarta: el duelo es un derecho primordial que, sin embargo, no está asegurado para todas las personas que habitamos en el planeta. Hay cuerpos que no son encontrados, ni enterrados, hay muertes que no pueden ser lloradas, hay pérdidas minimizadas y anuladas por la violencia. Quinta: el duelo tiene una naturaleza pública, ética y política que nos interpela, que llama a la acción.

Hay miles, infinitas Antígonas que se están escribiendo en este instante, que están siendo dramatizadas en algún escenario. Y hay miles, infinitas Antígonas que están ahora saliendo a las calles, exponiendo sus cuerpos por hacer valer su derecho al llanto, por restaurar el valor de la vida del ser querido perdido. Hay miles e infinitas formas de

habitar su reclamo y las seguirá habiendo mientras haya personas por las que dolerse, mientras haya voz y tierra sobre la que escarbar, mientras haya guerra. Es por ello que hay miles, infinitas formas en que este trabajo podía haber sido escrito, esto es solo el fruto de uno de los posibles diálogos que mantener con la milenaria y multiplicada presencia de un mito. A través de él he podido conectar la literatura y el arte con diferentes comunidades, épocas y contextos, he podido salir de la estrechez de mi mirada, alongarme a otros escenarios, conectar con otros testimonios, con el padecer de otras personas, hacer de la escritura académica una práctica aplicada y colectiva. Esta oportunidad constituye una valiosa razón por la que me siento afortunada como investigadora.

Ahora quisiera detenerme a expresar mi más sentido y profundo agradecimiento a cada una de las personas que han favorecido que realizara y llevará a término este viaje. En primer lugar, quiero dar las gracias a mis dos directoras de tesis, por haber confiado en mí, ser guía y apoyo en este proceso y aún antes, cuando Alicia me introdujo en el ámbito de los feminismos al final del Grado y Teresa dijo que sí a la locura de escribir sobre el lado *queer* de Antígona durante el Máster.

Gracias a David, mi compañero, pilar fundamental en esta y en cualquier aventura, por conectarme con mi vocación, potenciar mis fortalezas y abrazar mis debilidades, por prestarme su hombro y remar conmigo cuando me flaqueaban las fuerzas, por ser un maravilloso crítico y, sobre todo, por su generosidad infinita.

Hago extensiva la gratitud a mis padres, por todos y cada uno de los esfuerzos que ambos hicieron para asegurar mis cuidados, por validar mis inquietudes y acoger mis errores, por celebrar mis alegrías.

Gracias a Carmiña, por sus guisos entre fatiga y fatiga, por su ternura.

Gracias a Nayra, mi compañera de barraca, por las trastadas compartidas, el apoyo incondicional y todas las facilidades que me ha proporcionado en este camino, incluso antes de que nos conociéramos así. Y, finalmente, le agradezco a mi familia escogida, la canaria, la gallega y la catalana, por su cariño, por el aliento ofrecido.

No sé si comprendo mejor el misterio de Antígona de lo que lo hice cuando estaba subida en aquel escenario —profundizar en algo tiene la virtud de mostrarnos que ningún entendimiento es definitivo—, pero, al menos, he aprendido a entablar una conversación en la que relativizar y pausar el juicio para escuchar lo que los textos tenían por decir. Y también he podido condolerme. Quisiera concluir esta dedicatoria dando las gracias a todas aquellas personas que luchan hoy, en este preciso instante, por el cese de la guerra desde la no violencia: si lo trágico puede aportar esperanza y sentido, es ese.

*The tragic is unthinkable, and yet it is incumbent  
on us to think it.*<sup>1</sup>

(Michel Maffesoli)

---

<sup>1</sup> *Lo trágico es impensable, y sin embargo nos incumbe pensarlo* (Maffesoli, traducción propia).  
Con el propósito de favorecer la fluidez en la lectura, en la presente investigación facilitaremos la traducción al español de las citas en las notas a pie de página.

## INTRODUCCIÓN<sup>2</sup>

Hace dos mil cuatrocientos años en la Grecia clásica, Platón realiza una implacable condena al arte trágico que hace explícita su voluntad de expulsar a los poetas imitadores de la ciudad.<sup>3</sup> Apenas medio siglo después, Aristóteles diverge de la postura de su maestro y escribe uno de los tratados estéticos más antiguos e influyentes que se conservan sobre el género. A pesar de su naturaleza diferenciada, las tesis que se recogen sobre la tragedia en *La República* (380 a.C.) y en *la Poética* (335 a.C.) inauguran una vasta genealogía hermenéutica cuya diversidad y riqueza se extiende hasta nuestros días.

A semejanza de la ciudad-Estado que lo verá nacer, el teatro trágico experimenta su desarrollo, esplendor y declive en apenas el transcurso de un siglo: es considerado una invención circunscrita al contexto de la Atenas del siglo V a.C. De este fenómeno inaudito ha quedado constancia gracias a las treinta y dos piezas íntegras que se preservaron de las casi trescientas que se estima escribieron Esquilo, Sófocles y Eurípides. Un número reducido, teniendo en cuenta el ingente número de traducciones, versiones, e interpretaciones que se han elaborado a lo largo de la historia de la cultura universal. La trascendencia de las barreras espaciotemporales de la tragedia implica, como señala el sociólogo Michel Maffesoli en la cita que hace de epígrafe de esta sección, que todavía nos incumba, que nos siga interpelando.

En un volumen crítico dedicado a repensar el género en la época contemporánea, integrado por investigaciones de especialistas en estudios culturales, Rita Felski introduce la siguiente reflexión a propósito de su continuidad y vigencia:

To rethink tragedy is, of necessity, to acknowledge a history of prior thought. Indeed, the magisterial bulk and sheer weightiness of that history still cast a long shadow over the present. The subject of tragedy has preoccupied a formidable range of thinkers, from Aristotle to Hegel, from Schopenhauer to Lacan. Moreover, while the creation of tragic art may have waned in the modern era, interpretations of tragedy multiplied and proliferated. Greek tragedy, in particular, was often hailed as an exemplary source of insight into ethical and philosophical questions; in its very remoteness from the present, it could throw light on the dilemmas of modernity. As Dennis Schmidt has argued, the growing self-doubt of philosophy, the questioning of reason, analytical method, and conceptual knowledge as primary values, has much to do with the turn to tragedy, as

---

<sup>2</sup> Esta tesis ha sido realizada bajo condición de beneficiaria del programa predoctoral de formación del personal investigador en Canarias de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo en colaboración, como agente cofinanciador, con el Fondo Social Europeo.

<sup>3</sup> Cuando se hable en esta investigación del período de producción de la tragedia en la Antigüedad se empleará el masculino para referirse a los dramaturgos —también llamados “poetas”, debido a que el drama estaba escrito en verso y su forma obedecía a métricas concretas—, tragediógrafos o actores, no porque estemos haciendo uso del denominado masculino genérico, sino porque estos oficios estaban vetados a las mujeres en ese contexto y solo eran ejercidos por hombres. En lo que respecta a las citas presentes en el cuerpo del texto o en las notas a pie de página se mantendrá el masculino genérico si es utilizado por las autoras o autores.

the form that most eloquently dramatizes the stubborn persistence of human blindness, vulnerability, and error. (5)<sup>4</sup>

El giro mencionado por Felski atiende al cariz filosófico de la tragedia, la concibe como un punto de partida onto-epistemológico y posibilita la producción de una exégesis — también en el campo de la interpretación literaria— que incide en su dimensión ética, esto es, en su capacidad de cuestionar los presupuestos históricos y culturales acerca de la condición humana y sus modos de relación en conexión, en este caso, con una perspectiva posmoderna interesada por las nociones de fragilidad y falibilidad. En el contexto de esta hermenéutica ocupan un lugar relevante las reescrituras y los análisis críticos que se han elaborado sobre *Antígona*, la tragedia escrita y llevada a escena por Sófocles en el año 442 a.C.

El tragediógrafo compuso la pieza en un momento en que Atenas estaba atravesando una profunda transformación: los cimientos que sostenían una comunidad arraigada en un sistema político y religioso arcaicos se tambaleaban para dejar paso a la instauración de la democracia como forma de gobierno y de un humanismo dedicado al cultivo de la virtud y la educación en retórica, filosofía y derecho. Simultáneamente, se sucedieron los conflictos bélicos que condujeron a la *pólis* a su consolidación como imperio y a su caída en menos de cien años. El drama ático tuvo, así, como horizonte la incertidumbre y el conflicto, un marco que, tal vez, haya propiciado que el grito de esa mujer que se alzó sola frente a las leyes de Creonte, el rey soberano de Tebas, para reclamar públicamente el derecho a enterrar el cuerpo de su hermano Polinices, considerado un traidor, renazca con y en cada crisis de la humanidad.

Desde que la obra fuera representada, se han producido incontables versiones y lecturas del mito; su presencia en manifestaciones artísticas y culturales dentro y fuera de Occidente, así como el interés que ha despertado el conflicto en los ámbitos de la filosofía, la teología, la sociología, la antropología, el derecho o la teoría política ha dado como

---

<sup>4</sup> Repensar la tragedia es, necesariamente, reconocer una historia de pensamiento anterior. De hecho, el volumen magistral y el peso de esa historia aún proyectan una larga sombra sobre el presente. El tema de la tragedia ha preocupado a un formidable abanico de pensadores, de Aristóteles a Hegel, de Schopenhauer a Lacan. Además, aunque la creación del arte trágico puede haber disminuido en la era moderna, las interpretaciones de la tragedia se multiplicaron y proliferaron. La tragedia griega, en particular, fue a menudo aclamada como una fuente ejemplar de conocimiento de las cuestiones éticas y filosóficas; en su misma lejanía del presente, podía arrojar luz sobre los dilemas de la modernidad. Como ha argumentado Dennis Schmidt, la creciente duda de la filosofía sobre sí, el cuestionamiento de la razón, del método analítico y el conocimiento conceptual como valores primarios tiene mucho que ver con el giro hacia la tragedia como la forma que dramatiza de forma más elocuente la obstinada persistencia de la ceguera, la vulnerabilidad y el error humanos. (Felski 5, traducción propia)

resultado el origen de un *corpus* prácticamente inabarcable. Después de veinticuatro siglos, y tras dos Guerras Mundiales, el contexto en el que la tragedia se emplaza continúa siendo el de la confrontación y la expansión de la violencia: vivimos en un mundo lleno de cuerpos insepultos, de duelos sin resolver, de políticas soberanistas, de Antígonas y Polinices. Sin embargo, esta realidad podría constituir una ocasión, como apuntó Felski, para establecer lazos entre el texto clásico, sus versiones y lo trágico de nuestro presente desde una hermenéutica ética que inaugure nuevas conexiones y sentidos para repensar el ser, desde el arte y la literatura, en medio de los conflictos.

Tomando como punto de partida esta posición crítica, esta investigación tiene por objetivo realizar un análisis hermenéutico de la versión del mito de *Antígona* elaborada por Sófocles y de cuatro versiones contemporáneas, dos europeas y dos latinoamericanas: la *Antígona* de Jean Anouilh (1942-1944), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967), *Antígona González* de Sara Uribe (2012) y la pieza de creación colectiva *Antígonas Tribunal de Mujeres* de Tramaluna Teatro y Carlos Satizábal (2014). La metodología de esta praxis interpretativa se inserta, por un lado, en la tradición encabezada por William Dilthey (s. XIX) y continuada por la sociocrítica (finales s.XX), la cual considera al texto como una suerte de sujeto/otro inscrito en un entramado sociohistórico que debe ser tenido en cuenta a la hora de abordar cualquier análisis. Desde esta óptica el objeto literario posee una dimensión cultural, simbólica y social y, por tanto, le afectan, discursiva y estéticamente, las condiciones extratextuales, los acontecimientos y problemáticas que una comunidad atraviesa en su momento de producción (Agís Villaverde 170-176; Viñas Piquer 407).

Por otro lado, esta tesis toma como referente crítico las perspectivas de la “hermenéutica de la sospecha” y de la teoría literaria postestructuralista y feminista, en virtud de las cuales la literatura es concebida como una forma simbólica-discursiva mediante la que se construyen, perpetúan o resignifican narrativas culturales —sobre los sujetos, las identidades, las relaciones, los colectivos, las colectividades y los saberes: “De esta manera, la noción de literatura se emparenta con lo social y lo político, puesto que se considera como discurso cargado o atravesado por una ideología, y como producto de determinadas prácticas culturales” (Vivero Marín 81).

La metodología de esta investigación se elabora a través de un diálogo interdisciplinar que pone en relación la creación literaria con tres marcos teóricos, encuadrados en distintos ámbitos de los estudios culturales, que tienen en común el establecimiento de una distancia crítica con respecto a la corriente teórica que se

consolidó con la escuela socrática e integró los grandes paradigmas del pensamiento moderno occidental. En sus orígenes este se articuló en torno a una taxonomía dicotómica y jerárquica donde el hombre, la masculinidad, la heterosexualidad, la clase alta y la mayoría de edad, ligadas a otros atributos como la racionalidad, la autonomía, la independencia, la coherencia o la contención emocional, se convirtieron en las categorías privilegiadas y normativas frente a otros modos de ser, saber y relacionarse. El acercamiento a estos enfoques críticos y a su universo conceptual servirá de apoyo para abordar esta tarea analítica y establecer paralelismos entre los textos y sus contextos estéticos, históricos y culturales de producción. Hablamos de: (a) la corriente hermenéutica que ha investigado, actualizado y defendido la continuidad del género de la tragedia en la contemporaneidad desde diversas áreas del conocimiento, tales como la antropología, la filosofía, la crítica literaria o la sociología; (b) la ética del cuidado; y (c) los feminismos postestructuralistas y *queer*.

Como se tendrá ocasión de comprobar, las interpretaciones canónicas de la *Antígona* sofoclea y sus reescrituras suelen definir y analizar el conflicto trágico en términos de una tensión dicotómica irreconciliable: individuo/comunidad, privado/público, masculino/femenino o familiar/político. La hipótesis de la que parte esta investigación es que esta concepción es deudora de ese sistema de pensamiento socrático que perpetúa una narrativa sobre el hecho trágico y del ser humano de corte jerárquico, patriarcal y esencialista. Desde este punto de partida, los objetivos serán dos: analizar la presencia de esa óptica en los textos y, en contrapartida, realizar una crítica de las piezas, desde los marcos teóricos señalados, que busca desestabilizar e, incluso, trascender la perspectiva dicotómica sobre el conflicto de las *Antígonas*. En último término se persigue ahondar si la hermenéutica empleada posee un potencial ético capaz de conectar las obras y su naturaleza trágica con la realidad en la que han sido producidas y leídas.

En definitiva, esta tesis quiere contribuir a los análisis que existen en torno a la pieza clásica y las versiones mencionadas a través de una perspectiva crítica amplia y comparada, que conecta la producción hermenéutica sobre la tragedia griega con una hermenéutica contemporánea, los feminismos postestructuralistas y *queer* y la ética del cuidado. A partir de este ejercicio crítico se expondrá cómo ha sido interpretada y reescrita *Antígona* en la historia del canon occidental y en sus afueras y, por otro lado, se abordarán los análisis de los textos: del drama ático —desde dos perspectivas, una canónica y otra contracanónica— y de las reescrituras contemporáneas, escritas en los siglos XX y XXI, en distintos contextos.

En el primer bloque se presentarán con detalle los enfoques teóricos que sustentarán la praxis interpretativa de las piezas. Debido a la ingente cantidad de fuentes que existen no solo con respecto al género de la tragedia, sino a cada uno de los dramas escritos por los tres dramaturgos, en la presente investigación no se llevará a cabo una exhaustiva revisión en las diversas teorizaciones en materia de hermenéutica trágica. Sin embargo, se traerá a colación aquellas aportaciones que han determinado las principales derivas críticas en dicha área, dado que han afectado directamente al modo en que se han interpretado y reescrito las *Antígonas* que integran el *corpus* seleccionado. A través de la realización de algunos altos teóricos en ese largo camino, en el siguiente apartado se formulan aquellas cuestiones que constituirán la guía, el telón de fondo de este proyecto: ¿qué aspectos de la tradición hermenéutica han sido y son trascendentales para repensar la tragedia?; ¿qué interpretaciones han moldeado las sucesivas recepciones del género y del problema de lo trágico?; ¿de qué *locus*, de qué vertiente crítica partirá nuestro análisis particular de las *Antígonas*?; ¿existe alguna conexión entre la tragedia y la experiencia de la realidad?, ¿y entre hermenéutica trágica y ética?; y si es así ¿cuál es el potencial ético de una lectura contemporánea del mito y sus versiones en el ámbito de los estudios literarios y culturales?

El desarrollo de sus respuestas se concentrará en torno a tres nodos temáticos que han delimitado las principales líneas de investigación acerca del hecho trágico. Mediante ellos se vinculan tragedia y política, tragedia y otredad y tragedia y ética. El recorrido final de esta travesía pretende arribar a la concepción de la tragedia a la que Felski aludía y sostiene la existencia de una hermenéutica trágica ética vinculada con las nociones de fragilidad, ambigüedad, interdependencia, otredad, precariedad y cuidado, la cual alumbrará en los capítulos siguientes el análisis de los objetos de estudio de esta investigación. Seguidamente, se introducirán los conceptos fundamentales, procedentes de los feminismos postestructuralistas y la ética del cuidado, que servirán, de igual modo, de apoyo a la hermenéutica planteada, así como la estructura de las secciones posteriores que conformarán la investigación.



*El êthos es el daímon del hombre*  
(Heráclito)

## **Bloque 1. Hacia una hermenéutica trágica**

## 1.Tragedia y política

### 1.1. El problema de los orígenes

A comienzos de la primavera la ciudad de Atenas acogía las Grandes Dionisias, las fiestas públicas más importantes celebradas en honor al dios de la locura divina, el éxtasis, la alteridad y lo ambiguo.<sup>5</sup> En su marco tenía lugar el espectáculo dramático: a lo largo de tres días los autores competían exhibiendo una tetralogía compuesta por tres tragedias y un drama satírico en un teatro situado al aire libre, en uno de los flancos de la Acrópolis (Miguez). Según exponen los helenistas Vernant y Vidal-Naquet, la representación trágica se producía al mismo tiempo que otras ceremonias (exhibición del ídolo, sacrificios y cantos), de modo que constituía un componente en el interior de un conjunto ritual en que la figura divina estaba presente:

... el recinto del edificio del teatro consagrado a Dioniso reservaba un lugar al templo del dios en el que permanecía su imagen, en el centro de la *orchestra*, en donde maniobraba el coro, se erigía un altar de piedra, la *thymele*; finalmente, en el puesto de honor del graderío un elevado asiento esculpido estaba reservado a quien correspondía: el sacerdote ... (Vernant y Vidal-Naquet 20)

Los hechos aquí referidos, sumados a otras cuestiones, como la afirmación elaborada por Aristóteles en La Poética de que la tragedia proviene “de los que entonaban el ditirambo” (1449 a) —aquellos que conducían un coro, habitualmente báquico, con danzas ofrecidas a las divinidades— ha llevado a la crítica académica a un intento por comprender la tragedia en estrecha relación con una supuesta etiología religiosa. La principal hipótesis es que el género posee y emerge de este antecedente dionisiaco, el cual definiría una suerte de naturaleza o esencia trágica. Esta interpretación acerca de un posible origen y sentido ritual ha ocupado un lugar prioritario en el desarrollo de una hermenéutica sobre la tragedia; sin embargo, no parece haber pruebas documentales concluyentes que atestigüen este vínculo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Las primeras tuvieron lugar en el año 534, siendo Pisístrato tirano. Se las denomina asimismo Dionisias urbanas para distinguirlas de las rústicas, que tenían lugar durante el invierno (Vernant y Vidal-Naquet 19).

<sup>6</sup> En su ensayo sobre la tragedia, el filósofo británico Simon Critchley cita oportunamente un estudio realizado por Goldhill al respecto de la influencia de este enfoque ritualista en un grupo de intelectuales de Cambridge cuyas tesis, desarrolladas a comienzos del siglo XX y heredadas de una visión nietzscheana de lo trágico, resultarían relevantes para la crítica posterior. De acuerdo con el filósofo, fue Gilbert Murray quien concibió la tragedia griega como un acontecimiento ligado a las “danzas rituales de la renovación anual” de Dionisos, su investigación fue extendida por E.R. Dodds, cuyo ensayo titulado *Los griegos y lo irracional* (1959) fue realmente influyente: “Pueden encontrarse ideas similares en René Girard, para quien ‘la tragedia es la edad de la infancia de la crisis sacrificial’. Esta interpretación es muy útil para entender dramas como *Las Bacantes* o incluso *Edipo Rey*, donde Edipo puede verse como un chivo expiatorio que tiene que ser sacrificado para que la ciudad pueda continuar con su vida” (58).

En su exhaustivo estudio sobre el género,<sup>7</sup> Vernant y Vidal-Naquet aportaron una serie de pruebas que desecharían con firmeza esta lectura. En primer lugar, y en lo concerniente a la temática de las tragedias y a su desarrollo, los historiadores señalan que, a excepción de *Las Bacantes* de Eurípides, no se hace en ellas referencia alguna al dios, un hecho desconcertante que quedaría incluso reflejado en una célebre expresión que circulaba entre la población griega asistente al teatro: “¿En qué atañe esto a Dionisos?” (19). Los mitos y las epopeyas cuyas historias eran anteriores o posteriores a la guerra de Troya, o tenían que ver con la descendencia de Atreo o de Cadmo, en Tebas, conformaban la materia de la que los dramaturgos extraían el conjunto de temas que quedarían, no sin sustanciales modificaciones, reflejados en sus piezas.

Por otro lado, en lo relativo a un hipotético valor ritual que se le atribuye a la máscara que empleaban los actores, los helenistas franceses señalan que esta solo desempeñaba dicha función en aquellas representaciones artísticas, en las que se perseguía emular, con disfraces de animales, a la tropa de sátiros que componía el cortejo de Dionisos. No era este el caso de la tragedia, donde la máscara poseía una utilidad meramente estética que respondía a requerimientos propios del espectáculo, tales como diferenciar el personaje del coro de la figura heroica, a quien se pretendía dotar, mediante su uso, del carácter épico y ajeno propio de una tradición mítica que entonces ya resultaba remota al público (Vernant y Vidal-Naquet 20). No habría pues en su empleo ningún motivo religioso que pretendiera reflejar estados de desenfreno o posesión divina, como tratará, por ejemplo, de sostener Nietzsche en la primera edición de *El Nacimiento de la tragedia*.<sup>8</sup>

Finalmente, y en alusión al mencionado comentario aristotélico sobre las raíces del género, Vernant y Vidal-Naquet sostienen que el estagirita querría subrayar con él precisamente la distancia existente entre la tragedia y su pasado ditirámbico, así como el componente original y transformador que introduce en el escenario de la ciudad: “después

---

<sup>7</sup> Las investigaciones realizadas por Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet en los dos volúmenes titulados *Mito y tragedia en la Grecia antigua* renovaron los estudios sobre el género de la tragedia al introducir la perspectiva de la antropología y la historia en el análisis de los textos. Los helenistas franceses buscaban establecer comparaciones exhaustivas entre los objetos de estudio y el contexto de producción de las obras, una perspectiva de la que, hasta el momento, adolecían los enfoques exclusivamente filológicos. Los ensayos abrieron los estudios griegos a un público más general y hoy son consideradas un clásico. Debido al referente que estos constituyen y al carácter pionero de muchas de las teorizaciones ahí contenidas, en este bloque el análisis se mantendrá apegado a ambas obras.

<sup>8</sup> Nietzsche es uno de los inauguradores del vínculo entre rito y tragedia. Los orígenes del género se hallarían en un cuerpo lírico-coral ditirámbico, encabezado por un coreuta dionisiaco que está vestido con pieles de carnero, “vive en una realidad religiosa reconocida bajo la sanción del mito y el culto” y entra en un estado de enajenación, para alcanzar una “conexión primordial con la Naturaleza” (Nietzsche 80).

de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza” (Aristóteles, 1449 a). Ni siquiera los intentos por vincular etimológicamente el género (tragoidia) con el canto de chivos cuentan con la suficiente solidez. En el teatro no se producían sacrificios de machos cabríos en honor al dios, el cual, por lo demás, era llamado por el epíteto *aix* y no *tragos* cuando quería relacionárselo con la figura del caprino (Vernant y Vidal-Naquet 22).<sup>9</sup> Alineado con esta postura escéptica, Simon Critchley califica el empeño en asociar rito y tragedia como un gesto que exotiza a una civilización por medio de la elaboración de un vínculo forzoso con lo irracional. Esta proyección epistemológica formaría parte, a ojos del filósofo, de una crítica “reaccionaria” a la modernidad:

¿No sería maravilloso que una forma artística repleta de elementos religiosos y de rituales legislara nuestras sociedades, sin tener así que lidiar con la disputa y el disenso sin fin que trae consigo la racionalidad moderna? Quizá se pueda pensar, contra Heidegger, que la referencia al origen es lo peor que podemos hacer a la hora de comprender la obra de arte. (Critchley 59-60).

El análisis del pensador británico y el de Vernant y Vidal-Naquet coinciden en su proceder desmitificador. No obstante, cabe señalar que realizarán una serie de aclaraciones con respecto a la existencia de cierta dimensión religiosa en la tragedia. El primero, aunque desecha cualquier intento de identificación entre drama trágico y rito que busque revestirlo de una especie de autenticidad sacra, afirma que puede considerarse un “metarritual”, en la medida en que recrea y se reapropia racionalmente de un “ritual mítico”, encuadrándolo en un marco estético, político e institucional emergente (Critchley 58). Los segundos matizan: en la Antigüedad la religión no estaba verdaderamente escindida de lo político y lo social, de modo que cualquier manifestación colectiva trascendental conllevaba cierta festividad religiosa en el contexto de lo público y lo privado (Vernant y Vidal Naquet 23). En cualquier caso, los tres concuerdan en que lo trascendental en el estudio de la tragedia no reside en remontarse a unas raíces cuyo conocimiento posee un alto componente especulativo, sino en atender a la problemática histórica del contexto en que surge con vistas a ahondar en el problema sobre lo trágico.

Los helenistas franceses concluyen que el único elemento dionisiaco presente en la tragedia respondería a uno de los aspectos novedosos que ella aporta y que sería el fundamento de su eterna modernidad, esto es, su deliberado carácter ficcional: el público se entusiasmaba y conmovía con la intriga, pero distinguía el plano real del plano

---

<sup>9</sup> La palabra “tragedia” proviene del término griego *trag-oidia*, de *tragos* “carnero” o “chivo” y *ádein* “cantar”.

dramático. Era consciente de la profesionalidad de los actores que salían a escena, de la lejanía que lo separaba de unos personajes y sucesos extraídos de un universo ya pretérito, así como de la naturaleza ilusoria de la mimesis y del espacio de la representación. En las coordenadas culturales de la *pólis*,<sup>10</sup> el drama trágico implicó así la inauguración de un lugar específico para el desarrollo de lo ficcional, artificial e imaginario:

Si, como nosotros creemos, uno de los principales rasgos de Dionisos consiste en desdibujar constantemente las fronteras entre lo ilusorio y lo real, en suscitar repentinamente el más allá de este mundo, está claro que el rostro del dios nos sonríe, enigmático y ambiguo, en este juego de ilusión teatral que la tragedia instaura, por primera vez en el escenario griego. (Vernant y Vidal-Naquet 24)

De este modo, es posible afirmar que la tragedia fue una *invención* en el pleno sentido del término. Reguladas y administradas por la magistratura general, empleando las mismas reglas que se utilizaban en las asambleas democráticas o las cortes judiciales, las competiciones trágicas ocuparon un lugar clave en la ciudad ateniense. Estas introdujeron una carga de discontinuidad y ruptura con respecto a la tradición poética y a las instancias religiosas y sociopolíticas anteriores que generó una honda transformación en el horizonte cultural griego (Vernant y Vidal-Naquet *vol. I y vol. II*). Mediante su escritura y puesta en escena se vehiculó la expresión de la inestabilidad y las contradicciones que mediaron entre el pasado y el presente de una sociedad sumida en un período de profundos cambios. Indagar más allá de los aspectos relativos a su nacimiento y a su posible matriz religiosa conduciría a situar el centro de interés hermenéutico en su dimensión como producto artístico, político y antropológico, en las innovaciones que conllevó su introducción en una época ilustrada y sombría a partes iguales, y en el examen de la pregunta por el problema de lo trágico y su continuidad transhistórica.

### *1.2. La ciudad se representa a sí misma*

A finales del VI a.C. el mito conservaba cierta fuerza, el pueblo lo consideraba una historia antigua pero también una fuente de conocimiento. A través de él se explicaban los fenómenos naturales, la situación del ser humano en el universo, los orígenes del cosmos, el ámbito de lo ético o se relataban sucesos del pasado valiosos para la comunidad. La frontera que separaba religión y creación, leyenda y saga o saga e historia no se había trazado aun claramente, y los mitos proveían a los dramaturgos de temas,

---

<sup>10</sup> La *pólis* constituía la estructura política de la Grecia clásica. En palabras de Morenilla (3), cada ciudad conformaba un Estado independiente que podía establecer alianzas con otras ciudades con objetivos diversos, tales como apoyarse comercialmente o en situaciones de amenaza. El pequeño tamaño de los Estados posibilitaba la conexión entre la ciudadanía y su participación en los asuntos públicos.

personajes y acciones que, tras su reformulación, servían de guía moral o arrojaban luz sobre los acontecimientos de su época. Este propósito explica la recurrencia del siguiente esquema en el desarrollo de las tragedias: el sujeto heroico expía la falta hereditaria (*miasma*) de su linaje con el sacrificio y la soberbia (*hybris*) se aplaca con justicia divina. En las piezas más primitivas, además, el error trágico (*hamartía*) hallaba un sentido en la presencia nítida de un orden superior que justificaba la acción de los personajes y proporcionaba sosiego a la ciudad, después de que la catástrofe final restableciera el orden natural de las cosas (Gil 24).

Sin embargo, la existencia de una progresiva distancia entre la población y el sistema arcaico de valores interfirió en el modo en que se articuló el conflicto trágico en torno a unos caracteres cada vez más expuestos a una mayor soledad ante sus acciones. Los cambios vertiginosos que la sociedad griega venía experimentando desde el VII a.C. y que dos siglos más tarde precipitaron a Atenas a su gloria y caída resumen el porqué de esta evolución; la tragedia se circunscribe a este período y se nutre de su convulso devenir, constituye un hecho histórico, particular y, simultáneamente, anacrónico. Irrumpe en el orden temporal y lo trastoca, agrietando las fronteras entre lo antiguo y lo nuevo, la coherencia entre pasado y presente, confrontando la tradición (Critchley 51).<sup>11</sup>

Después de la victoria contra la potencia persa en el 479 a.C., y a medida que se fortalecía el imperio ateniense y la democracia se instauró como forma de gobierno, se originó un tipo de humanismo, sustentado en una nueva confianza en la educación con vistas al cultivo de una virtud (*areté*) ligada al óptimo desarrollo de la vida cívica, que propició la elaboración de los lenguajes filosófico y jurídico (Jaeger). La introducción de estos códigos contrastaba con una tradición religiosa cuyo ámbito de valores y derechos resultaban esencialmente distintos pero cuyos límites, sin embargo, no lograban desligarlo totalmente de aquellos, debido a su carácter reciente. La tensión generada por la confluencia de estas fuerzas sociales, o maneras de pensar la justicia (*diké*), generó un clima de crisis atravesado por la inestabilidad, la ambigüedad y las contradicciones que quedaría reflejado en la tragedia y su conflicto. Concebido como *momento* histórico, el drama ático dio cuenta de la existencia de una auténtica fractura epocal que repercutiría en el modo en que el ser humano se pensaba individual y colectivamente.

---

<sup>11</sup> En menos de cien años la ciudad-Estado se involucró en las guerras Médicas (490-80 a.C.), consolidó su dominio como imperio (480/30 a.C.), instauró la democracia como forma de gobierno, impulsó el desarrollo de las ciencias, las letras y las artes y se involucró en los conflictos bélicos con Esparta que terminarían con su sometimiento en el 404 a.C.

Y es que, por una parte, el código legal trajo consigo una fuente de incertidumbres para una población que vivía el derecho recién introducido, no como un sistema coherente y absoluto, sino de forma gradual y múltiple, de manera que los derechos podían superponerse, contenerse o recortarse entre sí. Por otra, y como consecuencia, la justicia representada por el orden mítico-religioso (el poder sagrado, el orden del mundo, la voluntad divina) fue cuestionada desde los nuevos marcos y paralelamente reconocida como una herencia de la que seguían siendo solidarios y sin la cual su nacimiento habría sido impensable. En este contexto y por su estrecho vínculo con el acontecer social, Vernant y Vidal Naquet (*vol. I*) afirmarían que la verdadera materia de la tragedia no era la heroína o el héroe, sino la propia ciudad que se convirtió en teatro para representarse y cuestionarse a sí misma frente a la ciudadanía en esa pugna entre el pasado mítico y el discurso del *lógos* y la ley. De hecho, el mito no era en sí trágico, a pesar de que estos llevaran consigo una serie de transgresiones o tabúes de los que se alimentaban los dramas (el parricidio, el incesto o el matricidio), sino que eran los dramaturgos los que añadían el componente de juicio a través del que la ciudad y sus instancias —representadas en parte por el coro— someten a examen al sujeto heroico, su comportamiento y la tradición que encarna.

La tragedia presenta el extrañamiento y el apego paradójico, ocasionado en el corazón de la civilización griega, por esa tradición mítica de la que era deudora, de la que procedía y en la que todavía se anudaba:

En medio de las tensiones sociales y de la amenaza constante de la guerra, los avances de la ilustración no lograban desarraigar las estructuras de la «guilt-culture» en que se había transformado la «shame-culture» de la época aristocrática. Ni la ciencia incipiente, ni la filosofía condenada al fracaso por la misma multiplicidad de sistemas irreconciliables en que se había desmembrado, podían recabar para sí la función de guía espiritual que la crítica racionalista había arrebatado a las tradiciones y a la religión. (Gil 23)

Las leyendas vinculadas a las familias reales y nobles habían llegado a significar lo mismo que ahora la ciudad trataba de combatir para erigir ese universo recién creado y el teatro sirvió de vehículo expresivo de la escisión que atravesaba la conciencia de un ser humano que tuvo que lidiar con la responsabilidad de sus acciones en un mundo donde la esfera de lo divino, antiguo asidero existencial, se tornaba opaca e indescifrable. A través del conflicto del sujeto heroico, la tragedia trasladó a escena esta realidad rota y dividida contra sí misma a que condujo el enfrentamiento entre el arcaico sistema de valores épico, sus formas de representación humana, religiosidad y justicia, y los emergentes modos de pensar propios de los códigos filosófico y jurídico. El sentido de lo trágico adviene



entonces de la relación problemática de los individuos con sus propios límites en un momento atravesado por la falta de certezas y la pugna entre fuerzas que se contienen y excluyen de igual modo.

El momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren el pensamiento jurídico y político, por un lado, las tradiciones míticas y heroicas por el otro, se esbochen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo. La situación es la misma en lo que concierne a los problemas de la responsabilidad humana tal como se plantean a través de los titubeantes progresos del derecho. Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humano y divino son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables ... El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa. (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 20)

Esta escisión en los modos de pensar y concebir el ser que sacudió los cimientos mediante los cuales la cultura griega se sustentó durante siglos también ha sido definida, en el amplio marco de los estudios sobre la Antigüedad, como la transición del mito al *lógos*. La explicación de este movimiento epistemológico complejo no debe reducirse a un esquema evolutivo que presupone una etapa irracional y otra racional en la formación del ser humano, sino como el comienzo de la primacía del pensamiento abstracto frente al pensamiento unitario. De acuerdo con Luis Gil (25), este mecanismo psíquico no es prelógico, sino que obedece a las mismas leyes que rigen los procedimientos mentales de los miembros de las sociedades actuales. La realidad unitaria o primitiva, localizada solo como experiencia en el ser humano moderno, es captada de forma simbólica por una mente que todavía no percibe los sistemas de forma separada, es decir, que es anterior a una fenomenología elaborada desde esa diferenciación (Neumann 38).

Mientras que el yo moderno vive ese universo unitario a partir de la división interior/exterior, el yo primitivo lo hace simbólicamente: “la experiencia del símbolo con su acento emotivo y su contenido de significación y sentido es algo primario y sintético, y el propio símbolo es la imagen unitaria de una parte del mundo unitario” (Neumann 39). Desde esta perspectiva, la introducción del orden logocéntrico en la ciudad griega, impulsado por el desarrollo del derecho y la filosofía, ocasionó la mencionada crisis metafísica y ontológica que condujo a que el plano divino dejara de ser concebido desde el esquema de “el/lo uno y el/lo otro” para ser completamente “lo otro”, inasible y lejano (Jung en Neumann 3). La expresión de este desgarró halló, como hemos visto, un canal privilegiado en la tragedia y la voz de sus protagonistas, los cuales habían dejado de ser modelo de acción para convertirse en un problema para sí y para la comunidad.

Los dramaturgos trasladaron la desintegración y la polaridad del sistema de saberes y valores de su cultura al interior de sus personajes mediante la articulación de los diálogos entre el coro, vehículo colectivo y anónimo de los juicios de la ciudadanía, y las heroínas y héroes, sujetos individualizados que conformaban al tiempo una categoría religiosa y social extraordinaria. A ese desdoblamiento dialógico le correspondía, en el lenguaje de la tragedia, otra dualidad: por un lado, el cuerpo coral se manifestaba a través de la lírica propia del remoto código épico y, por otro, los personajes empleando una métrica que se asemejaba a la prosa y los aproximaba, por tanto, a la comunidad. A partir de las discusiones que los enfrentaban al coro o entre sí y de las formas en que el resto se inquietaba por sus acciones, los sujetos heroicos ocupan el centro del debate. La conexión perturbadora con esos caracteres extraños sacudirá a un público que entra en contacto con un universo de sentido inestable, donde nada es seguro o unívoco (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I*).

En definitiva, es posible afirmar que la tragedia tuvo por objeto al individuo concebido esencialmente como un ser problemático, atrapado en el dilema de hacia dónde dirigir su acción en un mundo contradictorio; y a la propia ciudad interrogándose a sí misma en cuanto responsable de trazar los límites y las afueras que debían sostener a la comunidad. Concebido por primera vez para ser escenificado, este género no solo transformó la esfera artística, sino que, y en virtud de su capacidad de reflejar la relación turbulenta de una cultura con su tiempo, impactó en las instituciones políticas, religiosas y cívicas, trastocando la imagen sobre la experiencia humana y convirtiéndose en una herramienta democrática sin precedentes mediante la que cuestionar el espacio colectivo y las separaciones existentes entre la esfera social y la política (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I*; Critchley).

A pesar de este alcance crítico, una definición exacta sobre la esencia de su conflicto no parece hoy posible. En su época no se brindó ninguna definición, lo trágico no era entonces una categoría teórica bien delimitada, ni siquiera en la *Poética* de Aristóteles, la cual se puede concebir, más que como un tratado general sobre el género, como un estudio sobre las tragedias conocidas en el momento (Critchley). En este punto, podríamos concebir lo trágico como un problema cuya respuesta ha sido buscada por una amplia y vasta tradición crítica a lo largo de los siglos sin que un acuerdo teórico haya sido alcanzado —aunque, tal vez, ahí radique la clave de su riqueza y fertilidad.

No obstante, ahondar en el marco que alumbró la tragedia, desde la perspectiva teórica de especialistas en filosofía, filología, antropología o historia, permite, por una

parte, comprenderla en relación con su contexto y aproximarse a una comprensión más rigurosa de los textos, y, por otra, establecer, al menos, comparaciones transhistóricas entre las culturas que la han acogido y reinterpretado. Asimismo, investigar sobre las características de los personajes y su conflicto conduce a profundizar en la existencia de variables epistemológicas y ontológicas que se repiten —o no—, atravesando las fronteras espaciotemporales. En el camino que llevamos trazado hasta el momento hemos comprobado cómo la incertidumbre, la contradicción, la convivencia de sistemas de valores diferenciados son aspectos que aparecen cuando se investiga el problema de lo trágico. A continuación, y para finalizar este apartado, ahondaremos en una cuestión trascendental para la comprensión de la tragedia clásica, así como de las reinterpretaciones posteriores: la presencia de la ambigüedad y la convivencia de sistemas diversos de justicia y sobre el modo en que estos rasgos apuntan, en último término, a la existencia de una condición humana primordialmente frágil.

### 1.3. *Ambigüedad y justicia*

En la Antigua Grecia el *êthos* hace referencia, de manera general, al carácter, las costumbres, conductas y deberes de los individuos o los pueblos. En el siglo V a.C. este concepto aparecerá estrechamente ligado a la educación en los valores que deben regir la praxis cívica virtuosa en el nuevo orden de la sociedad democrática, tales como el cultivo del discurso lógico (*lógos*), de la prudencia (*sophrosyne*), del valor (*andreía*), el conocimiento de las leyes (*nómos*) y la justicia moral (*diké*). Sin embargo, en las obras trágicas el *êthos* del sujeto heroico se verá atravesado por la presencia velada del *daímon*, un elemento que en su designación abarca al orden divino, las fuerzas sobrenaturales, las almas de los muertos, la voz interior o el genio, y lo demoníaco. Este interfiere de un modo imprevisible en el destino de los seres mortales, pues puede obrar benévolamente o precipitar su caída en la fatalidad (*até*).

A modo de reflejo de la crisis de valores descrita en los anteriores apartados, en la tragedia la relación entre el orden humano y divino era ambivalente, ambos no estaban separados por completo y en ocasiones el ámbito de acción de uno se confundía con el del otro. En las obras es usual que no esté claro si la responsabilidad se puede atribuir totalmente a los sujetos heroicos, o si estos han sido afectados por el *daímon* tras recaer en errores funestos (*hamartía*), cometer acciones impuras o soberbias (*hybris*), enloquecer de ira (*manía*) o perpetrar crímenes de sangre. El ser trágico, en palabras de Vernant y Vidal-Naquet, se constituiría en esa distancia entre el *daímon* y el *êthos*: “Cada

acción aparece en la línea y la lógica de un carácter, de un *êthos*, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un daímon” (33). A lo largo de las piezas, en el personaje lo que se denominaba daímon podía ser en realidad su carácter y al revés, a lo que se llamaba carácter un *daímon*.

Las tensiones producidas entre la pareja humano/divino, así como la coexistencia de una multiplicidad de derechos a la que se aferran las partes en conflicto constituyen, en su confluir, el universo ambiguo donde germina lo trágico (Critchley 31). En sus dominios lo correcto o lo incorrecto, y cualquiera que sea el concepto que está en disputa en el drama, queda desarticulado, dividido, y entre este vaivén de fuerzas aparece en su centro la pregunta por los fundamentos del poder (*krátos*): el del jefe de Estado sobre la ciudad, o el de esta sobre los individuos, el del marido sobre la esposa o del hombre sobre la mujer, el del amo sobre el esclavo o de la divinidad sobre el ser humano. En el terreno del derecho, esta autoridad se expresa a través de diferentes vías: a partir de una acción legitimada por algún tipo de sentido de justicia, que busca a priori el camino del diálogo y el acuerdo, o del empleo de la violencia (*bía*) (Vernant y Vidal-Naquet, *vol.I*). Lo problemático surge cuando los diferentes personajes desean confirmar su poder frente al otro e interpretan los modos en que ese tiene de hacer lo mismo sin tener en cuenta su *diké*. En esta situación, lo que para unos es su derecho legítimo para otros resulta una manifestación de fuerza bruta.

En la primera obra de *La Orestíada*, Esquilo muestra cómo Clitemnestra, guiada por su sentido del derecho, decide asesinar a su marido, Agamenón, por el sacrificio de su hija Ifigenia; el rey de Micenas, no obstante, se había amparado en el código bélico para llevar a cabo la ejecución ritual. La última pieza que compone esta trilogía, *Las euménides*, narra la desolación de Electra por el asesinato de su padre a manos de su madre y la venganza que trama junto a su hermano Orestes, a quien pide que la mate, siendo este finalmente juzgado por ello ante un tribunal divino. En otro ciclo trágico, Sófocles presenta en *Edipo rey* a un soberano orgulloso del ejercicio de su poder, debido a que ignora la naturaleza y el alcance de unas acciones pasadas —el asesinato de su padre y el matrimonio con su madre, Yocasta— que han traído la miseria a la ciudad. Cuando el adivino Tiresias, suma autoridad religiosa, se lo hace saber, Edipo lo cuestionará cometiendo un acto de *hybris* por el que será fatalmente condenado. En los tres casos vistos la confluencia ambivalente de múltiples sentidos sobre la justicia marcará el desarrollo del conflicto trágico, siempre polisémico en la expresión de sus verdades y razones.

Por su parte, el sistema religioso se representa con igual complejidad en la tragedia, no solo debido al vínculo entre el *daimon* y el *êthos* en la acción de los personajes, sino porque su ámbito es, en sí mismo, múltiple y conflictivo. Las fuerzas que lo componen se agrupan en categorías contrastadas entre las que el acuerdo parece imposible, debido a que las antiguas pertenecen a un mundo absolutamente distinto del de las nuevas (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 33). Como consecuencia, los sujetos trágicos se encomiendan a formas de religiosidad frecuentemente antagónicas. Por ejemplo, en *Los siete contra Tebas*, el coro de mujeres representa una piedad feminizada, que se caracteriza por la expresión del horror ocasionado por la guerra y una voluntad de aproximarse al orden divino a través de la lamentación fúnebre y el éxtasis doliente. Sin embargo, Etéocles, el jefe de Estado dispuesto a hacer frente al ejército invasor donde lucha su propio hermano, Polinices, condenará esta religiosidad en nombre de otra, de carácter patriarcal y alineada con el orden cívico, por ser prudente y disciplinada en el reconocimiento de la estricta distancia que debe mediar entre la *pólis* y lo divino (Vernant y Vidal-Naquet, *vol I*).

*Antígona*, la obra que nos atañe en este estudio y cuya trama se localiza en un escenario inmediatamente posterior al drama esquilero, resulta asimismo paradigmática de la convivencia de estas oposiciones antinómicas. En la tragedia sofoclea, la princesa tebana, hija de Edipo y Yocasta, defenderá bajo amenaza de muerte el derecho a dar sepultura al cuerpo de su hermano Polinices, quien había muerto atacando su propia ciudad para recuperar el trono que Etéocles le había arrebatado previamente. Al hacerlo, Antígona se alza frente a la autoridad de Creonte, hermano de su madre y soberano de Tebas, que condenará férreamente las acciones excesivas de ambos en el marco normativo de una sociedad que no tolera la traición ni a las mujeres que desobedecen públicamente.

Aunque ambos emplean la palabra *nómos* (ley) para referirse al sentido que guía sus acciones, esta no atañe a la misma clase de justicia (*diké*), ni se consagra a las mismas divinidades, pues las dos encarnan dos tipos de religiosidad enfrentadas en la época: la feminizada, familiar y doméstica, considerada privada en el siglo V a.C., y la pública, masculinizada y, por ello, universal, vinculada al poder de Estado. Antígona se alinea con el culto a los muertos, relegado entonces al hogar, y Creonte profesa una religión pública donde los valores supremos de la ciudad se asemejan a los atributos de las divinidades tutelares, celestes (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I*; Gil, “Antígona”). Como tendremos

ocasión de analizar, entre estas dos formas de concebir el orden religioso mediará una tensión irresoluble que precipitará el desenlace trágico.

A las pugnas, superposiciones, exclusiones y dependencias entre sistemas de justicia y diversas formas de vivir la religiosidad hay que sumarle la ambigüedad propia del tiempo y el lenguaje trágicos. En escena se entrecruzan dos planos temporales, uno marcado por la existencia humana y su cotidianidad, hecha de instantes sucesivos y discretos, y otro que se halla más allá, perteneciente al orden divino, que integra todos los acontecimientos, ordenándonos, mostrándonos u ocultándonos, pero aglutinando todo sin que nada recaiga en el olvido. El encuentro entre ambos planos determina el destino de unos personajes que tendrán, no obstante, que tomar decisiones a tientas, pues los mensajes divinos les resultan incomprensibles y no tienen el conocimiento de cómo sus acciones pasadas se han enredado con las presentes marcando las futuras. “Obrar trágicamente implica siempre un carácter doble”, afirman Vernant y Vidal-Naquet (*vol. I* 40), por un lado, como reza la expresión protagórica, la persona es la medida de sí misma y del mundo y, por otro, se entrega a la voluntad de unas fuerzas superiores que no sabe si prevén su fortuna o perdición.

Al final de la trama, los sujetos heroicos reciben en las manos el bumerán que sin saberlo habían lanzado al tiempo incierto de la tragedia, de tal manera que las acciones se ordenan, cobran su sentido y descubren cómo han actuado realmente. En el transcurso del drama, el lenguaje será asimismo un laberinto enmarañado que atrapará a las y los protagonistas en una red de sentido unilateral, hermético y opaco. Las palabras intercambiadas frenan la comunicación entre los propios personajes, encerrados en sus propias convicciones, y entre ellos y el plano divino indescifrable. En paralelo, el coro se siente incapaz de interferir en la toma de decisiones, mientras que el público, por su parte, será el único para quien el lenguaje sea transparente en toda su polisemia. La ironía trágica reside en esta incomunicabilidad que los propios individuos —ciegos, extraviados y solos— construyen sin poder remediarlo. Una vez comprendido en la ambigüedad de su palabra, de sus valores y de una figura heroica arrojada a un mundo incierto, el mensaje trágico deviene entonces conciencia (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 39).

La tragedia, dirá Simon Critchley, es esta experiencia de ambigüedad moral (33) que se sostiene radicalmente sin que llegue a resolverse ante quien debe participar en su juego. Al frente del escenario las contradicciones, las oposiciones y los cambios de planos o sentidos salen a relucir sin que, sin embargo, sea posible renunciar a ninguno de los elementos. Los personajes, conscientes del peso de esta ambigüedad y sumergidos en la

lucha de fuerzas, habrán de realizar la andadura completa de su camino trágico. La resolución del conflicto o la reconciliación de los antagonismos no es el fin perseguido por la tragedia, su lógica no es teleológica, sino ambivalente y en ella los seres humanos, lejos de ser categorías definibles, se presentan como auténticos enigmas oraculares de sentido inagotable.

El mecanismo trágico funciona como un interrogante permanentemente abierto, que abarca y se detiene, sin rechazar ninguna, en cada una de las múltiples perspectivas, planos y vías que se abren en el ámbito de la acción. En su interior, el ser humano se expone, de súbito, a su condición falible, dependiente y profundamente vulnerable. Las piezas conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides recrean personajes heroicos, únicamente, en su empeño por sostener sus convicciones hasta el final: inocentes y culpables, al tiempo, sedientos de conexión y respuestas, pero radicalmente solos en sus interpelaciones a unas deidades ausentes, inmersos en la encrucijada, la incertidumbre, la ira, el dolor y el desgarró (*páthos*), actuando excesivamente, errando.

La tragedia nos revela un mundo que tan solo resulta inteligible parcialmente por parte de la actuación humana, donde la autonomía está necesariamente sesgada debido al reconocimiento de la dependencia del yo con respecto a los otros. Esta es una forma de entender el tema aristotélico de la *hamartía*: no como un error fatal o trágico, sino como la experiencia de la falibilidad humana y de sus limitaciones ontológicas. La creencia en la autonomía absoluta es el momento de la *hybris* ('desmesura') que precede a la ruina trágica, a la *até* ('la fatalidad'). (Critchley 52)

Aquellos aspectos que la comunidad política rechaza en los individuos y, por extensión, en sí misma quedarán desvelados en la tragedia en la categorización de la subjetividad errática y ambigua. Los límites de la representación ciudadana, los despojos, los restos, los fallos monstruosos (*teratodes*) se concentran y revelan en las figuras heroicas y su desproporcionado sufrimiento. En el contexto del orden normativo de la pólis, la exposición de la desviación del ser trágico actúa a modo de ritual purificador, dado que la condición de posibilidad del mantenimiento de la norma será su representación, contemplación y cuestionamiento en el centro del espacio público. Desde esta perspectiva, la tragedia es, asimismo, una suerte de espectáculo del exceso en el que los personajes, con su existencia y proceder, transgreden los límites sociales y son vistos por el resto de la comunidad como seres que ponen en peligro la estabilidad cívica.

La expulsión de las personas indeseadas y de las violencias que, en el seno de la ciudad, es preciso cometer para la representación del *show* trágico estará igualmente asegurada. En el próximo apartado se procederá a analizar la presencia de estos sujetos excesivos en las piezas —mujeres viriles que desafían al poder, matan a sus maridos o

eliminan su descendencia, familiares que cometen incesto, personas que destruyen o cometen sacrilegios contra su patria o la divinidad o jóvenes que cuestionan la autoridad— y se expondrá, en definitiva, cuál es la conexión entre el problema de lo trágico y el espectáculo de la norma y su violencia.

## **2. Tragedia y otredad: desviación y norma**

### *2.1. Polifonía*

En un estudio sobre la sociología de la tragedia, Edith Hall afirma que la Atenas democrática constituía una comunidad xenófoba, patriarcal y colonial, económicamente dependiente de la esclavitud y el tributo imperial (93). Paradójicamente, en los textos dramáticos tenía cabida la voz de aquellos sujetos que estaban excluidos de la asamblea y no tenían representación en el discurso público: mujeres, jóvenes, personas esclavizadas o extranjeras, es decir, las otras del hombre ateniense, único ciudadano legítimo. Además, los comportamientos reprobables y los tabúes tradicionales, tales como los accesos de llanto o ira, el adulterio, el incesto, el asesinato o las faltas de respeto a suplicantes, familiares o personas difuntas, eran llevados a escena como si en el teatro hallaran el lugar privilegiado donde expresarse.

El universo trágico, atravesado por la crisis, la amenaza de guerra —un continuo de la vida ateniense— y el encuentro problemático con la otredad diferente, convocaba en su interior a personas de diversos géneros, franjas etarias, clases y etnias —griegas (argivas, tebanas, atenienses) y no griegas (persas y egipcias). Se trata de un género polifónico que articula voces diversas, habitualmente invisibilizadas y en conflicto entre ellas, con la ciudad-estado o las fuerzas superiores. Según Hall (100), podría haber un vínculo entre la presencia de la heterogeneidad, la ambigüedad compleja que estos personajes encarnaban y la existencia de una fragilidad en torno a la construcción de la identidad en la sociedad democrática ateniense, donde incluso el ciudadano varón tenía que reafirmarse para ser considerado públicamente como tal frente a quienes habitaban los márgenes de la comunidad.

Así, por ejemplo, el hombre tenía que diferenciarse de la mujer a través de su participación en las instituciones (la asamblea, los órganos jurídicos o el consejo), su servicio como soldado en caso necesario y el compromiso con los valores de la *areté* y la *andreía*; a su vez, debía cuidar de que las mujeres de la familia preservaran la prosperidad del linaje, gestionaran apropiadamente el patrimonio doméstico y mantuvieran una



imagen social discreta. Por otro lado, como ciudadano había de distinguirse enfáticamente de aquellos individuos a los que se conocía con el nombre de *bárbaros* porque habitaban más allá de los confines de Atenas y al margen de sus leyes, consideradas, desde la perspectiva imperial, las más civilizadas entre las existentes.

Esta marcada, obligada y vulnerable conciencia cívica, por lo demás atenocentrista,<sup>12</sup> se revelaba en la tragedia a través de la recurrente exploración del tema del exilio (*Filoctetes*, *Las traquinias* o *La Orestíada*), la solicitud de asilo político (*Edipo en Colono* o *Medea*) y el cautiverio que algunas figuras —sobre todo mujeres desplazadas y humilladas por causas bélicas— padecían en tierras extranjeras (*Las suplicantes*, *Ifigenia entre los tauros*; *Los Siete contra Tebas*, *Agamenón*, *Hécuba* o *Andrómaca*, entre otras.). Pero la subjetividad en los textos exploraba, como ya se ha visto en apartados anteriores, la relación conflictiva entre otras muchas dimensiones (lo humano y lo divino, la libertad y la esclavitud o la mayoría de edad y la juventud), la cual mantenía a los personajes en un movimiento continuo de negociación o perturbación del lugar que ocupaban. Las tragedias conservadas tienen en común, señala Edith Hall, una preocupación reiterada por la producción y la contención de la transgresión y el desorden (94).

No obstante, en este punto es preciso puntualizar que los tragediógrafos que escribían los textos, los patrocinadores, actores principales, miembros del coro y el público —la mayor parte hombres libres y griegos— tenían la particularidad de compartir la ciudadanía ateniense y sus códigos. De este modo, no es posible afirmar que el drama ático sea un género radicalmente subversivo, pero sí, al menos, que cumplía dos funciones —cómo no— ambiguas: reproducir la ideología de la comunidad cívica y, al tiempo, excederla, problematizando la subjetividad y los vínculos entre agentes que desbordaban con sus acciones lo que les estaba permitido en el orden social. Tal y como apuntaba

---

<sup>12</sup> Según expone Hall (100), la tragedia es, formalmente, panhelénica, dado que absorbió diversas formas métricas procedentes de todo el mundo del habla griega (*verbigracia*: la lírica coral dórica, la monodia egea). El reparto de personajes es la equivalencia de esta forma, pues casi siempre son de etnia mixta, a excepción de *Antígona* (todos son tebanos) y *Los persas* (todos son persas). En cambio, a pesar de esta multiplicidad y el interés por el mundo no griego, la perspectiva ateniense es predominante en la tragedia y se manifiesta de diversas maneras: a través de la inclusión de panegíricos explícitos de la ciudad; presentar a Atenas como destino preferente si se está en el exilio o si se ha sido capturado; la inclusión de explicaciones míticas que hablan de los orígenes de costumbres atenienses; o la referencia a comunidades distintas (griegas o no) para señalar sus vicios y exaltar, en contrapartida, las virtudes democráticas de la *pólis* abierta, justa y valerosa en la expresión de su *andreía*. El imperialismo ateniense, o atenocentrismo, como Hall lo denomina, se desarrollaba así en los dramas, donde se exaltaba la existencia de una supuesta superioridad cultural sobre el resto de las ciudades (especialmente Tebas y Argos) y justificar la conquista del resto del territorio griego.

Nicole Loraux “habrá sin duda que llegar a la conclusión de que la tragedia se aparta una y otra vez de la norma, en beneficio de la desviación, pero sin que jamás quepa la certeza de que, bajo tal desviación, no se halle presente, en silencio, la norma” (53).

El teatro no era un documento de la vida ateniense, sino, como afirmaron Vernant y Vidal-Naquet (*vol. I*), una invención que recurría a la mediación artística para interpelar a las instituciones en el interior del marco cultural y político de una ciudad en crisis. En su proceder, la tragedia recurría a símbolos y temas arcaicos, los reintroducía en el espacio público —sometiéndolos a una profunda revisión mediante un lenguaje novedoso— y los integraba en un imaginario colectivo que había sacudido previamente. Pero en ese diálogo cabía la legitimación de un nuevo sistema de valores que perseguía, en último término, la glorificación de la Atenas democrática y la subordinación de mujeres, personas esclavizadas y otras no ciudadanas; y, simultáneamente, en virtud de ese carácter coral y dialéctico, la voz de los grupos minorizados que desafiaban las mismas nociones que trataba de consolidar (Hall 118). La realidad social aparece en la tragedia desdoblada, dividida dentro de sí misma, desgarrada.

La presencia de la polifonía, ligada a la ambigüedad, explicaría a ojos de Hall (108), el protagonismo inusitado de mujeres —las cuales estaban de facto casi excluidas de la vida fuera del espacio doméstico— que interpretaban todo tipo de roles en el teatro, el arte más público de todos. La categoría femenina en la tragedia era en sí problemática: incluía niños y niñas, hermanas mayores y jóvenes, viudas ancianas, madres incestuosas, adúlteras, esclavas, ménades, brujas, sumas sacerdotisas, modelos de virtud, vírgenes o asesinas.<sup>13</sup> La misma explicación sería válida para analizar la frecuente representación de personas esclavizadas, que no tenían derecho ni a testificar directamente en los tribunales atenienses, desempeñando papeles trascendentales como el de revelar mensajes clave para el desarrollo de la trama. La helenista relacionará la dimensión multivocal del drama con el desarrollo de la retórica en la Atenas democrática, gracias al cual los ciudadanos se habían acostumbrado a reflexionar antitética y dialécticamente en las escuelas. Simon Critchley, lector atento de Hall, señala que la presencia de esta poli y antifonía requiere de un análisis “*bifronte*” de la tragedia, “que sea sensible tanto a sus aspectos ideológicos como a las subversiones que plantea” (87).

A este respecto Nicole Loraux afirma que existe una relación entre lo imaginario, lo prohibido y lo real que el juego del teatro anuda y desanuda en acciones cuya mera

---

<sup>13</sup> Solo en el *Filoctetes* de Sófocles no contiene mujeres y los coros trágicos superan a los masculinos en una proporción de veintiuno a diez (Hall).

idea fuera de escena resultaría inadmisibles o insostenibles para la sociedad griega (57). Pero ¿qué consigue la ciudad escenificando lo que no se debe ni se puede pensar en el marco de la vida cívica?, ¿qué aporta el oxímoron a esa representación que la comunidad hace de sí misma? Estas son las preguntas de las que parte la antropóloga francesa, quien se plantea, en una reapropiación irónica de la noción aristotélica de catarsis,<sup>14</sup> si el vínculo ambivalente entre norma y transgresión es en realidad una “purificación” mediante la que el drama trágico, en la radicalidad de su espectáculo, logra limpiar “los efectos que el buen uso de la condición de ciudadano debe ignorar” (88). En los ensayos *Maneras trágicas de matar a una mujer* y *Las experiencias de Tiresias*, Loraux ahonda en cómo y por qué este juego catártico se manifiesta de manera sobresaliente en el terreno de la representación del género en la tragedia.

La separación entre lo femenino y lo masculino establecida en el marco “civilizado” de la *pólis* se difumina en las piezas, un hecho que ha conducido a la clasicista a afirmar que tal división “no tiene otro lugar ni otras fronteras que lo político” o, más bien, su ideología (Loraux 34). En los últimos apartados que componen este bloque se profundizará en los modos en que se produce esta disolución y en que la disputa entre los géneros y su ambigüedad se relaciona con la disputa por el orden civil y la

---

<sup>14</sup> El término griego “catarsis” fue asociado a la acción dramática por Aristóteles en su *Poética* con el propósito de ofrecer una definición del género trágico: “la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y el miedo logra la catarsis de tales padecimientos” (1449 b). A pesar de que sea un concepto central, el filósofo no ofreció ninguna otra explicación acerca de qué se refería exactamente con el uso de un concepto que, sin embargo, ha sido recurrente en la genealogía crítica y estética que se abre con este tratado. En su estudio sobre la tragedia, Crichtley hace un recorrido por las diferentes y más importantes sentidos que este término ha adquirido: un significado ritual asociado a la purificación y purga de emociones a través de la conexión con la supuesta naturaleza dionisiaca de la tragedia; un significado moral en virtud del cual la catarsis vehicula la empatía, piedad, terror y pena que el público siente por el sufrimiento del sujeto heroico; un significado educativo que conecta al público con una suerte de educación emocional y con la virtud; o como una forma de clarificación, constatación o anagnórisis de aquello que se siente cuando se resuelve la trama trágica. De acuerdo con el filósofo británico, no existen evidencias sólidas para apoyar ninguno de estos sentidos, puesto que Aristóteles no hizo ninguna aclaración al respecto: “en términos estrictamente aristotélicos, la tragedia provoca emociones de pena y miedo. No pretende persuadir para nada a su audiencia, ni educarla diciéndole cómo son las cosas, ni mucho menos ofrecerle una forma alternativa de ver la realidad. La experiencia de la tragedia genera afectos, pero el objetivo ... del drama no consiste en exacerbar las pasiones o provocar una abrumadora respuesta afectiva. La pena y el miedo se incitan tan solo para provocar la catarsis de dichas emociones. No obstante, la naturaleza precisa de esa catarsis sigue siendo confusa e indefinida” (Crichtley 253). El mundo perfectamente racional concebido por Aristóteles no debería ponerse en cuestión en el concepto de catarsis, ni después de la asistencia al teatro, al que tampoco debería ir el público a instruirse, pues asistían a él hombres formados en el concepto de virtud. Por otro lado, es preciso tener en cuenta la distancia (entre el nacimiento de Esquilo y la *Poética* median ciento cincuenta años) que separaban al filósofo del momento más rico de producción dramática, pues, tal y como señala duBois, sus intereses en el fenómeno de la tragedia son muy distintos de la ciudadanía ateniense del siglo V a.C.

representatividad política. Asimismo, se analizará la cara doble de un conflicto que acaece en el centro de la comunidad y es, al tiempo, sancionado con el propósito de no resquebrajar la norma, constitutivamente frágil; y, en especial, cuál es el papel que las mujeres trágicas desempeñan en la desestabilización de lo establecido. Esta reflexión será fundamental para, por una parte, terminar de abordar las dimensiones que la problemática de lo trágico presenta, y, en especial, para el análisis posterior de las *Antígonas*, mujeres expertas en el arte de la subversión.

## 2.2. Género: virilidad femenina, feminidad arrebatada

La ciudad democrática ateniense equivalía al conjunto de sus hombres viriles (ándres), esto es, que excluía a las mujeres del ámbito de la representatividad política. En la República, Sócrates condena aquellos comportamientos susceptibles de ser femeninos (las emociones, la risa, el llanto o el dolor por la falta de un ser querido) y apunta a la necesidad de extirpar su rastro incluso en las mujeres destinadas a ser guardianas (Platón 387e). Tal y como señala Loraux, la actitud del filósofo no es aislada: “a fin de causarse mayor perjuicio los unos a los otros, los adversarios políticos del siglo IV antes de nuestra era se tildarán en más de una ocasión de «mujeres»” (*Las experiencias de Tiresias* 10). De acuerdo con la helenista, este rechazo respondería al miedo por la confusión de los géneros y a un deseo de división absoluta que otorgara al hombre la coherencia pura de un modelo que ninguna feminidad pudiera mancillar, dado que la ciudadanía se afirmaba en la *andreía*, la virilidad como encarnación del valor. Esta preocupación explicaría, asimismo, los esfuerzos de la historiografía clásica y moderna por relegar al olvido otra tradición igualmente griega, que va desde los cantos homéricos hasta las leyendas heroicas, en la que los hombres debían poseer características consideradas femeninas para confirmar su masculinidad, o en la que se reconocía la existencia de una mezcla de géneros.

Ejemplos de ello se encuentran en la mitología, las epopeyas, en los ámbitos de la medicina o de la filosofía, de las festividades o en los ritos de transición. Piénsese en: el Andrógino primordial del mito platónico; las maternidades de Zeus; la ambigüedad de Dioniso y Medusa; el cambio de género de Tiresias y su afirmación de que las mujeres sienten más placer sexual que los hombres; Heracles o Aquiles, símbolos de masculinidad, travestidos; las lágrimas y temblores de héroes homéricos desolados por la desesperación, la pérdida o la nostalgia; en la muchacha griega, encomendada a la diosa de la caza, que debía experimentar con la masculinidad antes de ser adulta o en el efebo

que vestía de mujer antes de convertirse en anér; en la mujer espartana desposada que se cortaba el cabello para que su marido regresara sin pesar a la sociedad de los hombres; o en la taxonomía hipocrática, según la cual existían hombres viriles (*ándres*), hombres viriles solo por su alma (*andreíoi*), hombres-mujeres (*andrógynoi*), mujeres femeninas, otras más valerosas (*thrasysterái*) y aquellas masculinas por su audacia (*andreíai*) (Loraux, *Las experiencias de Tiresias*).

Si bien es cierto que en muchos de los casos la situación debía volver a su estado original, a la división categorial binaria que restableciera el orden en la ciudad en beneficio, siempre, de la masculinidad, no es posible obviar que la mezcla y el intercambio entre géneros eran una cuestión tan griega como la misoginia. Loraux afirma que lo femenino fue el objeto más deseado por el hombre en Grecia, el cual buscaba apropiarse, mediante una serie de operaciones y procedimientos performativos y del pensamiento, de una serie de vivencias asociadas a la feminidad (*Las experiencias de Tiresias* 22). El propósito sería generar fisuras en esa oposición constitutiva de la identidad masculina, la cual era provechosa en la medida en que garantizaba su superioridad, pero, en contrapartida, le negaba el acceso a experiencias de gran intensidad. Este fenómeno ha sido igualmente apuntado por Edith Hall:

Anthropological symbolism shows that patriarchal cultures often use the figures and bodies of women to help them imagine abstractions and think about their social order.<sup>38</sup> Moreover, women were regarded as more susceptible to invasive passions than men, especially eros and daemonic possession;<sup>39</sup> women were thus both plausible instigators of tragic events, and effective generators of emotional responses. (106)<sup>15</sup>

El *anér* constituía ese modelo de virilidad prudente, estoico en su sufrimiento, virtuoso, valiente, guerrero, que exaltaban los discursos fúnebres atenienses. En cambio, como tal ideal, se hallaba simbólicamente descarnado, carente de cuerpo, lo que incluiría el ser sexuado, como si a la mujer le perteneciera el sexo y la diferencia y al hombre lo genérico, lo humano. Así, las vivencias de placer y dolor, tales como el parto, el lamento, el goce o la risa, típicamente ligadas a la corporalidad de las mujeres, serían anheladas, tal y como se ha evidenciado en los ejemplos anteriores, por un imaginario griego que buscaba reapropiarse de ellas con el fin de reforzar una virilidad frágil:

---

<sup>15</sup> ...el simbolismo antropológico demuestra que las culturas patriarcales a menudo utilizan las figuras y los cuerpos de las mujeres para imaginar abstracciones y reflexionar sobre su orden social. Además, se considera que las mujeres son más susceptibles a las pasiones invasivas que los hombres, especialmente el eros y la posesión daemónica; por tanto, las mujeres son a la vez instigadoras plausibles de acontecimientos trágicos y generadoras eficaces de respuestas emocionales. (106, traducción propia)

La operación, griega antes de ser occidental, ¿acaso consistiría en resumidas cuentas en este desplazamiento por medio del cual lo femenino ha pasado del cuerpo de la mujer al alma del varón y ha sido reabsorbido en su pensamiento? ... En ella, el hombre gana en complejidad, la mujer pierde en substancia. Y, en consecuencia, el cuerpo de las mujeres ... posee, en la tradición griega, algo propio de un *adynaton* [imposible]: desde la primera mujer hesiódica, toda ella exterior, a la diosa Atenea, constituida por sus envolturas (péplos, coraza, égida) y cuya incongruente desnudez ciega porque es imposible de pensar ...

... Pero el hecho de afirmar ... que por la misma razón la mujer queda olvidada y el hombre a punto para una posición de dominio incontestable, supondría malinterpretar gravemente la naturaleza de las operaciones psíquicas, que jamás se llegan a efectuar de modo impune: dejan huellas, no se producen sin contrapartidas o pérdidas. Si el cuerpo mortal, en el *éros* y la reproducción, se experimenta en femenino y si el alma se vive según el modelo del cuerpo, es porque existe, imposible de expulsar, algo del cuerpo en el alma. Y por lo tanto, sin que el filósofo lo sepa, hay en su alma una parte de mujer que antes de encontrar este reposo de los dolores del parto ... ha vagado, como Ío, preñada ... Ya puede Platón prohibir el teatro a sus guardianes y proscribir cualquier imitación de una mujer, sobre todo si se halla «enferma, enamorada o sumida en los dolores del parto», ¿acaso su alma de filósofos no se les ha anticipado ya por este camino? (Loroux, *Las experiencias de Tiresias* 32-33)

Esta feminidad arrebatada e inoculada, que deja una paradójica mella en la constitución de una masculinidad porosa y vulnerable, le acompaña en camino paralelo una feminidad viril igualmente representaba en la vida simbólica y material de la ciudad. Ambas manifestaciones de ambigüedad hallarán en el teatro, y de forma especial en la tragedia, una amplia y diversa representación: la primera a través de los actores que se travestían para interpretar a las mujeres, de las tramas en que el travestismo actuaba como resorte de la acción —lo que implicaba que a veces un actor travestido tenía que imitar a una mujer disfrazada de hombre— o donde los hombres veían cuestionada su virilidad; y la segunda a través de las mujeres trágicas cuyas acciones eran impensables para su género y por las que, consecuentemente, se masculinizaban a ojos del resto.

A pesar de que los hombres eran los receptores principales de las prácticas sociales, durante el transcurso del drama, la feminidad se tornaba trascendental para matizar y sostener, en último término, la masculinidad frágil de los ándres. Al tiempo, la virilidad se cruzaba inevitablemente con la feminidad volviéndola excesiva y peligrosa para la estabilidad social y política. La presencia de mujeres perturbadoras, que tomaban la palabra,<sup>16</sup> actuaban fuera del espacio doméstico y se habían despojado voluntaria o involuntariamente de la tutela patriarcal, era frecuente en las tramas de las tragedias y suponía un problema para la *pólis*. Por medio de las figuras femeninas, los problemas que

---

<sup>16</sup> En la sociedad ateniense de que las mujeres debían ser discretas y prudentes. De acuerdo con Edith Hall, la mayor responsabilidad del hombre público consistía en mantener la reputación de su familia; los enemigos políticos podían atacarlo y señalar a las personas que estaban a su cargo, sobre todo a su esposa, para litigar o ridiculizarlas. Existía la convención de que las mujeres respetables no debían ni siquiera ser mencionadas en público, ni para elogiarlas, ni para hacerles reproches (105).

*a priori* pertenecían al ámbito del hogar se revelaban ante un público que veía abrirse una brecha en la estricta división público/privado definida en la comunidad.

El desafío al poder del padre, del soberano o al tutor de la familia, el asesinato del marido legítimo (*kurios*), de los hijos o de la madre, los crímenes por venganza, el incesto, el adulterio, el exterminio de un linaje, la defensa de cultos privados, el suicidio o el sacrificio, la vergüenza o la deshonra sobre el hogar y sobre unos hombres cuya virilidad quedaba en entredicho por ser incapaces de preservar el orden y sus deberes privados como ciudadano eran las acciones y consecuencias ocasionadas por las mujeres trágicas sobre la escena. La lamentación masculina está llena de referencias a la pérdida del matrimonio —institución productora de los herederos—, a la destrucción de las líneas del parentesco o a la locura, la maldad, o la virilidad femenina, causantes de los anteriores males: “it is a reason why Medea chooses for Jason not his own death but the death of his new wife (on whom he could beget new heirs) and the deaths of his sons” (Hall 105).<sup>17</sup>

La ambigüedad trágica se extendía así, de un modo central, al terreno de los géneros, pues la feminidad quedaba virilizada y la masculinidad feminizada como consecuencia de la desviación y el incumplimiento de los papeles asignados a las mujeres y hombres culturalmente. Por un lado, la virilidad del *anér*, que se había ausentado demasiado tiempo de la casa o que no había estado lo suficientemente vigilante, se tambaleaba. Por otro, las mujeres perturbaban el orden establecido y podían, en cambio, hallar una inusitada libertad y gloria a través de una muerte violenta, exclusiva de los combatientes y los héroes.

Pero hay un género cívico que se complace institucionalmente en difuminar la frontera entre lo masculino y lo femenino, liberando la muerte de la mujer de los lugares comunes en que la acuartelaba el luto privado. Acabo de nombrar la tragedia, donde —cierto es: al igual que en Heródoto— las mujeres no mueren sino de muerte violenta; pero es que en el universo trágico la muerte, aunque acontezca en el campo de batalla, siempre se sitúa bajo el signo de la violencia, por la cual no padecen los hombres menos que las mujeres: así, por un momento al menos, queda restablecido un modo de equilibrio entre los sexos. (Loraux 27)

Antígona no solo incumplió las normas propias de su género, sino aquellas que la tragedia reserva a la muerte de las vírgenes, en virtud de las cuales estas no se suicidan, sino que son sacrificadas, y se entregó, antes de cumplir con su deber como futura esposa y madre, a las manos de Hades por voluntad propia, ahorcándose con su cinturón. Por su parte,

---

<sup>17</sup> “es la razón por la que Medea elige para Jasón no su propia muerte, sino la muerte de su nueva esposa (con la que podría engendrar nuevos herederos) y la muerte de sus hijos” (Hall 105, traducción propia).

Eurídice, mujer de Creonte, se suicida como un hombre a golpe de espada y deja correr su sangre para encarnar la *andreía* que su marido no demostró al dejar morir a su hijo Hemón. Igual suerte corre Deyanira, quien se asestó un golpe mortal en el hígado y recibió la muerte propia de un guerrero. Políxena, la virgen troyana hija de Hécuba, ofrece virilmente su pecho desnudo al verdugo griego para que cometa su sacrificio, aunque este, para no rendirse ante su masculinidad, optara finalmente por cortarle la garganta. La mujer trágica, afirma Loraux, “se gana un cuerpo en el juego de la gloria y de la muerte” (73).

Esta corporalidad ambivalente, además, se desdobla, pues es una en la dimensión textual y en otra en la teatral: los personajes trágicos femeninos se masculinizan y los actores hombres han de travestirse para, a su vez, virilizarse, un hecho que puede dar una idea de la facilidad con la que el público aceptaba, en el plano simbólico, el intercambio genérico y el pacto ficcional que implicaba asumir que el cuerpo de los actores era un cuerpo femenino, en el marco del drama. En este sentido, y como se tendrá ocasión de analizar con más detalle en apartados posteriores, sería posible afirmar que el juego trágico confiere una dimensión performativa al género, pues es capaz de, a través del lenguaje, la repetición de gestos y la caracterización, revestir a la corporalidad de los actores de una apariencia femenina real en el contexto teatral (Butler 56)

Como a Áyax o Edipo, paradigmas del héroe trágico, el delirio, la furia o la desesperación conducen de igual modo las manos femeninas a darse y a dar muerte. Así, las Bacantes, poseídas por Dioniso, despedazaron vivo a Penteo. Medea, extranjera repudiada, furiosa además por los agravios de Jasón, envenenó y quemó a la nueva esposa de su marido y a su padre y asesinó a sus hijos con el acero. Mégara, esposa de Heracles, también se dio muerte junto a sus hijos en un acceso de locura. Evadne se tiró a la pira fúnebre de su marido. Yocasta decidió acabar su vida ante las ansias fáusticas de Edipo por querer saber demasiado. Fedra, perdida por el deseo prohibido hacia su hijastro, se ahorcó. De la misma forma actuó Leda, madre de Helena de Troya, desesperada por la mala reputación de su hija. Y Clitemnestra, la más viril de las mujeres, asesinó a su marido y a su esclava Casandra, con vistas a casarse con su amante y a tomar el control sobre su reino.

Las intenciones o motivaciones que cada personaje poseía para obrar eran diversas y podían ser consideradas o no, a ojos de la ciudadanía o las autoridades religiosas como una causa de *hybris*: en ocasiones se trataba de un gesto desesperado, que unía el sentimiento de vergüenza con el de dolor, (Yocasta, Leda o Fedra); en otras la sed de



venganza se entremezcla con el agravio de la honra individual (Medea) o el dolor por la pérdida de un ser querido (Hécuba o Clitemnestra). En cualquier caso, sus actuaciones, mezquinas u orgullosas, dolientes o delirantes, desesperadas o medidas, eran doblemente excesivas, y a veces sancionadas, en el contexto dramático y extratextual, por ser criminales o tabúes y ser cometidas por una mujer. Como en el caso de los héroes trágicos, algunas de ellas buscaban restaurar su honra y alcanzar la gloria a través de su relación con la violencia y la muerte, un hecho que, consecuentemente, virilizaba también su cuerpo y el lenguaje que se empleaba para referirse a ellas: “no hay palabra para significar la gloria femenina —gloria de doncellas, gloria de esposas— que no haya de expresarse en lengua de fama viril. Y siempre la gloria hace correr la sangre de las mujeres” (Loraux 128).

A veces mueren después de que los esposos se entreguen al desastre o recurren al suicidio, un acto considerado típicamente femenino, en espacios domésticos como la alcoba o el lecho, procederes que conducirían a pensar que las heroínas trágicas fortalecen la tradición cuando pretenden innovarla (Loraux). Sin embargo, no se debe concluir que sus actos no fueran, simultáneamente, transgresores, dado que sobrepasaban el ámbito de lo permisible para cualquier género y obtenían un lugar simbólico en la muerte que solamente estaba al alcance de los personajes heroicos masculinos en el drama. Si bien es cierto que la norma tácita tendía a castigar más a los hombres por apropiarse de cualquier conducta femenina y autorizar a las mujeres a hacer de hombres, se produce, sin embargo, la paradoja de que la libertad de estas fuera concedida en la muerte, por sucumbir ante la necesidad (Critchley 77).

Esta feminidad viril era igualmente sancionada de muchas maneras en la trama, la más sutil, y fuera del plano textual, situaba a los espectadores masculinos en el puesto privilegiado de la observación; y dentro de la trama, permitía ejercitarse a las mujeres en una andreaía donde, en último término, aguarda una feminidad que ansiaba atraparlas sin que ellas lo supieran. Esto, dirá Loraux, “se llama ambigüedad; y ambiguo es el placer de la *katharsis*, en virtud del cual, mientras dure la representación trágica, los ciudadanos se conmueven ante los padecimientos de estas mujeres heroicas, encarnadas en el escenario por otros ciudadanos vestidos con ropajes femeninos. Gloria trágica de las mujeres; gloria ambigua” (52). La ortodoxia, la coacción, la invención, la libertad del cruce, la confusión entre los géneros, la norma patriarcal y su subversión son aspectos representados en las tragedias, una convivencia que, según la antropóloga podría conducir a la ciudadanía

griega al “placer controlado que otorga la complacencia en la desviación imitada, pensada, domada” (Loroux 9).

En esta dirección, es posible afirmar que existe una dimensión performativa en la ambigüedad trágica, en el sentido en que Judith Butler (56) le otorga al estatuto del sexo y del género y en virtud de la cual aquellos gestos, acciones, formas de nombrar y de pensar que se repiten en el tiempo, se convierten en rituales sociales que pierden su origen, se tornan a priori y cobran una apariencia de sustancia, de realidad, impactando en la subjetividad y en la vida material de los individuos. Cabe señalar, no obstante, que la teoría de la performatividad<sup>18</sup> no hace equivalente subjetividad y actuación, es decir, no habla de un uso teatral del género que se pueda hacer o deshacer voluntariamente, dado que, por su carácter lingüístico, implica la repetición de normas que preceden discursiva y culturalmente a los sujetos (Butler, *Cuerpos que importan* 267). De este modo, no se puede eludir a priori la invocación de las leyes heterosexuales (performativos) que preexisten por medio del lenguaje determinando la subjetividad:

En contra de la idea de que la performatividad es la expresión eficaz de una voluntad humana del lenguaje, este texto apunta a redefinir la performatividad como una modalidad específica del poder, entendido como discurso... Esto no equivale a decir que puede darse *cualquier* acción sobre la base de un efecto discursivo. Por el contrario, ciertas cadenas reiterativas de producción discursiva apenas son legibles como reiteraciones, pues los efectos que se han materializado son tales que sin ellos no es posible seguir ninguna orientación en el discurso. El poder que tiene el discurso para materializar sus efectos es pues consonante con el poder que tiene para circunscribir la esfera de la inteligibilidad. Es por ello que interpretar la “performatividad” como una decisión voluntaria y arbitraria implica pasar por alto que la historicidad del discurso y, en particular, la historicidad de las normas ... constituyen el poder que tiene el discurso de hacer realidad lo que nombra. Concebir el “sexo” *como* un imperativo en este sentido implica afirmar que un sujeto es interpelado y producido por dicha norma y que esa norma ... materializa los cuerpos como un efecto de ese mandato. Sin embargo, esta “materialización” ... no es completamente estable. Porque, para que el imperativo llegue a ser “sexuado” requiere una producción y una regulación diferenciadas de la identificación masculina y femenina que no se sostienen efectivamente y que no pueden ser completamente exhaustivas. (Butler, *Cuerpos que importan* 267-268)

En la base de esta teoría subyacen las tesis de John Austin acerca de la distinción entre dos tipos de enunciados a nivel de habla: los constatativos, que poseen una dimensión descriptiva —dicen si algo “es verdadero o falso”— y los performativos, que persiguen modificar la realidad (Austin 89), transformando así el lenguaje en acción (Por ejemplo, sentencias formuladas en un marco legal, tales como “yo les declaro marido y mujer” o “es un niño”). A esta revisión, Butler suma las aportaciones de Jacques Derrida, quien

---

<sup>18</sup> El término “performance” designa las realizaciones ritualizadas del género y “performatividad”, acuñado en *Cuerpos que importan* (1993), alude al marco normativo, construido y reconstruido, que regula cómo serán producidas esas *performances*.

consideraba que el éxito del performativo residía, no en una fuerza trascendente de la palabra, sino en la simple repetición de un ritual social que esconde su historicidad, debido a que es legitimado por el poder, y logra que la norma adquiriera una apariencia de naturaleza (Derrida 356-360). Cruzando ambas lecturas, la filósofa definirá los enunciados sexo-genéricos como falsos constatativos que son performativos, es decir, que parecen describir cuando realmente producen realidad.

Gracias a la maquinaria que accionaba la tragedia y su lenguaje (dramático y teatral), la ambivalencia, la mezcla, la disolución entre los géneros y las acciones subversivas llevadas a cabo por los sujetos heroicos adquirirían esa ilusión de realidad, en la medida en que eran fenómenos que pasaban a formar parte del imaginario y la cultura simbólica de la ciudad y, al menos, en el momento en que el público, durante el tiempo que duraba el espectáculo, era capaz de ver en el torso de un actor el pecho descubierto de una heroína como Polixena:

... there is no historical record of any young woman flouting the authority of her male 'guardian' (kurios) in the 'real' life of Athens, in the manner of the challenges made by Antigone and Electra to the authority of Creon and Aegisthus. Yet Antigone and Electra are indisputably documents of the Athenian imagination. Sentiments expressed by tragic characters, even those apparently at odds with the dominant ideology ... are clearly imaginable in the democratic polis. And the very plot-patterns of the genre itself, shaped by and shaping the Athenians' collective thought-world, testify to their social and emotional preoccupations. (Hall 99-100)<sup>19</sup>

La tragedia, afirma Critchley haciendo un guiño a la obra de Butler, es género en disputa, “hace de lo *queer* la norma”, pues coloca la política de la diferencia, del exceso y la ambigüedad en el centro de los marcos y las instituciones sociales: “en ningún lugar de la tragedia griega la ambigüedad es mayor que en la relación entre los sexos. Si el marco de la tragedia es la guerra, sin lugar a duda se trata de una guerra de sexos” (77). Tal y como apunta el filósofo británico junto con Loraux, las consecuencias de esta operación resultan inciertas, pero lo que parece claro es que la ambigüedad trágica es profunda y perdurable.

Colocar en el centro de la escena a quienes se expulsa comúnmente de la vida pública —en especial a las mujeres, muchas veces esclavizadas y extranjeras— genera

---

<sup>19</sup> ...en la vida “real” de Atenas no hay constancia histórica de que ninguna joven desafiara la autoridad de su “tutor” masculino (*kurios*) como lo hicieron Antígona y Electra ante la autoridad de Creonte y Egisto. Sin embargo, Antígona y Electra son indiscutiblemente documentos del imaginario ateniense. Los sentimientos expresados por los personajes trágicos, incluso los aparentemente opuestos a la ideología dominante ... son claramente imaginables en la *pólis* democrática. Y los propios patrones argumentales del género, moldeados por el mundo del pensamiento colectivo de la ciudadanía ateniense, dan testimonio de sus preocupaciones sociales y emocionales. (Hall 100, traducción propia)

fisuras en un orden social patriarcal, imperialista y xenófobo y disloca las fronteras entre lo normal y lo desviado, lo femenino y lo masculino, el sexo y el género o lo público y lo privado. La tragedia concede un extraño lugar al pueblo griego para encontrarse con la otredad excesiva, impropia, monstruosa (*terarodes*) y con emociones vetadas a los ciudadanos de bien, tales como el llanto, el dolor por la pérdida de un ser querido, el terror o la compasión. Su presencia problemática aparece ligada al conflicto, a la ruptura de un orden cívico, abre una brecha en la totalidad y amenaza la estabilidad del poder. El problema de la diferencia aparece en el drama imbricado con el problema de lo político (Loraux, *Las experiencias de Tiresias* 35).

En la sección final que compone este capítulo se profundizará en la dimensión ética que subyace a la relación entre ambigüedad y subjetividad en la tragedia, en los modos en que interpretar a la otredad diferente implica hablar de representación y representatividad, de derecho a la ciudadanía y a la vida en los marcos sociales, de la norma y la violencia y de las condiciones de posibilidad de resistir en escenarios asediados por el conflicto. Se ahondará en el carácter transhistórico y polisémico de lo trágico más allá del mundo griego antiguo, de su contemporaneidad y pertinencia. Los últimos pasos de este recorrido conducirán a la figura de Antígona, protagonista desdoblada y multiplicada de esta investigación y uno de los máximos exponentes de esa identidad desmesurada y ambigua.

La heroína fue considerada una mujer viril, loca y rebelde en defensa de lo suyo, tomó el lugar de los hombres de su familia, desafió públicamente la palabra del soberano, defendió el derecho fraternal al entierro y al llanto de un traidor, un paria, decidió no casarse ni tener hijos y quitarse la vida en la gruta de piedra a la que había sido expulsada a las afueras de la ciudad. Esta subjetividad excesiva la ha convertido en objeto de ingentes rescrituras y lecturas, algunas de las cuales han determinado las derivas de su interpretación. Su figura, señala Judith Butler en *El grito de Antígona*, alerta de los procesos sociales que constituyen una norma excluyente y violenta, pero también de la capacidad que poseen los sujetos dañados de recuperar su agencia mediante la reapropiación de su condición precaria y disidente.

### **3. Tragedia y ética**

#### *3.1. Una filosofía sin lamentos*

La tragedia modificó el escenario artístico, cultural, social y político de la Atenas del siglo V a.C., vehiculó la expresión de la inestabilidad, la incertidumbre y las contradicciones de una sociedad atravesada por una profunda crisis de valores y amenazada por la guerra. El marco en el que se inscribió su creación fue el de la convulsa y dolorosa transición, que dividió a la *pólis* contra sí misma, entre un sistema de pensamiento arraigado en el mito y en una religiosidad arcaica y un orden basado en la democracia, el derecho y el culto al *lógos*. La escena griega transformó a la ciudad en materia dramática y al ser humano en un interrogante abierto a un universo ambiguo, poblado por divinidades distantes e indescifrables de cuyos designios dependía parcialmente y donde debía, en cambio, tomar sus propias decisiones.

Arrojado a un espacio polisémico y ambiguo, donde el tiempo se retorció sobre sí mismo y el lenguaje se opacaba, el personaje heroico luchaba y sufría por defender su *nómos*, por entregarse a deseos, empresas o emociones disidentes, por la soledad inherente a su condición excesiva. La superposición y exclusión simultánea entre *dikés* afectaba a los planos humano y divino y confundía las fronteras, antes sólidamente demarcadas, entre lo antiguo y lo nuevo, lo público y lo privado, el *êthos* y el *daímon*, el presente y el futuro, el orden y el caos, la vida y la muerte o lo masculino y lo femenino. La colisión de este vaivén de fuerzas, a la vez opuestas e interdependientes, impulsaba el conflicto trágico tras cuya explosión no solo quedaba desdibujada la soberanía del ser humano, sino la propia comunidad cívica.

El juego de la norma y la transgresión que define la lucha por los diferentes tipos de poder quedaba al descubierto. En el centro del combate aparecían entonces quienes no debían ocupar, con su cuerpo y con su voz, el espacio público y político para desestabilizar el orden y contaminar la ciudad trastocando sus límites —no sin que su posterior muerte restableciera oportunamente lo que fue amenazado. Frente a la falta de sosiego y conciliación, el clamor doloroso e incontenible por lo perdido se abría camino a través de una comunidad desecha al final de la tragedia. La ambigüedad, la polifonía, el azar, la falibilidad, el conflicto, la violencia, la norma y su subversión, el empeño, la ceguera, el dolor o la compasión son elementos que descubren, en el interior del universo trágico, la existencia de una condición humana y un tejido cívico vulnerables.

Esta visión, en cambio, hallaría su primera y más fuerte detractora en la filosofía platónica que, a través de la figura de Sócrates, estableció como requisito fundamental para la correcta educación cívica y la estabilidad de la República eliminar el exceso de expresiones dolientes: “Luego con razón suprimimos en los hombres ilustres las

lamentaciones, y las reservamos a las mujeres, y no a las más dignas entre ellas, así como a los hombres viles; puesto que queremos que los que destinamos para guardar nuestro país se avergüencen de tales debilidades” (Platón 387 a). Este hecho, asevera Critchley, “equivale a un ataque en toda regla a la tragedia” (199) en la que hay parlamentos de personajes de la aristocracia o la realeza manifestando su desolación sin cortapisas. Las quejas, llantos y clamores de pesar presentes en *Las suplicantes*, *Los siete contra Tebas* o *Los persas* de Esquilo, o en *Áyax* y *Edipo Rey* de Sófocles son ejemplos paradigmáticos de conductas que Sócrates jamás toleraría. Y aún menos bienvenidos serían los padecimientos de Medea, Hécuba o Atosa, mujeres y extranjeras.

El ciudadano modelo era el hombre que, con discreción (*sophrosyne*), moderaba los afectos y sobrellevaba resignadamente el dolor sentido frente a acontecimientos graves como la muerte de un ser querido (Platón 602 e). La calma en las vicisitudes y la habilidad de deliberar calculadamente (*boleusis*) constituían los propósitos de la actividad del lógos y la parte racional del alma: “El error del poeta trágico, por tanto, consiste en hacer público lo que debería ser privado, desestabilizando de este modo esta distinción ... hasta el punto de resultar una amenaza para la ciudad justa, regulada según la ley” (Critchley 224). También la coherencia interior y la consonancia del ser consigo mismo resultaban aspectos necesarios en la formación adecuada de los filósofos y el mantenimiento de un régimen justo.

Según el filósofo británico, el rechazo a una subjetividad desdoblada suponía una condena directa a la práctica de la imitación (*mimesis*)<sup>20</sup> propia del drama mediante la que los actores encarnaban roles diferentes y, en concreto, a la tragedia donde los personajes se encontraban sumidos en la contradicción, divididos, debatiéndose entre una multiplicidad de derechos y fuerzas ambiguas o afectados por el influjo inasible del *daímon* (Critchley). La representación de lo excesivo era propia del teatro, un lugar en que se congregaba la “multitud confusa” y donde no cabía la conducta del “hombre sabio, tranquilo, siempre semejante a sí mismo” (Platón 604e). El problema de la *mimesis* es que resultaba atractiva hasta para estos, los ciudadanos más razonables, de tal modo que una vez que se escuchaba una pieza trágica “en que se representa a un héroe angustiado deplorando su suerte en un largo discurso, prorrumpiendo en gritos o dándose golpes de pecho” se percibía “un vivo placer” hasta tal punto que se elogiaba al poeta que fuera capaz de generar con más intensidad ese estado (Platón 605d).

---

<sup>20</sup> Platón define la *mimesis* como la imitación de la voz-otra y la diferencia de la *diégesis*, la narración pura (392c).

No obstante, mantenerse firme ante la aflicción y dejar para las mujeres las lamentaciones era propio de la condición del hombre de bien (Platón 605d). Los efectos nocivos de la imitación, resume Critchley (203), serían para Sócrates los siguientes: amenazar la distinción entre lo privado y lo público, de modo que se desvela lo que tendría que permanecer oculto y desestabilizar “la economía de la diferencia sexual” estructurada en paralelo a la mencionada diferenciación. Esta repulsa culminaría, en *La República*, con la expulsión de los poetas trágicos de la ciudad:

Luego, si uno de estos hombres, hábiles en el arte de imitarlo todo y adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad a exhibir su arte nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir a personas semejantes. Le despediríamos después ... y nos daríamos por contentos con tener un poeta y recitador más austero y menos agradable, si bien más útil, que imitara el tono y el discurso del hombre de bien, y siguiera escrupulosamente las fórmulas que hemos preescrito. (Platón 398 a)

Critchley relaciona las consignas socráticas sobre la imitación con la existencia de una economía moral de la mimesis cuyas bases implícitas dictaban que, en una ciudad justa, a cada persona le correspondía exclusivamente una función, de modo que la imitación debía ser regulada para impedir la corrupción de quienes guardaban el Estado (204). En la lista de lo imitable no cabía nada que fuera “bajo y vergonzoso”, esto es: una mujer siendo el actor varón, y mucho menos si esta era joven o vieja, “querellosa para con su marido o llena de orgullo”, si se lamentaba, enamoraba, enfermaba o estaba de parto; esclavos y esclavas, “hombres malos o cobardes”, “herrereros”, “obreros”, “dementes”, “criminales”, “remeros” e, incluso, el relincho de los caballos, el mugido de los toros, el murmullo de los ríos, del mar, del rayo (Platón 396a). La cuestión era evitar que el alma, espejo de la ciudad, se multiplicara, desdoblara, entrara en conflicto o se enajenara en su camino hacia la Virtud, el Bien y hacia la consecución de un Estado correctamente gobernado.

Ante la moralidad ambigua y plural de la tragedia, Sócrates articula en *La República* una filosofía basada en la regulación de los afectos y comprometida con el principio de no contradicción, la coherencia, la autonomía, la soberanía, el autocontrol y, en palabras de Critchley, con todo lo que en la modernidad se vinculó con el concepto de “autenticidad” (224). En este punto, las consideraciones del teórico británico son relevantes para reflexionar acerca de las implicaciones que tuvo la expulsión de lo trágico en el campo del pensamiento platónico, así como en la vastísima influencia que este alcanzó más allá de la Antigüedad (Critchley). Su hipótesis parte de la premisa de que el

discurso inaugurado por la escuela socrática, y extendido a lo largo del tiempo hasta alcanzar la actualidad, se fundamentó en la creación de una distancia epistemológica antagónica con respecto a la tragedia y a todas las experiencias consideradas esencialmente trágicas, tales como la lamentación y el dolor.

El drama trágico, sin embargo, sería en sí mismo una visión filosófica que cuestiona precisamente la autoridad de los postulados del platonismo, dado que se centra en los aspectos contradictorios, limitados, opresores o vulnerables de la condición humana. La conciencia sobre el padecimiento del sufrimiento propio y ajeno conduciría, a su vez, a una conciencia de la propia fragilidad, parcialidad e interdependencia a la hora de poder superarlo en un mundo donde las acciones de las personas están conectadas: “interpretando la tragedia, podemos llegar a apreciar tanto la precariedad de nuestra existencia como aquello que Judith Butler ha denominado *grievability* (*llorabilidad*, ‘sentimiento de dolor y pena’)” (Critchley 22).

Lo que propone el teórico británico es repensar la tragedia desde su potencial filosófico, lo que conlleva desarmar la visión sobre el ser humano iniciada con Sócrates y retomada, una y otra vez, por distintas figuras y corrientes relevantes para el desarrollo del sistema moderno epistemológico occidental (Descartes, Kant o Hegel). Implica poner en el centro del pensar las experiencias del afecto, del trauma, de la pérdida, de los límites de la autonomía, también el reconocimiento del vínculo entre contradicción y conflicto, de la ambigüedad que a veces atraviesa la moral o las cuestiones de identidad y género:

¿Cómo afectaría semejante cambio a nuestra forma de comprendernos y a la manera en la que entendemos el pensamiento mismo? ¿Podría considerarse la tragedia de la filosofía como una alternativa a la filosofía de la tragedia? ¿Puede que fuera esto lo que Nietzsche quiso dar a entender cuando se describió a sí mismo como un “filósofo trágico” y apostó por los filósofos del peligroso “quizá”? Dicho de una forma un tanto rebuscada: puede sostenerse que Nietzsche puso el foco en la tragedia para defender una forma específica de filosofar que fue aniquilada, paradójicamente, por la propia filosofía. Mi intención no es otra que la de situarme al lado de Nietzsche en su defensa de una filosofía trágica. (Critchley 23)

Estas y otras preguntas han sido formuladas por toda una tradición crítica que ha querido visitar y repensar la tragedia después de Grecia. Sus perspectivas, formulaciones y respuestas han sido múltiples y, en algunos casos, contrarias. A este respecto, es posible al menos extraer dos posturas básicas: una que defiende la persistencia de lo trágico y otra la pérdida de su sentido más allá de las fronteras espaciotemporales del mundo clásico. La corriente de pensamiento postestructuralista en la que se inscriben Critchley, Judith Butler, Rita Felski, Page duBois o Anne Carson se alinea con la primera, así como otra neo o posmarxista en la que se enmarcan teóricos de la cultura como Raymond



Williams o Terry Eagleton. En la segunda posición se sitúa George Steiner, estudioso de las tragedias y, en particular, de la influencia de Antígona en la cultura occidental, y quienes lo han seguido.

La presente investigación se apoya en los presupuestos antropológicos, sociológicos, filológicos, historiográficos y filosóficos expuestos en los apartados anteriores sobre la tragedia, los cuales han arrojado luz a la comprensión de los textos en una rigurosa y profunda conexión con su marco de producción. El recorrido seguido hasta el momento conduce a pensar que es posible hablar de la pervivencia de lo trágico en el mundo actual, aunque no sin importantes transformaciones. La perspectiva hermenéutica adoptada para analizar el *corpus* de *Antígonas* se enraíza, dadas las evidencias críticas extraídas de los mencionados estudios, en el vínculo entre un hecho trágico, persistente a lo largo del tiempo pero particular en cada época histórica, y la existencia de una ontología y una epistemología contra-platónicas, basada en las nociones de ambigüedad, precariedad, interdependencia, multiplicidad, contradicción y fragilidad.

El enfoque crítico mediante el que se someterá a examen los objetos de estudio establece —dada su consonancia y complementariedad con los presupuestos mencionados sobre la tragedia— una alianza teórica con las éticas del cuidado y la línea inaugurada por los feminismos postestructuralistas contemporáneos. Acto seguido, se procede a exponer resumidamente las principales posturas existentes sobre el hecho trágico después de Grecia con el propósito de, en último término, concluir con la justificación de la elección crítica de la que parte el análisis que aquí se elaborará.

### *3.2. Lo trágico después de Grecia: una revisión*

Repensar la tragedia después de la Antigüedad y en el marco de una reflexión crítica de tan extensa duración es arriesgarse, señala Rita Felski, a suponer que es posible suplir los errores interpretativos del pasado desde un presente presumiblemente dotado de suficientes herramientas para trascenderlos (5). ¿Se puede reflexionar, desde un momento temporal tan distante, acerca de un horizonte intelectual que constituye el telón de fondo de una tradición de la que se es dependiente? Fue Raymond Williams quien afirmó en su ensayo sobre el género que una tradición no contiene un pasado, sino las interpretaciones sobre ese pasado (30). Es difícil, como para los sujetos trágicos enredados en los pliegues del tiempo, prescindir de esa tradición o partir de un grado cero, de una tabula rasa crítica y, no obstante, los empeños por repensar el género desde perspectivas renovadoras siguen produciéndose en el presente.

A este respecto, Felski habla de la existencia de una serie de corrientes de pensamiento que han aportado, desde la segunda mitad del siglo XX, una nueva sensibilidad en la teoría y la crítica de la tragedia. La primera de ellas constituye una respuesta directa a la exaltación del género como una forma trascendental y existencialista capaz de sustraerse a las condiciones históricas en medio de las que se originó, una perspectiva sostenida en primera instancia por Steiner en *La muerte de la tragedia* (1960). En este ensayo el filósofo y teórico literario limita la aparición de lo trágico a una serie de épocas o momentos de la historia de la humanidad, tales como la Atenas del siglo V o la Europa de los siglos XVI y XVII. La tragedia es descrita entonces como la manifestación de una crisis metafísica donde el ser humano se siente desesperanzado ante la falta de un hogar ontológico (Felski 6). Se trata de un fenómeno esencialmente sacro y jerárquico, de modo que no se pueden considerar trágicos los textos en que los sujetos ya no pertenecen a la nobleza y han perdido la conexión con el orden divino en una sociedad laica o en la modernidad optimista donde ya no hay lugar para el terror, el pesimismo ni el sufrimiento del gran sujeto heroico (Steiner 3).

Después del ensayo de Steiner, en los 80 y los 90, la crítica se volvió fundamentalmente política y se impuso el relato brechtiano sobre el género, en virtud del cual la tragedia ocupaba el lugar de la ideología al revestir las circunstancias históricas de un halo de pretenciosa universalidad, determinismo y un espíritu derrotista que iba en contra de la imaginación de un posible despertar social contra la opresión (Felski 6). Independientemente de las diferencias, tanto el análisis steiniano como el brechtiano tenían en común la imagen pesimista y desesperanzada de la tragedia. Este consenso, en cambio, ya no existe y la proliferación de teorías que rechazan la desaparición de lo trágico, así como su carácter sombrío e inmutable han sido igualmente relevantes en el campo de la hermenéutica sobre el género.

Las aportaciones de Raymond Williams abren esa primera vertiente crítica que se posiciona contra las posturas anteriores (Felski 7). La defensa de múltiples formas trágicas en cada época y contexto histórico y, simultáneamente, de la existencia de un componente ético y político en el género, de carácter transhistórico, aunque mutable y específico en sus propósitos son las bases teóricas que integran su enfoque. En *Tragedia moderna* (1966), el teórico de la cultura somete a revisión las investigaciones que habrían proyectado las filosofías individualistas y existencialistas de su época sobre la historia

del género.<sup>21</sup> Bajo su óptica, es posible acceder a la tragedia a través de múltiples caminos, en su dimensión de obra literaria, de conflicto teórico, de problema académico o de la propia experiencia cotidiana e inmediata, dado que no se trata de un tipo de hecho único que habla de una condición humana ajena a los procesos de transformación social, sino de un conjunto de vivencias, convenciones e instituciones en continuo movimiento (Williams 70).

La propia Rita Felski, Elizabeth Bronfen, Edith Hall, Nicole Loraux, Vernant y Vidal-Naquet, Anne Carson, Judith Butler o Simon Critchley son algunas y algunos de los pensadores que se alinean con esta consideración. Aunque desarrollados en diferentes campos, sus enfoques tienen en común la sujeción a métodos genealógicos y arqueológicos de investigación, aplicados con el objetivo de matizar observaciones ahistóricas y sesgadas y desentrañar las condiciones de producción de los textos. Dentro de este grupo no se ha mencionado aún la labor revisionista de Page duBois, quien afirma que la lectura sobre el legado de lo trágico no debería limitarse al pátos del gran personaje heroico, una visión que se convirtió en dominante y que partiría de una lectura de Aristóteles, intérprete más influyente de la tragedia, pero que, sin embargo, no se libró de los sesgos propios de la distancia crítica y social que lo separaban, como aristócrata y antidemócrata, del momento de producción más rico de un género profundamente vinculado con la vida colectiva de la comunidad (65).

El carácter polifónico y coral definido por Edith Hall, los fenómenos de la ambigüedad, la paradoja, la multiplicidad de *dikés* o la desestabilización del yo señalados por Critchley o Vernant y Vidal-Naquet, la persecución y subversión de la otredad diferente o la presencia recurrente del duelo, apuntadas por Loraux o Butler son aspectos a los que también alude la historiadora estadounidense para trascender un análisis de la tragedia centrado exclusivamente en el individuo heroico. Lo colectivo, lo extranjero, lo extático, lo esclavizado han estado presentes desde los orígenes del drama para socavar el empeño por aislar al yo solitario en su relación problemática con el destino (duBois 75). La soberanía del sujeto —visión perpetuada desde el platonismo hasta la modernidad a través de ontologías como la cartesiana o la kantiana— se disuelve en las interpretaciones historicistas de la tragedia:

---

<sup>21</sup> Debido a la relevancia y originalidad del ensayo de Williams en el campo de la hermenéutica trágica nos mantendremos apegados en este epígrafe a su lectura, de igual modo que había sucedido en apartados anteriores con la obra de Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet.

