



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos"

Tesis

Antígona: paradigma de la ética trágica

para obtener el título de
Licenciado en Filosofía que presenta
Leticia Carrera López

Asesora de tesis:
Dra. Luz María del Rosario Herrera Guido

Morelia, Michoacán
Noviembre de 2008

INDICE

Agradecimientos	3
Introducción	7
UNO: Escorzo de una filosofía de la tragedia	
1.1 Aristóteles, una revisión de la tragedia	13
1.2 Trías, De lo trágico al límite	23
1.3 Psicoanálisis y Tragedia	31
DOS: Hacia una ética trágica	
2.1 La ética trágica de Nietzsche	42
2.2 Trías y la ética del límite	54
2.3 Psicoanálisis y ética trágica	65
TRES: El esplendor ético de Antígona	
3.1 La sustancia ética en Hegel y la discusión de las leyes frente Antígona	75
3.2 Zambrano: en el umbral de Antígona	91
3.3 Lacan y la fascinación por la ética en Antígona	107
A manera de Conclusión	120
Bibliografía	124

AGRADECIMIENTOS

A veces olvidamos que en los procesos de vida se involucran muchas personas de cualquier forma, ya sea como compañeros, amigos, maestros, detractores y otras tantas posibilidades; cada uno es de suma importancia, ya que hace del camino un aprendizaje para el que se atreve a andar. Por lo que doy gracias a todos aquellos que han estado involucrados en torno a este proyecto, fundamental en mi vida.

Gracias a la familia López Campero por todo su cariño y apoyo. Gracias a la familia Carrera López por ser compañeros de mi vida.

Gracias a mi casa de estudios, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a mis maestros que tuvieron paciencia para enseñarme desde leer textos filosóficos, hacer intentos por escribirlos y, sobre todo, porque me permitieron arriesgarme con mis ideas en clase dentro del rigor de la exigencia académica. De forma especial a la Dra. Rosario Herrera por su dirección y consejo en este proyecto.

Gracias a los amigos que están, los que estuvieron y los que siguen pacientemente esperando por la lectura de Antígona.

Gracias al Dr. Carlos Oliva Mendoza por haber leído y entusiasmarse tan sólo con un fragmento.

Gracias a cada uno por arriesgarse conmigo en este proyecto, muchas gracias por insistir como cada uno de ustedes lo ha hecho: Gracias.

*Dedicado a mis Abuelos Luz y Eugenio,
por la bendición de conocerlos
y el amor que me prodigan.*

*A mis padres y hermanos
por ser parte de mi vida.*

*Dotado de una sabia inventiva para desenvolverse
superior a lo esperable, una veces al mal y otras
al bien la encamina;
si une las leyes de la tierra y la justicia jurada
por los dioses, es patriota;
un apátrida sí, en cambio, se entrega
por audacia a aquello que no es bueno.
Jamás el que obra así
llegue a sentarse junto a mí ni a razonar igual que yo.*

Sófocles, Antígona.

gedisa



George Steiner
ANTÍGONAS
La travesía de un mito universal
por la historia de Occidente

INTRODUCCIÓN

*Y bien, si esto que pasa es bueno ante
los dioses, después que lo suframos
podremos reconocer el
error nuestro; pero si es de éstos
el error, ojalá que no sufran
otros males que el que
injustamente me hacen.*

Sófocles, *Antígona*.

Hay temas que trascienden los años, mucho más allá de la vida de las personas. Hay temas que marcan la vida y la historia de la humanidad por su paso en la tierra.

La tragedia es una de las obras de arte que hacen cobrar mayor sentido a la humanidad, desde que se tiene memoria. Muchos textos se guardan con recelo, porque nos permiten entender el sentido de la condición humana, lo que le da rostro, pensamiento e idea, tanto a la cultura antigua como a la moderna.

Las tragedias de los griegos son lectura obligada desde que se tiene memoria, forman parte de la literatura universal, capaz de dialogar con todos los tiempos. Pero además, son tiempo sin tiempo que siempre expresan un tiempo actual y vivo, digno de análisis.

En las tragedias de Sófocles se puede apreciar que los dioses se han olvidado de los hombres; por ello despiertan, pero siguen soñando en la escena trágica. Los hombres, dueños de sus deseos, actos y respuestas, son capaces de dialogar con ellos y entre ellos, para olvidar las profecías de los

oráculos. Ahora todo queda en manos de los hombres: deben actuar y ser responsables de su propia vida.

Las razones para escoger un tema como lo trágico en pleno siglo XXI, posiblemente llamen la atención. Un tema que de entrada parece agotado, pero existen múltiples estudios y análisis sobre el tema. La elección se debe sobre todo a una de las tragedias: Antígona. La tragedia de esta heroína trágica que, justo porque no tiene resolución, no deja de marcar la historia de la cultura. Diferentes visiones son creadas a partir de ella: puestas en escena, versiones e interpretaciones que hacen pensar que no todo está dicho, sino por el contrario, que una vez que se ha dicho todo, la *fascinación* que provoca sigue dando que pensar.

A propósito del tema de lo trágico he decidido poner a prueba una hipótesis fundamental: Antígona como paradigma ético. Ciertamente existen una infinidad de temas en las tragedias, pero los héroes siguen siendo los paradigmas que permiten comprender la cultura; sus palabras y acciones son modelos a seguir por los hombres y las mujeres comunes: nosotros no sólo podemos pensar sus profundas reflexiones, sino que aspiramos a imitarlos para ser mejores.

Y entonces aparece Antígona, la heroína favorita de varias épocas, personaje que revive en cada nueva versión. La historia nos invita a revisar, cuantas veces sea posible, el rostro de una mujer y encontrar ahí a la Antígona de cada tiempo.

Steiner con su libro *Antígonas* realiza una maravillosa investigación sobre casi todo lo que se dice de ella y también advierte que tras su incursión se irán agregando muchas más obras sobre Antígona. Steiner apunta que su

libro es sólo un escalón en la larga escala de investigaciones que pueden hacerse sobre el personaje.

¿De cual Antígona hablar, pensar, interpretar, reflexionar y escribir? La puerta fácil se abre si uno se reduce a la tragedia de Sófocles, creyendo que con sólo leerla al pie de la letra está todo dicho. Pero Antígona tiene tal repercusión, que ni *Hamlet* ha sido tan admirada y aclamada.

Antígona se reproduce en nuevas versiones para teatro, cine, novelas, reflexiones filosóficas e interpretaciones psicoanalíticas; es la heroína favorita, tanto de la teoría como del activismo feminista, por la defensa de la sepultura de los muertos, su lucha por la fraternidad, su impugnación a las leyes y a los amos de la ciudad, el desafío de su deseo ante el deber y el abrazo de la pasión trágica como destino.

Analizar e interpretar a Antígona es apostarle a una heroína trágica inolvidable. Significa tratar de entender por qué una obra clásica sigue viva entre nosotros.

Las circunstancias de la vida humana nos proponen que asumamos los cambios que, por ejemplo, se celebran en el inicio de la tragedia de Antígona: por la llegada de las cosechas vienen, por la abundancia y los festejos, pareciera que la muerte no existe. Pero precisamente el corazón de lo trágico es que somos mortales.

El propósito de esta tesis no es estudiar e interpretar todos los textos que tienen relación con la tragedia de Antígona. Sólo se pretende revisar obras básicas e imprescindibles sobre esta heroína trágica, más que nada las que permiten darle sustento como paradigma ético.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos. En el primero se plantea un acercamiento a la categoría estética de lo trágico. En el segundo una aproximación de la ética trágica. Y en el tercero la fascinación por Antígona, que tuvieron Georg Hegel, María Zambrano y Jacques Lacan.