My hypothesis is that just as Greek tragedy bore testimony to the beginnings of the formation of the Western subject in the fifth century BCE, so now readers nostalgic for the sovereign subject which developed from this formation anachronistically privilege that subject as they read or watch tragedy. But at a moment when that subject has been called into question by a variety of kinds of fragmentation, dislocation, and difference, we can see in tragedy a much richer and more diverse set of bodies and questions than Aristotle and modernity bequeath to us. If I take a rigorously historicist line here, it is meant to return us to a less partial and reductive view of Greek tragedy, in the name of discovering other kinds of relevance to the present, a moment before the closure of the individual subject that might speak to its dissolution. (duBois 65)<sup>22</sup>

En cambio, existen otros esfuerzos, herederos de una voluntad analítica nietzscheana, por replantear la definición de la tragedia desde sus cimientos, los cuales conformarían la segunda corriente de revisionismo crítico de acuerdo con Felski (8). Algunas de las cuestiones que se plantea tienen que ver con la fuga de lo trágico más allá del drama, o, dicho de otro modo, con la exploración de su presencia en otras formas literarias y artísticas (la novela o el cine.). El apego a un tipo de academicismo clasicista tendente a categorizar las cuestiones estéticas y estilísticas en compartimentos estancos estaría detrás del rechazo a esta labor analítica. Según esta teórica cultural, el cine negro, por ejemplo, posee similitudes con la sensibilidad trágica dada su tendencia a la ambigüedad moral, la confusión entre voluntad y destino en el tratamiento del conflicto o de la opacidad en la descripción de la realidad. Otras consideraciones ajenas a la forma —el juicio sobre el tema, su peso, seriedad o universalidad— también subyacen en la decisión acerca de lo que puede ser o no leído bajo el signo de lo trágico. La atención y el tratamiento de lo femenino o cuestiones domésticas en productos artísticos han tenido como consecuencia su calificación como melodramas (Felski 10).

Quién puede ser un sujeto trágico constituirá la cuestión en la que se centraría la tercera y última vertiente de revisión crítica sobre el género —aunque es la más heterogénea en sus posturas e integra especialistas que también forman parte de las anteriores. Ya se ha introducido la postura sostenida por Steiner al respecto, la necesidad de que las y los protagonistas de la tragedia, para que esta sea así considerada, pertenezcan a un estatus social elevado y mantengan una distancia con respecto a los individuos comunes. En palabras de Felski (10), esta lejanía sería para el crítico literario la fuente de

---

<sup>22</sup> Mi hipótesis es que, al igual que la tragedia griega dio testimonio de los inicios de la formación del sujeto occidental en el siglo V a.C., ahora las personas nostálgicas del sujeto soberano que se desarrolló a partir de esta formación privilegian anacrónicamente ese sujeto cuando leen o ven tragedia. Pero en un momento en que ese sujeto ha sido cuestionado por una variedad de tipos de fragmentación, dislocación y diferencia, podemos ver en la tragedia un conjunto mucho más rico y diverso de cuerpos y cuestiones que el que nos legaron Aristóteles y la modernidad. Si adopto aquí una línea rigurosamente historicista, es para devolvernos a una visión menos parcial y reductora de la tragedia griega, en nombre del descubrimiento de otros tipos de relevancia para el presente, un momento anterior al cierre del sujeto individual que podría hablar de su disolución. (duBois 65, traducción propia.)

asombro trágico que envuelve al sujeto en una significación pública ejemplar que nada tiene que ver con lo democrático. Así pues, aunque el género trasciende lo político depende para existir de una organización específica —jerárquica— de la vida política:

Absolute or “high” tragedy and its manifold approximations evolved in an ideological and social context. However dissociated from the contingencies and mercies of common daylight, tragedy is never politically value-free. Its decline was concomitant with the democratization of western ideals, with the eclipse of imperative destiny in the power relations between mortals and the supernatural, between men and women and the state. From Aeschylus to Shakespeare, from Sophocles to Racine, high tragedy engages the (mis)fortunes of the privileged, of the princely, of a dynastic elite. The very rubric “tragedy” in its Senecan and medieval demarcation is that of “the fall of illustrious men.” Tragedy argues an aristocracy of suffering, an excellence of pain. (Steiner 9)<sup>23</sup>

A las ya conocidas observaciones de Vernant y Vidal-Naquet o de Simon Critchley, quienes hablan de la tragedia como una institución democrática, se suma la crítica que Terry Eagleton formula contra la posición steiniana. El teórico de la cultura afirma que la modernidad y la democracia podrían considerarse condiciones previas a la universalización del potencial trágico. El terror como concepto político, asevera, es moderno y está hermanado desde su nacimiento con la Revolución francesa y la consolidación de un orden burgués que habría perseguido, a través de una acumulación material e imperialista que en realidad lo ha perjudicado, huir con virulencia de la finitud (Eagleton 151).

Esta dimensión de la existencia humana, traumática y liberadora, creativa y demoledora, fáustica, sería para Eagleton aún más antigua que lo moderno y se situaría en la raíz de lo trágico, estando presente en la Atenas clásica, en el Dios ambivalente de la Edad Media, en el concepto ilustrado de sublimidad<sup>24</sup> o en la noción de libertad o deseo asociada a los orígenes y al desarrollo posterior de un sistema capitalista “autodestructivo” (153). De acuerdo con Eagleton, solo mediante la libertad se produce el abismo trágico entre deseo y realización, aunque no se trate de una libertad absoluta,

---

<sup>23</sup> La tragedia absoluta o “elevada” y sus múltiples aproximaciones evolucionaron en un contexto ideológico y social. Por muy desvinculada que esté de las contingencias y misericordias del día a día común, la tragedia nunca está exenta de valores políticos. Su declive fue concomitante con la democratización de los ideales occidentales, con el eclipse del destino imperativo en las relaciones de poder entre los mortales y lo sobrenatural, entre los hombres y las mujeres y el Estado. De Esquilo a Shakespeare, de Sófocles a Racine, la alta tragedia se ocupa de la (mala) fortuna de la clase privilegiada, principesca, de una élite dinástica. La propia rúbrica “tragedia” en su demarcación senequiana y medieval es la de “caída de sujetos ilustres”. La tragedia argumenta una aristocracia del sufrimiento, una excelencia del dolor. (Steiner 9, traducción propia)

<sup>24</sup> Según Eagleton (104), en la Ilustración la noción de sublimidad aparece ligada a un anhelo de trascendencia limitado por la incapacidad perceptiva del ser humano. La ley se vincula asimismo con lo sublime en la filosofía de Burke, Pascal, Hume o Kant, donde su necesidad esconde unos orígenes arbitrarios de imposición violenta.

la historia moderna inaugura y extiende la promesa de una autorrealización en un círculo cada vez más estrecho de personas, multiplicando las oportunidades para la agencia humana.

Sin embargo, un error de cálculo puede subrayar, en palabras de Felski (11), un doloroso abismo entre los anhelos individuales y unas circunstancias sociales insuperables. De hecho, la tradición de la teoría crítica del siglo XX suele reconstruir la historia de la modernidad a través de una narrativa trágica de catástrofe, alienación y explotación constante. Las tesis de Freud contribuyeron a tejer una sensibilidad trágica en la modernidad, al proponer que el deseo y el conflicto no resueltos constituyen ontológicamente a cada uno de los seres humanos, independientemente de su origen socioeconómico (Felski 12). En contra de Steiner, la tragedia tendría entonces un lugar en y más allá de la modernidad, en el orden mundano de cada una de las vidas humanas, voraces en su anhelo de libertad, pero originalmente dependientes, interconectadas y, por ello, vulnerables (Eagleton 153).

Pero ¿cómo o por qué se instaura la visión de la imposibilidad de una tragedia moderna y de un dolor trágico común a todos los seres humanos, independientemente de su procedencia o su posición social? En un gesto similar al acometido por Eagleton, Raymond Williams dedicará su labor analítica a tratar de resolver esta cuestión. El teórico de la cultura, que parte de la afirmación de que una tragedia moderna es posible, estudiará las transformaciones que el género sufre conceptual y hermenéuticamente desde Grecia hasta la contemporaneidad, con el propósito ulterior de establecer vínculos entre esta tradición crítica y el tipo de experiencia trágica a la que los seres humanos estamos sujetos en esta época.

Los intentos por sistematizar una filosofía trágica griega absoluta resultarían, para el teórico, estériles, puesto que el drama fue una manifestación madura compleja de una cultura que poseía una red intrincada de valores y creencias cuyo conocimiento ha llegado a nuestra actualidad mediado por múltiples reinterpretaciones. Es necesario, entonces, establecer relaciones profundas entre esa red y su contexto para detectar qué particularidades presentaba la tragedia en tanto en cuanto estructura de sentimiento precisa.<sup>25</sup> Williams, en una visión similar a la de Vernant y Vidal-Naquet, la define como

---

<sup>25</sup> Término acuñado por Williams para designar el contenido, histórico en su naturaleza, del pensamiento y de la experiencia que encuentra su formalización más específica en las obras de arte. Su presencia es notable en las convenciones que se establecen en torno a un género o en datos estilísticos o estéticos que definen un conjunto de obras.

una forma dramática, un acontecimiento y una experiencia compartida para la que la interacción con la *pólis*, en la representación y revisión de su propia historia, era fundamental (37). Ella incorporaba de manera única el pasado y el presente, el mito y la reacción a ese mito. Frente a las lecturas individualistas que limitan lo trágico a la dimensión del *páthos* heroico, el carácter colectivo vuelve a resurgir como un hecho diferencial y singular del drama ático.

En el mundo medieval, sin embargo, el hecho trágico recaería en la transición de la prosperidad a la adversidad de personajes ilustres, siendo esta dependiente de la Fortuna (Destino, Hado, Providencia), una ley general cuyos poderes mutables y ambiguos determinaban la vida de un ser humano limitado en su capacidad de conocer la realidad. De este modo, el campo de la acción trágica estaba dominado por la actuación de esas fuerzas arbitrarias que conformaban una exterioridad absoluta con respecto a los sujetos. La caída respondía a la transformación, en condiciones ordinarias, de un sujeto célebre en un sujeto desgraciado, de manera que la Fortuna hacía referencia, cada vez más, a un éxito o un fracaso de tipo terrenal. De acuerdo con Williams, el concepto medieval de la tragedia se volvió, paradójicamente, más mundano que en cualquier tiempo anterior: determinados pecados conducían a la fatalidad, pero el mayor pecado de todos lo constituía creer en la Fortuna persiguiendo la prosperidad; la soberbia del mundo abarcaba el resto de los vicios y la solución para salir de ese círculo no se hallaba en la realidad, sino en la búsqueda de Dios (43). La dimensión colectiva del sujeto heroico clásico quedó reducida, por el énfasis en la posición social en el contexto de la sociedad feudal, al caso particular y mundano de la caída del individuo ilustre.

La fuente principal de la tragedia renacentista seguía siendo la fatalidad de los personajes elevados, pero con la disolución del mundo feudal y la introducción del humanismo, el drama estableció nuevas conexiones e intereses, tales como la importancia de distinguir entre Rey y Tirano, el retorno al mundo clásico de los afectos, el interés por el vínculo entre placer trágico y catarsis y, en general, por los métodos y efectos que la tragedia ejercía sobre el público. En este punto lo trágico abandona su consistencia metafísica y se torna crítica, un salto teórico y epistemológico que alcanzará su desarrollo pleno en el Neoclásico y que se mantiene, sin cambios trascendentales, hasta la revisión acometida por Hegel y que tuvo como consecuencia la progresiva secularización de la tragedia. La crítica romántica convertiría al sujeto heroico en un espectador de la tragedia, es decir, en el sujeto de la catarsis cuya mezcla de sentimientos contradictorios de piedad y terror pasaría a constituir el germen de su conflicto (Williams 46).

Los debates sobre el estilo, la tendencia a relacionar lo trágico con el sufrimiento individual del sujeto heroico o a identificar la acción dramática con la idea de catarsis y a convertir, por ende, al espectador en un consumidor aislado de sentimientos se convierten en las cuestiones apremiantes del debate neoclásico. El énfasis creciente sobre una moralidad racional afectó a la concepción de la acción trágica y se vinculó el dolor con un error moral:

No século XVIII, a vinculação do sofrimento ao erro moral era ... governada pela concepção usual de uma natureza humana estática e, de modo menos consciente, pelos habituais códigos morais e sociais que, sendo na verdade particulares, eram tomados como absolutos. Nesse sentido, a nova ênfase moral burguesa se desenvolveu no interior do conceito de decoro. A sua contribuição foi uma crença na redenção, mais do que na digna tolerância ao sofrimento. Nessa dimensão, a mudança era possível quando o erro tivesse sido demonstrado. A tragédia, deste ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude. Toda tragédia que falhe em incorporar esse esquema deve ser modificada ou reescrita, para fazer jus às exigências daquilo que é chamado ... “justiça poética”. (Williams 53)<sup>26</sup>

Esta visión de la tragedia expresó la herencia de una tradición de pensamiento cristiana y humanista en su incapacidad de concebir una moralidad dinámica, con la salvedad de que el marco se reducía entonces a los dogmas limitados de una sociedad burguesa autocomplaciente y en expansión. El arrepentimiento como forma de virtud y la redención como única respuesta posible al padecimiento convirtió la moralidad en un credo y los textos estaban desconectados de gran parte de la experiencia real. La distancia entre la ficción y la realidad, así como la toma de conciencia sobre la dimensión irracional con que se recubrió al sufrimiento fueron las razones que explicaron el posterior rechazo sobre la solidez de los fundamentos de esa supuesta moral trágica (Williams 54).

Hegel no desecharía el esquema basado en la necesidad de una justicia poética, pero llamó a las obras que respondían a él dramas sociales. Bajo la mirada del idealista alemán, la tragedia retomó, en cambio, su perdido cariz metafísico y fue concebida como un tipo específico de acción —y reacción— espiritual (Williams 60). Desde este enfoque, el pátos trágico es causado por los personajes a través de sus propios actos, en cuya motivación, no obstante, identificó una substancia ética —la implicación de un sujeto

---

<sup>26</sup> Sin embargo, en el siglo XVIII, el vínculo entre el sufrimiento y el error moral se regía por el concepto de una naturaleza humana estática y, de forma menos consciente, por los códigos morales y sociales habituales que, aunque eran realmente particulares, se tomaban como absolutos. En este sentido, el nuevo énfasis moral burgués se desarrolló dentro del concepto de decoro. Su aportación fue la creencia en la redención, más que en la digna tolerancia al sufrimiento. En este sentido, el cambio era posible cuando se había reconocido el error. La tragedia, desde este punto de vista, muestra el sufrimiento como consecuencia del error y la felicidad como consecuencia de la virtud. Toda tragedia que no incorpore este esquema debe ser modificada o reescrita para estar a la altura de lo que se denomina ... “justicia poética”. (Williams 53, traducción propia)



para con sus acciones— opuesta a los hechos externos y circunstanciales sobre los cuales no era posible intervenir. La definición hegeliana de tragedia se centró, así, en el conflicto ético, diferente en función de la época o la cultura en que se expresara y dependiente de un principio de libertad, autonomía y autodeterminación. Solo a través y en virtud de la conciencia y el ejercicio de esa voluntad se producía el hecho trágico.

En el enfrentamiento entre dos fuerzas morales antagónicas que finalmente acababan reconciliándose armónicamente residía la esencia trágica para Hegel. Las fuerzas morales en pugna podían ser encarnadas por el orden divino o por los personajes heroicos y la eticidad se alcanzaba cuando quienes protagonizaban el conflicto, anteriormente inocentes por desconocer las consecuencias de sus acciones, asumían las posiciones contrapuestas y obraban alineándose con ellas (Hegel 537).<sup>27</sup> Los personajes encarnaban una idea moral, legítima pero parcial, que, en último término, eran incapaces de defender y ejecutar, debido a que estaban sumidos en contradicciones y luchas que no entrañaban al ser substancial —hecho por el que se requería una reconciliación posterior: “A resolução trágica do conflito resultante é essencialmente a restauração de uma substância e unidade éticas na e conjuntamente com a derrocada da individualidade— que perturba o repouso” (Williams 56).<sup>28</sup>

Según este esquema, los sujetos trágicos debían errar individualmente para que su eticidad particular dejara paso a una forma ética superior en el orden de la ciudad. La consecuencia de esta dialéctica era la destrucción de unos personajes que, o bien subordinaban sus fines privados a esos ideales más altos de justicia pública, o bien alcanzaban la totalidad y la reconciliación en su ser a través de su propio fin. En la perspectiva hegeliana de la tragedia moderna, afirma Williams, la cuestión de la

---

<sup>27</sup> De acuerdo con Ferrater Mora (880-881), la filosofía de Hegel se enmarca, dentro del Romanticismo, en las corrientes del idealismo trascendental. Describir el camino hacia el conocimiento del Ser, la Sustancia Ética o la Idea es el propósito de la labor filosófica hegeliana, trayectoria que se desplegará a través de un contacto progresivo con saberes particulares que conducirá, finalmente, a la contemplación de las ideas superiores. En la *Fenomenología del Espíritu* Hegel se propone mostrar cómo, a través del método científico, sistemático y dialéctico, es posible avanzar en esa sucesión de las diferentes formas o fenómenos de la conciencia que llevan al saber absoluto. En esta filosofía el conocimiento no es la representación que un sujeto se forma de algo externo, sino la conjunción de la representación que el sujeto se hace del objeto como parte integrante del objeto mismo. En otras palabras, la conciencia está integrada por la conciencia del objeto y la conciencia del sí, pues el objeto no es algo exterior o un simple contenido de la conciencia. De este modo, el conocimiento, en tanto en cuanto marcha hacia el Ser absoluto, donde el ser se encuentra con su esencia, requiere una dialéctica Sujeto/Objeto y no la reducción del uno al otro. En este proceso el error se concibe como un momento evolutivo de la verdad, la cual lo conserva y lo supera. Ser es, pues, conocer y conocer es alcanzar la virtud en la fenomenología hegeliana.

<sup>28</sup> “La resolución trágica del conflicto resultante es esencialmente la restauración de una sustancia y unidad éticas en y junto con el derrocamiento de la individualidad, que perturba el reposo” (Traducción propia, Williams 56).

resolución era más compleja que en la antigua porque los personajes estaban más desligados de la colectividad y la justicia resultaba abstracta y fría, pudiendo parecer arbitraria (56). La reconciliación entonces, si se daba en el interior de los sujetos, sería compleja e insatisfactoria, puesto que eran ellos y su destino individual los que se exponían más allá de la substancia ética que representaban.

La hermenéutica hegeliana sobre la tragedia es parte de una filosofía general, el peso en la necesidad del conflicto y en el hecho trágico como una armonización de fuerzas opuestas ejerció una gran influencia de formas muy diversas. El enfoque marxista fue una de sus expresiones más relevantes, en este el conflicto de las formas éticas fue traducido a términos históricos y sociales y la tragedia griega fue concebida como la pugna entre formas sociales arcaicas y un nuevo orden social. La idea de una resolución a través de una forma de justicia superior fue desplazada por un movimiento general y necesario de la historia, el cual se expresaba a través de un conjunto de transformaciones sociales decisivas. En palabras de Williams:

O desenvolvimento social foi considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. Tal como na sua resposta mais geral a Hegel, Marx tomou a descrição de um processo espiritual e fez dela a descrição de um processo social. (57)<sup>29</sup>

Después de Hegel, el carácter técnico o el apego a las costumbres de cada época que había determinado hasta el momento la praxis hermenéutica se transformó en un sistema de ideas, el cual llegó a definir una actitud general con relación a la experiencia de la vida contemporánea. La tragedia se vinculó a las grandes crisis del desarrollo humano y representó el conflicto entre los sujetos y una Substancia Ética o Idea que los definía y los limitaba a través de las instituciones sociales y religiosas (Williams 59). Los conceptos morales se sometieron a revisión y los personajes trágicos fueron vistos como víctimas del propio sistema. Esta perspectiva inaugura, a ojos del teórico, la tragedia liberal.

En oposición a la vinculación entre tragedia, crisis ética y desarrollo humano surgió otra mirada crítica, basada en una secularización del concepto de Destino, que fue

---

<sup>29</sup> El desarrollo social se consideraba de carácter necesariamente contradictorio, y la tragedia se produce en aquellos puntos en los que las fuerzas en conflicto deben, por su naturaleza interna, actuar y llevar el conflicto a una transformación. Como en su respuesta más general a Hegel, Marx tomó la descripción de un proceso espiritual y la convirtió en la descripción de un proceso social. (Traducción propia, Williams 57)

aún más relevante en el campo de la cultura moderna de Occidente. Schopenhauer y Nietzsche conformaron las dos voces más destacadas a este respecto. El primero concibió la tragedia como la expresión máxima del dolor y la crudeza que definía una condición humana en la que se imponían la maldad, el azar y el error. El drama era, por una parte, el vehículo del conflicto interno de la voluntad del individuo que, sustraída de toda racionalidad y lógica, se devoraba a sí misma; y, por otra, del dolor que acompañaba a la existencia humana desde sus orígenes: “El verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados particulares sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma” (Schopenhauer 300).

Lejos quedaba la voluntad hegeliana de reconciliación y la promesa de orden después del desorden en la tragedia descrita por Schopenhauer. El sufrimiento, que esconde sus raíces en la propia naturaleza humana, más allá de toda salvación ética o histórica define la esencia de lo trágico:

... que lo que aquí [en la tragedia] se nos exhibe es el indecible dolor, las calamidades de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico dominio del azar y el irremediable fracaso de lo justo y lo inocente: pues aquí se encuentra una importante advertencia sobre la índole del mundo y la existencia. Es el conflicto de la voluntad consigo misma lo que aquí, en el grado superior de su objetividad, se despliega de la forma más plena y aparece de forma atroz. Tal conflicto se hace visible en el sufrimiento de la humanidad: por un lado, a través del azar y el error, que se presentan como señores del mundo y personificados bajo la forma del destino en virtud de su perfidia, que llega a tener apariencia de intencionalidad; por otro lado, el conflicto nace de la humanidad misma, por los entrecruzados afanes de la voluntad ... (Schopenhauer 298)

Según Williams, esta perspectiva alcanzó un dominio considerable en el campo de la teoría de la tragedia moderna y en la creación de las tragedias postliberales del siglo XX, siendo especialmente influyente la idea de una inevitable normalidad del sufrimiento, del reconocimiento de la proximidad humana con lo trágico y de su implicación en las causas y orígenes de su daño (60). La posición de Nietzsche, en cambio, hallará en el interior de esta visión un tipo de afirmación trágica: la existencia de una estética de placer trágico en el padecimiento irremediable que el género nos muestra con vistas a trascenderlo. En una reminiscencia solo estructural de Hegel, el pensador alemán dramatiza una tensión entre dos fuerzas que será resuelta en una unidad más elevada, esto es, la incorporación apolínea de las intuiciones a los poderes dionisiacos en la tragedia:

Daríamos un gran paso en lo que se refiere a la ciencia de la estética, si llegásemos no sólo a la inducción lógica, sino a la certidumbre inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco ... Estos nombres los tomamos de los griegos, que han hecho inteligible al pensador el sentido oculto y profundo de su concepción del arte ... con ayuda de las figuras netamente significativas del mundo de sus dioses. Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario

antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso. Estos dos instintos tan diferentes caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas, para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la denominación arte, común a ellas, no hace más que enmascarar, hasta que, al fin, por un admirable acto metafísico de la voluntad helénica, aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea, de la tragedia antigua. (Nietzsche 47)

La destrucción del sujeto heroico, manifestación máxima de la voluntad, conduce al público, gracias a la identificación, a la visión de que el ser humano es tan solo un fenómeno en medio de la vida eterna de la voluntad, que permanece inalterada: “La consolación metafísica que nos deja ... toda verdadera tragedia es el pensamiento de que la vida, en el fondo de las cosas, a despecho de la variabilidad de las apariencias, permanece poderosa y llena de alegría” (Nietzsche 80). El arte permite al individuo transformar su náusea existencial, después de tomar conciencia del absurdo inherente al vivir. No se trata de un efecto purificador o moral, sino estético:

La tragedia resume en sí el delirio orgiástico de la música, elevando así de un golpe la música a su perfección ...; pero añade también el mito trágico y el héroe trágico que, parecido a un formidable titán, toma sobre sus hombros el fardo del mundo dionisiaco y nos libra de él. Mientras que ... sabe mostrar ... el avasallamiento del áspero deseo de vivir esta vida y sugerir, con gesto admonitor, la idea de otra existencia y de una alegría más elevada. (Nietzsche 157)

Un último aspecto resulta trascendental en la concepción nietzscheana sobre el género, el relato de su desaparición y de, por consiguiente, la desaparición del mito en la tradición filosófica como consecuencia de la ascensión del pensamiento socrático. Este encarnaría para Nietzsche el primer modelo de optimismo científico que desvió a la tragedia de su curso, pretendiendo alcanzar un sistema de conocimiento coherente y cerrado que expulsara el error, considerado un mal en sí mismo (125). La tragedia renacería una vez que la ciencia fuera confrontada con sus propios límites y renunciara a su anhelo de validez universal, un tiempo que para el filósofo había casi llegado cuando escribió *El nacimiento de la tragedia* (1872).

La ligazón entre tragedia, mito y la repulsa del logocentrismo tuvo una importancia trascendental sobre la teoría trágica, teniendo como consecuencia inmediata el énfasis en el rito como fuente del saber trágico. Sobre la influencia, las consecuencias y los sesgos que provocó esta visión ya se ha hablado en la primera parte de este bloque. El enfoque ritualista, que derivaría en la identificación entre mito, ritual e irracionalidad y entre ritual, acción dramática y hecho trágico, marcó a la llamada Escuela de Antropólogos Clásicos de Cambridge y, por tanto, a la deriva de las teorías que se produjeron sobre la tragedia a comienzos del siglo XX, las cuales disfrutaron durante

mucho tiempo de un carácter irrefutable. Además de subrayar la falta de evidencias acerca de este origen religioso, Williams dirá que la leyenda heroica no podía ser irracional porque ella, en su contexto, fue percibida como una historia y que el rito tampoco podía identificarse con las muchas formas dramáticas en las que, de hecho, no había presencia alguna de acciones rituales (65). El crítico de la cultura afirma que bajo esta perspectiva subyacía la necesidad de que tanto mito como rito funcionaran como metáforas mediante las cuales el sentido trágico simbolizaba una muerte y un renacimiento cíclicos, sacrificiales, ligados a los movimientos de la propia naturaleza.

Relacionar estos supuestos orígenes religiosos con una visión trágica que, además, sobrevive a lo largo de múltiples periodos históricos resulta, para Williams, un gesto forzado. Sin embargo, lo que parece relevante en esta idea sobre la tragedia es la noción, de influencia nietzscheana, de que el sufrimiento forma parte, de un modo vital, enérgico e irremediable, del orden natural.

Mas então uma real e complexa tradição está sendo descrita e limitada por uma versão do século XX sobre a natureza da tragédia grega ... No centro de a ação ritual, afinal, está o herói trágico cujo conflito interno é toda a ação trágica, e cuja crise e destruição podem ser vistas ... como o dilaceramento e o sacrifício pela vida. Assim, não apenas encontramos um uso do mito num sentido especificamente moderno, para explicar uma metafísica pos-cristã, mas também a conversão da figura ritual em uma figura do herói moderno: aquele ... que na tragédia liberal é também a vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la.

É a essas pressões da ideologia e da experiência contemporânea creio, que devemos relacionar a ideia de tragédia que é agora temporariamente dominante, mas que nos é oferecida como, a um só tempo, histórica e absoluta. (Williams 68)<sup>30</sup>

El teórico galés buscará examinar la hegemonía de esa idea sobre la tragedia a la luz de la experiencia de su tiempo. Las posiciones, como la steiniana, que hablan de la desaparición de lo trágico, por falta de algún asidero metafísico, en la época contemporánea responderían a cierto tipo de tendencia dentro del mundo académico a valorar el pasado en detrimento del presente y a separar teoría de práctica creativa en un momento en que, además y paradójicamente, prolifera el arte trágico. Esta actitud conduce a negar y a juzgar como erróneos los sentidos que lo trágico recibe en el interior

---

<sup>30</sup> Pero entonces una tradición real y compleja está siendo descrita y limitada por una versión del siglo XX de la naturaleza de la tragedia griega ... En el centro de la acción ritual, después de todo, está el sujeto trágico cuyo conflicto interior es la totalidad de la acción trágica, y cuya crisis y destrucción puede ser vista ... como el desgarramiento y el sacrificio de la vida. Así, no sólo encontramos un uso del mito en un sentido específicamente moderno, para explicar una metafísica postcristiana, sino también la conversión de la figura ritual en una figura heroica moderna: aquella ... que en la tragedia liberal es también la víctima; que es destruida por la sociedad en la que vive, pero que es capaz de salvarla. (Williams 68, traducción propia).

Es a estas presiones de la ideología y de la experiencia contemporánea, creo, a las que debemos relacionar con la idea de tragedia que ahora domina temporalmente, pero que se nos ofrece como histórica y absoluta a la vez. (Williams 68, traducción propia)

de la experiencia vital contemporánea y a anclarse en ideas acerca de la existencia de una naturaleza humana y de la tragedia inmutables.

No obstante, si se toma el hecho trágico como ese conjunto de convenciones, experiencias e instituciones que se transforman en cada época y cultura, si se abandona la teoría y se examina la práctica creativa, tal vez sea posible, según el teórico galés, averiguar cuál es la estructura del sentimiento dominante de la tragedia en la época contemporánea, discernir las variaciones en su interior y las conexiones con los dramas actuales, con el propósito de reaccionar críticamente a ellos, en un sentido amplio. Tras este recorrido, el enfoque de Williams se volverá a conectar con el de Terry Eagleton cuando afirma que la tragedia contemporánea no se revela en la muerte de personajes nobles, sino en la realidad inmediata que muestra la existencia de una pérdida de conexión entre los seres humanos en el interior de un sistema que los reduce a una vida de trabajos y silencios, de normalización del sufrimiento y del aplazamiento de la esperanza y el deseo:

vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. Foi-me dado ver, ... assim como a toda uma civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com violência em meio a eles. Uma ação que envolve a guerra e a resolução social numa escala tão grande que é contínua e compreensivelmente reduzida às abstrações da história política.

Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. Não apenas os exemplos oferecidos por mim, mas muitos outros acontecimentos —um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada— são chamados de tragédias. (Williams 30)<sup>31</sup>

El argumento, propio de muchas teorías contemporáneas, de que no puede haber tragedia en sucesos cotidianos se vincularía con dos tipos de creencias: en primer lugar, la creencia de que el acontecimiento en sí no es trágico, sino que ese carácter es dependiente de reacciones personales (con la implicación de que la tragedia es un hecho artístico en el que esas reacciones están ausentes); y la creencia de que una reacción significativa requiere el establecimiento de una conexión entre ese acontecimiento y un conjunto

---

<sup>31</sup> Vi la pérdida de conexión entre el sindicato y la ciudad, y hombres y mujeres aplastados tanto por la presión de aceptar esta pérdida como normal como por el aplazamiento y la corrosión de la esperanza y el deseo. Me fue dado ver, ... así como a toda una civilización, una acción trágica que enmarca estos mundos y que, paradójica y trágicamente, estalla con violencia en su seno. Una acción que evoluciona hacia la guerra y la revolución social a tan gran escala que se reduce continua y comprensiblemente a las abstracciones de la historia política.

La tragedia se ha convertido, en nuestra cultura, en un nombre común para este tipo de experiencia. No sólo los ejemplos ofrecidos por mí, sino muchos otros acontecimientos —el desastre de una mina, una familia destruida por un incendio, una carrera arruinada, una violenta colisión en la carretera— reciben el nombre de tragedias. (Williams 30, traducción propia)

general de hechos, de modo que deje de ser un accidente para adquirir un significado trascendental (Williams 71). Pero ¿cómo medir las implicaciones de un hecho por la reacción que provoca?, ¿cómo distinguir su importancia?, ¿se dan en todos los casos reacciones generalizadas y unívocas?, ¿son siempre las reacciones comunicadas o canalizadas públicamente?, y, ¿puede haber reacciones no visibles?, ¿invalida la impasibilidad la presencia del lamento o el duelo por una pérdida, del sufrimiento y la muerte en el día a día?, ¿anula la indiferencia, el alivio o la justificación —usual en marcos de guerra— la dimensión trágica de esta clase de acontecimientos?

En circunstancias en que el dolor se vuelve palpable e incumbe a la otredad, señala Williams (73), estamos posiblemente en el ámbito de acción de lo trágico. La falta de reacción individual o colectiva frente al daño o el sufrimiento ajenos no habla de la inexistencia de una tragedia, sino sobre la individualización, privatización e invisibilidad de la experiencia del dolor cuando no es solamente nuestro. La conversión de las pérdidas colectivas en accidentes, o incluso en daños colaterales, así como su desconexión con una suerte de sentido general que le doten de un halo de universalidad o trascendencia habla del valor que se le otorga a la vida y a la muerte en los marcos sociales. Extirpar el dolor del ámbito público acaba velando la tragedia.

En este punto, los ecos del rechazo platónico hacia el lamento y la conexión entre las reflexiones de Williams y Crichtley resultan evidentes. La exclusión del padecimiento común del universo de la tragedia ha sido subrayada también, antes que por Steiner, por otros teóricos de la tragedia como Bradley, pensador poshegeliano, o por el propio Hegel que distinguía entre una compasión ordinaria y otra verdadera, cuando esta estaba ligada a un contenido ético significativo (Williams 72). La clave de esta separación entre tragedia y mero sufrimiento reside, según el crítico galés, en el acto de escindir la acción humana y el control ético de la comprensión de la vida política y social. Dicho de otro modo, la habituación y desconexión con el dolor de la otredad desliga al ser humano, a su vez, del sistema en que estos fenómenos se producen. No ver contenido ético o humano en ese padecimiento y no ser capaces de dotarlo de una significatividad general tiene como resultado la transformación de lo trágico en un mero accidente.

¿Qué clase de falencia, se pregunta Williams, que ninguna retórica sobre la tragedia puede ocultar se esconde detrás de esta visión? (73) Judith Butler, cuarenta años después, le daría el nombre de “precaridad” (*precarity*) a esta carencia ética, un mecanismo políticamente inducido e históricamente construido, en virtud del cual el valor de la vida —y de las pérdidas— y las condiciones legítimas de sociabilidad se regulan

diferencial y desigualmente en los marcos sociales (46). Frente a la precariedad (*precariousness*), una condición ontológica que define y atraviesa a todos los seres humanos en virtud de su dimensión corpórea, frágil y expuesta inevitablemente a los impactos del mundo y de la otredad, la precaridad hablaría de esa condición que regula la representatividad, otorgándole un carácter selectivo y que se recrudece en situaciones de conflicto:

Tanto la precariedad como la precaridad son conceptos que se interseccionan. Las vidas son por definición precarias: pueden ser eliminadas de manera voluntaria o accidental, y su persistencia no está garantizada de ningún modo. En cierto sentido, es un rasgo de toda vida, y no existe una concepción de la vida que no sea precaria, salvo, por supuesto, en la fantasía, y en particular en las fantasías militares. Los órdenes políticos, entre ellos las instituciones económicas y sociales, están destinados a abordar esas mismas necesidades sin las cuales se potencia el riesgo de mortalidad. La precaridad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte. Tales poblaciones se hallan en grave peligro de enfermedad, pobreza, hambre, desplazamiento y exposición a la violencia sin ninguna protección. La precaridad también caracteriza una condición políticamente inducida de la precariedad, que se maximiza para las poblaciones expuestas a la violencia estatal arbitraria que, a menudo, no tienen otra opción que la de apelar al Estado mismo contra el que necesitan protección. En otras palabras, apelan al Estado en busca de protección, pero el Estado es, precisamente, aquello contra lo que necesitan protegerse. Estar protegidos contra la violencia del Estado-nación es estar expuestos a la violencia ejercida por el Estado-nación; así pues, basarse en el Estado-nación para protegerse contra la violencia es, precisamente, cambiar una violencia potencial por otra. Hay muy pocas opciones distintas a ésta. Por supuesto, no toda violencia procede del Estado-nación, pero es muy raro encontrar un caso contemporáneo de violencia que no guarde ninguna relación con esta forma política.

Este libro hace especial hincapié en los «marcos» de la guerra, es decir, en las distintas maneras de repartir selectivamente la experiencia como algo esencial a la conducción de la guerra. Tales marcos no sólo reflejan las condiciones materiales de la guerra, sino que son esenciales para el *animus* perpetuamente pergeñado de esa realidad material (Butler, *Marcos de guerra* 46-47)

La precaridad definida por la filósofa estaría detrás de la articulación de ese patrón al que alude Williams, conforme al cual existen eventos que no son vistos como trágicos en nuestra cultura: la guerra, el hambre o la migración constituyen algunos de ellos. La precaridad podría ser también otro nombre para el fenómeno de la alienación del que también habla el crítico galés, el cual surge de una parcialidad moral que encubre la tragedia:

Podemos apenas distinguir entre tragédia e acidente se tivernos alguma concepção de lei ou ordem perante a qual determinados eventos são accidentais ou significativos. No entanto, onde quer que a lei ou ordem seja de forma parcial (no sentido de que apenas determinados eventos são relevantes para ela) haverá uma real alienação de alguma parte da experiência humana. Essa efetiva alienação ocorreu mesmo nas ordens mais tradicionais e gerais. A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: alguns mortos importam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória ... (Williams 74)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Sólo podemos distinguir entre tragedia y accidente, si tenemos alguna concepción de la ley o del orden ante la cual ciertos acontecimientos son accidentales o significativos. Sin embargo, allí donde la



A pesar de que la cultura burguesa rechazó distinguir entre las tragedias de personas de distintas posiciones sociales, a menudo esta actitud respondía menos a un auténtico descontento de la realidad social y política que al simple requerimiento de la extensión de la categoría trágica a una nueva clase ascendente. Cuando los argumentos a favor de esta extensión limitada se convirtieron en argumentos a favor de una extensión general y la categoría trágica se trasladó, aparentemente, a todos los seres humanos, el individuo se convirtió en una entidad en sí misma, pero se perdió el carácter público de la tragedia. Los personajes no encarnaban valores colectivos o generales de su época y el drama se convirtió, en palabras de Williams, en un ceremonial vacío y un divertimento para la clase burguesa que se proyectaba en los lugares antes ocupados por reyes o reinas: lo que había sido un orden vivencial era ahora una mera abstracción (75).

La insistencia hegeliana en un orden ético y su vinculación con un proceso de encarnación dialéctico-histórico de la Idea o el Espíritu y después el empeño de Marx en aplicar esa conexión en la dirección de una historia más concreta fueron tentativas de volver a dotar de ese orden de un sentido, de una cierta naturaleza de las cosas a la que asirse (Williams 75). Sin embargo, la idea de una permanencia en el mundo contemporáneo se fue alejando cada vez más hasta el punto en que se racionalizó y se volvió pertinente el propio sufrimiento en filosofías (Nietzsche) o se asimiló a la propia condición humana, en una vinculación secular con los conceptos de culpa y Destino (Schopenhauer).

Un Destino cuyos designios, durante largo tiempo, habían estado velados para el entendimiento, o que se habían integrado en una serie de instituciones mediante las que era todavía posible mantenerse en contacto con él y que, en el contexto contemporáneo, sin la presencia de esas instituciones sociales y metafísicas, acabó asimilándose a la categoría de accidente “até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real” (Williams 76)<sup>33</sup>. Las posibilidades de la asimilación de destino y accidente serían, de acuerdo con el teórico de la cultura, dos: o se trata de un destino ciego, pues el plano de la realidad se torna absolutamente externo y objetivo; o, en épocas donde todavía se tenía

---

ley o el orden sean parciales (en el sentido de que sólo determinados acontecimientos sean relevantes para ellos) se producirá una alienación real de alguna parte de la experiencia humana. Esa alienación ocurrió en los órdenes más tradicionales y generales. La definición de la tragedia entendida como la historia de un hombre de posición es justamente una alienación: algunas de las muertes importan más que otras y la posición social era una verdadera línea divisoria (Williams 74, traducción propia).

<sup>33</sup> “Hasta que ella incluyó todo el sufrimiento real” (Williams 76, traducción propia).

acceso a significados en que todo se articulaba plenamente, se vuelve trascendental, al igual que el sufrimiento, y entonces hay lugar para la tragedia.

La imposibilidad de aplicar los sentidos de épocas pasadas al presente es lo que ha conducido a especialistas como los integrados en la Escuela de Cambridge, o a la línea crítica inaugurada por Steiner a afirmar que es imposible la tragedia, mientras el sufrimiento se convierte en un mero accidente, sobre todo cuando este forma parte de una colectividad alienada (Williams) o precarizada (Butler). Es preciso, señala Williams, establecer nuevas conexiones con aquellos factores que vinculan el dolor presente en la experiencia contemporánea: “encontrar significação é ser capaz de tragédia” (80).<sup>34</sup> El empeño en encontrar significado entraña cierta voluntad de orden, pero en la tragedia, recordemos, el orden está directamente relacionado con el desorden, la norma con su desviación.

El orden y el desorden están sujetos a variaciones propias de cada cultura, de forma que la causa o el sentido trágico no es continuo, sino social e históricamente condicionado, sin embargo, el proceso en que ese movimiento es vivido y resuelto artísticamente parece ser más constante. Según el teórico, un aspecto general y continuo en las obras que llamamos tragedias es la dramatización de un desorden específico y atroz. No son las creencias particulares lo que se ha de examinar en la búsqueda de las condiciones históricas de la tragedia, sino el modo en que el sufrimiento es aislado primero y conectado después con un sentido de vida en cada cultura. Este proceso se ha expresado en diversas civilizaciones a lo largo del tiempo (Williams 78).

La búsqueda de estabilidad en la existencia de creencias fijas (el *páthos* individual del gran sujeto heroico y su caída o lo irreparable del destino), en el interior del ámbito sobre la hermenéutica trágica, parece imposible en un género que precisamente halla su punto de partida en la inestabilidad y la incertidumbre propia de tiempos de crisis. Las tragedias proliferan, no en épocas donde los sistemas de valores son estables, sino allí donde se produce una grieta en el estado, aparentemente pacífico, de las cosas, allí donde lo viejo lucha con lo nuevo, donde una cultura está próxima a transformarse, donde la tensión, la ambigüedad, la contradicción se palpan y atraviesan a la condición humana y su experiencia. Este orden desordenado, donde la creación y la destrucción no son absolutas, así como los efectos que esto provoca, tal vez sea lo constante de todas las tragedias.

---

<sup>34</sup> “Encontrar significado es ser capaz de tragedia” (Williams 80, traducción propia).

La caída del sujeto tampoco es suficiente para explicar el sentido trágico, pues, como afirmaba a su vez duBois, no es la individualidad la que se ve comprometida, sino la dimensión colectiva que conecta esa individualidad con la otredad y con la comunidad cívica, en su diferencia y en su interdependencia. La destrucción del sujeto heroico no suele poner fin a la acción trágica en muchas de las piezas producidas dentro y fuera de la Antigüedad clásica, sino que una nueva distribución de una serie de fuerzas, físicas, sociales o espirituales frecuentemente sucede al hecho de la muerte. La desesperanza asociada a la tragedia sería producto de una lectura que ve el fin en la muerte, la parte por el todo, el individuo por la acción. Según ya se ha podido comprobar en un análisis más amplio del género en el mundo clásico, la tragedia trasciende la muerte, aunque la coloca en el centro de la escena para subrayar la vida que tras ella se impone, es decir, el carácter radicalmente vulnerable y finito de la condición humana: “A tragédia pode ser assim generalizada não como a reação à morte, mas o como o facto, nu e cru, de que ela é irreparável” (Williams 81).<sup>35</sup>

La ligazón entre tragedia y finitud es evidente, pero la forma en que esa experiencia se ha abordado varía en cada época y cultura. En el siglo XX se impuso, de acuerdo con el teórico galés, la idea de que la muerte es absoluta y de que el individuo se enfrenta a ella en soledad, visión que se sostendría también en una hermenéutica moderna sobre la tragedia. No obstante, en palabras de Raymond Williams, la realidad es que las formas en que llega la muerte son diversas y que, además, la pérdida implica y afecta a otras personas más allá del individuo afectado (85). La falta, cuando se vuelve palpable, señala desde una óptica similar Judith Butler, nos reúne a todos los seres humanos en un tenue “nosotros” y ese duelo nos cambia, tal vez, para siempre (*Vida precaria* 47).

Así, del mismo modo en que la pérdida se torna visible a través de la carne, del mismo modo que irrumpe en la vida cotidiana, se materializa en un lenguaje común que depende de una experiencia común. La idea de una muerte solitaria evidenciaría, asevera Williams, la existencia de una desconexión epocal. La conversión de la finitud en un hecho puramente individual reduce la realidad de toda una comunidad a ese reconocimiento singular, al tiempo que niega la posibilidad de cualquier otro sentido donde se produzcan esas conexiones. La experiencia trágica habla de la muerte, pero no acaba con la muerte:

---

<sup>35</sup> “La tragedia puede así generalizarse no como una reacción a la muerte, sino como el hecho, desnudo y crudo, de que esta es irreparable” (Williams 81, traducción propia).

o que me parece mais significativo em relação ao atual isolamento da morte não é ao que ele pode dizer sobre a tragédia ou sobre momento da morte, mas o que está dizendo por meio disto sobre a solidão e a perda de conexões humanas e sobre a consequente cegueira do fado humano. Ele é, por assim dizer, uma formulação teórica da tragédia liberal, mais do que qualquer tipo de princípio universal (Williams 84).<sup>36</sup>

El énfasis sobre un mal trascendental también colonizó la visión sobre la crítica y la creación trágica y sobre la propia realidad. Dos guerras mundiales, las sucesivas posguerras, el neoimperialismo y sus masacres, los campos de concentración y las múltiples crisis sociales, sucesos que marcaron el escenario global del siglo XX, generaron el caldo de cultivo en que esa idea pudo germinar... Una naturaleza humana miserable parecía revelarse, haciendo estallar las ilusiones de progreso y civilización, mientras otros hechos, que abarcaban la dimensión de la lucha y la resistencia pasaban a un segundo plano: “usá-lo [o atroz] como imagem de uma condição humana absoluta é, por sua vez, uma blasfémia, porque, enquanto homens criavam os campos, outros homens morriam, arriscando-se conscientemente para destruí-los” (Williams 84) <sup>37</sup>.

Las tragedias fueron comúnmente leídas bajo esta luz, de forma que la esencia de aquello que mostraban era la irrevocabilidad e inevitabilidad de ese mal trascendental. Esta reducción del hecho trágico impediría, según el teórico galés, ver otras rutas semióticas e interpretativas que implicasen agencia y conexión (Williams). La presencia de acciones éticamente reprobables —que pueden tomar, dependiendo de cada cultura, la forma de la ambición, la venganza, la soberbia o el asesinato— es usual en la tragedia, pero esta recurrencia se expresa a modo de fuerzas particulares que tensionan asimismo con otras. La posibilidad de que estas se expresen de manera concreta permite una reacción, en otras palabras: el reconocimiento del ámbito de actuación de cierta clase de mal ayuda a materializarlo y a lidiar con él, aunque sea a través del ejercicio del duelo.

El drama trágico, lejos de congregar valores absolutos sobre la realidad y la condición humana, enfrenta al público con experiencias de parcialidad, ambigüedad y contradicción. La mayoría de las tragedias no enseña nada sobre el mal, afirma Williams, abarca muchos tipos de acciones y ni siquiera concluye con él sino que muestra cómo vivenciarlo y soportarlo: “Um determinado herói trágico pode arrancar os seus olhos

---

<sup>36</sup> lo que me parece más significativo del actual aislamiento de la muerte no es lo que pueda decir sobre la tragedia o el momento de la muerte, sino lo que está diciendo, a través de esto, sobre la soledad y la pérdida de conexión y la consiguiente ceguera del destino humano. Es, por así decirlo, una formulación teórica de la tragedia liberal, más que cualquier tipo de principio universal (Williams 84, traducción propia).

<sup>37</sup> “usarlo [lo atroz] como imagen de una condición humana absoluta es, a su vez, una blasfemia, porque mientras los hombres creaban los campos, otros hombres morían, arriesgándose conscientemente para destruirlos” (Williams 84, traducción propia).

quando vê o mal que cometeu, mas o vemos fazendo isso numa ação que tem continuidade. E no entanto aquela cegueira ... é agora abstraída e generalizada como uma autocegueira absoluta ...” (86).

Esta lectura moderna definiría lo trágico como una renuncia a la posibilidad de hallar cualquier sentido. Sin embargo y en paralelo, una hermenéutica historicista de corte relativista imposibilitaría tal búsqueda por las variaciones inherentes de sentido que se producen dentro de las distintas manifestaciones culturales. Pero en la tragedia, apunta Williams, los sentidos —las *dikés* griegas— importan en sí mismos porque la experiencia que está detrás de cada acción es central. Si se encuentra una idea concreta sobre lo trágico, asevera el teórico cultural, habremos hallado una forma de interpretar una vasta área de la experiencia humana, relevante para la crítica literaria, pero también para otras disciplinas, como la ética, la antropología o la política, pues la tragedia, desde su nacimiento, surge vinculada al acontecer social.

Después de las aportaciones de Williams, otras y otros especialistas de diversas tendencias metodológicas coinciden, como ya se ha evidenciado, en que la tragedia en la época contemporánea es posible como hecho artístico e interpretativo. Muchas de sus lecturas, señala Rita Felski (13), coinciden en que la tragedia dirige su mirada al fin de la soberanía del yo y a los sueños modernos de progreso y felicidad. Los aspectos en los que estas ponen el énfasis suelen coincidir con las conclusiones a las que llegaron los análisis antropológicos y sociológicos actuales sobre el drama ático: también la tragedia contemporánea expone la presencia de la parcialidad, la imprevisibilidad, la contradicción y la ambigüedad en los asuntos humanos, los límites de la razón, la falta de control sobre decisiones que no solo dependen del individuo, el choque de deseos u opciones irreconciliables o lo ineludible del sufrimiento y la pérdida.

No se trata, en cambio, de que la tragedia sustituya la idea de soberanía por un patrón determinista. De hecho, la posibilidad de actuar de otro modo, concretada en la tensión ambivalente entre libre albedrío y destino, voluntad y contingencia configura, en gran medida, el sentido de lo trágico. Esta incertidumbre engendra simultáneamente el imperativo ético y esa ambigüedad en la acción, descrita por Vernant y Vidal-Naquet, Simon Critchley o Nicole Loraux. Tales cualidades, afirma Felski (13), contribuyen a que el tema de la tragedia resulte oportuno y posea una relevancia para los debates sobre la agencia en la estela del posestructuralismo. El reconocimiento de la conexión entre las acciones y fuerzas que escapan al control humano no implica la negación radical de la

singularidad y el yo, sino la necesidad de reflexionar sobre las limitaciones de los ideales modernos de autonomía, racionalidad, absolutismo moral y metafísico.

La desaparición de una forma dramática exactamente igual a la griega en el presente no implica, así, que la sensibilidad trágica haya desaparecido, sino que esta habría mutado en formas muy diferentes que exceden, incluso, el propio formato teatral. Asimismo, es preciso repensar la tragedia, como señaló Williams, liberándose de un relativismo historicista absoluto y buscar los modos en que lo trágico mutó y persistió a lo largo del tiempo, con el propósito de crear nuevas constelaciones de pensamiento:

The achievements of postcolonial theory include its powerful critique of models of homogeneous, discrete, self-enclosed space and its elaboration of notions of hybridity, translation, and global flow that can deal more adequately with the complexities of cultural transmission. We surely need similar models for thinking about the cross-temporal movement and migrations text. texts. Recent work in literary studies has enriched our sense of the historical provenance of works of art; but distaste for the language of the eternal and universal has often resulted in an equally limited insistence that texts are wholly explicable by time-bound conditions of their origins. The result is a notion of history as comprised of a series of separate, unrelated, slices or segments ...that is unable to account for the ways in which texts persist and signify across time.

... This response seems especially impoverished in the case of tragedy, which assumes very different forms across the contingencies of history and time, but which also undermines the periodizing, progressivist logic of modern thought, serving, as Kathleen Sands writes in this issue, to 'disrupt and defy the narration of time as Meaning'. (Felski 14-15)<sup>38</sup>

En la estela marcada por esta vertiente crítica de estudios sobre la tragedia, y partiendo de que es posible hoy hallar nuevas significaciones para conectar la experiencia trágica con la realidad, en el último apartado de esta sección se tomarán como punto de partida las siguientes preguntas que servirían de guía para el posterior análisis de las Antígonas: ¿cómo se conecta hoy el arte y la hermenéutica trágicas con la realidad de las comunidades en que se verifican tragedias?, ¿es posible analizar el género sin vincularlo con la experiencia global de guerra, crisis social y ambiental en que nuestro siglo se halla sumergido?, ¿permite esta vivencia ahondar en el vínculo entre sujeto y comunidad a

---

<sup>38</sup> Entre los logros de la teoría poscolonial cabe citar su poderosa crítica de los modelos de espacio homogéneo, discreto y cerrado en sí mismo y su elaboración de las nociones de hibridez, traducción y flujo global que pueden abordar más adecuadamente las complejidades de la transmisión cultural. Sin duda, necesitamos modelos similares para reflexionar acerca del movimiento y las migraciones transtemporales de textos. La labor reciente de los estudios literarios ha enriquecido nuestra percepción de la procedencia histórica de las obras de arte, pero la aversión al lenguaje de lo eterno y lo universal ha desembocado a menudo en la insistencia igualmente limitada en que los textos son totalmente explicables por las condiciones temporales de sus orígenes. El resultado es una noción de la historia compuesta por una serie de rebanadas o segmentos separados y sin relación entre sí ... que es incapaz de dar cuenta de las formas en que los textos persisten y significan a través del tiempo.

... Esta respuesta parece especialmente empobrecida en el caso de la tragedia, que asume formas muy diferentes a través de las contingencias de la historia y el tiempo, pero que también socava la lógica temporal y progresista del pensamiento moderno, sirviendo, como escribe Kathleen Sands en este número, para "perturbar y desafiar la narración del tiempo como Significado". (Felski 14-15)

través de la toma de conciencia de una vulnerabilidad e interdependencia compartidas o de un dolor común, de una experiencia trágica colectiva?; ¿es posible ver en la trágica un lugar para el encuentro con la otredad diferente, excluida, dañada, violentada?, ¿y analizar de qué modo irrumpen en las grietas de la norma y de la exclusión?; ¿la tragedia pone de relieve el problema de quién puede ser sujeto de duelo en el espacio colectivo?; ¿es posible extraer de la hermenéutica y la experiencia trágicas una hermenéutica y una experiencia éticas?; ¿y, en definitiva, de qué modo son aplicables estas preguntas a la Antígona sofoclea y a su transformación en los dramas contemporáneos?

### 3.3. *El grito excesivo de Antígona*

En su introducción a *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, Anne Carson realiza la siguiente reflexión: “Why does tragedy exist? Because you are full of rage. Why are you full of rage? Because you are full of grief.”<sup>39</sup> En este contexto, el término equivalente a “grief” sería “dolor”, sin embargo, si se quisiera hacer una traducción lo más precisa posible habría que especificar que este término, en su lengua original, hace referencia al tipo de padecimiento que se siente tras una pérdida. Si se nos permite la licencia, dado que esta expresión no existiría en español, lo más apropiado sería afirmar que la tragedia se produce, según la clásica, cuando alguien se “llena de duelo”. Lo relevante de este enunciado, y por lo que resulta fundamental realizar esta aclaración, es la forma en que ira y duelo se ligan para definir un sentido de lo trágico. Si esta breve cita resulta significativa no es porque en la motivación de los personajes para actuar siempre se conecte el sentimiento de pérdida con la rabia, sino porque simboliza —si se quiere de forma metonímica e hiperbólica— la forma en que aquellos reaccionan frente a este tipo de dolor cuando se produce.

Al superponer otra emoción al dolor por la falta, la helenista parece subrayar, frente a ese dolor inerte que paraliza, el potencial movilizador y vinculante que el duelo, y en general el universo afectivo, posee en las tragedias. Los sentimientos desempeñan un papel central a la hora de impulsar las convicciones y las decisiones de los sujetos heroicos. Actúan como un impulso corpóreo, una suerte de vibración inevitable de la carne que termina de activar el resorte de un deber trágico que se vuelve confuso en ocasiones si se adopta una perspectiva puramente racional. Así, de la misma forma en que podría considerarse que Edipo se autoinflige un castigo porque considera que debe

---

<sup>39</sup> “¿Por qué existe la tragedia? Porque te has llenado de rabia. ¿Por qué te has llenado de rabia? Porque te llenas de dolor” (Carson 7).

purificar su falta con la ciudad, simultáneamente podría decirse que el rey actúa movilizad por el dolor que siente por no haber impedido que Yocasta, su mujer y su madre, se quitara la vida. Desde esta perspectiva, él se arranca los ojos porque ha visto la verdad y porque, al mismo tiempo, no quiere contemplar más el cuerpo herido y muerto de la persona querida: Edipo se condeue y ve, por primera vez, las dimensiones del dolor de Yocasta.

En este sentido, en la tragedia, la emoción ligada a la pérdida de un ser querido o de la vida tal y como había sido hasta el momento adquiere una materialidad fantasmagórica que siempre está veladamente presente. La violencia y los conflictos bélicos asediaban a la población ateniense durante el siglo V a.C. y, de igual manera, a los personajes de la tragedia cuyos clamores de rabia y desolación se extendían por toda la *pólis*. El llanto desconsolado y la ira de Hécuba por el asesinato de su hija Políxena y el resto de sus hijos tras la caída de Troya; la rabia de Clitemnestra hacia Agamenón por haber sacrificado a su propia hija; los sollozos de Electra, quien no parecía hallar calma tras haber planeado el asesinato de su madre; o el sufrimiento que llevó a Edipo a sacarse los ojos tras descubrir que había matado a su padre y se había casado con su madre ya han sido nombrados como ejemplos del *páthos* contenido en las piezas. Además, los actores que las llevaban a escena habían sido soldados, al igual que el público, que había participado en alguna batalla o había estado vinculado de algún modo con ella. Todos los presentes habían soportado, en palabras de Critchley, experiencias asociadas con la guerra, todos habían vivenciado la victoria o la derrota, todos habían padecido sus efectos traumáticos:

La historia de la tragedia griega es la historia de la guerra: desde los conflictos persas a comienzos del siglo V a. C. hasta las guerras del Peloponeso, que se prolongaron hasta el final de ese mismo siglo; desde la hegemonía imperial ateniense hasta su disolución y humillación a manos de Esparta. En el año 472 a. C. Los persas de Esquilo aborda las secuelas de la batalla de Salamina, del 480 a. C. ... Más de la mitad de las tragedias que conservamos fueron escritas después de ese punto de inflexión que representan las guerras del Peloponeso, que comenzaron en el 431 a. C. Edipo Rey se llevó a escena por primera vez en el año 429 a. C., justo dos años después del comienzo de la guerra, durante una época de plagas que, según algunas estimaciones, acabó con la vida de un cuarto de la población ateniense ... No hay duda de que el marco de la tragedia es la guerra y especialmente sus devastadores efectos en la vida humana. (Critchley 32)

Dentro y fuera de las tragedias, la guerra, con su presencia latente y ensordecedora, presagiaba el resquebrajamiento del orden social, la destrucción humana, el dolor por lo que no se habría de recuperar y el terror por lo que llegaría en caso de que ganara el ejército enemigo. La violencia y la muerte, en tal escenario, estaban politizadas y dar la



vida o quitarla formaba parte de las competencias de quien ostentaba la soberanía. La exposición de los cadáveres de los hombres vencidos o traidores a modo de castigo ejemplarizante o el abuso, tortura, esclavización y desplazamiento de mujeres, niñas, niños y personas ancianas eran prácticas habituales en estados de guerra. Lamentarse públicamente podía constituir entonces una acción subversiva en función de por quién se vertieran las lágrimas, dado que no todos los sujetos eran dignos de ser objeto de duelo y velarlos suponía un acto de impiedad y deslealtad para con el Estado.

Los efectos políticos asociados a la expresión excesiva del dolor explicarían el motivo por el cual el platonismo condenó a la tragedia y la considero un género afeminado e indisciplinado que alteraba la separación entre lo público y lo privado y ponía en peligro la estabilidad de la ciudad (Critchley 365), o estarían detrás de las razones de la politización del funeral de Polinices y de la expulsión radical de Antígona a las afueras de Tebas. El llanto y el duelo públicos, según expone Judith Butler en los ensayos *Dar cuenta de sí mismo* (2005), *Vida precaria* (2006) y *Marcos de guerra* (2010), desestabilizan la autoridad, especialmente en tiempos de guerra, porque pondrían al descubierto la existencia de una politización del valor de la vida y de las pérdidas en el interior de los Estados. Por un lado, desvelan la existencia de la ya mencionada precaridad (*precarity*), ese mecanismo de distribución diferencial del valor de la vida en los marcos sociales, así como una alianza entre soberanía y gestión sobre la muerte —Achille Mbembe denominará a esta forma de gobierno “necropolítica” (19). Y, por otro lado, porque desvelar las lógicas jerárquicas que están implicadas en la construcción de ese poder posibilita idear formas de transgredirlo:

Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable? (Butler, *Vida precaria* 17).

Tenemos que preguntarnos bajo qué condiciones el duelo público constituye una “ofensa” para el propio público, un intolerable exabrupto dentro de los términos de aquello que puede decirse públicamente. ¿Qué puede haber de “ofensivo” en la manifestación pública de la pena y la pérdida para que un recordatorio funcione como un enunciado ofensivo? ¿Es que no podemos nombrar estas muertes en público por temor a ofender a aquellos que se alían al Estado o al ejército ...? ¿Es que estas muertes no se consideran verdaderas muertes ni vidas dignas de recuerdo ... porque son víctimas de la guerra? ¿Qué relación existe entre la violencia que les puso fin a estas vidas y la prohibición de su duelo público? ¿Esa violencia junto con la posterior prohibición son inflexiones de una misma violencia? ¿La prohibición del discurso tiene alguna relación con la deshumanización de los muertos —y de los vivos? (63)

Sumado al acto del enterramiento y el duelo, el hecho de que Antígona tomara la palabra públicamente y desafiara al mismo tiempo a su tutor legal y al soberano de Tebas suponía,

siendo una mujer joven cuyos orígenes incestuosos además resultaban un tabú social, supone, de acuerdo con Butler, una alteración de las normas que emanaban de las instituciones del patriarcado y la familia (*El grito de Antígona* 16). Su subjetividad virilizada y expuesta pondría de manifiesto que, frente al orden de la violencia que distingue a sujetos soberanos de los débiles, podría existir otro que transformara la fragilidad en agencia y el cuidado en la condición para el sostén de una vida no violenta en comunidad. Esta es la dirección a la que apuntaría el gesto, aparentemente pequeño, de atender el cuerpo muerto de un ser querido cuando ambos, quien entierra y quien es enterrado, son sujetos ininteligibles en los centros políticos de la ciudad.

Por eso Antígona, junto con otros sujetos trágicos que sobrepasaron los límites que delimitan el orden cívico, es considerada un “monstruo político” (Critchley 368) y un ejemplo del riesgo que conlleva “desafiar la proscripción del duelo público en tiempos en los que se recrudece el poder soberano y la unidad nacional se vuelve hegemónica” (Butler, *Vida precaria* 74):

Antígona, esa máquina de proferir lamentaciones, se convierte en un monstruo político, al igual que su padre. Butler escribe que el lamento de Antígona, colmado de rabia contenida, es algo que siempre “ha obsesionado a la polis y a sus defensores filosóficos, y no porque represente la cruda realidad de las mujeres, sino por representar formas de construir y deconstruir el poder”. (Critchley 368)

Más de veinticuatro siglos después, el marco en el que se sigue interpretando y reescribiendo su tragedia es la guerra. Los horrores vividos durante la primera mitad del siglo XX no pusieron fin a la sucesión de conflictos, invasiones y masacres a nivel global. La voluntad de dominación de unos estados, pueblos, grupos étnicos o religiosos sobre otros, la proliferación de organizaciones criminales, relacionadas con el narcotráfico, la explotación sexual, la trata de personas y con desapariciones y asesinatos sistemáticos, o las políticas extractivistas, oficiales o clandestinas, que ponen en riesgo la continuidad de la vida en el planeta son solo algunas de los modos en que se ejerce violencia sobre los cuerpos en nuestro presente. A esta represión directa se suman otros mecanismos de carácter epistémico, procesos mediante los que se minimiza o anula simbólicamente la representatividad de determinados grupos y sujetos o se regulan desigualmente las políticas relativas a la migración, al género, la sexualidad, la filiación, la ecología, etc. Como ocurría en la Atenas del siglo V a.C., la violencia contemporánea sigue reproduciendo, en diferentes grados de gravedad e intensidad, lógicas de opresión de corte

patriarcal, neocolonial, clasista, xenófobo y extractivista y, bajo este marco, el duelo público se sigue regulando:

La politización de los funerales a lo largo y ancho del mundo en las últimas décadas (en Irlanda, en Argentina, en Ucrania, en África del Norte y en muchos otros lugares) confirma contundentemente esta afirmación. Las fuerzas de seguridad cargan sobre manifestantes mientras cubren desfiles funerarios de manifestantes asesinados por fuerzas de seguridad. Parece como si estuviésemos inmersos en una espiral de violencia sin fin. (Critchley 367)

La conexión entre la tragedia y los contextos de crisis se mantiene, pero, tal vez, su persistencia ofrezca esa oportunidad, señalada por Raymond Williams y Rita Felski, de repensar nuestro tiempo y nuestra condición a la luz de nuevos sentidos y conexiones éticas. La ambigüedad, la falibilidad, la parcialidad, las limitaciones, la fragilidad, la contradicción, la polifonía, la multiplicidad, la emocionalidad, la singularidad o la interdependencia en el ámbito de lo humano son aspectos a los que el género señala todavía hoy. ¿Y si centrar estas cuestiones afectara, como sugirió Critchley, a la forma en que nos comprendemos y en que comprendemos la experiencia? La historia de *Antígona*, así como las múltiples y casi inabarcables versiones e interpretaciones que experimentó, desde un sinnúmero de disciplinas, después de su representación en el año 442 a.C. constituye un objeto de estudio mediante el que poner a prueba el potencial ético de una hermenéutica trágica anclada en tales conceptos.

En esta dirección, Judith Butler realizó una lectura que ligaba los excesos de la figura de la heroína trágica con una dimensión política, la cual ha sido determinante para la recepción y la reescritura del mito en el siglo XXI. Por otro lado, teniendo en cuenta la relevancia y el peso que han adquirido sus teorizaciones en cualquier praxis hermenéutica, debido a su capacidad de realizar una relectura de las obras clásicas desde una mirada ética no eurocéntrica, feminista, cooperante e inclusiva —la cual se ha convertido en un requerimiento y en una urgencia crítica en la contemporaneidad, es posible afirmar que sus aportaciones constituyen un punto de partida fundamental para el análisis elaborado en esta investigación:

Pero ¿podemos considerar a Antígona, por sí misma, representante de un cierto tipo de política feminista, precisamente cuando su carácter representativo está en crisis? Como espero demostrar en las páginas siguientes, ella apenas representa los principios normativos del parentesco, ya que está implicada en relaciones incestuosas que enturbian su posición dentro del mismo y representa un feminismo que podría, en cualquier caso, estar al margen del mismo poder al cual se opone. De hecho, no es que, como ficción, el carácter mimético o representativo de Antígona se ponga en cuestión, sino que, como figura política, apunta más allá, no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad. (Butler, *El grito de Antígona* 16)

Mi lectura de Antígona, en resumen, intentará conducir estas distinciones hacia una crisis productiva. Antígona no representa ni el parentesco ni lo que le es radicalmente externo, sino que se convierte en la ocasión para hacer una lectura de una noción estructuralmente constreñida de la noción de parentesco en términos de su repetibilidad social, la temporalidad aberrante de la norma. (56)

El duelo público es una cuestión política de enorme importancia. Lo viene siendo al menos desde la época de Antígona, quien decidió llorar abiertamente la muerte de uno de sus hermanos aun cuando ello iba en contra de la ley soberana. (Butler, *Marcos de guerra* 64).

La conexión primordial que Antígona establece con la vulnerabilidad y el cuidado a través de la voluntad de dar sepultura a su hermano y los modos en que esta es expulsada, en virtud de su subjetividad problemática, a las afueras sociopolíticas de su comunidad constituyen aspectos recurrentes tanto en la creación contemporánea del mito como en su interpretación. Su conflicto conecta la materia trágica con cuestiones que trascienden valores puramente literarios o estéticos y ahonda en asuntos que poseen un cariz ético significativo en un contexto global atravesado por la guerra: qué dolor importa y qué sujetos pueden ser dignos de duelo; qué mecanismos, normas y factores subyacen en la construcción de la identidad y de una taxonomía jerárquica entre las personas; qué formas adopta el daño y la exclusión; cuáles son las posibilidades de resistir a esa violencia desde una posición excesiva y vulnerable; cómo no quedar inermes frente al horror; cómo crear nuevos lenguajes, nuevas estrategias de comunicación no violentas que permitan tomar conciencia y hacerse cargo de la imperfección, la incertidumbre, la incoherencia, del cuerpo y sus experiencias o de la emoción.

Tomando como guía estas formulaciones, en los bloques siguientes se procederá a hacer el análisis hermenéutico de la *Antígona* de Sófocles y el *corpus* seleccionado de versiones contemporáneas de la tragedia. Tal y como mencionamos en la “Introducción”, los marcos teóricos empleados los conforman: por una parte, la corriente crítica que defiende la continuidad del género trágico en la actualidad y a la que pertenecen gran parte de las investigaciones de las autoras y autores que ya hemos expuesto (Felski, Vernant y Vidal-Naquet, Williams, Eagleton, Critchley, Loraux, Hall o duBois); y, por otra, las éticas del cuidado y los feminismos postestructuralistas donde se encuadran tesis como las de Monique Wittig, Michel Foucault, Donna Haraway, Judith Butler, Paul B. Preciado, Carol Gilligan, Nicole Loraux, Adriana Cavarero, Byung-Chul Han, Emmanuel Levinas o Cristina Rivera Garza.

Como ya se ha señalado, los tres enfoques, encuadrados en diferentes ramas de los estudios culturales, son complementarios, dado que todos prestan atención a aspectos, dentro y fuera de los estudios sobre la tragedia, que divergen del modelo epistemológico

y crítico que se inauguró con la escuela socrática y se extendió a través de otros sistemas filosóficos (el cartesiano, el kantiano o el hegeliano) cuya repercusión es todavía notable. Recordemos que la ética del cuidado, originada en reacción a la implantación de las políticas ultraliberales en la Norteamérica de los años 80 (Calderón Martínez 6), realiza una crítica al modelo ontológico y epistemológico cimentado en las nociones de racionalidad, soberanía y autonomía y a aquellos esquemas violentos que subyacen a su aplicación y articulación en sistemas de clasificación binarios y jerárquicos. En su lugar, estas conciben al ser humano relacionamente y toman la fragilidad y la interdependencia como condiciones originarias y requisitos para el desarrollo de una comunidad ligada éticamente a la otredad.

La red conceptual y argumental tejida por la ética del cuidado se ha ido ampliando y enriqueciendo desde sus comienzos gracias a su aplicación en diferentes áreas del conocimiento. Carol Gilligan, filósofa y psicóloga, introdujo el término “ethic of care” en el ensayo *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Developments* (1982) para dar nombre a una teoría psicológica del desarrollo humano alternativa a las tradicionales que vinculaban masculinidad, racionalidad y moral y emoción, feminidad y una menor conciencia ética. La *ethic of care* introdujo una novedosa perspectiva de género a partir de la que abordar asuntos morales y de derecho, que contrastaba, además, con los valores de justicia dominantes centrados en los principios modernos de igualdad y derecho individual. La corresponsabilidad, la relacionabilidad y la interconexión social son aspectos que Gilligan desplazó del ámbito exclusivo de la feminidad para situarlos en un ámbito primordialmente ontológico: “En un contexto patriarcal, el cuidado es una ética femenina; en un contexto democrático, el cuidado es una ética humana” (“La resistencia” 50).

En el terreno de la filosofía, la obra de Adriana Cavarero o Judith Butler, o incluso de autoras y autores cuya producción es anterior al trabajo de Gilligan, como María Zambrano o Emmanuel Levinas encajan con las líneas teóricas principales de este marco de pensamiento y pueden considerarse contribuciones —bien *a priori* o *a posteriori*. La ética del cuidado constituye hoy una auténtica herramienta analítica en disciplinas como la antropología, la sociología, la política o la economía. En el ámbito de los estudios literarios y culturales su introducción es relevante para desentrañar, en primer lugar, qué perspectivas críticas están operando en la construcción y recepción de los textos y cuál es su relación con el contexto social del que estos emanan y, en segundo, para repensar y formular rutas hermenéuticas, recorridos semióticos, metafóricos y simbólicos que

establezcan un diálogo creativo con el imaginario social más dominante o normativo. Una lectura conectada con las éticas del cuidado y aplicada a la tragedia se preocupa por reflexionar sobre cómo se interpreta y se produce artísticamente una visión sobre la condición humana y sus formas de relación.

En una línea teórica afín se sitúan los feminismos postestructuralistas, dentro de los cuales merece una mención destacable, debido a la trascendencia de sus aportaciones, las teorías *queer*. Ambas corrientes surgen en la academia estadounidense en los años 80 y 90 para dar respuesta a la crisis del sujeto político del feminismo clásico (la mujer cisgénero, blanca, burguesa y heterosexual) e indagar en la naturaleza de las acciones de los grupos activistas que tomaron las calles frente al desamparo institucional al que condujo la pandemia del sida (Sáez 170). Sus postulados aparecen no solo como una contestación a la naturalización del sexo y el género, sino a la identidad planteada como un fenómeno estable y al estatuto de esencia que adquirió su formulación en dicotomías estancas, en el interior de la tradición teórica y metafísica de Occidente (Preciado 9).

Influidas por el psicoanálisis lacaniano, la escuela postmoderna francesa (Derrida, Deleuze, Guattari, Foucault y Lyotard), el postmarxismo europeo (Agamben, Žižek, Hardt y Negri), el feminismo materialista continental (Delphy, Wittig, Plaza, Guillaumin), el anglosajón (Gayle Rubin) y el postcolonial (Anzaldúa, David, Gayatri Spivak, Lorde o Moraga.) (Córdoba 83) introdujeron una mirada interseccional en el análisis de la desigualdad (Crenshaw 139), formularon la necesidad de situar la producción de conocimientos y lugares de enunciación frente a la tendencia de los circuitos oficiales a la estandarización de saberes e identidades (Haraway 51) y concibieron la subjetividad como una estrategia política (Sáez 112). Bajo esta óptica feminista, la corporalidad y la materia experiencial son: (a) una fuente epistemológica legítima donde generar saberes individuales y colectivos; (b) un espacio de construcción y deconstrucción del cuerpo, donde el poder se inscribe a través de la violencia y la generación de fronteras disciplinarias; (c) y, al mismo tiempo, una plataforma de resistencia desde la que subvertir los códigos que intentan dominarlo (Planella Ribera 89).

Los análisis sobre la construcción de la identidad y el estigma en los entornos socioculturales, así como sobre la ideación de estrategias de resistencia frente a la represión constituyen, en definitiva, dos intereses fundamentales de estas aproximaciones. Así, teniendo en cuenta que la norma y la transgresión en torno al género y la subjetividad son asuntos trascendentales en la tragedia y especialmente en el mito de

Antígona, este enfoque crítico provee de herramientas conceptuales relevantes para examinar y profundizar en los modos en que esta lógica se refleja, o no, en la creación e interpretación de las piezas. A través del diálogo interdisciplinar entre estudios culturales, feminismos postestructuralistas y la ética del cuidado se procederá a ofrecer un análisis comparado entre los textos.

El siguiente bloque se centrará en la versión sofoclea de *Antígona* (442 a.C.): se enmarcará la figura del dramaturgo, su producción y su contexto más inmediato; seguidamente, se realizará un análisis de la tragedia desde aquellas interpretaciones que predominaron en la tradición crítica e integraron el canon hermenéutico occidental sobre el mito, de modo que pasaron a formar parte del acervo de lecturas recurrentes mediante las que aquel ha sido pensado. Posteriormente, se revisan los viajes que la tragedia experimentó dentro y fuera de ese orden crítico en Europa y América Latina —ya que son los contextos donde se enmarcan las reescrituras de nuestro *corpus*— desde una perspectiva hermenéutica y crítica.

Finalmente, en el tercer bloque realizará la interpretación de la *Antígona* clásica y las de las versiones contemporáneas seleccionadas desde los marcos teóricos escogidos. En el primer análisis, como ya se ha señalado, el ensayo *El grito de Antígona* (2000) de Judith Butler será un punto de partida fundamental, mientras que en el segundo ejercicio hermenéutico dialogarán *Antígona* de Jean Anouilh (1944) y *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967) y *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y *Antígonas Tribunal de Mujeres* de Tramaluna Teatro y Carlos Satizábal (2014). Como ya se mencionó en la “Introducción” las hipótesis que se toman de partida son dos. En primer lugar, nos proponemos indagar si las interpretaciones canónicas de la *Antígona* y sus reescrituras que ven en su conflicto un choque entre dualidades irreconciliables (hombre/mujer, masculino/femenino, juventud/vejez, individuo/comunidad o familiar/político) estarían ancladas en una concepción de la tragedia que perpetúa una visión sobre el hecho trágico y el ser humano de corte patriarcal, esencialista y dicotómico. Y, en segundo, trataremos de observar si una producción hermenéutica contemporánea del mito, conectada con los feminismos postestructuralistas y las éticas del cuidado, que establezca conexiones con el marco extratextual con el que dialogan las obras, posee un potencial ético que, además, dirige su atención a formulaciones contrarias a las de la crítica tradicional.

Los marcos teóricos escogidos servirán para arrojar luz al análisis en la dirección indicada, apuntando a otras interpretaciones que tal vez puedan trascender la perspectiva dicotómica sobre el conflicto trágico o, al menos, desestabilizarla. En último término,

intentaremos comprobar si una lectura contemporánea que conecte el texto clásico con las versiones actuales de la obra puede hacer de *Antígona* la representante de un orden, todavía no alcanzado, ontológico, epistemológico feminista, no sustentado en la identidad fija y binaria, sino en la fragilidad, la ambigüedad, el cuidado y la no violencia.

Finalmente, cabe señalar que, al margen del ensayo de Judith Butler, ya han surgido teorizaciones que han indagado sobre la conexión entre feminismos, políticas del duelo, tragedia y la leyenda de *Antígona*, siendo dos de los más destacados: el ya traído a colación ensayo de Simon Critchley, *La tragedia, los griegos y nosotros*, donde el autor reflexiona sobre la pertinencia de la tragedia en la filosofía contemporánea y su conexión con el sentido que este género poseía en la Grecia clásica; y el trabajo de Karín Chirinos Bravo, *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y la performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, en el que la humanista realiza un análisis de *Antígonas* latinoamericanas actuales, partiendo de la lectura butleriana del mito y poniendo el énfasis en la dimensión teatral de los textos.

La presente investigación, aunque sigue la estela crítica y teórica de estos trabajos, pretende aplicar la hermenéutica contemporánea elaborada en torno a la tragedia griega a la interpretación concreta de un *corpus* de *Antígonas* actuales (no solo latinoamericanas, sino también dos europeas y el texto clásico) para comprobar si existe una continuidad entre lo trágico en el mundo antiguo y el presente. No se busca poner el foco en el aspecto dramático de los textos, sino en su naturaleza de objeto cultural, con el propósito último de elaborar una hermenéutica trágica ligada a una perspectiva ética. Y se persigue conectar esta crítica con los marcos no solo de las teorías *queer* sino de otras formulaciones provenientes de la teoría y los feminismos postestructuralistas y de la ética del cuidado. En resumen, las aportaciones de esta tesis residirían en: a) la amplitud de su perspectiva comparada, que conecta la hermenéutica sobre la tragedia griega con la contemporánea y establece un diálogo entre la *Antígona* ática y cuatro reescrituras producidas en diferentes momentos del siglo XX y XXI y en contextos socioculturales diferentes; b) la introducción del enfoque proveniente de las éticas del cuidado y los feminismos postestructuralistas y *queer*; (c) y la reflexión acerca del carácter simbólico, cultural y textual del objeto de estudio.

Los siguientes interrogantes guiarán el camino hacia la formulación de una hermenéutica vulnerable: ¿es posible que la literatura y el arte *cuiden* en un sentido simbólico, que nos conecten a la comunidad en tiempos de guerra, que invite a pensarnos desde otro paradigma que abandone el apego por la soberanía, el logocentrismo, la



jerarquía y la dominación?, ¿a qué señala el conflicto de la heroína trágica sobre el orden bélico y patriarcal?, ¿encarna esta Antígona múltiple una posibilidad de imaginar un orden social comunal, encarnado, corpóreo, excesivo, ambiguo, contradictorio, polifónico y no violento?, ¿es posible que lo trágico halle un sentido ético en un mundo contemporáneo en guerra?

**Bloque 2. *Antígona* de Sófocles: canon y contracanon**

*dear Antigone:  
your name in Greek means something like “against  
birth” or “instead of being born”  
what is there instead of being born?  
It’s not that we want to understand everything  
or even to understand anything  
we want to understand something else.*

(Anne Carson)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Querida Antígona:

Tu nombre en griego quiere decir algo así como “contra / el nacimiento” o “en lugar de nacer” ¿Qué hay en lugar de nacer? / No es que queramos entenderlo todo / o incluso entender cualquier cosa, queremos *entender algo más.* (Anne Carson, traducción propia)

## 4. *Antígona* de Sófocles

### 4.1. *El autor y lo trágico*

La biografía de Sófocles es “apenas más rica, no menos insegura ni menos externa” que la de cualquier poeta de la Antigüedad, escribía la helenista Lida de Malkiel (13). No obstante, y siendo conscientes de la dificultad que entraña verificar los datos dispersos que existen en torno a su figura, introduciremos unas breves notas al respecto con la intención de aterrizar en el contexto sociopolítico y estético en el que nace su versión de *Antígona*. Un texto anónimo escrito en el siglo I titulado *Vida de Sófocles*, fragmentos pertenecientes a obras de Ateneo, Heródoto, Plutarco o Aristóteles y un artículo dedicado en la gran enciclopedia bizantina, la *Suda* (siglo X), constituyen las principales fuentes que dan cuenta de su figura. Se estima que nació aproximadamente entre los años 497/96 a. C. en Colono Hípico, un pequeño lugar próximo a la ciudad de Atenas, en el seno de una familia rica, relacionada con las esferas de la aristocracia, hecho que le permitió recibir una educación artística y gimnástica en sintonía con los valores de la *areté* griega.

Cumplió con sus deberes de ciudadano ateniense a través de su participación en la esfera política de la república. Desempeñó el cargo de estratego (general) en la guerra librada por Atenas contra Samos en el 441/40 y, posiblemente, también en el 428 y en el 413, se encargó de la comisión de finanzas del Estado y formó parte del Consejo Supremo de los Diez Próbulos, encargado de gobernar la ciudad tras el desastre protagonizado por el ejército ático en la expedición a Sicilia (413/11) (Doods 455). De ideología más bien conservadora, Sófocles apostaba por regresar en los últimos años de hegemonía imperial a una constitución oligárquica, poseía “profundas convicciones religiosas” (Morenilla 3) y se mantuvo apegado a las tradiciones y cultos vinculados a una Atenas más arcaica, una práctica que dejó una visible huella en el vocabulario utilizado en sus piezas (“*miasma*”, “mancha”, “purificar”) (Lida de Malkiel 13; Lasso de la Vega 21; Bergua Caverro 5).

Su obra abarcó prácticamente casi todo el siglo V a.C., periodo de tiempo en que presencié la época dorada, pero también la más turbulenta de la *pólis*: vivió las guerras Médicas (490-80), la formación del imperio ático (entre el 480/30 a.C.), la transición entre el sistema de valores conservadores, arcaicos, nobiliarios, épicos a otro centrado en la democracia, las leyes, el lógos, el desarrollo de la filosofía, la retórica, la historiografía, el teatro, la medicina, la astronomía y el comienzo de las guerras del Peloponeso entre Atenas y Esparta. Murió a los noventa años (406), justo antes de presenciar la derrota definitiva de la ciudad en el 404.

La crítica le atribuye entre ciento trece y ciento treinta obras, de las cuales se conservan siete y de cuya selección se encargaron los sabios alejandrinos en torno a los siglos III-I a.C.: estas son *Edipo rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*, *Electra*, *Filoctetes*, *Áyax* y *Las Traquinias*. Quedaron también algunos fragmentos relativos a ciclos míticos —*Atamante*, *Egisto*, *Alcestitis*, *Dánae*, *Laoconte* o *Fedra*— y a un drama satírico —*Los sabuesos*—, mientras que se perdieron completamente otras composiciones poéticas, como odas, peanes, elegías, y una suerte de tratado, *Sobre el coro*, de carácter teórico-técnico (Dodds 455; Bergua Cavero 13). De acuerdo con Lida de Malkiel (17) y Carmen Morenilla (3), la pervivencia de este escaso número de obras responde a que la mencionada selección estuvo guiada por un criterio pedagógico, de modo que se conservaron aquellos textos que se estudiaban en el sistema educativo de la Grecia tardía y de Bizancio y de los que, por tanto, no se dejaron de hacer copias ininterrumpidamente. Representó su primera obra en el año 468 a.C. y, según fuentes antiguas, su trabajo poético fue acogido y celebrado desde entonces por el público ateniense:

Como autor dramático, Sófocles disfrutó durante toda su vida del favor de sus conciudadanos atenienses, sin altibajos apreciables. Resultó ya vencedor en su primer concurso trágico, en las fiestas Dionisias del año 468, compitiendo con el propio Esquilo; después de esto, concursó otras veintinueve veces hasta el año de su muerte, consiguió el primer premio en dieciocho ocasiones, y nunca quedó en tercer lugar. (Bergua Cavero 12)

En materia de teoría y crítica las tragedias sofocleas han suscitado una cantidad prácticamente innumerable de interpretaciones de muy diversa naturaleza, constituyendo las consideraciones aristotélicas el punto de partida fundamental para las que vendrían después. Se podrían delinear, en cambio, una serie de rasgos generales que den cuenta de su quehacer poético en lo que respecta a las innovaciones técnicas, la configuración de la acción dramática, el lenguaje y el estilo, la construcción de los personajes y la articulación del conflicto trágico. Aristóteles escribió en su *Poética* que Sófocles había “elevado a tres el número de actores e introdujo la escenografía” y, además, destacó “la grandiosidad” (1449 a) con la que representaba a los seres humanos en la tragedia en la que los retrataba como “debían ser” y no como eran (1461 b).

Son frecuentes las alabanzas sobre la dramaturgia de Sófocles, a quien se le atribuye el haber llevado al esplendor al género tras alcanzar un equilibrio perfecto entre la innovación técnica y la preservación de moldes y patrones antiguos. En un influyente estudio sobre el papel del heroísmo sofocleo, Knox sostenía que el dramaturgo inventó la forma trágica tal y como la conoce Occidente, dado que en sus piezas la trama se centra

por primera vez en el personaje heroico: “This dramatic method, the presentation of the tragic dilemma in the figure of a single dominating character, seems in fact to be an invention of Sophocles” (1).<sup>41</sup> Sófocles rompió con la estructura trilogica propia del drama esquiléo<sup>42</sup> e inauguró un nuevo tipo de drama que concentraba la acción y otorgaba un peso mayor a los individuos (Miguez 115), al tiempo que elaboró “una temática más reducida y dominante” (Vara Donado 12). La historia de la estirpe y el motivo de la maldición familiar, en virtud del cual existía una falta hereditaria (*miasma*), resultado de la perpetración de un crimen que se transmitía de generación en generación, quedaba por primera vez en un segundo plano (Schere 8).

Por otro lado, sustituyó el protagonismo del coro esquiléo y la presencia de sus extensos cánticos (estásimos), incrementó el número de actores (sumó un tercero al segundo añadido, a su vez, por Esquilo) y de sus intervenciones (episodios) y favoreció la triangulación del diálogo con vistas a conseguir una mayor agilidad dramática (Morenilla 3). La reestructuración de la trama —o el modo en que se concatenaban los sucesos dentro del drama (el *mythos* aristotélico)— con vistas a su revigorización constituyó, según la crítica, la tarea que dirigía y a la que se supeditaban todas las intervenciones técnicas que Sófocles incorporó. Este gesto, que parecía sobreponerse a la “rigidez constructiva” de Esquilo y al “esquematismo” de Eurípides (Lasso de la Vega 44), fue interpretado como una búsqueda por captar la atención del público a través de los aspectos internos a la propia obra (Vara Donado 15).

Sófocles también incrementó el número de integrantes del coro (coreutas) de doce a quince y transformó su función. A este respecto, Lasso de la Vega (29) considera que, inserto en el espacio-tiempo del drama y simultáneamente fuera de él, este intervenía como un actor de una naturaleza particular que ejercía una función doble: por un lado, comentaba lo que acontecía, aconsejaba y cantaba el *páthos* de los personajes; y, por otro, era portador de la llamada ironía trágica mediante la que el autor hacía divergir el sentido que este le brindaba a las palabras y a los mensajes —a su vez conocidos por el público— y lo que el personaje creía saber, limitando así el conocimiento que este poseía sobre su

---

<sup>41</sup> “Este método dramático, la presentación del dilema trágico en la figura de un único personaje dominante, parece de hecho una invención de Sófocles” (Knox 1, traducción propia).

<sup>42</sup> En palabras de Vara Donado, el coro esquiléo llenaba con sus intervenciones la mayor parte del drama, de modo que la acción se veía minimizada. Así, como “la acción era pobre, Esquilo se vio forzado, para darle consistencia y solidez, a hacer de tres asuntos uno solo mediante la práctica de la famosa *trilogía*. Si a esto agregamos que ... en su primera fase usa más que dos actores, estaremos en condiciones de entender que sus tragedias ... suplían la falta de acción por la grandiosidad de la concepción de los caracteres, por la brillantez y majestuosidad de sus imágenes y por el barroquismo de su escenografía” (19).

propio destino y el control que ejercía sobre su propio discurso. El coro era entonces un actor a través del que se vehiculaba el juego trágico, a partir del que se escondía o anunciaba veladamente la fatalidad y se jugaba con la ambigüedad, los dobles sentidos, la polisemia y el oxímoron.

En lo que respecta al plano de la composición formal Sófocles emplea predominantemente el trímetro yámbico, una forma métrica que se introdujo en la tragedia una vez que el diálogo cobró más protagonismo y que se caracterizó por combinar tres metros de unas cuatro sílabas, siendo la segunda y la cuarta largas y las demás breves. Este tipo versal se usaba en los estásimos (cantos líricos) cuando el coro contestaba a los personajes, esto es, de forma antitrófica. Estas intervenciones ocupaban una extensión media y se adecuaban a diferentes tonos, siendo cantados, en su mayor parte, en la escena vacía. Con respecto a los diálogos, la crítica pone el énfasis en la precisión y riqueza del lenguaje empleado por los personajes, así como en el dinamismo de las contestaciones gracias al empleo de la esticomitía, es decir, la alternancia continua de un verso para cada interlocutor. De igual forma subraya el manejo del ritmo argumental, logrado por la introducción de las denominadas fórmulas<sup>43</sup> y de cambios variados, a veces bruscos, entre escenas.

Finalmente, en lo relativo al léxico y la retórica, se ha señalado que la expresión poética de Sófocles, caracterizada por la convivencia de un registro lírico que huía de los artificios y de un coloquialismo no demasiado prosaico, comportó la aparición de un nuevo estilo en el drama. El uso de giros idiomáticos, de recursos retóricos que favorecían la articulación de la ironía trágica, del oxímoron o la unión de términos antitéticos en un mismo sujeto definían su lenguaje dramático (Lasso de la Vega 40). Equilibrio, fluidez, flexibilidad, destreza técnica y compositiva en el plano estético y retórico resumirían los principales atributos que las y los helenistas destacan para describir su producción.

En lo que atañe a la dimensión teatral, en la época moderna se estableció un consenso a la hora de atribuir a los personajes una particular complejidad y en presentarlos, frente al usual peso que adquiriría la acción en la tradición crítica aristotélica, como la esencia del drama sofocleo (v.g.: Bergua Caverio; Lasso de la Vega; Lida de

---

<sup>43</sup> En palabras de Vara Donado (21), las fórmulas integraban pequeñas escenas y eran empleadas por los tres dramaturgos. Estas solían tener un contenido idéntico y una forma similar en muchas de sus obras. Un ejemplo de fórmula usada por Sófocles en *Edipo rey*, *Antígona* y las *Traquinias* es la salida abrupta de escena de un familiar, o un personaje cercano a la heroína o el héroe, justo cuando se vislumbra su destino fatal.

Malkiel; Steiner; Vara Donado; Morenilla; Miguez; Knox). Jaeger estimaba que la acción dramática era el vehículo para que los sujetos heroicos pudieran desarrollarse plenamente en el dinamismo, contraste, oscilación y ambivalencia que definía un carácter (*êthos*) que solo se revelaba en su autenticidad al final de las obras (261). Knox considera que, frente a las piezas más cosmológicas de Esquilo, el público moderno puede extraer con claridad el sentido de la obra sofoclea en el motivo del fracaso del protagonista a la hora de ceder ante las fuerzas imparables que lo conducen a obrar (7).

Según expone Lasso de la Vega —influido, como se verá, por las lecturas de Hölderlin y de Reinhardt y Pohlenz sobre *Antígona*— el conflicto trágico de sus piezas reflejaría la soledad que atravesó el individuo griego durante la crisis en que se encontraba sumergida la Atenas de comienzos de siglo V a.C (5). La transición entre el mundo del mito y un sistema religioso arcaico y el mundo de la democracia y el *lógos* que había escindido la comunidad, provocó un desgarramiento en la concepción sobre la propia condición humana que habría de ser testimoniado por la obra de Sófocles. La esencia del conflicto se expresaba, a ojos del helenista español, a través de la relación ambivalente que los personajes mantenían con unas fuerzas en nombre de las que querían actuar, pero por las que se sentían abandonados. El anhelo de conexión, unido a los sentimientos de incredulidad y desamparo de unos sujetos cada vez más desligados de la divinidad, causaría una especial tensión que definiría el sentido de lo trágico en las piezas sofocleas.

Si en Eurípides lo trágico provenía de un sentimiento de desarraigo absoluto, de la total diferenciación entre los planos humano y divino, en el teatro Sófocles se centraría en el instante mismo de la fractura. La heroína y el héroe no constituían esos seres completamente aislados, pero tampoco estaban en consonancia con la voluntad divina, sino que habitaban en medio del dilema y actuaban, culpables e inocentes al tiempo, con y sin ella, llevando hasta las últimas consecuencias la firmeza de sus convicciones: así Edipo buscaba vorazmente la verdad, Áyax quería recobrar su honra mancillada y Electra vengar el asesinato de su padre y purificar la casa. El *páthos* de los personajes sofocleos conformaba, en palabras de Lasso de la Vega, “la señal de su humanidad” (51) y la posibilidad del encuentro con la verdad del ser, ese cumplimiento del mandato délfico que insta al autoconocimiento (“γνωθι σεαυτόν”, “conócete”).

el teatro de Sófocles concuerda con la crisis del espíritu griego irrumpiendo en los días en que el poeta corría. Como en todos los momentos de crisis la vida es dual, coexisten una persistencia de lo antiguo con una germinación de lo nuevo en conflicto con lo antiguo. El hombre que una vez ... ha vivido un repertorio sincero de creencias, arrojado a una circunstancia nueva y conflictiva, vive en una situación espiritual profundamente dramática. ... Mientras dura el tránsito ... su



desarraigo de lo divino es un desgarró íntimo: el de no tener ... en lo divino el asidero que tuvo y que no se sabe ahora quién lo llenará. (Lasso de la Vega 47)

Antes que Lasso de la Vega, Knox ya había afirmado que los caracteres sofocleos actuaban en medio de un vacío aterrador, sin un futuro posible y un pasado que los guiara, en un aislamiento absoluto que les impone la responsabilidad total sobre su acción y sus consecuencias (7). En un ensayo sobre la figura de Sófocles, Kirk Ormand afirma que durante un tiempo la crítica anglosajona y norteamericana solía atribuir al tragediógrafo las mismas características que a sus personajes, considerándolo un productor de textos situados prácticamente en el vacío, al margen de las condiciones sociales, políticas y culturales en que sus piezas se estaban produciendo. Cita en este sentido a Cedric Whitman, académico y poeta estadounidense, que en el influyente ensayo *Sophocles: A Study of Heroic Humanism* (1951) vio en la figura del autor un profundo humanista, distanciado de su tiempo y espacio, que concentró el clasicismo universal del espíritu griego (Ormand 47).

En la década de los 50 no abundaban trabajos que ahondaran en la conexión entre las piezas de Sófocles y el contexto de guerra, el ascenso de líderes aristocráticos en la emergente pólis democrática, o que analizaran sus textos en clave política o feminista como estaba ocurriendo con las piezas de Eurípides o Esquilo:

To some extent, that understanding of Sophocles was enabled by exciting new literary theories that were just arriving in the field of classics in the 1950s and 1960s. Robert Goheen's groundbreaking reading of the *Antigone* from 1951 is one of the first explicit works of New Criticism in classics, predicated as it is on the notion that the meaning of a play can be extricated by a reading of the text itself, in isolation, and by careful consideration of the interplay of recurring themes and images. And, of course, the 1960s also brought Claude Lévi-Strauss' iconic reading of the *Oedipus Tyrannus* to the attention of classicists – and with it the principles of structural anthropology, which were powerfully used and modified by, among others, Charles Segal (e.g. Segal 1981). Such readings, again, derive significance from the interplay of broad themes, now figured as categories of meaning. Although structural anthropology had its roots in the study of living cultures, its methods were quickly appropriated for literary ends by scholars who argued that Sophocles' plays provide a conceptual map of the Greek imaginary universe. In exploring the tragic hero's place in that universe, large categories of human experience are elucidated: raw/cooked; animal/human/immortal; nature/civilization. Powerful though these analyses are, they remain largely in the world of abstract ideas and of the mythical past rather than coming to bear on the contemporary political scene. (Ormand 47)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> En cierta medida, esa comprensión de Sófocles se vio facilitada por las nuevas y apasionantes teorías literarias que acababan de llegar al campo de los clásicos en las décadas de 1950 y 1960. La innovadora lectura de la *Antígona* de Robert Goheen, de 1951, es una de las primeras obras explícitas de la Nueva Crítica de los clásicos, basada en la noción de que el significado de una obra puede extraerse de la lectura del propio texto, de forma aislada, y de una cuidadosa consideración de la interacción de temas e imágenes recurrentes. Y, por supuesto, la década de 1960 también llamó la atención de classicistas sobre la icónica lectura de *Edipo Tirano* de Claude Lévi-Strauss, y con ella sobre los principios de la antropología estructural, que fueron poderosamente utilizados y modificados, entre otros, por Charles Segal (por ejemplo, Segal 1981). Tales lecturas, una vez más, derivan su significado de la interacción de temas amplios, que ahora figuran como categorías de significado. Aunque la antropología estructural tenía sus

Igualmente influyentes fueron las lecturas psicoanalíticas de Sófocles, que se oponían a la noción de que sus piezas debían vincularse a un tiempo y un lugar concretos. Por el contrario, la grandeza del dramaturgo residía en el modo en que los secretos universales de la psique humana eran revelados en sus piezas. El sujeto heroico volvía a adquirir, en palabras de Ormand, un peso central: la interpretación freudiana de Edipo funcionaba en la medida en que fuera posible identificarse con el protagonista de tal manera que, una vez establecida la conexión, las pulsiones psíquicas conferían la legitimidad al dilema psicológico que atravesaba el sujeto heroico (51). Los empeños por aislar al autor de la sociedad contrastan, sin embargo, con las pruebas sólidas que atestiguan su participación que este desempeñó en la Atenas del siglo V a.C. y que descartan que el autor respondiera a la figura moderna de poeta aislado que no se vincula con la vida cultural y política de su comunidad.

La vertiente crítica postestructuralista, integrada por especialistas como duBois, Critchley o Vernant y Vidal-Naquet, dedicó su investigación, precisamente y como sabemos, a analizar los textos clásicos en relación estricta con el contexto en que se inscribían. El resultado de sus investigaciones prevenía reducir la tragedia al *páthos* de los personajes heroicos, también en el caso de Sófocles. Sus obras tratan otras temáticas que conectan con la dimensión colectiva y democrática propia del género y que ponen en entredicho esa separación de la comunidad. La desmesura de las emociones, la producción y la contención de la norma y su transgresión, el tabú, la polisemia, la incapacidad comunicativa, el trastocamiento del tiempo, la ambigüedad, el lamento y la pérdida, la mezcla sexo-genérica, la polifonía y la coexistencia de derechos múltiples y aparentemente irreconciliables son rasgos que aparecen constantemente en las piezas del ático que descentran y desbordan la individualidad de la figura heroica.

Más allá del sufrimiento del sujeto trágico, *Electra* (alrededor del 410 a.C.) y *Las traquinias* (sobre el 430 a.C.)<sup>45</sup> abordan también la temática de los excesos femeninos en

---

raíces en el estudio de las culturas vivas, sus métodos fueron rápidamente apropiados para fines literarios por especialistas que argumentaban que las obras de Sófocles proporcionan un mapa conceptual del imaginario griego. Al explorar el lugar del héroe trágico en ese universo, se dilucidan grandes categorías de la experiencia humana: vida/muerte; animal/humano/inmortal; naturaleza/civilización. Estos análisis, por poderosos que sean, permanecen en gran medida en el mundo de las ideas abstractas y del pasado mítico, en lugar de influir en la escena política contemporánea. (Ormand 47, traducción propia)

<sup>45</sup> Esta pieza lleva a escena la historia de Heracles y su esposa Deyanira. Después de ausentarse más de un año sin dar noticia alguna acerca de su paradero, el héroe regresa a casa habiendo capturado a una princesa como esclava, Yole. Deyanira teme perder al esposo, pero recibe un regalo mágico de parte del centauro Neso: un filtro amoroso que supuestamente garantizaba la fidelidad de su marido. El contenido, sin embargo, resultó ser venenoso y mató al héroe.

el interior de un sistema patriarcal. *Áyax*<sup>46</sup> (entre el 445 y el 435 a.C.) versa sobre la fragilidad de la virilidad y la politización del duelo público. *Edipo rey* (429 a.C.) pone en el centro de su escena aspectos tabúes vinculados con el parentesco, la filiación o el deseo y su regulación social, *Edipo en Colono* (405/6 a.C.)<sup>47</sup> o *Filoctetes* (409 a.C.)<sup>48</sup> problematizan el drama del desplazamiento, el exilio, la solicitud de asilo o la relación entre migración y unidad nacional en marcos de crisis. Y todas las tragedias, en mayor o menor grado, tratan la aparición inevitable de una dimensión monstruosa en aquellas figuras que, por su proceder o por su mera existencia, comprometen los órdenes normativos que emanan de las instituciones sociopolíticas:

Edipo incumple con el orden político establecido en la ciudad mediante el parricidio y el incesto. El héroe trágico es el monstruo causante de la corrupción en la ciudad y de ahí que deba ser expulsado. La tragedia es el proceso en el que vemos el intento por parte de la ciudad de confrontar y limpiar la monstruosa corrupción que la aqueja. Queda abierta la pregunta acerca del éxito que dicho intento pueda llegar a tener. (Critchley 290)

Las interpretaciones de Lasso de la Vega se alinean con los análisis de Vernant y Vidal-Naquet sobre la aparición de un sentido de responsabilidad en el sujeto occidental del siglo V a.C., fenómeno que quedaría reflejado en la tragedia. De acuerdo con los helenistas franceses (*vol. I* 46), la acción trágica está interconectada con la aparición de una conciencia sobre una naturaleza humana propia y diferenciada, aunque no escindida por completo del plano divino. El individuo trágico no habría adquirido un profundo sentido de la voluntad, pero ya habría generado un espacio en él para el dilema y el debate interior (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 70). Frente a estas consideraciones, sostenidas

---

<sup>46</sup> La pieza de Sófocles, inspirada en las epopeyas sobre la guerra de Troya, dramatiza la historia del héroe aqueo que luchó codo con codo junto a Aquiles en el campo de batalla. La tragedia se abre precisamente en el momento en que los líderes griegos ofrecen las armas de Aquiles, tras su muerte, a Odiseo. Ofendido y humillado por no ser el beneficiario, Áyax quiere asesinar a los reyes, pero Atenea lo confunde y enloquece haciéndole matar, en su lugar, al ganado. Al salir del estado de locura, el héroe se siente profundamente avergonzado y desolado y, con el propósito de recobrar su honra mancillada, se quita la vida entre lamentos. La obra culmina con la revelación de su cuerpo muerto y con el debate, llevado a cabo por los dirigentes, de si es pertinente celebrar un funeral para quien pretendía cometer un acto de alta traición.

<sup>47</sup> La tragedia se centra en los últimos días de la vida de Edipo después de que decida exiliarse de Tebas para purificar a la ciudad de sus acciones pasadas. A lo largo de la obra, el rey mendigo, acompañado por su hija Antígona, buscará asilo en Colono, pedanía de Atenas, para morir. Será repudiado por los lugareños hasta que halla el favor y la protección de Teseo, monarca ático que le promete que será enterrado en suelo griego. Antes de fallecer maldice a sus hijos Etéocles y Polinices por no haber estado a su lado.

<sup>48</sup> Filoctetes, un guerrero destinado a luchar en Troya, es abandonado en la isla de Lemnos por sus compañeros tras ser mordido por una serpiente. Poseidón, deidad del mar, revela a Odiseo que Filoctetes es esencial para la conquista de Troya, ya que posee el arco de Heracles con el que habrá de obrar una acción trascendental para las derivas de la contienda. Odiseo y Neoptólemo, el hijo de Aquiles, son enviados por los dirigentes aqueos para convencer a Filoctetes para volver a unirse a la expedición. La tragedia se centra en los padecimientos del héroe en la isla.

también por pensadoras y pensadores como san Pablo, san Agustín, Jaeger, Bruno Snell, Hannah Arendt o Simone Weil, Critchley (92) estima que esta concepción teleológica del ser humano y de la tragedia, en virtud de la cual ambos se dirigen hacia el descubrimiento de la voluntad o del espíritu en un sentido moderno, es producto de una narración de corte evolucionista en lo que concierne a nuestro vínculo con la civilización griega.

Existe, según el filósofo, una relación de semejanza entre los conceptos éticos contemporáneos y el universo moral de la Grecia clásica. Aquellos serían deudores del antiguo papel que ejercían las fuerzas sobrenaturales, el destino, lo *daemónico* y lo humano. Sin embargo, otras concepciones de la experiencia ética han permanecido durante siglos en el centro del pensamiento sobre la condición humana y sus relaciones. Las filosofías de Platón, san Agustín, Spinoza, Descartes, Hegel o Kant estructuran la moralidad “en función de distinciones entre nociones como lo religioso y lo secular, lo autónomo o lo antiguo y lo moderno” y “buscan una emergencia de la razón humana autárquica que tome distancia entre las fuerzas impersonales que se encuentran más allá de lo humano”. Este enfoque contrasta radicalmente con una visión trágica que estima que la realidad y la experiencia humana no pueden captarse o controlarse por completo, sin fisuras o contradicciones (Critchley 93).

La tragedia griega, afirma Critchley, no proporciona un sentido de esta índole, sino que nos confronta con aquello que no “termina de funcionar del todo” y, para ilustrarlo, cita justamente las obras de Sófocles en las que:

Nos encontramos con seres humanos lidiando de manera sensible, torpe, algunas veces catastrófica, otras veces noble, con un mundo que solo es parcialmente inteligible por medio de la acción humana ... La tragedia ... nos presenta como individuos divididos y dependientes, sin la necesaria autosuficiencia y capacidad para la autolegislación y la autodeterminación, la autarchia. La conciencia trágica se escenifica en relación con las demandas que exceden la autonomía, que provienen del pasado, irrumpen en el presente y desestabilizan el futuro. Más aún ... no creo que la experiencia de los héroes [y heroínas] de la tragedia griega sea muy distinta a la de sus sucesores en obras como las de Séneca o Shakespeare. ¿Acaso es Hamlet más autónomo que Hécuba? (Critchley 93)

La hipótesis del pensador británico, deudora del análisis sobre la moralidad griega antigua y la crítica a la tradición filosófica moderna que Bernard Williams realizó en *Vergüenza y necesidad* (1993), es que los sujetos trágicos están lejos de aproximarse a una condición autónoma, de modo que no existiría ninguna evolución, como sostienen Lasso de la Vega o Vernant y Vidal-Naquet, hacia esa conciencia plenamente individual y desligada de lo incierto que encarnaban las fuerzas divinas, sino una narrativa que ha sostenido la creencia de una ontología basada en un ideal de soberanía y control. Según enfoque de

Critchley, los personajes sofocleos no reflejarían el dolor previo a la formación de ese individuo completamente responsable, sino el *páthos* ligado a la experiencia de una fragilidad primordial — a una precariedad ontológica en términos de Judith Butler— propia de quien habita un mundo en crisis, ambiguo e incierto y cuya razón de ser no es sostenida por una teleología definida, por un sentido coherente.

Igualmente crítico con la influencia de la ontología moderna sobre la hermenéutica del género, Terry Eagleton considera precisamente que uno de los sentidos que ofrece lo trágico reside en la exposición de una interdependencia originaria que definiría al ser humano:

How can we not be guilty simply by existing, when, given that we are bound up with each other as intimately as breathing, the most innocent of our actions may breed dire consequences in the lives of others? Only the human animal of a Hobbes or Rousseau, gloriously autonomous of its fellows, could escape this creative sickness, whose “originality” has nothing to do with a paradisaical garden and everything to do with the root or source of our creaturely existence. (Eagleton 153)<sup>49</sup>

La tragedia desvelaría así la red de fuerzas contradictorias —deseos, impulsos, deberes, derechos o acciones— que asaltan no solamente a los sujetos antiguos, sino a todas las sociedades y culturas, pero también su necesidad de actuar haciendo valer sus propias decisiones (Critchley 99). La desorientación, el sufrimiento ante la incertidumbre y la pregunta por el deber atraviesan las obras de los tres grandes tragediógrafos. A pesar de la falta de control, el pensamiento sobre la propia acción marca a unos personajes que se debaten constantemente acerca de cómo obrar. Deyanira o Antígona no se entregan impulsivamente hacia un destino ciego, ni a la contemplación solitaria de lo que está por llegar, sino que se muestran en escena dudando, dialogando, luchando por determinar hacia dónde dirigir sus pasos de un modo adecuado y confrontando su derecho con los derechos de quienes también poseen sus razones para obrar. Edipo, “el descifrador de enigmas”, apunta Critchley, se convierte en un enigma para sí mismo: “En las tragedias de Sófocles se representa como alguien que reflexiona sin parar acerca de la corrupción que está destruyendo el orden político, envenenando los bienes de la ciudad y causando la muerte ... Pero no acierta a darse cuenta de que, en realidad, la corrupción es él” (13).

---

<sup>49</sup> ¿Cómo no vamos a ser culpables por el mero hecho de existir, cuando, dado que estamos ligados tan íntimamente como el respirar, la más inocente de nuestras acciones puede engendrar consecuencias nefastas en la vida de las y los demás? Sólo el animal humano de un Hobbes o de un Rousseau, gloriosamente autónomo de sus semejantes, podría escapar a esta enfermedad creadora, cuya “originalidad” no tiene nada que ver con un jardín paradisiaco y todo que ver con la raíz o la fuente de nuestra existencia de criaturas. (Eagleton 153, traducción propia)

La implicación de los sujetos heroicos en su destino es parcial pero necesaria para que se active el resorte trágico, de forma que haga surgir la idea de que se podría haber actuado de otro modo (Eagleton 158). Esta “opacidad trascendental” (Critchley 181) o ceguera, motivada, como apunta Elisabeth Bronfen (103), por una imposibilidad para comunicarse y reconocer a la otra persona, conduce a los personajes a no ser capaces de verse a sí mismos. ¿Podría haberse contenido Áyax antes de sucumbir a su ira?, ¿podría Antígona haber elegido, junto a Ismene, vivir?, ¿Edipo podría haber renunciado a saber, tal y como le pidió Yocasta antes de suicidarse o, tal vez, podría haber escuchado a Tiresias cuando le señaló, una y otra vez, que el problema de la ciudad era él? ¿Por qué no abandonó Electra la ley del ojo por ojo? Ceder, vivir, renunciar a la verdad, abandonarse, escuchar parecen acciones asumibles y, a pesar de todo, la respuesta a estas preguntas resulta ambigua, pues es propio del sujeto trágico oscilar entre el *êthos* y el *daímon*, entre el pasado y el porvenir, entre lo dicho y lo no dicho, la inocencia y la responsabilidad.

La dimensión del conflicto en la obra de Sófocles posee muchas aristas y situar su peso y significado en un solo elemento supone correr el riesgo de caer en un reduccionismo crítico. Por este motivo, tampoco cabría localizar el sentido de lo trágico, en las obras de Sófocles, solamente en la acción. De acuerdo con Critchley, la mayoría de los acontecimientos no suceden a la vista de otros personajes o el público, sino que son narrados *a posteriori*: “El drama representa escenas de enorme patetismo y sufrimiento, pero la praxis, la acción, o bien ha ocurrido antes de la escena que se representa o bien ocurrirá después” (114). El parricidio de Edipo, los suicidios de Yocasta, Eurídice, Antígona o Hemón, los asesinatos de Casandra o Agamenón son ejemplos claros de ello. Lo que se expone ante el público son diálogos, parlamentos, mensajes aciagos, designios oraculares, maldiciones que poseen un carácter performativo,<sup>50</sup> dado que son capaces de precipitar la acción y transformar la realidad, pero no constituyen hechos como tales. En esta dirección, y como se verá, Hölderlin ya habló de la capacidad que el lenguaje trágico poseía para matar.

---

<sup>50</sup> En los años 50, el lingüista John Austin estableció una clasificación mediante la que distinguía dos tipos de enunciados: los constatativos, encargados de describir la realidad, de decir si “es verdadera o falsa” y los *performativos*, que persiguen modificarla (“yo les declaro marido y mujer” (Austin 89). La introducción de la dimensión performativa en los actos de habla servía para explicar la interconexión entre determinados tipos de enunciados y la modificación inmediata de la realidad. Tal y como sintetiza Paul B. Preciado, “con los performativos el lenguaje se convierte en acción” (*Un apartamento en Urano* 123).

La tragedia no sería entonces, como afirmaba Aristóteles, la imitación de una acción (1449b), sino la imitación de una inacción, la cual, además no se presenta de forma compacta y unida, como afirmaba el griego en la Poética, sino desdoblada, dividida internamente contra sí misma. A veces ni siquiera se produce la peripecia, el giro inesperado en la acción, o la anagnórisis, el tránsito de la ignorancia al conocimiento que transforma al personaje, resortes comunes de la acción trágica según Aristóteles (1452a). Electra es un ejemplo de cómo la acción colapsa y se torna en una suerte de inmovilidad. La heroína trágica pasará la mayor parte del drama frente al pórtico del palacio emitiendo un extenso lamento hasta que decide hablar con Orestes para que cometa la venganza, que ocurre entre bambalinas, pero no se produce ningún cambio inesperado en los acontecimientos y la hija de Clitemnestra sigue siendo exactamente la misma que cuando comenzó la acción.

El drama es un acontecimiento o una historia relativa a una acción que ha sido desplazada, que ocurre en otro momento o lugar. En una curiosa escena al final de Electra de Sófocles, Egisto suplica: “¿Por qué me llevas allí adentro? Si lo que vas a hacer es una acción noble, ¿qué necesidad hay de tanta oscuridad?” (19821-1983).

Por alguna razón, no del todo clara, pero que resulta axiomática para la totalidad de la tragedia, la oscuridad es muy necesaria. La acción tiene que ocurrir entre bastidores. En la escena, en cambio, todo lo que vemos son palabras, palabras y más palabras (Critchley 162)

Las tragedias sofocleas no se limitarían, entonces, a dramatizar el sufrimiento de un personaje escindido de su comunidad ni a centrarse en el desarrollo de la acción dramática. A pesar de que la experiencia trágica dialoga con la crisis espiritual que vive la ciudadanía ateniense del siglo V a.C., no se reduce a este intercambio.<sup>51</sup> Además de la coexistencia entre un orden antiguo y otro nuevo, en las obras aparecen otros rasgos que son comunes al género, tales como la superposición, coexistencia y choque de derechos, la parcialidad en el obrar, la tensión y la confusión entre lo divino y lo humano, entre lo público y lo privado, entre la norma y la exclusión, o entre la destrucción y la renovación,

---

<sup>51</sup> Como señalamos en el epígrafe anterior, los conceptos de ley (*nómos*) y de justicia (*diké*) estaban en plena mutación. En el sistema arcaico previo al siglo V a.C., estas nociones emanaban de las instituciones religiosas y de la narración mítica. Con la emergencia del derecho, la retórica, la ciencia y la filosofía se comenzó a cuestionar la legitimidad de esas fuentes instauró una actitud de relativismo crítico que implicó el desarrollo de la mencionada crisis. Por otro lado, hay que tener en cuenta el carácter profundamente intelectualista que posee el universo griego de la acción y de la justicia, como afirman Vernant y Vidal-Naquet, donde un individuo moderno “espera encontrar una expresión de la voluntad, halla un vocabulario del conocimiento” (vol. I 57). La concepción platónica o socrática que relacionaba el error a la ignorancia posee resonancias arcaicas, según las cuales la falta o *hamartía* aparece “en conjunto bajo la forma de un «error» del espíritu, de una mácula religiosa, a un desfallecimiento moral” (vol. I. 57). En este sentido, existía, como se ha también expuesto, un *continuum* entre ambos universos, lo que generaba una tensión paradójica, múltiple, ambivalente.

la experiencia de la guerra, de la esclavitud, la falibilidad, la incertidumbre, la oscuridad discursiva, la inmovilidad, la indecisión, la transgresión, la aporía, la exhibición de una emocionalidad desmedida o del dolor por la pérdida.

Como Esquilo y Eurípides, Sófocles no refleja exactamente la convulsa realidad ateniense del momento, sino que la transforma, convirtiendo la crisis y la encrucijada propia de su tiempo en un estado sostenido que traspasaba a la acción, a los personajes y a un público que se veía a sí mismo y a su ciudad interpretados en el escenario. El teatro sofocleo conecta, especialmente, con la expresión del malestar a través de parlamentos donde los sujetos, encerrados en sus propias convicciones se enfurecen, se angustian o se lamentan larga y profundamente. La soledad trágica expresada en sus dramas está conectada, no solo con la incapacidad de conocer la voluntad divina, como afirmaba Lasso de la Vega, sino con la imposibilidad de establecer un diálogo, de expresarse y de escuchar a otras personas con las que, además, existe un vínculo de interdependencia.

Desde que, aproximadamente en el 401 a.C., se representara póstumamente *Edipo en Colono*, la última pieza escrita registrada, las tragedias de Sófocles han sido ampliamente representadas, versionadas y reinterpretadas atravesando las fronteras espaciotemporales hasta alcanzar nuestra actualidad. Algunas de sus adaptaciones, más conocidas incluso que las originales, se han integrado en el canon de la literatura universal. En el siglo XVI y XVII, las primeras recreaciones dramáticas de las tragedias griegas pusieron en el foco en Eurípides, debido a que, en palabras de Morenilla, sus tramas resultaban más acordes con la estética del momento, “en gran parte también por la influencia del aprecio por los personajes y temas del Ciclo Troyano, ampliamente tratados en épocas anteriores, y de las tragedias de Séneca” (3). Posteriormente, debido a la influencia de Aristóteles, las piezas de Sófocles comienzan a ser sumamente valoradas. De hecho, *Áyax* figura entre las primeras representaciones modernas que se realizan de la tragedia griega en Estrasburgo, en el año 1575. En 1585 el Teatro de Venecia fue inaugurado con la representación de *Edipo Rey*, ya con importantes modificaciones (Morenilla).

A partir de los años 1790, la sensibilidad romántica deposita nuevamente la mirada en la Atenas de Pericles y considera la tragedia griega la esencia del helenismo. Sófocles será considerado el más grande entre los trágicos y *Antígona* se convertirá en la pieza predilecta hasta 1905 donde el interés se desplaza a *Edipo*, debido a la repercusión de las tesis freudianas acerca de la interpretación del drama (Steiner, *Antígonas* 17). En la segunda mitad del siglo XX, y teniendo como marco de diálogo el ascenso de los



autoritarismos y las guerras, se retomarán con fuerza otras obras de Sófocles, proliferando especialmente múltiples reescrituras y adaptaciones de Antígona. A continuación, procederemos a analizar la versión sofoclea de este mito, procurando ofrecer los enfoques hermenéuticos que se han establecido y han prevalecido largo tiempo dentro del canon teórico-crítico.

#### 4.2. *Su versión del mito: un análisis de Antígona desde el canon hermenéutico europeo*

Según fuentes antiguas, *Antígona*<sup>52</sup> fue llevada a escena por Sófocles en las Grandes Dionisias entre el 442 y el 441 a.C. y su éxito le habría hecho merecedor del título de estratega de Pericles un año más tarde (*vid.*: Bergua Cavero; Gil, “Introducción”; Lardinois; Lasso de la Vega; Lida de Malkiel; Morenilla). George Steiner, compilador y estudioso del mito y de su amplísima recepción en la cultura occidental, desde la Antigüedad hasta el siglo XX, apunta a que la representación más antigua conservada de la heroína llevada ante Creonte es la pintura de un vaso fechado entre el siglo V y principios del IV a.C (*Antígonas* 124). No cabe, sin embargo, un registro completo del mito y sus representaciones, teniendo en cuenta que existen versiones de todo tipo (dramáticas, operísticas, cinematográficas, narrativas, coreográficas, etc.) y análisis (filosóficos, jurídicos, políticos, poéticos, etc.) que todavía se están produciendo, en palabras del crítico, en este mismo momento (*Antígonas* 124).

Se perdieron, además, numerosos tratamientos del tema: ciclos épicos arcaicos completos; la Antígona de Eurípides (citada en *Las ranas* de Aristófanes) o la Antígona latina de Lucio Accio (II a.C.). Se han conservado apenas algunos pequeños fragmentos de una Oidípodeia y una Tebaida (VIII a.C.) que dan cuenta del temprano interés por la temática asociada a las desgracias del clan de Layo y sus consecuencias en la historia primitiva de Argos y Tebas, pero se desconoce el papel que la heroína desempeñaba en ellos. Estos y otros testimonios atestiguan la circulación de material legendario diverso, sometido a diferentes variaciones locales y a intervenciones concretas de poetas, relativo al asunto de Antígona. El hecho de que el matrimonio formado por Edipo y Yocasta alcanzará una edad avanzada en *Las fenicias* de Eurípides,<sup>53</sup> la referencia de Homero en

---

<sup>52</sup> Hemos manejado, por el amplio reconocimiento de su rigor y su influencia, la edición elaborada por Penguin Clásicos con introducción y traducción de Luis Gil (2018). En esta obra el texto no aparece numerado por versos, de manera que en las citas señalaremos solamente el número de página.

<sup>53</sup> Tragedia inscrita en el ciclo tebano (410 a.C.), cuyo argumento parte del mismo hecho que los *Siete contra Tebas* de Esquilo: la lucha y muerte de los hijos de Edipo, Etéocles y Polinices. Alrededor de los personajes, no obstante, Eurípides convoca las figuras y desarrolla el destino de los otros miembros

la *Iliada* a un hijo de Hemón, o de Píndaro al heredero de Polinices en la Segunda Oda Olímpica, la existencia de un posible drama dinástico de Estesícoro, donde este mismo hijo renuncia al trono a cambio de las riquezas del *oikos* de Edipo (fines del siglo VII a.C.), y un pasaje de un comentario del escoliasta Aristófanes de Bizancio demuestran, en palabras de Steiner (*Antígonas* 130), que la versión de Sófocles no era la única que se había difundido y aceptado, aunque gozó de una gran acogida y supuso una contribución a la tradición de la mitología tebana (Cairns 117). La obra seguía siendo conocida un siglo después: Demóstenes, orador ateniense, cita parte de ella en uno de sus discursos fechado en el 343 a.C. frente a un jurado compuesto por mil quinientas personas que estaban familiarizadas con su contenido; y, como se ha mencionado, entró a formar parte del canon de las siete obras de Sófocles que integraban el currículo escolar en la Antigüedad tardía (Lardinois 169).

Otras fuentes conservadas documentan que, en el año 341 a.C., el tragediógrafo Astidamante escribió otra *Antígona* que habría ganado el primer premio en las Dionisias de ese año. Se ha especulado que esta y la de Eurípides constituyeron la fuente de una versión latina contenida en el *Libro de Higino*, en la que Heracles aparece como mediador en nombre de Hemón, después de que Creonte descubriera que había tenido un hijo con Antígona, a pesar de la orden original del rey era que su hijo fuera quien la matara por haber enterrado el cuerpo de su hermano (Cairns 119). Se sabe que circularon también *Antígonas* donde se eludía el tema del incesto a través de la modificación de los enlaces entre Edipo y Yocasta: según una de las leyendas más antiguas recogidas en el *Diccionario de mitología griega y romana*, Antígona sería fruto del matrimonio entre el rey tebano con Eurigania, hija de un rey de un pueblo beocio (Grimal 33); mientras que, de acuerdo con tradiciones etruscas y espartanas, los hermanos Polinices y Etéocles serían los hijos de un matrimonio contraído entre la reina tebana, antes o después de estar con Edipo, y otro monarca (Steiner 177).

En la *Antígona* de Sófocles, si bien en el tratamiento del incesto vinculado a Edipo o la ambivalencia que tiñe la relación entre Antígona y Polinices subyacen “elementos de incertidumbre, de tanteo, en la evolución de los sistemas del parentesco occidentales y en las instituciones cívicas que esos sistemas instauran” (Steiner, *Antígonas* 131), se desconoce la comprensión o la posición que el poeta mantenía al respecto de esa herencia arcaica. Esta ambigüedad despertó, como se tendrá ocasión de revisar a través de las

---

del linaje de Layo, es decir, al propio Edipo, a Yocasta, a Ismene y a Antígona. La acción quiere presentar el amplio cuadro del destino de toda la estirpe trágica de los Labdácidas.

lecturas románticas o la de Judith Butler, interpretaciones de muy diversa naturaleza. Lo que sí parece un hecho ampliamente probado es que la pieza, tal y como ha sido preservada, fue una invención del dramaturgo. *Antígona* conjuga el legado mítico, acontecimientos inspirados en la realidad local y sociopolítica del momento con una trama original:

...el desafío de Antígona al decreto de Creonte la noche misma posterior a la mortal batalla y el choque trágico provocado por ese desafío eran «ideas» de Sófocles. La representación de este tema al final de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, con su vigorosa sugestión a un final afortunado, es considerada hoy, aunque no de manera unánime, como una adición posterior a Sófocles hecha a una obra anterior. Esto indicaría el éxito y la fascinación provocada por el invento de Sófocles. (Steiner, *Antígonas* 129)

Las desgracias del clan de los Labdácidas, de los que Edipo y sus descendientes son sus últimos miembros, abarcan varias generaciones y componen una saga que proveyó, como sabemos, de heroínas, héroes, motivos y acciones a las tramas de los tres tragediógrafos del siglo V a.C. (Schere 9). En el ciclo tebano escrito por Sófocles, *Antígona*,<sup>54</sup> tal y como canta el coro en el estásimo segundo de la tragedia (30), representa la última de las “raíces” de la casa del rey que, tras descubrir que había asesinado a su padre y que se había casado con su madre, se arrancó los ojos, renunció a la corona y se encaminó hacia su propio exilio para purificar la ciudad que su propia estirpe había condenado. Su marcha no habría de impedir, en cambio, una nueva sucesión de miserias a su linaje, las cuales fueron también dramatizadas por Esquilo en *Los siete contra Tebas* (467 a.C.), donde se cuenta lo que sobrevino después del exilio y fallecimiento de Edipo: la guerra civil contra Argos a la que Polinices, casado además con una extranjera argiva, llevó a su propia ciudad, después de que su hermano Etéocles no le cediera el trono y rompiera así el acuerdo común que dictaba que ambos habrían de alternarse el gobierno de Tebas al término de un año.

El argumento de *Antígona* habría de empezar allí donde terminó la pieza esquilea cuyo final cuenta cómo, después de que los siete pares de jefes militares enfrentados en las siete puertas de Tebas perecieran, incluidos los hijos de Yocasta, el coro entonó un canto fúnebre para enterrar a Etéocles y Polinices en el sepulcro de su padre. La pieza de Sófocles comienza justo cuando Antígona habla con su hermana Ismene tras conocer el decreto de Creonte, su tío y nuevo monarca, el cual ordenaba que Etéocles fuera enterrado

---

<sup>54</sup> Como se ha indicado al comienzo de este capítulo a través de los versos de Carson que se usan como epígrafe, el nombre “Antígona” (Ἀντιγόνη) tiene un significado ambivalente, puede ser “nacida contra” o “anti-generación” (Lozzi 245).

con honores por haber defendido la ciudad, mientras que prohibía, bajo pena de muerte, el entierro de Polinices, considerado un traidor: su cuerpo habría de quedar insepulto, expuesto a la voracidad de las aves y los perros. Como señaló Steiner, es probable que la relación entre *Los Siete contra Tebas* y *Antígona* condujera a una reelaboración posterior y anónima que trató de unirlos. Concretamente y de acuerdo con Morenilla (3), se habría alargado el final de la pieza de Esquilo en los que un mensajero anuncia el decreto de Creonte que se lee en el texto de Sófocles. No hay ningún pasaje que recoja como algo relevante que Etéocles se negara a cederle el trono a Polinices cuando había llegado su turno, de forma que él ha de cargar con toda la responsabilidad en el conflicto.

La acción de la tragedia de Sófocles se abre, pues, con el Prólogo y comienza justo al despuntar de la mañana siguiente a la retirada del ejército argivo y la proclama de Creonte. Antígona conduce a Ismene a las afueras del palacio de Tebas para confesarle, a solas, su intención de enterrar el cadáver de su hermano a pesar de las consecuencias y encontrar en ella una cómplice. Sin embargo, esta no lo acepta y, horrorizada por la osadía, trata de disuadir de que su hermana lleve a cabo la acción, para no exceder el papel que en la comunidad se les otorga como mujeres y para frenar la cadena de dolor y muerte que la imprudencia y la desmesura trajo a su familia. En este breve diálogo se produce la primera gran fractura de la trama, el choque frontal que distanciará a las dos hasta el final. Después de que Ismene rehusara secundar a Antígona, esta ya no emplea ninguna forma dual y abandona el plural que las vinculaba como familia en su discurso inicial:

#### ANTÍGONA

¡Oh Ismena!, ser de mi sangre, hermana mía, ¿acaso sabes cuál es entre las desgracias heredadas de Edipo la que Zeus nos vaya a dejar sin cumplimiento en nuestra vida? Pues no hay dolor, calamidad, vergüenza o deshonra que no haya visto yo entre tus males y los míos. Y ahora, ¿qué es ese bando que dicen que ha dado a toda la ciudad últimamente el jefe del pueblo? ¿Tienes alguna noticia o has oído algo? ¿O es que te pasa inadvertido que acechan a nuestros seres queridos males por parte de sus enemigos? (Sófocles 16)

Ambas estaban unidas por un lazo “oscuro” y “monstruoso”, ser a la vez hijas y hermanas de su padre e hijas y nietas de su madre, una “anárquica comunidad” que es a la vez “una enormidad, pues las aparta de las normas aceptadas” de una humanidad que Steiner define como “evolucionada” (*Antígonas* 234).<sup>55</sup> En el marco mítico el incesto es concebido

---

<sup>55</sup> Steiner considera que el tratamiento trágico del incesto como tabú halla sus orígenes en la formulación mítica de las “incertidumbres e inseguridades atávicas vinculadas con las fuentes de parentesco y de la organización de la familia por [esa] vía”, como un hecho ligado a momentos donde esta forma de concepción era una necesidad: “¿con quién habían de casarse Caín y Abel sino con sus hermanas?” (*Antígonas* 234).

como un crimen, pero paradójicamente será este mismo hecho el que las aproxima más que a otras hermanas, a la vez que las aleja del resto de la sociedad. La negativa de Ismene hará que Antígona sea considerada por el coro como la última y legítima descendiente del clan de Layo, dado que es la que ha decidido vincularse voluntariamente a lo que esa estirpe representa para la *pólis*. Cuando Ismene le ruega que mantenga en secreto sus intenciones, Antígona la exhorta a que las cuente a voces (Sófocles 18), provocación que constituye, en palabras de Steiner, “un llamamiento y un desafío, pues apunta al escándalo y a la santificación del linaje de Edipo” (*Antígonas* 235). Este comportamiento conducirá al corifeo a reconocer, con una admiración ambigua, el parentesco maldito de Antígona en el estásimo segundo: “Se ve la casta fiera de un fiero padre en la chiquilla. No sabe doblegarse a la desgracia” (Sófocles 26).

En su lectura de la tragedia, Kierkegaard afirmó que el edicto de Creonte era, en realidad, un motivo de liberación para Antígona, puesto que, después de haber contemplado y de haberse hecho cargo, inocente y responsable a la vez, del miasma de su familia, podía hacer pública esta verdad a través del duelo por Polinices y de su posterior sepelio: “No es el individuo el que sucumbe, sino un pequeño mundo, y es la pena objetiva la que, habiendo sido liberada ahora avanza hacia su tremenda consecuencia como una fuerza natural y el penoso destino de Antígona es como una resonancia del destino del padre, una pena potenciada” (174). Frente a la posición de Ismene, la heroína trágica se alinea y se reapropia de su *fatum* monstruoso y colectivo, entregándose a él en un gesto ambivalente que alberga la necesidad y la voluntad.

Paralelamente, el conflicto entre ambas hermanas abrirá otro tema recurrente en las tragedias griegas: la función que las mujeres desempeñaban en el interior del Estado. Este planteamiento, en virtud del cual género y política son dos dimensiones problemáticas y profundamente conectadas en el drama, fue considerado por Hegel la esencia de lo trágico en *Antígona*. Recordemos que para el filósofo alemán la tragedia consistía en el choque de dos fuerzas morales contrarias, igualmente importantes y trascendentales, que finalmente habrían de reconciliarse armónicamente. Los personajes asumían, se alineaban y encarnaban estas potencias, “eticidades” parciales pero legítimas, y las contraponían a las de los demás, conduciendo sus acciones hasta las últimas consecuencias. No obstante, la idea moral que representaban, por su singularidad, no entrañaba al Ser Substancial, y no era posible sostenerla y defenderla sin error, haciendo necesaria la reconciliación para dejar paso a una eticidad superior en el interior de la ciudad.

La resolución del conflicto trágico implicaba así la restauración de una sustancia o una unidad ética superior que anulaba al sujeto, debido a que, en último término, el ser humano no es capaz de alcanzar una ética auténtica o la autoconciencia al margen del Estado, la “universalidad efectivamente real” (Hegel, *Fenomenología* 573), bajo cuyo orden “el hacer del individuo es, en general, algo tan insignificante que apenas sí vale la pena hablar de ello” (549). En *Fenomenología del Espíritu* (1807), *Filosofía de la religión* (1770-1831) y en *Lecciones de Estética* (1826)<sup>56</sup> Hegel traslada esta visión al análisis de Antígona o, más bien, toma el texto sofocleo como un ejemplo para abordar la tensión dialéctica existente entre la eticidad del individuo y las estructuras sociales y políticas, así como la problemática que este choque implica en el desarrollo de la conciencia y la historia hacia la Idea, el Espíritu o la Substancia ética.

Bajo este esquema se enfrenta el orden ético de Antígona, donde se entrelazan feminidad, naturaleza, sentimiento, familia y religión, el cual representa el nómos del hogar, la piedad del culto privado a las divinidades infernales, con el de Creonte, donde masculinidad, razón, cultura, universalidad y política se vinculan para representar al nómos del Estado, de la ciudadanía y del mundo mortal (Hegel 537). Las divinidades a las que la heroína se consagra pertenecen al universo de los instintos, las emociones, el parentesco y el amor, mientras que Creonte se alinea con las potencias diurnas cuyos atributos tienen que ver con la libertad, la autoconciencia, la sociabilidad y la comunidad. Ninguno de los dos protagonistas de la tragedia será inocente, desde la perspectiva hegeliana, pues antes de actuar han tomado conciencia de su postura:

Lo más preciso es la oposición que surge en lo ético. ¿Cuáles son las potencias éticas que se oponen? Familia y Estado. [La familia es] eticidad natural, en donde esa eticidad se da como amor familiar. Lo otro es la eticidad como Estado, lo ético consciente, leyes [que] se realizan efectivamente en la existencia; cuando éstas entran en colisión, surge la oposición suprema. En segundo lugar [está la oposición de] conciencia e inconsciencia. En Edipo: él, el sabio, que ha resuelto el enigma de la esfinge, es al mismo tiempo el ignorante, que no conoce a su padre, sino que lo mata; cosa que él considera empero como su acción; se enfurece consigo mismo y es desterrado, aborrecido, considerado como un monstruo. Nosotros lo declaramos inocente, pues no sabe lo que ha hecho ... Los caracteres heroicos consideran lo que han hecho como culpa suya. En la otra forma, donde las que actúan son dos partes plenas de contenido, tiene culpa cada una. El sufrimiento inocente no es tema del arte superior. En las grandes piezas trágicas vemos a estas dos partes en colisión ... [Esta colisión se da] especialmente en la Antígona de Sófocles. [Aquí se enfrentan] Antígona y Creonte. Aquélla tiene el derecho de la familia, éste el derecho del Estado ([Antígona ve únicamente] a los dioses inferiores, pues [la circunstancia es] todavía ético-natural). Ambos están en lo justo y en lo injusto, y esto injusto que tienen ambos cae sobre ellos. Antígona no sufre inocentemente: «Reconocemos, pues, que hemos cometido una falta, ya que hemos sido

---

<sup>56</sup> Las denominadas *Lecciones de Estética* componen un conjunto de conferencias que Hegel impartió en la Universidad de Berlín durante el semestre del verano de 1826. Es común encontrar ediciones donde el título cambie. En esta investigación manejamos la edición conjunta de Abada y la UNAM (2006) que tituló el trabajo del filósofo *Filosofía del Arte o Estética*.

castigados». También Creonte es padre de familia; su hijo Hemón ama a Antígona; Creonte, [mediante la condena de Antígona], es castigado por aquello que él ofendió. También los atenienses reconocieron que ésta era una gran obra [de Sófocles], que se convirtió en consejero de Samos. [Aquí], ambas unilateralidades han sido eliminadas, las individualidades se han abandonado. Ello es, entonces, algo absolutamente racional; el ánimo está conmovido, pero en realidad calmado: con pecho aliviado sale el griego de la tragedia. Lo irracional, [la] necesidad ciega o [el] destino no aparecen. El desenlace [de la tragedia] puede ser feliz, como se dice [hoy]. (Hegel 535-537)<sup>57</sup>

Por ejemplo, en Antígona el amor familiar, lo sagrado e interior perteneciente al sentimiento, denominado también la ley de los dioses subterráneos, entra en colisión con la ley del Estado. Creonte no es un tirano, sino que representa algo que es también una potencia ética. Creonte no carece de derecho; él afirma que la ley del Estado y la autoridad del gobierno deben ser preservadas y que su violación debe ser seguida por el castigo. Cada uno de estos dos aspectos realiza sólo uno de ellos y su contenido es sólo uno de ellos. Tal es la unilateralidad, y el sentido de la justicia eterna es que ambos aspectos carecen de derecho en cuanto que son unilaterales, pero a la vez ambos tienen derecho. Ambos son reconocidos en el curso sereno de la eticidad; aquí ambos tienen su valor, pero un valor compensado. Así la conclusión de la tragedia es la reconciliación, no la Necesidad ciega sino la necesidad racional que aquí comienza a cumplirse. (Hegel, *Filosofía de la religión* 192)

La oposición dialéctica entre la *diké* humana y la *diké* divina halla “la expresión de su necesidad” en Creonte y Antígona, respectivamente, “en quienes lo universal aparece en forma de *páthos* y la actividad del movimiento como un hacer individual que da la apariencia de la contingencia a la necesidad de dicho movimiento” (Hegel, *Fenomenología* 602). Esta colisión expresaría un momento concreto de la realidad histórica de los pueblos que habría de ser superada en ese avance de la conciencia hacia el Espíritu mediante la destrucción de la individualidad a favor de una nueva razón, patriarcal, de Estado, de tal modo que la ciudad resurge indemne y fortalecida. Según este esquema, Ismene se sometería al *nómos* encarnado por Creonte, de modo que quedaría irremediabilmente enfrentada a su hermana. En el único momento en que la joven habla en plural tratará de implicar a Antígona para romper el lazo fatídico con la familia muerta, en virtud de cuya desmesurada defensa su hermana quiere arriesgar la vida:

#### ISMENE

¡Ay! Reflexiona, hermana, de qué manera tan odiosa y tan infame se nos perdió nuestro padre al descubrir por sí mismo su doble falta, hiriéndose los ojos con su propia mano; cómo atentó, además, contra su vida la que llevaba un doble nombre, el de madre y esposa, con un trenzado nudo corredizo; y, por último, cómo en un solo día nuestros dos hermanos, dándose mutua muerte, los desdichados, llevaron a término su fatalidad común con recíproca mano. Ahora, cuando hemos quedado nosotras dos solas, mira cuánto más malamente pereceremos, si violentando la ley transgredimos el decreto o el poder del tirano. Menester es, pues, reflexionar, por un lado, que la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres; y, por otro, que recibimos órdenes de quien es más fuerte, de suerte que hemos de obedecer no sólo esto, sino cosas aún más dolorosas. Por tanto, yo, pidiendo disculpas a quienes están bajo tierra, porque se me impone a la fuerza esto, prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino. (Sófocles 17)

---

<sup>57</sup> Los corchetes y adiciones fueron añadidas por el traductor Domingo Hernández Sánchez.

Antígona, por su parte, no considera que Creonte tenga potestad para declararla traidora e impedirle “sus deberes” para con sus familiares fallecidos, su acción constituye un “piadoso delito” destinado a complacerlos, pues es más largo el tiempo que pasará con ellos que el que deba transcurrir agradando a quienes viven ahora (Sófocles 17). El impacto entre las *dikés* que ambas sostienen es frontal, aunque Ismene no desearía tener que verse forzada a ello: “ANTÍGONA: Tú, si te parece bien, menosprecia las cosas que tienen los dioses en aprecio. ISMENE: No es que yo las menosprecie, pero soy incapaz de obrar en contra de los ciudadanos. ANTÍGONA: Puedes poner ese pretexto. Yo voy a dar enterramiento a mi hermano tan querido.” (17).<sup>58</sup> Después de la ruptura, Antígona se retira determinada a agotar las fuerzas en, como dice Ismene, “buscar lo imposible” (18). Al contrario que Hegel, Steiner vio en el anhelo de unión de la heroína trágica la encarnación de una colectividad que, ya en los tiempos del humanismo incipiente de Atenas, se estaba desintegrando en una sociedad cada vez más fragmentada (*Antígonas* 240).

A la marcha de la joven, quince ancianos tebanos entran a escena para articular un canto de saludo al sol naciente mediante el que rememorar la batalla y celebrar la victoria. Su alegría por el fracaso del ejército enemigo y por la derrota del que puso en peligro su propia patria contrasta inmediatamente con la desolación de Antígona. La primera intervención del coro nos sitúa, de un modo inminente, en el marco de la guerra y de la política bélica de la destrucción, la esclavitud, la masacre y el castigo a los cuerpos dominados. En este caso, el “Párodo” retrata una guerra total que envuelve a divinidades y a mortales: a Zeus y al sol se le ofrecen las armas de los soldados vencidos, de los vencedores y de los muertos por haber favorecido a la ciudad; Ares personificó el estruendo de la batalla, fue jinete, caballo y lancero que arrasó a las tropas invasoras; y a la voluntad del imprevisible Dionisios se encomiendan ahora para preservar la paz.

Estrofa 1  
Rayo de sol, la más bella luz  
que resplandeció hasta ahora  
para Tebas, la de las siete puertas  
al fin apareciste, ojo del áureo día,  
viniendo por encima de las corrientes  
Dirceas, tras haber puesto  
en fuga presurosa, a rienda suelta,

---

<sup>58</sup> Nótese que Antígona ya habla en singular y se refiere a Polinices como su hermano y no el de Ismene. El lazo que vinculaba al clan excesivo de Layo está ya roto y, a partir de este momento, la heroína trágica será la única y legítima descendiente de esta estirpe.



a la hueste de blanco escudo  
que vino de Argos,  
de punta en blanco armada.  
Contra nuestra tierra Polinices,  
impulsado por litigiosa rencilla,  
la trajo.

...

Antístrofa 2

Mas la Victoria de augusto nombre vino  
devolviendo su favor a Tebas la rica en carros.  
De los combates de ahora olvidaos  
y a todos los templos de los dioses acudamos  
con cantos y danzas nocturnos.  
Que nuestro guía sea Baco,  
el dios que hace temblar Tebas. (Sófocles 18-19).

Cuando la ciudad todavía no se ha recuperado del impacto, Creonte hace su primera aparición como rey e inicia su pregón general (*rhesis*) frente a la asamblea extraordinaria de ancianos que él mismo ha convocado. Sus afirmaciones, señala Steiner, “indican el violento vuelco y sacudida del mundo y sus naturales matices en tiempos de guerra” (*Antígonas* 245). El estado de excepción será la nueva norma hasta que la estabilidad sea recuperada después de las miserias, la plaga y el caos que la estirpe de Edipo trajo consigo a Tebas. Creonte quiere ejercer el poder de acuerdo con principios que mantengan el orden cívico en tiempos de crisis, de entre los cuales será primordial no proporcionar perdón, ni descanso, en la vida o en la muerte, a quien cometa traición.

#### CREONTE

Es imposible conocer el ánimo, el modo de sentir y de pensar de nadie hasta no haberle visto en el ejercicio del poder y de la ley. A mí todo aquel que empuñando el timón de una ciudad no acomete las mejores decisiones, y por miedo de algo ata su lengua, ahora y siempre me ha parecido el hombre más despreciable. Y en cuanto al que tiene en mayor estimación a un ser querido que a su propia patria, a ése ni siquiera le tengo en cuenta. Yo, por mi parte, ¡sépalos Zeus, que siempre todo ve!, no me callaría si viera acercarse la ruina para los ciudadanos en lugar de su salvación, ni tampoco podría acoger jamás en mi amistad a un enemigo de mi tierra, porque sé que es ésta quien nos salva y que, cuando sobre ella navegamos con rumbo seguro, hacemos los amigos. Tales son las normas con que yo acrecentaré la prosperidad de esta ciudad. Y ahora he ordenado pregonar a los ciudadanos con respecto a los hijos de Edipo algo que está de acuerdo con ellas. A Etéocles, que pereció en defensa de esta ciudad, llevando al colmo su valor en la refriega, que se le dé sepultura con todas las libaciones y ofrendas de ritual que acompañan bajo tierra a los héroes caídos. En cambio, en lo tocante a ese de su misma sangre, a Polinices me refiero, que, vuelto del destierro, quiso quemar a fuego de raíz la tierra de sus padres y a los dioses de su linaje, hartarse de la sangre de los suyos y llevarse a los demás reducidos a la esclavitud; en lo tocante a ése, repito, ha quedado pregonada a la ciudad la prohibición de rendirle honores funerales y lamentos; que se le deje insepulto, de tal forma que se vea a su cuerpo servir de pasto y de escarnio a perros y aves de rapiña. Tal es mi manera de pensar, y jamás, en lo que de mí dependa, obtendrán los malvados mayor honor que los justos. Por el contrario, todo aquel que tenga buenos sentimientos para la ciudad, recibirá mi homenaje tanto en muerte como en vida. (Sófocles 19-20)

En uno de los análisis realizado por Luis Gil —el cual se aproxima considerablemente a la visión hegeliana— se indica que las directrices de Creonte se guían por el concepto de la *areté* y se resumen en la defensa de los intereses de la ciudadanía frente a los afectos

de índole privada/familiar, la aplicación de castigos proporcionales para quien incumpla tal precepto (“Antígona” 163). Otro aspecto relevante en el discurso del personaje, muy recurrente por otro lado en la temática de las tragedias, tiene que ver con la necesidad de preservar la unidad y la identidad nacionales frente a la amenaza extranjera. La decisión tomada por el rey frente a las acciones de Polinices poseerían su correlato histórico en una práctica que se estaba extendiendo en el gobierno de Pericles, a partir de la que se negaba la sepultura como “pena subsidiaria a la ejecución de los traidores” (Gil, “Antígona” 163).

En este contexto, *a priori*, la conducta del rey no habría de resultar reprochable a ojos de la ciudadanía, pues como soberano tiene la potestad, como afirmará el corifeo, de “hacer uso de toda ley” en lo que concierne a quienes mueren y a cuantos viven (Sófocles 20). En cambio, tan pronto como aparece en escena un guardián portando la noticia de que alguien ha desobedecido su incontestable mandato cubriendo el cuerpo del muerto con un “polvo seco” y cumpliendo “con los ritos que es menester”, tal vez “para evitar algún sacrilegio” (21), comenzarán a alzarse tímidos cuestionamientos hacia su conducta. Cuando el corifeo le sugiere que el enterramiento pudo ser producto de una voluntad superior, la ira de Creonte, que se siente próximo a los atributos encarnados por las divinidades protectoras de la *pólis*, estalla, incontenible:

#### CREONTE

¿Acaso [las divinidades] le cubrieron de tierra por tenerle en alta estima cual a un bienhechor, a un hombre como él, que vino con la intención de prender fuego a sus templos rodeados de columnas a una con sus ofrendas y la de aniquilar sus tierras y sus leyes? ¿Ves acaso que los dioses honren a los malvados? De todo punto imposible. Consideraciones semejantes ya las hacían antes contra mí ciertos habitantes de la ciudad que a duras penas me soportan y agitan a escondidas la cabeza, sin mantener como es justo la cerviz debajo del yugo ni conformarse conmigo. Sobornados por ellos, bien lo sé, son éste y sus compañeros los autores del delito. Porque no ha surgido entre los hombres institución tan perniciosa como el dinero. El dinero destruye las ciudades, el dinero expulsa a los hombres de sus casas, el dinero trastoca las mentes honradas de los mortales y las induce a entregarse a acciones vergonzosas. Es él quien enseña a los hombres a tener picardías y a cometer impiedades de todo género. Mas cuantos han cometido a sueldo el desafuero este han hecho al fin algo que les reportará castigo. Pues bien: si aún recibe Zeus de mí reverencia, entérate bien de esto, te lo digo bajo juramento: si no descubris al autor material de este sepelio y lo mostráis ante mis ojos, no os bastará sólo con la muerte; antes daréis colgados en vida muestra de esta afrenta, a fin de que, enterados de dónde se debe sacar provecho, cometáis en adelante vuestras rapiñas y aprendáis que no se debe amar el lucro procedente de toda cosa. Porque, a consecuencia de las ilícitas ganancias, son más los que se pueden ver perdidos que salvados. (Sófocles 22)

En el transcurso del diálogo, el guardián también expresará sus temores abiertamente al monarca y pedirá un espacio para expresarse, un hecho que no era habitual en la realidad social y política de la Grecia de Sófocles. El carácter dialéctico de la discusión muestra también la influencia que la retórica y la sofística han tenido en el desarrollo del lenguaje

de las tragedias (Critchley 40; Hall 108). El primer episodio lo cierran los gritos de un Creonte que busca silenciar las réplicas del centinela, al cual ordena que exponga nuevamente al cadáver y lo amenaza de muerte. Será el principal culpable, junto con sus compañeros, en caso de que no se descubra al agente del crimen:

GUARDIÁN

¿Me permites decir algo, o doy la vuelta y me marchó sin más?

CREONTE

¿No sabes que ahora también me molestas con tus palabras?

GUARDIÁN

¿Hieren a tus oídos o a tu alma?

CREONTE

¿Por qué tratas de situar dónde se encuentra mi dolencia?

GUARDIÁN

El culpable te aflige el corazón; yo, los oídos.

CREONTE

¡Ah! Un charlatán de nacimiento es lo que eres, está claro.

GUARDIÁN

Pero al menos no cometí ese delito.

CREONTE

Sí, y encima vendiendo tu vida por dinero.

GUARDIÁN

¡Ay! ¡Qué cosa más terrible es formarse una opinión y que ésta sea falsa!

CREONTE

Haz ahora gala de ingenio con mi opinión. Pero si no me mostráis a los autores del hecho, proclamaréis que los malos provechos producen penas. (Sófocles 22-23)

La siguiente intervención del coro, donde se exaltan “los aspectos prometeicos” del individuo y se nombran aquellos hitos mediante los que ha logrado evolucionar en su naturaleza, refleja “el racionalismo humanista basado en la *techne*” que se estaba instaurando en la Grecia de Sófocles V (Vernant y Vidal-Naquet 179). El estásimo recoge la alta dosis de ambigüedad que contiene y produce la tragedia, pues la palabra que se emplea para caracterizar las acciones mortales, “*deina*”, podía designar en griego simultáneamente algo “maravilloso” o “terrible”. La traducción de Antígona elaborada por Gil opta por el primer término, pero hay otras en las que se acentúa más el segundo rasgo. En este caso es célebre, por su intento de apegarse a la literalidad del idioma original, la de Hölderlin (1804), quien escogerá el adjetivo “monstruoso” para calificar

esos logros humanos (v 350 65). Sea cual sea el uso más fiel, la contradicción y la ambivalencia aparece como una señal de la idiosincrasia del idioma trágico.

En el episodio segundo tendrá lugar la aparición de Antígona, apresada por el guardián, y su comparecencia frente a Creonte, a través de la que confirma la acusación formulada por su captor, reconoce públicamente haber sepultado el cadáver de Polinices y justifica su acción a sabiendas de la prohibición y del castigo. La joven asegura frente al soberano que él, “siendo mortal”, no tiene autoridad moral sobre “las leyes no escritas y firmes” de las divinidades, ni sobre sus obligaciones para con su hermano y con sus seres queridos muertos (Sófocles 26). Después de haber padecido “una muchedumbre de desgracias” afirma no temerle a la muerte y calificará públicamente al gobernante de “loco”, un pensamiento que otros miembros de la *pólis* también expresarían “si no les atara la lengua el miedo” (26).

Creonte rechaza el carácter desmesurado, obstinado y soberbio de la joven y muestra su voluntad de aplicar sobre ella la fuerza de la autoridad (*bía*). La defensa de su virilidad frente a la joven, quien se muestra actuando como si fuera el hombre, también pesa en las declaraciones del monarca. Este, además, hará extensible la condena por el delito a Ismene, la otra mujer de la familia ante la que tampoco deberá ceder. Otra vez aparece la preocupación en el drama por no transgredir las fronteras normativas que mantienen la debida separación entre los géneros. En boca de Creonte, soberano y tutor legal de sus sobrinas, esta necesidad se expresa en el empeño doble por conservar el orden en la ciudad y en el *oikos* y evitar, así, que su hombría quede en entredicho. “La masculinidad del acto de Antígona”, señala Steiner, “la masculinidad de los riesgos en que ella ha incurrido, una masculinidad postulada a priori, y, en consecuencia, percibida como evidente por el gobernante de la ciudad y por sus centinelas y consejeros, impugna la masculinidad de Creonte” (*Antígonas* 265).

El soberano teme que la ciudadanía perciba que está obrando como una mujer frente a Ismene y Antígona, un hecho que podría cuestionar el orden de la *pólis*, en virtud del cual el poder está reservado al ejercicio masculino y la sociedad se mantiene en armonía con una jerarquía que, se consideraba, estaba establecida por la Naturaleza:

#### CREONTE

Pero en verdad no sería yo hombre ahora y lo sería ésta si el haberse salido con la suya le fuera a quedar impune. Pues bien: aunque sea hija de mi hermana y lleve más de mi sangre que cuantos protege Zeus en mi hogar, ni ella ni su hermana escapan de la muerte más terrible. Porque también a ésa la inculpo por igual de haber tramado este sepelio. ¡Ea!, llamadla. Hace un momento la he visto dentro de casa, frenética y sin dominio de sí misma. Y suele el ánimo furtivo de quienes

en la oscuridad no traman cosa buena delatarse antes de cumplir su intento. Aborrezco ciertamente que, cuando se sorprende a alguien en delito, pretenda luego darle una apariencia hermosa. (Sófocles 26)

Si nos remitimos a los análisis de Hall o Loraux, expuestos con detalle en el primer bloque, se entiende lo subversivo que suponía que, en la sociedad griega del momento, una mujer joven y sola alzara su voz públicamente contra los dictámenes establecidos por el poder político y, además, contra el único miembro del hogar capaz de conferir su estatuto como ciudadana. Así lo reflejará Creonte en este y en otros episodios de la obra: “A mí, mientras esté con vida, no habrá de mandarme una mujer” (Sófocles 28); “Aborrezco a las malas mujeres para mis hijos” (29); “Y es preciso que estén estas mujeres atadas y no sueltas (29)”, “he de prestar apoyo a las disposiciones dadas y no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer” (31). En “la autoridad de la realización de lo masculino y lo femenino” residiría, en palabras de Steiner, “el choque central de *Antígona*” (*Antígonas* 264). “En la medida en que la feminidad encarna lo amorfo, lo nocturno y anárquico”, apunta el teórico, “la afirmación del dominio de una mujer trasciende por entero todo conflicto local, privado, pues desafía la cosmología racional de que es emblemática una *pólis* bien gobernada” (*Antígonas* 266). En un salto teórico, las tesis de Judith Butler llevarán, como se verá más adelante, la feminidad y la masculinidad de Antígona a otras coordenadas situadas fuera del esencialismo binarismo ontológico —presente también en las consideraciones de Steiner— desde el que se ha leído la tragedia.

En un plano diferente, en la decisión de Creonte de condenar a su sobrina a muerte a su vez influiría, según Luis Gil, un convencimiento de que la religión se ha de subordinar a “la razón de estado” y de que quienes la contradigan desafían a las mismas divinidades (“Antígona” 164). Esta postura teocrática se enfrentaría a la opinión general y al colegio sacerdotal, encarnado en esta obra por la figura de Tiresias, que consideraba un sacrilegio dejar insepultos los cuerpos de los muertos. Hölderlin, traductor y comentarista de la tragedia, sostuvo, en cambio, que Antígona y Creonte eran portadores de dos tipos de religiosidades diferentes: la primera reconocía y buscaba en la anarquía el orden divino, mientras que el segundo encarna el “temor piadoso” ante los designios del destino, en virtud del cual se hace preciso honrar a las fuerzas superiores a través del respeto a las leyes establecidas, decretadas. De este modo, cada cual concibe lo divino de formas diferentes. En la versión del poeta, cuando Creonte le pregunta el motivo por el que se atrevió a romper la ley, la heroína responde: “Porque mi Zeus no me informó de

tal cosa” (Sófocles en Hölderlin v466 73). En último término, la posición de Antígona refleja los intereses individuales y la de Creonte representa los públicos, aunque ambos harán de su enfrentamiento una lucha personal. Esta óptica refleja la influencia que el enfoque hegeliano tuvo sobre Hölderlin.

Por un lado, eso que caracteriza al ‘antithéos’,<sup>59</sup> cuando hay un personaje que, en el sentido de dios, es como si se comportara contra dios, y reconoce al margen de toda ley el espíritu del Supremo. Por otro lado, el temor piadoso ante el destino y, con ello, la manera de honrar a dios, en cuanto ley instituida. Este es el espíritu de las dos oposiciones dispuestas de manera imparcial la una contra la otra ... Antígona actuando más bien en el sentido del primer caso descrito y Creonte en el del segundo. Y, ambos, en la medida en que se oponen, no como lo nacional y lo antinacional, ...sino más bien en la medida en que ambos equilibran mutuamente y en igual grado la balanza y solo son distintos según el tiempo, de tal modo que si el uno pierde es primordialmente por el hecho de ser el que comienza y si el otro gana es por el hecho de ser el que le sucede. (Hölderlin 167)

El poeta verá este equilibrio entre la anarquía y la ley en términos de una antítesis aún más abstracta entre lo “informe” (o “aórgico”) y lo “formal” (u “orgánico”). Antígona, representante del “rasgo supremo” que es la “sagrada locura”, ha alcanzado un estado de conciencia elevado, aórgico, que pasa por eludir la conciencia misma. Así, antes de consagrarse con el orden divino se reafirma frente a él “con palabras osadas e incluso blasfemas y de este modo preserva la viva y sagrada posibilidad del espíritu” (165). En ese estado de sublimación “el alma se compara siempre con objetos que no tienen conciencia alguna, pero que en su destino adoptan la forma de la conciencia”, así, como le ocurre a la tierra que se ha tornado desértica “que en su originaria fecundidad exuberante refuerza demasiado los efectos de la luz solar y por eso se vuelve árida”, Antígona, en su heroicidad, se aproximaría entonces a lo informe (165).

Para Hölderlin, la oposición entre la heroína y el monarca tiene lugar en una época de agitación en la que la neutralidad política, religiosa o ética no es posible. De acuerdo con Cairns (127), la oposición trágica en esta lectura provee a la obra de una dimensión política que no se daba desde los tiempos de Sófocles. El equilibrio entre la ley y la rebelión se mantiene igualada, las posiciones de Antígona y Creonte son simétricas: la de la primera es elevada pero excesiva, delirante, y la del segundo, aunque es inflexible, busca preservar el orden en la ciudad en momentos de crisis. La pólis se salva mientras que la familia de los Labdácidas perece, esta resolución racional, que “toma forma aquí de modo trágico, es política, concretamente republicana, porque entre Creonte y Antígona, o lo formal y lo anti-formal, se mantiene igualado el equilibrio hasta el exceso”

---

<sup>59</sup> Término con el que se refiere a la antítesis trágica.

(173). La democracia republicana sería la única capaz de abarcar los intereses individuales y los públicos de acuerdo con el poeta.

Vernant y Vidal-Naquet (*vol. I*) defenderán un análisis del conflicto de Antígona en términos que integran en cierta medida la óptica de Hölderlin —dado que consideran que religión y política en la Grecia del siglo V a.C. eran esferas interconectadas—, y que divergen en cierto sentido de la postura hegeliana y la de Luis Gil. Como introdujimos brevemente en el primer bloque, los historiadores franceses sostienen que el problema originado entre ambos sujetos heroicos no opone “la pura religión, representada por la joven, a la irreligión total, simbolizada por Creonte, o un espíritu religioso a uno político, sino dos tipos diferentes de religiosidad” (*vol. I* 37). Desde este enfoque la actitud del rey no sería exactamente teocrática, dado que su poder no emana directamente de un orden superior, sino que constituye una forma de piedad pública que se alinea con los valores de las divinidades tutelares de la *pólis*. A pesar de que los atributos de este tipo de potencias sobrenaturales pueden llegar a confundirse con los valores del propio Estado, no es posible que transfieran, avalen o legitimen su gobierno, puesto que el plano divino no se identifica, en las tragedias, totalmente con el plano humano.

A pesar de que Creonte cree que las divinidades lo favorecen en un primer momento —y esa será, en parte, la causa de su *hybris*— no podrá albergar esa certeza del todo, dado que los designios del *daimon* resultan siempre opacos e inciertos. Por otro lado, el *nómos* de Antígona se mantendría apegado a una religión familiar, “puramente privada, limitada al círculo de parientes” (*phíloi*), “centrada en el hogar doméstico” y al culto de los seres queridos muertos (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 38). Estos modos de concebir el derecho y la justicia coexistían en el orden de la sociedad ateniense del siglo V a.C. y respondían a esa transición entre el sistema de valores arcaico o mítico y el nuevo orden logocéntrico y democrático. La *diké* encarnada por Antígona es piadosa para con las personas muertas según las leyes ancestrales, pero deshonestas con los atributos de las fuerzas ctónicas que representan la continuidad de la vida, mientras que, de acuerdo con el nuevo régimen, el magistrado supremo que está al frente del gobierno de la ciudad tiene el deber de hacer valer la autoridad (*krátos*) de una nueva religiosidad cívica fuertemente vinculada a ideales patrióticos y bélicos:

Porque, la ciudad, es decir, sus *nómos* («leyes»), es más venerable y más sagrada que una madre, que un padre ... De las dos actitudes religiosas que Antígona sitúa en conflicto, ninguna podría ser buena en sí misma en conceder a la otra su lugar, sin reconocer precisamente lo que la limita y pone en duda. Es muy significativo a este respecto que las únicas divinidades a las que el coro se refiere sean Dioniso y Eros. Pero mientras tanto los dioses nocturnos, misteriosos,

inaprehensibles para el espíritu humano, próximos a las mujeres y extraños a la política, condenan en primer término la pseudorreligión del jefe de Estado Creonte, que mide lo divino con la vara de su pobre sentido común para hacer cargo con sus odios y ambiciones personales. Pero las dos divinidades se vuelven también contra Antígona, encerrada en su *philia* familiar, consagrada voluntariamente a Hades, porque, hasta en su vínculo con la muerte, Dioniso y Eros expresan las potencias de la vida y la renovación. Antígona no ha sabido oír la llamada para separarse de los «suyos» y de la *philia* familiar para abrirse al otro, acoger a Eros y ... transmitir a su vez la vida. (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 37)

La multiplicidad y ambivalencia de sentidos y valores queda reflejada en el lenguaje empleado por ambos personajes, pues la misma palabra se vincula a campos semánticos distintos dependiendo de si pertenece al léxico común o al religioso, jurídico o político, los enunciados son interpretados por personajes diferentes y los discursos operan en varios planos de lectura —el del coro, el del público, el de las y los protagonistas: en la escena, los sujetos heroicos “se sirven en sus debates, unos y otros, de las mismas palabras, pero tales vocablos adoptan en boca de cada uno de ellos significaciones opuestas” (Vernant y Vidal-Naquet, *vol.I* 38). Desarrollado en su mayor parte a base de esticomitias, donde priman el oxímoron, los giros de significado, la antilogía o el uso argumento doble,<sup>60</sup> el diálogo que enfrenta a Antígona y Creonte está cargado de tensión dialéctica y se adecua al modelo judicial, según la clasificación de los género retóricos clásicos, en que se da una relación activa entre el conflicto que debe ser resuelto —la legitimidad o ilegitimidad del sepelio— y la persona oyente que se erige en juez (García Barrientos 320):

ANTÍGONA

No hay deshonra alguna en practicar la piedad con los nacidos de las mismas entrañas.

CREONTE

¿No era de tu misma sangre el que murió enfrente de éste?

ANTÍGONA

De la misma, de una sola madre y del mismo padre.

CREONTE

¿Cómo entonces le otorgas un honor que resulta una impiedad para el otro?

---

<sup>60</sup> La conexión que establece Simon Critchley (80) entre el lenguaje y el discurso propio de la tragedia y la escuela sofística, denostada, por otra parte, por Platón, resulta interesante para reflexionar sobre la relación de divergencia entre la cosmovisión inaugurada por el platonismo y la que se da en la tragedia y otros ámbitos de la cultura ateniense, como es el ámbito de la retórica. De acuerdo con el filósofo británico, las tesis sofistas defendidas por Protágoras son próximas al proceder lingüístico presente en los dramas áticos: considerar al ser humano medida de todas las cosas, de modo que el conocimiento es relativo y se produce con vistas a lo que cada quien considera verdadero o legítimo; el escepticismo acerca de las divinidades (no se puede estar seguro sobre su existencia o inexistencia, puesto que las capacidades humanas son limitadas); y la afirmación de que todo se puede contradecir, o ser desdoblado de forma que es posible considerar cada una de las partes implicadas en un debate para fortalecer los argumentos débiles o al contrario.



ANTÍGONA

No atestiguará eso el muerto.

CREONTE

Sí, si le honras por igual que al impío.

ANTÍGONA

No era un esclavo, sino su hermano, quien murió.

CREONTE

Pero tratando de destruir esta tierra; el otro murió, en cambio, enfrentándose con él en su defensa.

ANTÍGONA

A pesar de todo, Hades quiere la igualdad ante la ley.

CREONTE

Pero el bueno no está en igual situación que el malo para obtenerla.

ANTÍGONA

¿Quién sabe si eso es lo piadoso abajo?

CREONTE

Jamás, ni aun después de muerto, será amigo el enemigo.

ANTÍGONA

No he nacido para compartir el odio, sino el amor.

CREONTE

Desciende, pues, abajo si has de amar, y ámalos. A mí, mientras esté con vida, no habrá de mandarme una mujer. (Sófocles 28)

La acción de Antígona se opone firmemente a las leyes bélicas defendidas por Creonte. Ella, mujer, menor de edad, descendiente del incesto, traidora de la patria no tiene la potestad para desobedecer y, sin embargo, lo hace y cuestiona con su acción al soberano, al tutor, al ciudadano, al patriota. ¿Qué es lo que opone su acción a la de su tío?: el poder igualador de la muerte. “Hades quiere la igualdad ante la ley”, le dice. En su universo ético —que Steiner considerará típicamente femenino, al igual que Hegel, Hölderlin, Kierkegaard y, como veremos, que pensadoras feministas como Zambrano, Cavarero o Irigaray— necesidad, resistencia, finitud, cuerpo y cuidado se interconectan profundamente. Sus acciones buscan materializar a quienes han muerto, situarlos en el centro mismo de una ciudad que los ha expulsado y condenado, contaminar el aire de su presencia fantasmagórica y mezclarla con la atmósfera intocable de quienes siguen aún viviendo.

El marco literal de *Antígona* es un campo de batalla sembrado de cadáveres. La causa inmediata del drama es el cadáver de Polinices. El muerto Edipo y el terror de su partida se imponen a los acontecimientos de la obra desde el principio. Las sucesivas complicaciones y la profundización de la conciencia de los personajes y de nosotros mismos son de tal condición que aproximan cada vez más a los muertos a la esfera de los vivos.

En el primer discurso de *Antígona* los muertos aparecen animados tanto en su lugar de tinieblas como en las inciertas fronteras de la vida. De Etéocles se dice que es debidamente recibido por los muertos ... La pavorosa necrología que hace Ismena de la casa de Layo ... alcanza un doble efecto. Evoca una masiva presencia de los muertos entre los agentes vivos de la obra y representa un contrapeso de obligaciones y valores alternativos. En segundo lugar, da al ostracismo del muerto Polinices, a ese decreto que impide que le den la bienvenida los Labdácidas, un pátos particular y un sentido de aislamiento.

La resolución de *Antígona* de yacer en la muerte junto a su hermano ... inicia una secuencia estrechamente entrelazada de movimientos retóricos y simbólicos en los que gradualmente se va borrando la distancia entre los vivos y los muertos. Alrededor del verso 83, los centros de gravedad emocional y moral se desplazan: en su polémica con Ismena, *Antígona* usa la palabra «vida» y menciona los negocios de los vivos como términos de despectivo reproche. Los muertos se levantan para actuar. Ismena ... estará «sujeta» al odio de Polinices o habrá hecho de él un activo enemigo. Creonte también tiene conciencia de los derechos de los muertos a un lugar notable en la jerarquía de los asuntos cívicos ... En los versos 209-10, ... junta cuidadosamente a «los vivos y los muertos»; unos y otros han de ser honrados y mantenidos en el recuerdo reverente si mostraron devoción al bien público. Con el edicto ... la muerte entra en la obra no sólo como el eje simbólico y objetivo (el muerto Polinices ha de quedar insepulto) sino también como el resorte de la inminente tragedia, pues quienquiera que desafíe ese edicto será condenado a muerte. (Steiner, *Antígonas* 292-293)

Existe una tradición crítica, denominada “visión ortodoxa” (Hester 12), que estimaba, frente a la visión hegeliana en virtud de la cual *Antígona* y Creonte eran considerados igual de razonables, responsables y errados, que el rey actuaba como un déspota que subestimaba el poder de las leyes divinas y trascendentales encarnadas por la heroína, la cual era portadora de la verdad. Esta discordia se remonta al siglo XIX, momento en que la tragedia de Sófocles fue objeto de estudio prioritario de la intelectualidad romántica temprana y tardía. El clasicista Schlegel formuló por primera vez en sus escritos las primeras tesis ortodoxas. Teniendo como base esta perspectiva, pensadores como Kierkegaard, Quincey o Hebb interpretaron la figura de la heroína como una suerte de encarnación de Cristo, una mártir que se sacrificaba para restaurar las faltas de su familia (Steiner *Antígonas* 35). Posteriormente, Gerhard Müller se convertiría en el representante de esta postura por excelencia, considerando ilegítimo el edicto de Creonte por no respetar la doble ley, divina y humana, que velaba por el cuidado de los cuerpos fallecidos (Lardinois 177). Este enfoque sería apoyado por los estudios de Ehrenberg —que ven en Creonte los rasgos típicos de las figuras tiránicas de la historia ateniense; y de Luis Gil, quien afirma que Sófocles quería introducir, a través de la figura de *Antígona*, un nuevo modelo de heroísmo cívico que transmuta el honor personal en un deber “basado en un sentido teonómico de la existencia y en una existencia plena de las obligaciones que de una ley moral no escrita derivan para el individuo” (“Introducción” 12). Otras

interpretaciones que se inclinaban a otorgar la razón a Antígona fueron las de Knox, Nussbaum y Blundell:

Typical examples are the interpretations of Knox (1964), Winnington-Ingram (1980), Nussbaum (1986), and Blundell (1989). After these interpreters provide various arguments as to why Antigone is no better than Creon, they nevertheless favor her position in the end. Knox, for example, argues that the religious beliefs that Creon propounds in his first speech “would have been enthusiastically shared by most of the Athenian audience which saw the play” (Knox 1964: 101). Yet at the end of his analysis, he expects the same audience to have recognized these sentiments as being motivated by hate (1964: 116). And, whereas he first asserts that we must understand Antigone’s emphasis on *philoï* (friends/relatives) in terms of the conflict between family and state (1964:81), Knox finally interprets her famous reply to Creon (“I have no enemies by birth but I have friends/relatives by births” 1.523) as revealing Antigone’s loving nature (1964:116). Thus, even in Knox’s balanced account of the play Antigone is ultimately better than Creon. (Lardinois 181)<sup>61</sup>

En la época del auge de los totalitarismos, sin embargo, la mirada se depositó sobre la figura de Creonte, quien fue considerado en interpretaciones como la de Antonio Tovar o la de Jean Anouilh el representante de una política racional frente a la irracionalidad rebelde de Antígona (Gil, “Introducción” 4). En 1964, y sobre la base de estos antecedentes, Rodríguez Adrados consideró a Creonte el verdadero protagonista del drama, que, aunque comete *hybris* no es un tirano, y a Antígona, la cual no está exenta de responsabilidad dado que carece en absoluto de prudencia, el instrumento de la venganza de las potencias infernales por haber puesto en peligro la convivencia ciudadana (Gil, “Introducción” 5). Sin embargo, de acuerdo con Lardinois, en análisis recientes apenas circulan versiones radicales ni del enfoque hegeliano, ni de la crítica ortodoxa (181).

Después de la disputa mantenida por Antígona y Creonte, sale a escena una Ismene detenida y cubierta en lágrimas, que busca la complicidad de su hermana para atribuirse también el crimen: “He cometido el hecho, si ésta consiente en admitirlo. Comparto y asumo la responsabilidad” (Sófocles 28). Antígona lo niega, tajante, agudizando la fisura entre las dos: “No te lo consentirá la Justicia, ya que ni te aviniste a hacerlo, ni yo tampoco lo hice en común contigo”; “Quiénes son los autores de la acción

---

<sup>61</sup> Ejemplos típicos son las interpretaciones de Knox (1964), Winnington-Ingram (1980), Nussbaum (1986) y Blundell (1989). Después de que estos intérpretes aporten diversos argumentos sobre por qué Antígona no es mejor que Creonte, al final favorecen, no obstante, su posición. Knox, por ejemplo, sostiene que las creencias religiosas que Creonte propone en su primer discurso “habrían sido compartidas con entusiasmo por la mayor parte del público ateniense que vio la obra” (Knox 1964: 101). Sin embargo, al final de su análisis, espera que el mismo público haya reconocido que estos sentimientos están motivados por el odio (1964: 116). Y, mientras que primero afirma que debemos entender el énfasis de Antígona en los *philoï* (amigos/parientes) en términos del conflicto entre familia y estado (1964:81), Knox finalmente interpreta su famosa respuesta a Creonte (“No tengo enemigos por nacimiento, pero tengo amigos/parientes por nacimiento” 1.523) como reveladora de la naturaleza amorosa de Antígona (1964:116). Así pues, incluso en el equilibrado relato que Knox hace de la obra, Antígona es, en última instancia, mejor que Creonte. (Lardinois 181, traducción propia).

lo saben el Hades y los muertos. No me complace una amiga que lo es solo de palabra” (28). No obstante, ante la desolación de su hermana, que no estima vivir una vida “sola y sin ella” (29), matizará su intervención: “Tranquilízate, tú estás con vida”; “Sálvate, no veo con malos ojos que escapes” (29) —este apoyo sutil, tranquilizador, de Antígona hacia su hermana no ha sido objeto de análisis por la crítica. Antes de que ambas sean llevadas al interior del palacio, Creonte será interpelado por Ismene primero y después por el Corifeo, debido a que su decisión afectará irremediablemente a Hemón: “ISMENE. Vas a matar a la prometida de tu hijo”; “CORIFEEO. ¿De verdad le vas a privar de ella a tu hijo? (29). El monarca, que ya ha calificado de locas a las mujeres, solamente se reafirmará en lo dictado, transfiriendo la responsabilidad al dios de los infiernos: “Será Hades quien ponga fin a este casamiento” (29).

El coro responde cantando los desastres que abatieron a la casa de Edipo, los cuales se extendieron hasta Antígona, a quien “la siega un polvo sangriento” traído por las divinidades del inframundo, “la insensatez del lenguaje y la furia del corazón” (Sófocles 30). La segunda mitad estará dedicada al poder de Zeus, que castiga las transgresiones y las esperanzas vanas no solo del clan de los Labdácidas, sino de todos los seres humanos: “Como monarca a quien no aventaja el tiempo / dominas el fúlgido resplandor del Olimpo. / Mas tanto anteriormente, como después / y en el futuro, en vigencia ha de estar esta ley: nada acontece en la vida / de los mortales exento de desgracia” (30). La ambivalencia entre el *daímon* y el *êthos*, la interdependencia confusa entre el orden divino y el plano mortal, entre la necesidad y la voluntad son aspectos presentes en los versos del coro. ¿Puede Antígona escapar de la desmesura siendo hija de Edipo?, ¿pueden los seres humanos actuar sin excederse, sin ser atrapados por la encrucijada y la opacidad del destino, del lenguaje, del tiempo? Creonte permanece en escena durante la canción, invitándonos a pensar que el mensaje se refiere también a él.

Hemón, “el más joven retoño” de Creonte y prometido de Antígona, hará su entrada en escena en el episodio tercero. Trae consigo una actitud conciliadora y prudente que busca infundir esperanza al conflicto (Sófocles 31). “Padre, tuyo soy, y tú me conduces por el recto camino con buenos consejos, a los que seguiré”, afirma después de que el rey le haya preguntado por las intenciones de su llegada (31). Creonte, calmado ante su respuesta, desarrolla un discurso para recordarle a Hemón cuáles son los valores que deben guiar a todo hombre joven y buen ciudadano en su conducta: la obediencia hacia el padre, la venganza ante quienes busquen su daño, el cuidado de la honra pública, la protección de la familia y de la casa, sobre todo frente a una “mala mujer”, y el respeto

hacia las leyes dictadas por el soberano (31). Así, puesto que “no existe mal mayor que la anarquía”, el rey le solicita a su hijo que lo apoye frente al resto de la comunidad. “En consecuencia”, señala Creonte, “he de prestar apoyo a las disposiciones dadas y no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer. Mejor es, si es preciso, sucumbir ante un varón. Así no se nos llamaría inferiores a una hembra” (31).

El Corifeo señala que ha habido sensatez en las palabras del monarca, pero entonces Hemón argumenta que más de una persona puede tener razón en materia de justicia y le confiesa a su padre que el pueblo de Tebas vive atemorizado por su mandato y “murmura cosas” que no le gustaría escuchar, pues admiran lo que Antígona ha hecho por su hermano. Le solicita de este modo que reflexione y sea flexible:

#### HEMÓN

Para el hombre, por sabio que sea, no constituye deshonra alguna el aprender más y más y el no obstinarse demasiado. En las corrientes de las torrenceras ves cómo conservan sus ramas cuantos árboles ceden y cómo quedan destruidos de raíz los que resisten. De igual modo, quien hala con fuerza los cabos de la vela sin ceder en nada, navega en adelante con la quilla boca arriba tras haber hecho zozobrar la nave. ¡Ea!, pues, apacigua tu cólera y consiente en cambiar. Y si hay en mí, aunque sea más joven, una pizca de juicio, afirmo que con mucho es lo mejor que el hombre esté lleno de sabiduría innata para todo, pero, si no es así —puesto que no suele la balanza inclinarse de este lado—, es hermoso aprender de quienes hablan con prudencia. (Sófocles 32)

El corifeo trata de mediar entre Creonte y Hemón, instando a cada uno a que se deje enseñar por el otro. Sin embargo, el rey desdeña lo que un “mozalbete de su edad” pueda decirle (Sófocles 33). Entonces comienza una batalla dialéctica entre padre e hijo, similar a la que antes se había producido con Antígona. Los límites entre la minoría y la mayoría de edad, al igual que entre lo masculino y lo femenino tensionan, se trastocan, se confunden y se invierten en escena. Hemón, considera Creonte, se comporta como una mujer, como un niño y como un tirano, un hecho que no hace más que revestir de fragilidad la masculinidad y de la mayoría de edad del rey e incidir, de un modo indirecto, en la virilidad de Antígona:

#### CREONTE

¿Nos va a decir la ciudad lo que debemos ordenar?

#### HEMÓN

¿No ves que eso, en el tono en que lo has dicho, es juvenil en exceso?

#### CREONTE

¿Para quién, sino para mí mismo, debo gobernar esta tierra?

#### HEMÓN

No hay ciudad que sea de un solo hombre.

#### CREONTE

¿No se estima que la ciudad es de quien tiene el poder?

HEMÓN

Solo, podrías mandar bien en una ciudad desierta.

CREONTE

Éste, al parecer, defiende la causa de la mujer.

HEMÓN

Si es que tú eres mujer, pues es de ti de quien me cuido. (Sófocles 33)

El monarca, por su parte, estima impura la naturaleza de quien se deja dominar por los afectos y es “esclavo de una mujer” (Sófocles 33). Al final de la contienda, una vez que este se reafirma la condena a Antígona, otro orden parece trastornarse cuando Hemón le asegura que con esa muerte causará “la perdición de alguien” (Sófocles 33). Hasta el momento, Creonte, situado del lado de la vida, se mantenía al margen de la desgracia que seguía cerniéndose sobre la estirpe de Layo, pero ahora parece acechar el peligro de que esa maldición se extienda a la rama colateral de su linaje (Lardinois 191). Su hijo saldrá “arrebatao por la ira” para evitar presenciar cómo quería matar a su prometida frente a sus propios ojos (Sófocles 34).

Steiner dijo que el conflicto producido no solo entre Antígona y Creonte, sino entre los demás personajes de la tragedia, expresaba “las constantes principales” propias de la condición humana: el enfrentamiento entre la senectud y la juventud, entre la sociedad y el individuo, entre el plano mortal y el plano divino, entre la vida y la muerte y entre lo masculino y lo femenino (*Antígonas* 258). De acuerdo con esta interpretación, fiel al binarismo dialéctico hegeliano, el episodio que acabamos de analizar sería representativo de la colisión de estas potencias, las cuales “pueden cristalizarse solo en términos adversativos (por más que haya muchos matices de acomodación entre tales términos)” (*Antígonas* 259). En el fondo de esta oposición subyace el sentido de lo trágico en *Antígona*: la búsqueda que emprende el ser humano para alcanzar el autoconocimiento.

De acuerdo con el teórico literario, en un mundo donde el sexo, la edad, la comunidad, la línea que separa la vida de la muerte o lo existencial de lo trascendente definen esencialmente “las condiciones de limitación de la persona humana”, llegar al interior del ser implica, por necesidad, “colocarse polémicamente” contra la otredad (Steiner, *Antígonas* 259). Simultáneamente, Steiner ve necesario “aferrarse” a ella a través de las “categorías de percepción recíproca”, que pueden definirse como “categorías erótica, filial, social y metafísica” y mediante las cuales hombres y mujeres, personas viejas y jóvenes, vivas y muertas, deidades y mortales y el individuo y la comunidad “se encuentran y se mezclan en contigüidades de amor, parentesco, de comunidad y de

comunidad de grupo..., de culto" (*Antígona* 259). En esta dirección, el problema de lo trágico en *Antígona* se articularía sobre estos dos movimientos que llevan dentro de sí cada uno de los caracteres: la separación y el anhelo de conexión.

Cabe señalar que esta ampliación o transformación de la dicotomía hegeliana familia/estado en torno a la fundación del conflicto ya había sido previamente apuntada por Goethe en 1816 en una de sus conversaciones con Eckermann. Reinhardt y Pohlenz, ya en el siglo XX, afirmaron que el resorte dramático en *Antígona* se articulaba, no a modo de colisión entre ideas morales, sino entre caracteres (Gil, "Introducción" 3). En cualquier caso, las tres interpretaciones —las cuales revisaremos en el análisis alternativo del corpus— coinciden en que lo trágico se produce cuando esta tensión, que es trascendental y ontológica, tensiona hasta tal punto que adquiere la forma de un conflicto irreconciliable que precipita el destino de los personajes:

Su idea de la familia y el Estado —respondió Goethe— y de los conflictos trágicos que de ellos pueden dimanar es exacta y fecunda, indudablemente; pero no puedo conceder que sea la mejor, y mucho menos la única acertada para la tragedia. Sin duda que todos vivimos en familia y en el Estado, y que no es fácil que nos alcance un destino trágico que no nos afecte como miembros de ambas. Sin embargo, podemos ser muy bien personas trágicas, quedando en segundo término nuestra condición de miembros de la familia o del Estado; pues lo que origina la tragedia es el conflicto insoluble, y éste puede ser originado en la contradicción de circunstancias de un orden cualquiera, con tal que tenga tras de sí un auténtico basamento natural y que sea genuinamente trágico. (Eckermann 627)

Tras la marcha de Hemón, Creonte informa al consejo de ancianos de que salvará a Ismene pero enterrará, en cambio, a *Antígona* viva, con cereal crudo (un hecho que subraya la inhumanidad y animalidad atribuida a la joven) y agua justas, en una gruta subterránea a las afueras de Tebas para que ni sus manos, ni la ciudad se mancillen con la falta que supondría acabar con la vida de un miembro de su familia: "Allí tal vez, si se lo pide a Hades, el único dios que adora, obtendrá la gracia de no morir, o reconocerá al menos, aunque sea ya tarde, que es esfuerzo baldío rendir culto a las cosas de Hades" (Sófocles 34). En el comportamiento ambivalente que mantiene Creonte sobre la muerte (la decisión de exponer el cuerpo de Polinices pero no el de su sobrina) subyacería un sentir común entre la ciudadanía ateniense, el cual guardada todavía conexión con todo un sistema de creencias y prácticas religiosas cargadas de valores que, a pesar del cambio que atravesaba la sociedad, todavía conservaban su trascendencia.

Enterrar a un muerto implicaba, en palabras de Steiner, "equilibrar las dualidades, las contradicciones", resolver necesidades sociales aparentemente opuestas, apartar prudentemente a las personas fallecidas "del mundo sensorial de los vivos", dándoles, al

mismo tiempo, alojamiento en la necrópolis de la ciudad y evitando, con ello, el andar errático de su alma (*Antígonas* 93). La reflexión del monarca sobre la forma de hacer matar a la joven, después de desvalorizar abiertamente a las divinidades infernales, respondería a que las leyes religiosas asociadas a su mundo seguían teniendo un peso profundo en la *pólis*. De acuerdo con Gil (“Antígona” 165), “la obligación religiosa era tanto más estricta cuanto mayor afinidad se tenía con el muerto, y no solo Antígona, sino el mismo Creonte estaba sometido a ella”. De esta manera, no es extraño que el soberano, después de haber sido desafiado por su sobrina y contrariado por su hijo, portavoz, a su vez, del rechazo popular que su conducta estaba provocando, piense que no exponer el cuerpo de su sobrina sea una medida eficaz para no incurrir en el sacrilegio.<sup>62</sup>

En el siguiente estásimo el coro adopta la perspectiva de Creonte sobre el conflicto con Hemón y canta una canción coral sobre el poder arrasador de Eros, que es capaz de enloquecer a animales, divinidades y humanos (Sófocles 35).<sup>63</sup> Esta canción coral definirá el tono del episodio siguiente donde Antígona será conducida a su cámara subterránea como si fuera una novia de Hades.<sup>64</sup>

#### CORIFEO

El corazón de los justos tú lo desvías  
a la injusticia para su propia ruina.  
Tú eres también quien suscitó  
esta disputa entre hombres de la misma sangre.  
Vence —a la vista está— el deseo producido  
por los ojos de una novia buena para el lecho;  
ese deseo cuyo sitio está entre los amos supremos  
cabe a sus leyes augustas, porque es  
en su juego invencible la diosa Afrodita. (Sófocles 34-35)

---

<sup>62</sup> Sófocles se sentía profundamente atraído por estos temas, de hecho, antes que en *Antígona* los desarrolla en *Áyax*, y después en *Edipo en Colono*. El debate sobre los ritos funerarios es planteado por Sófocles ya en *Áyax*, una tragedia en la que un dios ha enloquecido al héroe y este ha tratado de asesinar a sus jefes y compañeros de batalla, de modo que, tras su muerte privan a su hermano de darle sepultura y su cuerpo pasará a ser presa de aves marinas. Esta continuidad temática ha conducido a las y los helenistas a considerar el *Áyax* como inmediatamente anterior a *Antígona* y, además, sugiere “la clara posibilidad de que [...] refleje una específica situación histórica y un conflicto del momento (Steiner 97- 98).

<sup>63</sup> La disolución de la delgada línea entre la locura y la cordura se mostrará como un tema igualmente relevante en la articulación del alcance y la potencia del problema de lo trágico no solo en esta pieza, sino en otras como *Medea*, *Las Bacantes*, *Las traquinias*, *Áyax* o *Electra*. Las dimensiones y enfoques sobre el delirio de Antígona han sido tratadas por la teoría, la crítica y la dramaturgia moderna. En esta investigación hemos mencionado ya la visión de Hölderlin y trataremos los enfoques de María Zambrano y Jean Anouilh al respecto.

<sup>64</sup> Es muy posible que el actor que interpretaba a Antígona estuviera vestido de novia, puesto que era habitual que las muchachas griegas que morían antes de casarse fueran enterradas vestidas de novia, como “novias de la muerte” (Lardinois 174).



Una vez se cierra el canto al amor, tendrá lugar en el episodio cuarto el diálogo lírico, *kommós*, entre Antígona y el Corifeo, que está conmovido por su suerte: “Pero ahora yo también me dejo arrastrar/ fuera de toda convención al ver esto, / y ya no puedo contener las fuentes del llanto, /cuando veo ahí a Antígona realizar su desposorio/ en el lecho donde todos tienen que acostarse” (Sófocles 35). El impacto que causaba la idea de este tipo de desenlace femenino en la sociedad griega de la época, donde se tenía la costumbre de enterrar a las muchachas que morían antes de casarse con el atuendo de la boda, se habría querido reflejar a través de los ropajes empleados por el actor, quien, muy probablemente, interpretó a la joven vestida de novia (Lardinois 174).

Esta imagen de la heroína como una novia de la muerte fue precisamente empleada por Kierkegaard para metaforizar su lectura moderna de Antígona, en virtud de la cual el conflicto de la heroína había sido completamente interiorizado y debía cargar en silencio el saber maldito ligado a su estirpe y más concretamente a su padre Antígona no era en los tiempos del filósofo exactamente como en su versión griega, dado que no estaba “volcada hacia afuera sino hacia adentro”, en una escena “espiritual” (Kierkegaard 174). Ella no pertenece al mundo en el que vive, “su vida en sentido propio es clandestina”, guarda el secreto de la falta, no se queja, ni comparte su dolor. Es su condición de esposa de la muerte la que le permitiría hallar la paz y calmar la carga de esa conciencia: “Orgullosa de su secreto, orgullosa de haber sido escogida para defender de extraño modo la honra y el honor de la estirpe de Edipo, cuando el pueblo, agradecido, aclama a Edipo con gratitud y alabanzas, ella siente su propia significación y su secreto ahonda más en su alma, cada vez más inaccesible para todo ser viviente” (156).

Al igual que la Antígona de Hölderlin, la novia de la muerte imaginada por Kierkegaard encarna un principio trascendental, espiritual, heroico, pasivo, asociado al carácter sacro de su feminidad y cuyo peso insoportable la encomienda inexorablemente hacia su fin: “Desearía llamar esposa a nuestra Antígona en un sentido todavía más bello ..., ella es casi más, es ... en un sentido puramente estético *virgo mater*, y lleva su secreto bajo su corazón, recóndito y clandestino. Ella es silencio ... porque guarda un secreto, pero ese retorno a uno mismo que estriba en el silencio le confiere un empaque sobrenatural” (Kierkegaard 175). La situación de esta *Antígona* moderna, frente a la griega, dejaría de ser trágica, puesto que lo trágico se produce cuando la desgracia es comunicable, de acuerdo con el filósofo, a la comunidad. Retomaremos y contrastaremos esta lectura en el análisis que haremos del texto griego en el tercer y último bloque, pero retomemos ahora los lamentos y acusaciones públicas que la heroína sofoclea —nada

pasiva— dirige al coro de ancianos y a la ciudadanía de Tebas antes de abandonar la escena:

ANTÍGONA

Vedme, ciudadanos de la tierra patria,  
recorrer el postrer camino, y por postrera vez  
mirar el resplandor del sol,  
que ya no he de ver más. Me lleva en vida  
Hades, cuyo lecho acoge a todos, camino  
de la ribera del Aqueronte, sin cantos  
de himeneo, sin que se me haya entonado  
himno nupcial. Y es en el Aqueronte  
donde celebraré mi desposorio. (Sófocles 35)

La última raíz de los Labdácidas se encamina, sin nupcias y sin llantos de sus seres queridos, completamente sola hacia su cámara nupcial y se despide lamentando el viraje trágico de su vida mientras, al tiempo, interpela al pueblo cadmeo por la injusticia cometida por su tío. El Corifeo señala a la joven que es la única de las personas mortales “que va a bajar en vida al Hades” por voluntad propia y trata de consolarla afirmando que su destino posee un carácter sobrenatural (Sófocles 35). Entre el diálogo mantenido por ambos, el coro canta a personajes mitológicos que padecieron sufrimientos cuya envergadura parecen comparar al de Antígona:

ANTÍGONA

¡Ay! ¿Te ríes de mí? ¿Por qué, ¡por los dioses!,  
no reservas tu escarnio para cuando ya esté muerta,  
en vez de agraviarme mientras me ves aún?  
¡Oh ciudad, oh ricos hombres de la ciudad!  
¡Ay fuentes Dirceas y sagrado recinto de Tebas,  
la de los buenos carros! A despecho de todo,  
os tengo de testigos de cómo  
y con qué leyes me encamino,  
sin ser llorada por mis seres queridos,  
hacia esa prisión a modo de tumba,  
tumba de un sepelio inaudito.  
¡Ay, desdichada de mí!, que no comparto la morada  
ni con los hombres, ni con los cadáveres,  
ni con los vivos, ni con los muertos. (Sófocles 35)

El Corifeo le recordará que la causa de su muerte es la misma osadía que cometió su padre, cuya falta, dice, le ha tocado expiar. Creonte aparece y ejecuta su condena con firmeza porque permanece “puro en lo que toca a la muchacha” (Sófocles 36). Se cumple así la orden que llevará a Antígona al “sepulcro abovedado” donde bien habrá “de morir o de vivir ... bajo techo semejante”, quedando “privada de convivir con quienes habitan en la superficie de la tierra” (36) La heroína se despide, invocando a los dioses infernales,

y se reafirma en la piedad del acto que cometió por honrar y cuidar el cuerpo de su hermano, cuyo amor se antepone al de su prometido y al de los hijos que nunca tendrá.

Las últimas palabras antes del descenso sellan su destino trágico: la hija de Edipo se aparta, “antes de cumplirse el plazo fijado”, de los cantos nupciales, de su maternidad, de las lágrimas familiares que no la lloraron y, con ello, de un mundo al que, en realidad, nunca habría de haber pertenecido (Sófocles 36). La joven expresará públicamente su dolor y, por primera vez, también duda frente a la ciudadanía de si ha errado y de si obtendrá la aprobación de las divinidades a quienes había encomendado su acción, dado que su funesto destino ha de cumplirse a pesar de su piedad para con su hermano, aunque alberga la esperanza de encontrarse con “el amor” de su padre, su madre y su hermano Etéocles:

#### ANTÍGONA

Pues jamás, ni aunque fuera madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera pudriendo, hubiera tomado sobre mí fatiga semejante en contra de los ciudadanos. ¿Y en razón de qué ley digo esto? Muerto mi esposo, otro hubiera podido tener, y un hijo de otro varón si lo perdía. Pero estando padre y madre ocultos en el Hades, no hay hermano que pueda nacer jamás. Por tal ley te puse a ti el primero en mi estima; pero a Creonte le pareció esto una falta y un gran atrevimiento, hermano mío. Y habiéndome cogido entre sus manos, hace que así me lleven, sin casar, sin cantos de himeneo, sin haber tenido participación en el matrimonio ni en la crianza de hijos. En tal abandono de amigos, infortunada, me encamino viva a los sepulcros de los muertos. Y ¿qué derecho divino he transgredido? Mas ¿por qué he de poner, desdichada de mí, mi vista aún en los dioses? ¿A qué aliado puedo invocar? Ciertamente, con mi piedad me gané un trato impío. Si esto es lo justo entre los dioses, escarmentada, podré reconocer que he errado. Pero si son éstos quienes yerran, ¡que no sufran ni más ni menos mal del que injustamente me hacen! (Sófocles 36)

Antígona no encontrará un sosiego temprano en la muerte, ni tampoco en la verdad (*anagnórisis*), como le ocurrió a su padre que no conoció su implicación con su desgracia hasta el final. Ella es responsable. Además el pueblo de Tebas estima sus acciones desmesuradas y habrá de esperar para encontrarse con sus seres queridos muertos. La soledad de la heroína es radical y se verá prolongada en ese tránsito indefinido hasta la muerte con el que Creonte la ha condenado. Su voz suena pública y reclamante, sin embargo, antes de extinguirse para cuantos seguirán viviendo: “Mirad, príncipes de Tebas, qué cosas sufro yo, la única restante de las hijas del rey, y a manos de qué hombres, por haber tenido a la piedad en piadosa reverencia” (Sófocles 37). Tras esta escena, la acción parece detenerse: Antígona es conducida a la muerte y Creonte parece haber triunfado. Sin embargo, cuando todo parece perdido, hará su incursión Tiresias, el adivino ciego y anciano, acompañado por un niño, para comunicarle a Creonte que existen señales que advierten de que la ira divina se ha desatado, una vez más, sobre Tebas:

## TIRESIAS

Estando sentado en la antigua sede augural, donde como a puerto confluían aves de toda índole, oigo un clamor desconocido, piando los pájaros como estaban con una excitación funesta e imposible de interpretar. Dime cuenta de que se estaban desgarrando mutuamente con las garras cubiertas de sangre, pues el estruendo de su aleteo no era equívoco. Lleno de temor probé a hacer, acto seguido, un sacrificio con fuego sobre un ara cubierta totalmente de brasas. Pero de las víctimas no brotaba la llama de Hefesto, y la grasa de las ancas se derretía gota a gota sobre las ascuas, humeaba y salpicaba; la bilis se dissipaba en el aire, y los muslos, chorreantes, iban quedando exentos de su envoltura de grasa. ... Y esta pestilencia la padece la ciudad por tu determinación. En efecto, nuestros altares y nuestras aras han quedado, por obra de las aves y de los perros, repletos de los restos del hijo de Edipo, el infortunado muerto. Y, en consecuencia, los dioses ya no acogen ni las súplicas de nuestros sacrificios. (Sófocles 39)

El adivino insta entonces a Creonte a rectificar enterrando debidamente al difunto, pero el rey lo descalificará acusándolo de usurero. La coexistencia problemática entre una religiosidad tradicional, representada en esta escena por Tiresias, y el orden logocéntrico encarnado por Creonte se volverá palpable en este episodio. Se inicia entonces otra disputa entre ambos: “CREONTE: La raza entera de los adivinos es amiga del dinero” (Sófocles 40); “TIRESIAS: Y la de los tiranos ama el lucro vergonzoso” (40). A ojos del adivino, Creonte ha cometido un doble sacrilegio: por un lado, ha encerrado la vida de una de las “de arriba ... indignamente en un sepulcro” y, por otro, ha retenido “un cadáver” privándole de las deidades infernales, “de honras fúnebres y de ritos sagrados” (40). La *hybris* del mortal Creonte desafía al orden divino (*theomacos*) y ha de ser condenada, pues altera el frágil equilibrio que debía mediar en la pólis entre el plano de la vida y de la muerte:

Con un mal entendido celo de su autoridad, [el monarca] atenta contra el orden natural del universo, privando de sepultura a un muerto y dándosela a un vivo, precisamente por el deseo de evitar el sacrilego derramamiento de sangre familiar. Creonte con ello se revela como un hombre que no penetra en lo más profundo de los preceptos religiosos, y que reduce la esencia de la religión al cumplimiento de unos ritos. Y en el fondo de su proceder, ... hay un tácito subordinar la religión —ese vínculo entre la polis y los dioses políadas— a los intereses políticos efímeros; una inversión de los términos de una relación irreversible. (Gil, “Antígona” 166)

Antes de partir, Tiresias lo maldice en nombre de las Erinias y Hades aseverando ante Creonte que habrá de ver pronto el cuerpo muerto de un ser nacido de sus propias entrañas “como satisfacción de esos cadáveres”, así como “lamentos de hombres y mujeres” en su casa (Sófocles 40). El Corifeo hace un llamado a la prudencia y aconseja al rey “sacar a la doncella de la cámara subterránea” y preparar “una sepultura para el muerto” (41). Este cede y va a liberar con sus propias manos a Antígona. En el “Éxodo”, después del último estásimo del coro convocando a través de un canto de tono alegre (*hiporquema*) la presencia de Dionisios, dios protector de Tebas, harán su aparición los mensajeros que

darán voz a la sucesión de desastres augurados por el adivino: después de proporcionar al cuerpo maltrecho de Polinices los ritos fúnebres que era menester, Creonte y su séquito hallan en el interior de la gruta a Antígona colgada del cuello como lo hiciera su madre, “suspendida de un nudo corredizo hecho del hilo de su velo” y a Hemón sollozando de rabia junto a ella (Sófocles 42). El joven perecerá bajo los pies de su prometida, a manos de su propia espada, después de haber errado en una estocada lanzada contra su padre (43).

Al escuchar la noticia, Eurídice, madre de Hemón y reina de Tebas, regresa al palacio en silencio. El mensajero la sigue, preocupado por lo que pueda hacer. En ese momento, Creonte aparece en escena con el cuerpo de Hemón en brazos, lamentándose y culpándose de todo lo sucedido: ¡Ay yerros de mi mente .../ obstinados y mortales! ¡Ay vosotros que veis matar y morir a las gentes de mi linaje! ¡Ay de mi infaustas determinaciones! ¡Ay muerte prematura, ay, ay moriste, te disolviste por mi demencia, no por la tuya! (44). Saldrá de nuevo el emisario de palacio para informar al rey de un segundo desastre: su mujer se había quitado la vida asestándose un golpe mortal en el hígado, como hacen los guerreros, con un cuchillo. Su cuerpo se muestra en escena y Creonte canta un segundo lamento e implora que le den muerte del mismo modo que pereció Hemón (Sófocles 45): “Quitadme de en medio, a mí, a este insensato, / que te dio muerte, hijo mío, involuntariamente, / y a ti también, esposa. ¡Ay desdichado de mí! / No se cuál de los dos mirar, adónde inclinarme. / Todo lo que tengo en las manos ha dado al través, y sobre mi cabeza se abatió un sino insoportable (46). El Corifeo cierra la escena recordando cuán necesario es obrar con prudencia para alcanzar la felicidad (46). Al finalizar la tragedia, la soledad ha tocado a todos y cada uno de los personajes: a Antígona murió en la gruta sin nadie que la acompañara, Hemón perdió a su prometida y Eurídice a su hijo e Ismene, la que escogió vivir, y Creonte han perdido a todos y cada uno de los miembros de su familia.

La preocupación crítica por discernir quién tiene la razón, tal vez, incurre en reducir el problema de lo trágico en esta pieza. Creonte está igual de asediado por la catástrofe que Antígona; es un “cadáver animado”, según dicen los mensajeros (Sófocles 42). El amor de la joven por el hogar que se niega a dividir entre el buen hermano y el traidor es el mismo por el que Edipo, desmesurado y monstruoso, tuvo que exiliarse de una ciudad que había mancillado con sus faltas. Creonte, por su parte, no es el soberano adecuado para Tebas, a pesar de que trata por todos los medios de luchar por ser legítimo. A través de la voz de Antígona y Hemón, ambos considerados interlocutores

no válidos por el rey (la primera por ser mujer y ambos por su condición de jóvenes), la ciudadanía impugna la actitud del monarca, junto con los miembros de su familia. En palabras de Vernant y Vidal-Naquet, “Creonte puede invocar a ese «ciudadano dócil que... sabrá gobernar algún día en la medida en que se deja hoy gobernar» ..., lo que constituye la definición misma de democracia antigua” (vol. I 174). El jefe legítimo se comporta abusivamente, pues, estando “por encima de la ciudad, está fuera de la ciudad” (vol. I 175). La lógica trágica funciona con el resorte de la ambigüedad y lleva hasta el extremo, hasta las últimas consecuencias esas formas divergentes de vivir la justicia, que también resultan desmesuradas.

#### 4.3. La evolución de la hermenéutica, la recepción y la producción creativa de *Antígona*: un panorama histórico-crítico<sup>65</sup>

En el análisis anterior se ha buscado exponer, de una manera aplicada, las principales lecturas del conflicto que han dominado el canon de la hermenéutica sobre *Antígona* y que han influido de un modo relevante en la óptica mediante la que ha sido interpretada en Occidente desde la modernidad, momento en que la pieza despierta un prolífico interés crítico. Se ha visto que la tradición ortodoxa, la hegeliana, la goethiana y la de sus seguidores y modificadores (como la Steiner o Luis Gil), así como los enfoques de Hölderlin o Kierkegaard tienen en común un análisis dicotómico de corte esencialista del conflicto y de los valores que encarnan los personajes, independientemente de a quién se le atribuya la razón. El *páthos* de la heroína trágica suele idealizarse y asociarse a una noción de feminidad virginal sublime y sacra, la cual se liga, además, a los atributos, aparentemente privados, del cuidado de la familia y de los seres queridos muertos. En

---

<sup>65</sup> Si se quiere ampliar el panorama que se ofrecerá aquí se recomienda consultar las siguientes fuentes bibliográficas, las cuales, además, contienen otras fuentes de interés para profundizar en diferentes dimensiones de la hermenéutica y la reelaboración de *Antígona*:

- 1) Para un rastreo de la transformación, la recepción y la reescritura de la tragedia en Occidente desde la Antigüedad hasta finales del siglo XX: Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Gedisa. 1987.
- 2) Para una visión de la recepción de la tragedia que resume, además de lo contenido en la compilación de Steiner, la reescritura en África y en Irlanda: Cairns, Douglas. *Sophocles: Antigone*. Bloomsbury Academic, 2016.
- 3) Para una revisión y un análisis de las reescrituras de la tragedia en América Latina durante el siglo XX y XXI: Pianacci, Rómulo. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Losada, 2015; Chirinos Bravo, Karín. *Antígonas del siglo XXI: Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano*. Nova Delphy Academia, 2019; Lorenzano, Sandra y Chirinos Bravo, Karín (eds.). *Antígonas de América Latina: Poéticas y políticas en diálogo*. Ledizioni, 2022.
- 4) Para una visión conjunta sobre la reescritura de la tragedia en Europa, América Latina y África, desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XXI: Bañuls, Vicente y Crespo, Patricia. *Antígona(s): mito y personaje*. Levante Editori, 2008.

otro polo, la figura de Creonte suele estar vinculada con características aparentemente masculinas de la guerra, la comunidad y la política.

La aplicación de estas interpretaciones al análisis estructural y temático de la pieza puede resultar didáctica y reveladora la hora de confrontar, de manera directa, la relación entre la historia de la crítica y el objeto de estudio. Esto permitirá comparar, con mayor rigor y profundidad, estos enfoques con el que se aplicará en la última parte de esta investigación. Para concluir este segundo bloque, se procederá a concluir con la exposición de las principales líneas interpretativas que se produjeron sobre Antígona en Europa y en América Latina —contextos donde se sitúan las piezas que integran nuestro corpus. Se explicará la evolución y los distintos giros críticos que se produjeron en su lectura desde el canon y los márgenes teóricos, denominados así bien por ir a contracorriente de las visiones preeminentes, bien por ir a contracorriente de las visiones preeminentes, bien por llegar de lugares de producción considerados “periféricos” en el interior de un sistema cultural, artístico y académico que estuvo dominado, durante gran parte de nuestra historia, por visiones de corte eurocéntrico y patriarcal.

#### 4.3.1. Antígona en Europa

Resultaría una tarea inabordable abarcar en esta investigación la totalidad de críticas, lecturas y versiones que se han realizado de una de las obras más leídas, reinterpretadas, reescritas de la literatura a nivel global. Desde que fue representada en el 442 a.C., la *Antígona* de Sófocles trascendió las fronteras espaciales, temporales y disciplinares, siendo revisitada desde diversas culturas y lenguas y en un número casi incontable de ocasiones y habiéndose formado, consecuentemente, un *corpus* teórico, crítico y creativo prácticamente inabarcable sobre el asunto de la tragedia. Este fenómeno condujo a George Steiner a afirmar que “nunca se ha elaborado, ni podrá elaborarse un catálogo completo sobre Antígona, explícito e implícito, desde sus orígenes «preépicos» hasta el presente. El campo es demasiado vasto” (*Antígonas* 214). Sin embargo, nos parece posible establecer un recorrido por las interpretaciones y reescrituras que han obtenido una mayor repercusión dentro del canon o por aquellas que han emergido o están emergiendo con fuerza fuera de aquel, con el objetivo de comprender los factores que motivaron sus principales transformaciones y desplazamientos en diferentes épocas históricas y contexto geopolíticos. Este breve panorama servirá, esperamos, a modo de marco histórico-crítico desde el que elaborar un análisis, con un enfoque comparativo,

del *corpus* de *Antígonas* a partir del foco de los estudios culturales, los feminismos posestructuralistas y la ética del cuidado.

La primera y más fehaciente prueba de la recepción de la versión sofoclea de *Antígona* fuera de Grecia es, según Cairns (120), el texto romano de Accio (179-80 a.C.), del cual se conservan seis fragmentos cortos en los que es posible reconocer una adaptación fiel. En el año 92 d.C. el poeta latino Estacio publica una *Tebaida* en la que la heroína sigue defendiendo el derecho a enterrar a su hermano, esta vez en cooperación con la esposa de Polinices, Argia, junto con la que será apresada por los guardias de Creonte. Existen indicios de la influencia del texto sofocleo: confiesan abiertamente que desobedecieron las órdenes; aceptan ser condenadas a muerte; se pone el énfasis en la unión de la heroína con su hermano; y Argia encarna los atributos masculinos atribuidos a Antígona en el texto del trágico griego. Será esta versión, junto con Las fenicias de Eurípides, la que influya en muchas de las reescrituras posteriores del mito desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII (Cairns 121).

El tema de Antígona adquirió gran popularidad durante el Renacimiento y la tragedia de Sófocles fue traducida al italiano por Luigi Alamanni en 1533 y al francés por Jean-Antoine de Baif en 1573. En esta época será relevante la versión cristiana de Robert Garnier titulada *Antigone: ou la Piété* (París, 1580), un drama lírico basado en las ediciones renacentistas del ciclo tebano de Sófocles, la mencionada obra de Eurípides, el ciclo tebano de Séneca y la pieza de Estacio (Steiner, *Antígonas* 218). *La Tébaïde* de Jean Rotrou (1639), varias óperas del siglo XVIII y la *Antígona* de Vittorio Alfieri (1783) recuperarán la figura de Argia de la versión latina de Estacio. Douglas Cairns señala que la caracterización de la heroína en la tradición postsofoclea, desde Eurípides hasta el siglo XVIII, tiende, en líneas generales, a atenuar su determinación y su protagonismo individual, a aumentar el interés amoroso en las tramas y acentuar su identificación con la piedad familiar (121). No obstante, a finales de este siglo se producirá un cambio trascendental con respecto a esta tradición:

Almost as soon as she was created, Sophocles' Antigone was transformed, and it is other characterizations, not Sophocles', that dominate in the following centuries. A decisive break with this tradition comes in the early nineteenth century, when the features of the modern Antigone begin to be established. The origins of this change are complex, but it clearly belongs against the background of Enlightenment thought regarding the position of the individual in society and of the political circumstances of the years before and after the French Revolution. The rise of German philhellenism in this period is crucial. (Cairns 122)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Casi tan pronto como fue creada, la *Antígona* de Sófocles fue transformada, y son otras caracterizaciones, no la de Sófocles, las que dominan en los siglos siguientes. La ruptura decisiva con esta



Desde 1790 hasta 1905, la versión sofoclea de *Antígona* resurge con una fuerza inaudita en el universo artístico e intelectual del romanticismo y el idealismo alemán. Mientras la sensibilidad barroca y neoclásica se había orientado al examen de la épica homérica, después de la Revolución francesa el foco de atención se trasladó, apunta Steiner, a la Atenas de Pericles y se consideró a la tragedia como la esencia del helenismo (*Antígonas* 13). Sófocles será considerado en este contexto el más grande de los trágicos y *Antígona* la pieza predilecta: Schlegel en *Historia de la tragedia ática* (1795) y Schelling en las *Lecciones sobre La filosofía del arte* (1802-1805) alabaron el genio creativo del dramaturgo, Goethe estimó que Sófocles era quien mejor retrató el terror y el sufrimiento humanos y George Elliot lo equiparó a Shakespeare (20). A la admiración sobre el texto y sobre la heroína trágica se sumarán Hegel, Hebbel, Shelley, Hölderlin, Thomas de Quincey, George Eliot y ya, a comienzos del XX, Hofmannsthal, Charles Péguy, André Gide, Jean Cocteau, entre otros miembros del universo artístico e intelectual de la época.

George Steiner identifica una serie de acontecimientos germinales que explicarían la relevancia que adquirió la tragedia de Sófocles en ese contexto (*Antígonas* 20-30). En primer lugar, la obra del abate Jean Jacques Barthélemy *Le Voyage du jeune Anacharsis* (1788), donde un joven viajero reconstruye la Grecia posterior a Pericles y realiza un elogio a la figura heroica de *Antígona*, se convirtió en una fuente esencial para el filohelenismo romántico. Otra causa del auge de *Antígona* tendría que ver con su representación en los teatros. Concretamente, en 1814, la *Antígona* dirigida por Ludwig Tieck, con arreglos corales de Mendelssohn y la traducción de J.J. Donner cosechó un éxito sin precedentes. La pieza fue aclamada como la primera recreación veraz de la tragedia clásica en la Europa moderna, se representó en Berlín, París, Londres y Edimburgo y se constituyó la versión que originó los principales debates filosóficos de la obra. Por otro lado, en Francia el ciclo tebano de Sófocles fue motivo de culto y la figura de *Antígona* se convirtió en un símbolo en el marco de la retórica de la liberación anterior y posterior a la Revolución:

Más que ninguna otra de las tragedias griegas existentes ... la *Antígona* ... dramatiza la urdimbre de lo íntimo y lo público, de la existencia privada y de la existencia histórica. La verdad imperativa y el legado de la Revolución francesa es precisamente la historización de lo personal ... Las

---

tradición se produce a principios del siglo XIX, cuando comienzan a establecerse los rasgos de la *Antígona* moderna. Los orígenes de este cambio son complejos, pero se inscriben claramente en el contexto del pensamiento ilustrado sobre la posición del individuo en la sociedad y de las circunstancias políticas de los años anteriores y posteriores a la Revolución Francesa. El auge del filohelenismo alemán en este periodo es crucial. (Cairns 122, traducción propia)

temporalidades internas, el orden de los recuerdos, las perspectivas del presente y sobre todo del futuro en virtud de las cuales formamos nuestra percepción del yo se habían alterado ... [En] la década de 1790, en la era napoleónica, en las épocas de explosiva urbanización, de cambios técnicos y sociales, difícilmente hay una biografía o relato de experiencias que no atestigüe la irrupción de la esfera política en la esfera privada.

...