El primer capítulo de la tesis tiene la función de acercarse al concepto de lo trágico en tres autores. En primer lugar está la revisión de Aristóteles dentro del margen de la *Poética*, ya que es uno de los textos más importantes de análisis sobre la tragedia. En el segundo tema está Eugenio Trías y la relación del límite con lo trágico, siendo conceptos que en su centro posibilitan el diálogo de lo que se busca con esta sincronía. Se concluye el capítulo con la lectura del psicoanálisis, teniendo de base a Lacan y su visión sobre la esencia de la tragedia, ya que él mismo explica que es Antígona.

El segundo capítulo tiene el fin de aproximarse a la tesis la ética trágica. También este fragmento está dividido en tres subtemas. El primero se basa en el planteamiento de Nietzsche y su obra prima *El nacimiento de la tragedia*; siendo fundamental para el tema de lo trágico. En el segundo fragmento trabajo la visión de Trías y su libro *Ética y condición humana*, para finalizar con el psicoanálisis. Este capítulo es un acercamiento al concepto de ética trágica.

En el tercer y último apartado expongo la revisión de los actos de Antígona, vistos a través de tres autores. En el caso de Hegel, se hace una revisión desde la idea que plantea sobre la *ley del corazón* y llego a tratar hasta el tema de los hermanos y la cultura. En Zambrano la visión personal de cómo Antígona es la heroína y la voz que le da es un punto fundamental para esta revisión, además se plantea la cuestión de la piedad que la misma autora revisa en su libro *El hombre y lo divino*.

En el último fragmento, la revisión de Lacan en su seminario sobre la ética es la base para revisar las posturas de los personajes: Tiresias, Creonte y principalmente Antígona, eje central de la tesis.



UNO

Escorzo de una filosofía de la tragedia

1.1 Aristóteles, una revisión de la tragedia

*La tragedia, de pequeña trama
que antes era, y de vocabulario cómico,
vino a adquirir grandeza;
y, desechando de sí el tono satírico,
que a su origen debía,
finalmente después de largo tiempo
llegó a majestad.*

Aristóteles, *Poética*.

La tragedia es un género clásico, que de forma especial los griegos la viven como parte fundamental de su tradición. Es un punto de encuentro religioso, político, social y sobre todo artístico. Y algunas de sus obras llegan a nuestro tiempo con la misma fuerza con la que ellos la vivieron.

Con ellas, llega la revisión de Aristóteles; su estudio de la tragedia es la *Poética*. Ciertamente el texto está incompleto, pero deja una idea contundente de su mirada sobre las obras de su tiempo. Inicia su texto mencionando la epopeya, la comedia y la tragedia, de forma especial los rasgos de la tragedia y los compara con la epopeya. Pero la tragedia es la de mayor esplendor o agrado de Aristóteles, ya que en sus observaciones deja ver una particular predilección.

En su texto hace una revisión de la tragedia, sus puntos importantes en su forma y contenido, dejándonos una precisa descripción de las tragedias de su tiempo y la mirada que sobre ellas se tenía.

Comienza por la definición de que el arte es una reproducción por imitación, donde se busca imitar lo bueno, lo bello y lo verdadero. El arte debe motivar en los individuos sentimientos más nobles y en ellos buscar estar mejor consigo mismos. Es un deseo de invención lo que motiva a los hombres a crear el arte; su origen es por dos causas: la primera es porque el hombre sólo aprende cuando imita y la segunda debido a que se complace con las bellas reproducciones imitativas.

Asegura el autor que hay circunstancias u objetos que nos son desagradables, pero la imitación nos impacta, sobre todo cuando ésta es más exacta, por ejemplo las fieras salvajes y los muertos. Es tal vez por ello que las desgracias que muestra la tragedia son más deslumbrantes por su imitación perfecta de lo terrible, que es como un catalizador, pues el arte suspende su tremebunda significación, cubriendo con lo bello y bien imitado la pavorosa humana.

Y es quien contempla el que aprende en la contemplación; es en ese estado de conmoción ante la belleza que el *lógos* se adentra, entonces la acción, no sólo tiene como fin entretener; sino además conmover, cuyo movimiento enseña la grandeza de los hombres.

Entonces la tragedia se proclama como aquella que imita la vida, la acción de los hombres, los hechos, porque es movimiento; su estructura no se queda como una simple recitación. Es una representación de los hombres puesta a la vista de todos. La tragedia es sobre todo imitadora de los mejores hombres, aquellos por cuyos caracteres éticos permiten aprender la bella contemplación.

Aristóteles en su *Poética* explica detalladamente las formas de una bella tragedia; visiblemente nos habla sobre aquellos puntos finos de su estilo; el contenido no lo deja de lado y, abiertamente hace presente su gusto por autores como Sófocles, ya que desde las primeras páginas lo muestra como el autor que escribe y pone en escena a los mejores hombres. Y pone primordial énfasis en que las tragedias mejor logradas son aquellas que ponen mayor énfasis en los caracteres éticos la virtud, que trasciende las obras y conmueven al público.

La tragedia es una obra que en comparación con la epopeya es más pequeña en lo que a tiempo de escucha y representación se refiere, además de que comparte elementos de la tragedia pero no todos, pues en cuanto a las palabras y a la profundidad, la tragedia está por encima de la epopeya.

Aristóteles también se preocupa en hablar de autores que modifican la tradición de la tragedia; relata quiénes rompen las tradiciones en lo que a función del coro y personajes se refiere. Y la cita vuelve al nombre de Sófocles, quien eleva a tres personajes, teniendo en cuenta que el coro es uno de los actores, al que hace parte del todo y colaborador de las acciones, y para sorpresa de todos le da forma a lo que se conoce cómo diálogos, además de que manda decorar el escenario. Aristóteles lo explica:

Es, pues, tragedia, reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.¹

¹ Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 2000, p.8.

Son las palabras del autor que no permiten dejar pasar desapercibidamente la visión de la tragedia. Sin aún comenzar el análisis propone como una de las mejores construcciones del arte a la obra trágica.

El punto de partida es la forma en la que define las acciones de la obra trágica: esforzadas, perfectas y grandiosas. Los personajes deben estar cabalmente caracterizados en cuanto su personalidad para lograrlo; no pueden ser simples siluetas; deben estar mucho más allá de lo que tal vez en realidad son: mejorar la imitación, hacer lucir en la representación la acción y en ella los caracteres éticos que defenderán.

Ahora bien, divide la tragedia en seis partes: 1) el argumento y la trama, que es la imitación de las acciones hacia una buena andanza o mala ventura; 2) caracteres éticos, que es lo que se pone de manifiesto en el estilo de la decisión que ejercen los personajes; 3) recitado o dicción, la interpretación de ideas mediante las palabras; 4) ideas, la facultad de decir lo que en cada cosa es en sí misma; 5) espectáculo y 6) canto, siendo su conjunto lo que a los ojos de los espectadores les roba el alma, los deja maravillados. La única nota que pone Aristóteles en estas partes es que una buena tragedia puede sobrevivir y causar impacto con sólo estar bien escrita, sin ser necesarios el espectáculo y el canto; empero un buen montaje con una buena obra, resulta un asombro total y su impacto es muchísimo mayor para el que contempla su sorpresa, pues lo lleva a purificar los sentimientos, como lo define el propio Aristóteles.

La grandeza de la tragedia está más allá del escenario y de la conmoción de su lectura, o de mostrar la virtud y los vicios de los hombres. Aquí me gustaría hacer una observación. Desde el inicio de la *Poética* nos menciona que existen cambios y transformaciones de la tragedia. Y se refiere a

Sófocles como uno de los revolucionarios del teatro griego, pero destacando que aporta tintes para ser engrandecida y por último expone a los “hombres en acción”.

Entonces la belleza de la tragedia consiste en su magnitud y orden, pero sobre todo en su duración, pues mientras más clara y consistente es más fácil que se recuerde; esa es una de las ventajas con que se opone a la epopeya. Es también una necesidad cuidar el lenguaje, y aunque sea sumamente cuidado, lleno de metáforas y adornos, la tragedia tiende a decir las cosas de una forma más directa que la epopeya.