En *Antígona*, la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo cívico se expone explícitamente. La obra versa sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser. (Steiner, *Antígonas* 26-27)

El ideal de fraternidad promovido durante ese periodo encajaba, asimismo, con la figura de un personaje que defendía, por encima de todo, este tipo de vínculo. Este tema adquirió una relevancia particular en el terreno de la psicología, las letras y la retórica epistolar decimonónica donde se idealizó la relación entre hermana y hermano, llegando a teñirse, en ocasiones, de un componente amoroso platónico y erótico incestuoso: “La novela y el melodrama góticos hacen un cliché del incesto entre hermano y hermana” (Steiner, *Antígonas* 28). En el contexto de producción de filosofías idealistas para las cuales los asuntos del exilio y el retorno a la morada del ser dieron forma a auténticas preocupaciones teóricas, el lazo fraternal entre hombre y mujer se transformó en una suerte de refugio ontológico ideal, en virtud del cual el yo era capaz de paliar su soledad y encontrarse a sí mismo en otra persona a través de esa relación especular. En este marco la pareja Antígona y Polinices fue un objeto de estudio predilecto, bien desde esta perspectiva idealizada o bien desde otra patológica en el campo de la psicología —aunque a partir de 1905 el interés freudiano por la figura de Edipo dirigió el interés hacia la pieza homónima de Sófocles.

La epistemología de Kant es una epistemología de estoica separación. El sujeto está separado del objeto, la percepción está separada del conocimiento. Hasta el imperativo de libertad es promulgado por Kant a la distancia. Después de Kant, la metafísica occidental deriva de la negación de esa distancia o del intento de superarla. En Fichte la negación es absoluta: sujeto y objeto son una misma cosa. En Schelling (como en Schiller y Hölderlin) verdad y belleza son equiparadas. Esta radiante tautología invita al hombre por medio de la imaginación conceptual a captar e internalizar el principio de la perfecta unidad. La atomización del mundo en fragmentos es una ilusión fenomenológica. El espíritu individual, cuando participa de la verdad-belleza, regresa a su hogar, a una unidad largamente perdida pero primigenia. Hegel toma el rígido dualismo de la ética de Kant y su modelo de percepción e identifica la estasis inherente al idealismo estético. La dialéctica de Hegel es una dialéctica de un proceso en marcha, del despliegue y autorrealización de la conciencia en la historia y por obra de la historia. Pero aquí también la teleología debe retornar a su hogar, debe dirigirse hacia esa síntesis y «fin de la Historia» cuando el espíritu haya recogido en sí mismo los fragmentos dinámicos, errantes, de la totalidad.

...

Las causas del exilio, de la separación del sujeto y del mundo son objeto de discusión. A lo largo de toda la especulación idealista se registran variaciones más o menos claras del postulado de Rousseau según el cual el hombre cayó de un estado de naturaleza, de una inmediatez sensorial que es la inocencia del intelecto. ... En otros momentos y de manera más desafiante, el exilio parece implícito en la vida de la conciencia, en la facultad del yo humano de pensar «fuera de» sí

mismo y «contra» sí mismo, de percibirse como un antagonista. La gran corriente trágica del sentimiento del «exilio» después de Kant está sintetizada en la imagen de Heidegger del hombre visto como «un extraño en la morada del ser». (Steiner, *Antígonas* 30-31)

El último acontecimiento trascendental que motivó el interés por la tragedia sofoclea lo conformó la coincidencia, desde 1789 hasta 1790, de los estudiantes Hegel, Hölderlin y Schelling en el seminario de Tübinga, el *Stift*:

Entusiastas de la Revolución francesa en sus primeras fases, acólitos del idealismo kantiano visto a través de los ensayos estéticos y de la poesía de Schiller, igualmente determinados a restituir al alma iluminada a lo que Hölderlin llamaba «esa dorada edad de verdad y belleza que fue Grecia», Hegel, Hölderlin y Schlegel convergían hacia idénticos imperativos e idénticos modelos de irradiación. No podemos reconstruir los movimientos exactos de esta simbiosis, pero el culto que profesaba Hölderlin a Sófocles y la convicción de Schelling de que la tragedia era el discurso esencial del ser probablemente derivaran en primera instancia de la influencia de Hegel. Ya en julio de 1787 Hegel había intentado traducir Sófocles, especialmente el Edipo en Colono. Este texto lo puso en contacto con ... Antígona. Hegel comunicó con ardor vital la aureola de este encuentro con sus dos amigos. Aun después de las ulteriores polémicas y silencios, la Antígona seguiría siendo un lazo de unión entre los tres hombres. (Steiner, *Antígonas* 24)

La traducción de *Antígona* llevada a cabo por Hölderlin salió a la luz con sendas anotaciones mediante las que ofrecía su interpretación de la pieza en 1804, trabajo que le valdría al poeta la compasión o la crítica mordaz de su círculo artístico e intelectual, debido a la deliberada distancia que tomó con respecto al texto original:

La consciente separación ... es permanente, en algunos casos distorsionando y hasta invirtiendo adrede el sentido del texto original o dislocando la sintaxis para obtener un ritmo sonoro concreto, en otros casos, dejando expresamente sin resolver pasajes oscuros o rayando el sinsentido. Por lo contrario, la literalidad es tal —asemejándose a una versión interlineal que traduce palabra a palabra sin importar el orden ni el sentido— que produce un profundo choque al lector moderno, aún más por cuanto también está muy poco acostumbrado a un lenguaje que en sus imágenes, su ritualidad y su rudeza es muy anterior a nuestra propia era o, que —en el caso aún más agravado de Sófocles— juega permanentemente con la ambigüedad y la oscuridad del sentido. (Cortés Gabaudan 16-17)

En el siglo XX, en cambio, la versión de Hölderlin se consideró una obra clave en su producción y un hito en la recepción moderna de la obra de Sófocles, debido a su carácter religioso, a la búsqueda de conexión con la idiosincrasia oscura de lo trágico y, sobre todo, a la fuerza de su lenguaje poético (Cairns 123). En lo que respecta a la interpretación del conflicto, ya se había nombrado en el análisis anterior de la pieza aquellos aspectos principales que el poeta destacaba en su lectura: la existencia de una tensión religiosa entre la anarquía y la ley, lo formal y lo informal, una idealización de la República democrática como modelo político y la presencia de un fuerte elemento revolucionario. Hay, en cambio, todavía dos cuestiones que no han sido mencionadas y que entrelazan la

soledad a la que el sujeto heroico queda expuesto ante el abandono de las divinidades en su muerte y el valor fáctico del lenguaje.

La primera cuestión contrarresta el carácter político que a priori destacaba en su interpretación, dado que pone en el centro del foco el enfrentamiento individual de los personajes protagonistas con su propio destino. En este sentido, el drama humano al que conduce el empeño por alinearse con la divinidad o enfrentarse a ella definiría también el problema de lo trágico contenido en la obra de Sófocles. En *Antígona* las potencias sobrenaturales se hallan presentes “bajo la figura de la muerte” y son las que impulsan el desenlace de los caracteres y los devuelven a su condición de seres mortales después de haber vagado entre los límites ambiguos, propios del universo trágico, que median entre el *êthos* y el *daímon* (Hölderlin 167). Como apunta Cortés Gabaudan, Tiresias será el único capaz de determinar “el alcance de las erróneas decisiones humanas” y “lo implacable e ineludible” del destino humano (18). El efecto mortífero de las palabras del adivino lleva al poeta a afirmar que la lengua trágica, opaca y unívoca, “hace presa en el cuerpo de tal modo que es este el que mata” (Hölderlin 169).<sup>67</sup> El influjo del *daímon* quedaría reflejado, según esta interpretación, a través del habla en las tragedias.

George Steiner afirma que la lectura moderna de la *Antígona* de Sófocles fue necesariamente transformada por la traducción de Hölderlin, un texto que, además, resultó decisivo “en la hermenéutica moderna y en la teoría y en la práctica de la comprensión semántica” (*Antígonas* 80). Constituyó la base sobre la que Bertolt Brecht adaptó su *Antígona* en 1948, constituyó el libreto para la versión operística de Carl Orff en 1949, fue un referente primario del modernismo, objeto de estudio en el ensayo de Walter Benjamin sobre la naturaleza y los límites de la traducción (1913), influyó decisivamente en el pensamiento de Martin Heidegger, responsable de revalorizar y consagrar al autor como un poeta-filósofo, y sirvió de horizonte simbólico para la filosofía de Nietzsche:

No es posible separar la *Antígona* de 1804 de importantes principios de la doctrina de Heidegger: el exilio del hombre que procura retornar a un orden natural «ligado a la tierra», el modelo ... del Λογος, el esplendor autónomo del discurso cuando «fluye hacia nosotros» a través de la gran poesía. En una esfera más restringida, aunque con todo amplia, las adaptaciones de Sófocles que hizo de Hölderlin están en la médula del perturbador tema de la evolución y la crisis de la sensibilidad alemana. El paso desde un «idealismo ático», tal como lo expusieron Winckelmann, Goethe, Schiller y el joven Hegel, a la apropiación violenta y transformadora de los antiguos dioses en los últimos himnos de Hölderlin, en sus versiones de Píndaro y traducciones de

---

<sup>67</sup> Esta consideración, que ve en el lenguaje cierto poder determinante y posesivo, podría considerarse un antecedente teórico de la dimensión performativa del lenguaje a la que señaló Austin más de un siglo después.

Edipo Rey, Antígona, Áyax ... representa una colección extrema ... que encontrará su consecuencia lógica en la «totalización» del precedente de Esquilo llevada a cabo por Wagner y en el helenismo trágico de Nietzsche. (Steiner, Antígonas 81)

Debido al trasfondo intelectual compartido, existen puntos de unión entre el análisis dialéctico de Hölderlin y el de Hegel sobre el conflicto de *Antígona*, cuyo tratamiento obtuvo, no obstante, una repercusión aún mayor que la del poeta en el campo de la hermenéutica moderna. A modo de breve resumen de lo ya expuesto, hemos de recordar que el filósofo alemán ve en la tragedia la colisión irresoluble entre dos potencias morales o de derecho: entre el amor familiar, lo sagrado, lo íntimo vinculado a la ley de las divinidades infernales y encarnada por la hija de Edipo y lo político, lo cívico, lo comunitario, lo público y lo racional ligado a la ley del Estado de la que Creonte es defensor. Ambas posiciones son equivalentes en razón y en legitimidad, son unilaterales en sus pretensiones, se dirigen una en contra de la otra, en lugar de aceptarse y contenerse, y son, por ello, injustas, de manera que deben destruirse para que se produzca una necesaria reconciliación (Hegel, *Filosofía de la religión* 199).

*Antígona* dramatiza un conflicto de derechos donde la oposición entre la vida ética en su universalidad social y la familia como base natural de las relaciones morales se manifiesta en una antítesis hombre/mujer, vida/muerte, familia/estado, ley humana/ley divina, divinidades tutelares/ctónicas (Cairns 125). En *Fenomenología del Espíritu* esta dialéctica adquiere un carácter ontoepistemológico y es presentada como una dinámica de la historia humana y de la evolución de la conciencia hacia el *Geist*. Terry Eagleton definirá esta obra como un texto trágico, pues insiste en que la visión filosófica que contiene implica una actitud contemplativa y confrontativa de lo negativo (*Sweet Violence* 43). Dicho de otro modo, el Espíritu es una suerte de héroe trágico que alcanza la verdad negativamente, con la muerte. De esta manera, los órdenes éticos que Antígona y Creonte defienden —formas inferiores del *Geist*— podrán integrarse en una potencia moral superior y nueva para la ciudad solamente a través de la destrucción de ambos:

To come into its own, Geist must first lose itself, undergo discord and dismemberment, thus rehearsing in a modern key the ancient rhythms of sacrifice. And this confrontation with loss is not just a ruse or a feint, as indeed the verb 'tarry' is meant to suggest. Only through the via negativa of self-division, through a wholehearted surrender of itself to its opposite, can Spirit finally triumph. Dialectic, according to Rodolphe Gasché, is structurally tragic, while Peter Szondi sees it as both tragic and the means of transcending tragedy. Death, Hegel remarks in the *Phenomenology*, is of all things the most dreadful, and to hold to it requires the greatest strength.

The life of Spirit is what refuses to shrink from this shattering encounter with the Real, but steadfastly maintains itself within this deathly sundering. (Eagleton, *Sweet Violence* 43).<sup>68</sup>

Según Douglas Cairns, la lectura hegeliana situó a *Antígona* en la historia de la filosofía: his “engagement with the text adds impetus to the upsurge in interest in the play and in the figure of Antigone herself in the decades following the French Revolution and is the main reason why Antigone looms so large in the continental philosophical tradition” (127)<sup>69</sup>. Una de las más tempranas muestras de esta influencia es el ya también comentado análisis doble —desde la perspectiva griega y la moderna— llevado a cabo por Kierkegaard acerca del papel trágico de Antígona en *O lo uno o lo otro* (1843). La realización de la heroína en la muerte, así como la presencia de una voluntad inamovible —en la Antígona griega sería enterrar el cadáver y en la moderna redimir la falta edípica— constituirán las conexiones entre las interpretaciones de ambos filósofos.

Sin embargo, tal y como señala Terry Eagleton, Kierkegaard desafía la dialéctica hegeliana elevando lo particular por encima de lo universal, de manera que lo realmente trágico, y por tanto heroico, no es la destrucción personal a favor de la evolución de la historia y la conciencia colectiva, sino enfrentarse a la angustia de una existencia humana profundamente individual, en tanto en cuanto es opaca e incommensurable para la otredad: “It is the ruin of any rational politics. Individuality is the claim of infinity upon the finite, the mind shaking mystery that God has fashioned this irreplaceably specific self from all eternity, that all eternity is at stake in one’s sheer irreducible self-identity” (*Sweet Violence* 45)<sup>70</sup>.

La singularidad de Antígona es inaccesible para el resto de los personajes, y viceversa, y es en virtud del apego obstinado a esta opacidad, a un impulso de fe que busca reafirmar al propio ser lo que motivaría su actuación: “Antigone’s conduct is no

---

<sup>68</sup> Para llegar a ser, el *Geist* debe primero perderse a sí mismo, sufrir la discordia y el desmembramiento, ensayando así en clave moderna los antiguos ritmos de sacrificio. Y esta confrontación con la pérdida no es solo un ardid o una finta, como de hecho pretende sugerir el verbo “demorarse”. So lo a través de la vía negativa de la autodivisión, a través de una entrega incondicional de sí mismo a su opuesto, puede triunfar finalmente el Espíritu. La dialéctica, según Rodolphe Gasché, es estructuralmente trágica, mientras que Peter Szondi la considera a la vez trágica y el medio de trascender la tragedia. La muerte, señala Hegel en la *Fenomenología*, es de todas las cosas la más terrible, y aferrarse a ella requiere la mayor fortaleza. La vida del Espíritu no retrocede ante este estremecedor encuentro con lo Real, sino que se mantiene firmemente dentro de este desgarramiento mortal. (Eagleton, *Sweet Violence* 43, traducción propia).

<sup>69</sup> Su compromiso con el texto impulsa el auge del interés por la obra y por la propia figura de Antígona en las décadas posteriores a la Revolución francesa, y es la principal razón por la que ocupa un lugar tan destacado en la tradición filosófica continental. (Cairns 127, traducción propia.)

<sup>70</sup> “Es la ruina de cualquier política racional. La individualidad es la reivindicación de lo infinito sobre lo finito, el misterio estremecedor de que Dios ha creado este yo irremplazablemente específico desde toda la eternidad, que toda la eternidad está en juego en la pura identidad irreductible de uno mismo” (Eagleton, *Sweet Violence* 45, traducción propia.).

more socially conformist or ethically prudent than Christ's crucifixion. Faith, Kierkegaard sees, cannot be translated into ethical discourse without an opaque remainder" (Eagleton, *Sweet Violence* 46)<sup>71</sup>. La fe de la heroína puede ser vista como un acceso de locura o como un modo privilegiado de cognición, una experiencia espiritual reservada solamente a unas pocas personas dotadas de esa conexión con un orden metafísico y trágico, consideración última sostenida no solamente por Kierkegaard, sino por Hölderlin, Hegel o Nietzsche. Esta visión solipsista, en cambio y como se verá, será rechazada por Judith Butler en su lectura de la tragedia y por una nueva generación en el contexto de la dramaturgia latinoamericana contemporánea.

En un extremo del proto-existencialismo kierkegaariano, y en una dirección contraria a la dialéctica hegeliana, se sitúa la interpretación de Antígona de Martin Heidegger, quien se aproxima al texto desde la traducción de Hölderlin. Su lectura parte del primer estásimo del coro griego ("Oda al hombre") al que se refiere en dos cursos de Friburgo: *Introducción a la metafísica* (1935) y *El himno de Hölderlin* (1942). En ambos casos, la clave reside en la traducción que hace del término griego "*deina*", empleado en el canto coral para definir al ser humano, como "pavoroso". El individuo sería así "lo más pavoroso" (*tò deinótaton*) en un sentido ambiguo que implica lo asombroso y lo terrible que supone, por un lado, estar violentamente expuesto al mundo y, por otro, ejercer asimismo violencia a través de un poder sometedor.

En esta dirección, el decir del coro sofocleo captaría, en palabras del filósofo, lo humano "desde los límites más extremos y desde los abismos más extremos de su ser" (Heidegger 137) Pero ¿cuáles son esos abismos?: desligarse de "lo familiar", de "lo doméstico", del hogar. De este modo, el ser humano sería "lo más pavoroso no sólo porque su esencia transcurre en medio de lo pavoroso así entendido, sino porque se pone en camino y trasciende los límites que inicialmente y a menudo le son habituales y familiares" (139). Este ponerse en camino es el poder sometedor que conduce la existencia de los individuos a expandirse hacia lo pavoroso, hacia el desarraigo, hacia lo desconocido en cualquier lugar al que destinen sus pasos. Esta condición mecánica de su existencia es trasladada así a la fundación de las mismas comunidades, de modo que no les es posible hallar un hogar.

---

<sup>71</sup> La conducta de Antígona no es más socialmente conformista o éticamente prudente que la crucifixión de Cristo. La fe, Kierkegaard ve, no puede traducirse en discurso ético sin un resto opaco. (Eagleton, *Sweet Violence* 46, traducción propia.)

La interpretación que realiza Heidegger a partir del verso del coro de Sófocles es de carácter puramente existencial. *Antígona*, la tragedia y el mundo griego en su totalidad presenta al ser humano como un ente esencialmente terrible que se expande inevitablemente arrastrando esta condición. En medio de este devenir, el sujeto se encamina hacia su propia *Até* (ruina o desgracia), “en tanto que todos los caminos carecen de salidas” y “se ve arrojado fuera de cualquier relación familiar” (Heidegger 140). El conflicto articulado en la *Antígona* de Sófocles no es otro que el empeño humano, frustrado, de arraigarse, de conectar con el hogar en un mundo donde su propio dominio, ingenio y poder es también su perdición: el individuo funda la *pólis* que también lo expulsa.

De acuerdo con Cairns (129), la convicción de Heidegger de que los conflictos que presenta la tragedia se refieren a cuestiones del ser en el mundo obedecería a cierta resistencia a elaborar un análisis político o ético de la obra: “this in turn represents a wilful refusal to consider the genuine moral and political issues that an alternative reading of the play would raise for the society –and the party– of which he was a member. Heidegger joined the Nazi Party in 1933, remained a member until the end of the war, and never unequivocally condemned the atrocities of the regime” (129).<sup>72</sup> Y es que, durante la mayor parte del siglo XX proliferaron reescrituras de *Antígona* que ponían la mirada en la resistencia ejercida por la heroína y en el Tercer Reich. Las reposiciones de la pieza original de Sófocles fueron especialmente populares, logrando pasar por alto la censura de las autoridades. El enfoque antipolítico de Heidegger, afirma Cairns, sería aún más notable por su impermeabilidad al potencial antiautoritario de la obra (129).

En una línea igualmente cercana a Kierkegaard y distante de Hegel se situaría la praxis hermenéutica de Lacan sobre *Antígona*, expuesta en tres clases impartidas en 1960 y que fueron publicadas en el séptimo volumen de *El Seminario de Jacques Lacan (La ética del psicoanálisis)*. La lectura lacaniana de la obra nada tendría que ver con un choque entre la ley del Estado y la ley divina o de la familia, sino que vincula lo trágico con una problemática asociada al deseo:

Antígona, en efecto, permite ver el punto de mira que define el deseo. Esa mira apunta hacia una imagen que detenta no sé qué misterio hasta ahora inarticulable, pues hacía cerrar los ojos en el momento en que se la miraba. Esa imagen, empero, está en el centro de la tragedia, puesto que es

---

<sup>72</sup> “Esto, a su vez, representa una negativa voluntaria a considerar las auténticas cuestiones morales y políticas que una lectura alternativa de la obra plantearía a la sociedad —y al partido— del que formaba parte. Heidegger se afilió al Partido Nazi en 1933, siguió siendo miembro hasta el final de la guerra y nunca condenó inequívocamente las atrocidades del régimen” (Cairns 129, traducción propia).



la imagen fascinante de Antígona misma. Pues sabemos bien que más allá de los diálogos, más allá de la familia y de la patria, más allá de los desarrollos moralizantes, es ella quien nos fascina, con su brillo insoportable, con lo que tiene, que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido de que nos intimida; en lo que tiene de desconcertante esta víctima tan terriblemente voluntaria. Del lado de este atractivo debemos buscar el verdadero sentido, el verdadero misterio, el verdadero alcance de la tragedia —del lado de esa turbación que entraña, del lado de las pasiones sin duda, pero de esas pasiones singulares que son el temor y la compasión, pues por intermedio de ellas ... somos purgados, purificados de lo que es de dicho orden. Dicho orden, podemos reconocerlo de entrada es— hablando estrictamente, la serie de lo imaginario. De ella somos purgados por intermedio de una imagen entre otras. (Lacan 298)

En su condición de “víctima voluntaria”, la Antígona introducida por el psiquiatra va más allá de “los límites humanos” y se encomienda, deliberadamente, a una fatalidad atroz (Até) — la cual se vincula a su vez con el crimen edípico, o la Até familiar— “para el mantenimiento de ese ser esencial” en una comunidad en la que no es admitida (Lacan 316). La heroína lleva hasta el extremo, en palabras de Lacan, “el límite de la realización de lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal” y lo hace en una reafirmación de “individualidad absoluta” (329). Ella se opone y cuestiona, transgrede el límite, a través del lenguaje, del orden simbólico de la ciudad de la que Creonte es custodio y mediante cuya defensa busca preservar el bien común: su lenguaje es “el de la razón práctica”. Su interdicción de la patria se funda en el hecho de que no se puede honrar de igual manera a quienes defendieron la patria y a quienes la atacaron” (Lacan 306). El rey es en cierto sentido inocente dado que comete un error de juicio (la *hamartía* aristotélica), pues emite una ley soberana que se desborda y se vuelve contra él por su inconsciencia de estar yendo contra ciertos límites.

Por su parte, Antígona no se sacrificaría por las leyes no escritas de las divinidades infernales, sino que se entrega, por voluntad propia, a su pulsión de muerte por y para reafirmarse en esa condición criminal que implica ser una hija de los Labdácidas y la hermana de Polinices —porque ella es lo que es y él es lo que es—, una condición insostenible para la *pólis*. Las consecuencias de empeñarse en vivir alineada con la Até, de jugar con ella, de cruzar e intentar ir más allá de su límite trascendiendo el orden simbólico<sup>73</sup> encarnado por la masculinidad de Creonte son trágicas, pero, al tiempo,

---

<sup>73</sup> En *El Seminario, Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Lacan introduce el término un plano u orden simbólico para referirse al universo de significados, normas, leyes, instituciones culturales que intervienen en la estructuración de la experiencia humana inteligible y posibilitan la comunicación y las relaciones sociales. El lenguaje es el vehículo que permite acceder a él. El acceso al orden simbólico regula está implicado en la construcción de sentido alrededor de la identidad. Frente a este, el orden de lo real es aquella esfera de la experiencia que escapa a la simbolización y no puede ser representado lingüística o epistemológicamente. Se sitúa en un afuera de la percepción y se hace palpable en el ser humano a través del trauma, el dolor o el trauma. Finalmente, la última dimensión de experiencia la compone el orden imaginario, plano donde los sujetos se relacionan con su propia estructura psíquica y con las demás personas a partir de imágenes, representaciones visuales e identificaciones.

envuelven un acto ético en tanto en cuanto es producto de la autolegislación, de una autonomía que no cede ante una moral convencional o externa (324). Sin embargo, apunta Cairns, la ética a la que se refiere Lacan es de un carácter individual más que universalizable y esa individualidad posee una dimensión inhumana y patológica (130). Frente a la vulnerabilidad de Ismene, Hemón, Eurídice y, al final, de Creonte, Antígona no cede y se sitúa así en la posición límite de la constitución del orden simbólico del parentesco, de la feminidad, de lo humano, yendo en contra del principio de *eunomia* (buen gobierno) que debe regir la *pólis*.

Después de Hegel, los enfoques que se han expuesto —con excepción del caso intermedio de Hölderlin— se enfrentaban, en mayor o menor grado, a la vocación universal y ética que entrañaba la perspectiva del filósofo alemán. Las hermenéuticas de Kierkegaard, Heidegger y Lacan realzan, de un modo u otro, el carácter individualista de la heroína y la conectan con una vocación de muerte: en el primer caso, Antígona solamente puede ser leída en la modernidad como una suerte de Sísifo que debe llevar la carga del estigma familiar en solitario hasta perecer y poder, así, reafirmarse en su opacidad ontológica; en el segundo, la joven se entrega a su condición “pavorosa” y se dirige hacia la ruina, a la desconexión con lo familiar, a la pérdida del hogar, es una apátrida; y en el tercero, la defensa de los límites de lo humano en la comunidad conducen a la heroína a reivindicar su existencia, su *Áte*, a través de su condición de suicida. La influencia de estas tesis en filosofías como la de Judith Butler o Slavoj Žižek será empleada, paradójicamente, para justificar la existencia de una dimensión ética y política colectivas en la *Antígona* de Sófocles.

Sabemos que simultáneamente, antes y después de estas interpretaciones, se gestó una producción crítica sobre la tragedia, conocida como la visión ortodoxa, que presentaba a la heroína como poseedora de la verdad en el conflicto con Creonte, aunque no siempre le otorgaba un carácter colectivo o ético a su acto: en ocasiones su lucha se definía como un choque de caracteres o categorías estructurales (Goethe, Steiner, Reinhardt y Pohlenz) y en otras se alineaba con un *nómos* (ético) vinculado a la piedad familiar, divina y humana al mismo tiempo (Knox, Gerhard Müller, Nussbaum, Gil). Antes de la lectura de Heidegger y Lacan, en la primera mitad del siglo XX, el estallido de las dos grandes Guerras Mundiales, el ascenso de los totalitarismos y, en paralelo, el avance de los movimientos feministas motivarían, en el contexto de Occidente, una hermenéutica y también una reescritura de la tragedia conectadas con su cariz político y el potencial revolucionario de la heroína. En estos momentos comenzarán a escribirse, a

leerse y a representarse *Antígonas* en los márgenes del canon artístico, literario y hermenéutico.

En 1917 el poeta y dramaturgo expresionista alemán Walter Hasenclever representaría una *Antígona* arraigada en las condiciones históricas de su época. En esta pieza, Creonte es un absolutista autoritario que tenía su correlato histórico en Guillermo II, cuyos discursos sirvieron de inspiración para la redacción del libreto. Por su parte Antígona y Hemón se enfrentan juntos a él y logran el apoyo popular hasta que mueren en medio de una ciudad envuelta en llamas por la guerra. Al final de la obra, el monarca, advertido por Tiresias, se da cuenta de su error y abdica justo cuando la ciudadanía está a punto de tomar el palacio. En esta obra la heroína encarna los valores de la humanidad y la fraternidad y cuenta con el apoyo de Ismene con quien se sacrifica. Este gesto, en palabras de Cairns, quiere representar a todas las mujeres que estaban padeciendo las consecuencias de la guerra: “It is Hasenclever’s play that inaugurates Antigone’s career as a twentieth century icon of radical, feminist, and pacifist resistance” (133).<sup>74</sup>

Contemporánea de esta es la *Antígona* coral que el compositor suizo Arthur Honegger representó en Bruselas en 1927 y repuso en el París ocupado desde 1943 hasta 1944, momento en que la ciudad se liberó. En 1928, la filósofa y ensayista alemana Margarete Susman, investigadora del papel de la mujeres en la época de la República de Weimar, publica el ensayo *Auflösung und Werden unserer Zeit*<sup>75</sup> donde analiza la crisis que está atravesando la cultura europea en conexión con lo que denomina, de acuerdo con Lozzi, el poder del logos, “la ley del padre” (247). En el texto, Antígona encarna una ley femenina (equivalente a la divina), que había empezado a desarrollarse y a tener cabida en los años inmediatamente anteriores a la imposición del tercer Reich:

El Wissen, el “saber” de Antígona pertenece al origen del mundo, de la ley natural que en Susman se enlaza con lo femenino, a un mundo antiguo, pre-ético, que existía antes del mundo ético teorizado por Hegel. No podemos olvidar que la Alemania en la cual Susman escribe sobre Antígona es un país atravesado por una profunda crisis de valores y, probablemente, por este motivo la autora reclama un conocer “unerschütterlich”, “inquebrantable”, de Antígona que se diferencia de lo masculino. De todas formas, a pesar de que lo ponga en tela de juicio sosteniendo la teoría de un nuevo matriarcado, en el ensayo de Susman se mantiene la “antítesis” entre masculino y femenino. Lo que interesa a Susman es recobrar una dimensión femenina cultural y mítica que se ha perdido y en la cual ella quiere encontrar una última, vana esperanza para esquivar un inminente tercer Reich. (Lozzi 248)

---

<sup>74</sup> “La obra de Hasenclever inaugura la carrera de Antígona como icono del siglo XX de la resistencia radical, feminista y pacifista” (Cairns 133, traducción propia).

<sup>75</sup> La figura de Margarete Susman es apenas conocida hoy. Sus libros no han sido traducidos aún al español. Este ensayo lleva por título *Disolución y devenir de nuestro tiempo*.

En 1936 Marguerite Yourcenar convirtió la tragedia de Sófocles en un breve poema en prosa incluido en la obra *Fuegos*, donde alterna notas sobre el amor extraídas de diarios personales y versiones sobre mitos y tragedias de la Antigüedad clásica. Escrito en el período de entreguerras, inmediatamente antes del exilio de la autora, *Antígona o la elección* es un texto denso y complejo simbólicamente que entrelaza en pocos párrafos el dolor por la pérdida, el amor fraternal, el pacifismo y el horror de la guerra. La escritora no comienza su escena con el enfrentamiento entre las dos hermanas, sino en el momento en que la heroína acompaña a Edipo al exilio después del suicidio de Yocasta. *Fuegos* ha sido objeto de pocos análisis académicos aún en la actualidad, un hecho al que pueden haber contribuido dos factores que, en el marco de un canon literario occidental predominantemente patriarcal y academicista, minimizaron su valor: el carácter híbrido y fragmentario de la pieza y el uso de material biográfico de contenido amoroso en conexión con la autoría femenina. Sin embargo, todos los poemas vinculan el amor con otro motivo, como la misma autora explicó en el prólogo a la obra (Yourcenar 22).

En este sentido, *Antígona o la elección* podría ser considerado un llamamiento de justicia en marcos de guerra y un retrato, extremadamente visual y atroz, de lo que había vivenciado y vivenciaría la humanidad en los años sucesivos. Su carácter político será visto por las escritoras latinoamericanas Griselda Gambaro y Sara Uribe e integrado en sus respectivas reescrituras de la tragedia de Sófocles: *Antígona furiosa* (1986) y *Antígona González* (2012). También George Steiner escribe un breve pasaje en este sentido: “Ya en la viñeta de Marguerite Yourcenar «Antigone» (en *Feux*, 1936), las calles de Tebas están sacudidas por el paso de los tanques. Dentro de los muros de la ciudad la guerra que libra ahora Creonte contra sus súbditos es ideológica y en virtud del uso del terror policíaco es aún más salvaje que la lucha ante las siete puertas” (162).

Apenas siete años más tarde Jean Anouilh escribiría su versión de *Antígona* en 1942 y la representaría, una vez superó la censura, en 1944 en París. En ese momento, justo cuando los Aliados planeaban la liberación de Francia, había al menos dos *Antígonas* más en los teatros, la de Honegger y la escrita por Garnier en 1580. Las críticas de la prensa hacia Anouilh fueron hostiles inicialmente: detectaban la presencia de un nihilismo en la pieza que suponía la connivencia con el fascismo (Cairns 135). Sin embargo, otras vieron en Creonte un representante racional del régimen de Vichy del mariscal Pétain (o de su jefe de gobierno Pierre Laval) y en *Antígona* un elemento rebelde y salvaje ligados a la feminidad. En los años posteriores a la guerra, la pieza del

dramaturgo francés no tardó en formar parte del canon. A esta pieza le dedicaremos un Amplio comentario en el tercer y último bloque de la investigación.

Atravesado por el mismo contexto, Bertolt Brecht llevará a escena, desde su exilio en Suiza, la adaptación de la *Antígona* (1948) basada en la traducción de Hölderlin: “The result is a transformation of Hölderlin and a further departure from Sophocles, one which purports to ‘rationalize’ the original, uncovering ‘the underlying popular legend’ beneath all the supposed accretions of fate and religion, yet still drawing on the ‘barbarism’ supposedly characteristic of Greek tragedy” (Cairns 137).<sup>76</sup> La obra, que intercala el espacio y el tiempo mítico de Tebas con el del Berlín de 1945, se abre recreando el horror que vivía la ciudad cuando las personas desertoras, o simples ciudadanas, eran asesinadas y expuestas públicamente a modo de castigo ejemplar por parte de un Reich a punto de derrumbarse.

El Prólogo muestra dos hermanas sin nombre entrando en su casa después de abandonar el refugio antiaéreo en el que se protegían. Dentro hay una bolsa de comida que indica que, probablemente, su hermano ha desertado de la guerra y ha regresado. Instantes después se oyen gritos desgarradores fuera. Tras discusiones sobre el riesgo de salir al exterior, las hermanas abren la puerta y ven el cuerpo de su hermano colgando de un clavo fuera. Cuando una de ellas toma un cuchillo para cortar la cuerda que lo sostiene y recuperar el cadáver aparecerá un soldado de las SS que le pregunta por sus intenciones y por su parentesco con el traidor. La escena se cierra con una pregunta abierta acerca de si la mujer debería seguir adelante con su cometido y arriesgar su vida, anticipando así el conflicto entre Antígona e Ismene. El siguiente acto nos traslada frente al palacio de Tebas (Brecht 5-10).

En la versión de Brecht, Creonte es un tirano que ha llevado a su ciudad a una brutal guerra por el control de metal y la conquista de Argos, mientras que Etéocles y Polinices no se matan entre sí, sino que mueren luchando en distintos momentos contra el rey, con el propósito de recuperar el trono que les había usurpado. El cadáver de Polinices no será enterrado porque lo descubrieron tratando de desertar tras el asesinato de su hermano: frente a Etéocles que se atrevió a combatir cuerpo a cuerpo, Polinices es considerado un cobarde. En comparación con la heroína sofoclea, la Antígona brechtiana

---

<sup>76</sup> “El resultado es una transformación de Hölderlin y un nuevo alejamiento de Sófocles, que pretende ‘racionalizar’ el original, descubriendo “la leyenda popular subyacente” por debajo de todos los supuestos aditamentos del destino y la religión, aunque recurriendo al ‘barbarismo’ supuestamente característico de la tragedia griega” (Cairns 138, traducción propia).

ofrece la cara más vulnerable y dubitativa de la víctima de un conflicto arbitrario e injusto, posee un carácter rebelde pero no defenderá desde el principio su decisión. Al final de la obra Creonte conduce a la ciudad a la destrucción.

Esta *Antígona* constituye una demostración formal de lo que el dramaturgo llamó el teatro épico o el teatro del distanciamiento cuya pretensión fundamental consistía en situar en un primer plano los conceptos y la causa social que planteaba el drama a través de la creación de un mundo y un lenguaje desconcertantes y ajenos a la realidad (Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht* 331). En este sentido, el texto opaco de Hölderlin resultaba propicio para generar una sensación de extrañamiento que favoreciera la parálisis de emociones impostadas y el vínculo directo con el mensaje político. Brecht establecía en sus dramas un conflicto dialéctico entre la tradición antigua y la presente con el objetivo de quebrar la ilusión con la que usualmente jugaba el teatro del pasado y conservar, en cambio, el interés por aquellos temas que seguían poseyendo una relevancia social e histórica y que debían ser revisados por la comunidad. Al contrario que la *Antígona* de Anouilh, la pieza de Brecht se ha mantenido ajena para el público no especializado en el autor en Occidente, mientras que causó un gran impacto en la dramaturgia y la escena latinoamericanas.

Brecht está pensando en términos marxistas: para él el teatro no se debe a esa función social que de todos modos ya tiene siempre de por sí, sino que sobre todo debe servir para mostrar y tematizar las posibilidades de transformar la sociedad, y el primer paso a tal fin debe ser que los hombres adquieran una conciencia histórica, o dicho de otro modo, que sepan que la sociedad actual es de facto histórica, y por tanto no absoluta sino modificable por un hombre que sea capaz de convertirse en un sujeto de la historia. Es el teatro como arma revolucionaria, como el mejor portavoz y abogado de la causa proletaria. (Cortés Gabaudán 25)

Las *Antígonas* gestadas en las Guerras modificaron la recepción y las reelaboraciones de la tragedia en Europa, además de las profundas transformaciones sociales que se produjeron a partir de la segunda mitad del siglo XX. La gran crisis de la cultura sobrevenida durante la posguerra fue el caldo de cultivo para la gestación de corrientes de pensamiento que se mostraron profundamente críticas con los grandes relatos positivistas, surgidos en la modernidad, que habían colocado en los centros epistémicos y ontológicos al individuo, la razón y un ideal de progreso técnico que, no obstante, había sido puesto al servicio de intereses bélicos profundamente destructivos. El psicoanálisis lacaniano, el posmarxismo italiano y el postestructuralismo francés — continuadores de la llamada escuela de la sospecha encabezada por Marx, Nietzsche y

Freud— realizaron una revisión radical de los conceptos de sujeto, significado y de las relaciones entre el ser humano y la producción de poder.

En paralelo, el final de la década de los 60 quedó marcado por una convulsa agitación social. Las revueltas obreras, estudiantiles pacifistas, antirracistas, ecologistas, antiautoritarias y feministas se concretaron en diversas formas de luchas: el movimiento negro por los derechos civiles, las manifestaciones contra la guerra de Vietnam o las revueltas de Stonewall a favor de la liberación del colectivo gay en Estados Unidos, el Mayo francés y las revueltas obreras, universitarias y políticas en México, Argentina, Uruguay, Alemania, Suiza, España, Italia o Checoslovaquia son solo una breve muestra de la magnitud que adquirieron las revueltas a nivel global. En este marco, las corrientes feministas continentales y anglosajonas se diversificaron teórica y críticamente. La eclosión de los Women's Studies, caracterizada por la introducción teórica del concepto "género" como una estructura de opresión para las mujeres, así como de los feminismos poscoloniales, negros y mestizos consolidó la aparición de la segunda ola dentro del movimiento.

En estos momentos los debates feministas giraban en torno al denominado binomio esencialismo-construccionismo, el cual hallaba su correlato en la tensión dicotómica naturaleza/cultura cuya presencia había dominado los grandes sistemas de pensamiento de la tradición teórica occidental moderna. El feminismo de corte esencialista, representado por pensadoras como Barbara Einreich, Gena Corea o Adrienne Rich, definían el sexo genital como una realidad biológica inamovible que transfería al género, a su vez, una serie de características típicamente femeninas (la inclinación al cuidado, la maleabilidad o la pasividad.) apostaban por igualar la mujer a la Naturaleza y a su función reproductora y consideraban que la tecnología era un dispositivo de dominación al servicio de los intereses patriarcales (Preciado 134).

Por otro lado, el feminismo de corte construccionista, del cual Beauvoir había sido pionera, que buscaba desnaturalizar el género femenino a partir de la definición de la categoría mujer como el resultado de la producción social de la diferencia sexual. En este marco el género sería la suma de características impuestas y construidas culturalmente y tendría como resultado la opresión de la mujer. En la línea francesa se sitúan figuras como la de Christine Delphy, Monique Plaza, Colette Guillaumin y Monique Wittig y en la anglosajona Gayle Rubin. De acuerdo con Preciado, ambos feminismos comparten un presupuesto metafísico común: el hecho de que el cuerpo o el sexo (cromosómico o

genital) sea el límite biológico para cualquier variación cultural del género, una suerte de grado cero (145).

Este contexto acogerá una nueva proliferación de *Antígonas* que vincularon género y resistencia desde enfoques muy diversos. En 1967 Judith Malina estrenó en Krefeld una adaptación anarcopacifista de la tragedia de Sófocles, Hölderlin y Brecht que habría de representarse en los veinte años sucesivos en distintos países con el grupo norteamericano Living Theatre. La confrontación entre un universo masculino bélico y un universo femenino que buscaba el quiebre del orden social y de los paradigmas de dominación patriarcales sería el conflicto trágico articulado por la dramaturga, directora y actriz en esta pieza (Cantarella 78).

La Antígona [de Judith Malina] es la encarnación de la mujer ofendida, sometida, excluida durante milenios ... La ceguera y la barbarie masculinas condujeron a la humanidad al borde de la destrucción. Es hora de que las mujeres obren, que impongan una vida anárquica a las convenciones de muerte traducidas en guerras, capitalismo y «principios de realidad» dominados por el hombre. La violenta ronda báquica que acompaña y que, por lo tanto, encubre la ejecución de Antígona en la representación del Living Theater es un símbolo del falso acoplamiento de mujeres y hombres en un orden social tradicional. Sólo la auténtica liberación de las mujeres ... romperá el círculo infernal. (Steiner, *Antígonas* 234)

En el mismo año María Zambrano publicó *La tumba de Antígona*. Su experiencia vital marcada por las guerras y un largo exilio en el que perdió a su familia condujeron a la filósofa hacia la figura de la heroína, a quien convirtió en su acompañante y espejo. A diferencia de la protagonista sofoclea, que se suicidó en su tumba tras haber sido condenada a morir enterrada viva en una gruta subterránea a las afueras de la ciudad, Zambrano le otorgará un tiempo antes de morir para tomar la palabra y reparar en sí misma por primera vez, en un estado de delirio entre la vida y la muerte. Antígona empleará un lenguaje opuesto al orden logocéntrico, bélico y patriarcal de Creonte y Etéocles y romperá con la carga familiar impuesta por la maldición de los Labdácidas. En este gesto poético de cuidado nos detendremos en el siguiente bloque de esta investigación.<sup>77</sup>

En los años 70 y en el marco de la hermenéutica de la Antígona sofoclea se sitúan las reflexiones que Luce Irigaray realiza en *Speculum* (1974), desde la óptica de un nuevo feminismo que busca reflexionar sobre la mencionada dicotomía teórica esencialismo-construccionismo, reivindica la singularidad femenina y cuestiona el clásico reclamo de la igualdad que, según esta perspectiva, se limitaba a “reproducir la estructura de

---

<sup>77</sup> El ya citado ensayo de Rómulo Pianacci (2015) incluye una breve semblanza de las reescrituras de la tragedia sofoclea en la Península Ibérica en el siglo XX y comienzos del XXI.



dominación” que estaba criticando (Llevadot 345). Las feministas de la diferencia estimaron que una elusión de la distinción entre sexo biológico y género cultural conducía a equiparar a los sujetos sin atender a su especificidad y, por ende, a integrarse en un mundo homogéneo y androcéntrico en el que se aspira, no a su cuestionamiento, sino a una consecución limitada de derechos. Para contrarrestar esta realidad, pensadoras como Irigaray creen necesario conceptualizar aquello esencialmente femenino que sea capaz de dinamitar el patriarcado:

Luce Irigaray encabeza este planteamiento. Su concepto de diferencia sexual entendida como diferencia ontológica, siguiendo la estela de Heidegger y Deleuze, permite desplazar ... el debate entre esencialismo y construccionismo al revindicar, por una parte, un espacio ontológico de lo femenino, de ahí su esencialismo, pero reconociendo también lo que hay de constructo en el concepto de feminidad que se esgrime en la economía falocéntrica de los textos filosóficos de la tradición. Irigaray va a poder diferenciar así dos conceptos de lo femenino: el uno, meramente óntico e histórico, en el que lo femenino aparece como portador de lo matérico, la pasividad, el cuerpo, la irracionalidad, y que no es sino el reverso de una masculinidad que se reclama inteligible activa y espiritual. Este femenino no es más que el femenino especular del falocentrismo, la imagen que nuestra tradición ha forjado de la mujer ensalzándola a menudo para mejor domeñarla. Lo importante de su análisis es la denuncia de que dicho binarismo propio del falocentrismo se asienta en realidad, como todo régimen de verdad, en la exclusión de lo femenino ontológico, de un femenino excesivo, rebelde a su construcción histórica, que Irigaray cree hallar en el concepto de hora de Platón. Es en ese no lugar de materia penetrable pero que no toma la forma de aquello que la penetra, y que a vueltas en el *Timeo* será nombrado como madre, nodriza o receptáculo, que Irigaray sitúa lo femenino ontológico excluido por la tradición y a la vez soporte de la misma. A esta deriva ontológica del feminismo se consagrarán autoras como Kristeva y Muraro con su reivindicación del cuerpo maternal, o Cavarero y su reivindicación de la inclinación y el nacimiento, entre muchas otras. (Llevadot 335)

Esta visión, influida asimismo por el psicoanálisis, será aplicada al análisis que la filósofa hace del personaje de Antígona en las obras *Speculum* (1974) y *Ética de la diferencia sexual* (1982). Bajo su óptica la heroína es un símbolo de pureza femenina que se mueve para preservar los lazos de sangre y el lugar simbólico que el padre ha arrebatado a la madre (Irigaray 233-234). Irigaray sigue el enfoque hegeliano en el que se afirma que Creonte encarnaba la transición hacia un nuevo orden ético y político patriarcal frente al orden primitivo y matriarcal que representaba Antígona (Irigaray 235).

Con estos presupuestos, Irigaray no pone en duda la subdivisión hegeliana, sino que subraya que lo que Antígona ha hecho por su hermano, y que le ha costado la exclusión de la polis, representa todo lo que el patriarcado ha removido, olvidado y etiquetado como negativo a lo largo de la historia de la cultura occidental. En el acto transgresivo de Antígona, Irigaray ve la necesidad de obedecer a una ley no escrita de la sangre —que coincide con la ley de la madre— y del parentesco que se enlaza con lo femenino y que nunca ha sido considerada en la historia de la cultura europea. Las identidades femeninas y masculinas teorizadas por Irigaray no son, por lo menos en *Speculum*, identidades biológicas ... sino “sexuadas”, o sea con una connotación sexual que es posible diferenciar de la biológica. Así que, a juicio de Irigaray, Polinices es el hermano más femenino de los dos y Antígona, como subrayará más tarde Butler, muestra una virilidad que atemoriza a Creonte... Once años después Irigaray recupera la figura de Antígona en *Éthique de la différence sexuelle* y se ocupa de la constitución de un lenguaje sexuado femenino (*parlez femme*) que sea

independiente del orden simbólico masculino y que se hable (o se escriba) entre madre e hija o entre hermanas. Hablando de un mundo ético creado solo para las mujeres en el cual se habla un idioma de la diferencia, “entre mujeres”, Irigaray toma el ejemplo de las hermanas Antígona e Ismene y se alinea con el “mundo secreto” creado por Zambrano. Solo así, trabajando para un orden simbólico femenino con sus reglas lingüísticas, es posible, a juicio de Irigaray, alejarse de la ley de la polis sin conflictos directos con los hombres que, en este mundo ético, no tienen ningún espacio. (Lozzi 249-250)

En 1995 Adriana Cavarero revisita también *Antígona*, desde el vínculo entre cuerpo y política, en el ensayo *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. La filósofa considera que el cuerpo de Polinices es la clave que definiría el conflicto entre Creonte y Antígona como una lucha por incluir o excluir a un sujeto del tejido de la ciudad. La heroína representaría para Cavarero la custodia que liga política y consanguinidad en un modelo político patriarcal donde predomina otra clasificación: los individuos son patriotas o enemigos internos o externos de la *pólis* (53). El cuerpo, igualmente expulsado, de Antígona sería representante, no de la estirpe de Edipo, sino de la de su madre, Yocasta, la cual —como también afirmó Irigaray— une a todos los personajes a través de un vínculo, simbólico y maternal, de sangre común.

La joven, que es además hija y hermana, sería la última descendiente de la madre que representa, en palabras de Lozzi (251), el “continuum carnal” de un orden femenino, matriarcal, que liga a las figuras de la mujer, la hermana y la madre. El conflicto trágico mantendría la tensión hegeliana —también postulada por Irigaray y en cierto sentido por Lacan— entre un *nómos* pre-político o arcaico femenino, no humano, familiar y la ley representada por Creonte, el cual “por su parte remacha a continuación su virilidad, el conflicto entre el cuerpo y la *pólis*, el conflicto entre la dimensión política y la dimensión animal del ser humano que ha sido rechazada” (Lozzi 251).

Imperniata sulla sepoltura di un morto che la città scandalosamente proibisce, l'*Antigone* di Sofocle viene dunque a narrarci di un'antitesi trágica e perciò incomponibile, quella che vede opporsi l'amore della relazione consanguinea alle ragioni dell'ordine político, e cioè l'antica legge della stirpe alla nuova legge della polis. Sembra infatti che il filtro della celebre interpretazione hegeliana del testo sofocleo sia presoché inevitabile. Hegel ha del resto il merito di segnare la storia ermeneutica, collocando sugli opposti versanti dello scontro il principio femminile e quello maschile, e perciò di legare all'antitesi una precisa identità per ciascuno dei due sessi. A fedele rispecchiamento dell'antico ordine simbólico che inaugura la storia d'Occidente troviamo infatti, nella lettura hegeliana, sia il pieno realizzarsi dell'identità maschile nell'ambito político, sia il trattenersi di quella femminile presso l'immediatezza dell'ambito familiare e domestico. Di modo che, pur mediante un'analisi che notoriamente evita di scadere nel banale, viene da Hegel ritrovato, e per l'ennesima volta proposto ai due generi dell'umana sessuazione, l'assetto figurale del loro preteso “originario” destino. Il quale affida agli uomini le universali faccende della polis consegnate al dialettico inverarsi dell'Idea, mentre lascia alle donne le naturali e domestiche cure di corpi di più umile sorte. (Cavarero 17-18)<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Centrada en el entierro, escandaloso y prohibido por la ciudad, de un muerto, la *Antígona* de Sófocles nos habla así de una antítesis trágica y por ello incomprensible, aquella en la que el amor de las

A comienzos del siglo XXI, Judith Butler publica el ensayo *El grito de Antígona* (*Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, 2000), mediante el que dará un giro al modo en que la tragedia y la heroína habían sido pensadas hasta el momento. Una revisión crítica de los postulados de Hegel, Irigaray y Lacan y una lectura atenta del texto sofocleo en conexión con la tragedia *Edipo en Colono*, anterior en la trama a la primera, conducirán a Butler a afirmar que Antígona, debido a su masculinidad y a su parentesco incestuoso, no puede encarnar ningún ideal o esencia femenina vinculada a la familia, sino que ocupa un lugar aberrante en los órdenes del género y la familia: su carácter representativo está en crisis (Butler, *El grito de Antígona* 16). Esta lectura no puede entenderse sin el vínculo que la filósofa posee con la siguiente gran transformación que se produjo en el interior de los estudios de género durante los años 90, a partir de la irrupción en la academia norteamericana de la teoría *queer*.

Influida por el feminismo materialista francés de Monique Wittig, así como por la escuela postestructuralista, posmarxista y psicoanalítica europea, la filósofa será una de las primeras en cuestionar el estatuto natural de la identidad, del sexo y del género en su obra *El género en disputa* (1990). Frente al feminismo de la diferencia, Butler no concibe al género como una construcción cultural que se sobrepone a un sexo pasivo y natural, sino como una técnica y una tecnología performativa donde el aparato discursivo y la norma social heteronormativa se unen para producir la diferencia sexual y la distinción entre lo masculino y femenino y sancionar aquellas subjetividades que desborden su lógica binaria: “El género no es la cultura lo que el sexo es la naturaleza; el género también es el medio discurso/cultural a través del cual la naturaleza sexuada o un sexo natural se forma y establece como prediscursivo, anterior a la cultura” (Butler 55-56). Este enfoque, en el cual nos detendremos con más detalle en el siguiente bloque de esta tesis, estará presente en su análisis de la figura de Antígona, a la que presenta como un

---

relaciones consanguíneas se opone a las razones del orden político, es decir, la antigua ley del linaje a la nueva ley de la *pólis*. En efecto, parece que el filtro de la famosa interpretación hegeliana del texto sofocleo se toma como inevitable. Hegel tiene el mérito de marcar su historia hermenéutica, situando el principio femenino y el principio masculino en los lados opuestos del enfrentamiento, y vinculando así la antítesis con una identidad precisa para cada uno de los dos sexos. Como un fiel reflejo del antiguo orden simbólico que inaugura la historia de Occidente, encontramos en la lectura de Hegel tanto la plena realización de la identidad masculina en la esfera política, como la retención de la identidad femenina en la inmediatez de la esfera familiar y doméstica. De modo que, aunque a través de un análisis que evita notoriamente caer en lo banal, Hegel redescubre, y por enésima vez propone a los dos géneros de la sexualidad humana, la disposición figurada de su supuesto destino “originario”. En virtud de este confía a los hombres los asuntos universales de la *pólis* consignados al devenir dialéctico de la Idea, mientras deja a las mujeres el cuidado natural y doméstico de cuerpos más humildes. (Cavarero 17-18, traducción propia)

sujeto excesivo cuya identidad ambigua es considerada un peligro para la estabilidad de la *pólis*.

Slavoj Žižek, seguidor de Lacan, se mostrará, sin embargo, en contra del análisis que Butler realiza de Antígona en las obras *Goza tu síntoma* (1992) y en su *Antígona* (2016), una versión de la tragedia sofoclea en la que incluye tres finales diferentes. El filósofo ve en la heroína esa vocación suicida de la que hablaba Lacan, pero con tintes políticos, dado que su muerte es la única que logra poner en cuestión el orden patriarcal vigente y pensar en otras posibilidades de representación en los marcos democráticos. De este modo, Antígona seguiría representando una ley femenina que no tiene cabida en la ciudad, pero pone en entredicho los códigos del poder que pretenden negar su existencia: “Esta es su potencia y su debilidad, Antígona irrumpe en lo simbólico para decir que lo simbólico miente, para mostrar que se asienta sobre la nada, para señalar la propia fragilidad en la que el poder se asienta. En esto consiste la potencia de la feminidad, del resto o el exceso que no se deja domeñar” (Llevadot 352). Como se tendrá ocasión de exponer, las posturas de Butler y de Žižek resultan complementarias para repensar la tragedia desde una perspectiva ética y política.

Igual que *Antígona* fue otra después de Hegel y después de la guerra, el diálogo que la pieza entabló con los feminismos la transformó progresivamente. Como se ha visto, en esta conversación el legado hegeliano es indiscutible: muchas de las reescrituras o interpretaciones mantienen el lazo entre la heroína y una ley femenina guardiana de un sistema de valores matriarcales, familiares o divinos, mientras que otras, toman como base esa perspectiva para después matizarla o cuestionarla. Cabe hablar, por último, de la existencia de otro factor determinante en la transformación del drama, el cual, además suele ir unido a la perspectiva de género: la conexión de *Antígona* con el territorio desde una óptica descolonial.

En Europa, este vínculo era tácito y adquiriría un cariz nacionalista en la recepción romántica de la tragedia, así como en las reescrituras de resistencia durante la Segunda Guerra Mundial. En el siglo XX, uno de los primeros ejemplos en este sentido lo constituirá la *Antígona* elaborada por María Xosé Queizán en 1989. En su versión del mito, la filóloga y feminista gallega estima que la heroína está conectada con la tierra desde dos dimensiones: porque encarna las leyes femeninas, humanas y divinas al mismo tiempo, que defienden el derecho fraternal de enterrar a los seres queridos; y porque representa la liberación de la fuerza dominadora e invasora que trata de socavar el propio territorio.

La tragedia de Queizán, aunque reproduce la estructura de la pieza, trastoca, como la de Brecht, el espacio y el tiempo originales: la acción ocurre en la Edad Media gallega, concretamente en el siglo XI. En una breve introducción a la obra, se nos dice que el rey de Galicia, don García, ha sido encarcelado por el rey de Castilla, su hermano Alfonso VI, que será representado, a su vez, por el conde Don Oveco (Creonte) en el territorio gallego (Queizán 25). Debido a este suceso, la población noble Galicia iniciará una revuelta liderada por el Conde Don Fruela, momento en que se inicia la obra, justo cuando este marcha a la batalla en la que perderá la vida a manos de Don Roi, hijo de Oveco. Después de su muerte, Elvira (Antígona), hermana y amante de Fruela, iniciará una revuelta contra el tirano conquistador, reorganizando a la nobleza para luchar y honrar a su hermano como héroe nacional.

El drama narra así el enfrentamiento entre Elvira y Don Oveco, quien, tras los intentos fallidos de subyugarla a través de la oferta de un matrimonio de conveniencia, es apresada y condenada a ser enterrada viva en una cueva. Como la Antígona sofoclea, Elvira se suicidará, en este caso con el propósito de convertirse en un icono de la resistencia y la lucha que inició. La tragedia finaliza con las honras fúnebres de la heroína en una procesión encabezada por su hermana Aldena, la cual dará a luz a un hijo que será la esperanza de continuación de la liberación que encabezaron sus hermanos. La *Antígona* de Queizán, que bebe del legado hegeliano y del feminismo de la diferencia y que al mismo tiempo resulta algo *queer*, dado que traslada el incesto cometido por Edipo a la relación entre Elvira y su hermano, tiene una intencionada vocación feminista y nacionalista:

A heroína está, como muller, unida á terra, centralizada na terra. Ten que enterrar ao irmán para recuperalo como ser humano. Negar a terra aos mortos é negar a humanidade, de humus, terra.

Ser, sería a heroína apropiada nun país coma o noso, de mulleres de terra, onde artistas e poetas insistiron no mito da Terra; un país onde o culto aos mortos aínda permanece...

No obstante, esta Elvira/Antígona galega escapa da auréola dos mortos. Non se limita a facer honras fúnebre ao irmán-amante. Traspasa os límites do particular para entrar no universal. Sae do doméstico ao público, dunha existencia privada a una existencia histórica, con conciencia de futuro.

...

A confrontación de Antígona e Creonte, ademáis das significacións anteriores, representa tamén a repulsa do alleo, do foráneo e imposto...

Vinme obrigada a modificar, en parte, a Antígona, para adaptala á realidade e ás aspiracións dos tempos actuais. Pola contra, o Creonte de Sófocles é, continúa senda, o prototipo do político actual...

Oveco/Creonte é un político seducido vulgarmente polo poder. É una medianía intelectual e emocional. Agárrase como una lapa a unha autoridade que intenta lexitimar...

Elvira enfróntase ao poder, que ademáis é un poder foráneo, intrusista. É unha Antígona nacionalista. (Queizán 23-22).<sup>79</sup>

#### 4.3.2. Antígona en América Latina

Más allá de los límites europeos, *Antígona* realizará un viaje que tendrá como resultado una reapropiación radical y sumamente prolífica en Latinoamérica, espacio desde donde no solo será repensada, sino sobre todo creada a partir de la segunda mitad del siglo XX. Rómulo Pianacci, estudioso de la huella creativa de la tragedia en el continente, asevera que, en comparación con las versiones europeas, las *Antígonas* latinoamericana sufren “una radical alteración” en virtud de la cual Polinices es identificado con las personas muertas y desaparecidas y el papel de quienes no permiten que estas sean olvidadas será asumido por el autor o la autora del drama (55).

En el ensayo *Antígona: una tragedia latinoamericana* Pianacci cuenta un total de treinta y siete “Antígonas criollas”, escritas entre 1950 y 2014 y repartidas entre el Cono Sur (incluyendo Río de la Plata, Chile y Brasil), Caribe (continental e insular), América Central y América del Norte y Andina. Después de esta fecha, han seguido multiplicándose las interpretaciones, adaptaciones y reescrituras de la tragedia, tal y como atestigua la investigación llevada a cabo solamente por Chirinos Bravo en el ya citado ensayo *Antígonas del siglo XXI: Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo* (2019) y el volumen de composiciones y teorizaciones editado por ella y Sandra Lorenzano, titulado *Antígonas de América Latina: Poéticas y políticas en diálogo* (2019):

durante la investigación he podido constatar la existencia de veintitrés obras de teatro: Antígona (1968) de Sarina Helfgot en Perú; Antígona Furiosa (1986) de Griselda Gambaro en Argentina;

---

<sup>79</sup> La heroína está, como mujer, unida a la tierra, centrada en la tierra. Tiene que enterrar al hermano para recuperarlo como ser humano. Negar la tierra a los muertos es negar la humanidad, de *humus*, tierra.

Ser, sería la heroína apropiada en un país como el nuestro, de mujeres de tierra, donde artistas y poetas insistieron en el mito de la Tierra; un país donde el culto a los muertos aún permanece...

No obstante, esta Elvira/Antígona gallega escapa de la aureola de los muertos. No se limita a hacer honras fúnebres al hermano-amante. Traspasa los límites de lo particular para entrar en lo universal. Sale de lo doméstico a lo público, de una existencia privada a una existencia histórica, con conciencia de futuro.

...

La confrontación de Antígona y Creonte, además de las significaciones anteriores, representa también la repulsa de lo ajeno, de lo foráneo e impuesto... Me vi obligada a modificar, en parte, a Antígona, para adaptarla a la realidad y a las aspiraciones de los tiempos actuales. Por el contrario, el Creonte de Sófocles es, continúa siendo, el prototipo del político actual...

Oveco/Creonte es un político seducido vulgarmente por el poder. Es una medianía intelectual y emocional. Se agarra como una lapa a una autoridad que intenta legitimar... Elvira se enfrenta al poder, que además es un poder foráneo, intruso. Es una Antígona nacionalista. (Queizán 23-22-23, traducción propia)

Antígona (1996) de Marianela Boan en Cuba; Antígona la (otra)neicia (1998) de Valeria Folini en Argentina; Antígona (2000) Creación colectiva de Yuyachkani y Teresa Ralli en Perú; La ley de Creón (2001) de Olga Harmony en México; Antígona, historia de objetos perdidos (2002) de Daniela Cápona Pérez en Chile; Antígona... con amor (2003) de Hebe Campanella en Argentina; Antígona las voces que incendian el desierto (2004) de Perla de La Rosa en México; Antígona (2005) de Adela Donadio en Colombia; Antígona (2006) de Patricia Ariza en Colombia; El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida (2006) de Ana López Montaner en Chile; Usted está aquí (2009) de Bárbara Colio en México; Podrías llamarte Antígona (2009) de Gabriela Yncán en México; Antígona: Narración en Rojo y Negro (2009) de Gabriella Ortogalli en Argentina; Una mujer llamada Antígona (2010) de Yamila Grandi en Argentina; Antígona González (2012-2016) de Sara Uribe en México; Antígona Oriental (2012) de Marianella Morena en Uruguay, Antígona: tribunal de mujeres (2014) del Colectivo Tramaluna en Colombia; El Grito de Antígona vs. La Nuda Vida (2015) del grupo La Máscara en Colombia; Antígona genealogía de un sacrificio (2016) del grupo cenit en Colombia; Antígona recortada: cuentos que cantan sobre aterrizajes de pájaros (2017) de Claudia Schapira en Brasil (en español); Antígonas (2018) de Ángela Mesa en Perú y Antígona como pretexto (2018) de Yasmin Loayza en Perú. (Chirinos Bravo, Antígonas 9-10)

La formación de gobiernos dictatoriales por prácticamente todo el territorio latinoamericano desde 1945 hasta finales del siglo XX, así como la actual presencia de conflictos armados internos entre las guerrillas, las fuerzas estatales, o paraestatales, los cuerpos de seguridad y el crimen organizado ha tenido como consecuencia la sistemática violación de los derechos humanos de la población civil. La dispersión de prácticas de violencia —masacres, ejecuciones extraoficiales, torturas, desapariciones forzadas, trata de personas o secuestros de la tierra— por múltiples puntos del territorio, así como la migración masiva de personas que se han visto obligadas a huir de sus países de procedencia han dejado cientos de miles de víctimas. Este escenario ha conducido a que América Latina sea, en palabras de Lorenzano y Chirinos Bravo, “un continente de Antígonas” que buscan, frente a la presencia frecuente de fenómenos de corrupción y desamparo institucional, “cuidar de los cuerpos queridos, proteger la identidad y la memoria de los muertos ante su conversión en simples números dentro de los discursos oficiales” (14).

A pesar de su carácter diverso, la reescritura de la tragedia en el continente posee ciertos denominadores comunes. En primer lugar, el texto es desterritorializado, de tal modo que el *locus* deja de ser Tebas y el tiempo ya no es mítico, sino que la acción transcurre en espacios y tiempos concretos y reales de la historia pretérita o actual:

La desmitificación de héroes como Antígona es evidente en muchas piezas latinoamericanas contemporáneas. El aspecto primordial de esta categoría es que por medio de figuras de la mitología clásica los autores indagan y cuestionan la situación de su país. En estas obras las protagonistas viven en una realidad que corresponde a un momento histórico particular, ya sea en un ambiente contemporáneo o del pasado de una nación. Este personaje tiene una mezcla de características procedentes del mito y de la historia de esta patria. La revisión de este personaje se logra por medio de la parodia, el uso del pastiche, y las técnicas del teatro épico. Por lo tanto, al final de la obra el lector/espectador es testigo de una nueva creación o reelaboración de la historia de héroes como Antígona. (del Rosario Moreno 115)

Por otro lado, se produce una desacralización de los personajes: no pertenecen a la nobleza ni a la realeza, sino que suelen representar a la población civil (por eso Antígona tiene apellidos) y tampoco suele haber un choque con el orden divino. Y, finalmente, la escritura posee con frecuencia una dimensión ética y comunal que conecta con un empeño por denunciar, reparar, dar cuenta y generar una memoria y un archivo colectivos ante la falta de registros y respuestas oficiales frente al daño. En este último sentido, Javiera Núñez ha definido algunas *Antígonas* latinoamericanas como *escrituras de urgencia* debido a su configuración alrededor de los procesos de violencia como dispositivos capaces de afectarse políticamente y generar “poéticas de la sensibilidad”: “La urgencia se presenta como impulso creador que los dispositivos elaboran como acontecimiento teatral y aparece no como premura sino como un espacio para la acción, el que no está sujeto a la concepción racional o productiva del tiempo” (263).

En las obras de los cincuenta, sesenta y setenta, debido a la confluencia de movimientos nacionalistas, independentistas o revolucionarios, las dictaduras de diverso corte ideológico y la intervención norteamericana directa o indirecta (Pianacci 105), el conflicto de las tragedias suele representar la lucha colectiva ante un poder ilegítimo, corrupto, autoritario o incapaz de responder a las necesidades identitarias, materiales, culturales y políticas de la comunidad. Polinices es usualmente un guerrillero o combatiente al que se le niega la sepultura por su acto criminal en el marco de este estado opresivo y Antígona aparece como la continuadora del acto de su hermano (Núñez 268). En Argentina *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, un texto encargado por el director del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires y representado en 1951, se encuadra en este marco de producción. El dramaturgo estructuró la obra en cinco cuadros y un epílogo, introduce dos semicoros y añade “tres brujas macbethiano-gualicheras” (Pianacci 117).

La acción tiene lugar al aire libre en una colina donde se divisa la fachada de la hacienda “La Postrera” y transcurre en la frontera sur de la pampa argentina, en el último cuarto del siglo XIX durante la denominada conquista del desierto cuando la naciente oligarquía blanca masacró a la población india para ocupar la tierra:

En esta pieza se cuenta la historia de una mujer de la frontera sur de la pampa argentina, que se ve obligada a transgredir las leyes impuestas por su tío, quien prohíbe el entierro de uno de sus hermanos, que murió al enfrentarse con el otro. La fábula principal, como es obvio, resulta idéntica a la del mito clásico. Sin embargo, son las circunstancias que rodean al personaje lo que particulariza y diferencia a esta mujer de la Antígona de los trágicos griegos. Por ejemplo, su pertenencia a una familia de ricos hacendados la hace vulnerable a enfrentar el peso de una realidad



histórica particular, que si bien guarda relaciones análogas a la de la Grecia antigua, encarna otros conflictos. (González Betancur 80)

La tragedia comienza con el funeral de Martín Vélez (Etéocles), asesinado por la lanza de su hermano Ignacio (Polinices), quien murió junto a él en el combate, con la diferencia de que este yace insepulto en algún lugar de la pampa, con un tiro en la frente. El Polinices argentino abandonó la hacienda paterna para unirse a la causa de La Pampa, un acto que se convirtió en el motivo que lo enfrentó a su hermano y por el que su tío, “modelo de caudillo provinciano” (Pianacci 119), Don Facundo Galván (Creonte) condenó su cuerpo. Por su parte, Antígona Vélez, que en este drama debido a la muerte de sus padres ha tenido que ejercer de madre no solo de Martín e Ignacio, sino también de su hermana Carmen (Ismene) y de su primo Lisandro (Hemón), se enfrenta a la muerte sin reservas por enterrar a su hermano.

Como en la obra clásica, se trata de una heroína masculinizada que sale al área “bárbara” y pública propia del hombre y “viola los límites sociales impuestos a la palabra femenina cuando anuncia a viva voz” lo que va a realizar (Pianacci 119). La protagonista es vista por Don Facundo como “un ser inepto para el pensamiento racional, porque prevalecen en ella las emociones y las pasiones” propias de su género. Sin embargo, a lo largo del drama se pondrá de manifiesto la irracionalidad del mundo patriarcal que representa el hacendado y Martín Vélez. La pieza introduce además la tensión, tantas veces tratada en la literatura latinoamericana,<sup>80</sup> entre civilización y barbarie, además de entre lo masculino y lo femenino (González Betancur 81).

---

<sup>80</sup> Esta dicotomía fue tratada temáticamente por Domingo Faustino Sarmiento en la novela *Facundo: O Civilización y Barbarie en Las Pampas Argentinas* publicada en 1845. Desde su publicación, la dicotomía supuso el punto de inicio para un debate en torno al concepto de identidad, primero en Argentina y después en América Latina. El escritor acuñó esta expresión después de la Independencia, cuando se produjo el conflicto entre los grupos de sujetos “federales” y “unitarios”, siendo unos partidarios de un régimen centralizado y otros de un sistema de autonomía provinciales, con el propósito de describir una contraposición política, social (campo/ciudad) y cultural (por lo que atañe a los modelos a seguir en la nación argentina, es decir, el europeo o el local). El binomio así presente en la denominada literatura fundacional del continente (*El Matadero* de Echeverría, o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos constituyen otros ejemplos) y se establece, en palabras de Areco, como “una figuración imaginaria básica” acerca del territorio (162). Como señala Ricardo Piglia: “la palabra de la civilización y la palabra de la barbarie se representan de modo distinto. Al sistema de citas, traducciones, referencias culturales que sostienen el discurso de la civilización, se le oponen las fuentes orales, los testimonios, las experiencias vividas que sostienen el discurso de la barbarie” (en Fogagnoli 92). El binomio oralidad/escritura estaba contenida en su problemática y reflejó la existencia de un sesgo clasista y cultural en la configuración de las narrativas y el imaginario mediante el cual se estaba construyendo la idea de nación: “a la ‘civilización’ pertenecen la escritura, la lengua literaria pura y el bello estilo; a la ‘barbarie’ —más bien a lo que la civilización llama barbarie— pertenecen en cambio, la palabra oral, balbuceante, etimológicamente bárbara, rechazada por la escritura y la literatura, aunque ... destinada a las clases subalternas” (Fogagnoli 54). La disyuntiva inauguró en el continente un amplio discurso sobre la identidad que muy pronto arraigó en los estudios poscoloniales. En su ámbito, Europa deja de ser el modelo de civilización y la tensión expresará, por un lado, “la alteridad histórico-cultural de América Latina con respecto a Occidente” y, al tiempo, “que está

En las escrituras argentinas de la tragedia destaca asimismo *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, debido a la influencia que generó en versiones posteriores, sobre todo desde el marco de los feminismos (Pianacci 128). La pieza es una suerte de parodia trágica que emplea el pastiche para conectar diferentes textos entre sí —la *Antígona* de Sófocles, *Hamlet*, los *Evangelios* u Homero— y actualizar el contenido mítico desde una voz colectiva, convirtiéndolo así en “material decible e identificador de la coyuntura histórica de la Argentina de la posdictadura militar” (Noguera 55). A la formulación de una denuncia por el gran número de personas desaparecidas, torturadas y asesinadas durante la dictadura militar de su país (1976-1983) se suma la crítica feminista —muy próxima a la corriente encarnada por Irigaray— hacia el sistema patriarcal y bélico representado en el texto por los personajes masculinos (Llurba 24)

La acción se abre, en un café de Buenos Aires, con una Antígona muerta y ocurre en un tiempo definido que mezcla la Argentina contemporánea de la autora y la tragedia clásica. En ella tres personajes, Antígona, Antínoo y Corifeo, recrean, discuten y reviven el mito versionado por Sófocles y, en otro plano menos evidente, la dictadura argentina. El Corifeo representa una ley autoritaria y masculina inflexible, Antínoo encarna una actitud resignada y conformista y ambos son una metáfora de “esa parte de la sociedad que niega la gravedad de los hechos del pasado” y “legitiman la dictadura en pos de la restitución de la paz” (Schenberger s/p). Antígona, que también es al mismo tiempo la Ofelia de Hamlet por su vínculo con la locura, será en este caso la voz de la memoria de aquellas personas silenciadas, asesinadas y desaparecidas durante el conflicto (Schenberger s/p).

El cuestionamiento de los valores asociados a la fundación de la nación y las memorias ocultas en torno a las prácticas de violación de los derechos humanos también está presente en otras *Antígonas* fuera de Argentina como *La pasión según Antígona Pérez* escrita por el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez en 1968. El dramaturgo hace funcionar la tragedia sofoclea como hipotexto y sitúa la acción en la ficticia república de Molina, un país controlado por un régimen militar autoritario del que es cómplice la iglesia católica. En ella los hermanos Tabares y Antígona Pérez tratan de derrocar al gobierno pero fracasan, teniendo como consecuencia la exposición pública de los cadáveres de los hermanos, su consiguiente robo y entierro y el encarcelamiento y tortura de la rebelde por parte del Generalísimo Creón Molina (Pianacci 271). La conexión entre

---

ligada a él por ‘proyectos civilizatorios’ generados desde allá y que la han impactado decisivamente en una situación de subordinación política” (Urdapilleta-Muñoz y Núñez-Villavicencio 32).

violencia y género aparecerá reflejada en la tragedia, tal y como recoge el análisis realizado por Lía Sabrina Noguera:

Si en el hipotexto el lazo de consanguinidad era preponderante, en esta reescritura puertorriqueña el lazo se transforma en términos políticos, evidenciando así un contexto latinoamericano de revolución, enfrentamiento y resistencia .... En este marco, y mediante la resistencia por parte de Antígona de confesar en dónde enterró los cadáveres de sus hermanos políticos, ella se constituye en abanderada de las revoluciones pero también en un cuerpo víctima que es torturado física y psicológicamente no sólo por Creón Molina sino también por la Primera dama, su amiga Aurora, su madre, el monseñor Bernardo Escudero, y su novio Fernando. En estas torturas podemos leer aquello que Rita Segato refiere en su libro *La guerra contra las mujeres* en relación con los cuerpos femeninos como botín de los conflictos bélicos. La autora señala que históricamente las mujeres, como así también los niños, se constituyeron en “documento eficiente de la efímera victoria sobre la moral del antagonista” y luego de preguntarse por qué se eligen a las mujeres para este fin, ella contesta: “porque es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral de enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición”. Por tal motivo, y ante este contexto, “el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se inscribe la derrota moral del enemigo” (Segato 65-66). (Noguera 64).

En el marco del Caribe, la versión cubana *Antigonón, un continente épico* escrita por Rogelio Orizondo supondrá también una reflexión del carácter ambivalente que pesa sobre la construcción de la noción de patria en relación con los temas del exilio, la pobreza o la segregación (Pianacci 221; Noguera 64). La dramaturga chilena Daniela Cápona trata también el tema del desplazamiento en *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002), una pieza corta de un solo acto cuya ambientación única consiste en la proyección de antiguas fotos de familia. En escena dos personajes (“Él” y “Ella”) que representan a una Antígona y un Hemón exiliados en Bruselas recuerdan la vida antigua en una ciudad “que había caído en conflictos políticos” (Cápona 239). La analogía entre el relato mítico y la historia de violencia durante la dictadura de Chile se hace palpable a medida que avanza un diálogo a través del cual se van entrelazando temas relacionados con las consecuencias del desplazamiento: la nostalgia, el temor al olvido, el anhelo del regreso, la importancia de la memoria, el dolor por la ausencia y el desarraigo, la inestabilidad, la renuncia a la maternidad, la pérdida de contacto con los seres queridos, el impacto del trauma y la transformación personal.

En el contexto de la historia reciente de Perú, Colombia y México el conflicto de las *Antígonas* se centra en violencias ligadas a fenómenos como el crimen organizado, las luchas armadas internas, los feminicidios o la migración forzada. Karín Chirinos Bravo estima que estas producciones se inscriben en un periodo que dialoga con lo posmoderno y poscolonial, dado que buscan dar cabida a historias y voces no privilegiadas en el canon con el propósito de generar una epistemología “contrahegemónica, atenta al eurocentrismo, el racismo y la colonialidad” (*Antígonas* 27). La figura de la heroína

adquiere un marcado carácter coral, Polinices representa los cuerpos que no han podido ser identificados, hallados o enterrados por sus seres queridos y Creonte tiende a despersonalizarse y convertirse en una presencia velada que alude a diferentes agentes vinculados de un modo u otro con el ejercicio de un poder necropolítico contemporáneo.<sup>81</sup>

Obras como *Antígona* de Patricia Ariza (2008), *Antígonas tribunal de mujeres de Carlos Sotizábal* (2014) o *El grito de Antígona vs. La Nuda Vida* de Teatro La Máscara (2015) constituyen apenas una muestra de cómo la tragedia sofoclea se convierte en el territorio colombiano en un testimonio y archivo colectivos frente al daño ocasionado por un conflicto armado que ha causado, entre 1985 y 2018, más de cuatrocientos cincuenta mil homicidios, ciento veinte mil desapariciones forzadas y casi ocho millones de desplazamientos (Comisión de la Verdad párr. 8-10). En México las escrituras *Antígona; las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa (2005), *Usted está aquí* (2009) de Bárbara Colio y *Antígona González* (2012) de Sara Uribe darán cuenta del impacto que los feminicidios, la narcoviolencia, la corrupción y el desamparo institucional han ocasionado en dos de los estados fronterizos más afectados: Ciudad Juárez y Tamaulipas.<sup>82</sup> En el Perú la *Antígona* escrita por José Watanabe para el grupo de teatro Yuyachkani y estrenada en el año 2000 establece “una estrecha relación con el contexto de su producción” (Cápona, “Ausencias” 38). La tragedia, estructurada en seis monólogos (Creonte, Antígona, el guardia, Hemón y Tiresias), interpretados solamente por la voz de una actriz (Teresa Ralli) que nunca abandona la escena, aborda los temas de la violencia interna y la guerra civil que marcó a la sociedad peruana en las décadas finales del siglo XX.<sup>83</sup> La importancia de la recuperación de la memoria con vistas a la no repetición del pasado atroz es el mensaje predominante de la pieza.

---

<sup>81</sup> Mediante el uso del término “necropolítica” Achille Mbembe quiso definir una nueva condición productiva del poder contemporáneo en determinados contextos donde la violencia se distribuye diferencialmente y en virtud de la cual el ejercicio de la soberanía viene determinado por una gestión política sobre la muerte que determina “quién puede vivir o quién debe morir” (19). En los análisis de las tragedias profundizaremos en este concepto en relación con las aportaciones teóricas de Michel Foucault, Zygmunt Bauman y Judith Butler.

<sup>82</sup> Desde enero de 2006 hasta mayo de 2022, la llamada guerra contra el narcotráfico ha ocasionado en México más de trescientos mil asesinatos y de cien mil desapariciones forzadas (Pardo Veiras y Arredondo; Amarelo).

<sup>83</sup> De acuerdo con Giovanna Mirardi (115), entre 1980 y el año 2000 Perú atraviesa una crisis política, económica e institucional que tiene como consecuencia el comienzo de un conflicto armado interno entre los grupos subversivos del “Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL)” y el “Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)” contra el cuerpo militar y el gobierno. Esta guerra asimétrica de baja intensidad significó para la población civil “estar en medio de dos bandos que acentuaron aún más su ya extrema condición de vulnerabilidad y miseria”. El número de víctimas, incluyendo asesinatos y desapariciones forzadas superaría los setenta mil.

A través de la mención de estas reescrituras, las cuales constituyen nuestro último alto en el recorrido sobre el viaje del mito al continente latinoamericano, se ha querido evidenciar la existencia un vínculo indisoluble entre la dimensión estética y la política en las tragedias. De igual modo, es importante destacar que la perspectiva de género atraviesa gran parte de las piezas, debido, en parte, al impacto inevitable de una realidad doble que afecta al acto de escribir: las mujeres son las principales buscadoras de los cuerpos desaparecidos y son, al tiempo, uno de los colectivos más expuestos al daño. El lazo entre duelo público y resistencia presente en las tragedias a través de la figura de la protagonista demuestra, como señala Chirinos Bravo (*Antígonas* 12), la existencia de un diálogo, directo o indirecto, con el análisis de Judith Butler sobre la figura de Antígona. Además de lo señalado por la humanista peruana, añadimos que la huella del pensamiento de la filósofa resulta asimismo palpable en un tratamiento del conflicto centrado en la pregunta acerca de quién puede ser un sujeto trágico en marcos de guerra y, por otro lado, en la visibilización de los mecanismos de distribución de la precaridad (*precarity*) en diversas geografías de América Latina:

Para las mujeres de Tebas, como para las mujeres de Abya Yala, ésta es una de las primeras responsabilidades éticas que deben asumir las y los creadores, las y los pensadores: cuidar los cuerpos queridos, proteger la identidad y la memoria de los muertos ante su conversión en simples números dentro de los discursos oficiales; no dejarlos jamás al azar de las aves y los perros. (Lorenzano y Chirinos Bravo 14).

Con este panorama se ha querido mostrar cuáles han sido las principales transformaciones, en el campo de la hermenéutica y la creación literaria, que la *Antígona* de Sófocles ha experimentado en el centro y en los márgenes del canon europeo y latinoamericano. En su travesía teórica, crítica y creativa la pieza ha sido leída o reescrita en una profunda conexión con escenarios de guerra o de gran agitación política o social. En el siglo XIX el idealismo alemán, y ya en el XX y el XXI las corrientes filosóficas existencialistas, postestructuralistas, feministas y decoloniales han determinado, asimismo, la formulación de un conflicto que ha sido articulado desde múltiples ópticas. A este respecto y en síntesis, cabría apuntar que: la perspectiva predominante ve en la figura de Antígona la representación de una ley femenina vinculada al orden de la familia, el culto al orden divino infernal o de la resistencia frente a un poder (masculino o colonial) autoritario; otro enfoque proyecta en la heroína una vocación individual de muerte; y un último análisis ahonda en la dimensión colectiva y política de la tragedia en relación directa con el problema de la violencia y el territorio del que esta emana.

A continuación, en el bloque final que integra esta investigación, se procederá a elaborar un análisis del corpus textual desde los estudios culturales, los feminismos postestructuralistas y la ética del cuidado que tendrá presente e interrogará algunas de las teorizaciones expuestas en esta semblanza histórico-crítica. Las *Antígonas* sujetas a examen se transformarán también en este proceso, guiadas por una pregunta fundamental: ¿es posible releer su conflicto trágico éticamente desde una hermenéutica que no perpetúe una visión dicotómica y esencialista sobre el ser humano y sus relaciones en un contexto global atravesado por los conflictos.

### **Bloque 3. Antígonas vulnerables**

*desde el instante en que el orden cívico se resquebraja, aparecen las mujeres. Viriles, «como el tirano». Clitemnestra, que encarna ... la asimilación de lo masculino por una mujer, situada siempre —¿hemos de sorprendernos por ello?— en el lado amenazador de la toma del poder; en resumen, es la hora de la ginecocracia. A no ser que la división, al generalizarse, divida en dos a la pólis, momento en que se desencadena la guerra civil: entonces, a través de la brecha que se abre así en la hermosa totalidad, irrumpen las mujeres, habitualmente en grupos. Subidas a los tejados, se ponen al servicio de una facción, y tiran piedras y tejas contra la facción contraria. Y el historiador griego que tiene que hacerles un lugar en su relato se pregunta cuál es la naturaleza auténtica de las mujeres: ¿atrevida, audaz ...? ¿O más bien tímida, como debe ser la andreía cuando pertenece a los hombres? En ambos casos, unas mujeres muy reales nos invitan a dejar de fantasear acerca de lo femenino para intentar pensar su noción en el seno de una ciudad perturbada: es en el terreno del conflicto donde es preciso, bajo la presión de la urgencia, articular la diferencia entre los sexos y lo político.*

(Nicole Loreaux)

*Cuidad de vuestros hijos, dijeron entre sí.  
Ellos defenderán a aquellos que servimos.  
Sólo algunos oyeron las palabras  
que fueron añadidas en voz baja:  
Cuidad de vuestros hijos: son  
los que enviaremos a morir.*

(Chantal Maillard)



## 5. Antígona, ese monstruo político: una (contra)lectura de la tragedia de Sófocles

### 5.1. Parentesco maldito y performance de género

Desde que nació o, más bien y tal y como predecía su nombre, desde que debió no haber nacido, ser a la vez nieta de su madre y hermana de su padre condicionó la forma en que Antígona sería vista por su comunidad. Edipo había sentado los precedentes: fue a partes iguales el mal y la salvación de la ciudad, parricida e inocente, huérfano y amante de Yocasta, rey y mendigo, ciego y, sin embargo, vigía de la verdad última de su aberrante destino. Su hija iría un paso más allá. Ella sí sabía. Sabía que se exponía a la muerte cuando decidió enterrar el cuerpo traidor de Polinices. También sabía que las mujeres, menores de edad, solas y sin desposar no podían tomar partido en asuntos políticos ni hablar públicamente y mucho menos desdeñar la ley del soberano. Y en cambio lo hizo: enterró a su hermano, se enfrentó a Creonte y, aún más, se quitó ella misma la vida y renunció a ser esposa y madre, ciudadana. Frente a su presencia, el coro habría de expresar su admiración por las soberbias proporciones que adquirió la influencia del desmesurado Edipo en la aún más desmesurada Antígona.

Este deslumbramiento terrible ha proyectado una extensa sombra, tal y como atestigua la ingente y diversa producción crítica y creativa que se originó en torno a la tragedia desde la Antigüedad hasta nuestros días.<sup>84</sup> Quién es Antígona y qué representa su actuación fueron las dos cuestiones, aparentemente simples, sobre las que no se ha dejado de teorizar desde entonces. En el siglo XIX, el idealismo alemán vio en la heroína la encarnación de un ideal de feminidad, virginidad y fraternidad, de martirio y delirio sacro, vinculado con el culto a la familia y las leyes divinas que velan por el derecho de las personas muertas. En la Europa de las dos Grandes Guerras, la heroína se convirtió bien en un icono de resistencia y liberación, bien en un símbolo existencialista conectado con la reafirmación individual, la vocación suicida o la pulsión de muerte; y en la América Latina de las dictaduras su acción adquiriría también un cariz antiautoritario. La evolución de los feminismos y los movimientos decoloniales fragmentaron aún más la interpretación sobre su figura a partir de la segunda mitad del siglo XX: en Europa la huella hegeliana se tornó visible en aquellos análisis que vieron en Antígona la representante de un orden femenino diferencial, de un matriarcado originario opuesto al

---

<sup>84</sup> Empleamos el término “terrible” en el sentido atribuido por Hölderlin cuando tradujo el término griego “*deinā*”, dicho por el coro en el primer estásimo de la *Antígona* de Sófocles para describir la condición humana.

orden masculino de Creonte; mientras que en el territorio latinoamericano su voz se integró en obras de profundo carácter testimonial y documental, de género híbrido, para reclamar justicia y reparación para las personas víctimas de violencia en marcos necropolíticos.

De todas estas lecturas, la de Judith Butler fue pionera en analizar la acción y la subjetividad de la heroína en conexión con la comunidad que la había expulsado. La filósofa reparó en que el duelo público y desobediente de Antígona, ligado a su origen incestuoso y a su género, la condujo sin remedio a transitar el camino del no-ser: Antígona se convirtió, en el interior de la *pólis*, en la no-mujer, la no-humana, no-viva, no-madre, no-esposa, no-ciudadana. Las implicaciones de este devenir negativo y del alcance político y ético de su acto serán examinadas con detalle en el ensayo *El grito de Antígona*:<sup>85</sup>

Hace algunos años empecé a pensar en Antígona al preguntarme qué había pasado con aquellos esfuerzos feministas por enfrentarse y desafiar al estado. Me pareció que Antígona funcionaba como una contra-figura frente a la tendencia defendida por algunas feministas actúa les que buscan el apoyo y la autoridad del estado para poner en práctica objetivos políticos feministas. El legado del desafío de Antígona se diluía en los esfuerzos contemporáneos por reconstruir la oposición política como marco legal y buscar la legitimidad del estado en la adhesión de las demandas feministas. Por ejemplo, encontramos una defensa de Antígona en Luce Irigaray, como referente de la oposición feminista al estatismo y ejemplo de anti-autoritarismo. (Butler, *El grito de Antígona* 15)

Tal y como ya introdujimos en el primer bloque, Butler afirma que Antígona no puede encarnar ningún ideal de feminidad o derecho familiar porque su carácter representativo está en crisis. Su figura apuntaría a “esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad” en los marcos sociales (*El grito de Antígona* 17). En su lectura, la filósofa revisa los análisis realizados por Hegel, Irigaray y Lacan y cuestiona la interpretación que las tres tienen en común: la conexión de Antígona con un orden arcaico ligado al orden del parentesco que no participa de la política porque es anterior o está fuera de su esfera. En primer lugar, debido al impacto que generó, examinará la hermenéutica hegeliana sobre la tragedia, la cual, recordemos, veía en su conflicto la oposición de dos derechos, uno matriarcal de carácter privado, divino y familiar, simbolizado por la heroína, y otro universal, patriarcal y político,

---

<sup>85</sup> El ensayo es el resultado de una serie de ponencias impartidas por la filósofa: “fueron expuestas originariamente como las Welleck Library Lectures en mayo de 1998 en la Universidad de California, Irvine, como las Messenger Lectures en septiembre de 1998 en la Universidad de Cornell, y en la Universidad de Princeton en noviembre de 1998 como los Christian Gauss Seminars” (Butler, *El grito de Antígona* 7). El manuscrito fue revisado colectivamente por el alumnado del Berkley Summer Institute en 1999 y finalmente publicado en el año 2000 como una obra completa.

simbolizado por Creonte. El orden del rey es emergente, mientras que el de Antígona está próximo a su disolución y se sitúa en la frontera de aquellas normas que regulan lo que es inteligible en cada cultura. Lo que cuestiona Butler es que el parentesco se sitúa en la zona límite de lo que Hegel denominó el “orden ético” (*Sittlichkeit*), es decir, el ámbito legítimo de participación política y de las normas culturales viables (*Fenomenología* 479).<sup>86</sup>

Según el filósofo, la eticidad de Antígona se legitima porque es compartida con su hermano con quien, además, está ligada por una relación “natural”, desprovista de deseo. Hermana y hermano comparten una sangre común, “pero una sangre que ha alcanzado en ellos su quietud y su equilibrio. Por eso no se desean ni han dado y recibido este ser para sí el uno respecto del otro, sino que son, entre sí, individualidades libres” y, por eso, “la pérdida del hermano es irreparable para la hermana y su deber hacia él el más alto de todos” (Hegel, *Fenomenología* 582). Dicho de otro modo, ese vínculo fraternal “puro” permite que Antígona sea reconocida por Polinices como una igual y pueda defender, una vez él ha muerto, su derecho en la *pólis*. No obstante y a pesar de esta legitimidad, la heroína sería igualmente culpable, dado que conocía la ley emitida por Creonte, actuó sabiendo que estaba transgrediéndola y antepuso el orden privado a los intereses universales propios de la vida política de la comunidad. Esta doble realidad desplazaría a Antígona a un espacio localizado en la frontera entre la eticidad familiar y divina y la del estado.

A juicio de Hegel, en la Atenas del siglo V a. C. la ley del parentesco encarnada por hermano y hermana [Antígona y Polinices] es la más pura, se opone a la ley del Estado que es la ley del día, de la razón y tiene un poder universal. Para ser un ciudadano de la *polis* y hombre verdadero, mantiene Hegel, el hermano/hombre tiene que echarse a las espaldas a la familia y obedecer la ley pública y escrita, en la cual se basa la *polis*. A la mujer ... le corresponde curar los enfermos y custodiar a los muertos. La cultura occidental, según Hegel, se basa en esta subdivisión de labores, pero es la cultura del Estado, la masculina, la que prevalece. (Lozzi 247)

Butler citará, a su vez, la lectura lacaniana del mito según la cual Antígona habitaba también las afueras de las esferas de lo imaginario y lo simbólico. La defensa de esta subjetividad liminal, insoportable para la comunidad, provocaría que la heroína se entregara a una vocación suicida, a un deseo inexorable de muerte (Lacan 316). A pesar

---

<sup>86</sup> En *Fenomenología del Espíritu*, Hegel define el término *Sittlichkeit* como “el reino de la eticidad”, “la unidad espiritual absoluta de su esencia en la realidad efectiva autosuficiente de los individuos ...; una autoconciencia en sí universal que es ante sí tan real en otra conciencia, que tiene esa autosuficiencia perfecta o es una cosa para ella y ... es consciente de la unidad con ella” (479). Esta sustancia ética universal define la autoconciencia (el *êthos*), la ley y las costumbres y es en la vida de los pueblos donde esta se presenta consumada. Para el filósofo toda ética debía ser reconocida colectivamente para ser legítima.

de que la postura del psicoanalista dista de la de Hegel al no considerar que Antígona represente un derecho ligado a la esfera divina, ambos coinciden en que localizan su acción en el ámbito del parentesco. Lo que ocurre con la interpretación lacaniana es que, en contraposición al filósofo alemán, pone el énfasis en lo atroz —no en lo puro del lazo fraternal— de una estructura familiar que solamente es sugerida, desde su carga de negatividad, en la *pólis* gracias a que la heroína trágica la nombra. Este acto de habla inaugura y activa una serie de leyes y normas que buscan transformar las relaciones de parentesco en “normas simbólicas” (Butler, *El grito de Antígona* 18).

Se trata, en palabras de Lacan, de lo que atañe al orden de la ley, pero que “no está desarrollado en ninguna cadena de significante, en nada” (344). La relación entre Antígona y Polinices queda reflejada en y desde el lenguaje y su estructura, pero, al mismo tiempo, muestra una consecuencia inabordable. Desde el momento en que palabras, código y significante se amalgaman forman un enunciado en la boca de la heroína trágica que pretende decir, según el psiquiatra, lo siguiente: “Mi hermano es todo lo que ustedes quieran, el criminal, quiso arruinar los muros de la patria, llevar a sus compatriotas a la esclavitud, condujo a los enemigos al territorio de la ciudad, pero finalmente, él es lo que es y aquello de lo que se trata es de rendirle los honores fúnebres” (Lacan 334).

Con su desafío verbal la heroína trágica se enfrenta al *nómos* de Creonte poniendo en el centro la legitimidad de una afirmación tautológica mediante la que reivindica la singularidad trágica del vínculo con Polinices: “mi hermano es mi hermano” “y sólo él puede serlo, avanzo hacia ese límite fatal” (334). Lo que caracterizaría esa relación irremplazable, a ojos de Lacan, no es algo humano, puesto que está directamente relacionado con el tabú del incesto, concebido un crimen en el seno de la comunidad, y Antígona evoca ese derecho, surgido gracias al lenguaje y a su capacidad de fijarlo, en la cadena de significantes, como algo imborrable: “Lo que es es, y es a esto, a esta superficie, a lo que se fija [su] posición imposible de quebrar, infranqueable. (Lacan 334-335, corchetes propios).

No obstante, Butler dirá que, al igual que ocurría con el análisis hegeliano, el orden limítrofe que ocupa Antígona, según Lacan, no pertenece a la esfera de lo social, dado que se basa en una noción idealizada de parentesco bajo la presuposición de que es ininteligible culturalmente. Ella constituye un exterior sin el cual lo simbólico no puede pensarse y permanece así, impensable, en su interior. Sus leyes no escritas inauguran el umbral, la entrada a ese universo, conforman una suerte de esfera de significación

alternativa que es, a su vez, el inconsciente de la ley pública, aquellos principios primordiales que constituyeron los orígenes, el grado cero del orden simbólico pero que se mantienen fuera de este, en el terreno de lo inhumano:

Lacan continúa el legado hegeliano separando esta esfera idealizada del parentesco, la esfera simbólica, de la esfera de lo social. Para Lacan, la idea de parentesco está enrarecida en la medida en que permite una estructura lingüística, presupone una inteligibilidad simbólica, y, además, se sustrae del dominio de lo social. Para Hegel, el parentesco es precisamente una relación ‘de sangre’ más que de normas; o sea, el parentesco todavía no ha penetrado en lo social, ya que lo social se inicia a través de un violento reemplazamiento del parentesco. (Butler, *El grito de Antígona* 18)

De igual modo, esta separación se mantenía en la interpretación que Luce Irigaray realizaba sobre la heroína en sus obras *Speculum* y en *Ética de la diferencia sexual*. La filósofa veía en ella un símbolo de las leyes y los vínculos de sangre femeninos, propios de un orden matriarcal que se diferenciaba y separaba de un ámbito político que no ha sabido aprehenderlo, captarlo, representarlo. En este sentido, Antígona dirigía su lucha a la defensa de una línea sanguínea que estaba siendo condenada, en el interior de las primarias relaciones de parentesco y debido a la instauración de la autoridad patriarcal, a un “violento olvido” (Butler, *El grito de Antígona* 19). Desde la óptica de Irigaray, la descendiente de los Labdácidas se sitúa simbólicamente al lado de Yocasta para denunciar la desaparición y mutación de una legalidad materna y femenina a una paterna. La teórica francesa concibe a Antígona como esa “eterna ironía de la comunidad” definida por Hegel (*Fenomenología* 602), cuya exterioridad ontológica, ubicada en las afueras de la *pólis*, permitiría, en cambio, la existencia de la esfera política.

Butler se preguntará, sin embargo, si es posible asumir esta separación radical entre parentesco y estado, mantener la independencia entre ambos miembros si, como en el caso de la tragedia sofoclea, el primero comporta una amenaza para el segundo tal que este se alza violentamente en su contra: “Esto supone un problema textual de cierta importancia cuando Antígona emerge de su criminalidad para hablar en nombre de la política y de la ley: ella adopta el propio lenguaje del estado contra el cual se rebela, y la suya se convierte en una política no de pureza opositora sino de lo escandalosamente impuro” (Butler, *El grito de Antígona* 20). La filósofa reflexionará sobre los motivos que subyacen a esa reacción hostil por parte de la autoridad hacia una figura como la de Antígona y se pregunta a qué apunta su subjetividad y su acto, qué cuestiona, qué desestabiliza.

Frente a todas las posturas que ven el conflicto trágico una oposición articulada desde el binomio familia/estado, femenino/masculino y sus variaciones

(matriarcal/patriarcal, naturaleza/cultura, privado/público, divino/humano, ciudadanía/extranjería, político/pre-político, mayoría de edad/juventud, entre otras), Judith Butler afirma: por un lado, que Antígona no representa los principios del parentesco, la feminidad o la pureza fraternal porque ocupa un lugar aberrante, negativo, en el interior de esas esferas; y, por otro, que el conflicto trágico entre ella y Creonte no posee un carácter de oposición, sino de implicación, puesto que ambos personajes mantienen un vínculo quiasmático entre ellos, en función del cual sus papeles y atributos están entrecruzados. La filósofa estima que oponiendo a ambos personajes en esas dicotomías, el poder no tiene presente el modo en que la heroína trágica se ha desviado del parentesco, “siendo ella misma hija de un vínculo incestuoso, fiel a un amor imposible e incestuoso por su hermano tampoco cómo sus acciones llevan a ciertas personas a considerarla “varonil” y ... crear dudas sobre el modo en que el parentesco debe garantizar el género” (Butler *El grito de Antígona* 21).

El lenguaje de Antígona se aproximaría paradójicamente —en virtud de esa estructura quiasmática— al *krátos* de Creonte y, a su vez, él asume su autoridad en virtud de un parentesco que permite su presencia en el gobierno, se debilita por su desafío y, en último término, por las decisiones que él toma impulsados por esa transgresión. Desde esta óptica ambos están implicados, no existe una oposición efectiva, sino una relación de implicación ambigua. El poder de Antígona está relacionado “no sólo con la forma en que el parentesco hace su reivindicación desde el lenguaje del estado, sino también con la deformación social tanto del parentesco idealizado como de la soberanía política que surge como consecuencia de su acto” (*El grito de Antígona* 21). En contra de la perspectiva hegeliana o lacaniana que deposita su atención solo en el carácter fatal de la transgresión ejercida por la protagonista, Butler estima que esta logra exponer la dimensión contingente que rodea al parentesco y al género en la cultura: “los dos actos se reflejan ... sólo pueden representarse a través de la implicación del uno en el idioma del otro. Al hablarle, ella se hace varonil y Creonte se debilita, y de esta forma ninguno de los dos mantienen su posición dentro del género y aparece la alteración del parentesco para desestabilizar el género a lo largo de la obra” (*El grito de Antígona* 25).

Las afirmaciones realizadas por la filósofa pueden justificarse si nos atenemos al contenido del propio texto, pero también hallan un fundamento en el propio marco extratextual que lo rodea. En primer lugar, la distancia de Antígona con un parentesco normativo y el rechazo que genera queda reflejado en el propio plano social de la sociedad de comienzo del siglo V a.C. donde el incesto estaba criminalizado, un hecho que

explicaría la circulación de versiones del mito donde se eludía el tema a través de la modificación de los enlaces entre Edipo y Yocasta (Steiner, *Antígonas* 234). Por otra parte, en el propio drama tienen lugar una serie de intervenciones donde se pone el énfasis en el carácter aciago del lazo que liga a Antígona a la estirpe de Edipo: al comienzo de la pieza Ismene le ruega a su hermana que se desvincule de “la doble falta” y el “desatino” cometidos por su madre y su padre (Sófocles 17); en su marcha final el Corifeo calificará a la heroína de osada y le dice que su muerte se debe a que está “expiando alguna falta paterna” (36); y, por su parte, Antígona reconocerá la desgracia en la unión entre Edipo y Yocasta: “¡Ay, bodas funestas de mi madre, coyundas en el lecho de mi padre con su madre desdichada, con la misma que le dio el ser! ¡De qué gentes nací, desventurada! Y a morar con ellos voy, maldita y sin casar” (36).

Con el propósito de ilustrar no solo que la heroína no actúa en defensa del orden del parentesco, sino que, por el contrario, desafía incluso las leyes de las deidades del hogar con las que la lectura hegeliana la vinculaba, Butler traerá a colación el pasaje en el que ella declara frente a la ciudadanía que no habría desobedecido el edicto en caso de que el cadáver expuesto hubiera sido el de su marido o el de algún miembro de su descendencia: “Muerto mi esposo, otro hubiera podido tener, y un hijo de otro varón si lo perdía. Pero estando padre y madre ocultos en el Hades, no hay hermano que pueda nacer jamás. Por tal ley te puse a ti el primero en mi estima” (Sófocles 36). Con este reconocimiento la heroína trágica, asevera la filósofa, no siempre se mantiene fiel a la fe que dice profesar, en varios momentos del drama, a las divinidades infernales. Su ley es contingente, excepcional, dado que se articula solamente en nombre de su hermano y no en nombre del resto de familiares. Polinices es la razón exclusiva por la cual la heroína se ha planteado desobedecer a Creonte:

Y aunque ella reclama actuar en el nombre de una ley que desde la perspectiva de Creonte es sancionable por su criminalidad, su ley no parece tener ninguna posibilidad de aplicación. Su hermano no es, desde su punto de vista, reproducible, esto quiere decir que las condiciones bajo las cuales la ley llega a ser aplicable no son reproducibles. Ésta es una ley del ejemplo, por lo tanto, una ley que no es generalizable ni tampoco extrapolable es una ley formulada precisamente a través del ejemplo específico de su misma aplicación y, por consiguiente, no es una ley de carácter ordinario, generalizable.

Así, ella no actúa en nombre del dios del parentesco, sino transgrediendo los mandatos de estos dioses, transgresión que confiere a las relaciones de parentesco una dimensión prohibitiva y normativa pero que a la vez también desvela su vulnerabilidad. (Butler, *El grito de Antígona* 25).

En un estudio reciente, Alenka Zupančič incidirá también en el carácter ominoso y negativo que rodea al parentesco y a la figura de Antígona. Recurriendo al mismo pasaje

que Judith Butler para ilustrar esta afirmación, la filósofa eslovena dirá lo siguiente sobre la declaración final de la protagonista trágica:

Parece directamente contradecir, incluso desmentir, algún tipo de humanidad universal que Antígona estaría supuestamente defendiendo con su postura y sus acciones: la humanidad universal de incluso los peores criminales, debido a la cual todos merecen un entierro. Tal vez es cierto que todos merecen un entierro, pero aquí está el problema: Antígona no lo haría por todos. Solo lo haría por un hermano y solo porque sus padres ya están muertos, de modo que ya no puede tener otro hermano. Hay algo bastante *escandaloso* en esto. ¿Qué tipo de argumento es este? Si tu hijo muere, puedes tener otro; si tu esposo muere, puedes casarte con otro. Hablamos mucho hoy por hoy sobre la mercantilización de nuestras relaciones pero este tipo de lenguaje directo resulta chocante. (Zupančič 78-79).

En una interpretación que examinaré, a su vez, detenidamente el análisis lacaniano de la tragedia, Zupančič dirá que el acto del enterramiento responde al empeño de la heroína por cubrir un tipo de vacío “insoportable” y “particular” en la estructura del parentesco, que tiene que ver con la naturaleza —incestuosa y criminal— que la vincula con su hermano de un modo excepcional (79). La reivindicación persistente de Antígona posee la vocación de introducir un principio legal que cuestionaría directamente la soberanía mediante la que Creonte busca reafirmar su gobierno, esto es, el ejercicio hiperbólico y límite de la misma violencia que él mismo busca erradicar de la comunidad. La sustitución de Etéocles en el trono representa, en opinión de Zupančič, el cambio de un gobierno marcado por el pasado criminal de Edipo a otro que abandonaría el sistema autoritario arcaico y establecería un orden social “civilizado” (5-6).

Con su desafío, la heroína generaría, no obstante, una brecha entre esa legalidad pública que presumiblemente defiende el soberano y su reverso: el orden indecible, criminal y aberrante de los Labdácidas que debe mantenerse en las afueras de lo simbólico, reafirmando, al tiempo, la legitimidad del primero (Zupančič, *Let them Rot* 24-27). A diferencia de Lacan, Zupančič considera que, el reclamo de Antígona convierte lo personal en político en tres sentidos. En primer lugar, demuestra que Creonte emplea su poder para reafirmar su soberanía a costa, precisamente, de ir más allá de los límites establecidos en el orden simbólico y cometer el doble sacrilegio del que alertó Tiresias: matar doblemente a un muerto y enterrar a una persona viva, condenándola a asistir a su propia muerte. De este modo, el rey habría violado las leyes públicas en un gesto de violencia, excesivo y subjetivo, que realizó, además, en nombre del propio estado y del derecho público (Zupančič, *Let them Rot* 10).

Como bien apunta Tononi, desde la perspectiva de la filósofa, Creonte transgrede la dimensión no escrita de su propia ley, esas leyes “sagradas” que delimitan los contornos



de lo público y su exterioridad (133). Estos principios indecibles constituyen el origen de lo simbólico, una especie de crimen que debe dejarse atrás y no procesarse como tal para poder instituir al nuevo orden (por ejemplo, el último caso de incesto): la violencia ejercida por Creonte representaría ese último rastro criminal necesario, mientras que la ley no escrita de Antígona constituiría el límite interior que no se debe traspasar (Zupančič, *Let them Rot* 12). El acto de la heroína pondría, así, de manifiesto la precariedad que afecta a la estructura de ese orden simbólico y la forma en que *lo que se queda afuera* constituye un modo de regular el acceso al derecho público (Tononi 133).