Es en un texto como la *Poética* donde encontramos un punto que se regresará a él infinitas veces en la historia cuando se dice: “La poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo lo universal”;² hay un valor que se gesta en la poesía y que Aristóteles principalmente le da a las tragedias. Habla de epopeya y comedia, pero de una forma especial trata a los trágicos, la grandeza con la que son miradas, la fuerza que trasciende los valores que de una forma expone, es decir, la poesía responde a los ideales griegos: la verdad, la belleza y el bien. La tragedia es la que recupera esa idea, fortalece la visión que se comparte en el sentir de la vida griega. Lo impresionante es que trasciende mucho más allá; por ello hoy en día es un punto obligado de lectura, tanto para contemplar la belleza, como para los extensos estudios sobre las tragedias griegas.

Es por ello que debemos destacar los puntos más significativos de la estructura que analiza Aristóteles.

² *Ibidem*, p. 14.

¿Cómo son las mejores tragedias? Son aquellas en las que en la imitación de lo tremebundo y la compasión surge una conexión, con la que se logra el estilo más bello. Serán las acciones intrincadas aquellas que mejor funcionen, y son las que en los cambios de la trama sucede el reconocimiento o la peripecia de algún personaje. Es de donde provienen la buena y mala ventura: de lo inmerecido de la desdicha del héroe surge la compasión, y de la posible semejanza entre el espectador y el héroe brota el terror.

A veces en las acciones de los personajes se funda la *pasión*, y ésta se basa en lo lamentable y pernicioso que pueda llegar a suceder, y que termina con situaciones terribles, como la muerte, o tormentos y cosas similares.

Así pues, Aristóteles habla de los personajes centrales de la tragedia: los *héroes*. Estos son los seres que por la justicia y su virtud, por su decisión y juicio, la suerte o el destino se les vuelca encima, son personajes que contra todo el mal que desencadenan en su contra tienen una fortaleza especial, gozan de razones poderosas o complicadas situaciones en su vida, y entonces su acción proviene de un error, no del mal, no del vicio que se gesta en los hombres comunes.

Estos son los personajes que dan renombre a la tragedia; son los héroes los que juegan el papel más importante, pues traducen el deseo en la acción puesta en escena. Son ellos los ideales que buscan seguir los espectadores. Los dramaturgos buscan que todos los espectadores sigan a los héroes y no a los personajes débiles.

La situación de una tragedia, para que en realidad pueda llegar hasta sus últimas consecuencias, se compone de acciones que pasan necesariamente entre familia y entre los amigos, por lo que se desencadena

con tal fuerza: “—como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre— son puntualmente los que se deben buscar”.³ Aristóteles propone buscar en los mitos de la tradición justamente el nombre de viejas familias con tales sucesos, pues sobre todo, la tragedia se da entre conocidos. Traicionar el lazo de sangre, la promesa de los amigos, el convenio de los reinados, es una verdadera prueba.

Cuando las acciones no se ven confrontadas con este tipo de relaciones, ciertamente se habla de desgracia, pero la tragedia se obliga a una situación mayor. Hay toda una ley cayéndose sobre costumbres, las relaciones interpersonales entre más cercanas más delicadas; de ahí que la tragedia se vea sometida a este tipo de sucesos. De aquí la razón de nombrar a Sófocles, y citar a *Edipo*. No sólo será él quien cargue la tragedia de su vida, sino que sus actos condenarán a sus hijos. Edipo es padre y hermano, exiliado con una de sus hijas (Antígona), sus hijos muertos bajos sus espadas (Etéocles y Polínices), la deshonra en cada uno que sólo termina hasta que Antígona se suicida. Es tal vez una de las historias trágicas más conocidas y muestra en cada punto que son arrastrados a error tras error los personajes, insalvables de la tragedia que se desata en la casa de Layo.

Aristóteles plantea tres formas de acción de los personajes. Primero, las acciones de los personajes pueden ser con la conciencia de que están actuando. Segundo, sus acciones pueden ser hechas por ignorancia y después reconociendo lo que han hecho. Y la tercera forma de la acción es hacer algo por ignorancia y en el momento de estarlo haciendo, asumirlo. Entonces la

³ *Ibidem*, p. 21.

decisión que surge a partir de estas tres situaciones son hacer o no hacer, y cómo se hace, con conocimiento o desconocimiento del hecho.

Cuando un personaje hace un acto bajo el peso de la ignorancia y después reconoce su acción, estamos ante una de las tragedias mejor logradas, y el personaje que vuelve a nombrarse aquí es *Edipo*. En cambio si el personaje conoce la situación y no hace nada por detenerla es de la peor de las vías trágicas, pues, se dice que es insignificante y no trágica, y al personaje que cita aquí Aristóteles es *Hemón*.

La tragedia tiene una trama complicada en el desenvolvimiento de los hechos, la mayoría de ellos fatídicos. Su lenguaje, por lo que juzga Aristóteles, tiene la simpleza aunada en la elegancia y el poder decir las cosas directamente; no se complica con exhaustivos pasajes como la epopeya, muestra ante los espectadores suceso a suceso, resolviendo cada momento delante de todos. Y con todo ello la fuerza de la belleza deslumbra aún en lo terrible, la tragedia, la grandiosa obra que heredamos de los griegos, es hoy en día portadora de invaluable enseñanzas y experiencias, provocando a nuestro tiempo como si los años no pasaran sobre ellas.

Tal vez por ello Aristóteles escribe: “Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis”.⁴ Creo que es por eso que las tragedias son valoradas por la capacidad de poder plasmar los caracteres éticos y los sentimientos de compasión y terror, que sólo le son propios a hombres que cumplen con las características que el autor exige para

⁴ *Ibid.*, p. 26.

llegar a consolidarse como buen trágico. Por esto en la tragedia lo que se busca es justamente juntar el efecto trágico y la emoción humana.

En la *Poética* encontramos el gusto por la tragedia en tiempo de los griegos clásicos; en sus páginas se develan diferentes nombres que acuñan su historia, obras que son referencia obligada; sin embargo, después de todo lo dicho es tiempo de volver a la reflexión de Sófocles.

Aristóteles toma a Sófocles como un “transformador” de la tragedia, quien la engrandece, genera personajes que fácilmente pueden ser llamados héroes, por lo determinado de sus acciones y la fuerza de sus palabras. Las tramas con las que construye sus obras se califican, según lo escrito por el mismo Aristóteles, como brillantes, capaces de generar esa conmoción desde sus palabras. El coro en las tragedias de Sófocles no sólo es un momentáneo espacio que sirve de pausa, sino que revela la acción de los personajes, revela las ideas del pueblo, y las de los hombres sabios y cultos.

Sin embargo, aunque Sófocles sea tan brillante, hay una frase en la *Poética* que parece descalificar la tragedia de Antígona: “y se reprende ahora a otros: el que imitan a mujeres libres”.⁵ La crítica de poner en escena las acciones de mujeres libres pesa, pero no por ello deja de citar la obra cuando descalifica a Hemón. Realmente no se sabe qué tanto conocía la obra de *Antígona*, y tal vez los eslabones que le dan el peso a la obra no están claros, pero deja ver que uno de los autores que hacen época, por todo lo que en la representación teatral sucede, es Sófocles.

Creo que son todas éstas, razones importantes para seguir el análisis de la obra de *Antígona*, con la guía de Aristóteles, bajo la consigna de ser una

⁵ *Ibid.*, p. 46.

obra que causa expectativas desde la época clásica, una revolución tanto en su forma, como en su contenido y tema.

Además, siguiendo la trama desde *Edipo Rey* y *Edipo en Colona*, la tragedia familiar, la trama, los enredos, las peripecias, la toma de decisiones y los caracteres éticos, son todos un conjunto que en su último punto forman una de las más bellas representaciones, donde los personajes están escritos como “debieran ser”, más allá de una imitación.

La fascinación de *Antígona* proviene tal vez de que su estructura se apega a los lineamientos aristotélicos, como una de las piedras angulares para comprender e interpretar la tragedia, aun hoy en día.

1.2 Trías, De lo trágico al límite

*En una palabra, permitir
una comunicación de lo mismo y otro
en un „retorno de lo idéntico“
que es la síntesis de los contrarios, auténtico
resurgir de la experiencia trágica.*

Eugenio Trías, *Filosofía y Carnaval*.

Algunos de los filósofos del siglo XX tienen un notorio acercamiento a lo trágico, entre ellos Eugenio Trías, gran lector de Friedrich Nietzsche. Su pensamiento es otra de las formas de acercarse al concepto de lo trágico, dentro del desarrollo de esta tesis.

Eugenio Trías propone una crítica a la forma en que se ha hecho la filosofía durante los siglos pasados, partiendo de su libro *La filosofía y su sombra*, generando así un aparato crítico que utilizará por el resto de su vida, además de contemplar desde ese punto lo que como filósofo quiere desarrollar. Trías asume el fundamento de la filosofía misma, su origen, para centrarse en la ontología: el ser.

Es pues el inicio de una crítica, que busca analizar la visión de Occidente, y por ello mismo, a replantear lo que se ha olvidado, obligándonos a regresar al pensamiento de lo trágico, que ya desde antes de Platón existía, sólo como una forma literaria, que con el análisis de Aristóteles en su *Poética* servirá como fundamento a filosofías del siglo XIX y XX. Es así como, a través de este análisis, Trías retoma la visión de lo trágico, pero, en especial, la revisión de lo trágico como centro de la ontología, afirmando que es la falla del ser lo que nos obliga a buscar las respuestas para asegurar la existencia, lejos de lo arcano, lo otro, la locura.

Por ello en su libro *Filosofía y Carnaval* retoma la idea de la muerte del hombre, ya que es a partir de ella que se construye la cultura misma. El ser humano consciente de su límite y fragilidad, la forma misma en como dirige su vida, debe ser replanteada por esa falla ontológica: en un primer momento, estar vivo sin haberlo pedido, y en segundo momento, la pregunta ¿cómo vivir?

Por ello la propuesta de Trías en este texto se funda en el pensamiento de la máscara, el carnaval, el disfraz, el teatro de la vida cotidiana, como una forma de conformar a la “persona”, en la que el hombre busca protegerse, y no mostrarse como un reaccionario, sino buscar entre los disfraces construidos la creación de sí mismo, deseando superar la falla ontológica desde sí mismo.

Así, en su libro autobiográfico *El árbol de la vida*, dice sobre la existencia del ser humano, con relación a lo trágico y la implicación del sentimiento de la caída, o del transcurso de la vida frente a esta idea de morir:

El vértigo lo es, en última instancia, en relación a ese ‘agujero ontológico’ que comparece como único <fundamento> de que existimos, o de que estamos en el ser, sin que nadie nos haya consultado; sin que nadie nos halla pedido permiso para ello.⁶

El hombre desde sus inicios ha buscado encontrar la dirección que debe darle a su vida, es por ello que lo trágico es donde se encuentra una posibilidad de generar un camino, una idea donde se logre la visión de su ser y su pensar, pero sobre todo aunado a su actuar, en ese *agujero ontológico* que en cada instante busca resolver, encontrar el por qué existe y el cómo debe vivir.

Es pues a partir del reconocimiento de esta falla ontológica que el hombre debe de centrar su vida, la pregunta sobre la existencia, que lo obliga a

⁶ Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, Barcelona, Destino, 2003, p. 72.

replantearse sobre su paso en la tierra, su acción, su pensar. Todo ello se traduce en la conformación del ser, ese que respira y anda.

Por ello Eugenio Trías habla de ese espacio entre el ser y el no-ser, de donde surge lo trágico. Es decir, el hombre está o cree en su existencia, pero al no entender lo que hace, se pregunta, duda. Es ahí donde se conforma la existencia trágica, el ser confrontado en ese espacio que antes de dar respuestas genera más dudas.

Lo trágico es en un sentido aquello que cuestiona de primer momento al singular, a la persona, esa que asume una posición dentro de su entorno, la que se pone la máscara para ocultar su ser y aprender el rol que le dicta su ambiente. Es el ser lo que lo divide, fractura entre lo que es y piensa, lo que se piensa y se siente; el ser desprovisto de sentido indaga entre diferentes zonas que lo conforman y confrontan. El ser está fragmentado, su *agujero ontológico* tiene el deber de indagar, buscar, confrontar, hacia donde debe dirigirse, debe sobrepasar ese sentimiento de ruptura, entre lo conocido y lo arcano, ya que es sólo en esa zona donde colindan ambos, donde su respuesta puede existir.

La necesidad de retomar lo trágico, partiendo de la ontología, tiene como fin retomar la posición nietzscheana, el hombre, que entre el orden y caos debe situar su existencia, pues el ser debe asumir el reto de encontrar el sentido.

Ser arrojados al mundo sin pedirlo genera caos, por el miedo debe tomar las decisiones adecuadas; siendo la razón por la que se instaura un lugar seguro, lo conocido, a lo cual todos los seres tratan de sujetarse, protegerse de su mismo arcano, para no tener que luchar contra el caos. De aquí que las

personas busquen las máscaras, ser protegidos tras una careta, que sobre todo tiene un fin de rol, una exigencia, más que un deber.

Cómo lo trágico es un cuestionamiento constante, los hombres tienen pavor, y buscan negar lo desconocido, a pesar de que la interrogante insiste. Así mismo, el miedo al destino, a lo que viene, genera ese espacio ambiguo, que se asume en esta filosofía triasiana como límite. Así, el límite señala las sombras, que muestran la fractura de la filosofía, donde surgen esas preguntas que no se han logrado responder, y que ahora podemos comparar con lo arcano. Son sitios que se desconocen porque se quieren negar: la locura, lo desconocido, la sin-razón, que no pueden ser eliminados. El ser humano es consciente de la falla ontológica, más de lo que él cree.

Lo humano es aquello que está en el abismo, siempre en el péndulo entre el bien y el mal, entre su ser y no-ser, entre lo conocido y lo arcano, su posibilidad de ser; el sentimiento que lo hace caer en el abismo, la falla ontológica que le provoca esa búsqueda de encontrarse y al mismo tiempo, mediar entre los polos. Por ello, Trías, opta por una ontología trágica y un pensamiento que surja de ese sentir, el límite, espacio de conflicto y diálogo permanente.

Una ontología trágica es el punto de partida de este filósofo, ya que desde sus primeros libros destaca esa capacidad de asumir las estructuras filosóficas en su totalidad, sus sombras y su luz. La construcción de un pensamiento que está centrado en un concepto; a partir de aquí, toda fractura en términos triasianos, como las sombras, son parte del mismo pensamiento, pero son justamente sus oscuridades que debemos tomar en cuenta, pues

como son fracturas, generan crisis en la misma filosofía, que obliga a repensar ciertos puntos que han quedado en la base de la estructura.

Es por ello que Eugenio Trías sostiene que Occidente ha olvidado esa parte trágica que contiene el hombre, sobre todo porque su pensamiento lo ha atado a estructuras que niegan sus fracturas, tratan de dejarlos inmóviles y perpetuos; nada más erróneo y sobre todo dañino para el hombre, ya que no es su naturaleza. Por ello es necesario retornar a lo trágico por varias particularidades que el mismo autor apunta en su libro *Filosofía y Carnaval*.