En segundo lugar, de acuerdo con Zupančič, Antígona obra políticamente debido a que le otorga una materialidad al no-ser de su hermano y genera con ello una grieta tanto en el orden simbólico como en el orden de la representación, de lo imaginario. En esta dirección, lo que parecería subrayar y querer decir la protagonista a través del enterramiento es, precisamente, lo que anuncia en su reclamo final: que Polinices no es como las demás personas, que no es reproducible porque, como ella, es a la vez hijo y hermano de su padre (*Let them Rot*). En palabras de la filósofa, el sepelio prohibido torna visible la realidad de que ella tiene tres hermanos y no dos (Edipo, Etéocles y Polinices) y que la pretensión soberana de Creonte por borrar esa representatividad particularmente escandalosa constituye el verdadero crimen (Zupančič, *Let them Rot* 72).

Zupančič considera entonces que el exceso de Polinices, su valor diferencial reside en su conexión con Edipo, en lo que representa no solo como padre y hermano, sino en su función de puente que se tiende entre ambos para contaminar la necesaria diferencia ontológica que separa en las comunidades políticas la naturaleza de la cultura (*Let them Rot* 87). Si el incesto se mantiene como un tabú, como un crimen tácito, ese afuera de la ley que no debe ser traspasado es porque, de lo contrario, introduciría una brecha en esa mencionada separación que la volvería perversamente homogénea e indistinta: Antígona, sostiene la filósofa, representa la figuración de ese exceso disruptivo para el orden simbólico (Zupančič, *Let them Rot* 94).

Finalmente, y en tercer lugar, la postura inflexible de Antígona es política porque transforma el deseo —el puro deseo de actuar según su principio— en un movilizador social (Zupančič, *Let them Rot* 74). Siguiendo la lectura de Lacan de Antígona como una figura pasional, la filósofa vincula su reivindicación con la modalidad del interrogante, con una serie de preguntas que se dirigen frontalmente hacia la otredad: ¿qué soy yo para ti?, ¿qué quieres conseguir verdaderamente con tu acto si sabes, además, que tu anhelo no se cumplirá? (Tononi 137). En esta dirección Zupančič afirma que la tragedia nos

introduce el enigma del deseo de Antígona y el poder de ese potencial enunciador que conduce, a quienes se enfrentan a él, a tener que asumir las consecuencias de sus actos (*Let them Rot* 75). El papel que desempeña la heroína es político, en definitiva, porque garantiza que el poder soberano no pueda jugar con el límite de la ley sin afrontar ninguna consecuencia y porque pone en entredicho la capacidad del estado de velar por los intereses y el bien común de la ciudadanía.

A este respecto cabe señalar que Zupančič no ubica, en su lectura, a la protagonista en ningún lugar concreto del orden social, sino en un espacio ambiguo con respecto al plano simbólico. Este hecho se explicaría, en palabras de Llevadot, debido a que la filósofa, deudora de la visión lacaniana de la feminidad, concibe a la mujer o a la posición femenina, desde una ontología negativa que, desde su precaridad, de ese no-ser, busca cuestionar la histórica soberanía masculina y su aspiración de universalidad o totalidad que ha sido ejercida, precisamente, desde el interior de ese orden simbólico:

Si, como dice Lacan, “la mujer no existe”, es porque esta no se somete a dicho orden. En referencia a un significante sin duda contingente como es el “falo”, los hombres se relacionan identificándose con él, sea por la castración o de manera positiva identificándose con esa parte anecdótica de su anatomía. Los hombres, o la posición masculina, creen en los significantes y en el mundo simbólico. Es por ello que el hombre sí existe, pero teniendo presente que este modo de existir es meramente simbólico y, por lo tanto, falaz. Los que no se identifican con el significante son los que ponen la nada en el centro ... y entonces se identifican como mujer, teniendo en cuenta que “ser mujer es ser nada”, es decir, exactamente lo contrario de un sujeto soberano ... El sexo es, en este sentido, la única diferencia real que se externaliza en lo simbólico en cada individuo repitiendo la imposibilidad del binomio sexual en tanto oposición entre identidades. (Llevadot 349)

La perspectiva de Zupančič se aproxima a la de Žižek, quien veía en Antígona el paradigma del acto lacaniano, de ese acto de lo real que es constitutivamente femenino. A diferencia de Lacan, el filósofo estima que el suicidio de la heroína posee un cariz político, dado que se opone frontalmente al germen del orden simbólico vigente y, por tanto, a la autoridad de la estructura patriarcal. Antígona irrumpiría en esa dimensión para mostrar que lo que sostiene su estructura no tiene un fundamento real, para señalar, como indica Llevadot, “la propia fragilidad en la que el poder se asienta” (352). La transgresión de lo femenino reside en ese resto, en ese exceso que rehúsa dejarse dominar:

Sin embargo, no deberíamos olvidar que el ejemplo paradigmático de un acto semejante es femenino: el “¡No!” de Antígona a Creonte, al poder estatal; su acto es literalmente suicida, se excluye de la comunidad, no propone nada nuevo, ningún programa positivo, sólo insiste en su exigencia incondicional. Tal vez deberíamos entonces arriesgar la hipótesis de que, según su lógica intrínseca, el acto como real es “femenino”, en contraste con lo performativo “masculino”, es decir, el gran gesto fundador de un nuevo orden ... En esta perspectiva, la diferencia masculino/femenino ya no coincide con la de activo/pasivo, espiritual/sensual, cultura/naturaleza, etc. La propia actividad masculina ya es una huida de la dimensión abismal del acto femenino. La “ruptura con la naturaleza” está del lado de la mujer, y la actividad compulsiva del hombre no es,

en última instancia, sino un intento desesperado de reparar la incisión traumática de esta ruptura. (Žižek, *Goza tu síntoma* 64).

Aunque la interpretación de Judith Butler pone el énfasis en la capacidad de la figura de Antígona para mostrar la violencia que subyace en determinadas estructuras del poder, se distancia de las lecturas de Zupančič y de Žižek al situarla dentro de la comunidad —pues la distinción entre el orden simbólico y la ley social “no puede sostenerse”— y fuera de cualquier tipo de feminidad (*El grito de Antígona* 36). De esta manera, la negatividad de su figura se expresaría en el parentesco y también en el género, pero no en un sentido ontológico, sino político y de manera ambigua, pues su posición dislocada es consecuencia de los efectos de la soberanía sobre su subjetividad. Dicho de otro modo, la relación quiasmática entre Creonte y la heroína trágica conduciría, como se ha señalado, a un trasvase de poder y a una alteración en el ámbito del género que supone un desafío político: “en realidad, ¿Antígona sólo dice “no”? Seguramente su discurso está plagado de negaciones, sin embargo ella también se aproxima a la tenaz voluntad de Creonte y circunscribe una autonomía opuesta mediante su negación” (Butler, *El grito de Antígona* 94).

Ella encarna el límite de la ley, su reverso disidente, una postura invivible en la *pólis*, pero, al mismo tiempo, obtiene de ese emplazamiento su capacidad de agencia, la posibilidad de reclamar, de exigir al orden simbólico su rearticulación. Antígona empleará el mismo código de Creonte para poder centrarse, en cambio, en el orden político. El rey, por su parte, impondrá su condena, teniendo como uno de sus principales propósitos impedir que los cimientos que vinculan poder y masculinidad se tambaleen y que su gobierno, por consiguiente, quede en entredicho. Sin embargo, de un modo irremediable, la muerte de la heroína pondrá al descubierto su vulnerabilidad y resquebrajará su mandato. El desafío de Antígona no solo se materializa, así, en el ritual simbólico del enterramiento, sino en el carácter performativo que adquiere un discurso mediante cuya pronunciación logra transgredir los límites que la sociedad patriarcal impone a las mujeres ocupando el lugar de enunciación de los hombres en los marcos del parentesco y de la ciudad (*El grito de Antígona* 26).

Para localizar el origen de este desplazamiento simbólico en la historia de Antígona, Butler acude a la tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*, y nos sitúa en el momento en que el antiguo rey se encamina hacia su exilio y pronuncia unas palabras que adquieren un estatuto de maldición para sus descendientes: antes de morir, afirma que sus hijas son hombres y no mujeres por haberlo acompañado en su aciaga travesía y que sus

hijos, Etéocles y Polinices, actúan como *doncellas* por haberse quedado en casa. En palabras de Butler, Edipo “entiende claramente el género como algo propio de una maldición, ya que una de las formas en las que condena a sus hijos [e hijas] es planteando su acusación a través del tropo de una inversión de género orientadora” (*El grito de Antígona* 86).

Simultáneamente, la virilidad constituye una suerte de recompensa mediante la que el padre quiere reconocer a las hijas su fidelidad, aunque la única que se reafirma en ese lugar donde las palabras la colocan será Antígona, dado que Ismene retorna a la femineidad normativa cuando renuncia simbólicamente al vínculo con los Labdácidas y decide obedecer a Creonte, tal y como vimos en el primer análisis del texto: “Menester es, pues, reflexionar, por un lado, que la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres; y, por otro, que recibimos órdenes de quien es más fuerte, de suerte que hemos de obedecer no sólo esto, sino cosas aún más dolorosas” (Sófocles 17).

Pretendiendo conservar la fidelidad de Antígona en medio de la desgracia y con la intención de que ella dirigiera su amor exclusivamente hacia él, Edipo asevera, en una segunda maldición, que la heroína habrá de amar eternamente a un hombre muerto. En cambio, debido a la ambigüedad propia del lenguaje trágico y a que “las palabras ejercen una fuerza [imprevisible] en el tiempo que exceden la temporalidad del enunciado”, Antígona, honra y desobedece al mismo tiempo la voluntad del padre cuando desplaza ese amor hacia la figura de Polinices (*El grito de Antígona*, 84). Desde la óptica de la filósofa, la relación entre hermano y hermana —en contra de la opinión de Hegel— está planteada de forma ambivalente en ambas tragedias, de forma que el deseo no puede descartarse en la inclinación que ella profesa por él, la cual antepondrá frente a su prometido y ante cualquier otro miembro de su familia (86). El trastocamiento de la maldición de Edipo conduce a la heroína a masculinizarse y a amar a Polinices por encima de cualquier otra persona: ella dirige los pasos de Edipo en su exilio y lo acompaña en la muerte como deberían haber hecho sus hermanos; se enfrenta, como lo hicieron Polinices y Etéocles entre sí, a su hermana Ismene; desafía el poder de Creonte, tío y rey de Tebas; y, en virtud del lazo que la une a Polinices, rechaza ser esposa de Hemón y futura madre.

Acerca de la naturaleza transgresora de esta masculinización se nos alerta en la tragedia de *Antígona* en numerosas ocasiones, baste aludir al primer episodio donde Ismene aconseja a su hermana no luchar contra los hombres (17) o a las veces en que Creonte trata de reafirmar su masculinidad ante la conducta de Antígona (véase: Sófocles 26, 28, 29, 31). ¿De qué modo esta actitud que se asimila a la del monarca podría representar lo

femenino en la sociedad griega del siglo V a.C., donde el modelo de mujer estaba vinculado a la reproducción, al cuidado privado del hogar y a los valores de discreción, recato y prudencia? ¿De qué modo la feminidad de Antígona puede ser esa nada que habita en un espacio exterior o impensable dentro del orden simbólico al que aluden Zupančič y de Žižek, si su voz está contaminada por el *locus* público de la enunciación de Creonte?, ¿Acaso, como se interroga Butler, solamente dice “no” ?:

El acto de Antígona es, de hecho, ambiguo desde el principio. No es solamente el acto desafiante que supone enterrar a su hermano, sino también el acto verbal con el que contesta a Creonte su pregunta; entonces esto es un acto lingüístico. Hacer público el acto propio mediante el lenguaje significa en cierto sentido completar el acto, el momento que también le implica a ella en el exceso de masculinidad llamado orgullo. Entonces, en la medida en que ella empieza a actuar a través del lenguaje, también parte de sí misma. Su actuación no es nunca exclusivamente suya, y aunque ella utiliza el lenguaje para explicar su acto, para afirmar su masculinidad y una autonomía desafiante, sólo puede llevar a cabo esta actuación a través de la apropiación de las mismas normas del poder a las que se opone. En efecto, lo que da poder a estos actos verbales es la operación normativa de poder que personalizan, sin que lleguen a serlo exactamente.

Antígona llega, entonces, para actuar de formas que son consideradas masculinas, no sólo porque desafía a la ley sino también porque se apropia de la voz de la ley para cometer un acto en contra de la ley misma. Ella no sólo delinque al rechazar el decreto, sino que también lo hace al no querer negar su responsabilidad, de forma que se apropia de la retórica de la acción del mismo Creonte. Su acción aparece precisamente mediante su rechazo a respetar su orden, e incluso el lenguaje utilizado para manifestar este rechazo tiene asimilados muchos términos de la misma soberanía que ella rechaza. Creonte espera que su palabras gobiernen las actuaciones de Antígona, y ella le contesta oponiéndose a sus discursos como soberano afirmando su propia soberanía. El hecho de reivindicar llega a ser un acto que reitera el acto, lo afirma, extendiendo el acto de insubordinación llevando a cabo su reconocimiento a través del lenguaje. Este reconocimiento, paradójicamente, requiere un sacrificio de autonomía al mismo tiempo que lleva a cabo: ella se afirma a sí misma a través de la voz del otro, de ese alguien a quien ella se opone. Entonces, su autonomía se obtiene a través de la apropiación de la voz autoritaria a la que ella se resiste, un apropiación que encuentra en su interior simultáneamente el rechazo y la asimilación de esta fuerte autoridad. (Butler, *El grito de Antígona* 27).

Este análisis mediante el que la filósofa vincula discurso, género, parentesco y transgresión solamente puede entenderse a la luz de la teoría de la performatividad que desarrolla en *El género en disputa* (1990) y en *Cuerpos que importan* (1993). Como ya se expuso en el primer bloque, en su marco el sexo no es considerado un órgano pasivo donde descansa el género como construcción cultural y la diferencia sexual, articulada en la dicotomía de corte esencialista masculino/femenino, hombre/mujer, es vista como el resultado de la intervención de una tecnología o un aparato normativo que preexiste discursiva y culturalmente a los sujetos. El carácter performativo del lenguaje impide que el cuerpo pueda pensarse al margen de esos enunciados que regulan la subjetividad (Butler, *Cuerpos que importan* 267).

En la base de este análisis influiría, como ya se ha expuesto con detalle, las tesis de John Austin acerca de la capacidad de los actos de habla ilocucionarios para

transformar la realidad.<sup>87</sup> Pero es preciso señalar que igualmente relevante resultó la crítica que hizo Jacques Derrida a la idea austiniense de que el lenguaje, *per se*, poseía una dimensión trascendente y determinante. El filósofo, en su lugar, dirá que los enunciados performativos poseen un carácter iterable, citacional, en virtud del cual estos logran desligarse del contexto de original en el que son pronunciados, de tal modo que pueden ser reinterpretados y reapropiados infinitas veces (356-360). De acuerdo con esta lógica, cualquier intento por que exista una significación o una intencionalidad fijas, plenas o definitivas quedaría desactivado por esa estructura iterable del lenguaje. En otras palabras, la iterabilidad es la condición de posibilidad de que la soberanía del performativo —esa capacidad de transformar el lenguaje en acción— también sea subvertida, desactivada, de que fracase:

Derrida afirma que para que una obra sea realmente performativa, tiene que arriesgarse a no alcanzar su objetivo. La reflexión de Derrida marca un hito en la evolución del concepto de performatividad, en la medida en que declara que la acción contenida en el enunciado performativo puede o no ser eficaz, observación que se convierte en un verdadero principio inherente a la naturaleza de la categoría de locución. Así pues el “valor de riesgo” y el “fracaso” se vuelven parte de la performatividad, y deben ser considerados como leyes. Aquí insistimos en el acontecer como característica fundamental del performance. Fue así que Derrida logró sacar a la performatividad de su aporía austiniense, permitiéndole convertirse en una verdadera herramienta teórica transferible a otros campos ajenos a la lingüística. (Féral 26)

Butler explica cómo los cuerpos, por citación, repetición e iteración de los enunciados performativos, sufren ese proceso de sexuación y se inscriben “como dimensión en el campo político” (Llevarot 347), así como la forma en que, de igual modo, son capaces de abrirse a posibles desviaciones de la norma y de transgredir las lógicas de un sistema dicotómico *naturalizante*, patriarcal y heteronormativo.<sup>88</sup> De este modo, y por un lado, la corporalidad es concebida como la materialidad simbólica en la que se inscribe el lenguaje performativo que determina la identidad. En este sentido es el efecto de la reiteración de normas que alcanzan su autoridad haciendo retroceder “su origen hasta un pasado irrecuperable” (Butler, *Cuerpos que importan* 164). Y, en paralelo, la iterabilidad propia a la praxis discursiva impide que el lenguaje determine al cuerpo y que este quede reducido a una mera entidad discursiva.

---

<sup>87</sup> Para mayor detalle remitimos a la página 87 de esta investigación.

<sup>88</sup> Michel Warner empleó el término heteronormatividad por primera vez en *Fear of a Queer Planet* (1993) para desnaturalizar la heterosexualidad como identidad e introducirla como una ideología (16). A modo de síntesis del concepto introducido por el teórico social norteamericano, Gracia Trujillo lo define como “el conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano” (62).

En la teoría de la performatividad lenguaje y corporalidad quedan ligados, así, en un vínculo indisociable que determina que la corporalidad exista dentro de unos marcos de producción lingüísticos e institucionales y, por otra parte, que estos no puedan dar cuenta de todas las posibilidades o subversiones ligadas a la expresión de la identidad. A estas subjetividades, Butler las califica de “abyectas”, dado que su materialidad innombrable persiste en los intersticios de ese discurso que los expulsa de los centros políticos y sociales.<sup>89</sup> Antígona y Polinices se situarían entonces en el lugar inhabitable de lo abyecto, ese espacio que define el límite de lo humano y donde se producen aquellas “identificaciones temidas contra las cuales —y en virtud de las cuales— el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida” (Butler, *Cuerpos que importan* 21).

Desde este emplazamiento aberrante, y gracias a ese poder fatalmente fáctico y ambiguo de la palabra trágica,<sup>90</sup> la heroína se masculinizará a ojos del resto y se reapropiará del discurso de Creonte para evidenciar ese mecanismo de exclusión responsable de trazar las fronteras de la identidad y reclamar la rearticulación de los términos mismos de la legitimidad y la inteligibilidad en el orden simbólico y político de la *pólis*. En una relectura contemporánea de la tragedia, la emergencia de la criminalidad de Antígona sería definida por Michel Foucault como una “contra-conducta” (225), una acción que los individuos desempeñan para evitar aquellos procesos que pretenden conducirlos en marcos donde se produce una soberanía biopolítica. Este último término —que generó una gran influencia en el pensamiento de Judith Butler y en los feminismos posestructuralistas y *queer*— es comprensible en el contexto de la clasificación y

---

<sup>89</sup> Butler resignifica el concepto de abyección, que toma del campo del psicoanálisis, y lo define como el marcador de esa zona limítrofe, densamente poblada y constitutiva de la norma binaria (heteropatriarcal, neocolonial), donde se sitúan todas las corporalidades que, en el interior del orden social, *no importan*. La abyección implicaría, en palabras de Butler, “la acción de arrojar fuera, desechar, excluir”, supone aquel ámbito de acción desde el que la diferencia es formulada como tal (*Cuerpos que importan* 20). La filósofa explica de qué modo lo abyecto se relaciona con la noción psicoanalítica de lo *forcluido*, esto es, de aquello que rechaza desde su fundación como significante primario, como idea: mientras que la forclusión, en la teoría lacaniana, produce una sociabilidad repudiada en el ámbito de lo real —es lo imposible de imaginar o pensar—, la abyección designa esa subjetividad excluida dentro de la propia comunidad: “Lo que sostengo es que, dentro de la socialidad hay ciertas zonas abyectas que también sugieren esta amenaza y que constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad pues le presentan la perspectiva de una disolución psicótica (‘Prefiero *estar* muerto antes de hacer tal cosa o ser tal cosa’)” (*Cuerpos que importan* 20).

<sup>90</sup> En la misma línea de lo que Hölderlin había señalado sobre la dimensión asesina del lenguaje trágico en sus notas sobre *Antígona*, la filósofa, haciendo referencia al autor, afirma que las palabras poseen un poder que no queda claro de inmediato. Estas “actúan”, ejercen una fuerza performativa, en virtud de la cual estas parecen representar “el hecho que es nombrado en el mismo momento que se está nombrando”, pueden engendrar o causar violencia (Butler, *El grito de Antígona* 86).

teorización que el filósofo elabora sobre los tipos de poder, desarrollados en las sociedades premodernas, modernas y contemporáneas, en obras como *Vigilar y castigar* (1975) o en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976). En un empeño por vincular la producción de los saberes a aquellos entramados sociohistóricos en los que surgieron, Foucault detecta una transformación en las formas en se genera el poder en el siglo XIX, la cual influirá determinantemente en la concepción de los sujetos.

En contraposición al modelo jurídico-liberal propio de la época anterior que aplicaba formas represivas o penales que prohibían prácticas o comportamientos, las comunidades decimonónicas adoptan otro esquema disciplinario basado en la producción y puesta en circulación de una serie de micro-técnicas —discursos, reglas, leyes, instituciones, procedimientos, cálculos, tácticas, medidas administrativas, enunciados científicos o filosóficos— que persiguen regular a la población. La soberanía adquiere así un proceder biopolítico, esto es, “la organización por parte del poder sobre la vida” en todos los niveles sociales (Foucault, *Historia de la sexualidad* 83). La dinámica habitual mediante la que esta biopolítica actúa en la práctica consiste en la articulación de dispositivos disciplinarios que impactan en los cuerpos produciendo identidades normativas, naturales o desviadas, patológica: “corresponde al siglo XIX haber aplicado al espacio de la exclusión cuyo habitante simbólico era el leproso (y los mendigos, los vagabundos, los locos, los violentos, formaban su población real) la técnica de poder propia del reticulado disciplinario” (Foucault, *Vigilar y castigar* 184).

El trato de abierto rechazo se sumaba a las políticas de reclusión de las señaladas poblaciones a espacios de internamiento, donde se ponía el énfasis en sus “exclusiones” y se generaban “instancias control individual” que operaban doblemente: estableciendo una división dicotómica y estigmatizante entre los sujetos y distribuyendo a los sujetos según una lógica coercitiva y diferencial mediante la que se determinara su identidad (quién era, cómo identificarlo, cuáles eran sus características), su ubicación (dónde debía estar) y el modo en que se le iba a vigilar:

La división constante de lo normal y de lo anormal, a que todo individuo está sometido, prolonga hasta nosotros y aplicándolos a otros objetos distintos, la marcación binaria ... la existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales, hace funcionar los dispositivos disciplinarios a que apelaba el miedo de la peste. Todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, de las que derivan de lejos. (Foucault, *Vigilar y Castigar* 184)



El tipo de arquitectura simbólica que define y recoge el funcionamiento de esta ortopedia social será el panóptico, diseñado por los hermanos Samuel y Jeremy Bentham con el propósito de asegurar una sensación permanente de vigilancia y una ejecución automática del poder. En su interior se desarrollan prácticas que se ajustan a un programa biopolítico de reafirmación y regulación de subjetividades sanas o patologizadas: así, las cárceles generan individuos presos, los psiquiátricos *locos* o los hospitales a *homosexuales* (Foucault, *Vigilar y Castigar* 184). La sexualidad es una de las esferas afectadas por esta lógica biopolítica, en virtud de la cual el deseo adquiere el estatuto de predisposición natural o identidad sexual normal o enferma. Foucault cita como ejemplo para ilustrar este mecanismo el modo en que la introducción del término homosexual sustituyó a “sodomita”, considerado un “relapso” en el sistema penal, y vino a nombrar una “nueva especie”, a la otredad patológica del sujeto heterosexual en el contexto psiquiátrico y clínico en el siglo XIX (*Historia de la sexualidad* 28).

La naturaleza de la biopolítica descrita por Foucault es relacional y reticular, se extiende ubicua y difusamente en el tejido social a través de dispositivos, prácticas o técnicas encargados de generar saber y subjetividad y producir regularidades que organizan el comportamiento social. Sus efectos se superponen o convergen sin necesidad de que estén fijados o localizados en una estructura física o simbólica concreta: “resulta un conjunto de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre estos que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas” (Campagnoli 121).

Cada dispositivo concentra una red de relaciones de saber-poder que hablan de su origen histórico, de modo que es posible rastrear aquellas condiciones en que surgió en cuanto acontecimiento que transformó el campo de las relaciones de poder. Esta posibilidad de realizar ese seguimiento arqueológico posibilita desnaturalizar el origen de ese dispositivo, tal y como Michel Foucault pretendió realizar en sus tres volúmenes de *Historia de la sexualidad*. Las relaciones de soberanía, dirá el pensador postestructuralista, no operan de forma total o unívoca, sino que “suscitan necesariamente, exigen a cada instante, abren la posibilidad de una resistencia” (Foucault, *El poder* 82). Influidos por estas teorizaciones, los feminismos postestructuralistas y *queer* pensaron la corporalidad y la subjetividad como espacios materiales y simbólicos donde el poder impacta y, al tiempo, como plataformas desde la que idear agencias. Desde esta óptica la identidad es concebida como una posición política y socialmente inducida

que necesita, para afianzar su solidez como una entidad clausurada, excluir a otras: el individuo ciudadano necesita al extranjero, el heterosexual al homosexual, el racializado al blanco. Al mismo tiempo, ese cierre resulta precario y es constantemente amenazado por el exterior que cualquier identidad también constituye, un hecho que la vuelve permeable a posibles resignificaciones (Córdoba 21).

Este enclave teórico, en el que Butler se sitúa, y del que es, a la vez, heredera y reformuladora, nos permite terminar de comprender el análisis que Judith Butler realiza de la figura de Antígona: el modo en que ella es capaz de emerger de su subjetividad criminalizada y desafiar la política y la ley que la juzgan empleando el lenguaje mismo del soberano. La hija de Edipo, condenada de antemano a ser la no-mujer, la no-madre, no-hermana, no-esposa, desestabiliza y amenaza ese cierre vulnerable mediante el que Creonte sostenía su figura de marido, padre, tutor legal, cabeza de familia, mayor de edad, hombre viril, rey y ciudadano legítimo de Tebas. El acto y el discurso de su sobrina abren una grieta en aquellas divisiones que, en la sociedad griega del siglo V a.C., pretendían asegurar el mantenimiento del orden cívico y democrático (entre lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, la familia y el poder estatal, el orden humano y el divino, de la vida y de la muerte).

La heroína trágica señala, desde ese lugar inhabitable pero político aquellos criterios mediante los cuales su subjetividad y la de su hermano son expulsadas y violentadas en la comunidad (Butler, *El grito de Antígona* 93). Su condición *borderline* no es pre-política, ni encarna un orden matriarcal arcaico, ni siquiera es fiel por completo a los principios de una ley familiar sagrada, sino que encarna aquellos lazos de filiación, deseo e identidad que no resultan aceptables en el interior de la *pólis*. Enredada en la estructura del parentesco, la protagonista se sitúa más allá de esas normas; su identidad criminalizada está ligada y determinada al acto incestuoso de su padre, esto origina toda una narrativa, en palabras de la filósofa, que la hace ocupar todos los lugares del parentesco —excepto la de madre— desde una posición que perturba los principios de parentesco y de género:

En este sentido, quizás es interesante destacar que Antígona, el personaje que concluye el drama edipal, no consigue realizar una conclusión heterosexual del drama, lo que puede justificar la trayectoria de una teoría psicoanalítica que toma a Antígona como punto de partida. Antígona, claro está, no asume otra sexualidad, una que no sea heterosexual, pero sí parece desinstitucionalizar la heterosexualidad cuando rechaza hacer lo que sea necesario por seguir viviendo para Hemón. Rechaza convertirse en madre y esposa, escandaliza al público con su género cambiante, abraza a la muerte en su cámara nupcial e identifica su tumba con una “honda casa cavada” ... Si el amor hacia el que ella se dirige, como se dirige hacia la muerte, es un amor por su hermano y de forma ambigua por su padre, también es un amor que sólo puede ser

consumado por su eliminación, que no es consumación. Como la cámara nupcial es rechazada en vida y perseguida en la muerte, toma un estatus metafórico y, como metáfora, su significado convencional se transmuta en otro decisivamente no convencional. Si la tumba es la cámara nupcial, y escoge la tumba por encima del matrimonio, entonces la tumba significaría la destrucción misma del matrimonio, y el término “cámara nupcial” ... representaría precisamente la negación de su propia posibilidad. (Butler, *El grito de Antígona* 103)

Como explica Laura Llevadot, la Antígona leída por Butler deviene “la heroína de todas las demandas colectivas de justicia que exigen inflexibles el desplazamiento de la ley. No querer ser madre es una de ellas, enterrar a los muertos también, como lo es exigir el reconocimiento legal de los cuerpos abyectos” (343). Su muerte no obedecería a una vocación suicida debido a una imposibilidad de figurar en el orden simbólico, sino que tendría, precisamente, una intención de cuestionar el terreno mismo de la representatividad e introducir en este una subjetividad considerada aberrante en el interior de un sistema patriarcal, heteronormativo y bélico.

Antígona es la portadora de esa contradicción performativa necesaria para llevar a cabo una política de transformación radical en el orden simbólico, institucional, gubernamental, allí donde se hace preciso que la democracia, para que sea real y efectiva, se abra a aquellas demandas de justicia que sobrepasan o suspenden las leyes que están en vigor. Esta perspectiva es deudora de la óptica que Laclau y Mouffe tenían sobre la noción gramsciana de hegemonía, entendida esta como una forma consensual de dominación, según la cual determinados grupos sociales deben, para afianzar su posición frente a otros, desplegar dispositivos a través de los que negociar e integrar sus propios preceptos ideológicos:

Lo que yo entiendo de la visión de ... Ernesto Laclau y Chantal Mouffe ... es que las organizaciones políticas democráticas se constituyen mediante exclusiones que retornan para frecuentar aquellas organizaciones políticas predicadas sobre la ausencia de esas exclusiones. Esa frecuentación se hace políticamente efectiva ... en la medida en que el retorno de lo excluido fuerza a una expansión y una rearticulación de las premisas básicas de la democracia. (Butler, “Reescenificación de lo universal” 17)

Lo excluido en Antígona, lo ininteligible “surge del lenguaje al igual que un cuerpo vivo puede ser enterrado en una tumba” (Butler, *El grito de Antígona* 108). Ella habla desde un lugar limítrofe (entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo abyecto), emplea el lenguaje de la ley que la excluye y con el que, por tanto, no se puede identificar en último término y logra trastocar los códigos del parentesco y del género que constituyen la precondition del reconocimiento social. Esta paradoja permitirá, precisamente, abrir el interrogante, ético y político, acerca de cuáles y cómo deberían establecerse esas

precondiciones en las comunidades. Y es que, si la heroína trágica es humana, entonces lo humano, tal y como expone Butler, “ha entrado en catacrexis: ya no conocemos su uso correcto” (*El grito de Antígona* 110). En una búsqueda por nombrar aquello que no ha sido designado y que no puede ser designado legítimamente, su reclamo contamina el lenguaje soberano —puesto que es el único inteligible— de lo impronunciable e invierte, así, las normas de la *pólis*. De este modo, Antígona inaugura una posibilidad para ampliar el campo de lo humano:

Si el parentesco es la precondición de lo humano, entonces Antígona es la ocasión para un nuevo campo de lo humano, logrado a través de catacrexis política, la que se da cuando el menos que humano habla como humano, cuando el género es desplazado, y el parentesco se hunde en sus propias leyes fundadoras. Ella actúa, habla, se convierte en alguien para quien el acto de habla es un crimen fatal, pero esta fatalidad excede su vida y entra en el discurso de la inteligibilidad como su misma prometedora fatalidad, la forma social de un futuro aberrante sin precedentes. (Butler, *El grito de Antígona* 110)

“Obrar trágicamente implica siempre un carácter doble”, afirman Vernant y Vidal-Naquet (*vol. I* 40) en una cita que trajimos a colación en el primer bloque para reflexionar sobre la dimensión ambigua y múltiple que la voluntad, la acción, el derecho, la ley, el lenguaje, el tiempo, el género y la identidad adquirirían en los dramas áticos. Doble no quiere decir dicotómico, pues esa duplicidad es simultánea y se puede multiplicar, desdoblar, dislocar, superponerse y contenerse, pero no refleja dos realidades distintas, discretas, opuestas y perfectamente delimitadas. El análisis butleriano de *Antígona* está muy apegado a esta perspectiva: gracias a esa dialéctica bifronte que existe entre el interior de una norma y su exterior constitutivo y a la iterabilidad y performatividad inherentes al lenguaje, la heroína trágica agrieta y pone en entredicho los cimientos sobre los que se estructura la noción de sujeto y de soberanía.

De acuerdo con la lectura de la filósofa postestructuralista, el potencial ético de esta tragedia reside en poner en el centro la pregunta acerca de cuáles son aquellos mecanismos y criterios que trazan los límites de la categoría de lo humano y sus modos de relación en los marcos políticos y sociales. El acto y la palabra de Antígona constituyen un interrogante por los límites y una exhortación radical a restablecerlos, a ampliarlos y a sacudirlos hasta alcanzar el terreno donde habitan aquellos sujetos cuya existencia no ha sido nombrada y cuyas pérdidas tampoco han sido lloradas; también conforma una denuncia radical del vínculo entre violencia y poder, el cual implica la negación de ese reconocimiento, en la exclusión de sus hermanos, de su parentesco y género abyectos.

Judith Butler afirmará que Antígona no es exactamente una heroína *queer* (*El grito de Antígona* 99), tal vez porque no renuncia a su heterosexualidad y porque en su marcha final parece lamentarse en cierta medida de no haber podido casarse y ser madre o, en último término, porque conllevaría obviar la feminización obligatoria a la que es sometida precisamente en ese momento y en una muerte cuya forma (el ahorcamiento) resultaba ser propia, como ilustró Nicole Loraux, de una mujer (33). Teniendo en cuenta que se trata de un texto del siglo V a.C., escrito y llevado a escena por un hombre en una sociedad patriarcal donde la ciudad democrática equivalía al conjunto de los *ándres*, es lógico que la feminidad de la heroína trate de ser reconducida de algún modo en el desenlace del drama. Sin embargo, su dimensión subversiva está presente de ese modo inquietante y extraño que apunta Butler y también la antropóloga y helenista francesa: ella no solo habla en nombre de un parentesco criminalizado e incumple las normas de su género ocupando el espacio de enunciación masculino, sino que, al suicidarse contraviene el pacto tácito que dictaminaba, en el interior del universo mítico y trágico, que las vírgenes fueran sacrificadas para beneficiar a las lógicas androcéntricas de la *pólis* (Loraux 55).

Aunque se ahorque con su cinturón de doncella, aunque lamente una muerte sin bodas y descendencia, la realidad es que Antígona escoge no ser madre, ni ser esposa y que se da voluntariamente muerte antes de sucumbir en la forma en que Creonte había decidido para ella. Como afirmaba Loraux, ella se hace con un cuerpo en la muerte (73), pero no solamente en cuanto mujer a la que esa materialidad se le había negado en la ciudad de los *ándres*, sino también en cuanto ser humano a quien el poder soberano había condenado a una inexistencia simbólica, a ese tiempo suspendido, a ese limbo entre la vida y la muerte.

Por otro lado, la heroína subvierte la maldición mediante la que Edipo pretendía que lo amara exclusivamente a él, pues hace extensible ese afecto no solo a Polinices, sino a la fraternidad aberrante que lo vincula con la estirpe de los Labdácidas: “Cuando Antígona dice que ella actúa de acuerdo a una ley que prioriza a su hermano máspreciado y ... se está refiriendo a ‘Polinices’, está diciendo más cosas, ya que ese hermano podría ser Edipo y podría ser Etéocles, y no hay nada en la nomenclatura del parentesco que pueda restringir con éxito su alcance de referencialidad a una sola persona...” (*El grito de Antígona* 105).

Si bien Antígona no puede obrar con una libertad total —recordemos que estamos en un universo de la tragedia donde la voluntad se mezcla con la necesidad, el *êthos* con el

daímon, donde el lenguaje y el tiempo se retuercen y son opacos—, sus acciones siguen la estela de la de otras mujeres que, en el drama ático, suponían una auténtica perturbación para los hombres y la pólis. Ella se sitúa en ese “lado amenazador de la toma del poder”, aparece cuando “el orden cívico se resquebraja”, justo en el momento del conflicto en que se hace preciso, “bajo la presión de la urgencia, articular la diferencia entre los sexos y lo político” (Loreaux, *Las experiencias de Tiresias* 35).

Judith Butler no realiza ninguna mención a los análisis que Loraux, Hall o Vernant y Vidal-Naquet desarrollan al respecto del ambiguo papel que desempeñaban las heroínas trágicas, de la fragilidad que rodeaba a la identidad masculina o de la presencia de la mezcla y el intercambio genérico que se producía en la sociedad griega del siglo V a.C y en el contexto dramático y teatral.<sup>91</sup> No obstante, estas tesis dan cuenta de una convivencia real, en las mencionadas esferas, entre una norma ortodoxa, coercitiva, binaria y esencialista, de corte androcéntrico, belicista e imperialista, y un intento por llevarla al límite a través de la ambigüedad, el cruce de voces, la confusión, la disolución o la polifonía de identidades, géneros, edades o clases. Esta dinámica se torna evidente en el aceptado travestismo de los actores griegos, el cual, además, se entrecruzaba con el intercambio genérico que tenía lugar en el interior del drama, dando como resultado que un hombre con ropas femeninas tuviera que interpretar a una mujer que se comportaba virilmente a ojos de los demás personajes.

La actitud de Creonte hacia Antígona refleja también la mencionada actitud de la época mediante la que los hombres solían descalificar a sus adversarios políticos llamándoles “mujeres” (Loreaux, *Las experiencias de Tiresias* 10), además de encajar perfectamente con la aversión y la crítica que el platonismo desarrolló hacia cualquier manifestación, gesto o actitud que pudieran tildarse de “femeninas” en el comportamiento de un ciudadano de bien.<sup>92</sup> El miedo a que se ocasionara una confusión, a que se alteraran

---

<sup>91</sup> Tal vez debido a que se centra en Antígona como figura política y no dramática. Los estudios mencionados surgieron con el propósito de aportar una perspectiva complementaria al análisis filológico de los textos clásicos, a través de su puesta en relación con el contexto en el que estos se produjeron. La labor arqueológica, antropológica, histórica y filosófica desempeñada quedó vinculada al campo de la hermenéutica sobre la tragedia como objeto cultural. La dimensión política de este género quedó, como demostró el estudio elaborado por Williams, relegado al olvido durante siglos de historia, sin mencionar que parte de la crítica considera que lo trágico no tiene cabida en nuestra época. Cuando Butler escribió *El grito de Antígona* estas investigaciones aún eran muy recientes, su difusión estaba muy restringida o, incluso, algunas de las aportaciones estaban todavía por publicarse. La puesta en común entre estas lecturas sobre la tragedia como género y el análisis de Butler arrojan luz y enriquecen la interpretación de la *Antígona* de Sófocles.

<sup>92</sup> Véanse los epígrafes de esta investigación “1.2.2. Género: virilidad femenina, feminidad arrebatada” y “1.3.1. Una filosofía sin lamentos”, donde se recogen las apreciaciones que Platón realiza en *La República* sobre masculinidad y feminidad.

los roles entre los géneros y a que, como consecuencia, se perturbara la frontera entre lo público y lo privado —preocupaciones comunes del hombre ateniense— se entrevé en las declaraciones mediante las que el monarca busca reafirmar su masculinidad, frente a la ciudadanía representada por el coro, ante la actitud viril de su sobrina.

Y es que, como atestiguan los análisis de Loraux y Hall,<sup>93</sup> los *ándres* debían asegurar que no se cuestionara su reputación de ciudadano estoico en el sufrimiento, viril, racional, dispuesto a servir a la *pólis* en sus instituciones y en la guerra, así como a cuidar su patrimonio, su linaje y el hogar familiar y feminizado. Todos estos aspectos son amenazados justamente por Antígona desde el momento en que viola el edicto y se ratifica en su desafío participando en una disputa dialéctica contra Creonte típica de un *anér* que ha sido instruido en el ejercicio del *lógos* y la retórica.<sup>94</sup> La heroína incumplirá con el papel —requerido tácitamente por la comunidad— de mujer discreta que debía dedicarse al matrimonio, la descendencia y la casa y no participar en los asuntos de la vida pública.

La información acerca de cómo procedía la sociedad ateniense en lo relativo al sexo y al género ilumina y refuerza la interpretación de Butler sobre la figura de la heroína trágica como una representante de la crisis del parentesco y de la feminidad normativas y la dimensión política a la que apunta su acto. Este último aspecto, además, será confirmado por las relevadoras investigaciones que realizaron Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet al respecto del carácter cívico y público de la tragedia, a la cual definieron como una invención que, debido a su inscripción en un momento de profunda crisis y cambios radicales, llevó a escena cuestiones de interés comunitario. Estos análisis ponen el énfasis en la vocación democrática con la que surgió el género, un aspecto que, tal y como demostró el estudio de Raymond Williams, pasó desapercibido durante siglos de producción hermenéutica.

Leída desde parámetros históricos y antropológicos que tratan de situarnos en los valores del contexto en que la tragedia de Sófocles fue escrita, esta preserva su dimensión transgresora y política. Si bien Antígona no es exactamente una heroína *queer*, su carácter ambiguo, ininteligible para la comunidad, se adecua a la realidad que pretendía simbolizar el término en sus orígenes. De acuerdo con Paul B. Preciado, la sociedad anglosajona del

---

<sup>93</sup> Véase el epígrafe de esta investigación “1.2.2. Género: virilidad femenina, feminidad arrebatada”.

<sup>94</sup> Para revisar el conflicto entre Antígona y Creonte, sus diálogos y declaraciones véase el epígrafe de esta investigación “2.2. Su versión del mito: un análisis de *Antígona* desde el canon hermenéutico europeo”.

siglo XVIII puso en circulación la palabra *queer* para señalar despectivamente a los sujetos raros, excéntricos, ininteligibles (“Historia de una palabra” 14). Su origen escondería el empeño por crear una categoría mediante la que delimitar, al menos a través del signo lingüístico, a ese individuo innominable que escapaba al imaginario y al sistema de representación a través de las que la comunidad de hablantes construye la realidad. Lo *queer* cuestionaba aquellas diferencias entre lo femenino y lo masculino, lo humano y lo animal, la naturaleza y la cultura, reunía todos los signos de lo abyecto: “En la sociedad victoriana que defendía el valor de la heterosexualidad como eje de la familia burguesa y base de la reproducción de la nación y de la especie, “*queer*” servía para nombrar también a aquellos cuerpos que escapaban a la institución heterosexual y a sus normas” (Preciado, “Historia de una palabra”14).

A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa del siglo XX, en plena crisis del SIDA, una serie de movimientos contra-identitarios y contra-culturales (ACT UP, Lesbian Avengers, Radical Faeries o Queer Nation) se reapropiaron de la palabra en una estrategia de resignificación política de la injuria: “Lo que había cambiado era el sujeto de la enunciación: ... ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban “queer” anunciando una ruptura intencional con la norma. (Preciado, “Historia de una palabra” 14-15) La fuerza performativa de su uso, afirma a su vez Judith Butler, reside, una vez más, en su iterabilidad: citar un término que ha sido empleado como insulto —y que contiene la memoria de su práctica estigmatizadora— más allá de su contexto de origen implica cuestionar y reapropiarse de la autoridad y la intencionalidad con que fue enunciado (*Lenguaje, poder e identidad* 170).

¿No supone Antígona esa amenaza a las estructuras y valores del parentesco, el género y la sexualidad, a esos ejes sostenedores del equilibrio del orden cívico patriarcal? De acuerdo con Butler, la heroína “emblematiza una cierta fatalidad heterosexual”, dado que parece desinstitucionalizarla al desvincularse de todo lo que se esperaba de ella como mujer griega del siglo V a.C. (*El grito de Antígona* 99). La subjetividad ambigua de la protagonista, lo aberrante de su posición —no es totalmente masculina ni femenina, no tiene descendencia, ni será esposa y es hermana de su padre, sobrina de sus hermanos y hermana y nieta de su madre—, así como el vínculo quiasmático que establece con Creonte la sitúan fuera de las lógicas de cualquier identidad normativa.

Frente a las lecturas de Hegel, Lacan, Irigaray, Cavarero e incluso Župancic y Žižek, el análisis de Butler supera las interpretaciones dicotómicas del conflicto trágico y le otorga un cariz ético y político a la palabra, la acción y la muerte de Antígona, las



cuales reflejarían la existencia de un marco regulador, en el interior del orden estatal, en virtud del que determinadas subjetividades ven minimizadas sus vidas, son conceptualizadas como ininteligibles y sometidas a diferentes praxis de violencia (como la privación de derecho al duelo, de libertad o la expulsión). Como bien sintetiza Lozzi, en la lectura de Butler el desenlace trágico no conduce al fin del matriarcado, sino que establece “las formas de parentesco que son aceptables dado que el tabú del incesto, y, con él, todas las posibles relaciones de parentesco alternativas a las biológicas y heterosexuales, desaparecen con la muerte de Antígona” (253).

Teóricos como Žižek o Page duBois han cuestionado la naturaleza política o colectiva de lectura butleriana del mito. El primero porque considera que la figura representada por Antígona sigue, a pesar de su radicalidad, “siendo el sujeto liberal, el sujeto comprometido en el proceso de expansión constante del contenido de sus identificaciones” (*El sexo y el fracaso* 361). Para el filósofo esloveno, como bien sintetiza Llevadot, la heroína pensada por Butler “sigue siendo una representación de la violencia mítica, de aquella que solo irrumpe para, de nuevo, refundar el Estado. Lo que es otro modo de decir que las reivindicaciones *queer* ... si solo se limitan a la exigencia de reconocimiento, son un mero gesto performativo fundador de un nuevo orden simbólico, y en eso consiste ... lo masculino (352)”. Por su parte, Page duBois considera que el análisis de Butler se centran en el destino del protagonista trágico e interpreta la tragedia griega a través de nociones esencialmente modernas de la primacía del yo (71).

Estas dos críticas parecen obviar: (a) que la identidad en la teoría *queer* es considerada una estrategia política, una ficción, a partir de la que analizar los impactos del poder y poder reimaginar otras posiciones abiertas que excedan los códigos binarios y avancen, no hacia prácticas de la identidad, sino como afirma el filósofo Paul B. Preciado, hacia “prácticas de libertad”, “de inadecuación, de disidencia y de desidentificación” (*Dysphoria mundi* 27);<sup>95</sup> (b) que la lectura de *Antígona*, como se verá a continuación, se extiende y se completa en otras obras como *Vida precaria*, *Dar cuenta de sí mismo* o *Marcos de guerra*, donde la filósofa habla de un modelo humano interdependiente, vulnerable y relacional; y (c) que la necesidad de avanzar en el campo de la visibilización y del reconocimiento no conduce al cierre de las categorías que se

---

<sup>95</sup> Para una contextualización rigurosa del concepto de identidad en la teoría *queer* véase el artículo de David Córdoba, referenciado en la bibliografía final, “Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad” (21-64), así como el ya también citado artículo de Paul. Preciado titulado “Historia de una palabra: ‘Queer’” (14-17).

utilizan para ese propósito, ni para celebrar una diferencia sino para establecer condiciones de sociabilidad éticas, conectadas con la experiencia de la fragilidad y la no violencia, que aseguren el cobijo y preserven la vida que se resiste a cualquier tipo de definición o asimilación (Butler en Chirinos Bravo 59).

Lejos de, como apunta duBois, considerar que la lectura de la filósofa se separa de lo perturbador e ingobernable de la tragedia griega (71), desde esta investigación se estima que, según lo expuesto, ligar su lectura con los estudios sobre la hermenéutica trágica conduce a reabrir el sentido del texto sofocleo y conectarlo con una dimensión ética y comunal, apegada justamente a esos atributos mencionados por la filóloga clásica. En una revisión contemporánea del mito que tiene en cuenta estas perspectivas — justamente donde situamos el fundamento hermenéutico de esta investigación—, el potencial transgresor de la pieza se desvincula de las líneas teóricas conectadas con un análisis que pone el foco en el *páthos* individual del sujeto, en el carácter femenino diferencial de Antígona y en un conflicto binario sustentado en la diferencia entre contrarios (familia/*pólis*, masculino/femenino, público/privado, divino/humano) y busca extraer su fuerza de esa posición inasible y ambigua:

¿resulta posible decir que Butler ha cuestionado el mito de Antígona? En mi opinión esta hipótesis no es cierta. Más bien, todo lo contrario. Con Butler asistimos a una crisis de la dimensión conflictual del mito ... que coincide con la crisis del pensamiento occidental masculino, con sus antítesis, dualismos y conflictos; además la filósofa americana restituye al mito su función primordial de incitar al ser humano a reflexionar sobre su existencia presente, infundiendo a la forma mítica un sentido actualizado sin perder su mensaje original. (Lozzi 253).

Leer de este modo la tragedia supone señalar la potencial violencia que subyace en aquellos modos de relación que se sustentan en una necesidad de establecer clasificaciones binarias apegadas a un concepto fijo, esencialista y jerárquico de la identidad de los sujetos y a paradigmas ontológicos y epistemológicos que subyacen en el ejercicio del poder y siguen esa lógica estigmatizadora. Si se sigue la interpretación de la filósofa norteamericana en consonancia con la nueva vertiente hermenéutica sobre el drama ático es posible redefinir lo trágico en *Antígona*, pues se desplaza el foco de la existencia de un conflicto expresado a través de dos fuerzas, derechos, valores o caracteres irreconciliables y se atiende al problema sobre la representación y la representatividad de los individuos en los marcos sociopolíticos.

La tragedia de Sófocles, tal y como su conflicto muestra y pone de manifiesto, centra el hecho de que existen individuos cuyas vidas y muertes no significan e importan lo mismo en el interior de las comunidades; su muerte señala directamente a aquellos

procesos y mecanismos del poder que intervienen en la conceptualización de lo humano, expulsando de su campo todas aquellas formas de ser, estar y relacionarse que perturban su lógica patriarcal, colonial, belicista. Lejos de desactivar la dimensión conflictual del mito, los estudios postestructuralistas y posmodernos sobre la tragedia, junto con el análisis de Butler logran redefinirla, actualizarla y ponerla al servicio del enfoque ético con el que Raymond Williams se aproximó al género, dado que se empeñan en establecer conexiones entre el texto clásico y aquellos factores que vinculan la experiencia de lo trágico y la realidad de nuestro presente. Encontrar significado y significación es, como expresó el teórico galés, ser capaz de tragedia (Williams 80).

## 5.2. “No he nacido para compartir el odio”: la vulnerabilidad como bien ético y su cuidado <sup>96</sup>

Los peligros asociados al lamento fueron claramente advertidos en la filosofía platónica y en todos aquellos sistemas de pensamiento herederos de esta. El principal riesgo de expresar colectivamente el dolor por la pérdida era que los ciudadanos se feminizaran y condujeran el gobierno de la ciudad hacia la inestabilidad. ¿Qué soldado combatiría si se entregaba a las emociones a que le conduciría la falta, real o posible, de sus seres queridos en el marco de un estado en guerra?, ¿qué clase de soberanía podría sostenerse sin los valores viriles del estoicismo, la razón práctica, la contención, la dureza, la inflexibilidad o la implacabilidad contra todo sujeto amenazador, contra todo pueblo enemigo?

Por estas mismas preguntas el platonismo inauguró, a través de una férrea y detallada condena, los comienzos de una genealogía de pensamiento teórico y metafísico en Occidente que extirpó la narrativa que entrañaba la tragedia y todos sus profusos ejemplos de llanto, sufrimiento, desgarro y clamores de viudas, madres, hermanas, hijas o, lo que resulta aún más escandaloso, de reyes, príncipes y grandes hombres de armas.<sup>97</sup> El modelo de ser humano legítimo que se introduce en el imaginario colectivo es, así, el del hombre masculino, mayor de edad, ciudadano, proveedor, protector, racional, coherente, valeroso, competitivo. Todo lo que quedaba fuera, al otro lado del binomio, configurarían las voces otras, abyectas, de la Antigüedad.

¿Cómo habría afectado, nos preguntamos con Simon Critchley, al modo en que nos comprendemos y que concebimos nuestro propio pensamiento si nuestra civilización se hubiera construido desde la ontología y la epistemología contenidas en la tragedia?

---

<sup>96</sup> Cita extraída de *Antígona* de Sófocles (27).

<sup>97</sup> Véase el epígrafe, presente en esta investigación, “Una filosofía sin lamentos” (37).

¿Qué habría supuesto enfrentarse y proyectarse desde una visión del sujeto, de las relaciones y de la existencia incierta, falible, contradictoria, parcial, ambigua, polisémica, polifónica, entrópica, finita, corpórea, interdependiente y profundamente vulnerable? No es que la tragedia descarte la óptica bélica o platónica, la contiene, pero coexiste junto a otras con las que se producirá un vínculo ambivalente, como bien expresa el conflicto de *Antígona* o la escena de *Los siete contra Tebas* donde, por un lado, Esquilo nos presenta a un coro de mujeres tebanas que expresa abiertamente la devastación, el dolor y el terror por la guerra civil que iba a tener lugar y por otro, a Etéocles, el jefe de Estado, que condena esta actitud y se alinea con una *areté* viril que busca contener el duelo en el ámbito doméstico y encomendar el gobierno a los atributos encarnados por las divinidades tutelares y patriarcales de la ciudad.

Este contraste hallaba, por supuesto, su correlato real en el peso y la responsabilidad social que las mujeres poseían en relación con el cuidado de los familiares muertos y los ritos fúnebres en la Grecia arcaica y clásica:

Las mujeres estaban exentas de cualquier relevancia en los ámbitos públicos, pero el espacio religioso, que incluía todos los rituales vinculados a la intimidad del hogar, era reservado con especial cuidado para ellas. Para la cultura griega, “en los ritos de tránsito —nacimiento, iniciación, matrimonio y muerte— las mujeres eran indispensables, [porque proporcionaban] el elemento de continuidad fundamental para la perpetuidad de la pólis y la conservación de las relaciones entre los hombres y los dioses” ... Después de un deceso, las mujeres del hogar eran las encargadas de preparar los cuerpos de sus familiares, limpiar sus heridas, vendarlos y perfumarlos para la ceremonia; todas estas tareas que Antígona estaba dispuesta a realizar por su hermano. Si los ritos no eran hechos una vez el difunto los ameritaba, se corría el peligro de injuriar gravemente no solo al dios Hades, protector del inframundo ... al que iban las almas de los muertos, sino también a todas las divinidades cuyos altares en la ciudad fueran ensuciados por los restos del cuerpo insepulto. (Ríos Restrepo 300)

La necesidad de Antígona de enterrar a su hermano representa no solo una cuestión de suma importancia en la Grecia del siglo V a.C., sino para incontables comunidades globales a lo largo de la historia de la cultura humana y así lo sigue siendo en la contemporaneidad, tal y como demuestran los siguientes casos, los cuales apenas constituyen solamente ejemplos de todos los existentes: las marchas de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo que han luchado por recuperar a sus seres queridos desaparecidos en la dictadura militar de Videla (1976-1983); las buscadoras mexicanas que salen a excavar la tierra en busca de fosas clandestinas donde puedan aparecer los restos mortales de quienes fueron secuestrados, violentados y asesinados en el marco de la guerra contra el narcotráfico (2006-presente); el colectivo de las Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá que denunció la impunidad con que sus hijos fueron

engañados y asesinados por militares durante el conflicto armado de Colombia (1960-presente); o los cientos de mujeres palestinas e israelíes que marchan unidas para solicitar la paz, el reconocimiento del territorio y la ciudadanía palestino y el cese al fuego en Oriente Medio (2023-presente).

En el desafío trágico de la heroína, y de todas las mujeres que aún hoy claman por sus seres queridos desaparecidos o muertos, subyace la dimensión pública del duelo y se centra el hecho de que su feminización no es un fenómeno que responde a una inclinación puramente natural, sino una cuestión con un alto componente cultural y político. La división platónica del ser humano condujo a una escisión entre alma/cuerpo, razón/emoción, humano/animal, masculino/femenino, político/familiar, universal/concreto, público/privado siendo a las mujeres a las que, en ese reparto dicotómico, les tocó identificarse con el segundo miembro de cada par. Expulsadas de la categoría de lo humano, y vinculadas a lo corporal, lo natural, lo animal, ellas tenían que encargarse, en el ámbito doméstico, de prácticas consideradas menores para el devenir de los gobiernos, como del cuidado de la descendencia, del hogar, de los cambios y padecimientos asociados al cuerpo y de cumplir con el deber impuesto por las divinidades de la familia y la muerte.

Paradójicamente, a las mujeres griegas no se les consultaba por las decisiones que se tomaban en materia de guerra, donde iban a morir los hijos que ellas tenían la obligación de parir, criar y cuidar para asegurar el linaje del marido y proveer de ándres a la ciudad-estado. Su deber era no lamentarse en exceso en los funerales públicos de los guerreros caídos, como documentan las declaraciones de Platón en *La República* o como ejemplifica las actitudes de Etéocles y Creonte. Antígona se rebela también contra esta realidad y, con su gesto de desobediencia, desplaza la preocupación y la atención por el cuidado del cuerpo y la gestión de la muerte al ámbito de lo público. Al enterrar el cadáver, la heroína altera las narrativas dicotómicas que salvaguardaban el equilibrio de la *pólis* y es, por ello, sancionada con su expulsión del terreno de lo humano.

En la tragedia el lazo entre cuerpo, bestialidad y feminidad se mostrará a través de metáforas que señalan lo infrahumano y lo monstruoso de la heroína: cuando es capturada, el guardia cuenta ante Creonte el momento en que la vio realizando los ritos fúnebres y compara sus gemidos con los de un pájaro que sufre por su nido vacío (Sófocles 25); en traducciones inglesas de la tragedia el coro se referirá a ella como “the

raw offspring of a raw father” (v.1471, Sófocles en Lardinois 187)<sup>98</sup> y en la traducción española que manejamos, en cambio, se emplea el adjetivo “fiero” para referirse a su linaje (Sófocles 26).

El estridente lamento de Antígona expresa instintos y valores más antiguos, menos racionales que el hombre y el discurso humano. ¿Puede la *πονλις*, construida como está sobre esenciales delimitaciones entre la esfera humana y la esfera animal, puede, fundamentalmente comprometida como está con el discurso articulado, dar cabida a tales gritos, hacerse adecuadamente eco de ellos? Tanto la tormenta como el grito del ave están fuera de la razón cívica. Pero precisamente las fronteras de la razón cívica, de la lógica immanente, son las que delinear el mapa de Creonte del mundo inteligible y permisible. Lo que Creonte se esfuerza por impedir es la transgresión precisamente de esas fronteras para ir a dar a la irracionalidad trascendente, por un lado, y a la prístina animalidad u «organicidad», por el otro (obsérvese cómo los animales y el mundo de los muertos son puestos en contacto agresivo, totémico en muchos momentos del drama). (Steiner, *Antígonas* 353)

La insistencia en situar la figura de Antígona en esa esfera evidencia, pues, la necesidad de mantener fuera del orden político a las mujeres y a cualquier reivindicación vinculada con la corporalidad, las emociones y la muerte. Su naturalización, su vínculo con lo monstruoso, con lo apolítico o lo arcaico asegura, en cierta medida, salvaguardar la soberanía patriarcal y bélica que se vio ampliamente justificada en el platonismo y que tuvo como consecuencia la producción de otredades estigmatizadas y violentadas en el interior del orden político. A este respecto Page duBois también dirá que la retórica mediante la que Creonte se refiere a la heroína, a su hermano, a las mujeres en general y a Hemón liga las esferas de la esclavitud, bestialidad o inhumanidad (74). Efectivamente, el rey habla de Polinices, de alguien que quiso “hartarse de la sangre” de sus conciudadanos (Sófocles 20), usa el verbo “domar” para referirse al tipo de castigo que pretende infligir a Antígona (Sófocles 26), llama a Ismene “víbora” que quiere chupar su sangre para medrar (27), se refiere a las mujeres como “campos” intercambiables que los hombres pueden “arar” para reproducirse (29) y también llamará a Hemón “esclavo de una mujer” (34).

Esta narrativa donde se vinculaba masculinidad, ciudadanía, mayoría de edad y racionalidad por un lado, y feminidad, animalidad, naturaleza, minoría de edad, emocionalidad y cuerpo, por otro, se perpetuó a lo largo de los siglos hasta que el estallido y la evolución de los feminismos comenzaron a desvelar sus lógicas y dinámicas y a cuestionarlas radicalmente. En la obra *Primate Visions: Gender, Race and Nature* (1990),

---

<sup>98</sup> Literalmente significa “la cruda descendencia de un padre crudo” (v.1471, Sófocles en Lardinois 187). Lo crudo servía para designar, en el mundo griego arcaico y clásico, todo aquello que no era humano, que era propio de las bestias o los animales: los cuerpos, la carne, el alimento, o, incluso, las personas.

Donna Haraway (*Primate visions*) rastrea el andamiaje teórico que cimentó, durante el siglo XX, el origen y el desarrollo de los discursos científicos en el área de la primatología,<sup>99</sup> base para la formulación de teorizaciones relevantes acerca de la evolución y la conducta humanas. En su análisis la filósofa y zoóloga detectó la existencia de un lazo de dependencia entre las nociones de cultura, tecnología y humanidad, cuyos orígenes se remontarían a las narrativas colonialistas modernas y cuya unión tendría un impacto en la forma en que se estructuraron otras categorías como la especie, la raza, el género, el sexo o la sexualidad.

Haraway considera que la antropología y la ciencia contemporáneas son herederas de una razón de corte jerárquico y colonial que intervino en la delimitación de los conceptos de civilización, naturaleza y diferencia sexual a partir de su definición del ser humano como aquel que dominaba la tecnología. Esta se oponía a las mujeres, las personas indígenas o los primates, los cuales encarnaban lo natural disponible y conquistable: “Nature is only the raw material of culture, appropriated, preserved, enslaved, exalted, or otherwise, made flexible for disposal by culture in the logic of capitalist colonialism. Similarly, sex is only the matter to the act of gender; the productionist logic seems inescapable in traditions of western binarism” (Haraway, *Primate visions* 13).<sup>100</sup>

Adriana Cavarero también rastreará este relato acerca de nuestra ontología occidental en la filosofía de Immanuel Kant, precursor del idealismo alemán y uno de los teóricos más influyentes en el desarrollo de los grandes paradigmas del pensamiento moderno en Europa. Seguidor del platonismo y el cartesianismo, el ideal de sujeto kantiano es un hombre adulto, racional, autónomo, libre, legislador moral de sí mismo, que ejerce un control absoluto sobre sus emociones y no necesita ser asistido por ninguna clase de solicitud o cuidado. En su obra, Kant denunciará “una inclinación natural, típicamente femenina, hacia la criatura humana necesitada ... y en estado de dependencia” y “reprocha a los niños porque no son todavía adultos y reprende a las mujeres porque están naturalmente inclinadas a cuidar de la criatura que depende de otros ... de ellas mismas” (Cavarero, “Inclinaciones desequilibradas” 17).

---

<sup>99</sup> Los estudios de primates, llevados a cabo por especialistas de diversas áreas de conocimiento, fueron la base del desarrollo de teorías trascendentales acerca de la evolución y el desarrollo humanos en el terreno de la biología, la psicología, la antropología, la ecología, la lingüística o la filosofía.

<sup>100</sup> “La naturaleza es solo la materia prima de la cultura, apropiada, preservada, esclavizada, exaltada, o de cualquier modo, dispuesta para ser moldeada por aquella en la lógica del colonialismo capitalista. De manera similar, el sexo es solo la materia de todo el acto de género; la lógica productivista parece ineludible en las tradiciones de los binarismos occidentales” (Haraway 13, traducción propia).

La filósofa feminista dirá que el pensamiento kantiano es vertical frente a la inclinación que simboliza el gesto mediante el que una se asiste a las personas en su infancia. Kant denostará los afectos que representan esta inclinación y los considera animales y primitivos, una fuente de desestabilización que comporta el riesgo de embrutecer a los individuos:

En fin, entre la madre y el niño, entendido por Kant como larva de un yo todavía no autónomo, existe una preocupante complicidad. Y, si se sabe percibir, existe incluso una cuestión de orden geométrico, debida a la prevalencia de la línea oblicua sobre la vertical: la inclinación materna hacia el infante acaba por retrasar precisamente el proceso que, liberándolo de la dependencia, desembocará en la figura de un yo autónomo, legislador moral de sí mismo y muy sólido sobre el eje interno del propio «sí auténtico», típicamente en posición erecta. En los escritos éticos y antropológicos de Kant, la inclinación (*Neigung*) es tratada bajo la rúbrica de los deseos ... y, más en general, de las afecciones que pertenecen al hombre como ser natural. ... En términos kantianos, claro está, el problema es particularmente alarmante. Si, como ser natural, el yo es un animal de la especie *homo*, como ser racional y moral —y, por ello, propiamente humano— el yo siente una absoluta repugnancia por salir de la peculiaridad de su especie y confundirse con las bestias. Bajo esta luz puede resultar más evidente el fastidio del filósofo por mamás y niños. Tanto las mamás como los niños, respecto al confin zoológico entre hombre y animal, son figuras «borderline». Las primeras, porque mimando a los cachorros humanos y cuidándolos, muestran una inclinación natural que comparten con las hembras de otras especies. Los segundos, porque, en esencia, son todavía pequeñas bestias. (Cavarero, “Inclinaciones desequilibradas” 18-19).

La conexión entre minoría de edad simbólica, estigma y otredad en las narrativas patriarcales no ha sido sometida a un examen profundo, sin embargo, hasta el presente. El psiquiatra Robert Butler fue el primero que, en 1969, empleó el término “edadismo” (*ageism*) bajo el que señalar la discriminación sobre las personas de más edad en 1969. Como señala Teresa Moure, en el ensayo *La edad bajo sospecha* —donde analiza el fenómeno edadismo, la edadofobia y, por tanto, diferentes formas de violencia asociadas a la edad como categoría que influye en la percepción de la identidad y las relaciones— el término posee aún un uso más restringido que el de otras discriminaciones. La edad ha sido todavía escasamente examinada como factor de opresión desde el marco del feminismo y la ética del cuidado, y, en especial, en los sectores asociados a la salud y la sanidad.

Sin embargo, como muestran las investigaciones de Cavarero y Moure, ha sido un criterio fundamental para discernir qué sujeto es digno de ser tenido en cuenta como ciudadano, qué *locus* de enunciación es considerado socialmente legítimo para participar en la producción de los saberes y las prácticas políticas. En la discriminación por edad las mujeres suelen padecer mayores cargas de violencia, pues hay que sumarle la intersección con la raza, la clase y el género en un marco social que ha sido, y sigue siendo, históricamente y a nivel global, patriarcal, colonial y xenófobo:



Recuerdo perfectamente la primera vez que me enfrenté a un texto que lo usaba: la lingüista Tove Skutnabb-Kangas publicaba en el año 2000 un libro sobre el papel de la escuela en el genocidio cultural y en la desaparición de las lenguas del mundo. Entre los efectos que ligaba a la expansión del pensamiento único, derivado, en buena medida, del uso del inglés en todas partes, mencionaba el sexismo, el racismo, el clasismo y el para mí entonces desconocido, edadismo. En estos 20 años solo me lo he vuelto a encontrar en discursos de alto contenido activista, como si no hubiese calado todavía a mi alrededor esta denuncia de unas prácticas que nuestra sociedad debería erradicar.

Las teorías sobre el cuidado que, al amparo del feminismo, se han ido extendiendo en sociología o en educación enfrentan esta discriminación argumentando que la mayoría de las personas mayores se mantienen autónomas durante buena parte de la llamada tercera edad. Logran hacer frente a los desafíos vitales y viven de manera independiente, cultivando círculos de afecto familiar o vecinal. Además, como es obvio, son un grupo con gran diversidad interna. La vejez no se vive de la misma forma si se tiene acceso a la cultura, si se goza de una cierta cobertura económica, si se han cultivado aficiones o si se han desarrollado hábitos higiénicos y deportivos: para algunos individuos implica disfrutar de más tiempo libre; para otros, el más absoluto aislamiento. En cualquier caso, la deconstrucción del concepto de edad invitaría a no fijarse exclusivamente en lo acaecido durante una determinada etapa, sino a extender la noción de edadismo a las numerosas discriminaciones existentes basadas en el dato de la edad. Porque un fuerte edadismo late también en el paternalismo con el que se reciben las opiniones de las personas más jóvenes, en las presuposiciones sobre el comportamiento de las/los preescolares, en las tendencias a explicar cómo somos a los 30, a los 40 o a los 50. El edadismo está insidiosamente rodeándonos en cualquier franja en que nos situemos; definiendo las expectativas que las/los demás tienen sobre nuestro comportamiento y generando una actitud condescendiente. (Moure 12-13)

En una línea teórica afín, Carol Gilligan desnaturalizará, en su ensayo sobre la identidad y el desarrollo moral, *In a Different Voice*, el vínculo entre feminidad y cuidado. La filósofa y psicóloga pondrá a prueba las investigaciones donde Kohlberg y Kramer afirmaron que los niños poseían un nivel de desarrollo moral superior al de las niñas, debido a que estos tomaban decisiones manejando parámetros racionales y principios universales de justicia que desechaban el universo afectivo y que aquellas seguían criterios parciales, solamente funcionales en un ámbito doméstico, dado que orientaban sus acciones a la asistencia y la solicitud (Gilligan 19).

A través de una serie de entrevistas dirigidas a niños, niñas, adolescentes, mujeres y hombres de diferentes procedencias y contextos socioeconómicos, Gilligan comprobó lo siguiente: por una parte, que en la etapa de la adolescencia, la mayoría de los chicos cohibía la expresión de sus emociones, inquietudes y afectos con sus pares masculinos (una conducta que sí manifestaban en la infancia) por temor a ser vistos como personas femeninas; y, por otra, que las chicas comenzaban a sentirse inseguras en la adolescencia acerca de su feminidad si se mostraban resolutivas o determinadas, así como conflictuadas a la hora de decidir entre el cuidado de sí mismas y de las demás personas.

La asociación entre pasividad y cuidado era evidente en ambas manifestaciones y resultaba incompatible, en el imaginario tanto de los hombres como de las mujeres (no

era así en el caso de los niños y las niñas) ser proactiva, relacional y mujer al mismo tiempo o cuidar y ser hombre:

La interiorización de este modelo binario del género que menoscaba la capacidad de saber en las chicas y la capacidad de preocuparse por los otros en los chicos señala el momento de iniciación de la psique para entrar en un orden patriarcal. Siempre que nos encontramos ante una construcción binaria del género —ser hombre significa no ser mujer ni parecerlo (y viceversa)— y una jerarquía de género que privilegia «lo masculino» (la razón, la mente y el Yo) sobre «lo femenino» (las emociones, el cuerpo y las relaciones), sabemos que se trata de un patriarcado, se llame como se llame. Como orden vital basado en la edad y el sexo, donde la autoridad y el poder emanan de un padre o unos padres en la cumbre, el patriarcado es incompatible con la democracia, la cual se sustenta en la igualdad de la voz y en una presunción de equidad. Pero también se encuentra en conflicto con la misma naturaleza humana. En el patriarcado, al bifurcarse las cualidades humanas en «masculinas» o «femeninas», se producen cismas en la psique, pues se separa a todos los individuos de partes de sí mismos y se socavan sus capacidades humanas básicas. El proceso de iniciación a las normas y los valores del patriarcado prepara el terreno para la traición de «lo que está bien». (Gilligan, “El daño moral” 21)

El estudio de Gilligan demostró, por un lado, la influencia de un componente educacional y cultural patriarcal en el ámbito de la toma de decisiones y, al mismo tiempo, puso en valor la noción de relacionabilidad en el ámbito ético, ontológico y en el marco de la justicia y el derecho. En el modelo humano contenido en el ensayo de la filósofa y psicóloga la autonomía, propia de las filosofías platónicas, cartesianas, kantianas y liberales, es desplazada como condición esencial por la interdependencia. Gilligan dará cuenta de la existencia de una corriente de pensamiento que, como afirma Fabienne Brugère, “apuntaba a restaurar el núcleo del mundo social” desde el concepto de relacionalidad y desnaturalizando y desplazando fuera de lo privado la noción del cuidado:

Desde ese punto de vista, cuidar implica no solamente cuidar al otro, implica, en primer lugar el reconocimiento de la ...interdependencia humana, punto de vista que rompe con los conceptos clave de las que se instalan desde la modernidad y que son el fundamento del liberalismo político, como lo son los conceptos de autonomía e individualismo.

Pero el *care* es además poner en relieve una función atribuida históricamente a las mujeres, quienes se las ha considerado como naturalmente predispuestas al cuidado ... Se trata, en definitiva, de tomar ese determinismo y señalarlo en primer lugar como el resultado de las profundas desigualdades sociales que aquejan a las mujeres. En segundo lugar, significa considerar que el cuidado es un asunto que nos compete a todas y a todos, se trata de afirmar nuestro carácter de seres relacionales que aspiramos al buen vivir. (Brugère 6-7)

La ética postulada por Gilligan es también la filosofía inclinada de Cavarero. Ambas visiones implican considerar la fragilidad y la interdependencia como atributos humanos primordiales, así como localizar la práctica de los cuidados y la atención al lenguaje de las relaciones, los afectos y el cuerpo en el terreno de lo público, pues, como afirma la filósofa norteamericana, solamente en un marco androcéntrico y no democrático la

solicitud hacia las demás personas puede ser vista como un característica exclusivamente femenina (Gilligan, “La resistencia” 50).

Estos cambios en la forma de ver la naturaleza y el desarrollo humanos surgieron en un principio a raíz de la escucha de mujeres. Esta «voz diferente» tenía un sonido distinto y se identificaba como «femenina» porque compaginaba razón y emoción, individuo y relaciones, porque era personal en vez de impersonal y estaba inserta en un contexto espacial y temporal. Escribí *In a different voice* con la intención, en parte, de demostrar que los problemas que los psicólogos identifican en mujeres lo eran únicamente en el marco de su interpretación. Las que se consideraban limitaciones en el desarrollo de las mujeres (la preocupación por los sentimientos y las relaciones, una inteligencia emocional además de racional) son en realidad ventajas humanas. Al nombrar la voz en la teoría psicológica y moral y al cambiarla, *In a different voice* provocó un desplazamiento en el modelo cognitivo, a raíz del cual la voz «diferente» de la mujer dejó de percibirse como tal para reconocerse simplemente como voz humana. (Gilligan, “El daño moral” 13)

La expulsión simbólica a las afueras de lo humano, de lo ciudadano y de lo político, la privatización y feminización del gesto de Antígona, de su derecho y del contenido de su reclamo, el paternalismo mediante el que Creonte se dirigía a ella pero también a su hijo Hemón como menores de edad simbólicos y desdeñaba su discurso y su saber reflejan el funcionamiento de esa lógica binaria, jerárquica, estigmatizante, esencialista, androcéntrica y edadista. Este último aspecto no ha sido aún examinado en profundidad en Antígona —y en general en los textos trágicos— y, sin embargo, es un elemento fundamental que condicionará, incluso, el desarrollo de la trama, dado que el rey no escucha la opinión de Hemón por razones de edad (“¿A nuestros años vamos a recibir lecciones de cordura de un mozalbete de su edad?” Sófocles 32), no lo considera un interlocutor válido y yerra en su decisión, a pesar de que el Corifeo le insta a escucharlo (“Señor, es natural que, si dice algo oportuno, te dejes enseñar por él, y que tú hagas otro tanto. Por ambas partes se ha hablado con razón” Sófocles 32).

Además de la transgresión en torno al género, en la tragedia se desafía la edad como categoría identitaria y la minoría de edad simbólica con la que son tratadas las otredades del ciudadano varón griego adulto. En dos ocasiones parecen cuestionarse y desestabilizarse los roles entre padre e hijo: cuando Hemón afirma ante su padre que en su palabra no hay nada que “sea injusto” y que “no conviene atender más a los años que a las acciones” y en el momento en que es él quien califica lo que ha dicho su padre de “juvenil en exceso” (Sófocles 32). En el caso del personaje de Antígona se trata de una transgresión tácita, puesto que se pone el énfasis en el aspecto del género o, más bien, porque género y minoría de edad en el caso de una mujer son categorías indisolubles, profundamente interconectadas.

Y es que, como ya se ha mencionado, las mujeres griegas eran consideradas en la *pólis* del siglo V a.C. perpetuas menores de edad, independientemente de los años que tuvieran, junto con las niñas, los niños, las ancianas, las personas extranjeras y esclavas y debían estar tuteladas siempre por un *kúrios*. De esta manera, frente a Ismene que prioriza salvaguardar su estabilidad y su honra femenina, Antígona transgrede también este aspecto y, junto con Hemón, cuestionará la edad como un criterio mediante el que se diferencia a la persona ciudadana de la no ciudadana o extranjera en la comunidad política y, por lo tanto, su capacidad de ser representado en el marco jurídico y legal:

Tanto las esposas e hijas de los reyes en la época arcaica, como las de los hombres de la *pólis* del siglo V a. C. debían permanecer durante toda su vida bajo el cuidado de un varón, con el quien tuvieran parentesco, que se encargara de su manutención. Dado que no era común que las mujeres decentes alcanzaran tanta independencia económica como para mantenerse a sí mismas ..., la mayoría de ellas vivía bajo el cuidado del *kúrios*. Como era natural que el *kúrios* de una mujer fuera mayor en edad y falleciera antes de que ella lo hiciera, la tutoría se pasaba de un varón a otro dentro del *oikos*, tratando de mantener estos asuntos en manos de los hombres de la familia, incluyendo a los esposos y familiares muy cercanos, como los tíos.

...

La obra sin duda tiene como trasfondo esta realidad social, de acuerdo con la cual el *kúrios* de Antígona e Ismene era su padre Edipo; en ausencia suya, la tutoría pasó a manos de uno de los hermanos ...: Etéocles, si se sigue la trama de la tragedia, puesto que Polinices abandonó Tebas y regresó después para atacarla. En la guerra fratricida provocada por Polinices fallecieron ambos hermanos, por lo que Antígona e Ismene pasaron a estar bajo el cargo de Creonte, el pariente más cercano a la familia por ser el hermano de Yocasta (madre y esposa de Edipo), tío y a la vez cuñado de Edipo. La actitud de Ismene frente a la decisión de Antígona, leída desde este punto de vista, adquiere cierta nitidez: es una doncella sin padre, sin hermanos que la protejan y sin esposo; Creonte es la única persona que le queda para asegurar una manutención y tal vez no pueda aspirar a casarse porque su honor ha sido mancillado con la muerte de sus familiares varones, así que rebelarse ante el edicto de Creonte no es una opción para ella. (Ríos Restrepo 298-299)

Si analizamos, desde el marco de los feminismos posestructuralistas y *queer* y la ética del cuidado, la relevancia que Antígona le otorga a la asistencia del cuerpo expuesto de su hermano, así como las consecuencias que tuvo que asumir, es posible detectar la existencia y el peso de un orden ontológico, epistemológico y político donde el ser humano ha renunciado a su dimensión relacional y donde se ha forjado un vínculo entre soberanía y muerte. ¿No prefigura el gesto de Antígona —a pesar, probablemente, de las intenciones de su autor— ese reclamo mediante el que los feminismos subrayaron la dimensión política que contenía lo experiencial, lo corporal, lo biográfico, lo individual?; ¿no es similar su acto al de todas aquellas personas que han pertenecido a colectivos minorizados y que han expuesto sus cuerpos en las calles para manifestarse o idear acciones arriesgando, incluso, su integridad física y su vida? ¿No podría integrarse su voz en la historiografía feminista que ha buscado generar un archivo donde integrar los

testimonios, la memoria y las realidades del cuerpo, de los afectos y de aquellos modos de identidad y relación considerados abyectos y, por ello, excluidos de las narrativas dominantes de nuestra sociedad y cultura?

La dimensión colectiva y política del duelo de la heroína fue un aspecto que Judith Butler también señalaría a lo largo de su obra. En *Vida precaria, Dar cuenta de sí mismo* o *Marcos de guerra*, la filósofa analizó el carácter público del lamento en relación con dos conceptos que —al igual que ocurre en la obra de Gilligan y Cavarero— terminarán siendo vertebrales en su pensamiento: la vulnerabilidad o la precariedad (*precariousness*) y la interdependencia como condiciones ontológicas primordiales. Judith Butler considera que la humanidad se realiza y se confirma en la relación con la otredad, especialmente, en aquella relación establecida con lo no humano, o con lo que ninguna definición de lo humano es capaz de capturar. Lo humano en la filosofía butleriana no está determinado, no constituye ninguna esencia, no es asible ni se puede fijar, sino que depende enteramente del tipo de vínculo que se forja y se construye comunalmente. Es por ello que la filósofa afirma que somos seres ontológicamente interdependientes, una condición de la que no es posible desprenderse, puesto que no depende de nuestra voluntad, sino que nos preexiste y nos conecta como especie y, “ninguna medida de seguridad” o “acto de soberanía” puede anularla, destruirla (*Vida precaria* 14).

Esta relacionabilidad primordial está ligada a nuestra condición corpórea, la causa inevitable de una exposición que nos excede como individuos, que confirma la naturaleza colectiva de nuestra materia, nuestra irremediable vulnerabilidad. El cuerpo es el sostén y la posibilidad de nuestra vida y, sin embargo, es también el espacio donde surgen las heridas y las cicatrices, donde impacta la violencia, donde permanecen sus huellas, la causa también de nuestra finitud. La fragilidad originaria permite, así, compartir experiencias que nos atraviesan no solo como individuos sino y colectivamente, siendo la más poderosa por su capacidad de transformación y porque es común a todas las personas, la del duelo, el dolor por la falta:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumentos de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social; sólo más tarde, y no sin alguna duda, puedo reclamar mi cuerpo como propio, como de hecho tantas veces lo hago. (Butler, *Vida precaria* 52)

Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición. (46)

El duelo expone la vulnerabilidad no solo de quien fallece sino también de aquellas personas que se verán afectadas por su pérdida y pasarán por un proceso transformador cuyo resultado no será posible prever o controlar en su totalidad. Lejos de ser un suceso privado, la falta nos convoca en una gramática somática, plural y su despolitización sería síntoma y resultado, como también aseveró Raymond Williams (85), de la falta de conexión y la pérdida de sentido de comunidad propias de la actualidad:

Mucha gente piensa que un duelo es algo privado, que nos devuelve a una situación solitaria y que, en este sentido, despolitiza. Pero creo que el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar. Si mi destino no es ni original ni finalmente separable del tuyo, entonces el “nosotros” está atravesado por una correlatividad a la que no podemos oponernos con facilidad; o que más bien podemos discutir, pero estaríamos negando algo fundamental acerca de las condiciones sociales que nos constituyen. (Butler, *Vida precaria* 48)

La vulnerabilidad que se manifiesta a través del duelo puede no distribuirse —como ya introdujimos en el primer bloque— de un modo equitativo. Es entonces cuando la precariedad se convierte en precaridad (*precarity*), es decir, en formas diferenciales de reparto, políticamente inducidas, que conducen a determinadas personas o poblaciones a verse afectadas que otras por el impacto de una “violencia arbitraria” (Butler, *Vida precaria* 16). De acuerdo con la filósofa, estas formas están constituidas por normas, instituciones, organizaciones sociales y políticas que se construyen y consolidan a lo largo de la historia, de tal manera que conforman aquellos “sistemas de significaciones”, o “marcos”, encargados de regular el reconocimiento social (*Dar cuenta* 41).

Estos poseen una naturaleza ontológica, dado que dirigen la reconocibilidad: humanizan o deshumanizan, articulan las condiciones necesarias para investir sujetos de derecho y sujetos ilegales, determinan las causas de sociabilidad legítimas, establecen las distinciones entre las vidas, las identidades, los cuerpos o las relaciones inteligibles y las ininteligibles. En otras palabras, los marcos normativos median la relación entre el yo y la otredad, posibilitan que esta sea aprehendida, rigen el comportamiento y condicionan los encuentros sociales. Tal y como afirma Joan-Carles Mèlich al explicar la ética contenida en la obra de Butler, los marcos activan una operación de poder: “Esto significa que en toda cultura habita una «gramática», esto es, una serie de «dispositivos categoriales», de «imaginarios», que establecen en qué condiciones algunos individuos

tienen derechos jurídicos, morales, científicos, etc., que les protegen o, por el contrario, que justifican su exterminio” (326). El hecho de que en la esfera pública y mediática las muertes de algunas personas o colectivos no queden reflejadas, o lo hagan solamente como meras cifras, respondería también al funcionamiento de esos sistemas normativos:

La concepción de la «precariedad», más o menos existencial, aparece así vinculada a una noción más específicamente política de «precaridad». Y es la asignación diferencial de precaridad lo que, a mi entender, constituye el punto de partida para un repensamiento tanto de la ontología corporal como de la política progresista, o de izquierdas, de una manera que siga excediendo —y atravesando— las categorías de la identidad.

La capacidad epistemológica para aprehender una vida es parcialmente dependiente de que esa vida sea producida según unas normas que la caracterizan, precisamente, como vida, o más bien como parte de la vida. De esta manera, la producción normativa de la ontología produce el problema epistemológico de aprehender una vida, lo que, a su vez, da origen al problema ético de saber qué hay que reconocer, o, más bien, qué hay que guardar contra la lesión y la violencia. Por supuesto, en cada nivel del presente análisis estamos hablando de diferentes modalidades de «violencia»; pero esto no significa que todas sean equivalentes o que no se deba hacer ninguna distinción entre ellas. Los «marcos» operan para diferenciar las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender ..., no sólo organizan una experiencia visual, sino que, también, generan ontologías específicas del sujeto. Los sujetos se constituyen mediante normas que, en su reiteración, producen y cambian los términos mediante los cuales se reconocen. Estas condiciones normativas para la producción del sujeto generan una ontología históricamente contingente, tal que nuestra misma capacidad de discernir y de nombrar el «ser» del sujeto depende de unas normas que facilitan dicho reconocimiento. (*Marcos de guerra* 17)

En una misma dirección, la teórica *queer* Deborah Britzman apunta que cuando “normalidad” se erige en el orden conceptual imperante en los sistemas culturales condiciona aquellas prácticas interpretativas responsables de generar las condiciones que estipulan qué subjetividades son conceptualizadas como normales o indeseables o incomprensibles quiénes pueden producir saber o qué representatividad institucional tendrán: “la normalidad exorbitante se construye en el momento en que se representa al otro como un espacio de desviación y dolencia y, por lo tanto, como si fuera necesario contenerlo (Britzman 207). En resumen: hay individuos que no son reconocidos como individuos y vidas que no son concebidas como vidas.

Las convenciones, leyes y normas actúan, así, regulando el valor de la vida y de la pérdida en los marcos sociales, no obstante, esta producción ontológica y epistemológica no se da sin falibilidad, pues sus planes normativos se ven truncados, se interrumpen unos a otros, se formulan y se destruyen en función de mecánicas más amplias de poder y de su enfrentamiento a cualquier falla del orden simbólico que escape a su conocimiento y control (Butler, *Marcos de guerra* 19). La dimensión performativa, iterable y heterogénea de ese sistema discursivo de significaciones abre la posibilidad de generar rutas alternativas a sus dictámenes originarios. Enunciado desde una de esas

fallas, el duelo público de Antígona agrieta la distinción entre el adentro legítimo y el afuera abyecto en el ámbito político y señala directamente a la lógica violenta, desigual y jerárquica que modela los campos de representatividad.

El acto de llorar abiertamente a su hermano posee una dimensión colectiva y ética apegada a las nociones de interdependencia, vulnerabilidad y cuidado en los sentidos anteriormente apuntados: al desafiar la política patriarcal de Creonte, basada en la soberanía y en la jerarquía entre los sujetos (por criterios de nacionalidad, edad, género o filiación) y colocar en su lugar otra —que hoy podría ser considerada feminista— relacionada con la solicitud hacia el ser humano vulnerable y vulnerado y la puesta en valor de la dimensión pública de la corporalidad, la relacionabilidad, el afecto, la muerte y la pérdida. Al *inclinarse* hacia su hermano, ella sostiene el hecho de que su vida está implicada en otras vidas (en la de Polinices, pero también en la de Edipo y en la de Etéocles, sujetos abyectos para la *pólis*) y de que esa interdependencia sobrepasa su capacidad de control, excede su autonomía (no solo porque el rey la condena a muerte, sino porque su propio lenguaje está contaminado del código del poder y su acción de la maldición y ofrenda que le dirigió su padre), pero también la de Creonte, pues su gobierno, ante el desafío de la heroína, queda desarticulado, no se basta a sí mismo.

Aunque sea desobediente y desafiante, aunque se contamine de los códigos del poder —los contiene pero también los excede y los subvierte—, la resistencia ejercida por la protagonista de la tragedia sofoclea no es violenta, sino que, por el contrario, está profundamente conectada con la experiencia de fragilidad de la vida, con la incertidumbre y la ambigüedad, con la emocionalidad, con la parcialidad y con la duda (recordemos sus declaraciones finales en las que afirma que no haría esto por otros miembros de su familia o sus lamentos preguntándose por la justicia y la piedad de acción) propias de ese saber trágico del hablaba Simon Critchley, Vernant y Vidal-Naquet, Nicole Loraux o Page duBois, contrario a la dirección tomada por la filosofía platónica.

La tragedia sofoclea coloca el duelo en un primer plano y va en contra incluso de los preceptos políticos que trataban de limitar el llanto público en la ciudad. Por el contrario, extiende el lamento hasta la eternidad, como asevera duBois, y va en contra de esa prescripción de la ciudad de olvidar para continuar la guerra, haciendo que el público, por un momento, se reconozca en su carácter finito y frágil (75). El duelo de Antígona se alza contra el poder del tirano, contra las voces conformistas presentes incluso dentro de la propia familia y, sobre todo, contra aquellos marcos que hacen de ella y de sus parientes algo ininteligible, insoportable, abyecto y conduce a plantear preguntas que



cuestionan los mismos mecanismos que la han expulsado de la ciudad: ¿por qué la pérdida de Polinices o la vida de su hermana no significa, no vale lo mismo que la de Etéocles?; ¿qué criterios subyacen en su estigmatización y consiguiente expulsión del cuerpo nacional de la *pólis*?; ¿qué responsabilidad social existe con respecto a su muerte?; ¿cómo se construyen esos marcos que legitiman unas vidas frente a otras?; ¿cómo es posible introducir una lógica no violenta en su interior?; ¿qué ocurriría si el orden no violento, corpóreo y afectivo de condujera la regulación del reconocimiento de la otredad en las democracias?

Lo trágico en *Antígona* significa éticamente todavía hoy, especialmente en la comunidad humana global, marcada por la presencia de conflictos y guerras y donde el duelo está especialmente politizado, como buscaba Raymond Williams al tratar de recuperar la pertinencia contemporánea del género. Leída desde los marcos de los feminismos, la ética del cuidado y desde una lectura historicista y postestructuralista de la propia tragedia, la pieza otorga nuevamente al género su naturaleza colectiva, esa que socava y desintegra, en palabras de duBois (77), la ilusión de ese yo moderno y soberano que ya estaba prefigurado en el platonismo. *Antígona* nos presenta a un ser comunal, corpóreo, abierto al lamento, expuesto al daño, a la incertidumbre, a la falibilidad, excedido por sus afectos, por sus contradicciones y por su interdependencia con respecto a la otredad.

Su conflicto nos recuerda que la exposición de nuestra vulnerabilidad depende apenas de un gesto, que nuestros cuerpos están atravesados por las acciones de otros cuerpos y, en especial, que la posibilidad de que nuestra vida sea vivible o de que, en su ausencia, pueda ser llorada públicamente depende de la articulación ética de una serie de marcos, institucionales y simbólicos, que se encarguen de velar por que así sea. Si, por el contrario, nuestra existencia no fuera considerada legítima en el interior de estos sistemas de normativos, quedaría, como la de Polinices y Antígona, sometida a la desprotección o al desamparo, podría ser vulnerada, violentada, estigmatizada, minimizada, dominada, desterrada y asesinada, incluso, en nombre de un poder que se autoproclama soberano.

Como apunta Butler, la vida y la muerte se producen en el contexto de una ontología social concreta y si aparece un sujeto que, de súbito, los cuestiona con una singularidad excesiva, abyecta, o, con un gesto de inclinación, con un duelo desafiante hacia una otredad considerada inhumana y resulta, por ello, reprimido y expulsado, si se ejerce sobre él esa clase violencia: ¿no puede ser acaso porque está comprometiendo

directamente los cimientos de esa ontología social compartida, soberana y violenta? ¿Qué ocurriría si ayudáramos a Antígona a enterrar el cadáver?

El duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme. Después de todo, es una de las razones por las que Platón quería expulsar a los poetas de la república. Creía que si los ciudadanos iban demasiado a menudo a ver tragedias, sentirían pesar por las pérdidas que veían representadas, y dicho duelo, abierto y público, al trastocar el orden y la jerarquía del alma, desbarataría igualmente el orden y la jerarquía de la autoridad política. Cuando hablamos de duelo abierto o de indignación, estamos hablando de unas reacciones afectivas que están sumamente reguladas por regímenes de poder y, a veces, sometidas a censura explícita. (Butler, *Marcos de guerra* 66).

## 6. El exceso, la expulsión: Antígona de Jean Anouilh y La tumba de Antígona de María Zambrano

### 6.1. Breve introducción al tratamiento trágico en ambas escrituras

En 1942, durante la ocupación alemana en París, Jean Anouilh<sup>101</sup> concluye su primera versión de la reescritura de la Antígona de Sófocles. El 4 de febrero de 1944, en el momento en que los Aliados ya habían planeado liberar Francia, el dramaturgo estrena *Antígona*, logrando escapar de la censura gracias al mantenimiento del título original. Las lecturas de la pieza en clave de alegoría política resultaron inevitables y condujeron a una división de la crítica: hay quienes identificaron a la heroína con un símbolo de la resistencia, por la firmeza de su causa frente a “Creón”,<sup>102</sup> quienes vincularon la postura de este personaje con las actitudes colaboracionistas de Pétain o Pierre Laval y, a su vez, conectaron su figura a la de Anouilh; y, por último, quienes vieron en los discursos de Antígona un modelo de retórica fascista:

---

<sup>101</sup> Jean Anouilh (1910-1987) fue un dramaturgo cuya producción generalmente se integra en la generación que comenzó a escribir antes de la Segunda Guerra Mundial (Pronko 12). Su escritura se verá influida por las lecturas de Giradaoux, Marivaux, Claudel, Pirandello, Cocteau, Vitrac, Dullin, Baty, Jouvet o Shaw (López Quintás 389). En 1929 escribe su primera obra, *Humulus, el tonto* y a partir de 1930 tendrá lugar una prolífica carrera como dramaturgo y director teatral y guionista de cine. Se convertirá en uno de los autores más influyentes de la escena contemporánea tras la publicación de *Le Voyageur sans bagage* (*Viajero sin equipaje*, 1937) y *La Sauvage* (*La salvaje*, 1987) (Casajuana Capdevilla). A los cincuenta años ya había escrito casi treinta obras, divididas por intensidad dramática en la siguiente clasificación: *Pièces noires* (*Obras negras*) y *Nouvelles pièces noires* (*Nuevas obras negras*); *Pièces grinçantes* (*Obras chirriantes*) y *Nouvelles pièces grinçantes* (*Nuevas obras chirriantes*); *Pièces brillants* (*Obras brillantes*); *Pièces roses* (*Obras rosas*); *Pièces baroques* (*Obras barrocas*); *Pièces farceuses* (*Farsas*) (Tercero). En ellas explora lo trágico y la condición humana en conflicto, retomando el tratamiento de mitos de la Antigüedad clásica (reescibe sobre personajes como Jezabel, Euridice, Juana de Arco o la propia Antígona), desde la óptica de las corrientes existencialistas, nietzscheana o nihilista, o aborda esta temática desde la comedia negra o la farsa. Su obra ha sido calificada de “supertragedia” por la crítica por su empeño de aproximarse a los dramas áticos (Gil 199).

<sup>102</sup> En la traducción de la pieza de Anouilh al español es común que se traduzca el nombre del personaje como “Creón” y no como Creonte. Ateniéndonos a su criterio, en este epígrafe lo emplearemos para referirnos al coprotagonista de la tragedia.

It was *Antigone* that firmly established Anouilh's popularity in France, for it appeared during the German Occupation and served as a rallying point for the disheartened French, who could see their own struggle reflected in the conflict between the uncompromising attitude of *Antigone* and the expediency of Créon. They identified *Antigone* with the spirit of freedom, and Créon with the Vichy government, and not even the threat of air raids could keep them away from the theater. A quarrel soon broke out between those who maintained that Anouilh had shown too much sympathy for Créon's viewpoint and was therefore in sympathy with the Vichy government, and those who asserted that the author was clearly on the side of his heroine. (Pronko 16)<sup>103</sup>

Mary Ann Witt notes that Anouilh's plays suited the preconceived ideas of modern tragedy held by most of the reviewers in the French collaborationist press, and Katie Fleming adds that the way *Antigone* rejects the portrait of happiness offered by Créon and retreats into youthful, idealistic fantasies reflects a fascist rhetoric that Anouilh made little attempt to avoid. In fact, she argues, because fascist intellectuals tended to equate bourgeois life with democracy, the anti-bourgeois attacks make Anouilh's politics "complicit with the rhetoric of fascism." The idea of "happiness," in particular, "signified the political (and cultural) status quo, the acceptance of bourgeois corruption and immorality, a condition to be utterly rejected in favour of the 'new order.'" (Deppman 1237)<sup>104</sup>

No obstante, existe una hermenéutica que duda acerca del significado político que se le atribuyó a la obra, dado que la temática y el conflicto de *Antígona* ya estaba presente en su universo dramático antes del estallido de la guerra y que el dramaturgo declaró explícitamente que su escritura no pretendía dar cuenta de cuestiones ideológicas, aunque su teatro dialogara con el entramado social de su época (Pronko 17; Casajuana 6). Esta perspectiva crítica ha centrado sus análisis en la proximidad entre *Antígona* y el género de la tragedia clásica, las corrientes filosóficas, estéticas y dramáticas del siglo XX y la crisis ontológica, epistemológica y metafísica que tuvo lugar en la Europa de entreguerras y posguerra (Gil; Deepman; Pronko; López Quintás; Saravia de Grossi). La manifiesta relación intertextual entre el original y la reescritura y los paralelismos entre las épocas en que ambas se llevaron a escena —una coyuntura histórica marcada por profundos

---

<sup>103</sup> Fue *Antígona* la obra que afianzó la popularidad de Anouilh en Francia, ya que apareció durante la ocupación alemana y sirvió de punto de encuentro para la descorazonada ciudadanía francesa, que podía ver su propia lucha reflejada en el conflicto entre la actitud intransigente de *Antígona* y la conveniencia de Créon. Identificaban a *Antígona* con el espíritu de libertad y a Créon con el gobierno de Vichy, y ni siquiera la amenaza de bombardeos aéreos pudo mantenerlos alejados del teatro. Pronto estalló una disputa entre los que sostenían que Anouilh había mostrado demasiada simpatía por el punto de vista de Créon y que, por tanto, simpatizaba con el gobierno de Vichy, y los que afirmaban que el autor estaba claramente del lado de su heroína. (Pronko 16, traducción propia)

<sup>104</sup> Mary Ann Witt señala que las obras de Anouilh se ajustaban a las ideas preconcebidas de la tragedia moderna que tenían la mayoría de la crítica de la prensa colaboracionista francesa, y Katie Fleming añade que la forma en que *Antígona* rechaza el retrato de la felicidad ofrecido por Créon y se refugia en fantasías juveniles e idealistas refleja una retórica fascista que Anouilh apenas intentó evitar. De hecho, argumenta, como la intelectualidad fascista tendía a equiparar la vida burguesa con la democracia, los ataques antiburgueses hacen que la política de Anouilh sea "cómplice de la retórica del fascismo". La idea de "felicidad", en particular, "significaba el *statu quo* político (y cultural), la aceptación de la corrupción y la inmoralidad burguesas, una condición que debía rechazarse por completo en favor del 'nuevo orden'". (Deppman 1237, traducción propia)

cambios y por la sucesión de conflictos bélicos— permiten establecer un diálogo relevante entre la dimensión que el problema de lo trágico adquiere en ambas obras.

La dramatización de una condición humana contradictoria, falible, frágil, la presencia simultánea y conflictiva de perspectivas múltiples sobre el derecho, la justicia, la existencia o las relaciones, el tratamiento ambiguo de la trama y el protagonismo de los afectos, de un anhelo de conexión con una verdad, deber o un impulso interior son aspectos que predominan en la *Antígona* de Anouilh y que coinciden con los rasgos señalados en los dramas áticos. Debido al marco de producción en que se inscribe la obra, sería posible realizar una lectura que redujera lo trágico al énfasis sobre la existencia de un mal trascendental e irrevocable, el cual, como alertó Raymond Williams (84), colonizó la hermenéutica sobre el género en el siglo XX. Sin embargo, la existencia del carácter nihilista subrayado por la crítica (Cairns 147; Deppman 1235) no necesariamente destierra el potencial ético que posee la pieza, ni su dimensión trágica —como sostuvo Steiner cuando habló de la desaparición del género en la era moderna.<sup>105</sup>

Leída desde la vertiente hermenéutica inaugurada por el teórico galés, el conflicto de la *Antígona* de Anouilh podría apuntar, entre otras cuestiones, a una pérdida de conexión trágica entre los individuos (Williams 84). En la reescritura de Anouilh, a pesar de que los personajes perecen por, aparentemente, conducir hasta el extremo una postura radicalmente individualista, la alusión a, en palabras de Luis Gil, un modo de vida genuino que entra en confrontación con “el contorno social” y con el ideal de “felicidad burguesa” interpela y sacude al público (200). En esta dirección, el pesimismo atribuido a la dramaturgia del francés poseería el cariz ético sugerido también por la lectura que Dienstag realizó sobre la tragedia —en el volumen coordinado por Rita Felski y dedicado a repensar el género— en conexión con las filosofías nihilistas de Schopenhauer y Nietzsche, en virtud de las cuales el ser humano se vuelve consciente de su finitud, su naturaleza temporal, parcial, su sometimiento a la contingencia de un universo cuyo sentido es, en parte, opaco e inabarcable: “To say that tragedy is pessimistic is not to say that it encourages quietism or that it at it is antidemocratic. In the right hands, pessimism has been —and can still be— an energizing and even liberating ethic” (84); “What the pessimists share, as I have argued elsewhere, is a view of human existence as

---

<sup>105</sup> Véase el epígrafe de esta investigación “1.3.2. Lo trágico después de Grecia: una revisión”.

fundamentally time-bound and, hence, subject to the vicissitude of time, lacking in any permanent features” (85).<sup>106</sup>

Se ha sugerido, asimismo, que la reescritura de Anouilh establece un distanciamiento del modelo sofocleo por el tratamiento de Creón, un personaje que parece dotado de una carga de racionalidad, autocontrol y conciencia mayor que el del protagonista de la tragedia clásica, sobre todo en contraste con la irracionalidad, la aficción, la pasión y el deseo incontenible de muerte de Antígona, quien resultaría ser la *perdedora* de la pieza (Gil, “Introducción” 4, 68; Steiner, *Antígonas* 263, 294). No obstante, como señala Deppman (1238), existen aspectos que apuntan a que tal subversión no se produce. En primer lugar, ni el Creonte de Sófocles es irracional, ni el Creón de Anouilh es solamente racional, ambos son fieles en extremo a su concepto de razón y, en ese sentido, comparten aspectos autoritarios (mantiene sospechas irreflexivas y no fundadas acerca de una conspiración contra él, inculpa al guardia sin motivos y habla despectivamente sobre la ciudadanía), al tiempo que resulta ser un hombre afable, cortés, culto, sin ambición, cansado del ejercicio del gobierno, en fin, contradictorio.

Por otra parte, Antígona es un personaje sombrío, melancólico, nervioso, abiertamente emocional desde el comienzo de la tragedia, pero conserva atributos presentes en la tragedia de Sófocles, en especial, en lo que respecta a lo que otros personajes le reprochan: la locura, el temperamento rebelde, los rasgos salvajes, una identidad de género, un deseo y un parentesco no normativos, la defensa a ultranza del linaje maldito encarnado por su padre. Los aspectos ambiguos y paradójicos presentes en las y los protagonistas sofocleos no hacen sino multiplicarse y agudizarse en la pieza de Anouilh, donde se exacerba el conflicto alrededor de la identidad y se mantiene el misterio alrededor de la pregunta por la acción de la heroína:

This Antigone also has idealized fantasies of motherhood and wifeliness that mix uneasily with her intense nostalgia for childhood, and her sexuality and level of maturity are hard to pinpoint. Her age is given as 20 in the text, but she could plausibly be played as 12 or 16, as male, female, transsexual, or something else, according to other gender-bending options. Her paralyzed attitude toward her own femininity and sexuality seems to drive much of her skittish behavior with Hemón, perhaps with the Nurse as well, and there also is the (Sophoclean) suggestion that sexual attraction was involved in her decision to bury her brother: when the Nurse guesses that she is returning home from a tryst with her lover, she plays along. Even Antigone’s diction is inconsistent. When she realizes that she really will be walled up in an underground hole and left to die, she drops her

---

<sup>106</sup> “Decir que la tragedia es pesimista no significa que fomente el quietismo o que sea antidemocrática. En las manos adecuadas, el pesimismo ha sido —y puede seguir siendo— una ética energizante e incluso liberadora” (84, traducción propia); “Lo que comparten los pesimistas, como he argumentado en otro lugar, es una visión de la existencia humana como fundamentalmente temporal y, por tanto, sujeta a la vicisitud del tiempo, carente de cualquier rasgo permanente” (85, traducción propia).

usual plain speech and bursts out, suddenly channeling Sophocles, in a heightened lyrical language of which neither she nor anybody else in the play seems otherwise capable.

...

All of this suggests that, while Anouilh splinters the Sophoclean model, he does not subvert it; for what he provides are not “anti-” Antigone, Créons, or choruses, but new characters, or hidden possibilities in each. In the case of Antigone, the multiplicative method produces a philosophical mystery at the heart of the play: how can such an amorphous character co-exist with a simple and clear nihilistic message? (Deppman 1239)<sup>107</sup>

Las escrituras de vanguardias, las filosofías existencialistas, en especial el surrealismo de Bretón y su crítica a la racionalidad, el teatro del absurdo, las obras de Camus o Jean Paul Sartre, el drama francés de posguerra y sus diálogos carentes de comunicabilidad, los ensayos de Heidegger y su noción del *Dasein* como *ser arrojado* en el tiempo son todas corrientes que prolongan, ante la falta de sentido que trajo consigo la guerra, la mirada decimonónica hacia el universo mítico y clásico de la Atenas del siglo V a.C. y hacia su “pensar trágico” (Steiner, *Antígonas* 14),<sup>108</sup> y que servirán de contexto para el tratamiento conflictual de la *Antígona* de Anouilh (Deppman; Pronko; Tecglen; Saravia de Grossi; Steiner, *Antígonas*).

Este será también el marco donde se inscriba, apenas dos décadas después, *La tumba de Antígona* (1967), escrita por María Zambrano durante su largo exilio. En la reescritura sofoclea, la pensadora explorará la relación entre el hecho trágico y la restauración del sentido de comunidad en medio de la devastación y el horror de una Europa llena de muertes anónimas y cuerpos insepultos. La heroína trágica será la acompañante y el espejo de la filósofa en un tránsito de más de cuarenta años en el que irá perdiendo a toda su familia, su figura estará presente en su pensamiento no solo en

---

<sup>107</sup> Esta Antígona también tiene fantasías idealizadas sobre la maternidad y el matrimonio que se mezclan con su intensa nostalgia de la infancia, y su sexualidad y nivel de madurez son difíciles de precisar. En el texto se dice que tiene 20 años, pero es posible que tenga 12 o 16, que sea hombre, mujer, transexual o cualquier otra cosa, según otras opciones de cambio de género. Su parálisis ante su propia feminidad y sexualidad parece impulsar gran parte de su comportamiento inquieto con Hemón, quizá también con la Nodriza, y también existe la sugerencia (sofoclea) de que la atracción sexual estuvo implicada en su decisión de enterrar a su hermano: cuando la Nodriza adivina que vuelve a casa tras una cita con su amante, ella le sigue el juego. Incluso la dicción de Antígona es incoherente. Cuando se da cuenta de que realmente va a ser encerrada en un agujero subterráneo y abandonada a su suerte, abandona su discurso llano habitual y estalla, recordando de repente a Sófocles, en un lenguaje lírico exaltado del que ni ella ni nadie en la obra parecían capaces.