La primera de ellas es por la misma naturaleza del hombre. En su vivir cotidiano acepta ciertos roles que le exigen, estructuras sociales, que tiene su origen en el pensamiento, creyendo así que toda forma de vida tiene que ver con estos patrones. Sin embargo, Trías apunta que el hombre vive una cotidianidad teatralizada, es decir, el hombre tiene una máscara con la cual se protege en cada momento de su vida, pues su actuar pende de las circunstancias, pero nunca muestra su ser, que queda oculto, tras la máscara. Así se genera una visión, un mundo donde debe co-habitarse con los seres, pero donde la existencia de una voz que le impele como tal queda difusa. El hombre asume una postura rígida para vivir su vida; tiene como base el pensamiento, pero se olvida del sentimiento.

La segunda es el hombre como centro de lo trágico que debe ser expuesto, retomado, ya que en un tercer momento, lo que deja fuera es la posibilidad de la *catarsis*, justamente lo que no debe olvidarse, pues no es sino a través de ésta que el hombre puede gestar esa continua autoevaluación.

La catarsis en el libro de *Filosofía y Carnaval* no se expone, pero se vislumbra la idea que tiene de ella, al explicar Eugenio Trías la importancia de

filósofos que sirven al hombre como espejo, haciéndolo mirarse, replantearse en cada momento, ya con Sade, Nietzsche o Foucault, para hablar de lo no pensado como pensamiento lógico, después pensarlos como puente para regresar a esa situación plenamente humana, aquella a la que se desea llegar. Es a partir de esta segunda particularidad que se asume que estamos en un eterno retorno, pero no por ello debe ser un círculo vicioso, sino que su retornar debe convertirse en espiral, cual fundamento de lo trágico: ir en cada momento más allá. Reconocer que “la <sinrazón> seguirá desenterrando ese mundo de semejanzas que el saber ha desterrado fuera de sí”.⁷ Ya que como hemos dicho, la idea de unidad, de asumir la lucha de dos fuerzas en un solo centro, permite generar el movimiento.

Una tercera particularidad acentúa la existencia de la palabra del loco: ¿no es acaso un ataque de lo dionisiaco, que busca romper la estructura, para volver hacerla una vez más! Es por ello que cita lo que considera discursos importantes que rompen con ello: Artaud, Nietzsche, Goya y Sade. Al escuchar a estos autores nos hace mirar, por un momento, todo lo que no se quiere ver, repensar lo que se busca, situarse en el camino, pero antes de que aquello ocurra, el discurso de estos autores ya ha fracturado otros pensamientos, tal vez nuestro mismo pensamiento. Así, Trías hace pensar en *la palabra del loco*, que de alguna forma lleva la razón, pues ¿qué acaso razón y locura no parten del mismo origen?

Con todo esto, la pregunta por el límite se nos impone como el único lugar habitable, sitio al cual podemos llegar, que se hermana con lo trágico, y al mismo tiempo como una búsqueda constante de las fronteras de lo humano. El

⁷ Eugenio Trías, *Filosofía y Carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1984, p.28.

límite poseedor del diálogo, que permite que dos o más partes convivan, traten de entender los puntos que los separan y por ello mismo aquellos equidistantes que permiten dialogar. Pero para que el límite pueda fungir como puente, debe contrastar sus polos opuestos, para hacer notar la existencia de la comunicación entre ambos.

Lo trágico es la lucha de los contrarios, el límite como la frontera que une y divide. Lo trágico apela a los sentimientos más olvidados del hombre; el límite permite que el hombre haga dialogar su pensar con su sentir. Lo trágico y el límite son puentes que hacen que lo que aparenta estar separado se toque, dialogue, se separe, y vuelva a la lucha nuevamente, y esto en un sin fin de momentos. Ambos son parte del pensamiento del movimiento, ambos buscan llegar a las fibras más humanas, aún con toda la carga del pensamiento, de las estructuras filosóficas, pues ambos son la construcción para apelar a lo que debe de importarnos: el hombre y su vida. Ambos conceptos para el hombre permiten romper con la cotidianidad y generar los cambios para la humanidad.

El límite, tanto como lo trágico, no son seguros, son conceptos que están en constante devenir, por ello tal vez tenemos miedo hacia ambos, o tratamos de limitarlos a conceptos llanos y cuadrados, sin entender que son poderosos, violentos, y al mismo tiempo capaces de construir, de generar en ese movimiento una transformación.

Es por ello que la apuesta por lo trágico, o mejor dicho, la comprensión de que el hombre es un ser trágico, arrojado al mundo, cual ente en constante búsqueda de lo que debe "ser", y que el límite lleva al ser humano a una introspección, una necesidad de estar constantemente recreándose, planteándose en esa dicotomía propuesta por Nietzsche: Apolo y Dionisio.

Por ello lo ontológico debe de quedar como punto de partida, puesto que es en este lugar donde germina el ser, donde el ser puede encontrar su crecimiento. Es en base al constante cambio que se formula una frontera, ya que ella es la mediadora. Pues lo desconocido siempre está acechando, a esa parte luminosa, conocida, enmascarada, que confluye con lo otro. Su origen es el mismo, sólo que al situarlos dentro de las estructuras quedan escindidas, pero de ahí su poder de dialogar y generar al mismo tiempo la confrontación, tan importante para una filosofía que en sí misma es movimiento.

El ser humano es un ser fronterizo, trágico, que convive en constante diálogo con sus formas, es decir, en un enfrentamiento constante que permite la construcción de su ser.

El mismo Eugenio Trías escribe sobre la máscara de este ser humano y cómo la desdoblada, cómo su máscara lo oculta de su ser, pues su tragedia es asumir la inexistencia de sí mismo por momentos: “Soy quizá ese que se libra del tiempo y del espacio o que insinúa un retorno. Yo es siempre eso: un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos o impresiones. Un punto entre mil, el estallido de una pulsión, o ese despuntar de un impulso que queda inscrito quizás en un breve aforismo”.⁸ El sujeto, que vive en su límite, en su carnaval, en su tragedia, es invadido y llamado a cuestionarse, su ser, su yo, su rol en la vida. Por ello se comparte lo trágico con el límite, ambos, conviviendo con lo desconocido, pero al mismo tiempo en constante diálogo, permitiéndose caer en los abismos y reconstruirse en cada momento; así es como el ser puede generarse en un solo sitio seguro: el devenir.

⁸ *Ibidem*, p. 81.

1.3 Psicoanálisis y Tragedia

Lo trágico se define en los límites de la identidad.

Patrick Guyomard, *El goce de lo trágico*.

Leer la tragedia y lo trágico desde el psicoanálisis nos permite un acercamiento incomparable a la condición trágica humana, en la medida en que tanto Freud como Lacan reconocieron la esencia trágica del psicoanálisis, porque el deseo del Otro, el inconsciente, que ocupa el lugar del destino o *moira* de los griegos, al que se agrega la falta de reconocimiento o *agnagnorisis*, más el error o *amartía* de los héroes y heroínas trágicas, completa de manera ejemplar el ciclo de lo trágico. Pues tanto las filosofías de lo trágico como el psicoanálisis comparten un principio ontológico común: el ser del hombre es trágico, tanto por falta de fundamento de su ser como por su destino mortal, así como porque desconoce los signos que debe saber leer en su camino, para evitar el error que consume su tragedia. Freud tiene en el centro de su obra la tragedia de *Edipo Rey*, un héroe que lo seduce desde que siendo bachiller decide traducir del griego al alemán esta tragedia que considera paradigmática de la literatura trágica. Edipo es el paradigma de la tragedia humana: el deseo incestuoso y parricida, justo porque su prohibición incita a la trasgresión de la ley que les prohíbe y que funda la cultura. Edipo es el héroe trágico que busca toda la verdad, para terminar —como dice Heidegger— sacándose los ojos del horror. Después del brillo de *Antígona* en el siglo XIX, Edipo se apodera del trono de las tragedias clásicas en los comienzos del psicoanálisis.