...

Todo esto sugiere que, aunque Anouilh astilla el modelo sofocleo, no lo subvierte; porque lo que proporciona no son “anti” Antígonas, Creontes o coros, sino nuevos personajes o posibilidades ocultas en cada uno de ellos. En el caso de Antígona, el método multiplicativo produce un misterio filosófico en el corazón de la obra: ¿cómo puede coexistir un personaje tan amorfo con un mensaje nihilista simple y claro? (Deppman 1239, traducción propia).

<sup>108</sup> Para un mayor desarrollo de la presencia de la tragedia en la Europa moderna y contemporánea remítase a los siguientes epígrafes de esta investigación: 1.3.2. “Lo trágico después de Grecia: una revisión” y “2.3.1. *Antígona* en Europa”.

este drama, sino otros escritos fragmentarios donde reflexiona, además, sobre la Grecia clásica, la confluencia entre el relato mítico, el poético y filosófico y, cómo no, sobre la tragedia.

En este género, Zambrano hallaría un campo privilegiado donde profundizar en un saber todavía previo a la tradición del racionalismo europeo que se inauguró con el platonismo y su “violencia por la verdad” (*Filosofía y poesía* 12) y a la cual someterá a revisión, en diferentes textos de su producción, desde un estudio entre el nexo entre las formas poéticas y el discurso filosófico:

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar “la condenación de la poesía”; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su “toma de poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía. (Zambrano, *Filosofía y poesía* 14)

Bajo esta búsqueda subyace su dedicación por practicar una escritura que sorteara, en palabras de Virginia Trueba, “la lógica binaria que ha operado en la filosofía desde antiguo, basada en un sistema de jerarquía de contrarios totalizadores: ser/no ser; idea/sensibilidad; universal/particular; objetivo/subjetivo”, pares sobre los que Zambrano entiende —coincidiendo con los análisis de Foucault— “se edifican las polis y se erigen los pueblos, instrumentalizándose como la herramienta por excelencia del poder” (22). En su ensayo *La agonía de Europa* responsabiliza a esta dinámica epistémica de una violencia que culmina, en medio de la desesperanza y la crisis de valores que atraviesa el continente, en una ciencia de métodos “cada vez más implacables”, en una filosofía cada vez “menos misericordiosa en su cerrada forma sistemática” y en un modelo de ser humano soberano, que “se muestra irreductible a la naturaleza, a la divinidad, al tiempo” (Zambrano, *La agonía de Europa* 57).

A modo de respuesta, Zambrano nutre un pensamiento que disuelve esas categorías y así lo demostró en una obra mediante la que exploró, a través de la hibridación de formatos y códigos, los ámbitos de la filosofía, la mística, la poesía, la historia, la pedagogía, la crítica del arte y la crónica. La mezcla entre la ficción y lo documental hacen de sus piezas, asimismo, un testimonio cartográfico, situado y fronterizo, de espacios enunciativos y creadores en perpetuo movimiento (Ramírez 13).

La fragmentariedad y la abertura definen así la “razón poética” zambranianiana, una escritura mediante cuyo uso pretendía arrojar tinieblas sobre el largo y certero camino occidental del *lógos* y explorar otra verdad oculta, multiforme, polifónica, cambiante, experiencial, conectada con los lenguajes del cuerpo, que configurara un modo de decir y de escuchar al mismo tiempo, de pensar y de sentir y, en último término, de tender un puente con la otredad. Se trata de una práctica textual que se constituye en una relación de *inclinación* y hospitalidad con la alteridad, con el no-ser y el no-ser-yo, con los saberes y los cuerpos sepultados y expulsados por la norma o no contemplados en los grandes paradigmas de la tradición teórica y metafísica moderna y eurocéntrica:

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo... Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. ... La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. (Zambrano, *Filosofía y poesía* 23)

La mirada al mundo trágico, “donde lo divino se encuentra con lo humano”, forma parte entonces de ese empeño ético por idear lenguajes no asimiladores, ni jerárquicos, por hallar utopías literarias y filosóficas a partir de las que repensar la condición del ser y su relacionabilidad (Zambrano 206). Si en la *Antígona* de Jean Anouilh el hecho trágico se centra en el problema de la identidad y la pérdida de conexión entre los sujetos y la propia realidad, ahondando en lo excesivo y doloroso que este hecho produce, *La tumba de Antígona* persigue la reparación de los vínculos, a través de la restitución y la escucha de aquellas voces que fueron violentadas o expulsadas de la comunidad. En cierta medida la filósofa sacraliza la tragedia en un sentido cristiano, debido a que, en su concepción mística del desarrollo del ser a lo largo de la historia, estima que el drama trágico resulta “demasiado abstracto”, desencarnado, como si la voz expresada allí no encontrara un “cuerpo donde darse” y se hallara en una perpetua búsqueda (Trueba 84).

Zambrano veía en la tragedia ática “la fijación de lo humano sin revelarse, la manifestación de lo humano en cautividad” (*Algunos lugares* 28) y en sus personajes seres presos cuyo grito hermético —como el de Antígona— todavía sigue latiendo, esperando para ser desvelado. Así, su reescritura de lo trágico persigue la liberación de esa prisión, proveyendo a los caracteres de una salida simbólica que, a la vez, sea “la entrada en un mundo abierto”, donde no exista el peso de las divisiones o, más bien,



donde las duplicidades hallen su lugar sin provocar dolor (*Algunos lugares* 28). Dicho de otro modo, la filósofa quiere crear una tragedia situada, en diálogo con su tiempo, y concretar el propósito de ese destino abstracto, propiamente griego, en la disolución de las categorías ontológicas: la filosofía y la poesía, el ser y el no ser, la realidad y la ficción, la palabra y el silencio o la escritura y la voz. Ahondar en el hecho trágico implica así un ejercicio en la restauración del sentido al que se refería Raymond Williams cuando pensaba en la posibilidad de una tragedia moderna, esto es, en dotar de significación al texto en consonancia con una contemporaneidad marcada por el impacto de la guerra.

A continuación, debido a la complejidad dramática de ambas tragedias, se presentarán sendos análisis de sus estructuras, por separado, antes de, finalmente, establecer una relectura conjunta desde los marcos teóricos seleccionados para abordar el análisis del hecho trágico en esta investigación.

## 6.2. *Antígona sauvage*

Inserta en sus *Pièces noires*, la *Antígona* de Anouilh se estructura en un solo acto (“Acto primero”), aunque, de acuerdo con el desarrollo de la acción, sería posible diferenciar cinco partes breves, cuyo inicio y final está marcado por una intervención de El prólogo, una suerte de corifeo que inaugura la pieza presentándonos la acción y a cada uno de los personajes que intervendrán, y por tres intervenciones del coro, que comentan lo sucedido en escena o introducen reflexiones críticas sobre el género de la tragedia. Esta práctica, común en el teatro de vanguardias, juega con el extrañamiento, el distanciamiento y la frontera que media entre el público y la ficción dramática: “Asimismo la influencia de Pirandello se hace evidente, en tanto los caracteres requieren para su existencia un autor, es decir, la obra quiebra la ilusión teatral de la cuarta pared” (Saravia de Grossi 59). A través de la función metra-teatral el dramaturgo ofrecerá en la pieza una relectura contemporánea de la teoría y la estética del género clásico y proporciona una información relevante para comprender su concepción del hecho trágico.

La primera imagen que se ofrece de Antígona es la de una flaca y callada muchacha morena, a quien nadie “tomaba en serio en la familia”, que piensa, sentada con las manos abrazando sus rodillas, en su juventud, en su muerte, inevitable, necesaria, y en que le “hubiera gustado vivir” (Anouilh 125). Ella, “se erguirá sola frente al mundo y frente a Creón”, su tío, un hombre “robusto”, canoso y cansado, que medita sobre “el difícil juego de gobernar” (126). Antes de ser rey “gustaba de la música, de las bellas encuadernaciones, de los prolongados vagabundeos por las tiendas de los pequeños

anticuarios de Tebas” (126). En el esbozo rápido de estos dos personajes, Anouilh introduce los rasgos de carácter que opondrán sin remedio a los dos protagonistas de su tragedia: Creón es un hombre alineado con el deber, con la razón práctica, que sacrificó su universo privado e íntimo, sus pequeños placeres de “primer hombre de la corte” y su sensibilidad para ocupar un puesto que afronta “como un obrero al comienzo de la jornada” (126); Antígona, por su parte, está entregada a la tristeza y a una mezcla de obstinada rebeldía y deseo de cumplir con los designios que le fueron encomendados por llevar ese nombre, “tendrá que desempeñar su papel hasta el fin” (125).

El dramaturgo introduce también a Hemón, brevemente, como un hombre que inexplicablemente quiso prometerse con Antígona y no con su hermana “Ismena”<sup>109</sup>, una joven “mucho más hermosa” que aquella, aficionada a “la danza y a los juegos”, “a la felicidad y al éxito”, a “la sensualidad” (Anouilh 126) Hemón ignoraba que “jamás existiría marido de Antígona” y “que ese título principesco sólo le daba derecho a morir” (126). Otros personajes son “La nodriza”, una anciana que teje y que ha criado a las dos hermanas, “Eurídice”, la mujer de Creón, “buena, digna, amante”, que esperará durante toda la tragedia “hasta que le llegue el turno de levantarse y morir” (127). Un “pequeño paje” que acompañará al rey en una radical soledad, “El mensajero” que anunciará las desdichas y tres hombres “rubicundos”, “los guardias”, que se limitarán a hacer el trabajo de detener a Antígona con tranquilidad: “No son malos individuos, tienen mujer, hijos, pequeñas dificultades como todo el mundo”, huelen “a ajo, a cuero y a vino tinto y no tienen ninguna imaginación” (127).

La ausencia de Tiresias, el adivino presente en la tragedia de Sófocles, es justificada por críticos como Steiner (*Antígonas*) o Luis Gil (“Antígona”) por el carácter desacralizado del drama moderno, por su falta de dimensión teológica. A través de esta acción, el dramaturgo, permutaría la causa que fundamentó el heroísmo de la hija de Edipo y su sacrificio por una rebeldía desmesurada, por un tipo de enajenación que ha sido interpretada: bien por una retórica crítica patriarcal que la define como un *histerismo*, propio de una *chiquilla* que *pierde* frente a la mayoría de edad y la razón práctica de Creón (Steiner, *Antígona* 294; Gil, “Antígona” 158-190 ); bien por otra, de estilo lacaniano, que la considera una pulsión injustificada de muerte, un deseo de absoluto (Saravia de Grossi 59-75, Pronko; Tecglen).

---

<sup>109</sup> En la edición manejada se traduce el nombre de la hermana de Antígona de este modo, sustituyendo el de “Ismene”, propio de las traducciones al español de la tragedia de Sófocles.

La acción se desarrollará en una Tebas anacrónica y difusa donde las colinas, el palacio, las personas de la realeza se entremezclan con elementos contemporáneos como el cafés y los pasteles, los bares, los coches, los cigarrillos o los fusiles. La tragedia, sin embargo, se inicia en el mismo momento que la sofoclea, a la mañana siguiente de la muerte de Etéocles y Polinices a las puertas de la ciudad y la retirada del ejército argivo, con la salvedad de que esta información es contada por el personaje de El prólogo antes de que comience la acción (*drama*), mientras que en la pieza clásica esta nos llega a través del diálogo de Antígona e Ismene.

Una breve acotación donde se dibuja un alba grisácea y mortecina da paso a la primera escena de la pieza: Antígona llega a hurtadillas, “descalza y con las sandalias en la mano” (Anouilh 128), después de haber enterrado el cuerpo de su hermano Polinices —un dato que solo se insinúa—, al palacio donde su *nana* la espera, preocupada, porque se había encontrado su cama vacía durante la noche. La nodriza riñe e interroga a una joven ausente y evocadora que, paulatinamente, va cobrando conciencia de la proximidad de la muerte. El diálogo entre ambas se desarrolla en dos planos de sentidos: uno compartido por ambas, en el que Antígona se deja cuidar por su nodriza, que piensa que ha llegado de haber estado con un amante y otro individual donde la protagonista enuncia frases ambiguas mediante las que deja entrever al público que viene de incumplir la ley de Creón y enterrar a su hermano. En este intercambio la *nana* sale a relucir la feminidad disidente que posee la protagonista con respecto a las convenciones heteronormativas de su contexto, la cual, además, mantiene cierta ambigüedad en la relación con Polinices a quien llama “enamorado”:

La nodriza: Tenías una cita, ¿eh? Di que no, a ver.

Antígona (*dulcemente*): Sí. Tenía una cita.

La nodriza: Tienes un enamorado.

Antígona (*de un modo extraño, después de un silencio*): Sí, pobre, sí, nodriza. Tengo un enamorado.

La nodriza (*estalla*): ¡Ah, muy bonito!, ¡muy bien! ¡Tú, la hija de un rey! ¡Tómese una trabajo, tómese una trabajo para criarlas! Son todas iguales. Sin embargo, tú no eras como las demás, siempre emperifollándose delante del espejo, pintándose los labios, buscando que se fijen en ellas. Cuántas veces me dije: “¡Dios mío, esta chica no es bastante coqueta! Siempre con el mismo vestido y mal peinada. Los muchachos sólo verán a Ismena con sus ricitos y sus cintas y tendré que cargar con ella”. Bueno, ¿ves?, eres como tu hermana, y peor todavía... (Anouilh 130-131)

En la segunda escena, equivalente al Prólogo en la tragedia de Sófocles, tiene lugar el encuentro entre Ismene y Antígona. Aunque ambas mantienen la misma decisión que en el texto clásico —la primera quiere vivir y la segunda no—, hay una ternura mutua que se mantiene en el encuentro, que, por otro lado, contradice la crítica de Gil que ve “envidia” en la actitud de la heroína trágica hacia la feminidad que expresa su hermana (“Antígona” 179): “Antígona: ...Vete a dormir. Apenas sale el sol. Tienes los ojos pequeños de sueño. Anda... Ismena: ¿Te convenceré, verdad? ¿Te convenceré? ¿Me dejarás que te hable de nuevo? Antígona: ...Te dejaré hablarme, sí. Os dejaré a todos hablarme. Vete a dormir ahora, te lo ruego.” (Anouilh 140). Tal y como afirma Saravia de Grossi, “el *leit motiv* coincide con el del autor clásico” (61), Ismena no cuestiona la voluntad de Creón (“Ismena: Él es más fuerte que nosotras” Anouilh 137), se presenta a sí misma, en contraposición a Antígona, como la hermana racional, la prudente, la “mayor” y tratará de que esta, a quien considera una “loca”, “comprenda” y recapacite en su postura, pues considera que su muerte y su dolor se producirán en vano (136-139).

Por su parte, la protagonista es retratada con rasgos que la animalizan, que la vuelven en la pieza un sujeto excesivo y desmesurado, irracional, impulsivo, no femenino, salvaje, que va en contra de las normas y las convenciones sociales (Deppman 1242). En este intercambio, Anouilh nos ofrece más detalles sobre la infancia de una Antígona “tozuda”, que parece haber ocupado desde entonces la posición excéntrica que ahora asume como una suerte de naturaleza inamovible a la que se aferra y por la que está dispuesta a morir, la cual entra en conflicto con la docilidad de una Ismena que representa la defensa un ideal de estabilidad, felicidad y de una especie de *areté* moderna, de una integridad que le impide exponerse tan siquiera a la apabullante idea de ser apresada por la voracidad de una masa informe y enardecida. A este respecto, Steiner comenta sobre la Ismena de Anouilh: “En una familia de locos ella representa la salud mental. De ahí que ‘comprenda algo’ la posición de su tío Creón ... El vocabulario de Ismena es precisamente el de la ‘reflexión’, el de la ‘cavilación’ (*Antígonas* 133):

Ismena: ¡Trata de comprender por lo menos!

Antígona: Comprender... Es la única palabra que tenéis en la boca, todos vosotros, desde que soy muy pequeña. Había que comprender que no se puede tocar el agua, el agua hermosa, fugitiva y fría, porque moja las losas, ni la tierra porque mancha los vestidos. ¡Había que comprender que no se debe comer todo a la vez ni dar todo lo que se tiene en los bolsillos al mendigo, ni correr al viento hasta caer al suelo, ni beber cuando se tiene calor, ni bañarse cuando es demasiado temprano o demasiado tarde, pero no justo cuando se tienen ganas! Comprender. Siempre comprender. Yo

no quiero comprender. Comprenderé cuando sea vieja. (*Acaba despacito*). Si llego a vieja. Ahora no.

Ismena: Nos insultarán. Nos tomarán con sus mil brazos, con sus mil rostros y su única mirada. Nos escupirán en la cara. Y tendremos que avanzar en medio del odio de ellos, y su olor y sus risas nos seguirán hasta el suplicio. Y allí estarán los guardias con sus caras de imbéciles, congestionadas, sobre los cuellos rígidos, con sus grandes manos lavadas, con su mirada bovina, y comprendes que podrás gritar, tratar de hacerles entender y ellos como esclavos harán todo lo que les han dicho, escrupulosamente, sin saber si está bien o si está mal... ¿Y sufrir? Habrá que sufrir, sentir que el dolor sube, que ha llegado al punto en que ya no es posible soportarlo; que tendrá que detenerse, pero sin embargo continúa y sigue subiendo, como una voz aguda... ¡Oh!, no puedo, no puedo...

Antígona: Utiliza tú esos pretextos.

Ismena: (*se lanza hacia ella*): ¡Antígona! ¡Te lo suplico! Está bien para los hombres creer en las ideas y morir por ellas. Pero tú eres una mujer.

Antígona (*con los dientes apretados*): Una mujer, sí. ¡Ya he llorado bastante por ser una mujer! (Anouilh 138-139)

En la tercera parte, tras la marcha de Ismene, aparece de nuevo la nodriza con el desayuno. Antígona buscará en ella protección y cobijo, entregándose a la protección de su regazo como cuando era niña: “Antígona: abrígame lo mismo, como cuando estaba enferma ... Nana más fuerte que la fiebre, nana más fuerte que la pesadilla, más fuerte que la sombra del ropero que ríe y se transforma hora a hora en la pared; ... más fuerte que la muerte. Dame la mano como cuando te quedabas al lado de mi cama”. (Anouilh 141). Este personaje, introducido de un modo novedoso por Anouilh en la obra, hace de puente simbólico en la presentación de varios temas que son conductores capitales del conflicto trágico: la nostalgia por la infancia, una inocencia y una vitalidad rotas, el descrédito doloroso por la humanidad y la aparición de una fragilidad súbita y necesitada de conexión y de ternura.

Después de esta sucesión de escenas, la excentricidad —en varias acotaciones se señala que sus gestos son *extraños* (Anouilh 130)— que rodea al personaje de Antígona ha sido puesta en evidencia. Su exceso, presente ya en el carácter sofocleo, es llevado por Anouilh al extremo en la ambigüedad que envuelve a la motivación de sus acciones y en la expresión de un temperamento y un estado emocional cambiantes: a veces se muestra extraordinariamente tranquila, otras irascible, dubitativa o temerosa y profundamente vulnerable (Deppman 1242). Frente a la Antígona de Sófocles, que se presenta doctrinal en su deber, basándose en principios que es capaz de articular y sostener (por muy transgresores que estos sean con respecto a las leyes del género o el parentesco) frente a

Creonte e Ismene, frente a la idea del matrimonio o la maternidad, la Antígona de Anouilh expone más deliberadamente el conflicto y la división interior que siente ante las emociones que el vínculo o el diálogo con cada uno de estos personajes le suscita. En cambio no revela, en último término, las motivaciones tácitas que la conducen definitivamente a querer morir (Deppman 1243). En la pieza de Anouilh, al contrario que en el texto clásico, no existe además ningún comentario del coro que ayude a aclarar las causas últimas de la conducta de la heroína, de hecho, tras su muerte, afirmará: “Antígona está calmada ahora, jamás sabremos de qué fiebre” (Anouilh 202).

En la escena siguiente se expondrá precisamente un tema que Sófocles eludió, esto es, el lazo amoroso y erótico que ligan a la heroína y a Hemón. Según Luis Gil, la omisión sofoclea de este elemento respondería a un intento por preservar la convicción de Antígona, que se mantendría de este modo inquebrantable en el sacrificio por sus ideales, mientras que la adición de Anouilh tendría por objeto el realce de sus debilidades, los cuales serían, en palabras del helenista: “la poca fe en su feminidad; las dudas sobre la índole de atracción sentida por su prometido hacia ella; su secreta envidia de Ismena; su falta de confianza en sí misma (*Antígona* 181). Sin embargo, teniendo en cuenta, como apuntó Butler en su lectura del texto y también Steiner (*Antígonas* 133), que parece claro que el “objeto principal del gran amor de Antígona” no es Hemón, sino —y de un modo ambiguo— su hermano Polinices, resulta coherente pensar que el motivo por el que se evita desarrollar la relación entre aquella y su prometido sea, precisamente, el de atribuir el peso necesario al vínculo que ella defiende hasta perder la vida.

Aunque en esta investigación nos distanciamos, como se tendrá ocasión de exponer al final de este análisis, de la relación, de corte patriarcal, que Luis Gil establece entre debilidad y feminidad, así como de la rivalidad que observa entre ambas hermanas, sí parece más congruente con el desarrollo del diálogo entre Hemón y Antígona pensar que el dramaturgo, a través del desencuentro que se produce entre ambos, busca reafirmarse no solo en la determinación, sino en la profunda fragilidad que envuelve la personalidad de la protagonista. A través de este intercambio también se profundizará en la percepción que Antígona alberga sobre la maternidad o sobre la expresión de su género, dos temáticas que, lejos de transformarla en un sujeto pusilánime —como sugiere Gil—, enriquecen la ambigüedad y la complejidad del personaje.

En contrapartida, en esta escena el público no obtendrá demasiada información acerca del personaje de Hemón, salvo que corresponde en sentimientos a Antígona, a pesar de que ella le confiesa haber dudado del deseo y el amor que este sentía por ella —

porque no es “parecida a las otras mujeres” (Anouilh 148)— y de que no comprende por qué ha de marcharse sin conocer los motivos por los cuales su prometida le ha dicho, súbitamente, que no podrá casarse con él (148). A la salida de un confundido Hemón entrará nuevamente Ismena para tratar de convencer por última vez a su hermana, que, como en la pieza sofoclea, persigue lo imposible y “siempre lo desafía todo” (149), para que no desobedezca el mandato de Créon y entierre a su hermano. Pero su reclamo llega demasiado tarde: esa mañana, cuando se encontraron, “venía de allí” (149).

A diferencia de la tragedia clásica, en la que la sepultura de Polinices tiene lugar en un tiempo omitido o fuera de la acción, pero a mitad de la trama, constituyendo la peripecia central, la *Antígona* de Anouilh ya comienza con el acto consumado, un hecho que se ha ido dando a entender a través de enunciados ambivalentes pronunciados por la heroína y que impregnan sus palabras de una suerte de melancolía anticipada por la vida que está próxima a perder. La sexta parte correspondería a la denuncia del delito el guardia ante Créon, es decir, al Episodio primero del drama ático. En ella aquel, calificado en una acotación de “bruto” (Anouilh 150), se identifica marcialmente ante el rey, (“Guardia Jonás, de la Segunda Compañía” 150), e inicia una perorata mediante la que pretende resaltar sus cualidades y atenuar su responsabilidad en lo ocurrido con el cuerpo de Polinices: “El guardia: Tengo diecisiete años de servicio. Soy voluntario, obtuve la medalla, dos menciones. No conozco otra cosa que lo que me mandan. Mis superiores siempre me dicen: ‘Con Jonás se está tranquilo’” (151).

Créon se impacienta y le exhorta a contar lo sucedido: alguien recubrió el cadáver, “de acuerdo con los ritos”, con la suficiente tierra para “esconderlo de los cuervos” (Anouilh 152), dejando en su lugar una palita de niño abandonada. El rey atribuirá el hecho a un motín interno, pensado para destronarlo y, a diferencia del personaje clásico que le exige la captura del culpable, le ordena guardar silencio, bajo amenaza de muerte, sobre lo sucedido. Créon cerrará la escena dirigiéndose, en una actitud tierna, a su paje, un niño que le servirá de guía, símbolo de inocencia frente a la corrupción lo rodea y que contrasta con la imagen de monarca autosuficiente e iracundo de la pieza sofoclea:

Créon: Vete rápido. Si nadie lo sabe vivirás. (*El guardia sale corriendo. Créon permanece mudo un instante. De improviso murmura.*) Un niño... (*Toma al pequeño paje por el hombro*) Ven, pequeño. Ahora tenemos que contar todo esto... Y después empezará una buena faena. ¿Tú morirías por mí? ¿Crees que irías con tu palita? (*El chico lo mira. Créon sale con él acariciándole la cabeza*) Sí, por supuesto, tú también irías enseguida... (*Se le oye suspirar mientras sale.*) Un niño... (Anouilh 154)

Una intervención del coro, de carácter meta-teatral, que constituye una comparación entre la tragedia y el drama, da paso a la séptima escena en la que Antígona es entregada por un guardia ahora exultante y, acto seguido, tendrá lugar el gran debate entre Créon y Antígona en el que una parte de la crítica ha visto la victoria dialéctica del monarca (Steiner 148; Gil, “Introducción”; “Antígona”). Si seguimos esta interpretación, Créon es una suerte de héroe kantiano que encarna la racionalidad, el deber moral y el bien común, mientras que Antígona representaría la exaltación de la pasión, de la irracionalidad, de esa minoría de edad que, como demostró Cavarero (“Inclinaciones desequilibradas” 17), tanto repudiaba el filósofo de Königsberg.

Durante el debate, por boca de ambos, el público sabrá que el rey no tenía ansias por ascender al poder, pero toma el trabajo porque se siente responsable, incapaz de renunciar a su cometido con la ciudad de la que su hermana era reina, como un obrero “tuvo que decir que sí”, a pesar de que detesta el trabajo en el gobierno (Anouilh 165). En numerosas ocasiones Créon se comparará con Edipo, y a Antígona con él, para defender la idea de que el regocijo en la desgracia y la espera pasiva de la muerte son opciones cobardes y fáciles frente a la responsabilidades que requiere la vida y el ejercicio del poder y su contacto con la mezquindad cotidiana, con la zafiedad de la masa acrítica, con los individuos “brutos” exaltados para cuya contención ha tenido que imponer el castigo ejemplarizante de dejar insepulto el cuerpo de su hermano (166).

Frente a la intransigencia de Sófocles, el Créon de la obra de Anouilh está dispuesto a ocultar el delito de su sobrina haciendo matar a los guardias y poner así fin a lo que a sus ojos no es más que un arrebato, una muestra de temeridad infantil que se habría arreglado, “hace no mucho”, “con un pan seco y un par de bofetadas” (166). De acuerdo con Saravia de Grossi, el gobernante, “acostumbrado a la absurdidad de este bajo mundo”, no concibe, paradójicamente, “sacrificar, sin necesidad y por razones de estado, una vida tan querida” (66). El paternalismo del rey, no obstante, solo exalta la voluntad de morir de la “pequeña Antígona” —como él la llama—, que también cumple con su deber y ridiculiza el afán por salvarla del hombre que “dijo que sí” al “difícil juego de gobernar a los hombres” (Anouilh 167-168).

En el momento culminante del debate, Créon jugará su última carta y le contará a Antígona la verdadera y “sórdida historia” por la que quiere morir y de la que solo él es conocedor: Etéocles y Polinices eran, en realidad, dos jueguistas derrochadores, dos “carniceros” “sin alma” que anhelaban el dinero fácil y el poder (Anouilh 177-178). Ambos planearon conjuntamente el asesinato de Edipo, aunque se frustraron sus



tentativas y, después del exilio de su padre, se enfrentaron por el trono en el campo de batalla. Los dos cuerpos quedaron irreconocibles, indistinguibles, de modo que Créon escogió el “menos estropeado de los dos para los funerales nacionales” (179), sin saber, ni importarle siquiera, la identidad de cada uno.

El relato sacude por un momento a una abatida Antígona que hubiera preferido haber muerto ignorante y se dispone a retirarse a la habitación de su palacio ante un Créon satisfecho, cuya dialéctica, en palabras de Steiner (*Antígonas* 148), “ha socavado los fundamentos existenciales de su acción”. Sin embargo, en los momentos finales, la heroína detendrá su paso para rebelarse súbitamente y por segunda vez, explotando contra la retórica de la felicidad y la esperanza, contra la promesa de una fingida rutina cómoda, de perfecta esposa de Hemón y madre de sus hijos que tan defendida ha sido por su tío: “Antígona se aparta históricamente de la dicha burguesa y decide morir ... no mancillada por los untuosos compromisos de la vida burguesa (Steiner, *Antígonas* 148)”. Antígona se precipita así hacia la muerte porque un mundo corrupto, sin belleza y carente de vínculos verdaderos, no tiene sentido para ella. En este preciso momento, la Antígona de Anouilh, como la heroína sofoclea y como ocurrirá con la retratada por Zambrano, prefiere, como apunta Lasso de la Vega, el desastre “antes de dimitir de su ser”, pues “no sabe”, “no quiere transigir” (51)

Antígona: ¡Todos vosotros me dais asco con vuestra felicidad! Con vuestra vida que hay que amar cueste lo que cueste. Como perros que lamen todo lo que se encuentran. Y esa pequeña posibilidad para todos los días si no se es demasiado exigente. Yo lo quiero todo, enseguida —y que sea completo—. Yo no quiero ser modesta y contentarme con un trocito si he sido juiciosa. Quiero estar segura de todo hoy y que sea tan hermoso como cuando era pequeña, o morir. (Anouilh 183)

Después de una breve aparición de Ismena proclamando a voz en grito que será ella la que entierre a Polinices y de la negativa de su hermana a que participe en los ritos fúnebres, Créon, que no puede “condenarla a vivir” (Anouilh 184), dicta la sentencia que conducirá a Antígona hasta su querido descenso final. La escena octava está compuesta por el diálogo entre Créon y un Hemón abatido que busca, en la figura determinada del rey, al adorado padre de su infancia para hacerlo recapacitar. Este, sin embargo, le dirá que crecer consiste en cobrar conciencia de la radical soledad en la que se hallan los seres humanos arrojados a un mundo “desnudo” (188), en asumir una masculinidad falta de emociones, conectada con un tipo de deber racional, muy similar al que Platón, como vimos en el primer bloque de esta investigación, atribuía al ideal de ciudadano:

Creón: Tendrás que aceptar, Hemón. Cada uno de nosotros tiene un día, más o menos triste, más o menos lejano, en que debe aceptar ser hombre. Para ti ha llegado hoy... Y aquí estás frente a mí con las lágrimas asomándote a los ojos y el corazón dolido, muchachito mío, por última vez... Cuando te hayas vuelto, cuando hayas cruzado ese umbral dentro de un instante, todo habrá acabado. (Anouilh 189)

El coro advierte a Créon sobre el peligro al que puede conducir la ira de su hijo, que salió como un loco, y tratará, a diferencia del clásico, de hacerlo rectificar en su decisión. El rey, no obstante, no se siente responsable de la muerte de su sobrina, dado que considera que ha sido su empeño y su obstinación lo que le han abocado a la muerte: “El coro: ¡No dejes morir a Antígona, Créon! Todos llevaremos esa llave en el costado durante siglos. Créon: Ella era la que quería morir. Ninguno de nosotros tenía fuerza suficiente para convencerla de que viviera. Ahora lo comprendo; Antígona nació para estar muerta” (Anouilh 186).

La novena escena se corresponde con el episodio cuarto de la *Antígona* de Sófocles. La joven aparece acompañada por los guardias hasta que solo queda a su lado Jonás. En el transcurso de esta secuencia Antígona se mostrará derrotada y parece cobrar, de un modo repentino y definitivo, la conciencia de lo que implicó su decisión. En medio de una soledad cruda, la heroína trágica trata de establecer, en un intento por sentirse conectada a otro ser humano, un vínculo con el guardia. Este en cambio se muestra sumido en su código marcial e indolente y es incapaz de corresponder a la protagonista, incapaz de ponerse en su lugar, de atender a sus preguntas, a sus requerimientos emocionales, de escuchar: mientras ella le habla de la muerte, él evitará el tema hablando de la guerra. Queda así plasmado, en palabras de Saravia de Grossi, “el problema de la comunicación como una escena disuasiva, como un diálogo de sordos al estilo de Sófocles” (70).

La Antígona de Sófocles se suicida porque no puede soportar un tránsito suspendido hacia la muerte, pero su causa queda intacta y le quedan fuerzas para hacer un reclamo público, para interpelar a la ciudadanía, ante lo que estima un acto injusto. La Antígona de Anouilh, en cambio, zarandeada por la historia de sus hermanos, movida por la fuerza de un deseo de unión auténtica con las demás personas, perseguida también por el influjo de la sombra heroica de su padre, solo querría, en medio de la frialdad y la soledad absoluta de su tumba subterránea, recibir un abrazo cálido como el de los animales que se aprietan unos contra otros “para darse calor” (Anouilh 195). Una carta de perdón destinada a Hemón, pagada al guardia con un anillo de oro, los balbuceos grotescos de este, las sentencias finales de la muchacha confesando que “tiene miedo”,

que “no sabe por qué muere” (190) ponen fin a la presencia de la heroína en el escenario. Una irrupción repentina y breve del coro ratificará su final y anunciará el “turno de Créon” en la cadena de infortunios culminan la escena: “¡Bueno! Se acabó con Antígona. Ahora se acerca el turno de Créon. Tendrán que pasar todos” (198).

La escena décima contiene el relato del mensajero sobre los suicidios de Antígona y Hemón en la gruta subterránea. Las dos últimas secuencias están compuestas por un diálogo entre el monarca y el coro en un tono absolutamente opuesto al empleado por el tragediógrafo griego: no habrá lamentos del rey por la muerte de su hijo, tampoco por la de su esposa, Eurídice, que se ha quitado la vida del mismo modo que el personaje sofocleo (Anouilh 200). En medio de una extraña calma y a pesar de estar, como Antígona, completamente solo, un Créon incommovible que no suplicará por el término de su vida, se apoyará en el hombro de su pequeño paje, a quien aconseja no tener prisa por crecer, y marchará a la reunión del Consejo programado para las cinco: “Todos duermen. Está bien. La jornada ha sido ruda. (*Una pausa. Dice sordamente.*) Ha de ser bueno dormir” (201). Quienes tenían que morir han muerto, afirma el coro, anunciando la continuación de la vida en el palacio vacío de Tebas donde “Créon empezará a esperar la muerte” (202).

La tragedia de Anouilh no es tranquilizadora y segura, no asegura ningún sosiego final. Solo Créon, el aparente vencedor de la pieza, es capaz de aceptar y seguir viviendo después de la desdicha. Sin embargo, es difícil afirmar con rotundidad que en el drama del dramaturgo francés haya alguien que gane, al menos más allá de la pura batalla retórica que tiene lugar entre tío y sobrina; también que la muerte de Antígona estaba desprovista de causa alguna, o que era un mero síntoma de *histerismo* ridículo, como afirmó Luis Gil (“Antígona”), o una pulsión de muerte, un arrebato suicida. El conflicto trágico articulado por Anouilh, como trataremos de argumentar en un análisis final, elaborado tras la exposición de la estructura de la pieza de María Zambrano, es susceptible de, dada su carga de ambigüedad y complejidad, no reducirse a una tensión entre vencedor y vencida, entre la razón y la emoción, entre la prudencia o el deber y la irracionalidad, entre la apuesta por la vida y su rechazo.

Los personajes están, como los en los dramas áticos, atravesados por la incertidumbre y el desasosiego: luchan, dudan, se quiebran, cambian de opinión, de sentir y, al final, en una imposibilidad de encontrarse con la otredad, parecen declinar y entregarse al movimiento, bien de la vida, como Créon, bien de la fatalidad, como Hemón y Antígona. La expresión de lo trágico en Anouilh está impregnada de ausencia, de

ausencia cruda de un vínculo que Antígona anhela y busca incesantemente a lo largo de toda la pieza en la memorias de su niñez, en el regazo de la nodriza, en la propia emoción de desdicha, de falta absoluta de sentido en un universo donde las proclamas de felicidad cotidiana propias de Creón o Ismena, se entremezclan con el relato —inventado o real— de corrupción y violencia protagonizado por sus hermanos. Esta Antígona nos introduce en la batalla trágica, de resonancias griegas, que protagonizan unos seres humanos tratando de comprenderse a sí mismos y a las demás personas actuando en el interior de un universo de sentido inconcluso.

### 6.3. *Antígona enmurada*

En *La tumba de Antígona* Zambrano investigará la posibilidad de desplazar la irrevocable falta de sentido que predomina en el imaginario de Occidente por un fondo ético que libere al saber trágico de su cautiverio. Para ello le otorgará a la heroína un tiempo antes de morir, en un estado de delirio y en el umbral entre la vida y la muerte, dentro de la gruta subterránea situada a las afueras de la ciudad donde Creonte la había expulsado: “Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta” (Zambrano 201). A través de este tránsito, la protagonista podrá por primera vez “reparar en sí misma”, tomar conciencia y habitar una soledad que le permitirá disolver la fatalidad familiar y entregarse a una muerte que será, en realidad, un volver a nacer. “Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a hacer de guía al padre ciego, rey-mendigo, inocente-culpable”, Antígona no podía darse muerte, porque nunca había dispuesto de su vida (Zambrano 201).

Si recordamos el análisis del texto clásico, la entrega y la libertad de la heroína, sometida a la parcialidad y a la contingencia del universo trágico, así como a la maldición edípica, no es absoluta, ni está a salvo de ambigüedades y paradojas. A partir de este gesto poético, la autora ahonda precisamente en la singularidad de la heroína para brindarle un espacio-tiempo en el que, después de establecer un diálogo consigo misma, será escuchada, en una suerte de encuentro onírico y fantasmagórico, por las personas que fueron significativas en su vida y que intervinieron, de algún modo, en su destino trágico.

Frente a la interpretación dicotómica de la tragedia, como la hegeliana o la goethiana, frente aquellas donde Antígona encarna, incluso, la rebelión contra la autoridad tiránica, o ante la versión butleriana donde representa la transgresión de las normas del género y del parentesco, la reescritura zambraniana hará de su tema predilecto

la restauración de la fraternidad perdida y de la heroína la encarnación de un amor sacrificial y reparador: “Al descender viva a su tumba Antígona inicia otro periplo, el camino del delirio, a través del cual este personaje dará a ver algo del conflicto que atraviesa al linaje, a la ciudad, y también a todo individuo. La Antígona de Zambrano habla como enloquecida en su tumba, ella es ante todo voz.” (Llebadot, “*La tumba de Antígona*” 129).

La muerte parcial que habita la protagonista, similar a un delirio místico o un sueño, posibilita el despertar de una conciencia plena. En la poética zambranianiana, la locura y el universo onírico simbolizan “una experiencia histórica o metafísica de los límites” desatendida por el racionalismo europeo, capaz de ofrecer al ser humano un conocimiento ontológico y fenomenológico que no se puede codificar ni comprender desde “la sintaxis” o el “lenguaje ordinarios” (Trueba 36), sino desde una *razón poética* mediadora y creadora. Aquello que permanece velado a la conciencia, no solo individual, sino histórica y colectiva, se revela a través de este tipo de vivencias donde el tiempo — como también se articula en el género de la tragedia— se retuerce o se suspende y expresa la ambigüedad y la falta de control a la que está sometida la vida humana. El delirio constituye un “lenguaje nacido del más hondo sentir ante el abismo de la existencia”, un grito originario, primordial, corpóreo “que al articularse encuentra, no obstante, el sentido”, dado que lo individual deviene en universal, se significa a través de la voz y en la vivencia de lo trágico, expresando un fenómeno colectivo (Trueba 38).

Por su parte, los sueños, según explica Elena Trapanese, han sido considerados por Zambrano como una “grieta abierta para el conocimiento del ser humano” (11). Influida por los análisis y los tratamientos artísticos que en el Barroco se le otorgó al mundo onírico, donde este se interpretaba como una fuente de engaños o como una revelación, así como por las teorías psicoanalíticas de Freud, que apuntó al carácter gnoseológico de los sueños en cuanto canales de acceso hacia lo velado de la psique humana, y de Jung, que puso el valor su potencial creativo, sanador, simbólico, al tiempo que habló de la existencia de un inconsciente colectivo, la filósofa estimaba que la existencia humana no se desarrollaba solamente en el cuerpo o en la mente, sino en una tradición, en una herencia que expresaba “el subconsciente histórico o de la historia” (Trapanese 11-12). Gracias a la soledad y la libertad que el reconocimiento de la situación trágica produce (la *anagnórisis* griega), el sueño delirante y creador de Antígona, de carácter sacrificial, ligado a una expresión mediadora, amorosa e *inclinada* —por decirlo

con Adriana Cavarero—, posibilita su descenso a esas entrañas opacas e infernales del ser:

Lo que el destino propuso a Antígona fue cumplir una acción muy simple, rescatar el cadáver de su hermano, muerto en una guerra civil, para rendirle las honras fúnebres. Mas para realizarla, tenía no sólo que cruzar un dintel, sino pasar por encima de una ley de la ciudad, es decir, del recinto de los vivos. Como una lanzadera de telar, fue lanzada para entretrejer vida y muerte.

Fue un sueño de amor el suyo, es decir: de conocimiento, de lucidez que ve su condenación inevitable, su propia muerte y la acepta, pues que está situada en el punto del tiempo en que vida y muerte se conjugan. En un instante de pura trascendencia en que el ser absorbe en sí vida y muerte, transmutando la una a la otra. Fue la tejedora que en un instante une los hilos de la vida y de la muerte, los de la culpa y los de la desconocida justicia, lo que sólo el amor puede hacer. Fue esta su acción, el resto son las razones que su antagonista le obliga a dar.

...Y salva a toda su estirpe de la remota culpa ancestral que venía arrastrándose como una pesadilla del ser. Y se desenreda así el enrevesado hilo de su anómalo nacimiento, simbolizado sin duda por el cordón con que se ahogó Yocasta. (Zambrano, *El sueño creador* 84-85)

Habitante de ese umbral intermedio, enloquecida, Antígona es una *enmurada*, una figura mediadora: “En el lenguaje de hoy, un arquetipo. Hace reconocibles a personajes poéticos y a humanas criaturas conduciéndolas, como ella se conduce, más allá y por encima de sí mismas. Es la estirpe de los enmurados, no solo vivos, sino vivientes” (Zambrano 217). Esta desposesión, mediante la que, sin embargo, es capaz de tomar conciencia de sí, posibilita la consumación final de la tragedia, esto es, la liberación del conflicto, como señaló Llevadot, a la ciudad, a la familia en su conjunto de la falta edipal y a cada uno de los individuos. En la profundidad de su tumba, al final de un día indeterminado de abril, Antígona emprende un trance mediante el que tendrá ocasión de hablar con aquellas presencias que contribuyeron a urdir el tejido de su tragedia: entre todas, apunta Laura Llevadot, van ofreciéndole “la verdad ambigua y múltiple” que la condujo “hacia esa cuna del delirio” (Llevadot, “Acerca de *La tumba de Antígona* 129).

Prescindiendo de acotaciones y a través de la articulación de un monólogo/diálogo divididos en doce escenas breves, Zambrano construye diversas voces para unos personajes, que se manifiestan ante la protagonista —no se sabe exactamente— como fantasmas, sombras o personas muertas (Trueba 54): “Antígona” (pp.223-224); “La noche” (pp. 225-227); “Sueño de la hermana” (pp. 227-230); “Edipo” (pp. 231-233); “Ana, la nodriza” (pp. 234-237); “La sombra de la madre” (pp. 238-240), “La harpía” (pp. 241-244); “Los hermanos” (pp.245-253); “Llega Hemón” (pp. 253-254); “Creón” (pp. 255-257);<sup>110</sup> y “Los desconocidos” (pp. 262-266). Cada uno de los personajes desciende sucesivamente por tres escaleras y una puerta entreabierta que Antígona no habrá de volver a cruzar. La pieza nos sumerge en un viaje para el que no hay retorno

---

<sup>110</sup> Como en la versión de Anouilh, Zambrano también llama a este personaje Creón y no Creonte.

posible: el paso del despertar de la conciencia a través de la experiencia del delirio, a través de la escucha, del intercambio de un habla relacional, la cual le permitirá alcanzar un saber-sentir, propiciando su renacimiento.

Antígona dirige sus primeras palabras a la luz del Sol, perseguidor de los seres mortales, que le recuerda su situación de exiliada, muerta-viva, su imposibilidad de regreso, su radical soledad. En esta interpelación que dará comienzo a su trance expresa un anhelo adquirir una lengua diferencial, nacida de la luz. Desde ese momento, se origina el tránsito a partir del que la heroína, sumergida en las tinieblas, en la locura, se pregunta por quién es en relación directa con las demás personas que integraron su vida. El retrato de la travesía, a tientas, que realiza la heroína del desconocimiento hacia el despertar de una conciencia y de un habla misteriosa, experiencial que, además, se funda en el vínculo con la otredad diferente —la divinidad, los demás seres humanos— contiene reminiscencias a la poesía mística de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús, referentes en toda la producción de la autora (Montes Sampedro 35).

Y mientras te vea, luz del Sol, me seguiré viendo y sabré que yo, Antígona, estoy aquí todavía, al estar aquí, y al estar todavía sola, sí, sola en el silencio, en la tiniebla, perseguida aún por ese Sol de los vivos que todavía no me deja. Sola y perseguida por ti, luz de los vivos, la de mis propios ojos que sólo a ti y a mí misma estarán viendo. Y ¿qué me dices tú, luz del Sol? Sí, ahora lo sé, todos amaneceres iba a tu encuentro, la luz pura de la mañana, te ponías rosa, roja a veces, eras la Aurora. Yo esperaba de ti las palabras, y sólo me dabas el Sol, día tras día, el Sol.

...

Y ahora ¿vienes a decirme algo, luz del Sol? Si al fin te oyese, si me dieras esa palabra, una sola, que viniera derecha al fondo de mi corazón, allí donde, ahora lo sé, ninguna palabra, ni la de mi juez, ni la de mi hermana, ni la del amor, nunca ha llegado ... Tu palabra, luz, sin que yo la entienda. Dámela, luz que no me dejas. La palabra nacida en ti, y no ese Sol.

...

Ahora sí, en la tiniebla completa y ya sin sombra, al menos. Pero arriba, sobre la tierra y no dentro de ella estoy; yo creía que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria. Pero no. Estoy fuera, afuera. No en el corazón de la noche sintiendo el latir del corazón de la eterna madre tierra. Allí bebería del agua, de la raíz oscura del agua. Pero no, seca la garganta, el corazón hueco como un cántaro de sed, estoy aquí en la tiniebla.

Pero ahora conozco mi condena: «Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...». (Zambrano 223-224).

El monólogo de Antígona está, así, cargado de símbolos (el Sol, el cántaro, el agua, la Aurora) —unidad poética privilegiada por la mística—, palabras-llave que dan acceso a la realidad que se mantenía oculta a la razón. En este acto donde el ser se desposee para reconocerse en su plenitud, en su singularidad y en el misterio de la otredad subyace un trasfondo ético y fenomenológico, al tiempo, contrario a la retórica moderna de corte positivista que postula un modelo de conocimiento y de relación en virtud del cual el sujeto debe asimilar al objeto racionalmente, aprehenderlo, para diferenciarse y producir

saber e identidad. La heroína zambraniana busca conocer desde otro lugar, fundar una nueva lengua que la conduzca a la ciudad-raíz, a la ciudad de la fraternidad donde la violencia, la guerra y el conflicto cesen y sus rastros sean sanados, de una ciudad de la que nadie vea la necesidad de exiliarse, de huir, de donde nadie sufra una expulsión. La heroína tratará de reparar el daño sobre el que Tebas se sostuvo:

La primera piedra que funda la ciudad refiere el lugar del origen y en el origen se encuentra la víctima de la tensión que sostiene a la ciudad: Antígona y sus hermanos, la tensión entre la ley divina y la humana. La lucha por la vida, por salvar a la ciudad como proveedora, madre nutricia que alimenta, protege y da sustento. La ciudad que salva del desamparo, la ciudad en la que se genera la *poiesis*, la creación de unos a otros. Ciudad fundada sobre una negación y sostenida por las contradicciones propias de la vida de sus moradores y su historia. (Rogelio Laguna 8)

Después del encuentro con el Sol, vendrá la noche con el manto antiguo de fatalidad y horror que se cierne sobre la piel de la heroína desde pequeña. Así se inicia, por fin, el viaje al interior de los ínfimos, del delirio, de la sombra donde Antígona, capa a capa, se va encarnando, habitando un cuerpo que, hasta entonces, había permanecido como un cascarón vacío, un recipiente lleno con la historia trágica de su familia: “Ni el agua lustral, ni la corriente del río, fueron bastante potentes para arrancarme esta piel de terror. Nunca estuve desnuda; mi piel fue deshojada por este parásito. Un día me vi y de repente me dio sobresalto. ¿Era yo esa larva sin cuerpo, sin más espesor que el necesario para ser visible?” (Zambrano 225) Allí, en ese sepulcro-cuna, volverá a nacer siendo ella misma: “No, tumba mía, no voy a golpearte. No voy a estrellar contra ti mi cabeza. No me arrojaré sobre ti como si fueras la culpable. Una cuna eres; un nido. Mi casa” (Zambrano 225); “Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviera naciendo en esta tumba” (226).

Acto seguido, se encontrará, en una escena titulada “Sueño de la hermana”, con Ismene y podrá reconciliarse, restituir el lazo roto, disolver el conflicto que las enfrentaba en la tragedia de Sófocles y las seguía separando como la dócil y la obstinada, la prudente e individualista en la pieza de Anouilh. El vínculo y el destino trágico de ambas se presenta como un juego infantil e inocente donde ambas cumplían un papel y compartían *un secreto*, una alianza inquebrantable entre ambas que se rompió con la condena de Creonte, con la política de la guerra. Antígona reconoce la función que cada una debía desempeñar, la voluntad que su hermana tenía de acompañarla en su final y también su dolor:

Porque hermana nosotras tenemos nuestro secreto. De niñas, cuando jugábamos, y cuando nos peleábamos ... ese secreto estaba encendido. Nuestro secreto. Todos sabían que lo teníamos. Pero nosotras nunca aludíamos a él. Y ahora, yo no sabría tampoco decírtelo. No es de decir. Eso es.



Era de jugar, de jugar a nuestro juego interminable. Después era de hacer, de hacer eso que yo sola hice: acompañar a nuestro padre; después ir a lavar a nuestro hermano maldecido. Y tú no viniste; y después sí, ya me acuerdo: tú quisiste morir conmigo.

Pero yo no te dejé. Y él, el hombre ese del poder, el que mandaba. El que manda para condenar pareció obedecer mi voluntad ... Y no te condenó a muerte, quiero decir: te condenó a vivir sin mí ... con la angustia de haber perdido el secreto, como un anillo que se rompe y ya no le sirve a nadie.

Pero no, Ismene, no ... Tú no tenías que venir conmigo a lavar a nuestro hermano sin honra, porque ... la lavandera soy yo. (Zambrano 228)

En este parlamento, Antígona no obtendrá respuesta. Se extiende un amplio silencio en su tumba, un silencio presencial y necesario para que se produzca la *anagnórisis*, un autoconocimiento que no es repentino, ni puramente individual. A la marcha de su hermana, llegará el padre, a quien confunde con un dios. Edipo —como Tiresias— recobra la vista en la oscuridad, allí, la heroína le hace apercibirse del solipsismo fáustico que rodeó a su figura, a sus acciones y de su soledad: “Ah padre, sí eres tú, te reconozco, siempre preocupado contigo mismo, viéndote a ti mismo solo, solamente” (Zambrano 231). La dimensión trágica del héroe sofocleo se define en la pieza zambranianiana a partir de la pérdida de conexión que este tenía con el resto de las personas que lo acompañaban: “EDIPO: Tú me llevabas, y yo me dejaba conducir por ti. Entonces comencé a ver que no había hecho sino correr sin moverme del mismo sitio; que no me había movido ni un solo paso. Quise ascender, subir trepar como la yedra ... No me casé en verdad. Siempre me olvidaba de ella. Ella ...” (231).

Ante la mención de Yocasta, la protagonista siente la necesidad de restituir el lugar que su madre ocupaba para ella, un espacio que siempre había sido eclipsado por Edipo: “ANTÍGONA: Tengo también que escucharte esto, que me hables de ella ... Ella, ¿no lo sabes? Era mi madre, y lo será siempre. ¿O es que me quieres dejar sola? Sola para que sólo sea tu hija” (Zambrano 231) Zambrano logra que Antígona se deshaga de la maldición —señalada por Butler en su análisis del mito sofocleo— que Edipo le había lanzado durante su marcha hacia Colono con el propósito de que lo amase solamente a él y, por una caprichosa extensión y tras su muerte, a su hermano Polinices, reconstruyendo, de este modo, el vínculo con las mujeres de su familia.

Al finalizar el diálogo, Edipo pedirá ayuda a su hija para poder terminar de nacer y se quiebra, definitivamente, el lazo fatal que ligaba al padre y a la hija: “Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame hija, a nacer” (Zambrano 234). Mientras Antígona está sumida en la incertidumbre, en la absoluta oscuridad de la tiniebla de su tumba, aparece Ana, la nodriza, un personaje que inventó e introdujo antes Anouilh en su versión, pero

distinto en su planteamiento: ella será la única conocedora del verdadero destino de la muchacha.

La nodriza posee un conocimiento primordial, arraigado en el cuidado y en la solicitud, la única que escucha, además de la protagonista, y “tiende su palabra” a las demás (Trueba 54). Hará una breve incursión en escena para asistir, una vez más, como lo hiciera en su infancia, a Antígona e impulsarla en su travesía por el delirio, ayudándola a acordarse de sí misma gracias a su presencia segura y a la consistencia de su relación, mantenida en el tiempo, preservada en esa muerte en vida: “ANA: Niña, mi Niña, ya ves cómo vengo y te traigo un poquito de agua en tu cantarillo. Y una ramita de albahaca” (Zambrano 235); “ANTÍGONA: Ana, Ana, eres la de siempre ... Ana, tú eres el único ser que he conocido ... Pero a mí, entonces, ¿qué me pasaba?” (236); “ANA: Entonces, entonces nada. Eres así tú también, somos las dos de esa gente a la que nunca les pasa nada, nada más que lo que está pasando a los demás” (236).

En la siguiente escena, Antígona se encuentra con su madre, una figura ambivalente, desprovista de la complicidad que tenía con Ismena y de la certeza que envolvía a su relación con la nodriza. Yocasta se muestra como una “sombra”, porque su ser se expresa negativamente, está marcado por un anhelo, por una fantasmagoría, por la ausencia de sí misma y se muestra ante su hija, como Edipo, para que le ayude a renacer. Solamente cuando Antígona la reconozca como “madre”, ella podrá partir en paz: “Ah, sí, ya veo. Ansías que yo sea tu hija, solamente y del todo. Pues que, tal como ha sido, es como si fuese tu hija a medias y doblemente a la vez; hija dos veces y sin padre” (Zambrano 238); “Has venido, sí, yo sé, porque tienes esa costumbre y porque lo necesitas. Eras así. Mira, una Madre, porque, tú ya eres para siempre una Madre” (239).

A su ida, hará su incursión en escena “La harpía”, un ser mítico, una “araña”, “tejedora de razones” (Zambrano 242), materia sonora que se expresa a través de un murmullo y tratará de confrontar a Antígona con su juventud y con su renuncia al matrimonio con Hemón, convencerla de que cometió un error por no haber rectificado frente a Creonte y situarse del lado de la vida: “HARPÍA: Si tú hubieras querido boda, la tuya, tu boda, no habrías hecho nada de aquello, librándote así de esta historia. Si le hubieses amado, a él, a tu novio. Ibas a su lado con el pensamiento en vuelo” (243). Sin embargo, Antígona renuncia a escucharla, cerrada a la razón violenta y asimiladora, la que busca justificar las políticas de la guerra: “El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre ... Te llamo ahora por tu nombre, enredadora, razonante Harpía. Vete, que en mí no puedes entrar” (245).

En el diálogo con “Los hermanos” y el que mantiene con Creón muestra, de acuerdo con Trueba (62), dos maneras de entender la palabra, de entender el mundo y estar en él. El lenguaje de Etéocles emana de una práctica de la soberanía patriarcal y edadista que minimiza la voz de Antígona, a quien afirman no comprender. La imposibilidad de establecer una comunicación en cada intercambio, un rasgo que se expresa de igual modo en la tragedia sofoclea y en la de Anouilh, se debe a la condescendencia y al paternalismo con que se dirige a heroína trágica, a la que no considera provista de legitimidad para hablar públicamente el seno de la comunidad. Ella, en cambio, se mantendrá firme en su oposición a la lógica necropolítica impuesta por Creón, Etéocles y practicada por ambos hermanos en la disputa por el trono que los condujo a la muerte y se alinea en su discurso con la práctica de esa resistencia no violenta que caracterizó a su figura desde la escritura original.

ANTÍGONA: Sí, teníais que morir y que mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres, si no matan. Los inician así, primero con los animales y con el tiempo y con ese grano de pureza que llevan dentro. Y en seguida con otros hombres. Siempre hay enemigos, patrias, pretextos. Creen que matando van a ser los Señores de la Muerte. El Rey no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. Y luego el Juez que no mata.... Pero él no, manda matar porque él está ya en el reino de la razón pura, la ley. Y no basta. Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro. Suicidarse en otro y en sí con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen, por tanta muerte expandida. El Señor de la Muerte tiene que matarse al fin, si algo tiene dentro vivo en la esperanza del perdón. Para eso hay tiempo, todo el que haga falta. Para vivir no hay tiempo. (Zambrano 246)

Etéocles renegará de su vínculo con Edipo, a quien responsabiliza de todas sus desdichas, mientras que Antígona asume sus orígenes y su parentesco no normativo, igual que en la escritura sofoclea y en la de Anouilh, reconciliándose con él y apunta a la ambición y a la violencia desatada entre los hermanos, a la falta de fraternidad, como el origen de la tragedia:

ETÉOCLES: Y es por eso, todo lo que nos ha pasado ha sido a causa de nuestro Padre, de él y nada más que de él.

ANTÍGONA: En eso no os equivocáis, pues sin padre no hubiésemos nacido.

ETÉOCLES: Mas pudo ser él de otra manera; no haberse equivocado tanto, no haber caído tanto, haber sido tan ciego.

ANTÍGONA: Y si no se equivoca, si no se ciega, no seríamos hijos de su madre. No seríamos. Queréis el poder, el trono que os venía de él, de ella, ése sí lo quisisteis; el poder sí, mientras que del ser renegáis. (Zambrano 248)

Por su parte, Creón, como en la pieza de Anouilh, tratará de convencerla para que regrese a la vida y que se sitúe, junto a él, en la esfera del poder: “CREÓN: Vamos Antígona. Ve delante de mí. Sube tú antes que yo, sube tú primero” (Zambrano 255); “No te obstines,

Antígona. Quizá crees que ha pasado mucho tiempo. Pero no. Mira, ¿no lo ves? El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día. Vamos Antígona, arriba, arriba” (256). Su lenguaje se rige por lógicas de poder, bien dicta órdenes, bien busca acatarlas, mientras su sobrina se mantiene al margen, excede esa ecuación: “CREÓN: Lo que no quiero es oírte: que te vayas” (255); “CREÓN: Que te vayas de aquí, arriba, arriba ... y conmigo a lo alto, al poder. Pues que yo, como es justo, he de seguir reinando” (255); “CREÓN: Dime: ¿Qué es lo que tengo que hacer? ...: te obedeceré. ANTÍGONA: A mí no hay que obedecerme” (255). Es otra relación que existe entre Antígona y Polinices. A través de esta Zambrano formulará el potencial ético de la tragedia, esto es, la restauración de los vínculos dañados, de la fraternidad.

Él visitará a Antígona, en la parte final de su trance, porque quiere fundar con ella la “ciudad de los hermanos”, la promesa de un orden nuevo, la utopía zambraniana que está en consonancia con las reivindicaciones ecofeministas y de la ética del cuidado donde la interdependencia entre los seres vivos y las relaciones de solicitud, desprovistas de jerarquía y de violencias son atributos primordiales:

POLINICES: No me respondes, hermana. He venido ahora a buscarte. Ahora, no tardarás mucho en salir de aquí. Porque aquí no puedes quedarte. Esta no es tu casa, es sólo la tumba donde te han arrojado viva. Y viva no puedes seguir aquí; vendrás ya libre, mírame, mírame, a esta vida en la que yo estoy. Y ahora sí, en una tierra nueva, en una tierra nunca vista por nadie, fundaremos ... la ciudad nueva, donde no habrá hijos, ni padre. Y los hermanos vendrán a reunirse con nosotros. Nos olvidaremos allí de esta tierra donde siempre hay alguien que manda desde antes, sin saber. Allí acabaremos de nacer, nos dejarán nacer del todo. Yo siempre supe de esta tierra. No la soñé, estuve en ella, moraba en ella contigo, cuando se creía ése que yo estaba pensando. En ella no hay sacrificio, y el amor, hermana, no está cercado por la muerte. Allí el amor no hay que hacerlo, porque se vive en él. No hay más que amor. Nadie nace allí, es verdad, como aquí de este modo. Allí van los ya nacidos, los salvados del nacimiento y de la muerte. Y ni siquiera hay un Sol; la claridad es perenne. Y las plantas están despiertas, no en un sueño como están aquí; se siente lo que sientes. Y uno piensa, sin darse cuenta, de un pensamiento a otro. Todo pasa dentro de un corazón sin tinieblas. Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí fuera. (Zambrano 251-252).

Después de la marcha del rey, Antígona, precedida de su imagen, inconsciente de su propio sacrificio, nacerá por segunda vez en la soledad de la cueva subterránea, “entrándose en las propias entrañas hasta encontrar el punto donde la boca de la muerte se abre y deslizarse en su angostura hasta ser por ella bebida” (Zambrano 214). Durante el tránsito, en esta “muerte por entrañamiento”, la heroína zambraniana logra desplegar una conciencia sobre sí misma que no depende del reflejo de la fatalidad, de la imagen de Edipo para resolverse, sino que es reflexiva, preserva su singularidad al tiempo que repara en la relación con la otredad.

Lejos del sufrimiento y la desolación final expresadas por las Antígonas de Sófocles y Anouilh, la protagonista de la reescritura está alineada con su propósito, con su entrega, se sustrae a la fatalidad, como hace notar Llevadot, gracias a la conexión con la desposesión trágica del delirio. En la pieza escrita por Zambrano lo trágico se expresa como una oportunidad para el tránsito hacia el verdadero conocimiento del ser, pero no de un ser individual, sino de una conciencia trascendente que, paradójicamente, solo puede desplegarse experiencialmente y nutrirse, así, de la escucha y de la palabra vivida y expresada como intercambio, como razón poética: desveladora, pero no dominante.

#### 6.4. *Dos Antígonas en diálogo con la locura*

Aunque la imagen de la protagonista trágica retratada por Anouilh mantiene una distancia aparente con la heroína zambraniana, ambas conservan la dimensión excesiva propia de la Antígona de Sófocles. La Antígona del dramaturgo francés se encuentra en conflicto con su estado, con sus acciones, con las razones de su acción; es un sujeto trágico que padece y es juzgada por los demás personajes por su desmesura. La Antígona de la filósofa, por el contrario, es un personaje, situado en el umbral entre la vida y la muerte, que se ha entregado al camino del delirio, de la desposesión a la que le ha conducido el reconocimiento trágico de su vida. Este hecho permitirá que la primera muera en un estado de desasosiego, mientras que la segunda podrá reconciliarse consigo misma y reparar las relaciones con las demás personas.

Ambos planteamientos del conflicto, leídos desde los marcos teóricos propuestos en esta investigación, son susceptibles de superar o transgredir una hermenéutica dicotómica del hecho trágico. *La tumba de Antígona* bien podría integrarse en esa genealogía filosófica y poética, cuya existencia reclama Simon Critchley, que se aleja deliberadamente del platonismo y concibe la realidad, el ser humano y sus relaciones trágicamente. En el universo dramático de la pieza resuenan los análisis que Raymond Williams, Rita Felski, Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, Nicole Loraux, Edith Hall o Page duBois elaboraron sobre el género ático. La polisemia, el trastocamiento del tiempo, la ambigüedad, el protagonismo de los afectos, la coexistencia de lo divino y lo mortal, de la contingencia y la libertad y, en especial, la confluencia de una polifonía de voces articuladas en un diálogo, y de una concepción ontológica donde la dependencia y la fragilidad ocupan un primer plano son atributos presentes en la reescritura que tienden un puente directo con el tratamiento de lo trágico en la Antígona de Sófocles, al tiempo que lo actualizan.

En otro plano, el protagonismo que adquiere el cuerpo enajenado, vulnerable, desposeído, fuera de sí, la naturaleza singular y comunal de la voz, así como el valor que se le otorga a la intimidad y a la naturaleza experiencial del lenguaje permiten, a su vez, establecer conexiones productivas entre la pieza, los feminismos posestructuralistas y la ética del cuidado. La preocupación zambrana, visible a través de los monólogos y diálogos pronunciados por su Antígona, por situarse ante la alteridad desde una posición vulnerable, desposeída, inclinada, no solo remite al pensamiento, expuesto en apartados anteriores, de Adriana Cavarero y Judith Butler, sino al marco conceptual de la obra de Emmanuel Levinas, quien influyó decisivamente en la obra de ambas filósofas.

El pensador judío y Zambrano consideran que existe una violencia en la tradición onto-epistemológica de Occidente y la atención que se le dedica al ser en cuanto categoría separada de la otredad que, en su forma de conocer, reduce lo exterior a lo interior, el yo con los demás sujetos. El resultado es, como bien sintetiza Mèlich, “una filosofía asimiladora, que no ha permitido ni fisuras, ni disidencias, ni anomalías. No hay alteridad en esta tradición ontológica. Aquí todo está en todo, nada es exterior a nada y todo tiene sentido” (314). Marcada su biografía, como la de María Zambrano, por los desplazamientos, la violencia, las pérdidas traumáticas y el horror de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, e influido por un profundo estudio del judaísmo y las religiones, Levinas se consagró a la práctica de una filosofía que, ante todo, fuera no una moral, sino una ética de la “santidad”, esto es, la concepción de una naturaleza humana que se define por la preocupación primordial hacia la otredad, por el reconocimiento de su “preeminencia” (193).

El filósofo estima que esa atención es despertada en el ser humano ante la imagen del “rostro” y la aceptación de su misterio ontológico que lo vuelve inabarcable, inasible y nos alerta de su vulnerabilidad y finitud: “El «rostro» (*visage*) es lo que se halla detrás de la fachada, bajo el semblante que cada uno se da: es la mortalidad del prójimo ... El rostro en su desnudez es la fragilidad de un ser expuesto a la muerte, pero al mismo tiempo es el enunciado de un imperativo que me obliga a no dejarlo solo” (Levinas 194). La otredad es aquello que no se deja asimilar por la estructura de una razón solipsista que busca aprehender, contener, iluminarlo todo para que nada quede fuera de su foco, no se puede definir como un “*alter ego*” sino como “aquello que yo no soy”, no en virtud de las características psicológicas, físicas o temperamentales, sino a “su alteridad misma” (Levinas, *El tiempo y el Otro* 127).

En *La tumba de Antígona* la enajenación y el sueño se presentan como los estados mediante los que la heroína será capaz de reparar en sí misma y sanar los vínculos con los demás personajes. El delirio anula el funcionamiento convencional de la razón y de los parámetros lógicos, de las coordenadas espaciotemporales mediante las que el sujeto se aproxima a la realidad. Hay un abandono del foco o, más bien, una alteración del enfoque, de los sentidos y del propio discurso. En el interior de la tumba subterránea, el Sol —una analogía con la luz de la razón— abandona a Antígona para sumirla en una oscuridad que propiciará su renacimiento. Ella va a tientas, su voz resuena en la tiniebla y sus ojos no serán capaces de ver a las otras personas, de abarcar su ser, no sabe qué son (si vivos, muertos o sombras).

La heroína se halla entonces en una situación de vulnerabilidad radical a la que decide entregarse y desde la que se relaciona: desde un cuerpo ciego, desde una razón perturbada y un habla de la razón poética despojada de soberanía. Como el sujeto ético pensado por Levinas, Antígona no busca entender desde el *lógos* no persigue aprehender a las otras personas, fagocitarlas con su discurso, persuadirlas, convencerlas, sino aceptar la demanda de su rostro. Recordemos cómo se niega a entrar en el juego retórico de jerarquías y dominación empleado por Etéocles, Creón, cómo le recuerda a su padre que su error trágico residió en dejar de tener presentes a las demás personas por su afán de saberlo todo o el modo en que acusa a La Harpía de ser una razonadora y de qué manera, por el contrario, se sintió segura y reconocida por el lenguaje cuidador de Ana, la nodriza, quien solo buscaba acompañarla en su travesía de autoconocimiento, asistirle en la soledad, en su muerte por *entrañamiento*.

En este sentido, la Antígona zambraniana se alinea con una la ética del cuidado y con aquellas antropologías, como las postuladas por Gilligan, Levinas, Cavarero o Butler, que, en palabras de la filósofa Fabienne Brugère, combinan “la vulnerabilidad y la relacionabilidad”, concebida esta última noción en su doble vertiente de “dependencia e interdependencia” (10). En el diálogo entablado por Antígona, la precariedad (*precariousness*) constituye el *locus* de enunciación, la condición que define su ser. Desde ahí, como señala Begoña Sáez Tajafuerce, la pregunta por la alteridad “experimenta un giro irreversible, en virtud del cual ya ni cabe la fórmula «¿qué soy?» sino «¿quién eres?» (9). Butler sostiene que esto implica un cambio en la estructura misma de la interpelación, de tal manera que el yo no se dirige al sujeto-otro con el propósito de “llenar el contenido” de su condición de persona, sino para dirigirse a él en cuanto *rostro* (*Dar cuenta* 48).

En virtud de ese giro en la interrogación sobre el ser “la ontología llega a ser relacional” o, viceversa, “porque la ontología se concibe como relacional, la pregunta por el ser experimenta el giro descrito” (Tajafuerce 10). Antígona se dirige a los demás personajes desde esa relacionabilidad y el despertar de su conciencia se produce gracias y en virtud de ella, se constituye en la relación, no antes de ella, en la idea que tenía de esta, sino en la experiencia misma del diálogo. Ella alberga dentro de sí la historia de un anhelo por restituir vínculos y disolver aquellos enfrentamientos que dividieron la ciudad, a la comunidad y a los individuos en sujetos de derecho y sujetos ilegítimos, traidores y patriotas, en soberanos y súbditos, en víctimas y victimarios, fuertes y débiles o que separó en los cuerpos y en el lenguaje la razón de la experiencia, de la emoción, lo divino de lo humano o la vida de la conexión con la muerte y el duelo.

En la travesía interior de Antígona, la soledad se volverá un requisito fundamental, sin el cual no podría haber reparado en sí misma (Zambrano 201). No se trata de un estado solipsista despoblado de las demás personas, sino de un estado interior a través del cual la heroína es capaz de separar su acto —ese sacrificio amoroso que realiza para liberar del peso de la fatalidad a cada una de las personas, a su familia y a Tebas— de la singularidad de su ser, de su identidad y, al tiempo, *inclinarse* hacia los demás: la soledad de Antígona es la que le permite amar libre, despojada de cargas y dejar marchar a Edipo, reparar el vínculo con Ismena, llamar “Madre” a Yocasta y mantenerse al margen de las increpaciones y de los reclamos del lenguaje soberano de Etéocles, Créon o La Harpía. Sería entonces así un requisito para abrazar la singularidad del rostro de la otredad y del rostro propio, al igual que la intimidad y la proximidad con los adentros se transforman en gestos de cuidado. Gracias a su soledad Antígona atiende su propia vida, que se hace cargo, habita su propia muerte.

Recordemos que en el marco teórico del *care* lo privado posee una dimensión política, pública y ética ineludibles: su feminización y su individualización son considerados productos de un modelo ontológico patriarcal y desigual. Y es que es la protección de esa conexión íntima con el ser lo que posibilita el despliegue de relaciones éticas y comunales sanas, donde los individuos no renuncien a esa singularidad. La soledad de Antígona es la que le permite amar libre, despojada de cargas, de la carga de Edipo con su hermana Ismena, la que le impedía llamar Madre a Yocasta y también de la carga de las increpaciones desafiantes del lenguaje soberano de Etéocles y Créon. En esta dirección, Josep Maria Esquirol dirá, en un ensayo donde pretende articular una “filosofía de la proximidad”, alineada con las antropologías del cuidado y la vulnerabilidad, que la



soledad constituye una condición primordial para establecer una conexión con los demás: “Hay soledades incomparables en su compartir. En realidad, sólo quien es capaz de soledad puede estar de veras con los demás” (9). Esquirol concibe la soledad del mismo modo que Zambrano y su Antígona, como un acto de “resistencia íntima”:

Pintadas en la pared de un anacoreta, en una casa muy deteriorada de la ciudad italiana de Turín, se podían leer estas palabras: «Quien va al desierto no es un desertor». Paradójicamente, a pesar del significado de *desertor* (aquel que abandona un deber o un compromiso y huye hacia una zona deshabitada), esa inscripción quizá contenía toda la verdad.

...

Quien va al desierto es, sobre todo, un *resistente*. No necesita coraje para expandirse, sino para recogerse y, así, poder resistir a la dureza de las condiciones exteriores. El resistente no anhela el dominio, ni la colonización, ni el poder. Quiere, ante todo, no perderse a sí mismo pero, de una manera muy especial, servir a los demás. (Esquirol 9)

¿Resistencia íntima? No hay resistencia ... sin generosidad ... Conviene subrayarlo para poder introducir luego, sin equívocos, la idea de *resistencia íntima*. *Íntima* no en cuanto interior, sino en cuanto próxima, y también cuanto central, nuclear, del *sí mismo*. La resistencia íntima se parece a la eléctrica en que, paradójicamente, al resistir el paso de la corriente, da luz y calor a los que están cerca; una luz que ilumina el propio camino y que sirve de candil para los demás, guiando sin deslumbrar. No una luz que revela los valores supremos en el cielo de la verdad, ni el sentido oculto del mundo, sino una luz de camino, que protegiéndonos de la dura noche nos alumbra, nos hace asequibles las cosas cercanas, nos reconforta. (16)

Expulsada a las afueras, condenada a una muerte en vida, la Antígona zambraniana en cambio, no es una desertora, sino que resiste íntimamente, plegándose, amparándose de la dureza de la luz del Sol, del lenguaje asimilador del poder y de la guerra y sirviendo de guía, de farolillo, a su propio ser y a quienes la visitan. La desposesión de Antígona es generosa, se *inclina*, al igual que la de Polinices cuando se dirige a ella para proponerle, después de todo, fundar la ciudad fraternal. El cuidado, así, no tiene un componente femenino diferencial—aunque sí feminista, pues se aleja del modelo humano soberano, patriarcal, beligerante— en la pieza zambraniana —como la crítica le atribuye (véase la compilación de: Lozzi) y como sí ocurre en la lectura que Hegel, Irigaray, incluso Cavarero, Župancic o Žižek—, sino que es, como asevera Gilligan, patrimonio de todo ser humano.

La *inclinación* de la Antígona zambraniana se materializa en la palabra de la razón poética, misteriosa, simbólica, que da voz, como dice Trueba (46) “a un conocimiento que se quiere fundado por la experiencia”. Se trata de una palabra atenta, que acepta que las demás personas albergan siempre algo que no sabemos, que prepara un hueco dentro de sí “para que lo escuchado tenga lugar” (47) y que habla con todo el cuerpo, un cuerpo delirante, ni vivo, ni muerto, ni real, ni soñado, ni de muchacha, ni de mujer. En este sentido, mantiene la condición de subjetividad excesiva señalada por Butler en su

relectura, habita el límite, la encrucijada, la frontera, quebrando la norma, cuestionando las condiciones de representación, los lenguajes y los saberes legítimos, en este caso, no desde un género disidente, pero sí desde una posición que atenta contra los ideales de racionalidad, coherencia, estabilidad presente en nuestra tradición ontológica y epistémica desde Platón.

Ella es una enmurada, su condición es la de permanecer en las tinieblas, semi-velada, como el rostro de Levinas o como el ser precario descrito por Butler, incapaz de asir y de ser asida y habrá de pasar “por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabar dando esa luz que solo en el corazón se enciende” (Zambrano 203). El grito de Antígona primero y después su llanto es “una voz que surge una y otra vez”, una “presencia inviolable”, una conciencia “intangible”, escribe Zambrano (221), que siempre traerá consigo un desbordamiento “mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y la ley no se rindan ellas a la luz vivificante”.

El potencial y la dimensión ética de la reescritura zambraniana es deliberada, ineludible y, como lo hiciera Butler en el plano hermenéutico, actualiza la tragedia sofoclea yendo más allá de una lectura dicotómica que feminizaba, privatizaba y despolitizaba la causa de Antígona. La poética de *La tumba de Antígona* debe significarse, contextualizarse en el empeño de la filósofa del exilio por transformar la *violencia por la verdad* que define la tradición ontológica, epistemológica y fenomenológica occidental y hallar alternativas a la crisis del racionalismo eurocéntrico en una época donde la devastación de la guerra pobló de falta de sentido a la humanidad. Conectando la tragedia y lo trágico de su época con un sentido ético, Zambrano no renuncia, no acepta la naturaleza irrevocable del mal de su tiempo y articula un modo de resistir íntimo, y también político, frente a la desesperanza y desde una poética del cuidado.

Aunque en un sentido negativo, el conflicto trágico formulado en la *Antígona* de Jean Anouilh versa de igual modo sobre los vínculos y la conexión con el propio ser y la alteridad. La identidad de su heroína resulta aún más perturbadora y problemática que la de la protagonista sofoclea y lleva al extremo los rasgos de los sujetos trágicos analizados por la hermenéutica sobre el género clásico: no encarna ninguna feminidad ideal, no es un modelo de razón o de prudencia, ni de mayoría de edad, mantiene una inclinación ambigua por Polinices, vive atravesada por la incertidumbre en un mundo donde el sentido está fragmentado, no sabe cómo debe actuar, su comportamiento es errático, está dividida, su causa resulta ambigua, oscila entre estados emocionales aparentemente contradictorios y expone abiertamente su vulnerabilidad. Es el ser problemático, el

enigma de la comunidad que describen Vernant y Vidal-Naquet y Simon Critchley, el sujeto abyecto, extraño, *queer* cuya desmesura no encaja en la *pólis*.

El peso de su conflicto no recae enteramente en la acción transgresora de enterrar el cuerpo de su hermano, sino en la necesidad radical de hallar un sentido y de establecer vínculos auténticos con la existencia y las demás personas. Igual que la Antígona zambraniana, la heroína trágica de Anouilh no necesita, *no quiere comprender* (Anouilh 156), quiere decirle a Créon *que no y morir* (172) sino experimentar desde el cuerpo, desde los afectos, las emociones la vida, en su presencia radical y, si hiciera falta, en su presencia cruda, trágica, carente de esperanza, como lo hiciera Edipo:

Antígona: ¡Como mi padre, sí! Somos de los que plantean las preguntas hasta el fin. Hasta que no quede ya en realidad viva una pequeña posibilidad de esperanza, hasta que no quede sin estrangular la más pequeña posibilidad de esperanza. ¡Somos de los que saltan encima, cuando la encuentran, a la esperanza, a vuestra querida esperanza, a vuestra sucia esperanza! (Anouilh 183)

Con su discurso Antígona parece sacrificar, señala Deppman, las fuentes de sentido apreciadas por Occidente desde antes de Sófocles y no parece hacerlo, según el crítico, para construir algo, sino para poner en su lugar la muerte (1248). La visión de la existencia de un pesimismo desprovisto de dirección, de una voluntad generadora, común en los comentarios críticos sobre la tragedia se complementa, además, con la perspectiva de que el rey es el vencedor de la tragedia y Antígona es la vencida (Pronko; Gil, “Antígona”, “Introducción”; Steiner; Saravia de Grossi). Sin embargo, en la determinación de muerte de la protagonista puede haber un trasfondo ético que conecte, igual que la pieza de Zambrano, con una genealogía filosófica y poética trágicas frente a lo que Nietzsche denominó el *optimismo socrático*, el cual se fundamentó en la condena al error, de la paradoja, en la evasión del lamento, de la finitud y del duelo (125).

En esta dirección, estimamos que es posible realizar un análisis que preserve el potencial ético de la reescritura y que trascienda una hermenéutica basada en la tensión dicotómica de contrarios, si se atiende al saber trágico que entrañan los personajes, a la temática de la pérdida de conexión, de significado, de vínculos y a la violencia con la que se desarrollan las relaciones humanas. Se trataría de pensar más allá, de reelaborar: la imagen patriarcal de una Antígona *histérica*, rebelde sin causa, loca, irracional, impulsiva, egoísta; la del héroe kantiano encarnado por Creón que ha de sacrificar su sensibilidad por el bien común; la del Hemón que debe aprender a hacerse un hombre renunciando a su vulnerabilidad y a su dolor por el duelo de su prometida; la rivalidad perpetua entre la hermana dócil, femenina, racional y la desafiante, la masculina, la

obstinada; así como de la dualidad pureza/corrupción, felicidad/fatalidad desde la que ha sido leído el drama.

Si leemos el conflicto de Anouilh desde las nociones de *vulnerabilidad*, *precariedad*, *inclinación* presente en las antropologías feministas y en la ética del cuidado, así como desde los análisis hermenéuticos sobre el género clásico es posible observar con otra óptica la conducta de unos personajes que, en realidad, no saben cómo lidiar con la incertidumbre, el miedo, la soledad, la falta de conexión, con su propia existencia, la vida y con las demás personas, con la fragilidad, la desesperación, el desasosiego, que se quiebran, se equivocan, juzgan y son juzgados, aman, sueñan, desean. Su papel en la pieza —como advierte el coro al público— parece predeterminado por sus oficios, su género, su clase, su condición, su temperamento y, sin embargo, quieren tener el control sobre sus acciones, se sienten divididos y buscan actuar de acuerdo con principios o valores hasta que, en último momento, bien se entregan a la muerte, como Antígona y Hemón, bien a la indolencia de un deber incuestionable.

En el pragmatismo racional de Creón, kantiana en el sentido definido por Adriana Cavarero (“Inclinaciones desequilibradas” 17) subyace una concepción sobre la alteridad en cuanto un ámbito de lo dominable, de lo aprehensible. Por un lado, Creón se siente invulnerable frente a Antígona que se pone *fea* cuando grita demasiado, que nada puede enseñarle del mundo con su feminidad desviada, su inmadurez, su animalidad salvaje, con su locura de *pequeña Edipo*. La adecuación de la retórica de Creón a esa tradición de pensamiento patriarcal, edadista y racionalista que, ya en las tragedias áticas, vincula a las mujeres trágicas excesivas con la bestialidad, la irracionalidad, el delirio y la desmesura emocional, la minoría de edad. El modelo humano del que el rey es símbolo se ajusta a los valores, masculinizados, de soberanía, verticalidad, autonomía, fortaleza, coherencia, contención, equilibrio, medida, autocontrol, estabilidad, los cuales se oponen, recelan y buscan anular a la expresión, feminizada, de la emoción, la fragilidad, la paradoja, lo corporal, la solicitud, la búsqueda de conexión o del establecimiento de vínculos.<sup>111</sup>

Acercándose desde esta posición a la abierta fragilidad que manifiesta no solo Antígona, sino también su hijo Hemón, Creón ejerce una violencia sobre ellos, los niega en la expresión de su singularidad, rechaza la demanda de su rostro, como diría Levinas.

---

<sup>111</sup> Véanse los análisis de Critchley, Felski, duBois, Hall, Loraux, Cavarero, Haraway, Gilligan, Moure, la propia Zambrano y Levinas en el Bloque 1 y en el Bloque 3 de esta investigación.

De esta manera, Antígona, *la tozuda, la mala*, a la que siguen con la mirada *los granujas* y *las chiquillas* por la calle, a la que nadie tomaba en serio en la familia, no halla un lugar en el mundo de la razón kantiana de Créon, ni de la felicidad de la grácil, prudente y femenina Ismena y apenas se sostiene, en forma de memorias y fantasmas de niñez, en el regazo *inclinado* de su nodriza o frente a los ojos tristes de un Hemón frente al que ansía ser *una verdadera mujer*. Como consecuencia de la negación o el rechazo al que es sometida su identidad, su vulnerabilidad y un temperamento *que siempre lo desafía todo* —como le recordaba su hermana— la protagonista de la tragedia ve reducida su existencia a dos posibilidades: la felicidad conformista y corrupta que rodea al mundo de la corte y de la guerra o la verdad fatal propia del *orgullo de Edipo*.

En virtud de su elección rehúsa a escuchar tan siquiera un instante las palabras de su tío, no se escucha tampoco a sí misma, no se permite vivir, ni confesar abiertamente su temor o a pedir ayuda a su nodriza. Antígona se repliega en un inamovible halo de fatalidad que defiende con uñas y dientes frente a Ismena, frente a Créon. El personaje de Anouilh es sometido a una violencia de corte patriarcal y edadista que juzga la subjetividad, su género y su deseo en términos de patología, de abyección —un narrativa que, incluso, adopta la crítica, como hemos visto en los comentarios de Luis Gil sobre la figura de la protagonista (“Antígona”). En el discurso de Créon subyace la lógica biopolítica, dicotómica y estigmatizadora, expuesta por Foucault<sup>112</sup> en su *Historia de la sexualidad*, según la cual el poder impacta en el cuerpo produciendo identidades normativas y sancionando las desviadas.

Asimismo, desde la interpretación elaborada por los feminismos postestructuralistas, materialistas y *queer*, cuyas teorizaciones son herederas de los análisis foucaultianos, la heterosexualidad podría ser concebida como un régimen de producción de la subjetividad, un marco regulador donde quien no se ajusta a sus expectativas es considerado un sujeto excesivo. En la tragedia la expresión de género de Ismene, su feminidad es considerada el ideal heteronormativo, ella es quien agrada a los hombres, mientras que Antígona es su reverso desviado, la que no quiere ser coqueta, la que gusta a *los granujas*, la que no es linda como las demás mujeres, la que no puede proveer de hijos a Hemón porque es demasiado flaca:

---

<sup>112</sup> Para una explicación detallada del concepto de biopolítica y la idea de poder en la obra de Foucault véase el epígrafe de esta investigación “3.1. Parentesco maldito y performance de género”.

El prólogo: El joven con quien habla la rubia, la hermosa, la feliz Ismena es Hemón, el hijo de Creón. Es el prometido de Antígona. Todo lo llevaba hacia Ismena: su afición a la danza y a los juegos, su afición a la felicidad y al éxito, su sensualidad también, pues Ismena es mucho más hermosa que Antígona, y sin embargo una noche, una noche de baile en que sólo había danzado con Ismena, una noche que Ismena estaba deslumbrante con su vestido nuevo, Hemón fue a buscar a Antígona que soñaba en un rincón. (Anouilh 126).

La nodriza: ¡Cuántas veces me dije: “¡Dios mío, esta chica no es bastante coqueta! Siempre con el mismo vestido y mal peinada. Los muchachos sólo verán a Ismena con sus ricitos y sus cintas y tendré que cargar con ella”. (131)

Antígona (*sordamente*): No, no soy linda.

Ismena: No linda como nosotras, pero de otro modo. Bien sabes que hacia ti se vuelven los granujas en las calle; que las chiquillas te miran pasar, súbitamente mudas, sin poder quitarte los ojos de encima hasta que doblas las esquina. (139)

Antígona: ¿Y también crees, no es cierto, que hubieras tenido una verdadera mujer?

Hemón (*sujetándola*): Tengo una verdadera mujer.

...

Antígona: Tú me preguntabas hace un instante por qué había ido con un vestido de Ismena, con ese perfume y esa pintura en los labios. Era una tonta. No estaba muy segura de que me desearas de verdad; hice todo eso para ser un poco más parecida a las otras mujeres, para que me desearas” (148).

Creón: ...Eres Antígona, eres la hija de Edipo, sea, pero tienes veinte años y no hace mucho todavía todo esto se hubiera arreglado con un poco de pan seco y un par de bofetadas. (*La mira sonriente.*) ¡Condenarte a morir! ¡No te has mirado, pajarito! Eres demasiado flaca. Mejor engorda un poco, para dar un niño robusto a Hemón. (166).

Como se observa en los fragmentos, la propia Antígona ha asumido la narrativa que su familia ha elaborado sobre ella. La lógica que opera en torno al género y al deseo obedece, si aplicamos una óptica *butleriana*, a esa citación de los enunciados performativos que impactan en la identidad de Antígona a través del discurso y la cultura, otorgando una apariencia de que existe un modo natural y normal de ser y desear siendo mujer y otro modo patológico (Butler 55). La heterosexualidad actúa del modo en que indica, asimismo, Monique Wittig—un referente para Butler y, en general, para las teorías *queer*: como un sistema que regula la identidad y el deseo en la sociedad, un régimen de control totalizante que actúa a modo de contrato social tácito, encargado de reproducir a través de leyes y discursos (“heteronormas”) el sexo, la filiación y el género como categorías económicas y políticas (21). La heterosexualidad aseguraría entonces una estructura de explotación en cuyo marco se producen las relaciones jerárquicas que sostienen la diferencia sexual y la opresión de las mujeres. En su régimen, las identidades o relaciones que no encajan en su lógica son consideradas como exterioridades (50).

De igual manera, Paul B. Preciado, seguidor de las tesis Wittig y Butler, habla de la heterosexualidad como un régimen político y social cuyos modos de producción son responsables de inscribir en los cuerpos, el lenguaje y los espacios una equivalencia entre

naturaleza y heterosexualidad (18). Este régimen, como ya se expuso en anteriores epígrafes, conduciría al establecimiento de lo que Warner denominó la heteronormatividad, un conjunto de relaciones de poder implicadas en la normalización de la sexualidad y la idealización de la heterosexualidad como el modelo humano auténtico. De este modo, se considera perturbadora cualquier expresión de una feminidad situada al margen de las convenciones patriarcales, que no se ajuste a los cánones estéticos o los ideales relacionales de la heterosexualidad (la frase expresada por Creón sobre la no-maternidad de Antígona es un ejemplo).

La presencia de este orden restrictivo afecta tanto a las mujeres —que deben además situarse (como lo hace Ismena) en el lado de la docilidad, la pasividad, el cuidado— como a los hombres que han de reafirmar su masculinidad alineándose con ese modelo de fortaleza, rectitud y mayoría de edad, encarnado por Creón y, en su extremo, desarrollar prácticas espectaculares vinculadas normalmente, de acuerdo con Rita Segato, al uso de diferentes tipos de violencia (en Delgado, párr. 3). En este caso, Hemón se vería afectado pues, al no reprimir sus emociones de dolor e ira frente a su padre ante la posibilidad de perder a Antígona, no es considerado un verdadero hombre; y también el propio Creón, que se ve obligado a renunciar a su sensibilidad para ejercer adecuadamente el ejercicio del gobierno; o el guardia, que se muestra absolutamente indolente ante el sufrimiento final de la heroína trágica.

Como en la Antígona zambraniana, Creón ha asumido una retórica bélica para relacionarse con las demás personas. Ve a los demás como amenazas, a la ciudadanía como una masa informe y bruta y la política en términos necropolíticos: dar la vida o quitarla son estrategias de gobierno para contener las rebeliones, las traiciones, la corrupción. Tal y como afirma Saravia de Grossi sobre el personaje del rey en una aguda comparación entre su figura y uno de los líderes del régimen nazi:

este dirigente carece de conciencia ... sólo trasunta la instancia del poder, arrollador y negligente. Este modo de perversidad ... podemos asimilarlo a lo que Hannah Arendt denomina como 'La banalidad del mal'. El gobernante de Anouilh se escuda en lo que debía hacer, en su sentido de la responsabilidad ..., por lo que recuerda a los argumentos o razones que Eichmann esgrimía ante el tribunal: que él obedecía órdenes, que su voluntad no dictaminaba sus decisiones ... Este hombre, que no se permite sobresaltarse ante las experiencias tremendas que provoca, actúa como si efectivamente fuera la mano ejecutora de una voluntad ajena que, no obstante, debe obedecer ciegamente. (Saravia de Grossi 74)

Creón trata a Antígona desde un *locus* y una estructura de interpelación dominadora, objetualizándola, dirigiéndose a ella con unas preguntas cuya respuesta parece conocer

de antemano, con un qué, como señalaba Begoña Sáez Tajafuerce (9), en lugar de preguntarse “quién es” la persona que está frente a él interpeándolo. En consonancia con el pensamiento de Levinas, Butler dirá que, una ontología relacional, según la cual el ser se constituye siempre relación con una otredad de la que es interdependiente, parte del presupuesto de que “tenemos frente a nosotros a otro que no conocemos y no podemos aprehender del todo, un otro cuyo carácter único y no sustituible impone un límite ... a la posibilidad de conocer” (en Sáez Tajafuerce 10). Esto implica que existe una condición de singularidad que no se puede fijar y que se escapa a cualquier afán por retenerla en el reconocimiento, pasa por asumir la realidad que relaciones están atravesadas por la incertidumbre de implica no llegar a captar por completo a la alteridad y, por tanto, por aceptar que la humanidad se define en esa exposición precaria a ese rostro desconocido con el cual, además, existe un vínculo común de interdependencia y finitud.

Lo trágico en la pieza de Anouilh bien podría ser un preludeo negativo de la reescritura zambraniana, pues ejemplifica el hecho de qué ocurre cuando se impone el lenguaje, contrario al de la razón poética, de la asimilación, de la dominación, de las lógicas patriarcales y bélicas que arrasan con cualquier posibilidad de escucha, de reconciliación, de establecer un vínculo ético con la otredad. Al final de la tragedia, veíamos a una Antígona quebrada ante la presencia inminente de una muerte que le trae, únicamente, una sensación de una soledad cruda que nada tiene que ver con esa resistencia íntima que le permitía “reparar en sí misma” a la protagonista zambraniana, sino con un vacío existencial, resultado de haber eliminado la aniquilación de toda posible relación y de la pérdida de significado de la que hablaba Raymond Williams. Será la conciencia ante la propia muerte, ante su condición de ser finito, ante su propia pérdida, su fragilidad las que transformen su ansia de muerte en un anhelo de calor animal. Después de presenciar cómo su hijo y su mujer se suicidaron por mantener la decisión de hacer matar a Antígona, solo le resta esperar a la muerte en el palacio vacío de Tebas. En la reescritura de Anouilh el problema de lo trágico nos confronta con una cuestión de hondo cariz ético: qué ocurre cuando la lógica y la narrativa de la soberanía y la violencia invade, coloniza el modo en que nos dirigimos y actuamos hacia esa otra persona que no soy yo.



## **7. La pérdida: *Antígona González* de Sara Uribe y *Antígonas Tribunal de mujeres de Tramaluna Teatro* y Carlos Satizábal<sup>113</sup>**

### *7.1. Las causas de la violencia: una contextualización necesaria*

#### 7.1.1. Colombia y el conflicto armado interno

El origen, la historia y la expresión de la violencia en América Latina ha tomado cauces diversos, sin embargo, existe consenso al afirmar que durante el siglo XX estuvo asociada al estallido de las dictaduras y los conflictos revolucionarios, mientras que la era actual su expansión ha estado vinculada a otra clase de factores (Del Riego Cortinas, 144). En la época de las democracias, los asesinatos sistemáticos, las desapariciones extrajudiciales y los cuerpos insepultos aparecen en el continente como la “medida institucional” de algunos gobiernos corruptos (Chirinos Bravo 246), o bien forman parte de los tributos económicos, los castigos ejemplarizantes, los chivos expiatorios o los *daños colaterales* de los mercados ilegales, el crimen organizado, el narcotráfico, el paramilitarismo o los conflictos armados internos. Latinoamérica ha sido considerada por la ONU la región más represiva y desigual del mundo: con el nueve por ciento de la población global, en el territorio tienen lugar el treinta y cuatro por ciento de homicidios, siendo los países más afectados por estos hechos Brasil, Colombia, México, Venezuela, Guatemala, El Salvador y Honduras (Del Riego Cortinas, 144).

Esta realidad ha generado una nueva proliferación de reescrituras de la tragedia sofoclea en el continente, como afirman Lorenzano y Chirinos Bravo: “Miles y miles de asesinadas y asesinados han dado nacimiento a miles y miles de Antígonas latinoamericanas. Todos son nuestro Polinices. Y no hay orden que pueda obligarlas a renunciar a la búsqueda; no hay orden que pueda obligarlas a dejar los cuerpos a la intemperie, obligarlas a olvidar” (13). Las dos *Antígonas* que dialogarán en el último epígrafe de este análisis se inscriben y se inscriben en esa violencia para crear, con la palabra y en una alianza colectiva de cuerpos, espacios éticos y seguros de enunciación, denuncia y reparación, para generar testimonios y archivos documentales que hagan frente al desamparo, al abuso institucional y a la injusticia epistémica a la que las víctimas del horror han sido y siguen siendo sometidas en el presente.

---

<sup>113</sup> El presente análisis viene a ampliar la investigación publicada en la revista *Hispanófila* llevada a cabo sobre la pieza mexicana titulada *Antígona González* o *cómo tejer una comunidad desde los pedazos* (2023) y escrita en coautoría con la doctora Alicia Llarena. La introducción de una segunda tragedia (el texto colombiano) y de una óptica comparada enriquecen la hermenéutica y las conclusiones allí reflejadas.

La escritura de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, creación conjunta del Colectivo de Mujeres Tramaluna y el escritor Carlos Satizábal (2014), se encuadra en el complejo fenómeno de la violencia que se originó en Colombia, debido al estallido del conflicto armado interno, una guerra asimétrica de baja intensidad que aún hoy, a pesar de la firma de un acuerdo de paz entre los agentes implicados, sigue activa en diferentes partes del país. Los orígenes de la confrontación se retrotraen a la disputa entre el Partido Conservador y el Partido Liberal, las dos facciones políticas hegemónicas, por cuya causa se produjeron ya desde el siglo XIX una serie de luchas de carácter regional y nacional que culminaron en un enfrentamiento que causó cien mil muertes (1899-1902). A partir de 1930 la violencia se intensifica y recrudece en el país, debido a la progresiva desintegración del Estado como consecuencia del reinicio de las confrontaciones entre los dos grupos, las cuales se verán, además, agravadas por conflictos que atañen a la propiedad de la tierra (Ríos Sierra 21).

En 1946, tras dieciséis años de gobierno liberal y con el acceso al poder del conservador Ospina Pérez, se inaugura un periodo de profunda convulsión social caracterizado por la presencia de manifestaciones, huelgas, conflictos entre la policía, el ejército y la población civil obrera y campesina, la toma o el daño de infraestructuras públicas y de amenazas y secuestros a agentes políticos e institucionales. La virulencia de las confrontaciones llega a su extremo el 9 de abril de 1948, a propósito del asesinato del dirigente del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el cual se hallaba investigando “las actividades monopólicas de la *United Fruit Company* en las plantaciones de banana en las que se sometía a los trabajadores a condiciones de esclavitud” (Pianacci 188). Después del suceso, el campesinado armado, la guerrilla y grupos de autodefensa de izquierdas protagonizan un levantamiento social a escala nacional (el Bogotazo), donde resultaron heridas más de veinte mil personas, murieron mil quinientas. La revuelta fue contenida por la fuerzas armadas:

A pesar de que el Ejército se mantuvo leal al presidente Ospina Pérez, Colombia va a encontrarse inmersa en una vorágine de violencia generalizada que se va a radicalizar con motivo de las elecciones legislativas de 1949 y, sobre todo, por los comicios presidenciales de 1950, en los cuales se impone la figura ultraconservadora de Laureano Gómez Castro. En otras palabras, se termina por dar un marco de confrontación conocida generalmente como La Violencia, que se extenderá hasta 1964, dejando consigo más de doscientas mil vidas. (Ríos Sierra 24)

Durante la temporada referida por Ríos Sierra, los partidos Liberal y Conservador acuerdan alternarse el poder con el objetivo de frenar la violencia (desde 1957 hasta 1974), mientras que, paralelamente, se fundan y consolidan un gran número de organizaciones guerrilleras de izquierda, donde destacan, por su protagonismo en el

conflicto armado, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Simultáneamente, se crean grupos paramilitares con el pretexto de hacer frente a las guerrillas. Muchos de sus integrantes habían sido miembros del ejército, formaban parte de movimientos de extrema derecha o de asociaciones entre personas que habían sido atacadas o extorsionadas por la insurgencia de izquierdas. El paramilitarismo, institucionalizado en los años 90 con el nombre de Autodefensas Unidas de Colombia, se financió en gran parte gracias a sus nexos con el crimen organizado y el narcotráfico.

En 1980, la extensión e influencia de la guerrilla es cada vez más fuerte y el ejército pierde la capacidad para contenerla. Simultáneamente, el narcotráfico se consolida como “la principal fuente de ingresos de la economía colombiana” y genera una amplia red delictiva que se extenderá por todo el país, presentando importantes ramificaciones en el extranjero (Pianacci 190). En 1994 el gobierno y las guerrillas inician los primeros intentos —fallidos— de negociaciones de paz, que tienen como objetivo el desarme y la representación parlamentaria de los grupos insurgentes.

En 1985, como resultado de los acuerdos entre el gobierno de Belisario Betancur, una parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el Partido Comunista Colombiano se crea el partido político Unión Patriótica, cuyos miembros comenzarán, desde el instante de su fundación, a ser perseguidos y masacrados: “En esos años cuatro mil militantes y concejales de ese partido fueron aniquilados en un proceso considerado como genocidio político. Ex-guerrilleros, pero también intelectuales, profesionales, artistas, campesinos, empezaron a ser asesinados uno por uno a lo largo y ancho de todo el país” (Chirinos Bravo 138). Al mismo tiempo, otras organizaciones guerrilleras que siguen en el conflicto y grupos paramilitares atacan diferentes zonas del país ocasionando grandes pérdidas humanas y materiales.

En el año 2002 Álvaro Uribe Vélez ocupa la presidencia como integrante del partido Primero Colombia, poniendo fin al bipartidismo histórico. Durante su administración, el conflicto se recrudece como consecuencia de la puesta en marcha de la Política de Seguridad Democrática, que tiene como base la confrontación directa con la guerrilla y la militarización del país, un hecho que logra en cooperación con Estados Unidos.<sup>114</sup> El rearme de las FARC-EP y del ELN se verá contrarrestado por los ataques

---

<sup>114</sup> De acuerdo con la Comisión de la Verdad, Estados Unidos ofreció un paquete de ayuda a Colombia valorado en mil trescientos millones de dólares, de los que solamente un 20% estuvo destinado a ayuda socioeconómica y un ochenta por ciento a modernizar y fortalecer los cuerpos de la Fuerza Pública.

paramilitares, principales agentes de masacres dirigidas a la población civil y elevados niveles de desplazamientos forzados entre 1998 y 2004, a áreas donde aquellas ejercían una considerable influencia como Antioquia, Santander o Bolívar (Ríos Sierra, “La(s) geografía(s)” 9). En 2006 Uribe confirma su presidencia tras una controvertida reforma constitucional que posibilita su reelección como jefe de gobierno. Durante su segundo mandato, y teniendo como ministro de Defensa a Juan Manuel Santos (presidente de México del 2010 al 2018), tienen lugar una serie de escándalos que, *a posteriori*, demostraron la existencia de vínculos entre el gobierno, el crimen organizado y el paramilitarismo:

El segundo período de Uribe fue un momento de quiebre en la guerra y también de su proyecto de seguridad democrática. De algún modo, la reelección le obligaba a culminar su objetivo de derrota militar de las FARC-EP en los siguientes cuatro años. Pero al mismo tiempo los vínculos del gobierno Uribe y su coalición política con los paramilitares, y los intentos de usar el poder desmesurado del presidente para ocultar dichos nexos, crearon una crisis institucional inédita. (Comisión de La Verdad, “Sacrificar la democracia” párr. 4)

Uribe aplicó una política de seguridad democrática para pacificar y dignificar el país sin importar a qué precio. Durante su gobierno aumentaron las ejecuciones extrajudiciales, las desapariciones y el desplazamiento forzado. Todo esto con el agravante de haberse comprobado que los propios organismos de seguridad del estado fueron responsables directos de los crímenes de lesa humanidad y, además, de comprobar nexos entre el poder político y las organizaciones de paramilitares que asesinaron y quitaron la tierra a miles de campesinos colombianos. (Chirinos Bravo 139).

Será en 2008 cuando estalle el escándalo de los mal llamados “falsos positivos”: los cuerpos de diecinueve hombres (algunos menores de edad) procedentes de Ciudad Bolívar (sur de Bogotá) y Soacha aparecen ejecutados en una fosa común localizada en Ocaña, el Norte de Santander. Más adelante se probará que este hecho es el resultado de una praxis criminal mediante la cual las fuerzas de seguridad pública ejecutaron extrajudicialmente a miles de civiles, procedentes de zonas precarizadas, con el propósito de hacer pasar sus muertes por bajas de combatientes de la guerrilla. Desde el 2002 hasta el 2008, cargos militares ordenaron el asesinato de, según la Jurisdicción Especial para la Paz, hasta seis mil cuatrocientos dos personas, en su mayoría hombres, de diferentes edades y áreas del país, a quienes habían engañado mediante una falsa oferta de empleo y sacado de sus ciudades para ejecutarlos y hacerlos pasar por insurgentes abatidos en la lucha (Tobón Ocampo 389).

---

El resultado de esta intervención fue la creación del denominado Plan Colombia cuyo objetivo fundamental fue financiar y proveer de recursos en la lucha frente a las guerrillas, especialmente contra las FARC-EP (Comisión de la Verdad, “No Matarás” párr. 3)

De acuerdo con lo declarado por miembros del ejército ante la Comisión de la Verdad, en estos casos hay implicados “comandantes, jueces penales, militares y agentes de inteligencia” que participaban para modificar la escena del crimen: “de cara a la población y en los registros de Medicina Legal, las víctimas aparecían con indumentaria de guerra. Esta alteración de la escena contradecía los signos de tortura y la trayectoria de los proyectiles que solían aparecer en los cadáveres” (“Responsabilidad compartida” párr. 1). En el año 2009, Philip Alston fue enviado a Colombia en calidad de Relator Especial de las Naciones Unidas en 2009, con el objetivo de reunir pruebas acerca de las ejecuciones y elaborar un informe en el que formuló declaraciones que ya confirmaban lo que, después, declararían los propios acusados:

Las fuerzas de seguridad han perpetrado un elevado número de asesinatos premeditados de civiles y han presentado fraudulentamente a esos civiles como “bajas en combate”. Aunque al parecer estos llamados falsos positivos no respondían a una política de Estado, tampoco fueron hechos aislados. Esos homicidios fueron cometidos por un gran número de unidades militares y en todo el país. Se produjeron porque las unidades militares se sintieron presionadas para demostrar que su lucha contra las guerrillas tenía resultados positivos a través del “número de bajas”. Hubo además algunos alicientes: un sistema oficioso de incentivos ofrecidos a los soldados para que produjeran bajas y un sistema oficial de incentivos ofrecidos a los civiles para que proporcionaran información que condujera a la captura o muerte de guerrilleros. Este último sistema careció de supervisión y transparencia. En general, hubo una falta fundamental de rendición de cuentas y problemas en todas las etapas de los procesos disciplinarios y de investigación. (Alston 2)

De acuerdo con las versiones de las personas juzgadas, estos crímenes habrían sido motivados por la existencia de una presión real, ejercida sobre las Fuerzas Armadas, por obtener resultados a toda costa y, por otra parte, por el establecimiento de una serie de incentivos profesionales y económicos que premiaban el número de bajas (ascensos, condecoraciones públicas, vacaciones y otros estímulos que implicaban prestigio social) (Comisión de La Verdad, “Falsos positivos”, párr. 1). Lo ocurrido debe explicarse, así, teniendo en cuenta las lógicas marciales que se activaron con la política gubernamental implementada por el gabinete de Uribe, a partir de la cual se trató de instaurar, también en la población civil, el convencimiento de que era preciso eliminar a cualquier sujeto considerado un enemigo del gobierno y la nación:

La seguridad democrática fue una política de marcada orientación contrainsurgente, que involucró directamente a la sociedad civil con propuestas como la red de cooperantes, el ofrecimiento de recompensas a delatores, la estimulación de las deserciones dentro de los grupos armados, la creación de unidades de soldados campesinos y el aumento del presupuesto asignado a la defensa nacional. La política de seguridad democrática fue una renovación de las otrora políticas de “seguridad nacional” sustentadas en la idea del “enemigo interno” y el logro ansioso de victorias militares, lo que ha dado lugar a ejecuciones extrajudiciales, torturas, masacres y los llamados “falsos positivos” .... Este tenebroso panorama hunde sus raíces en un continuo histórico de violencia política contra el disenso, los movimientos sociales y los partidos de izquierda, cuya persecución se justificaba esgrimiendo el argumento de estar vinculados o infiltrados por la

guerrilla. Esta fatídica realidad se atestigua en el hecho de que entre 1985 y 2012 hubo más de 150.000 víctimas de asesinatos selectivos; 11.751 víctimas de masacres; 25007 víctimas de desaparición forzada y casi 7 millones de víctimas por desplazamiento armado. (Tobón Ocampo 388)

Álvaro Uribe negó haber tenido conocimiento de lo que estaba sucediendo ante la opinión pública en el año posterior al hallazgo de las fosas, un testimonio que contradujo Juan Manuel Santos ante la Comisión de Verdad, quien alegó que había escuchado comentarios al respecto, a los que, por su carácter informal y también atroz, no había dado crédito:

Santos contó que su primera reacción ante los rumores de los falsos positivos fue de incredulidad: “Al comienzo no pasaban de ser rumores sin evidencia que los sustentara y por eso no les di credibilidad. No me cabía en la cabeza que algo así pudiera estar ocurriendo...a principios de 2007 empecé a recibir informes de fuentes creíbles. Ahí empezamos a actuar en forma contra los falsos positivos”.