Lacan es quien rescata nuevamente a *Antígona*; la pone en la mesa de la discusión del psicoanálisis: “Dicho esto, debemos retornar ahora a aquello

sobre lo cual versará nuestro comentario de *Antígona*, a saber, la esencia de la tragedia”.⁹ ¿Qué es lo que pone en la mesa de discusión? Que la tragedia de Antígona supera a la de Edipo como modelo trágico de la esencia del psicoanálisis.

Tal vez deberíamos enfocarnos en Sófocles. ¿En qué consiste la genialidad de Sófocles para poner sus tragedias en la cúspide de la discusión del psicoanálisis? Como las respuestas son múltiples, sólo nos interesa una por el momento: Sófocles pone ante nuestra mirada la posibilidad de discutir el sentido trágico de los hombres, del que el psicoanálisis se sirve como uno de los laboratorios más extraordinarios para comprender la condición trágica humana.

La lectura de Lacan en su seminario sobre la ética del psicoanálisis es una pauta importante para revisar el concepto de lo trágico. Lacan dice que *Antígona* no es la única tragedia importante, pero en ella se puede encontrar la esencia de la tragedia, pues muestra el deseo de la heroína: Antígona es la terrible víctima voluntaria, insensible a su propia muerte.

La tragedia –enseña Lacan– es fundamental para el ser humano: “La tragedia está en la raíz de nuestra experiencia, tal como lo testimonia la palabra clave, la palabra pivote de ‘catarsis’ ”.¹⁰ Una palabra que apela a distintas connotaciones, y que –como explica Lacan– los griegos la utilizaban muy probablemente dentro de un marco médico, mas no la limitaban. Pues a partir de las ideas recogidas en la *Poética* de Aristóteles, se lleva al teatro, pensada como purga de las pasiones, especialmente el temor y la compasión.

⁹ Jacques-Alain Miller, *El seminario de Jacques Lacan, La Ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 297.

¹⁰ *Ibidem*, p. 294.

Lacan plantea que la catarsis es pensada bajo una concepción ritual, ya que la puesta en escena de la tragedia tiene un sentido ceremonial que se le atribuye en especial un apaciguamiento, en particular con la música, sobre todo por su aspecto práctico, que deja fuera de sí a los espectadores, colmándolos de entusiasmo; Lacan pone el ejemplo del rock en la actualidad. Sin embargo, Lacan afirma que a pesar de que la música es importante en la tragedia, ante la grandeza de las acciones de los héroes, resulta ser sólo un acompañamiento de sus acciones.

La tragedia tiene como meta llevarnos a la catarsis: la liberación de las pasiones, que dejan en libertad el temor y la compasión, vivenciando la experiencia de purificación. Lacan es tan agudo con el análisis de la tragedia que revisa en la obra clásica, cómo son expuestas las virtudes humanas de los héroes, que en la concepción de los griegos son modelos éticos, bellos y verdaderos, que debemos seguir, porque nos impelen a ser mejores. De esto depende que los hombres al apreciar las obras se sientan invitados por estas representaciones a vincularlas con su propia vida y experimentar lo que han provocado en sus sentimientos. La catarsis en su sentido primario es la purga médica, y en su sentido ético, la purificación del alma.

Lo más importante de la tragedia es la acción. En la obra de *Antígona* están dos personajes que buscan ser héroes a través de sus acciones: Antígona y Creonte. La acción produce los sentimientos de compasión y temor. Pero lo que dice Lacan es que Antígona no conoce ninguno de los dos; ella es en realidad el verdadero héroe, porque no duda de sus actos. No le teme a su propia muerte, sino al cadáver del hermano insepulto.

Lo trágico es un peligroso juego donde lo que se apuesta es la vida misma, en el que creemos saber lo que estamos haciendo sin saberlo en realidad. Porque en la tragedia los héroes buscan la verdad a costa de su propia vida, sobrepasan el límite, aun al filo de la muerte, con tal de cumplir lo que consideran su deber.

A partir de la categoría de lo trágico en psicoanálisis se puede examinar de entrada dos conceptos: deseo y límite. Porque a partir de ellos se puede responder a la pregunta ¿cómo es que se entrelazan y generan las acciones de los personajes?

Para avanzar en esta idea, podemos partir de dos preguntas: ¿por qué vivir? y ¿cuándo morir? Ciertamente el hombre nota que su pobre condición humana no le permite ver más allá del presente, porque está ligado al pasado y a un futuro ignoto. En estas condiciones ¿cuál es el último deseo que el hombre puede tener para sí mismo? ¿Es acaso la muerte?

Tal vez para responder a todas estas preguntas debemos partir del deseo. Un deseo que siempre actúa en el límite, entre los actos más temibles que apenas se vislumbran y los actos que tienen repercusiones inmediatas, que son totalmente aceptados y de los que se siente responsable el héroe trágico.

Lo primordial en la tragedia son actos del primer tipo, ya que exigen excelsas virtudes, que sólo asumen con responsabilidad los héroes verdaderos. Para el psicoanálisis lo más destacado del acto trágico es la capacidad de responder por él.

Es por ello que el deseo se instala en la dimensión de lo trágico. Cada personaje desea algo que cree pertenecerle por derecho. En la obra de

Antígona tenemos primordialmente los deseos de Creonte y Antígona. Se contraponen uno al deseo del otro; cada uno apela a un argumento que favorece su deseo y que procura mantener como una verdad. Pero es el error (*amartía*) de Creonte y el desenfreno (*hybris*) de Antígona, que va más allá del límite (*áte*), que los lleva a estar fuera de juicio, pues sus deseos los condenan. La diferencia que entre uno y otro, según señala el mismo Lacan, es que Creonte tiene miedo de retractarse, por lo que vuelve sobre sus propios pasos; aunque se arrepiente y trata de poner fin a su desenfreno, no puede solucionar el error trágico, pues se desentiende de la compasión y el temor. Pero Antígona se abisma en su deseo; por ello desde el inicio conoce su destino trágico.

El deseo es un síntoma de la condición humana; una falta que se busca resolver, para llenar ese vacío, suturar la desgarradura que produce la ley de la cultura que nos exilia de la naturaleza y nos permite devenir sujetos al lenguaje y a la cultura, y que nos hace deseantes. Pues no existen sujetos sin deseos.

El deseo es el motor de la tragedia; sólo él genera acciones terribles e incomprensibles; obliga a los personajes a ir más lejos de sus propios límites, incluso los conduce a actuar fuera de su propia razón, creyendo que actúan bajo un sentido del deber.

Por eso cuando leemos sobre las acciones de Creonte, notamos que es un personaje enloquecido por su poder y actúa centrándose en su investidura de gobernante. Su edicto de dejar a Polinices sin sepultura se convierte en una terrible maldición contra él mismo. Pero surge el temor. Para Creonte, sólo pensar en la maldición que está por caer sobre la ciudad le hace re-accionar y trata de remediarlo: enterrar a Polinice, dejar que viva Antígona. Pero cuando decide actuar, es demasiado tarde. Su primer mandato es consumado y su

temor cae sobre el mismo: la muerte de los suyos. Entonces la compasión se abalanza sobre Creonte, abatido, con la maldición sobre sus espaldas, a quien no le queda más que sobrevivir y enterrar a sus muertos.

La muerte como desgarradura, como lo más trágico que puede ocurrir al hombre, conmueve a Creonte hasta sus cimientos, que lo obliga a reconocerse como un ser que siente y quiere, y que ante el peso de la vida, pone en riesgo su integridad.

Podemos reconocer que la muerte para Creonte, es el único límite que teme y trata de detener, incluso cuando ya es demasiado tarde. Creonte ve venir la muerte de Antígona pero no se detiene a pensar en las muertes que vendrán después, menos las de su propia familia: su hijo Hemón y su esposa Eurídice. Hasta que ve a Hemón muerto y recibe la noticia del suicidio de Eurídice, reconoce toda la tragedia que él mismo ha desenlazado. La muerte que pedía para Antígona se le regresa como un bumerang: ante sus muertos más queridos no sabe ya ni a donde dirigirse. La muerte es el límite de toda tragedia y la tragedia del límite que han desbordado los personajes principales de Antígona.