Continuó: “No me cabe duda de que el pecado original, lo que dio pie a estas atrocidades, fue la presión para producir bajas y todo lo que se tejió alrededor de lo que muchos han llamado la doctrina Vietnam. En honor a la verdad tengo que decir que el presidente Uribe no se opuso al cambio de esta nefasta doctrina que él mismo había estimulado. Nunca recibí una contraorden ni fui desautorizado”. (Comisión de la Verdad, “Pido perdón” párrs. 4-5)

Actualmente, la investigación contra quienes perpetraron los crímenes sigue en curso y está a cargo de la Jurisdicción Especial para la Paz.<sup>115</sup> En este proceso han sido imputados cincuenta y nueve máximos responsables, de los cuales el noventa por ciento ha confirmado haber cometido o participado en los crímenes; han declarado más de seiscientos integrantes de las fuerzas públicas; y tres mil quinientos ochenta y dos militares se han sometido a la JEP a cambio de entregar testimonios verdaderos e información (JEP s/p; Oquendo párr. 8). En la fase actual existe la posibilidad de que los expresidentes Uribe y Santos testifiquen en la investigación, pues en la época en que se produjeron la mayoría de las ejecuciones ambos ocupaban sus cargos en la presidencia y en el ministerio de Defensa, y declararán altos mandos del Ejército Nacional, como Mario Montoya, excomandante de la Cuarta Brigada de Medellín que ha sido imputado por ciento treinta de las desapariciones y asesinatos (Oquendo párr. 3).

Las familias de las víctimas, en cambio, han denunciado a Uribe ante la justicia federal argentina, puesto que consideran insuficiente el procedimiento judicial, dado que la investigación solamente se circunscribe al periodo 2005-2008 y porque consideran que la JEP posee claras limitaciones para procesar a personas que han ocupado la presidencia

---

<sup>115</sup> La JEP es el tribunal de justicia transicional que resultó del pacto entre el gobierno y las ya extintas FARC. Actualmente es el organismo responsable de investigar los crímenes cometidos por dicha guerrilla y las fuerzas públicas colombianas.

del país: “Piden a los tribunales argentinos que apliquen el principio de jurisdicción universal para investigarlo ‘por ser quien lideró la estructura estatal empleada en la comisión de crímenes de guerra y lesa humanidad’ por integrantes del Ejército Nacional bajo su mando” (Oquendo, “Álvaro Uribe” párrs.1-6). Uribe dejó el poder el año 2010 y Santos fue elegido en su lugar por la ciudadanía colombiana. Durante su mandato se iniciarían las negociaciones de paz con las FARC-EP y la ELN, las cuales habían visto muy diezmada su organización durante los años más intensos del conflicto.

El desarme parcial del paramilitarismo —muchos miembros pasaron a integrar las filas del narco—, encabezado principalmente por las Autodefensas Unidas de Colombia, junto con la puesta en marcha de una rueda de conversaciones con las diferentes personas afectadas por el conflicto allanó el camino hacia la firma de un acuerdo en el que se decretaría el cese definitivo de la lucha. El primer paso lo constituyó el encuentro entre Santos y miles de personas campesinas que habían sido despojadas de sus cultivos o asesinadas por una alianza entre el crimen organizado, diferentes empresas y agentes paramilitares. Como resultado de este encuentro se procedió a restituir al campesinado parte de las tierras que les habían sustraído. Se elaboró una Ley de Víctimas en la que se contemplaba cinco aspectos: la reparación integral —a través de procesos de asistencia, asesoría jurídica y atención humanitaria, sanitaria y psicológica—, la indemnización, garantías de no repetición, restitución y rehabilitación (Comisión de la Verdad, “Una ley para las víctimas”, párr. 1).

En el año 2012, en La Habana, Cuba, tendría lugar la mesa de negociación —que después sería trasladada a Oslo— entre los máximos representantes de las guerrillas y los agentes estatales que se extendió hasta 2016. Antes de llegar a su fin, se creó un sistema integral que pretendía velar por la implementación de una justicia transicional, momento en que se fundó la JEP, la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas y la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no Repetición. Finalmente, el 26 de septiembre de 2016 se firmó el Acuerdo Final donde las FARC-EP y el gobierno se comprometían a dar por finalizado el conflicto.

El Acuerdo Final, de seis puntos, apunta a resolver el histórico problema agrario, el del narcotráfico, abrir la democracia para que se vean representadas las regiones más afectadas por el conflicto armado, a resolver la impunidad aplicando un modelo de justicia restaurativa con las víctimas en el centro, a garantizar la paz territorial y el desarme y reincorporación política, económica y social de los excombatientes. Tal como dijo el presidente Santos en diversas ocasiones, no se tocaron ni las fuerzas militares ni el modelo de desarrollo. (Comisión de la Verdad, “El valor de la paz” párr. 5)

Sin embargo y en palabras de la Comisión de la Verdad, el Acuerdo de Paz dividió a la sociedad colombiana “entre quienes consideraron, a partir de la experiencia más reciente del conflicto, que el proceso de paz era una rendición sin concesiones de un grupo armado y entre quienes consideraron las conversaciones y los acuerdos de paz como la excusa perfecta para desencadenar una serie de reformas necesarias” (“Una sociedad dividida” párr. 1). A pesar de que en la actualidad, gracias a la desmovilización de más de trece mil combatientes, el escenario no presenta el alcance de una guerra insurgente, y aunque se ha logrado la disminución del setenta y ocho por ciento de las víctimas mortales, la paz total en Colombia está lejos de poder alcanzarse.

La falta de capacidad para aplicar todavía reformas estructurales estipuladas en los convenios de paz, la existencia de confrontaciones entre grupos armados no estatales, la presencia de una disidencia de la ELN y de las FARC que controla diversas partes del territorio y sigue en negociaciones con el gobierno, y la persistencia del crimen organizado y el narcotráfico continúan poniendo en peligro la vida de las personas —especialmente de mujeres víctimas de violencia sexual y feminicidios, y del colectivo LGTBIQ+— y la pervivencia de diversos grupos étnicos en el país. A este escenario complejo es necesario sumar todas las heridas abiertas que han dejado los más de sesenta años de guerra en la sociedad.

La presencia simultánea de grupos guerrilleros o subversivos, el paramilitarismo, el narcotráfico, las bandas criminales y las acciones corruptas del Estado ocasionaron una violencia sin precedentes que afectó a zonas rurales, costeras, a áreas especialmente precarizadas o estratégicas por su difícil acceso y a hábitats de pueblos originarios. Algunos de los procedimientos y consecuencias de los crímenes de lesa humanidad fueron: las masacres, como forma de control territorial y castigo a las movilizaciones sociales, y las ejecuciones extraoficiales —hay más de cuatrocientas cincuenta mil víctimas—, las desapariciones forzadas —ascienden a ciento veinte mil—, el reclutamiento obligatorio de menores de edad, el despojo de tierras, el asesinato al campesinado y a líderes indígenas, la tortura sexual y el feminicidio cometido hacia mujeres y niñas —en muchos casos afrodescendientes o miembros de un grupos étnicos minorizados—, el desarraigo del territorio, el vaciado de los campos y el desplazamiento masivo forzado —más de ocho millones de personas—, que genera además la exposición a sufrir más daños a manos de las mafias ligadas a la trata de personas o el narcotráfico (Ríos Sierra; Bidaseca; Tobón Ocampo; Tobón Ocampo, Gómez Correal y Romio; Comisión de la Verdad párrs. 8-10).



### 7.1.2. México: narcoviolenencia y corrupción

El contexto en el que se inscribe *Antígona González* de Sara Uribe (2012), la segunda pieza que analizaremos en este epígrafe en diálogo con el texto colombiano también ha sido el escenario, desde hace casi dos décadas, de experiencias de horror, trauma y dolor, surgidas como consecuencia del impacto de la denominada guerra contra el narcotráfico que estalló en México por orden del presidente Felipe Calderón Hinojosa en el 2006. Igual que ocurrió en Colombia durante el mandato de Álvaro Uribe, las medidas llevadas a cabo con el propósito de, a priori, contener las actividades criminales han supuesto en el país el recrudecimiento de una violencia atroz que ha sido responsable de más de cuatrocientos mil homicidios, trescientos ochenta y seis mil desplazamientos, más de ciento diez mil desapariciones forzadas, más de cuatro mil fosas clandestinas y una crisis forense con cincuenta y dos mil cuerpos todavía sin identificar desde que la confrontación se originó hasta el 2022 (Pardos Veiras y Arredondo; Amarelo; Del Riego Cortinas; Ameglio y Fracchia).

Si bien es cierto que la presencia de la violencia está territorializada y es desigual en las áreas del país (los estados del norte y del sur son los más afectados), diferentes organismos internacionales, organizaciones civiles y personas dentro del ámbito académico consideran que el conflicto ha adquirido unas características y proporciones similares a las de una guerra no reconocida, una guerra civil económica o un conflicto armado no internacional, teniendo en cuenta que: la confrontación armada se ha extendido en el tiempo, hay implicadas fuerzas del gobierno y grupos organizados no gubernamentales con estructuras de mando y capacidad logística, se producen enfrentamientos entre estos y ha habido graves consecuencias humanitarias (Ameglio y Fracchia; Arriaga Valenzuela; Guevara Bermúdez; Rivera Garza; Schedler).

la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH) decidió solicitar una consulta legal a la Clínica de Derecho Internacional Humanitario de la Universidad de Leiden en los países Bajos (CDIHLU). Lo que se preguntó es que si en México desde diciembre de 2006, con la información pública disponible y conforme al derecho internacional aplicable (Derecho Internacional Humanitario), se podría calificar la situación como conflicto armado de carácter internacional o no.

... la CDIHLU aceptó la propuesta de consulta y el resultado es el estudio que usted tiene en sus manos. Con una estricta aplicación del derecho internacional humanitario, así como con la evidencia empírica disponible, concluye que, en efecto, en México hay una guerra interna en el sentido jurídico del término. Para la CDIHLU la violencia —durante algunos periodos— ha alcanzado el nivel de intensidad suficiente, y los grupos criminales han mostrado el nivel de

organización necesario para calificar la situación en México como un conflicto armado de carácter no internacional (diciembre de 2006 a diciembre de 2017). (Guevara Bermúdez 21-22)

Imaginemos que México estuviera gobernado por una dictadura que hubiera asesinado a 120 mil personas en los últimos tres lustros. Por un régimen que torturara, secuestrara y extorsionara de manera sistemática. Que exhibiera a sus víctimas en plazas públicas, los colgara de puentes, los abandonara en camionetas, desnudos, amordazados, mutilados. Que almacenara en sus morgues miles de cuerpos sin identificar. Y que hiciera desaparecer decenas de miles de sus ciudadanos enterrándolos en fosas comunes o disolviéndolos en tambos de ácido. Sería, sobra decirlo, un horror, una situación intolerable, un escándalo a escala mundial. Afortunadamente, no es el caso. Desde el año 2000 México es una democracia. Una democracia deficiente y decepcionante, pero democracia al fin y al cabo. Desafortunadamente, las cifras y los hechos violentos antes mencionados son reales. No son las cifras y los hechos de un gobierno dictatorial, sino de una guerra civil económica (no política) que comúnmente describimos como “la guerra contra las drogas” o “la narcoviolenencia”. (Schedler 14)

Los orígenes de esta situación se deben buscar en la etapa de transición hacia la democracia y la reestructuración económica que la sociedad mexicana experimentó desde 1968 hasta 1988, un año en que, en palabras de Aguilera López y Castañeda Barrera, “la cuestionada victoria del candidato oficial, Carlos Salinas de Gortari, sobre el opositor Cuauhtémoc Cárdenas, obligó al nuevo presidente a buscar mecanismos de consolidación del proceso de cambio institucional que intentó cimentar” (86). La consecuencia fue la implementación de una serie de políticas financieras de corte neoliberal que, en 1994, culminarían en la firma del Tratado de Libre Comercio y en la aplicación de una serie de reformas que implicaron el establecimiento de relaciones de dependencia económica con Estados Unidos, la devaluación del peso mexicano y una crisis de liquidez.

En el último sexenio del siglo XX, el fin del gobierno de Salinas y el comienzo del de Zedillo Ponce de León, ambos miembros del Partido Revolucionario Institucional (PRI), estuvo marcado por una recesión que sumió a más de la mitad de la población mexicana por debajo del umbral de la pobreza y deterioró la relación entre la ciudadanía y las instituciones públicas. Este acontecimiento precipitó el desenlace del mandato único que el priismo venía ostentando desde hacía setenta años y favoreció que Vicente Fox resultara elegido en las nuevas elecciones presidenciales:

El último gobierno del siglo xx, así, se vio obligado a una transformación más profunda ya no desde el optimismo del anterior, sino desde la necesidad de enfrentar las consecuencias de un país en ruinas. Además de las políticas económicas que significaron un crecimiento sustancial de la deuda externa y un aumento de la pobreza en el país, el gobierno de Zedillo tuvo que abrir las puertas del sistema electoral y romper los últimos diques de la resistencia priísta al permitir la emergencia de nuevos actores políticos. Al renunciar al poder presidencial omnímodo que todos sus antecesores habían aprovechado para beneficio del partido, la oposición empezó a obtener victorias reconocidas por el gobierno federal, al punto que en las elecciones intermedias de 1997 el partido oficial perdió por primera vez la mayoría absoluta en el Congreso Federal y el Gobierno de la capital del país, el Distrito Federal, fue ganado por el izquierdista Partido de la Revolución Democrática (PRD). Este escenario fue solo el preámbulo para la debacle inevitable: en el año 2000, por primera vez desde la formación de los gobiernos posrevolucionarios, un candidato de

un partido opositor, el derechista Partido Acción Nacional (PAN), ganó la presidencia: Vicente Fox Quesada. (Aguilera López y Castañeda Barrera 86)

La crisis económica en México aumentó, de acuerdo con Fracchia Figueiredo y Ameglio Patella, “la informalización del empleo y el desempleo”, propició “la reprimarización de la economía con la explotación petrolera y el monopolio de tierras en manos de empresas transnacionales —una parte de las cuales está destinada a los cultivos del mercado de droga—” y favoreció el desarrollo de praxis ilegales “de explotación y producción de plusvalía fundada en el despojo y desterritorialización de la población” que requerían altos niveles de una violencia (“Construcción de paz” 14-15). A comienzos del nuevo siglo, el gobierno panista de Fox Quesada (2000-2006) protagonizó la mutación de aquellos pactos tácitos mediante los cuales los gobiernos anteriores habían contenido hasta entonces la expansión del crimen organizado. La existencia de una descoordinación entre los diferentes actores de gobierno agravó la situación:

Durante más de siete décadas de control político, el PRI estableció una relación de control sobre los grupos del crimen organizado ..., permitiéndoles operar dentro de ciertos parámetros. Durante ese periodo, México experimentó menores niveles de violencia.

Por otra parte, la llamada transición a la democracia también derivó en una falta de coordinación entre los diferentes niveles de gobierno, sobre todo en temas de seguridad. Antes de ella el PRI gobernaba prácticamente en todos ..., pero el proceso democrático terminó con su monopolio y otros partidos llegaron a escena. Esta circunstancia condujo a una menor cooperación y coordinación entre los gobiernos estatales, locales y federal respecto de los temas relacionados con la seguridad. (Rosen y Zepeda 55)

Para cuando Fox Quesada acabó su legislatura, el Cartel de Sinaloa ya se había reorganizado hasta transformarse en uno de los principales actores del narcotráfico dentro y fuera de las fronteras del país y se habían creado otros grupos especialmente violentos como Los Zetas y La Familia Michoacana. El cambio de sexenio (2006-2011), como ya se ha señalado, fue inaugurado por la declaración de guerra que Felipe Calderón Hinojosa hizo a los grupos de narcotraficantes tras un muy cuestionado triunfo electoral. El miembro del PAN y nuevo presidente de México desplegó un operativo en que, como apunta Guevara Bermúdez, “participaron conjuntamente el ejército, la marina, la Policía Federal (PF) y la Procuraduría General de la República (PGR), entre otras instituciones; para restituir el mando de la autoridad sobre el territorio y la población ..., así como ‘recuperar la normalidad y tranquilidad’... en Michoacán” (15)”. El inicio de esa confrontación directa conllevó, igual que había ocurrido en Colombia, la colaboración

con Estados Unidos, la militarización de la seguridad pública y ocasionó, solo en el mandato de Hinojosa, la muerte de más de ochenta mil personas (Rivera Garza).<sup>116</sup>

El deterioro de las instituciones estatales en materia de democracia y seguridad, junto con la carencia de políticas socioeconómicas destinadas a reducir la desigualdad en los sectores más precarizados de la ciudadanía, los cuales estaban, además, más expuestos a sufrir el daño de las mafias, condujeron al país una espiral de violencia, corrupción e impunidad que los gobiernos de Enrique Peña Nieto (2012-2018) y Manuel López Obrador no lograron revertir (Del Riego Cortinas 145). Como explica Arriaga Valenzuela:

México está sumido en una ola de violencia armada sin precedentes en su historia reciente desde hace al menos una década, los derechos humanos de cientos de miles de personas (mexicanos y extranjeros, particularmente migrantes centroamericanos en tránsito) han sido violentados de manera sistemática y, en el caso de algunas violaciones concretas (como la tortura y la desaparición en ciertas regiones del país), de manera generalizada.

Existe un amplio consenso en el sentido de que esto derivó, por un lado, de la “guerra contra las drogas” y la militarización extrema de la seguridad pública en el país ... Por otro lado, derivó también del aumento cualitativo y cuantitativo de la violencia perpetrada por actores no estatales vinculados a la delincuencia organizada.

En no pocas regiones del país, la población quedó inerme entre la cruenta violencia de las organizaciones criminales y la violencia desproporcionada de las fuerzas de seguridad.

...

Desde la óptica de los derechos humanos, pocos se atreverían a negar que México está atravesando por una *crisis* de derechos humanos. (11)

El despliegue de miles de militares en áreas rurales y urbanas implicó una transferencia de competencias —la prevención, investigación y proceso de delitos administrativos— que eran, *a priori*, responsabilidad exclusiva de las instituciones públicas y de los cuerpos policiales, un hecho que favoreció la colusión del ejército. Tal y como explicó el Relator Especial sobre las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias de la Organización de las Naciones Unidas enviado a México, existen dificultades para que las fuerzas de seguridad renuncien al paradigma militar cuando realizan labores policiales y es común que se apliquen medidas desproporcionadas que vulneren los derechos de la población civil (en Guevara Bermúdez 16). Como consecuencia de las retóricas bélicas —fundamentadas en el sometimiento de un sujeto enemigo a toda costa— que forman parte de su entrenamiento y que obvian un criterio de acción basado en los derechos humanos donde el empleo de la fuerza es el último recurso, los grupos militares no resultan los más indicados para mantener el orden público.

---

<sup>116</sup> El gabinete de George Bush destinó, con el propósito de trasladar el modelo colombiano a México, mil cuatrocientos millones de dólares en lo que se convino en llamar Iniciativa Mérida, los cuales se destinaron a la modernización y equipamiento de las fuerzas militares y policiales mexicanas.

Por otro lado, la activación por parte del gobierno —en analogía con las políticas uribistas en Colombia— de un protocolo de incentivos que ofrecía una recompensa económica a cualquiera que proporcionara información relevante para la detención de presuntos miembros de los cárteles propició que las prácticas corruptas se extendieran no solo en el ámbito civil, sino también en el institucional. El resumen y los resultados de este panorama es que los delitos comenzaron a ser cometidos por quienes alegaban proteger a la ciudadanía y combatir la ilegalidad (Alicino; Cantarello; Millán). La captura, durante la administración calderonista, de veinticinco líderes o agentes relevantes en la estructura del narcotráfico no supuso, en cambio, el fin de las praxis violentas y delictivas, puesto que unas personas eran sustituidas por otras, los grupos se rearmaban y se fragmentaban en organizaciones más pequeñas (Rosen y Zepeda 58). Solo desde 2006 hasta 2017:

se han registrado incontables casos atribuibles a las fuerzas armadas de detenciones arbitrarias, de la aplicación sistemática de tortura (incluida tortura sexual), de ejecuciones extrajudiciales y de desaparición de personas. Además, se han reportado miles de enfrentamientos no solo entre las fuerzas castrenses oficiales y grupos de la delincuencia, sino también entre esos grupos armados entre sí, lo que ha producido una gran cantidad de personas heridas, muertas, bienes destruidos y población que huye o es forzada a desplazarse de su lugar de residencia. En general, los índices de esos delitos y las violaciones a derechos humanos han llegado a niveles intolerables.

Diversos órganos y organismos internacionales, después de visitar el país, han reconocido de manera coincidente que México atraviesa una condición anómala de seguridad que ha generado una proliferación de delitos cometidos tanto por la delincuencia organizada como por los agentes del estado ... (Guevara Bermúdez 15)

En la primera década del siglo XXI, [México] se deslizó vertiginosamente hacia la guerra civil. No es una guerra por el Estado ni por la ideología. Es una guerra civil de las llamadas “nuevas”, que se libran por ganancias materiales, no por motivos políticos. Y es una guerra que es varias guerras. Una guerra opaca donde conviven, se mezclan y se refuerzan la violencia criminal de empresas privadas ilícitas y de agentes del Estado, la violencia entre organizaciones criminales y dentro de las mismas y la violencia ejercida contra combatientes y contra la población civil. (Schedler 14, corchetes propios)

La corrupción estatal deterioró la seguridad no solo por los crímenes cometidos, sino porque la probabilidad de que estos quedaran impunes y de que la ciudadanía afectada resultara expuesta a sufrir daños si realizaba denuncias oficiales aumentó: “la capacidad corruptora del crimen organizado está en el centro de la cuestión en la medida en que saca ventaja de la debilidad de las instituciones para cooptarlas y asegurar la protección tanto de sus actividades cuanto de sus miembros” (Solís Delgadillo 196). La violencia se normalizó en el sexenio de Enrique Peña Nieto, quien continuó con la dinámica de securitización impuesta por su antecesor y trató, al tiempo, de minimizar las dimensiones y la gravedad del conflicto ante la ciudadanía (Schedler 18).

El actual presidente de México, Manuel López Obrador, quien ganó las elecciones en 2018 liderando la coalición progresista Juntos haremos historia, junto al Partido del Trabajo (PT) y el Partido Encuentro Social (PES), ha mantenido la presencia de la Fuerza Armada de forma permanente para llevar a cabo tareas de seguridad pública, aunque con una pretensión por parte del gobierno de regular, fiscalizar y subordinar su actividad (García Salgado 128). En contra de las declaraciones iniciales mediante las que Obrador declaró al inicio del mandato el cese a la guerra contra las drogas —y motivado en parte por la alianza entre el crimen organizado, el sistema legal y autoridades de diversos ámbitos y niveles institucionales— creó, recogen Ameglio y Fracchia, “una Guardia Nacional, sometida a las Fuerzas Armadas hasta 2028, para enfrentar a la delincuencia organizada, que se ha convertido, según él, en una poderosa fuerza ‘cuasimilitar’, que representa ‘el peso de una empresa mundial de miles de millones de dólares’, siendo el crimen ‘una amenaza a la seguridad nacional’” (párr. 4).

La dimensión económica del conflicto en alianza con prácticas de violencia atroz condujo a la filósofa Sayak Valencia a emplear el término “capitalismo gore” para referirse a la realidad de aquellos territorios más dañados dentro de América Latina y México, como las zonas que están próximas o limitan con Estados Unidos situadas al norte (Tamaulipas, Ciudad Juárez en Chihuahua, Nuevo León o Baja California) o al sur del país (Guerrero, Morelos, Colima, San Luis de Potosí o Michoacán):

Proponemos el término capitalismo gore para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. En nuestro caso pondremos como ejemplo de dicho fenómeno a la ciudad de Tijuana, frontera ubicada entre México y los Estados Unidos, conocida como *la última esquina de Latinoamérica*.

Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir la lógica del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*. Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de este al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo. (Valencia 15)

Y es que el crimen organizado, con la frecuente complicidad de empresas nacionales e internacionales, actores estatales o miembros de las fuerzas públicas de seguridad, ha sacado rédito de la gestión de la vida y la muerte de personas que, en su mayor parte, integran la población civil de áreas empobrecidas, desarrollando prácticas que implican: el cautiverio y sometimiento como mano de obra de quienes trabajan la tierra o habitan

comunidades indígenas, la extorsión, el reclutamiento forzado de menores de edad a quienes obligan a implicarse en praxis criminales como el sicariato forzado, la explotación sexual, la trata de personas, el secuestro y la desaparición extrajudicial, el tráfico de órganos o el contrabando (Valencia; Rivera Garza; Guevara Bermúdez).<sup>117</sup> En otro plano, se halla el desplazamiento forzado como un fenómeno sobre el que los mercados ilegales también han puesto su foco y por el que las personas que migran se exponen a sufrir todo tipo de violencias, siendo usualmente revictimizadas, pues con frecuencia dejan atrás escenarios de guerra y pobreza.

Las víctimas que proceden del interior de México huyen, sobre todo, de aquellas entidades federales como Guerrero, Sinaloa, Chihuahua, Chiapas o Oaxaca donde son más intensos los enfrentamientos entre los grupos armados organizados<sup>118</sup> o entre estos y las fuerzas de seguridad estatales, los delitos dolosos, los conflictos sociales o políticos, el despojo de la tierra o el extractivismo minero en áreas donde habitan los pueblos indígenas (Fracchia Figueiredo y Ameglio Patella 14). Y quienes se desplazan desde otros territorios latinoamericanos, frecuentemente desde Centroamérica hacia Estados Unidos, buscan hallar oportunidades vitales que no son posibles en sus entornos de procedencia. Las agresivas políticas actuales de securitización de las fronteras y de criminalización de la migración obligan a quienes están en tránsito a tomar rutas alternativas, muchas veces letales, para alcanzar su destino. Desde el estallido de la guerra contra las drogas, México se ha convertido en uno de los lugares de paso irregular más peligrosos del mundo, con más de veinte mil secuestros por año, alrededor de setenta y dos mil y cinco mil y cincuenta mil desapariciones y más de cuarenta mil cuerpos sin identificar en morgues públicas desde que estalló la guerra hasta el año 2019 (Varela Huertas, “Capitalismo” 106).

...en el medio de la guerra contra el narcotráfico, la violencia hacia los migrantes en tránsito por México ha alcanzado niveles inéditos. El secuestro y el asesinato han sido la expresión máxima, pero no la única. Hay corrupción y complicidad de las autoridades, lo cual impide que los migrantes en tránsito tengan acceso a la justicia...

Por otra parte, hay evidencias suficientes para afirmar que los eslabones delictivos de México se han conectado con la dinámica del tráfico de migrantes... Desde 2007, organizaciones criminales altamente violentas, como Los Zetas, incursionaron en el tráfico, secuestro y extorsión de migrantes. Bajo el lema “Controlar el territorio a través del terror”, estos grupos delictivos también extorsionan a traficantes para dejarlos pasar so pena de secuestro o ejecución de los

---

<sup>117</sup> En el año 2023 el narcotráfico fue “el quinto empleador de México”, con entre ciento sesenta mil y ciento ochenta y cinco mil personas en sus filas (Vaquero Simancas, párr. 1).

<sup>118</sup> En 2019 los grupos responsables de la mayoría de los desplazamientos en el norte del país eran: el Cártel del Norte y los Zetas, banda Los Salazares, el Cártel de Sinaloa, el Cártel de Juárez, Comando del Sur de Sonora y el Cártel de Beltrán Leyva. En las regiones del sur eran más señalados en este sentido Guerreros Unidos, Familia Michoacana, Los Ardillos, Los Tequileros, y Los Rojos; mientras que en el centro del territorio predominaba el Cártel de Miguel Jalavera (Fracchia Figueiredo y Ameglio Patella18).

propios migrantes, o los usan como mulas para tráfico de drogas. No importa cuál ruta utilicen los migrantes en este corredor, todas implican formas de violencia estatal y social (desde sobornos, violaciones, torturas, secuestros colectivos, desapariciones, hasta la muerte) perpetradas en diferente grado e intensidad por los actores que operan a lo largo de esta zona de tránsito... Cálculos conservadores estiman que más de 40 000 migrantes han muerto en ese corredor en las dos últimas década. (Álvarez Velasco 74) <sup>119</sup>

La impunidad con que la violencia se ha abierto paso en la sociedad mexicana ha generado reacciones por parte de las familias de las víctimas, quienes se han manifestado públicamente, se han organizado marchas en busca de la legitimidad y el reconocimiento nacional e internacional de sus causas, se han organizado para formalizar y vehicular sus reclamos de justicia, verdad y reparación, para iniciar procesos legales o buscar en las morgues públicas y en las fosas clandestinas desperdigadas por el país los cuerpos de sus seres queridos desaparecidos. Este comportamiento ha conducido a su persecución, amenaza e, incluso, asesinato por parte del crimen organizado, al igual que ha ocurrido con otras personas detractoras del conflicto, tales como activistas sociales, autoridades, miembros de partidos políticos o periodistas.<sup>120</sup> Actualmente, el fin de la violencia y la corrupción sigue sin poder vislumbrarse en un escenario donde falta por reconocerse, de un modo oficial, la categoría y gravedad del conflicto, así como por formalizar procesos legales donde se vele por la clarificación, la reparación y la restitución de las víctimas.

Las alianzas victimarias de este ... proceso de exterminio se presentan en algunos sectores de las autoridades territoriales del orden legal —en todos los niveles de gobierno de los poderes ejecutivo, judicial y legislativo— con el uso ilegítimo de la fuerza, tales como las organizaciones delictivas, que constituyen una fuerza armada de carácter ilegal; una parte del ejército y de la policía; algunos empresarios y sectores de la sociedad civil, empleados por bandas delictivas (es la principal fuente de empleo nacional). El crimen organizado se ha constituido en uno de los actores centrales para que emerjan los mercados ilegales de droga, armas, trata, extorsión, etcétera. En México operan al menos 150 grupos criminales en 23 Estados, de los cuales el Cartel de Sinaloa y el Cartel Jalisco Nueva Generación tienen alcance transnacional, con conexiones en América del Sur, España, Holanda, Rusia, China, Hong Kong, Turquía y muchos países más. El Departamento de Estado estadounidense ha reconocido, en 2022, la complicidad entre crimen y fuerzas de seguridad del Gobierno en la ejecución de asesinatos, desapariciones, torturas y detenciones. Como ejemplo, la Secretaría de Gobernación declaró que, en 217 municipios (casi el 10% del país), los Gobiernos están totalmente confabulados con el crimen organizado. (Ameglio y Fracchia, párr. 4)

## 7.2. *Antigonas dolientes*

### 7.2.1. *Marco estético y ético: necroescrituras, desapropiación y creación colectiva*

---

<sup>119</sup> Desde los años finales del siglo XX hasta 2019.

<sup>120</sup> México es considerado uno de los países más peligrosos a escala global para ejercer el periodismo. Según expone Almudena Barragán, en el 2023 se registraron quinientas sesenta agresiones contra periodistas o medios de comunicación, es decir, “fueron atacados cada 16 horas en el país por el ejercicio de su labor” (párr. 1)



Sara Uribe<sup>121</sup> escribe *Antígona González* por encargo en un momento en el que Tamaulipas, un estado mexicano situado en la frontera noreste con Estados Unidos, estaba padeciendo la oleada de violencia más descarnada ocurrida hasta el momento, debido al impacto de la guerra contra el narcotráfico en el territorio. En el período comprendido entre los años 2009 y 2011, Tampico, la ciudad tamaulipeca donde residía la escritora, es ocupada por los cárteles que expanden el terror, así como por militares que realizan detenciones y ejecuciones extrajudiciales en una búsqueda arbitraria de culpables. Asediada por el conflicto, la población convive con el desamparo institucional, la corrupción y la impunidad en un escenario donde es imposible discernir entre agentes del Narco y actores estatales (Williams; Willers). Así lo narra la propia Uribe:

Balaceras, ejecuciones, granadazos, descabezados, colgados en los puentes, tableados, secuestros de autobuses, cobro de derecho de piso, toques de queda extraoficiales que dejaban literalmente desiertas las calles, coches-bomba, levantones, persecuciones con hombres armados en tiendas de autoservicio, incendios provocados, bloqueos, ciudades sitiadas, masacres, fosas: el horror nos estalló en la cara sin que pudiéramos hacer nada.

Tengo muy presente el hito que trastocó irreversiblemente la vida cotidiana de Tampico, Tamaulipas, el puerto donde vivía en 2009: un día amanecemos con la noticia de que habían arrojado tres cabezas en el estacionamiento de la plaza comercial más importante de la zona conurbada. Lo que siguió a ello fue la primera balacera en pleno cruce de las calles Ejército y Ayuntamiento, dos avenidas principales y, posteriormente, la primera ejecución de diez personas en un *table dance* llamado Mirage. Fueron años en que la violencia arremetió en nuestras vidas y cambió nuestros hábitos, nuestras costumbres, la manera de relacionarnos con el entorno y con los otros. La vida nocturna ... se transformó en una experiencia que, por su nuevo grado de peligro, literalmente de vida o muerte, muchos decidimos dejar de correr. Los narcos llegaban a los antros y los cerraban. Nadie podía salir o entrar hasta que ellos lo dijeran. [T]odos los que estaban ahí, se convertían automáticamente en rehenes. Así, se apoderaron de la playa, de la feria, de restaurantes y negocios, de las carreteras y, por supuesto, de la policía.

No eran los únicos a quienes temer. Los soldados y la policía hicieron, y siguen haciendo ... golpizas arbitrarias, ejecuciones extraoficiales, desapariciones forzadas. Si te confundían con un halcón o si les parecías sospechoso en modo alguno había investigación de por medio, iban directo a los hechos violentos. (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47)

La escritora decide trasladarse a Ciudad Victoria en 2011, la capital del mismo estado fronterizo, momento en que la actriz y dramaturga Sandra Muñoz le solicita escribir un monólogo dramático que refleje las voces y las historias de las personas que están sufriendo esa realidad. La condición es adaptar *Antígona* de Sófocles al contexto

---

<sup>121</sup> Sara Uribe nació en Querétaro en 1978, vivió de 1996 a 2016 en Tampico y Ciudad Victoria, Tamaulipas y en 2017 trasladó su residencia a la Ciudad de México. Es licenciada en filosofía por el Instituto de Estudios Superiores de Tamaulipas y maestra y doctoranda en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Fue becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA (2006-2007) y del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA). A lo largo de su carrera ha recibido diversos premios y reconocimientos de entre los que destacan: el Premio Nacional de Literatura Carmen Alardín (2004), el Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo (2004-2005) y el Premio Nacional de Poesía Tijuana (2005). Algunas de sus obras más relevantes son *Siam* (2012), *Antígona González* (2012), *Un montón de escritura para nada* (2019), así como el ensayo sobre la obra de Rosario Castellanos *Materia que arde* (2023).

tamaulipeco y trazar conexiones con la vida de Isabel Miranda de Wallace, una activista mexicana que luchó durante años por hallar el paradero de su hijo secuestrado, al tiempo que debe profundizar en la necesidad por recuperar los cuerpos desaparecidos (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47).

No obstante, el 6 de abril de 2011 ocurrió un hecho que conmocionó a la autora: el descubrimiento de las fosas en el municipio de San Fernando, Tamaulipas, donde aparecieron ciento noventa y seis cadáveres de, en su mayoría, migrantes centroamericanos. Las hipótesis acerca de los móviles de los crímenes señalan a confrontaciones por el dominio territorial entre los grupos del Golfo y Los Zetas o a intereses vinculados a la Trata de personas: “la primera propone entender las masacres como mensajes entre carteles de droga para el control territorial y la segunda establece que las matanzas ... fueron ‘mensajes’ a los polleros<sup>122</sup> que usan rutas controladas por carteles ... para ‘traficar’ migrantes” (Varela Huertas, “Las masacres de migrantes en San Fernando” 133).<sup>123</sup> El rotundo silencio institucional que se mantuvo en Tamaulipas después de que la prensa diera a conocer lo sucedido provocó que Sara Uribe quisiera partir de esta historia para la construcción de la pieza.

El objetivo era significar, entrelazando en la escritura el plano ético y el poético, las vidas de los migrantes, honrar su memoria y llorar públicamente sus pérdidas y abrir un espacio simbólico y comunal de enunciación donde se reflejaran las vivencias de los seres queridos de las víctimas:

San Fernando es un municipio que se encuentra a sólo dos horas de Ciudad Victoria. La mañana que la noticia se dio a conocer a los medios, por cuestión laboral, me hallaba en el teatro del Centro Cultural Tamaulipas; iba a efectuarse una ceremonia de premiación y la banda de música del estado tocaba algunas polkas. El evento transcurrió con normalidad, sin contratiempo alguno, sin absolutamente ninguna mención de lo ocurrido. Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. ¿Acaso supimos sus nombres? ¿Acaso la PGR trabajó en dar a conocer las identidades de esos 196? ¿Acaso se lo exigimos como ciudadanía? Aquí caben bien los cuestionamientos que Judith Butler hace en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, acerca de porqué para el estado algunas vidas

---

<sup>122</sup> Se denomina pollero a quien, en el mercado del crimen organizado, trafica con personas migrantes. Se presentan usualmente como individuos expertos en cruzar la frontera de forma irregular, cobran a las personas en tránsito por esa guía y, con frecuencia, las engañan con diversos propósitos: robarles, secuestrarlas, abandonarlas o, incluso, entregarlas a redes de tráfico de personas o al narcotráfico (Izcara Palacios).

<sup>123</sup> Tan solo cinco meses antes, el 24 de diciembre de 2010 setenta y dos personas en tránsito, que se dirigían por México hacia Estados Unidos, fueron torturadas, ejecutadas y abandonadas en un rancho abandonado en el mismo territorio (Varela Huertas “Las masacres de migrantes en San Fernando” 131).

merecen ser lloradas y otras no. Y por lloradas me refiero aquí a ser clamadas en público, a ser objeto de un duelo colectivo (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47)

A partir de la hibridación entre drama y poesía, la escritora urde una “pieza conceptual” donde liga múltiples testimonios de las familias de los migrantes masacrados, la voz ficticia de Antígona González y su relato alrededor de la búsqueda de su hermano Tadeo, quien desapareció en su rumbo a la frontera. La obra desterritorializa la tragedia sofoclea, la desplaza al espacio de Tamaulipas e integra, al mismo tiempo, fragmentos de otras obras y fuentes. Los textos principales que conforman el ensamblaje son: *Antígona* de Sófocles, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, *Antígona y actriz* de Carlos Satizábal, los ensayos *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci y *El grito de Antígona* de Judith Butler, así como notas de prensa o entradas de blogs.

El resultado es, como apunta Llorente, “un espacio de confluencia” donde los distintos pedazos textuales se contienen “a modo de un tapiz sin costuras” (220) y se construye el marco de referencia, extratextual y textual, a partir del que la obra adquiere su sentido. Esta composición será urdida por medio del uso de estrategias de apropiación e intervención a partir de las que la escritora selecciona los diversos textos, los traslada de sus soportes originales y los acopla a un nuevo cuerpo escritural que pone en entredicho el estatuto individual de autoría. Estos procedimientos empleados por Uribe se desarrollaron en la primera década del presente siglo en Estados Unidos gracias al diálogo que la corriente conceptualista establece con las vanguardias del siglo XX y la tecnología digital (Rivera Garza 23-24). La poética conceptual se enfoca en el contexto que activa y opera en un texto y genera formas de apropiación que convierten la escritura en una práctica de curaduría textual basada en el movimiento, la manipulación y la interrelación entre signos. La tachadura, el collage, la excavación o el palimpsesto son estrategias mediante las que el conceptualismo persigue subvertir la lógica autoral.

El viaje de estas ideas a Latinoamérica y concretamente a México provoca un prolífico diálogo entre movimientos estéticos que tienen en común el rechazo a las derivas neoliberales de la década de los noventa, las cuales impactaron en el legado cultural y condujeron al incremento de los niveles de desamparo material y de la violencia armada en el país (Cabrera García y Aliránguez López 40). Consecuentemente, las manifestaciones artísticas de vanguardia quieren entrelazar el plano artístico y el político poniendo esa no-autoría al servicio de aproximarse a una comunidad social traumatizada. Sara Uribe entrará en contacto con las ideas conceptualistas a través de los trabajos

poéticos de Vanessa Place y Kenneth Goldsmith y, al tiempo, se verá especialmente influida por la reinterpretación que realiza de aquellas Cristina Rivera Garza. Con la escritura de la tragedia la autora busca, entonces, ejercer una poética polifónica y coral, donde no predomine “un yo lírico autoral y aséptico”, sino “una yuxtaposición de muchas voces” (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 52). El resultado hace de *Antígona González* un “texto de duelo” que vincula experiencias colectivas en torno al dolor por la pérdida y una ausencia no resueltas y la necesidad de justicia.

Del mismo modo, la tragedia colombiana *Antígonas Tribunal de mujeres* (2014) conforma un texto colectivo tejido con distintos retazos documentales y poéticos que hablan sobre la injusticia, el dolor y la resistencia ejercida por víctimas del conflicto armado. En su construcción participaron actrices profesionales, Carlos Satizábal<sup>124</sup> y el Colectivo de mujeres Tramaluna,<sup>125</sup> integrado por madres de Soacha, a cuyas hijas e hijos asesinaron en el operativo criminal de los falsos positivos, mujeres que sobrevivieron al exterminio cometido contra miembros de la Unión Patriótica, estudiantes que fueron víctimas de montajes judiciales y abogadas defensoras de los derechos humanos perseguidas por la seguridad del Estado<sup>126</sup>(Chirinos Bravo 197; Satizábal “*Antígonas Tribunal de Mujeres*, Memoria Poética” 153). La pieza es, en palabras de Satizábal, “una obra de arte acción” que acoge “una reflexión sobre la memoria poética femenina del conflicto colombiano” y mediante la que las mujeres, principales damnificadas en los cincuenta y dos años de conflicto,<sup>127</sup> “en el camino de su reconstrucción personal y de

---

<sup>124</sup> Según se recoge en la compilación de investigación y textos inéditos *Antígonas de América Latina: Poéticas y políticas en diálogo*, Carlos Satizábal (1959), nacido en Palmira, Valle, Colombia, es escritor, dramaturgo, profesor asociado la Universidad Nacional de Colombia, donde dirige una Maestría en Escrituras Creativas, e investigador del Centro de Pensamiento y Acción para las Artes. Ha sido galardonado con varios premios, de entre los que destacan: el Premio Nacional Poesía Obra Inédita (por *La Llama Inclinada*), el Premio Dramaturgia de Bogotá (por *Ellas y La Muerte*) y el Premio Iberoamericano Textos dramáticos —CELCIT 40 años— (por *Ensayo del eterno retorno femenino*). Asimismo, es director de la Corporación Colombiana de Teatro y codirige junto a Patrizia Ariza el grupo de teatro La Candelaria en Colombia. (Lorenzano y Chirinos Bravo 188)

<sup>125</sup> También llamado Tramaluna Teatro o Laboratorio Tramaluna Teatro surgió por unión e idea de la Corporación colombiana de teatro creada por Patricia Ariza, Santiago García y Nohora Ayala en 1972. Este grupo nació, como explica Chirinos Bravo, con “un marcado interés desde la escena por el carácter político del arte que se instauró desde las prácticas del Nuevo teatro colombiano buscando la inclusión del pueblo en las estéticas de la escena” (197). Con la fundación de Tramaluna también se sumó al proyecto Carlos Satizábal, quien es el responsable de la dirección de *Antígonas Tribunal de mujeres*, en el cual Ariza, García y Ayala no participaron.

<sup>126</sup> A este suceso se le conoció como las Chuzadas del DAS, siglas relativas al Departamento Administrativo de Seguridad, es decir, la oficina de seguridad estatal que depende de la presidencia.

<sup>127</sup> En 2015 la Unidad de Víctimas señaló que había más de tres millones de mujeres y niñas afectadas por la violencia, las cuales, además habían sido objeto no de uno sino de varios delitos de forma individual (Bidaseca 27). Cuatrocientos cuarenta mil han sido asesinadas, sin contar con las víctimas de amenazas, torturadas física y sexualmente, desaparecidas, reclutadas a la fuerza, secuestradas, despojadas de sus tierras y sus bienes: “uno abre el mapa de Colombia, y lo recorre de norte a sur y de este a oeste,

volver a habitar su cuerpo propio han devenido en defensoras de derechos humanos y en narradoras y poetas de la escena” (“*Antígonas Tribunal de Mujeres*, Memoria Poética” 153).

En esta escritura el mito de Antígona también se transformará en el receptáculo y vehículo, por un lado, de un ejercicio de reconstrucción testimonial de cuatro crímenes de Estado y, por otro, de un acto feminista de resistencia pública donde son las víctimas las que ocupan el lugar de enunciación para reapropiarse y resignificar sus experiencias de trauma en el interior de una red de apoyo colectivo y, a su vez, crear un contra-archivo, desobediente y reclamante, que imposibilite el olvido y la impunidad institucional. La tragedia sofoclea permite, asevera Satizábal en sintonía con la lectura butleriana, formular preguntas sobre las causas, los objetivos y los mecanismos mediante los que se activa el terror estatal, el nuevo Creonte de la escena. La voz diferencial de la que hablaba Gilligan cuando definía la ética del cuidado como una forma antipatriarcal y antibelicista de concebir al ser humano y las relaciones, o la filosofía *inclinada* de Cavarero están contenidas en la óptica mediante la que estas mujeres solicitan justicia sin reproducir las lógicas violentas a las que se oponen:

El terror estatal hace aquí las veces del antagonista. Pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la Antígona de Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que, desde la noche anterior, acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez y es el *strategós*, como lo llama Antígona; es decir, el jefe militar, el estratega, el general de los ejércitos. En síntesis, Creonte es lo que los griegos antiguos llaman un tirano. *Antígonas Tribunal de Mujeres* quiere interrogar por el sistema político que subyace a los crímenes del Estado, esa especie de moderna tiranía democrática, militarista y mediática. Y presentar la amorosa resistencia a esa tiranía por las mujeres, por las Antígonas contemporáneas encarnadas en las mujeres colombianas que reclaman justicia, buscan sus familiares victimizados, criminalizados o desaparecidos por el Estado. (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de Mujeres*. Memoria Poética” 154)

Al igual que el texto de Uribe, esta obra toma como referente la bibliografía previa sobre *Antígona* y establece, de un modo simultáneo, un diálogo con el teatro colombiano de creación colectiva. De manera similar a lo que ocurría con la tragedia griega, la dimensión social del teatro estaba presente en América Latina en la época precolonial, puesto que las historias representadas formaban parte de una tradición oral celosamente conservada y que en cuya creación participaba la comunidad, como son los casos de *El Güegüense* en Nicaragua o el *Rabinal Achí*, un drama maya dinástico del siglo XV donde se trataban

---

desde la montaña hasta la selva, pasando por los mares y valles, deteniéndose en grandes ciudades y pequeñas aldeas, no hay una sola región del país, ni media, que haya escapado del terror y de la barbarie. Nadie está a salvo. Sin excepción alguna aparecen en las estadísticas, que suelen ser frías y desalmadas, los 32 departamentos y el Distrito Especial de Bogotá”. (Gossaín, párrs. 4-13)

mitos cosmogónicos, temas políticos y de interés popular a través de danzas, máscaras y música (Jaramillo, et al. 101).

*Antígonas Tribunal de Mujeres* alude deliberadamente a esta raigambre coral doble proveniente del mundo precolombino y del drama ático pero se inspira, además, en la recepción y transformación que la práctica teatral latinoamericana hará, en los años setenta, del teatro vanguardista, surgido en Estados Unidos y Europa en la primera mitad del siglo XX, cuyo objetivo prioritario fue la canalización artística de las luchas sociales. La amplia acogida que tuvo esta forma de abordar el arte dramático se verá reflejada en la cantidad y diversidad de los espectáculos que llegaron a la escena en el continente. En este panorama destacarán, por sus empeños y contribuciones teórico-prácticas para consolidar un método propio, las figuras de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (en los años 70) y de Carlos García y el Teatro La Candelaria en Colombia (en los años 90).<sup>128</sup>

La Creación Colectiva es considerada como el modelo de producción teatral exclusivamente latinoamericana, que consistió en un conjunto de grupos de teatro, en principio identificados con el teatro experimental, que generan un resquebrajamiento de la dramática teatral europeizada, creando concepciones y formas del hacer teatral inéditos, que se complementaron con una discusión estética y social innovadora, marcando el rumbo político del arte teatral en el continente. Cabe señalar que según los grupos referentes, como el T.E.C., se comenzó a hablar de Creación Colectiva hacia 1971. Roberto Videla, del grupo L.T.L. de Córdoba, nos cuenta que ellos comenzaron a hablar en los mismos términos recién hacia 1972, luego de las primeras giras del grupo por Latinoamérica (Alegret 112)

La creación colectiva implica la participación de todos los miembros que integran el grupo en cada una de las dimensiones del proceso artístico, así como la aplicación de una metodología de trabajo horizontal que busca romper con los procedimientos de corte eurocéntrico donde la dramaturgia, la escritura y la actuación eran prácticas individuales asignadas desde estándares jerárquicos (Estrades 144). En el marco de esta metodología, el texto —puede ser cualquier documento, como una consulta, un *collage*, cartas, testimonios, guiones o publicaciones en prensa— constituye una base maleable que se fija solo después de que hayan tenido lugar improvisaciones y analogías a partir de las

---

<sup>128</sup> Como señala Alegret, los grupos de creación colectiva más antiguos surgieron en Colombia: el Teatro Experimental de Cali (TEC), formado por Enrique Buenaventura en los años 50 y el grupo La Candelaria, fundado intelectuales vinculados a la Universidad Nacional de Bogotá en 1966. En Cuba destaca la actividad del Teatro del Escambray (1968); en Chile el ICTUS y el Teatro Nuevo Popular; el Colectivo Nacional de Teatro, en Puerto Rico; el Teatro Ollantay en Ecuador; y el Teatro Foro en Brasil y Perú. En Córdoba destaca el Teatro de Grupo, conformado en torno a la figura de César Carducci y en la Docta se iniciaron en el drama el L.T.L., Studio Uno o La Chispa (112).

que quienes actúan establecen conexiones entre su universo cotidiano (sus sueños, fantasías, memorias) y las problemáticas de la colectividad (Pavis 104).

Se trata, de acuerdo con Estrades, de “una creación teatral, no literaria, capaz de modificarse según las necesidades del público” que viene a ensanchar el panorama dramático latinoamericano, puesto que introduce temáticas, estilos, historias, situaciones y personajes que hasta el momento habían sido desplazadas del canon artístico “por ser consideradas ajenas al patrimonio cultural occidental”; y a “recuperar la dimensión política de lo simbólico y lo estético” (145). En la escritura de la tragedia colectiva, Satizábal reconoce este legado:

Son referentes de esta escritura: el diálogo analítico y pensativo con los diversos momentos del proceso creativo de la obra y sus desafíos, una teorización sobre la práctica de su creación colectiva, sus procedimientos, desafíos y hallazgos. Igualmente, las reflexiones y la escritura de este ensayo dialogan con una investigación bibliográfica previa sobre el mito de Antígona, ahondada en el montaje. Y dialogan con la herencia de la nueva tradición teatral colombiana de la creación colectiva, herencia que recogen los ensayos sobre la práctica teatral de la creación colectiva escritos por los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García. Están también latentes y presentes en esta escritura las experiencias del Taller permanente de investigación teatral que dirigió por casi veinte años en la Corporación Colombiana de Teatro el maestro Santiago García, Taller del cual ha hecho parte quien escribe estas reflexiones, es el codirector de Tramaluna Teatro y obra como enviado del público en el proceso de creación y durante las presentaciones de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de Mujeres*. Memoria Poética” 154-155)

Alineadas con las prácticas de vanguardias de comienzos de siglo y con la dimensión comunal del teatro latinoamericano prehispánico y de la Antigüedad clásica, *Antígona González* y *Antígonas Tribunal de Mujeres* colectivizan la voz y el *páthos* del sujeto trágico. Ambas reinterpretaciones se suman al amplio coro de *Antígonas* latinoamericanas para indagar en las conexiones entre la tragedia real de una sociedad próxima y aquello que pervive, reescritura tras reescritura, a través de un relato que ha sido traído una y otra vez al continente (Uribe, “Como escribir poesía en un país en guerra” 106). Su dimensión trágica permanece activa en cada repetición incesante del horror, en la presencia de los cuerpos insepultos, de las vidas que no cuentan como vidas, que no merecen ser lloradas y en esa voluntad por significar, de la que hablaba Raymond Williams, por vincularse con una realidad atroz y visibilizar las historias de dolor allí acontecidas, por construir “un memorial colectivo de la ignominia” (Aguilera López y Castañeda Barrera 87).

El epíteto y el apellido añadido al nombre de las protagonistas de ambas piezas y la identificación de Polinices —Tadeo se llamará el hermano de la Antígona tamaulipeca y en el caso de la escritura colombiana cada ser querido nombrado por las actrices— con

las personas violentadas, desaparecidas y marginadas replica esa “criollización” y desacralización que la tragedia experimentó en América Latina (Pianacci).<sup>129</sup>

Se trataba no solo ya de integrar un cuerpo textual hecho de voces que clamaban el dolor de haber perdido a un ser querido; no solo de dar cuenta del registro aleatorio de las miles de muertes violentas ocurridas en todo el país; no solo de colocar a esta Antígona específica en una Tebas tamaulipeca; no solo de hacer explícita la necesidad de nombrar a cada uno de los desaparecidos y de los muertos, la necesidad de recuperación del cuerpo perdido. Se trataba también, y de manera relevante, de reflexionar sobre lo que significa ser una Antígona, sobre lo que significan los procesos escriturales que se han tejido en torno a su constante reelaboración en Latinoamérica. ¿Por qué vuelve una y otra vez con distintos apellidos y epítetos? ¿Por qué en las versiones europeas las Antígonas permanecen en la Tebas griega y en América se sitúan en los territorios particulares donde se han perdido los cuerpos? Se trataba, desde luego, y de manera inquietante, de hacer patente esta suerte de eterno retorno nietzscheano de las Antígonas, de evidenciar la continuidad histórica de sus apariciones luego de dictaduras y guerras. Se trataba, finalmente, de construir, desde lo fragmentario y lo palimpséstico, una Antígona que se pensase, que se leyese, textual y metatextualmente, a sí misma. Se trataba pues, de reescribir con, sobre, desde, lo ya escrito. (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 54-55)

Esta vocación por disolver la barrera que separa lo real de lo ficticio, por unir la dimensión ética y la estética responde a una profunda reflexión escritural acerca de la posibilidad de construir un lenguaje que hable con —y no por— las víctimas y una memoria poética sobre las vivencias del daño de la que ellas formen parte, directa o simbólicamente. Ambas tragedias buscan articular y movilizar los imaginarios, las emociones y las experiencias a partir de las que el cuerpo herido es pensado, materializado y sentido, así como todas aquellas narrativas belicistas o mediáticas que persigan suplantar u obtener algún rédito del dolor de quienes han sufrido en los marcos de guerra. Así lo escribe Sara Uribe y Carlos Satizábal al hablar de los procesos de formación de ambas piezas:

Me gustaría, suscribo, no haber escrito el libro que suscita la escritura de este ensayo. Pero es preciso nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta, registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 46).

Esta reflexión, finalmente, se pregunta por la necesidad —para la consecución de la paz y la reconstrucción del tejido humano y societal en Colombia— de un ambicioso proyecto de elaboración poética de la memoria vivida del conflicto —en todos los lenguajes— y con la participación creadora y presente de las víctimas directas mismas. Lo que no significa limitar al conjunto de la sociedad. Muy al contrario, en ese gran proyecto de arte y cultura para la paz, la lucha contra el olvido y la reparación poética y cultural precisa de la movilización de los afectos, de los imaginarios y de los cuerpos de toda la sociedad, que hoy sucumbe en el escepticismo o malvive delirante o adormecida e indiferente o exaltada hasta el deseo de muerte por las dramaturgias de la guerra psicológica, de la cultura mediática de la violencia guerrillera y de la ficcionalización espectacular de la guerra, del odio y la venganza que a diario se nos presentan en las noticias, los seriados y los melodramas televisivos como si fueran los hechos vividos, “la

---

<sup>129</sup> Ejemplos de obras que iniciaron y mantuvieron esta tradición son: *Antígonas Vélez* de Fernando Marechal (1952), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968), *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez (1965), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989), *Antígona y Actriz* también de Satizábal (2004) o *Antígona las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa (2004).



verdad” de la guerra. También hay producción artística y teatral que configura sus metáforas, sus dramaturgias y sus personajes a partir de la dramaturgia del conflicto diseñada por los operadores de la cultura de la guerra, sin preguntarse por el origen de ciertas “verdades” del conflicto que esos operadores han logrado imponer a través de la manipulación mediática y la propaganda. (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de Mujeres. Memoria Poética*” 155)

En esta indagación sobre la enunciación y la memoria serán determinantes para Sara Uribe los conceptos de “desapropiación” y “necroescrituras” formulados por Cristina Rivera Garza en sus investigaciones acerca de cómo idear una poética relacional en marcos de guerra que tenga presente: los límites éticos que impone el dolor de la otredad; que se desapege de la noción de autoría individual para salirse “de la mercantilización capitalista en la que el lenguaje ha llegado a ser meramente instrumental” (18); y se encarne estableciendo conexiones con el código corpóreo, pues considera las emociones y sensaciones movilizadoras y condicionantes de la inclinación —dicho en términos de Cavarero— y de la acción.

A esas decisiones escriturales, ligadas estrechamente aunque también de manera oposicional con la necropolítica de hoy, las denomino aquí poéticas de la desapropiación, sobre todo para distinguirlas de los modos de escritura que a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda, la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio. Políticas en el sentido más amplio del término, violentas y violentadas por los embates de un mundo ya crepuscular, estas necroescrituras impropias van de la mano de la muerte, sobre las piernas de la muerte, en el plexo de la muerte, adondequiera que se dirijan. Se trata, como se define oficialmente el vocablo, del fin de la vida, del momento en que una cosa llega a su término. Morir. Pero también se trata, y sigo aquí respetando las definiciones aceptadas de manera oficial, de «sentir muy intensamente algún afecto, deseo, o pasión». Uno se muere de risa o de sed o de amor. ... Uno muere, tal vez, por vivir asombrosamente. Por escribir desapropiadamente. (Rivera Garza 28)

Ambos conceptos se deben entender en relación con la definición de “posautonomía” que empleó Josefina Ludmer para nombrar este nuevo tipo de literaturas que proliferan no solo en México, sino en el continente a principios de este siglo, las cuales desafiaban las fronteras entre la imaginación y la realidad, el testimonio, el documental y la ficción con el propósito de instalarse y profundizar en lo cotidiano y actuar sobre la fabricación del presente. En este sentido, las necroescrituras pertenecen al ámbito de producción escritural posautónomo, con la característica particular de que estas se originan y emplazan en espacios *precarios* en el sentido apuntado por Judith Butler, donde existen, como apunta Arzabal, “condiciones específicas de vulnerabilidad” exacerbadas por el “capitalismo tardío y sus prácticas necropolíticas” (“Necroescrituras fantológicas” 72).

El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa, que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología. Puede

entenderse como un movimiento trans según la distinción de Brian Holmes entre transdisciplinario y antidisciplinario. Lo antidisciplinario era dominante en los años sesenta y setenta: se quería hacer antiliteratura o contraliteratura. Hoy lo dominante es lo transliterario; la literatura sale y entra de la literatura a la vez: oscila en la frontera. Y en el caso de los escritores no llamarse [o ser] solo escritores sino también artistas, performers, militantes, activistas culturales, periodistas, blogueros. (Ludmer 317)

*Antígona González*, pero también *Antígonas Tribunal de Mujeres* podrían considerarse necroescrituras posautónomas que, a partir de la colectivización de la narración, ponen en práctica esa poética desapropiativa, pues ambas se emplazan en las grietas que median entre lo real y lo poético, entre el drama y el testimonio para examinar y dar cuenta de esas condiciones de precariedad y necropolítica que han afectado desigualmente a las poblaciones en los escenarios del conflicto colombiano y de la guerra contra el narcotráfico. Y es que en ambos territorios se ha desplegado, y se despliega, una clase de violencia que Adriana Cavarero definió con el nombre de “horrorista”, en virtud de la cual las vidas se han convertido en contingentes, en causales, en *daños colaterales*, en cifras despersonalizadas y los cuerpos en el blanco de un ensañamiento que busca destruir “su unicidad”, para transformarlos en materia una “no mirable” e indiferenciada que genere un pavor inmovilizador y transforme a quien lo contemple en una persona inerte, desprovista de agencia (Cavarero, *Horrorismo* 25).

Las tragedias aquí analizadas se rebelan contra esa inacción y persiguen ahondar en la resistencia que las víctimas son capaces de ejercer. Por su parte, *Antígona González* materializa, a través del registro de testimonios que invocan la presencia que posee un sujeto ausente, esa urgencia por construir una necroescritura colectiva que rompa con el silencio inmóvil, vislumbre las dimensiones del trauma en el espacio mexicano, y formule la necesidad de no olvidar, de seguir pidiendo justicia. En esta dirección, Cruz Arzabal habla de la pieza como un “dispositivo artístico de enunciación colectiva para provocar el agenciamiento del duelo ante los desaparecidos” (“Escritura” 322). *Antígonas Tribunal de mujeres* se preocupa por “explorar las relaciones entre *autorreferencia*, *representación* y *presencia* en la elaboración poética de lo trágico vivido” (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de mujeres*. Memoria Poética” 154). Mediante la acción teatral las mujeres, que han escrito el guion, acordado los movimientos, la danza y las palabras que pronunciarán delante del público, desarman la lógica mediante la que vivieron su transformación de víctimas a victimarios a manos de las instituciones que debían ampararlas —como ocurrió a la Antígona griega: ellas mismas y sus familias fueron criminalizadas, acusadas de rebeldía, de haber cometido un delito, todo ello con el objetivo de mostrar resultados falsos y justificar así la maquinaria de la guerra.

En un marco de revictimización, insistir en las tres nociones apuntadas por Satizábal implica resistir al borrado de la identidad y de las historias vividas por estas mujeres y a la minimización de su dolor y de sus pérdidas. Como *Antígona González*, el texto colombiano abre un espacio de cuidado donde dolerse conjuntamente y desde el que poder oficiar los ritos, con todas las demás Antígonas, de un duelo traumático, violento que, en ocasiones, jamás podrá resolverse. La repetición de los movimientos, la invocación de los nombres, la conexión con los afectos, con el dolor de la otra y el reclamo común de justicia permite a las mujeres-actrices habitar una voz y un cuerpo que habían sido negados, invisibilizados, violentados.

Antes de emprender nuestro análisis se hace preciso señalar, no obstante, que el carácter situado de las piezas y su dimensión documental no menoscaba la naturaleza universal del mito. Los textos se localizan y se deslocalizan en planos de sentido simultáneos y convergentes a través de las declaradas alusiones intertextuales con las *Antígonas* producidas dentro y fuera del continente, en distintos períodos temporales precisamente para hacer referencia a cómo el conflicto que trae a colación la heroína trágica sigue significando. Ambas tragedias podrían dialogar, en cualquier otro contexto, con otros proyectos artísticos que pretendan continuar, como apunta Rivera Garza, “la exploración de las dimensiones estéticas y éticas de la escritura y el arte”, como lo ha hecho la pieza de Uribe, la cual “ha dado la vuelta al mundo” entrelazándose con otras obras de muy diversas tradiciones y naturalezas (*Escrituras geológicas* 178).

La territorialización a la que *Antígona* es sometida en el continente no hace sino actualizar lo trágico de su conflicto y ponerlo al servicio de un arte concebido desde la intervención y la interrogación social. En este punto, se hace preciso entender las dos versiones en el marco de una tradición latinoamericana posmoderna y descolonial que se ha empeñado por producir una praxis escritural alejada radicalmente de la concepción estética y autoral como fenómenos vinculados a las nociones de originalidad e individuo o a una idea de lo universal que opera a partir de principios temáticos y estéticos inherentes a las dinámicas del propio texto. La deliberada ruptura entre la ficción y la realidad, el uso de herramientas propias de otras disciplinas como la historia, la antropología o el periodismo —tales como el empleo de archivos, papeles personales, epistolarios, notas de prensa, diarios, entrevistas o notas de campo—, sumado a la reapropiación de técnicas vanguardistas norteamericanas y europeas responden a ese intento.

Su reconocimiento como literatura ha sido dado ya por una amplia corriente teórica, crítica y hermenéutica en el interior de la academia latinoamericanista. En ellas el documento y el testimonio son concebidos como soportes materiales de un trabajo colectivo que, en palabras de Rivera Garza, “quieren cuestionar y producir (producir porque cuestionan) presente contra el cerco individualista de la imaginación neoliberal” (*Escrituras geológicas* 187). Igual que la lectura sociohistórica de la *Antígona* sofoclea proporciona claves interpretativas que permiten comprender rigurosamente el texto en conexión con su comunidad de producción y, al tiempo, acrecentar su valor colectivo y universal, una reflexión de las *Antígonas* latinoamericanas que arroje luz sobre el modo en que determinados conceptos estéticos y artísticos están funcionando en ese territorio posibilita establecer una comunicación más rica sobre la forma en que el mito sigue significando dentro y más allá de unas fronteras específicas.

En la producción de las piezas trágicas que ocupan aquí ha habido una preocupación filosófica y estética acerca de cómo ligar las prácticas de escrituras específicas de una comunidad —las víctimas de la violencia— con aquellos procesos coyunturales en que ella misma se ha producido en cuanto tal o ha sido afectada (el conflicto armado colombiano y la guerra contra las drogas en México). Esta ha sido una de las inquietudes primordiales de “una corriente de pensamiento que emerge y cuestiona la comunidad creada y vivida desde ha siglos por los pueblos indígenas de América Latina”, donde el arte se considera una parte del trabajo colectivo, una actividad “que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (Rivera Garza 69).

En contextos de corrupción, violencia o desamparo institucional, las literaturas latinoamericanas, desde las dictaduras, han adoptado el testimonio, el registro, el archivo, el documento para atesorar una memoria extremadamente frágil, traumatizada, revictimizada, marginalizada. La estética y las formas se retuercen en sus propósitos y se ponen al servicio del activismo, del interés social por conservar el pasado, por nombrar, por no ceder al silencio, por construir un refugio para que lo acontecido no se quiebre, distorsione o se pierda e interrogar también al presente desde el presente mismo, para confrontarlo. Se trata de un “tipo de trabajo escritural que, en una época signada por la violencia espectacular..., se abre paso para incluir de manera evidente y creativa, las voces de otros, cuidándose de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del

autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia y el prestigio” (Rivera Garza 86-87).

Desde la segunda mitad del siglo XX, Latinoamérica ha sido, como señala Suárez Gómez, el “epicentro y punto de recepción” de auges memoriales que han derivado “en tradiciones vivas con algún grado de especificidad”, como el receptáculo o vehículo de la voz de aquellas personas que no han tenido voz hasta el momento, de los discursos subalternos y excluidos (278). Además del mencionado conceptualismo, los antecedentes de esta producción escritural se hallan en la poesía y la novela documental, surgida en los años 30 durante la Gran Depresión en Estados Unidos, en el contexto del activismo social, donde las obras comenzaron a incluir documentos históricos, citas literales, anuncios comerciales, con el objetivo de dar cuenta de las luchas y sufrimientos de los sectores de la clase trabajadora, incorporando sus voces tal y como estas aparecían recogidas en distintos archivos.

Del mismo modo serán influyentes: (a) los escritos de Gertrude Stein, Jacques Derrida o Foucault en los que el lenguaje y los textos son vistos como receptáculos de huellas culturales, marcas temporales y rastros del impacto del poder; (b) las denominadas *escrituras posexóticas* gestadas en Francia en oposición a las convenciones tradicionales de autoría, de distribución y al capital; (c) la *Generación mutante* y la *Generación Nocilla* en España, cuyos miembros mezclan la cultura popular y urbana con los clásicos; (d) y la *Literatura de Izquierdas* en Argentina, que toma como base el concepto *barthiano* de la muerte autoral y la fenomenología wittgensteiniana sobre el lenguaje (generador total de realidad) para explorar formas de colectivizar la escritura y evitar fomentar la mercantilización del arte (Rivera Garza 132). Las tragedias que a continuación analizaremos se insertan en esta tradición pirata, desapropiativa, arqueológica que expolia historias-vozes-sedimentos para interrogarlas desde el lugar en el que se habita, para producir e intervenir en el presente.

La tierra tebana, la mexicana y la colombiana se mezclan en estas obras para que lo trágico siga significando y preservando su dimensión colectiva, pues, ante ellas podemos conectarnos, en cuanto comunidad global, con el dolor, específico y universal, de las *Antígonas* que habitan más allá de los confines de nuestra cotidianidad. A continuación veremos cómo la relacionabilidad, la vulnerabilidad, la interdependencia y el cuidado constituirán, igual que en el texto zambraniano, los bienes éticos, los atributos primordiales mediante los que las protagonistas de las tragedias ejercerán su resistencia y pondrán al descubierto, a través de su duelo público, aquellos mecanismos

necropolíticos y patriarcales, presentes en los espacios mexicano y colombiano, responsables de dañar, criminalizar y matar a sus seres queridos, de negar su dolor, de impedir que lloraran abiertamente a sus Polinices, que clamaran por su derecho a darles sepultura.

La construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario. Y no solo porque el melodrama televisivo narcoparamilitar nos presenta cada día en la intimidad de las casas de cada familia la versión de los victimarios y genocidas, una mirada que criminaliza a las víctimas y anima el deseo de muerte y de venganza, alimenta el odio y el delirio de la guerra en la ciudadanía engañada. También porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mirada. Es lo que nos ha revelado el trabajo artístico y poético-político conjunto entre artistas y víctimas.

Durante varios años el colectivo de artistas de la Corporación Colombiana de Teatro que integran el grupo Tramaluna hemos trabajado en la construcción conjunta entre artistas y víctimas de relatos poéticos y políticos de lo vivido por la población civil en medio de la degradación de la guerra colombiana. En este trabajo este grupo creativo ha visto cómo el dolor elaborado poéticamente se convierte en fuerza para reclamar por los derechos vulnerados, para recuperar la dignidad de sus familiares falsamente acusados.

Es una fuerza para seguir viviendo, para recuperar la potencia de pensar y de actuar, para perseverar en existir, como diría el filósofo Spinoza. En este largo trabajo de investigación se ve que la búsqueda de la elaboración creadora del duelo, de la verdad y de la justicia, también en Colombia está fundamentalmente liderada por las mujeres. Pasa de modo semejante en otros países, en Argentina con las Madres de la Plaza de Mayo; o con las mujeres de negro.

*Antígonas Tribunal de Mujeres* es un homenaje a los colectivos de mujeres. Pero también un resultado de su tenacidad. Porque es una acción creada entre mujeres artistas y mujeres víctimas y familiares de víctimas, por las Antígonas colombianas, símbolo y presencia de las mujeres que por doquier en Colombia lideran la reconstrucción de la vida y de los afectos, mujeres que resisten a la barbarie y buscan verdad y justicia, y un nuevo lazo societal no patriarcal, que se construya desde la ética y la economía del cuidado femeninas. (Satizábal, *Antígonas Tribunal de mujeres*. Memoria Poética 156).

### 7.2.2. Claves hermenéuticas para una (po)ética del cuidado

La primera de las tres secciones de las que se compone *Antígona González*, titulada “Instrucciones para contar muertos” (11-29),<sup>130</sup> se abre con las directrices que remiten desde el proyecto *Menos días aquí* al e-mail de todas aquellas personas voluntarias que, frente a la existencia de un archivo oficial inconsistente, se han sumado a una tarea mediante la que contabilizan, de forma anónima y extraoficial, cada uno de los asesinatos y muertes violentas que aparecen en los periódicos del país.<sup>131</sup> Junto a la publicación de

---

<sup>130</sup> Sara Uribe emplea la cursiva en el texto original para indicar que todo texto así escrito ha sido tomado (desapropiado) de otra fuente. La redonda, en cambio, es utilizada cuando quiere señalar el carácter ficcional de la escritura, sus aportaciones.

<sup>131</sup> El proyecto *Menos días aquí* constituye una iniciativa de la plataforma Nuestra Aparente Rendición (NAR), la cual se creó con el objetivo de elaborar acciones y reivindicaciones encaminadas a la búsqueda de la paz y el reconocimiento de las víctimas de la violencia en el territorio mexicano. El nombre

las cifras en una cuenta de Twitter (ahora X) y en un blog, se añade una breve nota a través de la que preservar la identidad y la dignidad de las víctimas. La poética de la obra diverge y rechaza, apunta Cantarello, “the use of the body as a byproduct of violence as employed in most narconarratives” (171).<sup>132</sup>

Esta minuciosa labor genera un vínculo entre el discurso, la ausencia y el cuerpo (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra”? 47), en virtud del cual la corporalidad que ha sido dañada es atravesada por la corporalidad de quien nombra, por la presencia latente de sus seres queridos y por los rastros de quien ejerció esa violencia. Esta subjetividad *espectral* (Cruz Arzabal, Bolte) y multiplicada da lugar a una Antígona relacional que halla en la constatación de una fragilidad común y primordial la oportunidad para desempeñar una responsabilidad ética para con las personas que han muerto:

*Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.*

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

*Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.*

Contarlos a todos. Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío. El cuerpo de uno de los míos. (Uribe, *Antígona* 13)

El peso que adquiere, señala Alicino, “la dimensión corpórea de las víctimas” (325) conduce a la urgencia por “dar cuenta” del dolor de la otredad o, dicho de otro modo, la presencia de la materia vulnerada y vulnerable moviliza el empeño ético por contar y nombrar a cada una de las víctimas de la violencia. Ese nexo entre la identificación y la acción en la escritura es producto del contacto de Sara Uribe con la obra de Judith Butler y su concepción de la precariedad y la interdependencia como categorías ontológicas que otorgan un cariz político a la existencia misma: “no hay vida sin una dependencia de redes más amplias de sociabilidad y trabajo; no hay vida que trascienda la dañabilidad y la mortalidad” (Butler, *Marcos de guerra* 45).

Ante la imagen del *cuerpo roto* (Diéguez), Antígona González confirma, como un hallazgo, su propia precariedad. Es esta conciencia la que despliega el potencial relacional que *inclina* al ser, volcándolo fuera de sí mismo (Butler, *Vidas precarias*; Gilligan;

---

de la heroína trágica y protagonista de la obra fue tomado por Sara Uribe, precisamente, del registro de esas personas voluntarias que se dedican a la tarea de contar.

<sup>132</sup> La obra se inaugura rechazando, apunta Cantarello, “el uso del cuerpo como subproducto de la violencia, tal como se emplea en la mayoría de las narconarrativas” (171, traducción propia).

Cavarero, “Inclinaciones”). Y es que, en ese reconocimiento de los cuerpos se produce, simultáneamente, una identificación entre quien sobrevive y “se sabe vulnerable” y “el cadáver yacente” (Cabrera García y Aliránguez López 56). La relación, que anula la soberanía e instala un *continuum* invisible que difumina la separación entre nuestro yo y el de los demás, activa en la heroína tamaulipeca “an understanding that gives rise to compassion and care” (Gilligan 164),<sup>133</sup> habilita una forma de agencia no violenta, un requerimiento público: “saber dónde están los cuerpos que faltan”, “no olvidar” y proporcionar el descanso necesario a quienes buscan y a quienes “no han sido encontrados” (Uribe, *Antígona* 14).

La voz de esta Antígona no es, entonces, solamente suya, sino que se entrelaza con las expresiones del dolor por la ausencia y la pérdida con el propósito de entablar un diálogo con la dimensión sensible de los cuerpos desaparecidos, articular un “dispositivo de enunciación colectiva” (Cruz Arzabal “Escritura” 332) y un espacio conjunto de cuidado. En su *clamor* (Bolte) se ligan la palabra de la buscadora tamaulipeca y un coro donde se encuentran las voces de Sandra Muñoz, la propia Sara Uribe y otras múltiples Antígonas, las reales y las ficticias. A través de esta polifonía la escritora muestra una reflexión sobre el papel simbólico de la heroína trágica, su recurrencia en América Latina y su capacidad autorreferencial, es decir, de interpretarse a sí misma desde el plano textual y metatextual, desde el fragmento y el palimpsesto. Mediante “la estrategia del *voicing*”, Uribe habla de la participación de la pieza, de su deuda con toda una herencia intertextual, teórica y artística, latinoamericana y europea, que recrea, una y otra vez, a un personaje “que alza la voz de forma declamatoria” y pone “en juego su cuerpo” (Bolte 71).

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados.

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí.

[

: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?

: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?

: No quería ser una Antígona pero me tocó. (Uribe, *Antígona* 15)<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> La relación, que anula la soberanía e instala un *continuum* invisible que difumina la separación entre nuestro cuerpo y los demás, activa en la heroína tamaulipeca “an understanding that gives rise to compassion and care” (Gilligan 264, traducción propia).

<sup>134</sup> De acuerdo con Zamudio Rodríguez, el uso de un solo corchete, de los dos puntos y del desplazamiento gráfico que Sara Uribe introduce en la pieza a comienzos de algunos enunciados podría remitir a la imposibilidad de “obtener una información” y a la evocación de un antecedente que jamás se explicita en el texto (39). Mediante este rastro gráfico la escritora aludiría a la carencia de datos propia de un contexto donde, frente a la necesidad de reconocimiento, reina la impunidad, el desorden y el desamparo institucional de las víctimas.



*Antígona Tribunal de mujeres* se abre con una danza coral de los cuerpos alineados de las actrices que portan objetos personales, pertenecientes a sus seres queridos desaparecidos o muertos, para mostrarlos en el escenario. A través del movimiento conjunto, los personajes forman “un solo personaje colectivo y solidario, que cuida de cada una de las mujeres que lo conforman” (Tramaluna Teatro y Satizábal 441). Las actrices, las profesionales y las que integran el colectivo de víctimas del conflicto, entrarán en escena para comparecer ante un tribunal ficticio e interpretar a Antígona, a Antígona enterrada viva, a Ismene, a Tiresias o a su sombra —estos personajes son representados por Actriz Uno, Actriz 2 y Actriz 3—, y a sí mismas (Orceni, Soraya, Lucero, María, Fanny, Mayra y Marina).

El montaje se estructura en tres líneas narrativas, de acuerdo con Chirinos Bravo: “las historias de las mujeres, el mito de Antígona y los momentos de danza” (203). Las actrices toman, cantan o desarrollan una coreografía para exponer las historias y testimonios de las desapariciones y los crímenes de los que fueron objeto sus seres queridos y ellas mismas, para solicitar justicia ante el público, para oficiar un ritual de duelo:

En el proceso creativo esa exploración de los textos se impregna de lo vivido: El grupo —y yo como su director y dramaturgo— sentimos la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero hacerlo desde los hechos de la tragedia propia: tanto la tragedia personal de cada una de las mujeres como de la tragedia colectiva que conforma el sangriento fresco del terror estatal, militar y paramilitar en la reciente historia colombiana. El segundo asunto —las memorias personales de lo vivido— el grupo lo trabaja con improvisaciones: las víctimas [y familiares de las víctimas que hacen parte del equipo creativo utilizan los objetos de los familiares para contar qué pasó y quiénes son esos familiares asesinados o desaparecidos. Cada mujer trabaja con objetos personales de su familiar: su foto, una camisa, un juguete, una biblia. Ella, con los objetos de su familiar o su hijo, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal es el público. Durante el proceso creativo actuamos como delegados de la audiencia, como público el resto del grupo creativo. (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de Mujeres. Memoria Poética*” 157-158)

En su intervención inicial, donde se entrelazan, como en la tragedia mexicana, la voz mítica de la heroína con las voces de las víctimas, se presentan los motivos que las han conducido hasta allí.

ACTRIZ UNO: (Da un paso adelante). Buenas noches, señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.

LUCERO: (Da otro paso adelante). Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados falsos positivos.

ACTRIZ 2: (Da un paso adelante). Mi nombre, es Antígona y hace más de tres mil años estoy buscando como enterrar a mi hermano Polinices.

MARÍA: (Da otro paso adelante). En el mandato de Álvaro Uribe Vélez mi hijo fue asesinado, ¡pero les juro que esto no se queda así!

FANNY: Hace 23 años masacraron a mi familia y este crimen está en la total impunidad. Por eso estoy aquí, en este tribunal de mujeres.

MAYRA: (Corre adelante y canta). La muerte me vino a buscar, y yo le dije, carajo respetá.

ORCENY: Soy militante de la Unión Patriótica, y regresamos para vencer.

LUZ MARINA: Nos tienen de juzgado en juzgado, de papeles en papeles y aquí no ha pasado nada.

ACTRIZ 3: Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar algún día, al día del NUNCA JAMÁS.

TODAS: Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones. (*Salen todas del escenario*). (Tramaluna Teatro y Satizábal 443)

Las escenas presentan un carácter fragmentario, repetitivo y breve, propio de las necroescrituras posautónomas, o de una lengua trágica que persigue, en su itinerario opuesto a la coherencia y el logocentrismo platónico, aproximarse a los lenguajes inconclusos del cuerpo, de sus afectos y de su experiencia. El idioma construido colectivamente por estas mujeres-artistas está moldeado por emociones, muchas veces contradictorias, de dolor, de ira, de esperanza, y también por el clamor, por el quejido mítico de animal humano de Antígona, por los sueños, los delirios, las pesadillas, las memorias, los deseos: “La presencia de cada una de ellas y la fuerza emotiva de su acción, se acrecientan con la síntesis poética que han elaborado. Así cada mujer ha creado una condensación poética y emotiva personal y descubierto su presencia como una fuerza tremenda que nos conmueve y nos interroga y nos indigna” (Satizábal, *Antígonas Tribunal de Mujeres. Memoria Poética*” 158).

Si en *Antígona González* se convoca la materialidad de los seres queridos ausentes a través de la conjunción material, sincrónica y diacrónica, real y ficticia, de las voces, en *Antígonas Tribunal de Mujeres* se insiste en también en la presencia que se origina en la interrelación entre los cuerpos. El resultado es un gran cuerpo colectivo, ritual y parlante, integrado no solo por las mujeres, sino por los objetos personales, por las fotografías e imágenes de las demás víctimas, por la gestualidad, por la música, por la coreografía, por hierbas, por flores. El propósito de ambas piezas es común: ritualizar los duelos

interrumpidos, públicamente, denunciar la violencia sufrida, clamar justicia y por la no repetición:

Las madres presentan sobre el escenario objetos personales que son portadores de afectividades y de relatos cotidianos que permiten conformar un retrato de sus hijos ausentes. La estrategia está sustentada por una suerte de *alegorías* del duelo, un trabajo que se realiza desde una situación de ruinas. La posibilidad del duelo se juega en las tensiones entre una presencia que está en nombre de una ausencia. La memoria aparece con cariz performativo en su iterabilidad, en su gesto de volver una y otra vez, y como poética que determina los modos en que el discurso encuentra su posibilidad de articulación. (Núñez y Millán 37)

Una a una saldrán las mujeres al escenario, con sus objetos en mano (las camisas, los juguetes, las fotos de sus seres queridos), arrojadas por el resto del coro, a emplear palabras que ellas mismas han escrito para abrir una brecha en las *verdades* oficiales sobre el conflicto, para desmontarlas y desvelar la mecánica de la violencia estatal. Delante del tribunal imaginario que constituyen los espectadores presentan a su familiar desaparecido, hablan de sus gustos, cómo fue desaparecido o ejecutado y por quién. Los objetos cumplen la misma función que las notas y las declaraciones de los seres queridos de las víctimas introducidas en *Antígona González*: convocar y salvaguardar la materialidad de la persona que no está

MARÍA: En el mandato de Álvaro Uribe siendo ministro de defensa Juan Manuel Santos fueron más de 5700 ejecuciones extrajudiciales, una de ellas, ¡la de mi hijo! (*Saca del bulto dos fotos de su hijo*). Este es mi hijo, mi hijo Jaime Steven Valencia Sanabria, de tan solo diez y seis años, quien fuera llevado con engaños a Ocaña, Norte de Santander. Allí el ejército hizo retén, lo indocumentaron, lo torturaron, lo asesinaron y lo tiraron a una fosa común acusado de narco guerrillero. (Tramaluna Teatro y Satizábal 445)

FANNY (*con el cuadro de su padre*): Este era mi padre, Antonio Palacios, a él, a mi hermano Camilo, mi hermana Blanca, mi hermana Yaneth y mi cuñado Rodrigo los asesinó el ejército.

ACTRIZ 3: (*Corre al proscenio*). A ellos los asesinaron por ser de la Unión Patriótica.

ACTRIZ 1: (*Corre al proscenio*). Los soldados simulaban un combate, asesinaron a la familia de Fanny y dijeron que habían caído en combate, que eran guerrilleros.

ACTRIZ 2: (*Corre al proscenio*). Eran 40 soldados pero el único que disparó fue el coronel Tomás Cruz Amaya. (Tramaluna Teatro y Satizábal 445)

En las distintas escenas Antígona, Ismene o Tiresias cumplen el papel de incidir en esa repetición eterna del mito en el continente, en su descarnada vigencia. A través de las intervenciones se entremezclan los espacios, las épocas y las historias: el presente y el pasado, la Tebas legendaria y la Colombia precolonial y actual, Grecia clásica y América Latina. El enfrentamiento que se había producido entre Antígona e Ismene en la pieza de Sófocles no se mantiene en esta pieza: ambas sellan su vínculo uniendo sus manos, emulando un juego de niña y convirtiéndose el símbolo de la hermandad entre todas las

demás mujeres presentes en la escena. *Antígonas Tribunal de Mujeres* profundiza en el tema de la reparación y de la resistencia en términos de relacionabilidad, de cuidado.

ANTÍGONA: Está insepulto, vamos a enterrarlo.

ISMENE: No porque nos matan.

ANTÍGONA: Un solo instante, estamos aquí entre los vivos y toda la eternidad allá abajo con los muertos.

ISMENE: (*Un grito sordo*). ¡Te van a matar!

ANTÍGONA: Si muero antes de tiempo a eso yo lo llamo ganancia.

ISMENE: Estás loca.

ANTÍGONA: Llámalo locura, me debo a él. (*Ríe*)

*Las dos mujeres bailan, giran, se ríen, se acarician, se miran a los ojos. Corren a un lado de la escena, cerca de la línea de tormento. Abren sus brazos como aves que planean en vuelo, cruzan la escena caminando de lado, miran a un lado y a otro. Llegan al otro extremo de la escena. (Tramaluna Teatro y Satizábal 445)*

TIRESIAS: ¿Qué será de nuestro pueblo?... Le pregunté a las aves, pero su canto ha enloquecido, comieron de los muertos y ahora sus cantos son indescifrables. Le pregunté a la llama de los sacrificios, pero la grasa no arde, y el fuego no asciende. (*Levanta muy alto su voz, ronca, oscura*). Bebí la hierba de los sueños (*ríe*), y vi la pesadilla. Vi las tumbas sin nombres y los cuerpos despedazados en ellas, también oí el grito de mis hermanos muertos que fueron arrojados a los hornos de los trapiches de las cañas. Y escuché ... escuché el estruendo de las guadañas y las motosierras. También oí a los hijos muertos hablándoles a sus madres y mostrándoles el camino a sus tumbas anónimas. (Tramaluna Teatro y Satizábal 443)

En *Antígona González* la voz ficticia de la heroína se sitúa en el marco de la guerra contra el narcotráfico y serán los fragmentos apropiados de otras *Antígonas* ficticias las que provean de la dimensión mítica a la pieza. En su historia comunal ocuparán el lugar primordial los testimonios, memorias y declaraciones de las familias de las víctimas de San Fernando y también de otras cuyas experiencias han estado marcadas por el impacto del crimen organizado y las confrontaciones con el ejército en sus lugares de residencia. En la segunda sección de la pieza, “¿Es esto lo que queda de los nuestros?” (Uribe, *Antígona* 30-60), se enuncian aquellos espacios que se han visto más afectados por el conflicto, donde figuran no solo regiones dentro de Tamaulipas, como Reynosa, sino otros estados del país, como Querétaro, Chihuahua, Nuevo León o Guerrero. Todos integran la cartografía de la guerra en México.

La violencia se despliega en el territorio según una lógica jerárquica, bio-necropolítica y *precaria*, dado que no impacta sobre todas las poblaciones por igual: las fosas clandestinas y los cuerpos abandonados aparecen en zonas fronterizas del norte o del sur de la región, en áreas liminales, entre ciudades o países, o en enclaves periféricos y de difícil acceso como barrancos, cunetas, descampados, solares, viviendas abandonadas, faldas de cerros o ríos. El relato de la protagonista sobre la búsqueda de su hermano Tadeo

será un reflejo de las microhistorias de dolor que encierran los cuerpos muertos registrados en las notas de *Menos días aquí*:

*Amealco, Querétaro. 15 de febrero.*

*Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se encontró un mensaje escrito en una cartulina. (Uribe, Antígona 38)*

*Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril.*

*Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre lo había reportado desaparecido el pasado 6 de abril. (48)*

*Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril.*

*El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30 años fue encontrado a orillas del libramiento que conduce al puente Reynosa-Mission. Vestía bermudas de mezclilla, calcetines de algodón blancos y una camisa de mezclilla con forro de franela a cuadros. (54)*

*Antígonas Tribunal de Mujeres* introduce de igual modo la dimensión espacial, y el peso, que la violencia adquirió en Colombia. Las voces de las mujeres nombrarán los territorios donde sus seres queridos fueron desaparecidos y asesinados y donde otras personas inocentes también perdieron la vida. Antioquia, los Montes de María, Santander, la Guajira, el Putumayo, Arauca, Atrato, el Catacumbo, El Salao, Bahía Portete, Mapiripán, Macayepo, San José, San Rafael o Santa Rosa son algunos de los lugares donde tuvieron lugar los secuestros, torturas, ejecuciones extraoficiales o masacres perpetradas por el crimen organizado, los agentes del narcotráfico, el paramilitarismo o las propias fuerzas de seguridad estatales.

En ambas piezas se reflejará cómo la procedencia y la clase social son factores determinantes para la recepción del daño. Las víctimas suelen ser personas en situación de pobreza y habitantes de zonas periféricas o rurales. *Antígona González* muestra la situación de quienes, ante la falta de opciones, deben desplazarse para trabajar o migrantes provenientes de Centroamérica que, ante las políticas internacionales de securitización de las fronteras, toman caminos peligrosos para cruzar México y llegar a Estados Unidos. En el plano ficcional, Tadeo, el Polinices tamaulipeco, es el epítome de todos esos sujetos que fueron sitiados por la violencia privatizada de los ejércitos de la industria del crimen organizado o chivos expiatorios de los agentes institucionales (Varela Huertas, “Capitalismo” 104): “*Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era común que viajara a Matamoros para comprar vehículos que después vendía en otras ciudades del país. Así se ganaba la vida Tadeo. No le iba tan mal. A veces le alcanzaba para llevar de vacaciones a la playa a su mujer y a mis sobrinos*” (Uribe, *Antígona* 47).

*Antígonas Tribunal de Mujeres* retrata las realidades de la madres de las víctimas del operativo de los falsos positivos —jóvenes procedentes de barriadas empobrecidas, en ocasiones menores de edad o con discapacidad— pero también alude a las vivencias de personas que fueron masacradas por sus ideas políticas, como es el caso de las militantes de Unión patriótica, perseguidas por tratar de desvelar ilegalidades cometidas por actores estatales o invocan a todas las que sucumbieron en las matanzas —miembros de pueblos originarios o de colectivos campesinos— perpetradas por grupos paramilitares:

MAYRA: *(Cantando)*  
*En los montes de María,*  
*esto sucedió señores,*  
*estaba llorando un niño,*  
*lamentando sus dolores.*  
*¿Qué lloras bebé?*  
*Dime que te duele.*  
*¿Por qué se murió mi madre?*  
*No tengo quien me consuele.*

ACTRIZ 2: Pero yo vi más que hechos reales: casas en llamas, sangre mucha sangre.

ACTRIZ 1: Los paracos llegaron a las 5 de la mañana con lista en mano. Entraron casa por casa.

ACTRIZ 2: No les importó si éramos mujeres, hombres, niños o ancianos. Nos sacaron a todos a la plaza.

ACTRIZ 1: Yo no pude hacer nada, ni decir nada. Mis pies corrían tan rápido como las balas que seguían mis pasos.

ACTRIZ 2: ¿Y adónde ir? Hermanito si estás por ahí, ¡Cuidate!

MUJER 1: Pero ahora estoy aquí y vengo a enterrarte y ustedes tienen que ayudarme, solo me queda su camisa y sus zapatos.

ACTRIZ 2: En los pueblos de los Montes de María esto sucedió señores.

ACTRIZ 1: Y en la Guajira, en el Putumayo, en Arauca, en Atrato y en el Catatumbo. (Tramaluna Teatro y Satizábal 447-448)

En un gesto deliberadamente político, ambas tragedias colocan en sus centros discursivos aquellas voces y cuerpos que experimentan en primera persona el total desamparo al que están sometidas como consecuencia de una “impunidad organizada” que frena cualquier intento a denunciar esa inseguridad oficialmente por el peligro real a sufrir represalias (Varela Huertas, “Capitalismo” 105). Como se introdujo en el apartado de contextualización sobre ambos conflictos, numerosos estudios han señalado la responsabilidad principal que diferentes agentes políticos y estatales poseen en estos

hechos.<sup>135</sup> La falta de apoyos por parte de las administraciones de justicia, las alianzas directas entre autoridades, empresas locales, nacionales o internacionales y el crimen organizado muestran la disolución del contrato social entre el tejido político y gubernamental y una parte específica de la ciudadanía (Williams 5).

Ambas *Antígonas* alertan, a través de su minucioso registro documental y testimonial, de la presencia de formas específicas de precaridad en los marcos de los dos conflictos, a partir de las cuales las mencionadas poblaciones quedan expuestas a una “falta de redes de apoyo sociales y económicas”, así como a un mayor grado de inseguridad, daños, violencia y muerte (Butler, *Dar cuenta* 46). Tal desprotección sistémica se traduce, en último término, en la negación de su derecho al duelo, en una minimización radical del valor de la vida que impregna y justifica “implícitamente la guerra contemporánea” (Butler, *Dar cuenta* 84):

Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas a aparecer cualquier día de estos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer pero los desmiente su propio miedo. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo. (Uribe, *Antígona* 24)

“[*El cuerpo de Polínicés pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.*]” (67).

ACTRIZ 3: Esta es la muñeca de amenaza que le enviaron a la abogada Soraya Gutiérrez presidenta del colectivo de abogados José Alvear Restrepo.

ACTRIZ 2: Con esta muñeca a Soraya le enviaron esta amenaza: “Usted tiene una familia muy linda, cuidela, no la sacrifique”. El colectivo de abogados José Alvear Restrepo es una organización defensora de los derechos humanos.

ACTRIZ 3: Ellos han llevado muchos casos de terrorismo de Estado en Colombia.

ACTRIZ 2: Era mayo de 2009.

ACTRIZ 3: Era el gobierno de Álvaro Uribe.

ACTRIZ 2: Y el colectivo de abogados era perseguido por el DAS. (Tramaluna Teatro y Satizábal 456-457)

En un análisis similar al apuntado por Judith, el sociólogo Zygmunt Bauman indica cómo la pobreza material o el desplazamiento forzado no son consideradas circunstancias en las sociedades actuales, sino que se transforman en identidades *desechables* en el interior

---

<sup>135</sup> Remítase al epígrafe de esta investigación “5.1. Las causas de la violencia: una contextualización necesaria” (223).

del sistema capitalista neoliberal en cuyas dinámicas extractivistas y de acumulación no tienen cabida las personas sin recursos. En su interior estas son consideradas daños “colaterales” del progreso económico y, por tanto, expulsadas a los márgenes sociales por su incapacidad de contribuir a la rueda del consumo (Bauman 26). Las situaciones de incertidumbre o fragilidad producidas por la mecánica inherente al libre mercado se redefinen como cuestiones privadas, de tal modo que deben ser los sujetos con sus recursos, y no el Estado, los que le hagan frente. Dicho de otro modo, se espera que los individuos busquen soluciones biográficas a las paradojas del sistema y se “criminaliza” a todos los que fracasan en ese empeño (Bauman 72). Esta residualidad, o la precaridad señalada por Butler, estarían detrás de la injusticia epistémica, la impunidad y los silencios que agrava el ejercicio de la violencia sobre los sujetos que protagonizan las tragedias:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre. (Uribe, *Antígona* 20)

“¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?” (78).

“Aquí todos somos invisibles. no tenemos rostro” (63)

LUZ MARINA: Mi nombre es Luz Marina Bernal, soy la madre de Fair Leonardo Torres Bernal. Un joven de educación especial desaparecido el ocho de enero del dos mil ocho, asesinado el doce de enero del dos mil ocho por la brigada móvil quince en Ocaña, Norte de Santander. (Tramaluna Teatro y Satizábal 451)

...

Señores del tribunal, ¿ustedes creen que un joven prácticamente un niño en un cuerpo grande, donde su mentalidad solo llegó hasta los 9 años, que no sabe leer, escribir ni siquiera identificar el valor del dinero, pueda llegar a hacer el jefe de una organización narco terrorista o pertenecer a un grupo insurgente? No. Pero el presidente Álvaro Uribe Vélez, el 8 de octubre del 2008 se paró ante los medios de comunicación a decir: “Que los jóvenes de Soacha no se fueron precisamente a recoger café sino con propósitos delincuenciales”, no murieron al día siguiente sino murieron un mes después. (455)

FANNY (*con el cuadro de su padre*): Este era mi padre, Antonio Palacios, a él, a mi hermano Camilo, mi hermana Blanca, mi hermana Yaneth y mi cuñado Rodrigo los asesinó el ejército.

ACTRIZ 1: (*Corre al proscenio*). Los soldados simulaban un combate, asesinaron a la familia de Fanny y dijeron que habían caído en combate, que eran guerrilleros. (449)

Recordemos que Michel Foucault localizaba los orígenes de este mecanismo de reificación identitaria a partir del que determinadas condiciones vitales, deseos, formas o de relación se convierten en categorías fijas de la subjetividad a la instauración de los regímenes disciplinarios y del esquema biopolítico que adoptó el poder en el siglo XIX,



en virtud del cual se regulaba y organizaba la vida de la población. Este tipo de regulación abandonó un modelo basado en la prohibición de las conductas y se articuló en torno a la producción de dispositivos encargados de naturalizar o patologizar identidades a nivel social (Foucault 83). Ya en el siglo XXI, el filósofo Achille Mbembe vio la necesidad de redefinir el concepto cuando este se aplicaba a contextos de conflicto o neocoloniales, donde ese mecanismo de producción identitario se ligaba a técnicas como la proclamación de estados de excepción o de sitio para generar un tipo de soberanía que gestionaba la muerte, esto es, la necropolítica

...la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.

Tras hacer una lectura de la política como un trabajo de muerte, me ocupo ahora de la soberanía que defino como el derecho de matar. Para mi argumentación, enlazo la noción foucaultiana de biopoder con dos otros conceptos: el estado de excepción y el estado de sitio.

Examino las trayectorias a través de las cuales el estado de excepción y la relación de enemistad se han convertido en la base normativa del derecho de matar. En estas situaciones, el poder (que no es necesariamente un poder estatal) hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción «ficcionalizada» del enemigo. Trabaja también para producir esta misma excepción, urgencia y enemigos ficcionalizados. En otras palabras, ¿cuál es la relación entre lo político y la muerte en esos sistemas que no pueden funcionar más que en estado de emergencia?

En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir. Dado que opera sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, este poder se define en relación al campo biológico, del cual toma el control y en el cual se inscribe. Este control presupone la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos, y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros. (Mbembe 19-21)

En los marcos de guerra no convencional, como es el caso de Colombia y México, la presencia del narcotráfico, de los mercados ilegales y del crimen organizado añade a las lógicas acumulativas señaladas por Bauman un componente *horrorista* y *gore* —dicho con Sayak Valencia y Adriana Cavarero—, que demuestra la existencia de una necropolítica en ambos países. Su empresa conduciría, siguiendo a Emmelhainz, a la justificación como “medida de seguridad” de la destrucción de aquellos sujetos considerados “desechables desde el punto de vista de la economía política” (163). En este sentido, la guerra contra el crimen organizado en México y el conflicto armado colombiano responden a la aparición de un necropoder que produce “la desestabilización del país por medio del paramilitarismo”, la corrupción institucional y el narcotráfico y, consecuentemente, ordena los territorios según diversos intereses, nacionales o transnacionales, que se muestran “bajo formas de violencia de Estado” (Emmelhainz 163).

La revictimización mediática y política, la aleatoriedad de las detenciones, las amenazas, el exilio forzado, el borrado institucional, la persecución, las torturas, las masacres, las ejecuciones extraoficiales, las desapariciones forzadas son prácticas de la muerte que se mencionan en los textos analizados. La urdimbre coral de *Antígona González* y *Antígonas Tribunal de mujeres* alertan del vínculo entre el ejercicio de necropolítica y un entramado de colusión que compromete a los actores del narcotráfico, los cuerpos de seguridad y defensa estatales, al sistema judicial y a los medios de comunicación:

*“Cada año se venían a trabajar un mes y medio. Luego volvían y traían dinerito. Oímos que andaban secuestrando autobuses, pero no medimos el peligro”* (Uribe, *Antígona* 88).

Por eso cuando veo los noticieros, la verdad es que ya no sé qué creer ni a quién creerle. Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de “civiles armados”, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. (Uribe, *Antígona* 35).

MAYRA (video): Era mayo del 2006, estaba estudiando ingeniería agrícola en la Universidad de Sucre, candidata al consejo superior. Era un viernes cinco de mayo 9:30 de la noche salí de la universidad a la casa donde cuatro puertas... Alcancé a preocuparme pues camionetas como esa allá donde yo vivo a la gente la matan y la desaparecen. Cuatro hombres, grandes fuertes, nos subieron esposadas, llegamos a las oficinas del DAS, allí les preguntamos que porqué estábamos ahí, nos dijeron que estábamos acusadas de rebelión y terrorismo. Les dijimos no señor, nosotras tenemos que estudiar y nos vamos a ir de acá, sin orden judicial a las cinco de la mañana ya estábamos por Cartagena, después nos llevaron a la cárcel distrital de San Diego, allí conocí a una amiga, su nombre Adela ... estudiante de filosofía de la universidad de Cartagena, con ella compartí seis meses ... Adela ... también estaba acusada de terrorismo y rebelión, nos hicieron un montaje, éramos muchos y muchos estudiantes de las universidades públicas del Caribe colombiano. (Tramaluna Teatro y Satizábal 453)

En *Antígona González* la superposición de los relatos de cotidianidad de la protagonista con su hermano Tadeo y las experiencias reales de las víctimas generan en el texto una conversación abierta, plural e inconclusa. En *Antígonas Tribunal de Mujeres* los cuerpos de las mujeres, unidos por la danza, las canciones, los objetos, las fotografías y los testimonios construyen una presencia vívida en el escenario. La polifonía trágica en las piezas contemporáneas latinoamericanas está al servicio de “desmontar la maquinaria del horror” (Millán 76). En contextos donde la vida posee un valor diferencial, la principal agencia ejercida por ambos textos es la de desvelar, como apunta Williams, la devastación, la pérdida personal y política, el duelo que experimenta toda la comunidad de Antígonas y Polinices (6), la que conforman las familias que esperan a identificar a sus familiares en San Fernando o las mujeres alrededor de ese Tribunal performativo.

En la posibilidad de invocar la falta y el dolor compartidos reside esa oportunidad de ejercer una corresponsabilidad y una ética del cuidado, pues, en palabras Cabrera García y Aliránguez López, “de no afirmar que las comunidades empobrecidas de la frontera tamaulipeca y los migrantes que por allí tratan de cruzar se encuentran en una posición de *precaridad* extrema” (53), y de no afirmar que de igual modo ocurre con las madres de Soacha, con las personas disidentes políticas, las activistas por los derechos humanos, las comunidades campesinas o indígenas en Colombia, el duelo común de quienes desaparecieron o fueron asesinados “no podría jamás iniciarse”.

ACTRIZ 1: ¿Y mi hermanito? si estás por ahí hermanito (*todas*) ¡CUÍDATE!

MUJER 1: Pero ahora estoy aquí y vengo a enterrarte y ustedes tienen que ayudarme, solo me queda su camisa y sus zapatos.

(*Al fondo del escenario entran tres mujeres cantando el coro*).

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

ACTRIZ 2: Después de las matanzas, salimos las mujeres ya sin miedo, a enterrar a nuestros muertos. (*Entran a escena todas las mujeres*). Qué más podíamos hacer, si nos habían arrebatado la vida, y seguíamos vivas. (Tramaluna Teatro y Satizábal 448)

El horror, afirma Cristina Rivera Garza reflexionando sobre el concepto en diálogo con Adriana Cavarero, es “el espectáculo más extremo del poder” (*Dolerse* 11), dado que conduce a la parálisis radical, a la desarticulación de la acción y del lenguaje: “los horrorizados miran, y aun mirando fijamente, o precisamente por mirar fijamente, no pueden hacer nada”, ni tan siquiera poner nombre a lo que sienten, a lo que viven, a lo que ven (*Dolerse* 16). No obstante, en el lado opuesto se localizan el dolor y los modos en que este permite formular “una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca a las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia” (*Dolerse* 15).

*Antígona González* y *Antígonas Tribunal de Mujeres* son escrituras que se fundan en el núcleo del dolor, allí donde se funda la herida, el *cuerpo roto*. La fragmentariedad de una lengua tartamuda, quebrada, hecha de remiendos, recortes, agujeros, pedazos, sueños, memorias compartidas, olores, canciones, gritos constituye el potencial expresivo de ese código encarnado, trágico, doliente:

Somos un número que va en aumento. Una extensa línea que no avanza, que no retrocede. Algo que permanece agazapado, latente. Esa punzada que se instala con firmeza en el vientre, que se aloja en los músculos, en cada bombeo de sangre, en el corazón y las sienas. (Uribe, *Antígona* 72).

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropol. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar. (73)

Pero ustedes no se dan cuenta de que allí, acá por todas partes hay fosas comunes, cuántas madres están esperando a sus hijos a que vuelvan y no saben que están cinco metros bajo tierra. (Se sienta y en la planta de sus zapatos está la foto de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos). Me dicen que yo estoy loca, tal vez tengan razón pero es que él y él son los culpables de tanta sangre derramada (señala las plantas de sus zapatos). Por eso yo seguiré buscando justicia (Tramaluna Teatro y Satizábal 446)

Hablar desde y con el duelo público de las *Antígonas* implica una oportunidad para reconfigurar las narrativas y los imaginarios de la situación atroz que han vivido y viven México y Colombia. Tener una voz y tener algo que decir son fenómenos humanos, afirma Carol Gilligan (16), pero el acto de habla no es suficiente por sí mismo, necesita de la escucha para confirmarse, es un acto profundamente relacional:

When people ask me what I mean by voice and I think of the question more reflectively, I say that by voice I mean something like what people mean when they speak of the core of the self. Voice is natural and also cultural. It is composed of breath and sound, words, rhythm, and language. And voice is a powerful psychological instrument and channel, connecting inner and outer worlds. Speaking and listening are a form of psychic breathing. This ongoing relational exchange among people is mediated through Language and culture, diversity and plurality. For these reasons, voice is a new key for understanding the psychological, social, and cultural order—a litmus test of relationships and a measure of psychological health. (Gilligan 16)<sup>136</sup>

Las piezas crean una plataforma no solo para la enunciación, sino para que esa escucha, esa “respiración psíquica”, a la que apunta Gilligan tenga lugar. La materialidad de las voces y de los cuerpos, los presentes y los ausentes, generan un intercambio textual y performativo donde la multitud de gestos, fragmentos, recortes, testimonios citas se suceden, se contienen o se amalgaman a modo de contestación y amparo. La polifonía, rasgo propio de la tragedia desde la invención del género (Hall), está aquí al servicio ético de que la creación de un acto real de comunicación donde cada persona, con todo su cuerpo y su universo emocional, pueda expresar, recibir y ser escuchada en la experiencia de compartir su dolor y su reclamo público. La preocupación escritural por construir,

---

<sup>136</sup> Cuando las personas me pregunta qué entiendo por voz y reflexiono sobre la cuestión, digo que por voz entiendo algo parecido a lo que se entiende cuando se habla del núcleo del yo. La voz es natural y también cultural. Se compone de respiración y sonido, palabras, ritmo y lenguaje. Y la voz es un poderoso instrumento y canal psicológico que conecta los mundos interior y exterior. Hablar y escuchar son una forma de respiración psíquica. Este intercambio relacional continuo entre las personas está mediado por el lenguaje y la cultura, la diversidad y la pluralidad. Por estas razones, la voz es una nueva clave para entender el orden psicológico, social y cultural: una prueba de fuego de las relaciones y una medida de la salud psicológica. (Gilligan 16, traducción propia)

desde la fragilidad, un espacio seguro en el que las víctimas ocupen su lugar, habiten su cuerpo, tomen su voz en su dimensión interrelacional, política y pública se alinea con una ética del cuidado basada:

in voice and relationships, in the importance of everyone having a voice, being listened to carefully (in their own right and on their own terms) and heard with respect. An ethics of care directs our attention to the need for responsiveness in relationships (paying attention, listening, responding) and to the costs of losing connection with oneself or with others. Its logic is inductive, contextual, psychological, rather than deductive or mathematical. (“Interview” par. 4)<sup>137</sup>

Las heroínas trágicas de estas piezas alertan justamente sobre los costes sociales de la pérdida de conexión con la otredad en marcos de guerra. En esta dirección, *Antígona González* pone el énfasis en cómo la resignación o la renuncia al empeño ético por generar plataformas conjuntas de enunciación y reparación en contextos de horror conduce a la desintegración y al olvido de la comunidad: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (Uribe, *Antígona* 95). Por el mismo motivo *Antígonas Tribunal de Mujeres* quiere elaborar una poética colectiva de la memoria, un tejido que, en palabras de Núñez y Millán, “entrelaza experiencias y emociones compartidas” para configurar un código común de “acciones y gestos en relación con las búsquedas” de las personas desaparecidas no solo en Colombia, sino en América Latina (38).

La agencia se torna posible gracias a la confluencia y la presencia coral y pública de los cuerpos y los testimonios de las personas que habían sido condenadas a habitar los márgenes de la comunidad, a ser revictimizadas, no lloradas, a habitar el silencio institucional: “Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien” (Uribe, *Antígona* 16); “Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios. ¿Dónde están nuestros muertos? ¿DÓNDE? Soy Antígona la desterrada de las ciudades, vengo de las matanzas de Bahía Portete, de Macayepo, de Mapiripan, de San José, San Rafael, Santa Rosa, de Chinú, del Salao, del Salao, del Salao” (Tramaluna Teatro y Satizábal, 458).

La capacidad de nombrarse y reconocerse en las afueras, como integrantes de una comunidad de dolientes, cuyo derecho al llanto, al discurso, a la justicia han sido políticamente negados convoca nuevamente el poder y la dimensión política y colectiva

---

<sup>137</sup> en la voz y las relaciones, en la importancia de que todas las personas tengan voz, sean escuchadas con atención (por derecho propio y en sus propios términos) y oídas con respeto. Una ética del cuidado dirige nuestra atención a la necesidad de receptividad en las relaciones (prestar atención, escuchar, responder) y a los costes de perder la conexión con el propio yo o con los demás sujetos. Su lógica es inductiva, contextual, psicológica, más que deductiva o matemática. (Gilligan, “Entrevista” párr. 4, traducción propia).

de la figura de la Antígona mítica para mostrar “los límites de la representación y la representatividad” en los marcos sociales (Butler, *El grito de Antígona* 16): “: *Quienquiera que ella sea, se la deja sin duda al margen, se la deja al margen por la guerra*” (Uribe, *Antígona* 55). El duelo abierto expuesto en ambas tragedias continua, como la pieza sofoclea leída por Butler, dirigiendo la atención la existencia de una falla en los marcos de reconocimiento social, donde se ubican los cuerpos abyectos, expulsados, marginalizados a los que se les niega el derecho a cuidar y llorar públicamente a sus muertos:

Estas voces, que se enlazan a canciones, estos cuerpos en escena de mujeres jóvenes y no tan jóvenes, donde aparecen por momentos el juego y la risa, nos acercan al dolor desde el cual se restaura la memoria. ¿Quiénes eran aquellos a quienes el Estado niega la condición común de los demás cuerpos, como Creonte al condenar a Polinices a “ser devorado por los perros y aves de rapiña”? Restituir la humanidad de esos cuerpos, su olor, sus gustos, sus sentimientos. Si bien la obra en su conjunto pone en juego una política de la presencia, en su centro coloca la política de lo sensible. (Núñez y Millán 39)

En el límite entre la vida y la muerte, entre lo imaginario y lo real, entre lo privado y lo público se emplazan las voces de estas Antígonas para ligar todo el coro de cuerpos y voces que rehúsan permanecer inermes y afirman, desde su comunidad, “*tú me dueles*” (Rivera Garza, *Dolerse* 17). Será en la frontera, justo en ese umbral donde se construyen socialmente las identidades desechables, donde la vulnerabilidad y la sensibilidad haga aflorar su extraña fortaleza. El potencial ético de lo trágico en ambos textos reside así en el reconocimiento de una fragilidad y un dolor compartidos, en la generación de un testimonio comunal que habla de los procesos alrededor de la pérdida y, en especial, de la imposibilidad traumática de concluir el duelo ante la prolongación inconclusa de la ausencia de la persona amada:

*Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar*” (Uribe, *Antígona* 19).

: *¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*

: *una habitante de la frontera*

: *ese extraño lugar*

: *ella está muerta pero habla*

: *ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso*

: *¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos?* (Uribe, *Antígona* 27)

ANTÍGONA: Hécate, protectora de los caminos de la muerte; Celeste terrenal, Marina; Cipris dueña de la calma, madre de los sueños, conduce a mi dulce hermano al hondo hades, y aleja de él cualquier temor con tu resplandor. Tierra, la más antigua de todas las deidades y tu Eros impulsador de la luz divina, hijas del caos acudan a esta doncella. No, no soy una sombra, solo

soy su hermana, pero ustedes ya me ven como una más entre los muertos. Sí, sé del edicto que prohíbe enterrarle, pero ustedes y sus leyes no son más que la razón del poder. A mí el amor y lo sagrado me obligan a enterrarlo. (Tramaluna teatro y Satizábal 455)

Las tragedias, como señala Cruz Arzabal, no pueden dar sepultura a las personas muertas, pero sí volver presente su materialidad, el espectro “siempre diferido” del cuerpo ausente, e insistir en la práctica de la memoria, a pesar de la injusticia (“Necroescrituras fantológicas” 78). Este ejercicio pasa por la necesidad de preservar la singularidad de cada ser humano, de cada víctima de la violencia. El acto de nombrar e identificar los cuerpos o los seres queridos desaparecidos a través de sus características personales, de sus gustos, sus sueños, sus ilusiones cobra una importancia radical en ambas piezas.

Estas *Antígonas* proclaman los nombres, los rastrean, enfatizan la importancia de no perderlos, de conocerlos, de repetirlos una y otra vez, para impedir que la persona portadora se diluya en la desmemoria, caiga en el olvido o, también, para esclarecer los crímenes sucedidos, para depurar las responsabilidades y poder transitar hacia la verdad y la reparación, siempre incompleta, del daño: “Mi nombre es Antígona y hace más de tres mil años que estoy buscando como enterrar a mi hermano” (Tramaluna teatro y Satizábal 443); “Este es mi hijo, mi hijo Jaime Steven Valencia Sanabria” (445); “Señor juez, soy Lucero Carmona, una de las madres de Soacha, madre de Omar Leonardo Triana Carmona” (444); “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (Uribe, *Antígona* 13); “Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo” (Uribe, *Antígona* 24); “No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido” (Uribe, *Antígona* 63).

El nombre propio, desprovisto de un significado determinado, halla función en la propia llamada. Y es precisamente este hecho lo que permite abrir, asevera Byung-Chul Han (166), “el acceso a la esencia del ser; como si el nombramiento y la interpelación ... fueran los únicos que aciertan a dar con su esencia”. Es en la ausencia de significado aprehensible donde se inaugura el “sentido interpelante”, lo que funda el acto de nombrar, la posibilidad de llamar y ser llamado por el nombre, donde se torna visible, de forma prístina y sencilla, la singularidad primordial e inasible de cada ser (Han 166). La relevancia que adquieren los nombres en ambas tragedias está al servicio de dar cuenta, no solo de la importancia de generar una memoria y alcanzar la verdad, sino de la urgencia por dar cuenta de la singularidad primordial de cada persona herida, dañada, asesinada, esto es, de la presencia de una irremplazabilidad ontológica:

Únicamente el nombramiento, la interpelación por el nombre propio proporcionaría la clave para *experimentar* ... Hay que entender bien que no se trata de un conocimiento sino de una *experiencia*. Experimentar es una forma de interpelar o de evocar. El objeto de una experiencia auténtica, es decir, de la interpelación, no es lo general, sino lo singular. Lo singular es lo único que posibilita *encuentros*. (Han 166)

La insistencia por los nombres constituye una labor ética, implica mostrar, hacer frente y resistir los embates de la violencia necropolítica y horrorista que persigue el borrado íntegro de la persona, suprimir su marca de historicidad. Implica cuidar, proteger la dimensión insustituible de una otredad —como la Antígona tebana hizo con Polinices— con la que se tiene un vínculo de interdependencia, pero cuyo ser, cuya experiencia y cuyo dolor no pueden comprenderse, ni asimilarse en su totalidad. Dicho reconocimiento conduciría a asumir, según las filosofías de Butler y Cavarero, que esa relacionabilidad humana originaria, esa *inclinación* están marcadas por la incertidumbre que supone no llegar a conocer plenamente a la otra persona, no poder aprehender la alteridad, así como por acoger la fragilidad y la precaridad que conlleva estar expuestos a ese misterio, a ese desconocimiento radical, tan trágico y contrario a la filosofía platónica, que aspiraba a iluminar la totalidad del ser desde la razón: “tenemos frente a nosotros a otro a quien no conocemos y no podemos aprehender del todo, otro cuyo carácter único y no sustituible impone un límite al modelo de reconocimiento recíproco y ... a la posibilidad de conocer a otro” (Butler, *Vida precaria* 48-49).

El nombre, con su carácter etéreo y espectral, ocupa el lugar o, más bien, señala el lugar vacío donde debe estar el cuerpo. El valor que se le da a aquel responde, así, al valor que se le otorga al cuerpo y a la necesidad que existe de darle sepultura. Estas *Antígonas* latinoamericanas se suman, en su clamor nominal, al grito universal de todas las demás *Antígonas* que están reclamando ese no-cuerpo, desaparecido o atravesado por una violencia simbólica o física, que ha perseguido minimizar el valor de su pérdida, de su biografía, de sus existencia. Las voces de *Antígona González* y *Antígonas Tribunal de mujeres* se alinean, así, para originar una ética encarnada del nombre propio: interpelan en lugar de dar por sentado, de buscar asimilar las vivencias otras, acompañan, se dan cobijo, no buscan dirigir o hablar por, sino generar un espacio relacional *inclinado* y vulnerable de escucha y de cuidado mutuo.

Como afirma Sáez Tajafuerce haciendo referencia a las éticas de Butler y Cavarero, las *Antígonas* gestan un diálogo permanentemente abierto en el que, cuerpo a cuerpo, el sujeto da lugar a quien se dirige en una relación en la que la otredad, a su vez, lo llama y a la que, no obstante, se resiste, dado que no se agota ni el sujeto, ni el diálogo



(13). La conciencia de la herida propia en la vulnerabilidad y la pérdida irremplazable de la otredad activa y da forma a un habla desposeída: “Así que me voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí” (Uribe, *Antígona* 52); “llámenles, llámenles, ¿ustedes les conocen, ustedes les conocen, le conoce? Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, pachamamita, Santa María ruega por nuestros muertos virgencita de los montes, señor Jesús” (Tramaluna Teatro y Satizábal 457).

La escritura de ambas piezas se vuelve hacia la muerte (Han) y construye una gramática corporal y comunal donde el yo se liga íntimamente con la alteridad: el texto y el lenguaje son entendidos “como un hacer colectivo que ... carece de autoría o ... no es otro que una autoría colectiva” (Núñez 265). La ideación de vías e itinerarios simbólicos, semióticos y performativos alternativos al orden logocéntrico permite generar un código inteligible, que logra abrirse paso por entre los huecos de un lenguaje cuyo sentido se fracturó en primera instancia por los efectos de la violencia traumática y por el dolor de una pérdida no reconocida, de un duelo inconcluso (Bolte; Rivera Garza, *Dolerse*).

Las tragedias, consumadas de antemano en ambos textos (a diferencia del texto clásico), subyacen bien en el desconocimiento del paradero del cuerpo del ser querido, bien en la falta de reconocimiento del daño y de la justicia. Consecuentemente, el conflicto trágico se preocupa por dar forma a la expresión de la indeterminación del espacio que ocupan las personas en falta y los procesos incompletos de duelo de las familias, las cuales habitan en el umbral entre la vida y la muerte: “*Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra*” (Uribe, *Antígona* 36); “ANTÍGONA: ...No, no soy una sombra, solo soy su hermana, pero ustedes ya me ven como una más entre los muertos”; “ACTRIZ I. Qué más podíamos hacer, si nos habían arrebatado la vida, y seguíamos vivas” (Tramaluna teatro y Satizábal 455).

El carácter fragmentario de los recuerdos, los anhelos, los sueños, la cotidianidad, la locura conforman la materia polifónica de los testimonios de unas *Antígonas* que, pedazo a pedazo, gesto a gesto, flor a flor, reparan y construyen lazos y redes de cuidado ante el dolor y la falta sin resolver, ante la injusticia. Las mujeres de Tramaluna brindan al público pequeños monólogos donde introducen momentos de cotidianidad y conexión compartida con sus hijos; por su parte, la heroína tamaulipeca entabla un diálogo con Tadeo, mediante el que vehicula o refleja también la experiencia de las familias de las víctimas reales de la masacre de San Fernando. Sus expresiones acogen emociones

ambivalentes: la desolación frente al cuerpo perdido, la esperanza, paradójica, de encontrarlo con o sin vida, el miedo a enfrentar las consecuencias o represalias que puedan traer su búsqueda, la parálisis, pero también la rabia, la necesidad de expresar, de señalar a las personas responsables, de actuar, de resistir.

La enunciación de ese sentir trágico, ambiguo, liminal permite fundar un espacio-tiempo alternativo, una realidad fantasmagórica, poética y performativa, paralela al orden racional, que preserva la comunicación con el ser querido ausente, la protección y la generación de una memoria vívida. Las reescrituras de las Antígonas latinoamericanas inscritas en contextos necropolíticos obedecen, en palabras de Javiera Núñez, a esa *urgencia* por, además de hacer emerger una verdad que permanecía oscurecida por los discursos oficiales, “habilitar una narración que permita ... la restitución de los cuerpos” (271). En esta dirección, es posible afirmar que la ética del cuidado invita a poner en valor la existencia también de una *ética de la muerte* en *Antígonas Tribunal de Mujeres* y en *Antígona González*:

LUCERO: El mes de mayo para mí es un mes muy importante porque es el mes de las madres, y es el mes de mi cumpleaños. Una tarde llega mi hijo a la puerta, le abro, llevaba las manos atrás y me dice, mamá, voy a ser papa, yo le pregunté ¿con que lo va a mantener?, y me dice no madre, cierro los ojos y estira las manos, me da un oso de felpa y me dice, mamá, se es su nieto, ¿cómo lo va a llamar? Y yo le dije, ¡Leo como su papá! y como Leo está huérfano, le compuse esta canción y la voy a compartir con todos ustedes. (*Antígonas Tribunal de Mujeres* 444)

MARÍA: ...Cuando él estaba, le gustaba competir, correr, una vez en Tunja corría, él corría, corría y corría, en la última vuelta se desmayó (*ríe*).  
A él le gustaba la música de José Antonio Aguilar, Vicente Fernández y la música cristiana...  
(*Saca unas moñas para el pelo*) Las moñas que le quitaba a sus amiguitas, sus novias, él me decía, vea mami, cada una huele diferente, delicioso, huelen a niña.  
(*Saca unas pulseras*) A él le gustaba tejer conocía el significado de cada tejido.  
(*Saca un juguete*) Su muñequito de la buena suerte, le gustaba llevarlo en el bolsillo. No entiendo ese día como se le pudo quedar. (446)

Otras noches te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras. Esa humedad bajo los árboles. (Uribe, *Antígona* 40)

Mamá solía llevarnos con frecuencia en el verano, decía que sólo así conseguía apaciguarnos los días más calurosos. Una ensalada de atún, una barra de pan, un termo con agua de limón, un par de toallas y su tejido, eso era todo lo que necesitábamos. (41)

Al llegar lo primero que hacías era arrancarte camisa, pantalón y zapatos. Una vez cercanas las aguas era imposible domesticarte: corrías hacia el árbol más alto, trepabas por sus ramas y te aventabas sin más a las pozas. (42)

Me gusta soñar ese río ¿sabes? Me gusta porque sé que no volveremos jamás a sus aguas. (43)

Gracias a la elaboración de una lengua apegada a la vulnerabilidad, el cuidado y la pérdida *Antígonas Tribunal de mujeres* y *Antígona González* localizan en el ámbito público al

formas de expresar y sentir que han sido feminizadas y relegadas cultural e históricamente a una esfera privada y políticamente invisible —desde la condena a la lamentación elaborada por Platón hasta la infantilización y la animalización de los afectos presente en la filosofía kantiana. En este sentido es posible afirmar, con Gilligan y Cavarero (“Inclinaciones”), que los sujetos trágicos de ambos textos no se basan en el modelo ontológico de un sujeto soberano. Al contrario, se está cuestionando que exista una oposición binaria y esencialista entre una serie de atributos ligados a lo masculino (lo racional, lo universal, lo comunal, lo político) y otros, estigmatizados, vinculados a lo femenino.

La urdimbre de este tejido textual convoca la fragilidad, la relacionabilidad y la dimensión corpórea, afectiva y singular de la condición humana y emplaza en un mismo espacio enunciativo las voces de personas que están atravesadas por un horror compartido. Por otro lado, inaugura la posibilidad de imaginar formas de agencia fundamentadas en la no violencia, la alianza colectiva, las redes de apoyo, la creación de lugares seguros desde los que sea posible nombrar la verdad de lo acontecido, así como reclamar justicia frente al daño que emana de las instituciones y del crimen organizado. En la tragedia *Antígona González* se sitúan en primer plano las voces de las familias de las personas migrantes, objeto de la violencia cruda de los grupos de narcotraficantes, mientras que las protagonistas del relato de las *Antígonas colombianas* son las mujeres, principales víctimas del impacto del conflicto armado:

La fatalidad de llamarse Antígona, la carga de un nombre que impone un destino se presenta aquí vinculada a la condición política de ser mujer, mas es en esta misma condena donde abrevan la fuerza y el sentido de lo común. El canto que se multiplica entre todas las mujeres en el escenario, ese canto de la labor, del trabajo compartido, permite que el relato se vuelva uno, posibilita el tránsito del dolor individual a una experiencia compartida. (Núñez y Millán 39)

La alusión directa en el texto mexicano —o latente en el colombiano— a la afirmación de la Antígona sofoclea que antepone las leyes del amor a las del odio apunta a esa necesidad por idear modos de resistencia que desactiven las dinámicas, necropolíticas, belicistas y patriarcales, frenen la rueda de muerte, la reducción maniquea de los conflictos a la ecuación víctimas/victimarios y que, incluso, se revictimice a quienes padecen el daño. En la tragedia mexicana, la división entre individuos buenos o malos se sustituye por el propósito *urgente* y relevante de recuperar los cuerpos desaparecidos y denunciar la injusticia (Cantarello 176; Núñez). En la pieza colombiana, la unión entre

las mujeres en escena invoca la capacidad de ejercer la desobediencia no violenta —y feminista— propia de la Antígona mítica.

El que estén juntas en escena las mujeres que han padecido crímenes atroces junto con las mujeres artistas, y que todas ellas se sitúen en el lugar el cuidado, del afecto y de la solidaridad ..., del mito milenario de Antígona, la desobediente, y de los rituales sagrados y funerarios, al tiempo que en los ritos forenses de un tribunal de justicia, le da a esta obra una distancia ética y una hondura poética muy especiales, muy poderosas. (Tramaluna teatro y Satizábal 156-157)

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo. (Uribe, *Antígonas* 59)

En la tercera y última parte de *Antígona González* (“Esta mañana hay una fila inmensa” 61-101) la heroína trágica llegará a la morgue de San Fernando. Allí, se fusiona la voz ficcional con la real, aparecen los testimonios de las familias de las víctimas de la masacre que habían desplazado con el anhelo doloroso de identificar y hallar a sus seres queridos entre los cuerpos muertos (“*Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer aquí*” Uribe, *Antígona* 63). La superposición de estas manifestaciones y la voz de la protagonista frente a una serie de preguntas que emulan la deshumanización y la frialdad con que se realizan los interrogatorios oficiales terminan por configurar a ese coro polifónico que rechaza quedar inerte frente a ese nuevo Creonte informe (“ese silencio amordazándolo todo”, Uribe, *Antígona* 65), que constituye el terror generado por la alianza necropolítica entre el crimen organizado y la corrupción institucional: “Vine a San Fernando a buscar a mi hermano. Vine a San Fernando a buscar a mi padre. Vine a San Fernando a buscar a mi marido. Vine a San Fernando a buscar a mi hijo. Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros” (Uribe, *Antígona* 64).

*Antígonas Tribunal de mujeres* finaliza también con la consolidación de la presencia y el reclamo del cuerpo colectivo de las mujeres: “El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es igualmente un esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en poesía y memoria compartida, en fuerza para perseverar en la existencia” (Satizábal, “*Antígonas Tribunal de mujeres. Memoria poética*” 157). La Antígona mítica se une a las mujeres para iniciar un murmullo, una oración poética que honre la memoria de las personas ausentes y que,

al tiempo, exija a quienes perpetraron el daño asumir la responsabilidad, iniciar una reparación pública del dolor generado:

ACTRIZ 1: Aquí me entierran viva, por enterrar a nuestros muertos, me entierro con sus cuerpos errantes. ¡Y con sus almas ausentes! Cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, traigo guayabas, mangos, café aguardiente, hierbas aromáticas y cantos y flores para sus almas. Vengan, vengan. Esta tumba será su altar. Traigo aquí sus bellos cuerpos, ellos vagan por el aire en el vientre de las aves, lloran en los ríos con el canto de los peces, alumbran en los montes silenciosos con el rumor de las larvas. Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios. ¿Dónde están nuestros muertos? ¿DÓNDE? (Tramaluna Teatro y Satizábal 458)

Tejedoras de una comunidad desobediente, estas Antígonas *rotas* seguirán luchando, con la mitad que queda de su corazón (Uribe, *Antígona* 55), por el derecho a recuperar los cuerpos perdidos, a llorarlos y a enterrarlos públicamente, por la necesidad de que se desvele la verdad, de reconstruir las narrativas oficiales, de erigir un memorial, un archivo que preserve y dignifique las vidas masacradas, mientras nos interpelan, con la fuerza ancestral de su grito, a posicionarnos, en cuanto testigos, a escribir nuestro papel en su historia: “¿Me ayudarás a enterrar el cadáver?” (Uribe, *Antígona* 101).

ACTIZ I: ... Los jaguares también vagan desterrados de la selva rota. Cada crimen que ha llegado a este tribunal está tejido en un plan de sangre y horror, Veo los hilos, veo la urdimbre, veo los tejedores sentados en sus banco de oro, oigo sus voces y sus manos frotarse, DONDE ESTÁN, DONDE ESTÁN, que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte, que vengan aquí a responderles a ustedes, ¡QUE VENGAN AQUÍ A RESPONDERNOS A NOSOTRAS! (Tramaluna Teatro y Satizábal 457-458)

En ambas tragedias la colectivización de la voz posibilita la construcción de un puente ético que toma la vulnerabilidad y la interdependencia como condiciones ontológicas primordiales. El relato de la experiencia radical de la violencia, el trauma, el dolor por una pérdida no resuelta se suma a testimonios de cotidianidad compartida, de afectos, de pequeñas memorias sobre los seres queridos, al ritual de un duelo abierto, común e inconcluso. El resultado es un clamor polifónico y resistente que busca hacer justicia, preservar la singularidad y escuchar la historia y las necesidades de cada una de las víctimas y, en paralelo, solicita la asunción de responsabilidades. En ambas tragedias está contenida una óptica alineada con los presupuestos definidos por Gilligan en *In a different voice*: “The conception of morality as concerned with the activity of care centers moral development around the understanding of responsibility and relationships, just as the

conception of morality as fairness ties moral development to the understanding of rights and rules” (17).<sup>138</sup>

Como ocurría en el análisis contemporánea de la *Antígona* sofoclea, se ha advertido en este análisis comparado los modos en que el tejido escritural de ambas tragedias desvelan la existencia de prácticas de guerra que han vinculado a agentes del crimen organizado, del narcotráfico, paramilitares y actores estatales en diversas áreas de Colombia y México. En ambos marcos, las obras persiguen arrojar luz sobre aquellas dinámicas necropolíticas y horroristas en virtud de las cuales las mujeres, las personas migrantes y en situación de pobreza se encuentran más expuestas a sufrir violencia arbitraria, de manera que se ha minimizado el valor de sus vidas y su derecho al duelo público.

Desplazadas a los márgenes políticos, habitantes del umbral entre la vida y la muerte, las Antígonas construyen un espacio simbólico, discursivo y performativo, donde las víctimas son agentes en la enunciación de su dolor, en su reclamo de justicia, en la construcción de un archivo poético de verdad y memoria colectivas. La conciliación de experiencias y emociones paradójicas en torno a la construcción del trauma, la instauración de micro-rituales mediante los que seguir oficiando un duelo simbólico por las personas asesinadas, la voluntad de idear redes de solidaridad y de resistencia ante el desamparo institucional transforma a *Antígona González* y a *Antígonas Tribunal de Mujeres* en textos que cuidan.

La dimensión conflictual del mito en ambas reescrituras abandona el análisis binario de la tragedia fundamentado en una división del ser humano patriarcal y sitúa, una vez más, en el orden político los atributos feminizados de la fragilidad, el cuidado, la relacionabilidad, ligándolos a una desobediencia y a una capacidad de agencia reales, feministas. Los atributos clásicos de la tragedia se actualizan, una vez más, en ambas piezas, pues contienen una visión del ser humano donde tiene cabida el lenguaje del cuerpo, del lamento, la ambigüedad, la incertidumbre, la colectividad, lo colectivo, lo polifónico. La visión política y ética que contienen las estéticas de la desapropiación, la necroescritura y la creación colectiva postulan sujetos poéticos contrarios a un modelo humano basado en la soberanía, la autonomía y la desconexión con la otredad. Ambas

---

<sup>138</sup> “La concepción de la moralidad como actividad relacionada con el cuidado centra el desarrollo moral en torno a la comprensión de la responsabilidad y las relaciones, del mismo modo que la concepción de la moralidad como justicia vincula el desarrollo moral a la comprensión de los derechos y las normas” (Traducción propia, Gilligan 17).

tragedias, por el contrario, insisten, en medio de los marcos de guerra, en la capacidad de agencia que existe en el reconocimiento de la precariedad, de la restitución de vínculos y en la no violencia. Estas Antígonas corales, miembros de una comunidad abierta e inasible de dolientes, seguirán clamando hasta que sea necesario por el derecho a llorar y a enterrar a cada uno de los Polinices muertos, desaparecidos, pues sin cuerpo no hay “paz posible”, ni “remanso” (Uribe, *Antígona* 99).

*El pan, la sal, la fiesta, el duelo y la paz: de todo esto que se comparte depende la siempre difícil y precaria comunidad del nosotros.*

(Josep Maria Esquirol)

*La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo. Investigar es una forma de extender el abrazo.*

(Cristina Rivera Garza)



## 8. Recapitulación, discusión y conclusiones

La presente tesis ha tenido por objeto realizar un análisis hermenéutico de *Antígona*, la tragedia escrita por Sófocles en el año 442 a.C. y cuatro de sus reescrituras contemporáneas: la *Antígona* del dramaturgo francés Jean Anouilh (1942-1944), *La tumba de Antígona* de la filósofa-poeta del exilio María Zambrano (1967), *Antígona González* de la escritora mexicana Sara Uribe (2012) y la pieza colombiana de creación colectiva *Antígonas Tribunal de Mujeres* de Tramaluna Teatro y Carlos Satizábal (2014).

Metodológicamente, este trabajo se ha articulado en torno a un diálogo interdisciplinar entre la creación literaria y tres marcos teóricos encuadrados en diversos ámbitos de los estudios culturales. En primer lugar, hemos acudido a la vertiente hermenéutica que, desde la segunda mitad del siglo XX, realizó una investigación del género en la Grecia clásica en conexión con su contexto histórico y cultural, defendió la pervivencia de múltiples formas trágicas en otras épocas y espacios y se interesó por su cariz colectivo, político, situado y, al tiempo, transhistórico. Esta corriente está integrada por autoras y autores que proceden de distintas áreas del conocimiento (la filosofía, antropología, sociología o la teoría y crítica literaria y cultural) y de escuelas diversas (el postestructuralismo, los feminismos o el posmarxismo, entre otras). Bajo esta óptica, la tragedia, en cuanto fenómeno complejo, ligado a procesos de transformación de las comunidades, convenciones e instituciones, podía ser concebida como una obra literaria, un conflicto teórico, un problema filosófico o una experiencia cotidiana.

En segundo lugar, hemos aplicado las ópticas de los feminismos postestructuralistas y *queer* y la ética del cuidado. Ambas tienen en común la realización de una crítica al sistema de pensamiento, al imaginario y a la cultura patriarcal que se ha cimentado, a lo largo de la historia de Occidente, en una taxonomía dicotómica y esencialista y dividido al ser humano en categorías estancas y jerárquicas: masculino/femenino, hombre/mujer, razón/emoción, mente/afecto, débil/fuerte, autónomo/dependiente, normal/anormal, salud/patología, animal/humano, naturaleza/cultura y un largo etcétera. Aunque con aplicaciones y matices diferenciados, ambas corrientes han revisado esta concepción: la primera ha desarrollado una crítica al estatuto ontológico de las identidades (el género, la sexualidad, la filiación, el deseo) y la segunda entiende a la condición humana en términos de relacionabilidad, vulnerabilidad, solicitud y no violencia.

Desde estos tres enfoques se han revisitado las interpretaciones de *Antígona* sofoclea y sus reescrituras que han predominado en el canon hermenéutico europeo, las cuales determinaron que su planteamiento conflictual consistía en un choque de fuerzas binarias irreconciliables encarnadas por sus dos protagonistas. De acuerdo con esta lógica, Antígona simbolizaría lo femenino, una característica a la que se vinculó lo familiar, lo privado, lo individual, lo divino o lo primitivo, mientras que Creonte representaría lo masculino y, por extensión, lo colectivo, la autoridad estatal, lo público, lo universal y lo civilizado.

La hipótesis que tomamos como punto de partida estimaba que dicha perspectiva de los dramas era deudora del ya mencionado sistema de pensamiento —puesto en cuestión justamente por los marcos teóricos que fundamentaron nuestros análisis—, inaugurado con Parménides y la escuela socrática, que perpetuó una narrativa de corte patriarcal, jerárquico, dicotómico y esencialista sobre la condición humana, sus modos de pensar la realidad, la existencia y la alteridad en la cultura occidental. Tomando como base esta teoría, los objetivos del trabajo fueron los siguientes: por un lado, realizar un análisis de la presencia de esa hermenéutica en los textos y, por otro, una suerte de contraanálisis de las piezas desde los marcos teóricos escogidos. El propósito ulterior consistía en comprobar si era posible generar una interpretación sobre el hecho trágico que desestabilizara o, incluso, trascendiera esa perspectiva y profundizara en su potencial ético, atendiendo además al vínculo entre el contexto de producción de los dramas y un presente atravesado por diversas formas de violencia.

El abordaje de esta tarea hermenéutica se estructuró en tres bloques: el primero comprendió la exposición del marco teórico, se expusieron los conceptos críticos y se formularon los interrogantes primordiales que servirían de guía para los análisis de las piezas; en el segundo bloque se introdujo el marco extratextual que rodeó la *Antígona* de Sófocles y los rasgos principales de su poética, se abordó la tragedia desde las interpretaciones que han predominado en el canon europeo y se ahondó después, a través del esbozo de un panorama teórico-crítico, en cómo evolucionó, dentro y fuera del mencionado canon, la hermenéutica, recepción y producción creativa del mito en Europa y América Latina, los dos espacios donde se inscribieron las obras de nuestro *corpus*. Por último, en el tercer bloque desempeñamos la exégesis de las tragedias desde la óptica propuesta. De este recorrido se han extraído una serie de conclusiones que expondremos atendiendo al orden de la estructura de la propia investigación.

En el primer apartado, titulado “Hacia una hermenéutica trágica”, se procedió a examinar el género de la tragedia y el problema de lo trágico en proximidad con tres nodos temáticos y desde la vertiente crítica sobre el género —el cual constituyó uno de los marcos teóricos que sostuvieron nuestra lectura: “tragedia y política”, “tragedia y otredad” y “tragedia y ética”. De este modo, se abordó el análisis del género en el contexto de la Grecia clásica, espacio-tiempo en el que este se gestó, y se observó, por un lado, que, frente a aquellas interpretaciones del drama que lo describían como un rito vinculado al dios Dionisos y sus atributos irracionales, la tragedia podía ser definida como una *invención* que ocupó un lugar trascendental en la ciudad ateniense y produjo un impacto en la tradición poética y en las instancias religiosas y sociopolíticas, produciendo una transformación en el horizonte cultural griego (Vernant y Vidal-Naquet *vol. I y vol. II*).

Vimos cómo el drama ático se convirtió en un vehículo expresivo de la inestabilidad y las contradicciones que mediaron entre el pasado y el presente de una sociedad sumida en un período de profundos cambios marcados por la transición de un sistema político, religioso y cultural arcaicos —fundamentados en el relato mítico y en valores épicos— a otro sustentado en la democracia como forma de gobierno y en un tipo de humanismo basado en el cultivo de la virtud (*areté*) y una educación ligada a la filosofía, (o el discurso del *lógos*), la ciencia, la retórica, el derecho y la participación en las instancias públicas. Esta mutación interfirió en el modo en que se articuló la tragedia y su conflicto: los sujetos heroicos habitaban un universo ambiguo, donde confluían múltiples formas de concebir las leyes (*nómos*) y la justicia (*diké*) —las del orden antiguo y el recién introducido—, en el que la distancia con la divinidad se había acrecentado, de tal modo que era difícil discernir cuál era su ámbito de actuación, su influjo y su impacto en la vida de los seres mortales.

De este modo, en los dramas no siempre estaba claro si la responsabilidad era atribuible por completo a los personajes trágicos, o si estos habían sido afectados por fuerzas sobrenaturales tras recaer en errores funestos, cometer acciones impuras o soberbias, enloquecer de ira o perpetrar crímenes de sangre (¿dónde empieza el *êthos* y dónde acaba el *daímon*?). Lo trágico se expresaba entonces como una confrontación del individuo con sus propios límites en un mundo incierto, cambiante, en un perpetuo conflicto. En su marco, apareció también, como una cuestión primordial, la pregunta por los fundamentos del poder (*krátos*): este se podía expresar legitimado por un sentido de la justicia que perseguía el camino del diálogo o a través del ejercicio de la violencia (*bía*). En esta situación, lo que para unos personajes resulta un derecho para otros es una

manifestación de fuerza bruta. En esta dirección el tratamiento ambivalente del lenguaje y el tiempo resultaba igualmente relevante: los personajes empleaban la palabra de un modo opaco, polisémico y se aferraban a sus razones haciendo imposible la comunicación entre ellos; por otro lado, diversos planos temporales se entrecruzaban, dificultándoles una visión completa de la problemática a la que se estaban enfrentando, de tal manera que desconocían cómo su pasado interfería en su presente o marcaría su futuro: “Obrar trágicamente implica siempre un carácter doble” (Vernant y Vidal-Naquet, *vol. I* 40).

La confluencia de estas características hicieron de los sujetos heroicos auténticos enigmas no solo para sí mismos o los otros personajes, sino para una ciudadanía ateniense que veía su propia problemática existencial expuesta en el escenario. En esta dirección, observamos cómo la materia de lo trágico era también la propia *pólis* representándose a sí misma. La tragedia desvela así una condición humana expuesta a su condición falible, dependiente y profundamente vulnerable, inocente y responsable, al tiempo, sedienta de conexión y respuesta, pero radicalmente sola en su interpelación a una deidad ausente, inmersa en la incertidumbre, la ira, el dolor y el desgarró (*páthos*), actuando excesivamente, errando (Vernant y Vidal Naquet, *vol. I*; *vol. II*; Critchley). En el retrato del sujeto heroico quedarán expuestos aquellos aspectos que la comunidad política rechazaba en los individuos: los límites de la representación ciudadana, los fallos monstruosos (*teratodes*) se concentran y revelan en los personajes y su emocionalidad desmesurada y excesiva (Critchley, Vernant y Vidal Naquet, *vol. I*, *vol. II*).

Desde esta perspectiva, se describió la tragedia y lo trágico como un espectáculo del exceso, en virtud del cual quienes transgredían los límites sociales eran vistos por el resto de la comunidad como seres que ponían en peligro la estabilidad política y cívica. En el drama se exponía de qué modo esos personajes eran expulsados violentamente de la *pólis* con el propósito de preservar sus cimientos. Lo trágico mostraba, así, la tensión entre la norma y sus desviaciones, una preocupación por la producción y la contención de la transgresión y daba un protagonismo extraordinario a aquellas voces que, en una sociedad xenófoba, patriarcal y colonial como lo era la Grecia del siglo V a.C., no tenían cabida en la asamblea ni estaban representadas en el discurso público, esto es, las otras del hombre mayor de edad y ateniense, único ciudadano legítimo. La tragedia era, en este sentido, polifónica y profundamente ambivalente; expresa, por un lado, el modo en que la *pólis* democrática subordinaba, para reafirmar su poder, a mujeres, personas esclavizadas y no ciudadanas y, al tiempo, exhibe el encuentro problemático con una

otredad diferente e invisibilizada que, contra todo pronóstico, tomaba la voz desafiando ese orden que se pretendía consolidar (Hall; Loraux).

En este punto cabe realizar una mención especial a la mezcla de géneros que tenía lugar en el interior de las piezas donde los hombres luchaban por preservar su frágil y porosa *andreía* —ese modelo de masculinidad prudente, racional, estoico en su sufrimiento, valiente, guerrero— frente a unas mujeres que actuaban, a ojos del resto de personajes, virilmente, transgrediendo la función social que se le asignaba en una ciudad patriarcal y perturbando profundamente el orden establecido —un hecho por el que, con frecuencia, eran sancionadas al final de las tramas (Hall; Loraux). La coacción de la ley, la libertad del cruce, la confusión entre los géneros, la norma patriarcal y su subversión son aspectos convocados en la tragedia que concedía un extraño lugar al pueblo griego para encontrarse con un alteridad y con un universo emocional, plagado de lamentaciones, accesos de ira, locura o pasión, vetado a los ciudadanos de bien.

En esta dirección, se expuso cómo este protagonismo concedido al llanto, al duelo y, a la falta de control sobre los propios afectos e impulsos condujo a la filosofía socrática a elaborar una férrea condena a la tragedia que supondría, según Simon Critchley, la inauguración del ya mencionado sólido sistema epistemológico y ontológico en Occidente que se empeñaría en expulsar la imagen de la condición humana y las relaciones contenidas en aquella. De este modo, la dimensión falible, paradójica, interdependiente, ambigua (también en el campo de la moral, de la identidad, del género), doble, frágil, afectiva, corpórea, impulsiva, incoherente, finita y doliente del ser humano quedaban confinadas a los márgenes de la filosofía, igual que las voces otras del ciudadano varón, modelo de virtud. Frente a esto, Simon Critchley proponía restablecer el potencial filosófico de lo trágico y volver a poner en el centro del debate todas aquellas experiencias invisibilizadas.

Esta visión sugería que era posible seguir hablando de una pervivencia de lo trágico en el mundo actual, concepción que fue defendida por la misma vertiente crítica sobre la tragedia, a través de cuyas aportaciones hemos expuesto sus características y su dimensión conflictual en su contexto original de producción. Frente a una hermenéutica que negaba la posibilidad de una continuidad de lo trágico, después de la modernidad secular, o aquellas lecturas contemporáneas que, tras la crisis de sentido que sobrevino con los estallidos de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, lo equiparaban a la presencia de un mal trascendental e irrevocable, autoras y autores como Raymond Williams, Rita Felski, Terry Eagleton, Page duBois, Elizabeth Bronfen, Vernant y Vidal-

Naquet, Nicole Loreaux, Anne Carson o Edith Hall defendieron la pertinencia y la vigencia de una sensibilidad, un pensar y un modo de crear trágicos. Esta corriente crítica se inauguró con las aportaciones de Williams y su obra *Tragedia moderna* (1966) donde vimos cómo sometió a revisión las investigaciones que proyectaron las filosofías individualistas y existencialistas de su época sobre la historia del género y el modo en que buscó resignificarlo en la contemporaneidad, profundizando en cómo se entrelazan la expresión dramática y creativa con la experiencia real de una cultura.

En este sentido, Williams estimaba que lo trágico en el presente estaba ligado a una pérdida de conexión entre los seres humanos, a una falta de sentido de comunidad que se manifestaba, por un lado, en la pérdida de valor de determinadas vidas (la *precaridad* de la que habló Butler) y, por otro, en la falsa idea de que la muerte es un fenómeno individual. Ante esta realidad, se hacía preciso, afirmaba, establecer nuevos vínculos con el dolor en la experiencia contemporánea: encontrar significación es ser capaz de tragedia. En una línea teórica afín Page duBois sostenía que la lectura sobre el conflicto trágico no debía limitarse al *páthos* individual del gran personaje heroico, una visión que fue predominante tras la lectura de Aristóteles, sino en otros aspectos que evidenciaban la dimensión colectiva y política del género, tales como su carácter polifónico, su tratamiento de la alteridad y su preocupación por expresar la vivencia del duelo. Del mismo modo Felski dijo que las lecturas actuales de la tragedia dirigían su interés hacia el fin de la soberanía del yo y los sueños modernos de progreso y felicidad, las experiencias de imprevisibilidad, contradicción y ambigüedad en los asuntos humanos, los límites de la razón y la libertad, el choque de deseos irreconciliables o lo inevitable del sufrimiento y la pérdida.

Alineada con esa tradición hermenéutica y con los presupuestos de sus análisis antropológicos, sociológicos, filológicos, historiográficos y filosóficos sobre el género, la presente investigación ha querido ahondar, a través de la lectura de las *Antígonas*, en la posibilidad de establecer conexiones entre lo trágico, el contexto de producción de las piezas y un presente atravesado por la presencia de múltiples formas de violencia. Como vimos, desde su creación la tragedia tuvo como telón de fondo la realidad de la guerra, un hecho por el que, en su universo, cobraron especial protagonismo los afectos, la lamentación y el duelo y, de igual manera, el peligro que estas suponían para el orden social. Y es que, en un escenario bélico, donde la vida y la muerte estaban politizadas, el llanto público podía suponer una acción subversiva dependiendo de por quién se vertieran las lágrimas.

Antes de comenzar la praxis hermenéutica, advertimos, entonces, cómo el conflicto de *Antígona* nos podía hablar de los efectos políticos ligados a la expresión pública del duelo: la heroína trágica fue expulsada de la ciudad, condenada a morir lentamente en una gruta subterránea por haber tratado de dar sepultura al cuerpo expuesto de su hermano Polinices, el traidor que condujo a Tebas, su propia patria, hacia una guerra contra un ejército invasor. Sumado al acto transgresor del enterramiento, el hecho de que Antígona tomara la palabra públicamente para desafiar al mismo tiempo a su tío, su tutor legal, y el soberano de Tebas, también implicaba, siendo una mujer cuyos orígenes incestuosos resultaban un crimen social, otro tipo de subversión en las esferas del género en un orden patriarcal.

Dado que la ligazón entre la crisis, la violencia y la tragedia se mantiene estable en nuestro presente, nos dispusimos a visitar el drama de Sófocles y sus reescrituras teniendo en cuenta estas claves de lectura con el propósito de hallar, como mencionamos, una oportunidad de repensar nuestra época y condición a la luz de nuevos sentidos éticos que integraran aquellos aspectos de esa ontología trágica relegada por el platonismo, así como las ópticas de los feminismos postestructuralistas y la ética del cuidado.

Las posibilidades de conectar el conflicto de *Antígona*, su materia trágica con cuestiones que trascendieran el valor literario y poseyeran un cariz ético relevante en un contexto actual marcado por el conflicto constituyeron las razones principales que guiaron nuestra lectura. Los interrogantes que estuvieron presentes en la investigación fueron los siguientes: ¿es posible que la literatura y el arte *cuiden* en un sentido simbólico y nos vinculen comunalmente en tiempos de guerra?, ¿qué tiene por decir la tragedia de la heroína trágica sobre la presencia de un orden bélico y patriarcal?, ¿su tragedia puede invitar a pensarnos desde un paradigma que abandone el apego por la soberanía, el logocentrismo, la jerarquía y la dominación?, ¿encarnan estas *Antígonas* múltiples una posibilidad de imaginar un orden social comunal, encarnado, corpóreo, excesivo, ambiguo, contradictorio, polifónico y no violento?

En el segundo bloque, del abordaje de la tragedia sofoclea desde las interpretaciones que predominaron en el canon europeo y el esbozo del panorama teórico-crítico sobre cómo evolucionó la hermenéutica recepción y producción creativa del mito en Europa y América Latina en el interior y en el exterior del canon se obtuvieron una serie de conclusiones de interés para el planteamiento de nuestra hipótesis. En primer lugar, en Europa, los análisis de Hegel (sumamente determinantes en la recepción hermenéutica del mito), de Goethe, Hölderlin y los de sus continuadores como George

Steiner o Luis Gil tenían en común la señalada visión dicotómica y esencialista sobre el conflicto y los valores encarnados por los personajes. En estos enfoques, el *páthos* de la heroína trágica solía idealizarse y asociarse a una noción de feminidad virginal sublime y sacra, la cual se vinculaba, además, a los atributos, aparentemente privados, del cuidado de la familia y de los seres queridos muertos. En otro polo, la figura de Creonte solía ligarse a las características aparentemente masculinas de la guerra, la comunidad y la política. Solo las hermenéuticas de Kierkegaard, Heidegger y Lacan en torno al mito se alejaron de los enfoques precedentes, en especial del hegeliano y su vínculo con el universo del derecho, pues realzaron el carácter individualista de la heroína y la conectaron con una vocación de muerte.

Simultáneamente, antes y después de estas interpretaciones, se gestó una producción crítica sobre la tragedia, conocida como la visión ortodoxa, que presentaba a la heroína como poseedora de la verdad en la disputa con Creonte, aunque no siempre le otorgaba un carácter colectivo o ético a su acto. En ocasiones la lucha de Antígona se definió como un choque de caracteres o categorías estructurales (Goethe, Steiner, Reinhardt y Pohlenz) y en otras se consideró que aquella se alineaba con un *nómos* (ético) vinculado a la piedad familiar, divina y humana al mismo tiempo (Knox, Gerhard Müller, Nussbaum, Gil). Por otro lado se observó cómo, antes de la lectura de Heidegger y Lacan, en la primera mitad del siglo XX, el estallido de las dos grandes Guerras Mundiales, el ascenso de los totalitarismos y el avance de los movimientos feministas motivaron una hermenéutica y una reescritura política de la tragedia conectadas al potencial revolucionario de la heroína en Occidente.

En estos momentos comenzarán a escribirse, a leerse y a representarse *Antígonas* en los márgenes del canon artístico, literario y crítico, también en América Latina donde, tras la emergencia de las dictaduras, la acción de la heroína sería leída desde el mismo cariz antiautoritario que en la sociedad europea de entreguerras. En Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XX y tras la gran crisis de la cultura vivida durante la posguerra, sobrevinieron grandes transformaciones sociales y proliferaron corrientes filosóficas — el psicoanálisis lacaniano, el posmarxismo italiano, el posestructuralismo francés, la crítica poscolonial— y corrientes feministas —feminismo construccionista, el materialista francés, el anglosajón, el feminismo de la diferencia, el lesbiano, el descolonial o las teorías *queer*— que marcaron la hermenéutica y la escritura de la tragedia. A este respecto y en síntesis, cabría apuntar que la huella hegeliana se tornó visible en aquellos análisis feministas o postestructuralistas que vieron en Antígona la



representante de un orden femenino diferencial, de un matriarcado originario opuesto al orden masculino de Creonte (destacan las aportaciones de Luce Irigaray y Adriana Cavarero en este sentido). En el territorio latinoamericano de las postdictaduras y del siglo XXI, la tragedia de *Antígona* se integró en obras de profundo carácter testimonial y documental con el propósito de reclamar justicia y reparación para las personas víctimas de violencia en marcos necropolíticos.

En el tercer y último bloque que integró esta investigación se analizó el *corpus de Antígonas* desde los enfoques teóricos escogidos y teniendo presente la pregunta fundamental que guió, a su vez, nuestro objetivo: ¿es posible releer su conflicto trágico éticamente desde una hermenéutica que no perpetúe la visión dicotómica y esencialista, —predominante, como hemos visto, dentro e incluso fuera del canon— sobre el ser humano y sus relaciones en un contexto global atravesado por los conflictos? La “contralectura” que llevamos a cabo de la tragedia clásica se dividió dos secciones; en la primera, titulada “parentesco maldito y performance de género”, leímos el problema de la identidad y la filiación en el mito poniendo en relación la interpretación que Butler realizó en el ensayo *El grito de Antígona* (2000) y dos de las perspectivas críticas señaladas: la hermenéutica sobre la tragedia y los feminismos postestructuralistas y *queer*.

A partir de este análisis se confrontó la óptica *butleriana* a las ya expuestas de Hegel, Irigaray sobre el conflicto y también la de pensadores como Zupančič o Žižek (las cuales veían en *Antígona* la representación de una feminidad y un parentesco negativos que ponían en cuestión el orden simbólico). Desde esta óptica se cuestionó, con Butler, que la heroína trágica encarnara un ideal de feminidad, fraternidad o derecho familiar y se destacó la presencia de una crisis en su carácter representativo. Debido a su linaje incestuoso, a la relación ambigua que mantenía con Polinices, a la renuncia a ser madre y esposa y al conflicto trágico producido entre ella y Creonte, mediante el que la heroína se viriliza, tomando el lenguaje del poder, se señaló cómo Antígona ocupaba un lugar aberrante en el interior de las mencionadas esferas.

El potencial ético de esta tragedia residiría entonces en poner en el centro la pregunta acerca de cuáles serían aquellos mecanismos y criterios que trazan los límites de la categoría de lo humano y sus modos de relación en los marcos políticos y sociales. El acto y la palabra de Antígona constituían en este sentido un interrogante por los límites y una exhortación radical a restablecerlos, a ampliarlos y a sacudirlos hasta alcanzar el terreno donde habitan aquellos sujetos cuya existencia no ha sido nombrada y cuyas

pérdidas tampoco han sido lloradas; también conformaba una denuncia radical del vínculo entre violencia y poder. Su muerte no obedecería, así, a una vocación suicida, debido a una imposibilidad de figurar en el orden simbólico de la ciudad, sino que cuestionaba el terreno mismo de la representatividad, introduciendo una subjetividad considerada aberrante en el interior de un sistema patriarcal, heteronormativo y bélico.

Los análisis de Vernant y Vidal-Naquet, Edith Hall y Nicole Loraux sobre el género de la tragedia confirmaron y complementaron la perspectiva butleriana: Antígona incumplía con el papel de mujer discreta que debía dedicarse al matrimonio, la descendencia y la casa y no participar en los asuntos de la vida pública. Leída desde parámetros históricos y antropológicos que tratan de situarnos en los valores del contexto en que la pieza de Sófocles fue escrita, esta preservaba su dimensión transgresora y política. El carácter ambiguo de la protagonista, ininteligible para la comunidad, suponía una amenaza a las estructuras y valores normativos de la familia, el género y la sexualidad.

La segunda sección de este epígrafe, titulado “‘no he nacido para compartir el odio’: la vulnerabilidad como bien ético y su cuidado”, constituyó un análisis de la pieza desde la ética del cuidado y los feminismos. A través de este se reveló la existencia de una narrativa patriarcal y edadista mediante la que cuerpo, bestialidad, feminidad y minoría de edad se conectaban para señalar el carácter infrahumano y excesivo de la heroína. La insistencia en situar la figura de Antígona en esa esfera serviría para mantener fuera del orden político a las mujeres y privatizar cualquier reivindicación vinculada con la corporalidad, las emociones y la muerte. Su naturalización y vínculo con lo monstruoso o lo arcaico aseguraría salvaguardar la soberanía patriarcal y bélica que se vio ampliamente justificada en el platonismo y que tuvo como consecuencia la producción de otredades estigmatizadas y violentadas en el interior del orden político (Haraway, *Primate visions*; Gilligan; Cavarero “Inclinaciones”; Moure).

En este sentido, el desafío público de la heroína y su empeño de trasladar al espacio propio del varón mayor de edad su reclamo hará tambalear esa narrativa edadista y patriarcal mediante la que se establecía una distinción entre la persona ciudadana de la no ciudadana o extranjera en la comunidad política. Finalmente, en este apartado se incidió en la dimensión ética y política que poseía el duelo abierto en la tragedia, alzado, a través de la voz de la heroína trágica, contra el poder del soberano, contra las voces conformistas presentes incluso dentro de la propia familia y, sobre todo, contra aquel sistema que buscaba hacer de ella y de sus seres queridos algo ininteligible, insoportable,

abyecto. Leída desde los marcos de los feminismos, la ética del cuidado y desde una lectura historicista y postestructuralista de la propia tragedia, la pieza otorgaba nuevamente al género dramático su naturaleza colectiva, esa que socavaba y desintegraba la ilusión de ese yo moderno y soberano que ya estaba prefigurado en el platonismo. Bajo esta hermenéutica *Antígona* va más allá de la lectura binaria del conflicto y nos presenta a un personaje con una dimensión comunal, corpóreo, abierto al lamento, expuesto al daño, a la incertidumbre, a la falibilidad, excedido por sus afectos, por sus contradicciones y por su interdependencia con respecto a la otredad.

Los epígrafes siguientes, estuvieron dedicados a las interpretaciones de las cuatro reescrituras de la tragedia. En el primero pusimos en diálogo *Antígona* de Jean Anouilh (1942/1944) y la *Antígona* de María Zambrano (1967). Tras la introducción del tratamiento de lo trágico en ambas obras y de la elaboración de sendos análisis de las estructuras de las piezas por separado, realizamos la revisión hermenéutica de ambas desde los marcos teóricos escogidos. En el caso de la reescritura del dramaturgo francés, nos propusimos, en primer lugar, descartar aquellas lecturas que buscaron establecer un correlato entre el conflicto de la pieza y la realidad de la ocupación nazi en Francia durante la Segunda Guerra Mundial de las obra, dado que el propio Anouilh las descartó. En segundo lugar, quisimos profundizar en otra perspectiva crítica que centró sus análisis en la proximidad entre la reescritura y el género de la tragedia clásica, las corrientes filosóficas, estéticas y dramáticas del siglo XX y la crisis ontológica, epistemológica y metafísica que tuvo lugar en la Europa de entreguerras y posguerra (Gil; Deepman; Pronko; López Quintás; Saravia de Grossi; Cairns). La relación intertextual entre el original y la reescritura y los paralelismos entre las épocas en que ambas se llevaron a escena permitían establecer un diálogo relevante entre la dimensión que lo trágico adquiriría en ambas obras.

La dramatización de unos seres humanos contradictorios, erráticos, falibles, emocionales, la presencia simultánea y conflictiva de perspectivas múltiples sobre el derecho, la existencia o las relaciones, el tratamiento ambiguo de la trama y el protagonismo de un anhelo de conexión con una verdad, deber o un impulso interior eran aspectos presentes en la *Antígona* de Anouilh que coincidían con rasgos señalados en los dramas áticos. Debido al marco de producción en que se inscribía la obra, estimamos entonces que era posible realizar una lectura que evitara reducir lo trágico en el drama a una suerte de nihilismo o énfasis sobre la existencia de un mal de siglo, trascendental e irrevocable, una idea que, como alertó Raymond Williams (84), colonizó la hermenéutica

sobre el género en el siglo XX y específicamente las interpretaciones de la *Antígona* de Anouilh. Decidimos así leer el carácter pesimista subrayado por la crítica desde la perspectiva ética sugerida por el teórico galés y sostuvimos que el conflicto de la reescritura podría apuntar, entre otras cuestiones, a una pérdida de conexión trágica entre los individuos (Williams 84). Confrontaríamos esta visión también con aquellas interpretaciones que vieron en Creón un personaje racional, autocontrolado frente a una desmesurada impulsividad e irracionalidad de una Antígona, que resultaría la *perdedora* de la pieza (Steiner, *Antígonas*; Gil “Introducción”).

Con respecto a la versión de María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967), decidimos profundizar en la deliberada dimensión ética que la filósofa-poeta imprime a su pieza en conexión con: (a) su concepción de lo trágico; (b) su noción de la escritura de la razón poética; (c) los marcos teóricos escogidos. Y es que, en la reescritura sofoclea, la pensadora exploró la relación entre lo trágico y la restauración del sentido de comunidad en medio de la devastación de la Europa de posguerra. Zambrano consideraba que la tragedia era un género privilegiado para profundizar en un saber previo, justamente, a la tradición del racionalismo europeo que se inauguró con el platonismo y a su “violencia por la verdad” (*Filosofía y poesía* 12).

En su empeño por revisarla críticamente a través de la praxis creativa, Zambrano buscó generar una escritura de la razón poética que trascendiera o sorteara la lógica binaria que operó en esa filosofía y que dividió al ser del no ser, la idea de la sensibilidad, lo universal de lo particular o el objeto del sujeto. La mirada al mundo trágico formaba parte de ese empeño ético por idear lenguajes no asimiladores, ni jerárquicos, por hallar utopías literarias y filosóficas a partir de las que repensar la condición del ser y su relacionabilidad (Zambrano 206). Si en la *Antígona* de Jean Anouilh el hecho trágico se centraba en el problema de la identidad y la pérdida de conexión entre los sujetos y la propia realidad, ahondando en lo excesivo y doloroso que este hecho produce, *La tumba de Antígona* perseguía la reparación de los vínculos, a través de la restitución y la escucha de aquellas voces que fueron violentadas o expulsadas de la comunidad. Dicho de otro modo, la filósofa quería crear una tragedia que dialogara con su tiempo.

Tras el análisis de ambas tragedias desde los enfoques críticos escogidos, se observó que, a pesar de que la imagen de la protagonista trágica retratada por Anouilh mantenía una distancia aparente con la heroína zambraniana, ambas conservaban la dimensión excesiva propia de la Antígona de Sófocles. La Antígona del dramaturgo francés se encontraba en conflicto con su estado, con sus acciones, con las razones de su

acción; era un sujeto trágico que padecía y era juzgada por los demás personajes por su desmesura. La Antígona de la filósofa, por el contrario, se mostraba como un personaje, localizado en un lugar intermedio entre la vida y la muerte, entregado al camino del delirio, a la desposesión a la que le condujo el reconocimiento trágico de su vida. Este hecho condujo a la primera a morir en un estado de desasosiego mientras que la segunda pudo reconciliarse consigo misma y reparar las relaciones con las demás personas.

Ambos articulaciones del conflicto, pensadas desde los marcos teóricos propuestos en esta investigación, desestabilizaban o transgredían una hermenéutica dicotómica de lo trágico y enfatizaban su potencial ético. *La tumba de Antígona* se integraba en una genealogía filosófica y poética —cuya existencia solicitaba Critchley— que se aleja del platonismo y concebía la realidad, el ser humano y sus relaciones trágicamente. En el universo dramático de la pieza resonaron los análisis que Williams, Felski, Vernant y Vidal-Naquet, Loraux, Hall o duBois realizaron sobre el género clásico. La polisemia, la polifonía de voces entrelazadas en diálogo, la alteración del tiempo, la ambigüedad, la presencia de los afectos, la coexistencia de lo divino y lo mortal, de la contingencia y la libertad y, en especial, la presencia de concepción ontológica donde la dependencia y la fragilidad ocupaban un primer plano constituían atributos presentes en la reescritura que establecían una conexión directa con el tratamiento de lo trágico en la *Antígona* de Sófocles, al tiempo que lo actualizaban.

Por otro lado, el papel del cuerpo enajenado, vulnerable, desposeído, fuera de sí, la naturaleza singular y colectiva de la voz, así como el valor otorgado a la intimidad y a la dimensión experiencial del lenguaje permitieron establecer conexiones entre la pieza, los feminismos posestructuralistas y la ética del cuidado. La preocupación zambraniana, visible a través de los monólogos y diálogos pronunciados por su Antígona, por situarse ante la alteridad desde la posición vulnerable e *inclinada* se tornó evidente. La protagonista se relacionaba desde un cuerpo ciego, desde una razón perturbada y un habla de la razón poética despojada de soberanía. Como el sujeto ético descrito por Emmanuel Levinas, cuya obra podría considerarse un referente para una filosofía del *care*, ella no buscaba entender desde el *lógos*, ni perseguía aprehender a las otras personas, fagocitarlas con su discurso, persuadirlas, convencerlas, sino aceptar la demanda de su *rostro*, su singularidad radical y misteriosa. Así, vimos cómo la Antígona zambraniana rechazó conectar con el juego retórico belicista y patriarcal empleado por Etéocles y Creón para alinearse con la ética del cuidado y con aquellas antropologías basadas en las nociones de interdependencia y relacionabilidad.

Aunque en un sentido negativo, el conflicto trágico formulado en la *Antígona* de Jean Anouilh versaba de igual manera sobre los vínculos con el propio ser y la alteridad. La identidad de su heroína resultaba más perturbadora y problemática que la de la protagonista sofoclea y llevaba al extremo los rasgos de los sujetos trágicos analizados por la hermenéutica sobre el género clásico: no encarnaba ninguna feminidad ideal, no era un modelo de razón o de prudencia, ni de mayoría de edad, mantenía una inclinación ambigua por Polinices, vivía atravesada por la incertidumbre, dudaba acerca de cómo debía actuar, su comportamiento era errático, su causa resultaba ambigua, oscilaba entre emociones paradójicas y exponía abiertamente su fragilidad y sus temores.

El peso de su conflicto no recaía solamente en la acción de enterrar el cuerpo de su hermano, sino en una necesidad radical de hallar un sentido y de establecer relaciones auténticas con la vida y las demás personas. Igual que la Antígona zambraniana, la heroína trágica de Anouilh no quería comprender, sino experimentar desde el cuerpo, desde los afectos, las emociones, la existencia en su presencia radical, en su presencia cruda, incluso, trágica. En la determinación de muerte de la protagonista hallamos así un trasfondo ético que conectaba, igual que la pieza de Zambrano, con una genealogía filosófica y poética trágicas que se oponían a aquello que Nietzsche denominó el *optimismo socrático*, fundamentado en la condena al error y las contradicciones, en la evasión del lamento, del temor y de la finitud (125). Buscamos entonces atender al saber trágico que entrañaban los personajes, a la temática de pérdida de conexión y significado y a la violencia con la que se desarrollaban las relaciones humanas.

El objetivo principal fue reelaborar una serie de estereotipos asociados por la crítica a los personajes: la imagen patriarcal de una Antígona *histórica*, rebelde sin causa, loca, irracional, impulsiva, egoísta; la del héroe kantiano encarnado por Creón que debía sacrificar su sensibilidad por el bien del gobierno; la del Hemón que tenía que aprender a hacerse un hombre renunciando a su vulnerabilidad; la rivalidad perpetua entre Ismene, la hermana femenina, pasiva y racional, y Antígona, la desafiante, masculina, obstinada.

Leído desde las nociones de *vulnerabilidad*, *precariedad*, *inclinación* presentes en las antropologías feministas y en la ética del cuidado, así como desde los análisis hermenéuticos sobre el género clásico, fue posible observar desde otra perspectiva el comportamiento de personajes que no desconocen cómo lidiar con la incertidumbre, el miedo, la soledad, la falta de conexión, con su propia existencia y con las demás personas, con la fragilidad, la desesperación.

Interpretamos la razón práctica de Creón desde los análisis de Adriana Cavarero sobre la relación entre el concepto de mayoría de edad y la existencia de una violencia patriarcal. En este sentido, se apuntó a cómo el monarca trataba a Antígona desde una actitud soberanista que pretendía dominarla y reducirla a un ámbito de lo controlable. Se expuso así el modo que su retórica se adecuaba a una tradición de pensamiento que, ya desde las tragedias áticas, vinculaba a las mujeres trágicas excesivas con la bestialidad, la irracionalidad, el delirio y la desmesura emocional, la minoría de edad; mientras que el modelo humano que Creón representaba se ajustaba a los valores, masculinizados, de soberanía, autonomía, fortaleza, coherencia, contención, medida, estabilidad, los cuales se oponían y buscaban anular la expresión, feminizada, de la emoción, la fragilidad, la paradoja, lo corporal, la solicitud, la búsqueda de conexión o del establecimiento de vínculos encarnados por Antígona.

Se analizó, desde el aparato conceptual de los feminismos postestructuralistas y queer, el tipo de violencia que Creón ejercía sobre Antígona y sobre Hemón y el modo en que la heroína asumía una narrativa heteronormativa y patriarcal sobre la vivencia de la expresión de su género y su deseo y sobre su propia identidad. Como consecuencia de la negación o el rechazo al que es sometida, la protagonista de la tragedia veía entonces reducida su existencia a dos posibilidades: la felicidad conformista y corrupta que rodea al mundo de la corte y de la guerra o la verdad fatal que la conducía a un deseo de muerte. Lo trágico en la pieza de Anouilh podría considerarse un prólogo negativo de la reescritura zambraniana, dado que nos confrontaba con la cuestión —de hondo cariz ético— de qué ocurre cuando se impone el lenguaje de la asimilación, de la dominación, de las lógicas bélicas que arrasan con la escucha, la reconciliación, y la posibilidad de establecer un vínculo ético con la otredad.

Finalmente, en el último epígrafe del tercer bloque procedimos al análisis de las dos *Antígonas* latinoamericanas, *Antígona González* de Sara Uribe (2012) y *Antígonas Tribunal de mujeres*, la creación colectiva de Tramaluna Teatro y Carlos Satizábal. En primer lugar, se realizó una exposición detallada de cada uno de los contextos en que se inscribían las piezas, dado que ambas establecerán un diálogo directo con la violencia extrema que se produjo en sus marcos: el conflicto armado interno en Colombia y la guerra contra el narcotráfico en México. En ambas realidades, los asesinatos sistemáticos, desapariciones extrajudiciales, los cuerpos insepultos aparecían como “medida institucional” de los gobiernos corruptos o formaban parte de los tributos económicos, castigos ejemplarizantes, chivos expiatorios o daños colaterales de los mercados ilegales,

el crimen organizado, el narcotráfico, el paramilitarismo o el propio conflicto interno. Frente a este escenario las reescrituras de ambas *Antígonas* nacieron con una vocación de generar una alianza entre estética y ética para generar espacios seguros de enunciación, denuncia y reparación, así como testimonios y archivos documentales que hicieran frente al desamparo o el terror institucional y a la injusticia epistémica a la que las víctimas de la violencia han sido sometidas.

En segundo lugar, se introdujeron las claves estéticas y éticas que nos permitirían comprender en profundidad la hermenéutica de las tragedias. De este apartado, destacamos la presencia de la dimensión documental y testimonial de las reescrituras con toda una tradición latinoamericana, pos y descolonial, que concibe el arte desde la intervención y la interrogación social y se ha empeñado en producir una praxis escritural alejada de una idea de la estética o la autoría vinculada a las nociones de originalidad e individuo o a una noción de lo universal que operara a partir de principios inherentes a las dinámicas del propio texto.

La ruptura entre la ficción y la realidad, el uso de herramientas propias de otras disciplinas no artísticas —tales como el empleo de archivos, papeles personales, epistolarios, notas de prensa, diarios, entrevistas o notas de campo, sumado a la reapropiación de técnicas vanguardistas norteamericanas y europeas responden a ese intento. En este sentido, se observó que en la construcción de las piezas trágicas hubo una preocupación filosófica y estética acerca de cómo ligar las prácticas artísticas y escriturales de una comunidad concreta —las víctimas de la violencia en— con aquellos procesos sociohistóricos por los que esta se ha visto afectada (el conflicto armado colombiano y la guerra contra las drogas en México). En esta dirección, vimos cómo la territorialización del mito no menoscabó, en las reescrituras, su dimensión universal, sino que resignificó y actualizó lo trágico, preservando su dimensión colectiva, dado que ante ellas es posible establecer vínculos, en cuanto comunidad global, con el dolor de las *Antígonas* que habitan más allá de los confines de nuestra cotidianidad.

En la praxis hermenéutica final se trascendió, una vez más, el análisis binario del conflicto. En las reescrituras, los personajes trágicos situaron, una vez más, en el centro del orden político y del interés públicos los atributos de la fragilidad, el cuidado, la relacionabilidad y los vincularon a una desobediencia y a una capacidad de agencia reales, feministas. Los atributos clásicos de la tragedia se actualizaron en dos piezas que contenían una visión del ser humano donde tenía cabida el lenguaje del cuerpo, la ambigüedad, la incertidumbre, la colectividad, lo político, lo colectivo, lo polifónico, lo



corpóreo. La visión política y ética propia de las estéticas del testimonio, lo documental, la desapropiación, la creación colectiva permitió vehicular voces poéticas contrarias a un modelo ontológico basado en la soberanía, la autonomía y la desconexión con la otredad. Ambas tragedias insistieron, en medio de los marcos de guerra, en la fundación de una agencia basada en el reconocimiento de la precariedad, de la restitución de vínculos y en la no violencia.

Por otro lado, se advirtió en el análisis los modos en que el tejido de ambas reescrituras pretendía desvelar y denunciar la existencia de prácticas de guerra que vinculaban a agentes del crimen organizado, del narcotráfico, paramilitares y actores estatales en diversas áreas de Colombia y México. En ambos contextos, las obras perseguían arrojar luz sobre las dinámicas necropolíticas, en virtud de las cuales las mujeres, las personas migrantes y en situación de pobreza se encontraban más expuestas a sufrir un daño arbitrario, a ver minimizado el valor de sus vidas y su derecho al duelo público. Desplazadas a las periferias sociales y políticas, estas *Antígonas* latinoamericanas construyeron un espacio simbólico, discursivo y performativo de cuidado, donde las propias víctimas se transformaron en agentes de la enunciación de su dolor, de su reclamo de justicia y de la articulación de un archivo poético de verdad y memoria colectivas.

Tras este recorrido por el análisis y la exposición de las conclusiones estimamos que en la praxis hermenéutica se ha logrado poner a prueba la hipótesis y cumplir con los objetivos marcados. Como atestiguó el recorrido por la travesía del mito en Europa y América Latina, la interpretación predominante tendía a leer su dimensión conflictual en términos de choque de fuerzas irreconciliables y a atribuir a sus personajes categorías articuladas a modo de binomios ontológicos donde se oponían lo femenino, lo familiar, lo individual, lo divino, emocional, corporal, lo privado, lo salvaje, la sensibilidad, la animalidad, la inestabilidad, la minoría a lo masculino, lo estatal, lo universal, lo colectivo, lo político, lo público, lo cívico, lo intelectual, lo civilizado, el control o la mayoría de edad. En la lectura hubo ocasión de analizar la naturaleza violenta de los mecanismos que subyacían a la construcción de esta narrativa sobre el ser humano y sus relaciones.

También hemos querido demostrar que es posible leer lo trágico de otro modo y, para ello, regresamos a la fuente clásica y al género para desentrañar el concepto en conexión con el contexto donde se gestó y a la luz de los estudios recientes sobre el drama. En este viaje analítico obtuvimos una definición rica, cargada de sentidos de lo trágico y

descubrimos su proximidad con el acontecer y la experiencia social. Este hecho nos permitió ver en la tragedia una oportunidad para establecer puentes entre la dimensión estética y la ética, entre la literatura y el marco donde esta es creada, pensada, imaginada, producida. Esperamos que, a través de esta tesis, hayamos podido contribuir a arrojar un poco de luz sobre la capacidad inagotable del mito de *Antígona* para significar y dialogar con problemáticas que nos atraviesan a todos y cada uno de los seres humanos: el hecho de que no todas las vidas y las muertes valen lo mismo en los marcos sociales y, en especial, en los marcos donde hay conflictos o guerras, el dolor que nos atraviesa por la pérdida del ser querido, la necesidad de dar sepultura a su cuerpo, de tener su cuerpo, el anhelo de establecer vínculos, de ser cuidados, pero también cuidar, de que se haga justicia y de que, independientemente, de nuestra procedencia, género, sexualidad y de nuestras filiaciones, seamos acogidos, aceptados y protegidos en nuestra comunidad.

Los estudios humanísticos se producen en un tiempo y en un lugar determinados, concretos. La proliferación de guerras y diversas formas de violencia patriarcales, neocoloniales y extractivistas contra todos los seres vivos y el planeta es una realidad que se impone sin que ya se pueda obviar. En este sentido, consideramos que la literatura, en cuanto espacio/objeto simbólico-discursivo donde impacta la experiencia y la cultura y en cuanto manifestación y expresión creadora, posee un potencial real para idear estrategias textuales, rutas semióticas e interpretativas que establezcan diálogos con esa violencia y permitan repensar la condición humana y sus relaciones generando otras narrativas. Un propósito de esta investigación ha sido mostrar el peso que los discursos ontológicos y epistemológicos poseen también en las prácticas hermenéuticas, en los modos en que leemos y nos leemos y en el papel que desempeñan el arte y la literatura a la hora de reflexionar sobre el modo en que se conceptualizan en el imaginario colectivo las nociones de identidad, alteridad, violencia y capacidad de agencia en los marcos sociales.

Como afirmamos en el apartado de agradecimientos, hay miles, infinitas Antígonas que están siendo y que serán escritas y representadas y miles, infinitas posibilidades de leerlas. Nos gustaría, así, para finalizar, dejar abierta la propuesta de realizar una investigación y revisión hermenéutica de las reescrituras de *Antígona* desde el marco de los estudios pos y descoloniales y el ecofeminismo, con el propósito de ahondar en el vínculo —mencionado en el panorama histórico-críticos del viaje del mito en Europa y América Latina— que el conflicto establece con las temáticas que asocian violencia y capacidad de agencia a nociones como la identidad colectiva, la pertenencia

al territorio, la conceptualización de la alteridad humana y no humana, de la ciudadanía o con fenómenos como la migración, el desplazamiento y el tránsito forzado. Por último, nos gustaría invitar a investigar la presencia de la tragedia en África, un contexto donde todavía queda por explorar no solo la reescritura de *Antígona*, sino el diálogo que establece el continente con el género y lo trágico.

## Obras citadas

- Agís Villaverde, Marcelino. *Historia de la hermenéutica. Devenir y actualidad de la filosofía de la interpretación*. Editorial Sínderesis, 2020.
- Aguilera López, Jorge y Eva Castañeda Barrera. “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético”. *América sin nombre*, coordinado por Alejandro Higashi e Ignacio Ballester, núm. 23, 2018, pp. 85–96, doi: 10.14198/ AMESn.2018.23.06.
- Alegret, Mauro Alejandro. “La Creación Colectiva en el teatro de Córdoba”. Telónfondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 24, 2006, pp. 110-28, <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3147>.
- Alicino, Laura. “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescritura en Antígona González de Sara Uribe”. *Rassegna Iberistica*, vol. 43, núm. 114, 2020, pp. 321–40, doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/114/005.
- Alston, Philip. “Informe del Relator Especial sobre las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, Philip Alston. Adición: Misión Colombia”. A/HRC/14/24/Add.2. *Asamblea Naciones Unidas*, 31 de marzo de 2010. [https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/14session/a.hrc.14.24.add.2\\_sp.pdf](https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/14session/a.hrc.14.24.add.2_sp.pdf).
- Amarelo, Inés. “Desapariciones en México, la crisis que nunca termina”. *Naiz*, 5 de septiembre de 2022, [www.naiz.eus/eu/info/noticia/20220830/desapariciones-en-mexico-la-crisis-que-nunca-termina](http://www.naiz.eus/eu/info/noticia/20220830/desapariciones-en-mexico-la-crisis-que-nunca-termina). Consultado el 5 de mayo de 2023.
- Ameglio, Pietro y Fracchia, Myriam. “Construcción de la paz desde la no violencia en México”. *Plough*, 28 de agosto de 2023. <https://www.plough.com/es/articulos/construccion-de-paz-desde-la-no-violencia>. Consultado el 12 de marzo de 2024.
- Anouilh, Jean. *Jezabel, Antígona*, Losada, 2009.
- Areco, Macarena. “Civilización y barbarie en 26666”. *Orillas*, núm. 6, 2017, pp. 161-169. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/176>.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción de Alicia Villar Lecumberri. Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, Colección Clásicos de Grecia y Roma, 2013.
- Arriaga Valenzuela, Luis. “Prólogo”. *La situación de la violencia relacionada con las drogas en México del 2006 al 2017: ¿es un conflicto armado no internacional?*

- Traducción de Laura Martín del Campo. Leiden Derecho Internacional Humanitario-Reporte Clínico, 2018, pp. 9-10.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, Paidós, 1990.
- Barragán, Almudena. “Asesinatos, intimidación y acoso judicial: México está entre los países más violentos para los periodistas”. *El país*, 28 de febrero de 2024. <https://elpais.com/mexico/2024-02-28/asesinatos-intimidacion-y-acoso-judicial-mexico-esta-entre-los-paises-mas-violentos-para-los-periodistas.html>. Consultado el 10 de marzo de 2024.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano, Espasa, 2013.
- Bergua Cavero, Jorge. “Introducción”. *Tragedias. Áyax. Antígona. Edipo Rey. Electra. Edipo en Colono*, de Sófocles, traducción de Assela Alamillo, Gredos, 2000, pp. 1-20.
- Bidaseca, Karina. “El cuerpo como última frontera”. *Antígonas de América Latina: Poéticas y políticas en diálogo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo. Ledizioni, 2022, pp. 25-36.
- Bolte, Rike. “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. ‘Manca’ de Juana Adcok y ‘Antígona González’ de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 7, 2017, pp. 59–79, doi.org/10.13130/2240-5437/9373.
- Bourcier, Sam. “Prefacio”. *Manifiesto Contrasexual*, de Paul B. Preciado, Opera Prima, pp. 9-14, 2002.
- Butler, Judith. “Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begoña Sáez Tajafuerce, Icaria, 2014, pp. 47–80.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo, Paidós, 2010.
- . *Dar cuenta de sí mismo*. Traducción de Horacio Pons, Amorrortu, 2009.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz García, Paidós, 2007.
- . “Reescenificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo”. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda, Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek*. Traducción de Cristina

- Sardoy y Graciela Homs, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, pp. 17-48.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Traducción de Verónica Hachmann, Paidós, 2002.
- . *El grito de Antígona*. Traducción de Esther Oliver, El Roure Editorial, 2001.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Traducción de Javier Sáez y Paul B. Preciado, Síntesis, 1997.
- Brecht, Bertolt. *Antígona*. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013.
- Britzman, Deborah. "La pedagogía transgresora y sus extra.as técnicas". *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida, Icaria, pp.197-228.
- Bronfen, Elizabeth. "Femme Fatale: Negotiation of Tragic Desire". *New Literary History*, vol. 35, num. 1, 2004, pp. 103-116. <https://www.jstor.org/stable/20057823>
- Brugère, Fabienne. *La ética del cuidado*. Traducción de Natalia Calderón Martínez, Ediciones Metales Pesados, 2022.
- Cabrera García, Elisa y Miguel Aliránguez López. "Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en 'Antígona González'". *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 18, 2019, pp. 36-65, [digibug.ugr.es/handle/10481/62277](http://digibug.ugr.es/handle/10481/62277).
- Cairns, Douglas. *Sophocles. Antigone*. E-book, Bloomsbury Academic, 2016.
- Calderón Martínez, Natalia. "Introducción". *La ética del cuidado*, de Fabienne Brugère, traducción de Natalia Calderón Martínez, Ediciones Metales Pesados, 2022, pp. 10-13.
- Campagnoli, Mabel Alicia. *Preciados feminismos. Una lectura de Preciado para la antropología filosófica*. Una editorial, Universidad de Málaga, 2018.
- Cantarella, Roberta. *A Antígona errante: Judith Malina e a vida como performance*. 2017. Florianópolis, tesis doctoral. <https://core.ac.uk/download/pdf/129460726.pdf>.
- Cantarello Matteo. "Writting about Crime in Absentia: The Case of Sara Uribe's 'Antígona González'". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 12, núm. 1, 2020, pp. 161-82, doi:10.6092/issn.2036-0967/11337.
- Cápona, Daniela. "Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea". *Antígonas de América Latina: Po/éticas y políticas en diálogo* edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo, Ledizioni, 2022, pp. 37-48

- . “Antígona, (historia de objetos perdidos)”. *Antígonas de América Latina: Po/éticas y políticas en diálogo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo, Ledizioni, 2022, pp. 239-242.
- Carson, Anne. “The task of the translator of antigone.” *Antigonik (Sophokles)*, by Sophocles, edited and translated by Anne Carson, New Directions, 2012, pp.3-6.
- . “Preface. Tragedy: A Curious Art Form.” *Grieve Lessons: Four Plays by Euripides, by Euripides*, New York Review Books, 2006, pp. 7-9.
- Casajuana Capdevilla, Magdalena. *La imaginación creadora de Jean Anouilh*. Paidós, 1984.
- Cavarero, Adriana. “Inclinaciones desequilibradas”. *Cuerpo, memoria y representación*, editado por Begoña Sáez Tajafuerce, Icaria, 2014, pp. 17-38.
- . *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Traducido por Salvador Agra, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- . *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Feltrinelli, 1995.
- Comisión de la Verdad en Colombia. “Cifras de la Comisión de la Verdad presentadas con el Informe Final”. Comisión de la Verdad, 11 de julio de 2022, <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/principales-cifras-comision-de-la-verdad-informe-final>. Consultado el 10 de enero de 2024.
- . “Falsos positivos -La presión y los incentivos”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/punto-de-inflexion>. Consultado el 2 de febrero de 2024.
- . “Una Ley para las víctimas”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/una-ley-para-las-victimas>. Consultado el 5 de febrero de 2024.
- . “No Matarás”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/el-plan-colombia>. Consultado el 10 de enero de 2024.
- . “‘Pido perdón desde lo más profundo de mi alma’: Juan Manuel Santos a víctimas de falsos positivos”. *Comisión de la Verdad*, 13 de junio de 2021. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/juan-manuel-santos-falsos-positivos-pido-perdon-mas-profundo-alma>. Consultado el 5 de febrero de 2024.
- . “Responsabilidad compartida”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/responsabilidad-compartida>. Consultado el 4 de febrero de 2024.

- . “Sacrificar la democracia para ganar la guerra”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/la-reeleccion>. Consultado el 2 de febrero de 2024.
- . “Una sociedad dividida”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/una-sociedad-dividida>. Consultado el 6 de febrero de 2024.
- . “El valor de la paz”. *Comisión de la Verdad*, s/f, <https://www.comisiondelaverdad.co/el-valor-de-la-paz>. Consultado el 4 de febrero de 2024.
- Córdoba García, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, editado por David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte, David, Egales, 2007, pp. 21-64.
- Cortés Gabaudan, Helena. “Cuatro Antígonas”. *Antígona, de Sófocles, en la versión de Hölderlin*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan, La Oficina, 2014, pp. 13-34.
- Crenshaw, Kimberlé. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.” *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1, no. 8, 1989, pp.139-167, <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Consultado el 15 de febrero de 2024.
- Critchley, Simon. *La tragedia, los griegos y nosotros*. Traducción de Daniel López González, Turner Noema, 2020.
- Chirinos Bravo, Karín. *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*. Nova Delphi Academia, 2019.
- Del Riego Cortinas, María Teresa. “De la desaparición al desplazamiento forzado interno en México: revisión teórica de un vínculo invisibilizado”. *Contextualizaciones latinoamericanas*, vol. 1, núm. 30, 2024, pp. 144-158.
- Delgado, Lionel, “Rita Segato: «Hay que demostrar a los hombres que expresar la potencia a través de la violencia es una señal de debilidad»”. *Feminismos, El Salto*, 26 octubre 2019, párr. 3. <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/rita-segato-hay-que-demostrar-hombres-expresar-potencia-violencia-senal-debilidad> Consultado el 7 octubre de 2020.



- Deepman, Jed. "Jean Anouilh's *Antigone*." *A Companion to Sophocles*, edited by Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, ps. 1233-1265.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento y contexto". *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín, Cátedra, 1994, pp. 351-369.
- Diéguez, Ileana. "El cuerpo roto. Alegorías de lo informe". *Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP*, núm. 2, 2021, pp. 1-15, [ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/100](http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/100).
- Dienstag, Joshua. "Tragedy, Pessimism, Nietzsche." *New Literary History*, vol. 35, num. 1, 2004, pp. 83-101. <https://www.jstor.org/stable/20057822>.
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Traducción de María Araujo, Alianza Editorial, 1997.
- Domínguez-Benítez, Melania y Llarena Alicia. "Antígona González o cómo tejer una comunidad desde los pedazos". *Hispanófila*, vol. 199, 2023, pp. 33-49. <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918073>.
- duBois, Page. "Toppling the Hero: Polyphony in the Tragic City". *New Literary History*. vol 35, núm 1, 2004, pp. 63-81, <https://www.jstor.org/stable/20057821>.
- Eagleton, Terry. "Commentary". *New Literary History*, vol. 35, num. 1, 2004.
- . *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell Publishing, 2003.
- Eckermann, Johan Peter. *Conversaciones con Goethe*. E-book, traducción de Francisco Ayala, Océano, 2016.
- Esquirol, Josep Maria. *La resistencia íntima*. Acantilado, 2015.
- Estrades, Juan. "Teatro de creación colectiva: un movimiento de cambio en el teatro de los noventa", *Revista [sic]*, núm. 28, 2021, pp. 142-151, [doi:10.56719/sic.2021.28.37](https://doi.org/10.56719/sic.2021.28.37).
- Felski, Rita. "Introduction". *New Literary History*, vol. 35, num. 1, 2004, pp. 5-20, <https://www.jstor.org/stable/20057817>.
- Féral, Josette. "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo". *Investigación Teatral*, vol. 6-7, núm. 10-11, 2017, p.26.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía. Tomo I*. Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1951.
- Fogagnoli, Sarah. "Nuevas lecturas de civilización y barbarie: la oralidad en la obra de Ricardo Piglia", *Mitologías hoy*, vol. 5, núm. 5, 2012, pp. 52-61. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.15>

- Foucault, Michel. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Traducción de Horacio Pons Siglo XXI Editores, 2012.
- . *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1978-1977)*. Traducción de Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2006.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, 2002.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guinazú, Siglo XXI Editores, 1977.
- Fracchia Figueredo, Myriam y Ameglio Patella, Pietro. “Construcción de paz en México: los familiares de víctimas entre el desplazamiento y el exterminio”. *Estudios de la Paz y El Conflicto. Revista Latinoamericana IUDPAS-UNAH*, núm. 1, 2019, pp.13-26.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Paso de Gato, 2012.
- García Salgado, Roberto. *Trazos de existencia. Neoliberalismo, guerras no convencionales, drogas en un espacio urbano. (Una reflexión con Michel Foucault)*. 2023. Colegio de Michoacán, tesis doctoral.
- Gil, Luis. “Introducción”. *Antígona*, de Sófocles. E-book, Penguin Clásicos, 2018.
- . “Mito griego y teatro contemporáneo”. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 104, 1990, pp. 22-29.
- . “Antígona o la areté política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh”. *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, núm. 2, 1962, 157-190. DOI <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.adel.2.0.1962.150>.
- Gilligan, Carol. “El daño moral y la ética del cuidado”. *La ética del cuidado*. Carol Gilligan, Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas, núm. 30, 2013, pp. 10-39.
- . “La resistencia a la injusticia: una ética feminista del cuidado”. *La ética del cuidado*. Carol Gilligan, Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas, núm. 30, 2013, pp. 40-67.
- . “Entrevista por Webteam”. *Ethics of Care*, 21 jun. 2011, [ethicsofcare.org/carol-gilligan/](http://ethicsofcare.org/carol-gilligan/). Consultado el 20 de abril de 2023.
- . *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Developments*. 2a ed., Harvard UP, 1993.

- González Betancur, Juan David. “Antígona y el teatro latinoamericano”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, 2010, pp.72-85.
- Gossain, Juan. “Las mujeres son las primeras víctimas del conflicto armado en Colombia”. *El tiempo*, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16408896>. Consultado el 10 de febrero del 2024.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols, Paidós, 1982.
- Guevara Bermúdez, José Antonio. “Presentación”. *La situación de la violencia relacionada con las drogas en México del 2006 al 2017: ¿es un conflicto armado no internacional?* Traducción de Laura Martín del Campo. Leiden Derecho Internacional Humanitario-Reporte Clínico, 2018, pp. 15-22.
- Hall, Edith. “The sociology of Athenian Tragedy”. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1997.
- Han, Byung-Chul. *Caras de la muerte. Investigaciones filosóficas sobre la muerte*. Traducción de Alberto Ciria, Herder, 2020.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens, Cátedra, 1991.
- . *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. Routledge Edition, 1990.
- Hegel, Georg. *Filosofía de la religión. Últimas lecciones*. Traducción de Ricardo Ferrara, Trotta, 2018.
- . *Fenomenología del Espíritu*. Traducción de Gustavo Leyva. Fondo de cultura económica, 2017.
- . *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826). Traducción de Domingo Hernández, Abada, 2006.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Traducción de Angela Ackermann Pilári, Gedisa Editorial, 1999.
- Heráclito. *Fragmentos*. Archivo Digital de Humanidades Ervin Said, 2020.
- Hester, D. A. “Sophocles the Unphilosophical”. *Mnemosyne*, vol. 24, num. 1, 1971, pp 11-59.
- Hölderlin, Friedrich. “Anotaciones sobre Antígona”. *Antígona, de Sófocles*, versión de Hölderlin, traducción de Helena Cortés Gabaudan, La Oficina, 2014, pp.161-175.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Traducción de Baralides Alberdi Alonso, Editorial Saltés, 1974.

- Izcara Palacios, Simón Pedro. “Los polleros que engañan a los migrantes: norma o excepción”. *Convergencia*, vol. 24, núm. 74, 2017. <https://doi.org/10.29101/crcs.v0i74.4380>.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Jaramillo, María Mercedes, et al. Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 017, 2004, pp. 101-103. <https://www.redalyc.org/pdf/815/81501710.pdf>.
- JEP. Jurisdicción Especial para la Paz. “Caso 03. Asesinatos y desapariciones forzadas presentados como bajas en combate por agentes del Estado”. *JEP. Jurisdicción Especial para la Paz*, 30 de agosto del 2023. <https://www.jep.gov.co/macrocasos/caso03.html>. Consultado el 02 de febrero de 2024.
- Kierkegaard, *O lo uno o lo Otro*. Traducción de Darío González, Trotta, 2006.
- Knox, Bernard. *The heroic temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press, 1964.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, Libro 1: Los Escritos Técnicos de Freud* Psicoanálisis ,1959-1960. Traducción de Diana S. Rabinovich, Paidós, 1990
- . *El seminario de Jacques Lacan, Libro 7: La Ética del Psicoanálisis,1953-1954*. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Paidós, 1975.
- Laguna, Rogelio. *Habitaciones del pensamiento. La ciudad en la filosofía de María Zambrano*. Athena, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Lardinois, André. “Antigone.” *A Companion to Sophocles*, edited by Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, pp. 169-187.
- Lasso dela Vega, José. “Introducción general” *Tragedias*, de Sófocles. Traducción de Assela Alamilla, Gredos, 1981, pp. 7-117.
- . *De Sófocles a Brecht*. Planeta, 1971.
- Levinas, Emmanuel. *Alteridad y trascendencia*. Arena Libros, 2014.
- . *El tiempo y el Otro*. Paidós, 1993.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Introducción al teatro de Sófocles*, Paidós, 1983.
- López Quintás, Alfonso. *Literatura francesa del siglo XX. Sartre, Camus, Saint-Exúpery, Beckett*. E-book, Ediciones Rialp, 2016.
- Loroux, Nicole. *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*. Traducción de C. Serna y J. Pòstulas, Acantilado, 2004.

- . *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Traducción de Ramón Buenaventura, Visor, Colección Literatura y debate crítico, 1989.
- Lorenzano, Sandra y Bravo Chirinos, Karín. “Palabras de las editoras”. *Antígonas de América Latina: Po/éticas y políticas en diálogo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo. Ledizioni, 2022, pp. 13-20.
- Lozzi, Giuliano. (2015). “Chapter Nineteen. La transformación del mito de Antígona en la teoría feminista y queer”. *Myths in crisis*, edited by José Manuel Losada and Antonella Limpscomb. 2015, pp. 245-255.
- Ludmer, Josefina. *Literaturas posautónomas: otro estado de la escritura*. *Lo que vendrá. Una antología (1963–2013)*. E-book, compilado por Ezequiel de Rosso, Eterna Cadencia, 2021, pp. 311–24.
- Llevadot, Laura. “No somos histéricas, somos históricas”. *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 23, núm. 3, 2020, pp. 343-354. <http://dx.doi.org/10.5209/rpub.70746>.
- . “Acerca de *La tumba de Antígona*, María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba, Madrid, Cátedra, 2012”. *Aurora: papeles del seminario María Zambrano*, núm. 14, 2013, pp. 129-130. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5337851>.
- Llorente, María Emma. “Dimensiones espaciales en ‘Antígona González’, de Sara Uribe. *Hibridismos, marginalidades y transgresiones*”. *IBEROAMERICANA. América Latina-España-Portugal*, vol. 21, núm. 77, 2021 pp. 213–35, [doi.org/10.18441/ibam.21.2021.77.213-235](https://doi.org/10.18441/ibam.21.2021.77.213-235).
- Llurba, Ana María. “‘Antígona Furiosa’, ¿una voz femenina? *Gamma*, núm. 1, 2012, pp. 20-31. <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507>.
- Maffesoli, Michel. “The Return of the Tragic in Postmodern Societies [with Commentary]”. *New Literary History*. Traduced by Rita Felsky et al., vol. 35, no. 1, 2004, pp. 133-149, <http://www.jstor.org/stable/20057825>.
- Maillard, Chantal. *Medea*. Tusquets, 2020.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elizabeth Falomir Archambault, Melusina, 2011.
- Mèlich, Joan-Carles. “La condición vulnerable (Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero)”. *Ars Brevis*, núm. 20, 2014, pp. 313-331. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/295373>.
- Miguez, José Antonio. *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1973.

- Millán, Margara. “Desaparición y memoria en ‘Antogona González’ de Sara Uribe”. Figuras del discurso III. *La violencia, el olvido, la memoria*, coordinado por Armando Villegas Contreras, et al., Bonilla Artigas Editores; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2019, pp. 65–78.
- Minardi, Giovanna. “La Antogona de tres poetas peruanos. Eielson, Watanabe y Sánchez Torres”. *Antogonas de América Latina: Poéticas y políticas en diologo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo. Ledizioni, 2022, pp. 111-120.
- Montes Sampedro, María Teresa. *María Zambrano: La Antogona española del siglo XX*. 2012. Universidad Autónoma de Madrid. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660386/montes\\_sampedro\\_maria\\_teresa.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660386/montes_sampedro_maria_teresa.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Morenilla, Carmen. “Introducción”. *Tragedias*, de Sófocles. Traducción de Assela Alamillo, e-book, Gredos, 2021
- Moreno, Iani del Rosario. “La recontextualización de Antogona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968”. *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 2, 1997, pp. 115-129.
- Moure, Teresa. *La edad bajo sospecha*. E-book, Catarata, 2023.
- Neumann, Erich. “El hombre creador y la transformación”. *Los dioses ocultos*, de E. Neumann, M Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zuckerckandl, colección de Andrés Orti Orses, Anthropos, 2019. pp.19-66.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Madrid, Austral, 2007.
- Noguera, Lía Sabrina. *Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso de Antogona*. Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 7, no 13, 2019, pp. 54-74. doi 10.5195/ct/2019.407.
- Nunez, Javiera. “La Antogona Latinoamericana como escritura de urgencia”. *Alpha*, no. 50, 2020, pp. 263-288. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000050794>.
- Nunez, Javiera y Margara Millán. “Tribunal de mujeres y Antogona González: memoria, justicia, archivo y verdad”, *Nómadas*, 2020, pp. 33-49. <https://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n53a2>
- Oquendo, Catalina. “Álvaro Uribe, denunciado ante la justicia argentina por los ‘falsos positivos’” *El país*, 09 de noviembre de 2023. <https://elpais.com/america->

- colombia/2023-11-09/alvaro-uribe-denunciado-ante-la-justicia-argentina-por-los-falsos-positivos.html. Consultado el 03 de febrero de 2024.
- . “La JEP asciende en la cadena de mando y va por los máximos responsables del Ejército en el caso de los ‘falsos positivos’”. *El país*, 17 de julio de 2023, [https://elpais.com/america-colombia/2023-07-17/la-jep-asciende-en-la-cadena-de-mando-y-va-por-los-maximos-responsables-del-ejercito-en-el-caso-de-falsos-positivos.html?event\\_log=go](https://elpais.com/america-colombia/2023-07-17/la-jep-asciende-en-la-cadena-de-mando-y-va-por-los-maximos-responsables-del-ejercito-en-el-caso-de-falsos-positivos.html?event_log=go). Consultado el 03 de febrero de 2024.
- Ormand, Kirk. “Introduction.” *A Companion to Sophocles*, edited by Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, pp.1-16.
- Pardo Veiras, Jose Luis e Íñigo Arredondo. “Una guerra inventada y 350.000 muertos en México”. *The Washington Post*, 1 de febrero de 2022, [www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narcotrafico-calderon-homicidios-desaparecidos/](http://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narcotrafico-calderon-homicidios-desaparecidos/). Consultado el 2 de mayo de 2023.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, 1990.
- Planella Ribera, *Pedagogías de lo sensible: cuerpo, cultura y educación*. 2015. Tesis doctoral.
- Platón. *La República o el Estado*. Traducción de Miguel Candel. Austral, 2011.
- Pianacci, Rómulo. *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, 2015.
- Preciado, Paul. *Dysphoria mundi*. Anagrama, 2022.
- . *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama, 2019.
- . *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, 2011.
- . “Historia de una palabra: ‘Queer’”. *Parole de queer*, núm 1, 2009, pp. 14-17. <http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html>.
- Pronko, Leonard. *The World of Jean Anouilh*. E-book, University of California Press, 1968.
- Queizán, María Xosé. *Antígona, A Cartuxeira, Neuras*. Editorial Galaxia, 2008.
- Ramírez, Goretti. *María Zambrano, crítica literaria*, Devenir Ensayo, 2004.
- Ríos Restrepo, Leidy Andrea. “Antígona: la figura femenina en la tragedia sofocleana”. *Perseitas*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 277-308. <https://doi.org/10.21501/23461780.2418>.
- Ríos Sierra, Jerónimo. “La(s) geografía(s) de la violencia en Colombia” 2012-2020. *Real Instituto Elcano*, 12 de junio de 2020. <https://www.realinstitutoelcano.org/documento-de-trabajo/las-geografias-de-la->

- violencia-guerrillera-en-colombia-2012-2020/. Consultado el 10 de marzo de 2024.
- . *Breve historia del conflicto armado en Colombia*. E-book, Catarata, 2017.
- Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana Verbuet, 2022.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- . *Dolerse. Textos desde un país herido*. Surplus Ediciones, 2015.
- Rodríguez, Luz Elena Zamudio. “El amor vivificante de ‘Antígona González’, de Sara Uribe”. *Romance Notes*, vol. 54, 2014, pp. 35–43, doi.org/10.1353/rmc.2014.0078.
- Rosen, Jonathan y Roberto Zepeda. “Una década de narcoviolenencia en México: 2006-2016”. *Atlas de la Seguridad y la Defensa de México 2016*. Ediciones de Lirio, 2017, repositorio.colmex.mx/concern/book\_chapters/zw12z6074?locale=es.
- Sáez, Javier. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas, editado por David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte*, Egales, 2007, pp. 112-129.
- Sáez Tajafuerce, Begoña. “El cuerpo en diálogo o de la inclinación”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begoña Sáez Tajafuerce, Icaria, 2014, pp. 7-16.
- Saravia de Grossi, María Inés. “Antígona de Jean Anouilh: Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles”. *Circe*, núm. 19, pp. 59-75.
- Satizábal, Carlos. “Antígonas tribunal de mujeres. Memoria poética y conflicto en Colombia”. *Antígonas de América Latina: Poéticas y políticas en diálogo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo. Ledizioni, 2022, pp. 153-170.
- Schedler, Andreas. *En la niebla de la guerra. (2da Edición): Los ciudadanos ante la violencia criminal organizada*. E-book, Librería CIDE, 2023.
- Schenberger, Juliana. “‘Antígona Furiosa, de Griselda Gambaro: El recuerdo de la dictadura militar Argentina’”. *Gamma* núm. 08, 2020, s/p. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431011/index.html>
- Schere, Jimena. “Mito y versión en la obra de Sófocles”. *Edipo Rey, Edipo en Colono, Antígona*, de Sófocles, Colihue Clásica, pp. 8-51.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción de Pilar López de Santa María, Editorial Trotta, Colección Clásicos de la Cultura, 2013.



- Sófocles, *Antígona*. Traducción de Luis Gil, e-book, Penguin Clásicos, 2018.
- . *Antígona, versión de Hölderlin*, traducción de Helena Cortés Gabaudan, La Oficina, 2014.
- Solís Delgadillo, Juan Mario. “México: ¿Estado de derecho en medio del terror del narco?”. *Atlas de la violencia en América Latina*, coordinado por Juan Mario Solís Delgadillo y Marcelo Moricori Bezerra, Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, 2018, pp. 194-224. <https://globalinitiative.net/wp-content/uploads/2018/04/Atlas-de-la-Violencia-en-América-Latina-Juan-Mario-Solís-Delgadillo-2018.pdf>.
- Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción de Alberto L. Bixio. Gedisa Editorial, 2020.
- . “Tragedy. Reconsidered”. *New Literary History*. vol 35, num. 1, 2004, pp.1-15, <http://www.jstor.com/stable/20057818>.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas Humanística*, núm. 72, 2011, pp.275-296. ISSN 0120-4807.
- Tecglen, Eduardo Haro. “Muere, a los 77 años, el autor dramático Jean Anouilh”. *El País*, 05 de octubre de 1987. <https://elpais.com/diario/1987/10/05/cultura/.html>. Consultado el 08 de diciembre de 2023.
- Tercero, Carmen. “Repères”. *Antigone*, par Jean Anouilh, Nathan, 1990.
- Tobón Ocampo, Marco, Gómez Correal, Diana y Romio, Silvia. “Introducción. Sobrepasar los límites: hacia los estudios de las memorias sobre las violencias más allá de los conflictos armados”. *Más allá del conflicto armado: Memorias, cuerpos y violencias en Perú y Colombia*, editado por Diana Gómez Correal, Silvia Romio y Marco Tobón Ocampo, Ediciones Uniandes, 2023, pp. 16-58.
- Tobón Ocampo, Marco. “El cernidor de la memoria: historia y violencia entre los muruimainai de la Amazonia”. *Más allá del conflicto armado: Memorias, cuerpos y violencias en Perú y Colombia*, editado por Diana Gómez Correal, Silvia Romio y Marco Tobón Ocampo, Ediciones Uniandes, 2023, pp. 388-416.
- Tononi, Fabio. “Sophocles’ Antigone: Philosophy, Politics, and Psychoanalysis”. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 46, num. 2, 2023, pp. 127-139. <http://jcla.in/journal-of-comparative-literature-and-aesthetics/current-issues>.

- Tramaluna Teatro y Satizábal, Carlos. “Antígonas Tribunal de Mujeres”. *Antígonas de América Latina: Po/éticas y políticas en diálogo*, edición de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo. Ledizioni, 2022, pp. 441-459.
- Trapanese, Elena. “Introducción”. *El sueño creador, de María Zambrano*. Alianza editorial, 2023, pp. 9-28.
- Trueba, Virginia. “Introducción”. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje clásico*, de María Zambrano, Cátedra, 2012.
- Trujillo, Gracia. “‘Mi cuerpo es mío’. Parentalidades y reproducción no heterosexuales y sus conexiones con otras demandas”. *Viento Sur*, núm. 146, 2016, pp. 61-68.
- Urdapilleta-Muñoz, Marco y Núñez-Villavicencio, Herminio. “Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana”. *La Colmena*, núm. 82, 2014, pp. 31-40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344310004>.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Sur+ Ediciones 2012.
- . “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, núm. 7, 2017, pp. 45-58. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>.
- Vara Donado, José. “Introducción”. *Tragedias completas*, de Sófocles, Cátedra, 2002.
- Varela Huertas, Amarela. “Capitalismo caníbal: migraciones, violencia y necropolítica en Mesoamérica”. *América Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*, coordinado por Blanca Cordero, et al., Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Tinta Limón; Traficantes de sueños, 2019, pp. 125–57.
- . “Las masacres de migrantes en San Fernando y Cadeyreta: dos ejemplos de gubernamentalidad necropolítica”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 58, 2017, pp. 131–48, [dx.doi.org/10.17141/iconos.58.2017.2486](https://doi.org/10.17141/iconos.58.2017.2486).
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Jean. *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol. I*. Traducción de Mauro Armiño, Taurus, 2002, pp. 9-25.
- . *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol. II*. Traducción de Ana Iriarte, Taurus, 2002.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, 2002.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “De la teoría literaria feminista a la teoría queer”. *Géneros, revista de investigación y divulgación sobre estudios de género*, núm. 12, 2013, pp. 73-83. <http://bvirtual.uco.mx/descargables/824.pdf>
- Warner, Michel. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press, 1993.

- Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Traducción de Betina Bischof, Cosac Naify; Artes e Cultura edición, 2002.
- Williams, Tamara R. “Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe’s ‘Antígona González’”. *Romance Notes*, vol. 57, núm. 1, 2017, pp. 3–14, [www.jstor.org/stable/90012882](http://www.jstor.org/stable/90012882).
- Willers, Susanne. “Migración, trabajo y subjetividad: las experiencias de mujeres centroame-ricanas en tránsito por México”. *Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*, coordinado por Blanca Cordero, et al., Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Tinta Limón; Traficantes de sueños, 2019, pp. 125–57.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, 2005.
- Yourcenar, Marguerite. *Fuegos*. Traducción de Emma Calatayud, Alfaguara, 1992.
- Zambrano, María. *La agonía de Europa (1945)*. Alianza, 2023.
- . *El sueño creador*. E-book, Titivillus, 2018.
- . *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica de México, 2006.
- . *Algunos lugares de la pintura*. Espasa Calpe, 1991.
- . “La tumba de Antígona”. *Senderos*, Anthropos, 1986, pp. 201-265.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena. “El amor vivificante de ‘Antígona González’, de Sara Uribe. *romance notes*, vol. 54, 2014, pp. 35-43. [doi.org/10.1353/rmc.2014.0078](https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0078).
- Žižek, Slavoj. *El sexo y el fracaso del absoluto*. Traducción de Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Paidós, 2020.
- . *Antígona*. Akal, 2016.
- Zupančič, Alenka. *Que se pudran. El paralaje de Antígona*. Palinodia, 2023.
- . *Let them Rot. Antigone’s Parallax*. E-book, Fordham University Press, 2023.