Sin embargo, existe la esperanza de la salvación: el amor. Amor que Lacan hace notar también en Antígona, pues todo a lo que ha estado expuesta es por amor al hermano. Cuando el sujeto se precipita a la muerte y su motor es el amor, entonces la situación se vuelve mucho más compleja. El mismo Lacan escribe sobre la sentencia de Antígona en la que se explica que ella busca el amor, y lo que procura al enterrar a su hermano es el amor a un hermano que no puede reemplazar, un amor a su propia madre que ya no puede gestar otro hijo.

Recordemos que el amor para Antígona debe ser mostrado en un acto. Antígona afirma que la acción de enterrar a Polinice es un acto que cualquier hermano haría por otro hermano, puesto que la relación filial es compleja, fuerte e irrepetible. Antígona asume que su amor desborda el mismo deber para con los muertos o la divinidad; es una relación importante que no tiene precedente y por ello Antígona apela al amor.

A diferencia del amor, la ley se impone como una cuestión social, justamente a lo que apela Creonte, al estado de derecho que tiene como fin el resguardar el bienestar de todos. Sin embargo, por momentos, las razones individuales se confrontan frente al bien común. ¿Cómo analizar este deseo personal frente al bien común? La respuesta se centra primeramente en una idealización; el sujeto debe generar la posibilidad de su respuesta dentro de la ley, donde el bienestar no esté en riesgo por el impulso de un individuo.

A partir de esta idea Antígona se responsabiliza del cuerpo de Polinices, por amor, que ella interpreta más allá de un deber moral, es decir, lo toma como el último deber que debe cumplir, porque implica el cariño a otro, más allá de un capricho, más allá de la obligación, tal vez por la posibilidad de salvarse de su misma situación trágica: honrar la muerte del hermano, para así exaltar la suya.

Nadie como Antígona para destacar que su opción es motivada por el amor y no por la venganza, la ira o el odio, mostrando que su acción se funda en una razón valedera.

El sentido más terrible de la tragedia de Antígona es que su acción es respaldada por una pequeña fracción de la comunidad. Antígona frente al estado ejerce su derecho o deber como familiar de Polinices. En cambio, para

Creonte, lo que está haciendo Antígona es un capricho, porque se ha situado en una delgada línea entre lo que debe hacer y lo que quiere hacer.

La ley que dicta Creonte es el límite que desea romper Antígona, pasar por encima del estado para cumplir el deber personal para con el hermano y la sangre familiar y lo que la misma protagonista nombra como un acto sustentando en el amor y la ley de la tierra. Por ello, sin pensarlo ni meditarlo, se abisma a su muerte. Antígona no es sorda ante las advertencias de que su acción la lleva a la muerte. Antígona sabe el final desde el primer momento, pero su deseo es cumplir el rito funerario de Polinice. La muerte de Antígona no es más que una consecuencia de su primero y último deseo: enterrar al hermano, para no dejarlo fuera de la cultura.

La muerte, motivo trágico por excelencia, coloca a Antígona ante el sacrificio de su propia vida, un vacío que la obliga a justificar su propia acción: el rito funerario como una forma de dignificar el cuerpo del hermano y al mismo tiempo librar a la ciudad de la peste. Por ello Lacan asume que Antígona no se limita a jugar con su propia vida, sino que su virtud es defender una posición tan pura como el amor.

El problema surge ante la diferencia entre el deseo y el capricho. Mientras el deseo no obedece al deseo del Otro (Creonte por ejemplo), el capricho responde a la extralimitación del propio destino (*hybris: desenfreno*).

Ahora bien, en algún momento Lacan lo que nos dice:

En general, en la tragedia no hay ninguna especie de verdadero acontecimiento. El héroe y lo que lo rodea se sitúan en relación al punto de mira del deseo. Lo que sucede son los

derrumbes, los amontonamientos de las diversas capas de la presencia de los héroes en el tiempo.¹¹

Es en este sentido que podemos mirar que la tragedia es una puntual exposición de esa condición humana que estudia el psicoanálisis: la fragilidad humana, los deseos y las pasiones, el desconocimiento de los signos del destino (*anagnorisis*) y los errores (*hamartía*), en suma la psique expuesta al teatro de la vida.

El teatro es un diván, un espejo, puesto delante de todos. Los espectadores pueden ver y decir que el personaje hace lo debido, porque su análisis recae en la inmediatez, en el yo consciente de cada espectador. La muerte expuesta en el escenario recuerda la muerte propia: “Sófocles nos presenta al hombre y lo interroga en las vías de la soledad, en una zona donde la muerte se insinúa en la vida”.¹²

El hombre, por momentos, es consciente de su propia muerte; ello lo obliga a reconocer su fragilidad; aunque busca la felicidad, sabe que está a merced de su condición humana.

El psicoanálisis reconoce que la condición humana está en la desgarradura subjetiva, en la falta de goce debido a que hemos sido exiliados de la naturaleza por la ley de la cultura, que prohíbe el incesto y el parricidio, y que sustituye la ley de la tierra por la ley de la ciudad. El teatro, como representación de las sombras colectivas, da que pensar: “la tragedia oculta un

¹¹ *Ibidem*, p. 318.

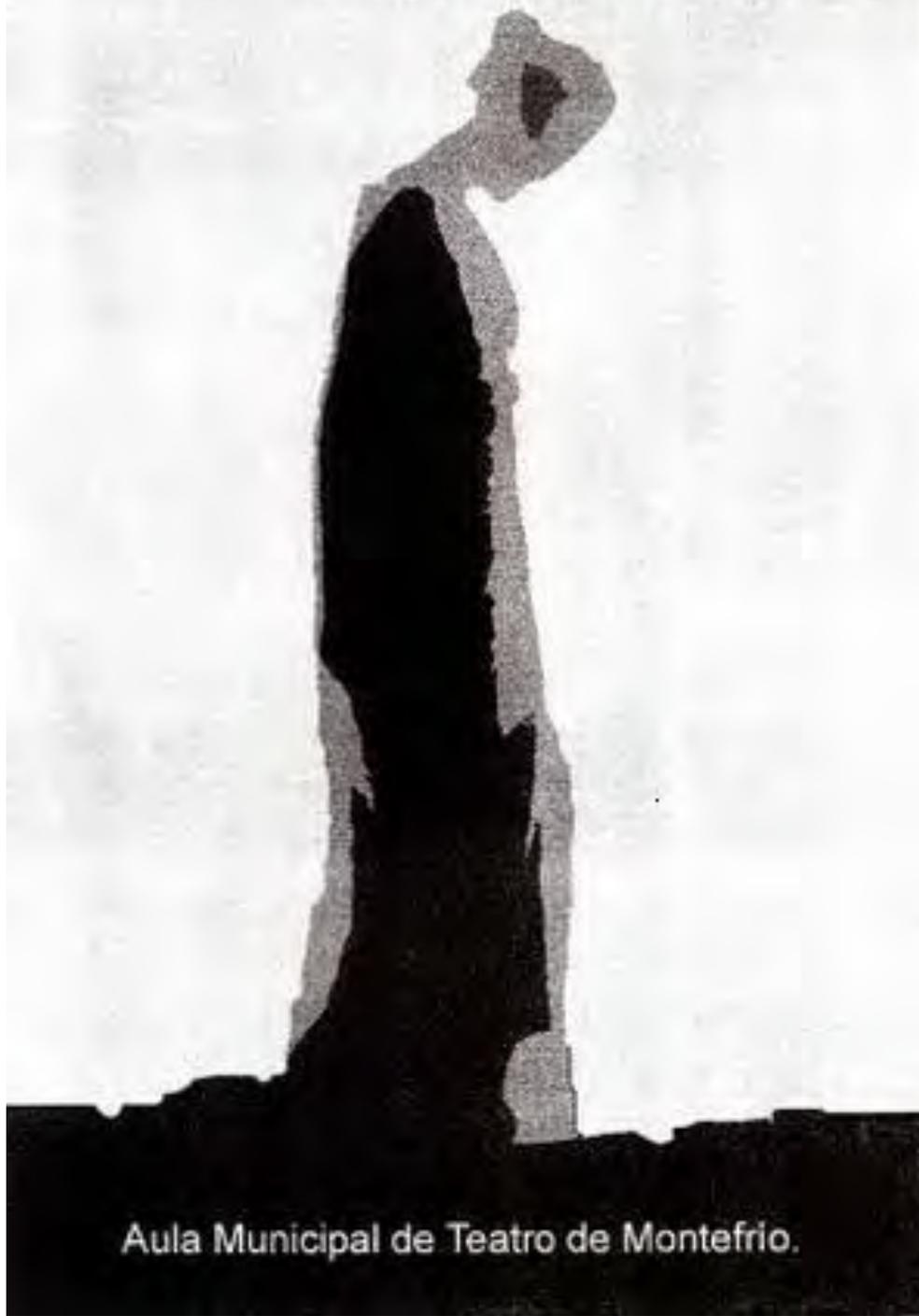
¹² *Ibid.*, p. 341.

impensado (es decir un pensamiento) que, justamente por no haber sido pensado, espera aún serlo y configura así un por venir”.¹³

¹³ Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía, *Lacan con los filósofos*, México, Siglo XXI, 1997, p. 25.

ANTÍGONA de SÓFOCLES.

VERSIÓN Y DIRECCIÓN: JUAN ANTONIO VALVERDE LORCA



Aula Municipal de Teatro de Montefrío.

DOS

Hacia una ética trágica

2.1 La ética trágica de Nietzsche

*Tenemos que acordarnos
del poder enorme de la tragedia,
poder que excita, purifica y descarga
la vida entera.*

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*.

*El nacimiento de la tragedia*¹⁴ es el primer libro de Nietzsche que estudia la tragedia en el arte, sus repercusiones en la filosofía y en la ontología. Realiza una revisión de la tragedia griega, partiendo de la importancia del culto a Dioniso, dios de la destrucción, que comparte la dualidad con Apolo, dios del orden; ambos generan un ciclo constante de destrucción y construcción, cuyos límites colindan, por lo que pueden coexistir.

Lo trágico es movimiento. Lejos de reducir el concepto de lo trágico a lo tremendo, a lo que hace temblar (*Unheimliche*), cuyas primeras acepciones son lucha y movimiento; porque sólo cuando existen estos dos contrarios existe la querrela, la posibilidad de ser.

Sólo la lucha afecta al ser. Hablar de su base ontológica no nos obliga disertar de una visión positiva o negativa, ya que el ser en este sentido trágico es ambas experiencias, pues ser y no-ser pertenecen a la dimensión del caos y el orden.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2001.

Por ello debemos decir que lo trágico es el resultado de dos fuerzas: construcción y destrucción; una dinámica que a lo largo de la historia se expresa una y otra vez. Lo trágico requiere de ambos movimientos.

Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, nos remite primero al estudio de la tragedia en su origen. A lo largo del texto nos explica cómo la tragedia, en la Grecia antigua, introduce la diferencia entre Sófocles y Eurípides, sin dejar fuera a Esquilo. Explica la fortaleza del coro, su función y utilidad dentro de la tragedia, su origen a partir del coro y su necesidad. También señala que Sócrates es un retroceso para la tragedia pues elimina a los poetas y a la música en la polis.

Nietzsche hace una crítica a Sócrates en los *Escritos preparatorios*¹⁵ sobre la tragedia. Analiza la apuesta teórica de Sócrates, ya que rechaza la tragedia y la falta ontológica de cada ser, además de que le apuesta a la comedia de Eurípides, con sus temas históricos, sus moralejas, sus diálogos racionales que apelan a la cordura y sus resoluciones felices.

Nietzsche critica la idea del hombre teórico dentro de lo trágico en Sócrates. Ya que dice que los héroes son personajes que se tiran de cabeza y son arrastrados por el destino, afirmando que la tragedia es pesimista por excelencia. En cambio Sócrates apela a una virtud, una felicidad que provenga de un racionalismo que no pertenece a lo trágico, pues la tragedia atañe al campo del arte no del logos, como el planteamiento socrático. Nietzsche señala que en el pueblo griego se difunde la idea de que Sócrates ayuda a Eurípides a escribir sus tragedias, razón por lo que las obras de Eurípides están llenas de moralejas, con la pretensión de educar en las virtudes, en contra de los héroes,

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Escritos preparatorios*, Madrid, Alianza, 2001.

que al basar sus argumentos en la moral y la dialéctica se convierten en: “[...] un heraldo de la trivialidad y del filisteísmo ético”.¹⁶ Finalmente, Nietzsche acusa a Sócrates y a Eurípides de la muerte de la tragedia griega.

Por ello, Nietzsche cree que el trágico más importante es Sófocles, puesto que sus personajes como Electra, Edipo y Antígona, actúan bajo un impulso trivial que les genera una situación insoportable; ellos son los caracteres más bellos y grandiosos que se manifiestan en los diálogos.

Las virtudes más importantes de la obra trágica son, como en el drama, la decisión que deben tomar los personajes, la fuerza de sus razones en los diálogos y en la introspección, para poderlos llevar a cabo en sus acciones. Cuando los héroes trágicos juzgan a los otros por sus actos, no lo hacen como simples quejas; sus cuestionamientos son los mismos que generan la *catarsis*¹⁷ en los espectadores. Las acciones de los héroes trágicos repercuten directamente en ellos. En el teatro lo más excelso es la tragedia, porque muestra la fortaleza de sus personajes en cada una de sus representaciones.

Nietzsche advierte que: “[...] el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida”.¹⁸ Por lo tanto para este filósofo la fuerza que tiene la tragedia es el punto de partida para pensar la vida humana, pues afirma la importancia del arte, en el que destaca la tragedia. Siguiendo la lectura de Crecenciano Grave en su libro *El pensar trágico*¹⁹, logramos acercarnos al concepto nietzscheano de la importancia del arte, ya que Grave hace la distinción entre el concepto de lo lógico y lo trágico. El primero apela a un concepto correcto basado en el logos, el segundo se basa en el contexto del

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001, p. 241.

¹⁷ En la *Poética* de Aristóteles se resume en la purga del alma.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹⁹ Crecenciano Grave, *El pensar trágico, Un ensayo sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1998.

arte, concretamente la poesía. Asume por tal razón que lo que Nietzsche insta a partir de su concepto de lo trágico se sitúa en el destino vital y filosófico, basado en la configuración trágica de la naturaleza. Explica Grave que el pensar trágico “es el pensamiento que simbólicamente intuye lo incognoscible: la verdad”.²⁰

A partir de *El nacimiento de la tragedia*, da cuenta de toda la construcción nietzscheana, su visión del mundo, donde el autor apuesta por la vida, por los hombres y sus formas de pensar, siempre y cuando estén fundadas en la voluntad. Una voluntad que más tarde propondrá como *voluntad de poder*: “poder querer” y no “querer poder” (según la interpretación que hace Fernando Savater de la errónea lectura de Hitler). Además, siguiendo al mismo Nietzsche en su libro *Más allá del bien y de mal*, encontramos que “[...] en todo acto de la voluntad hay un pensamiento dominante, y no se crea que puede separarse del “querer” este pensamiento, pues entonces no quedaría nada de la voluntad”.²¹ La voluntad es el centro de los actos y es, en el arte, de la tragedia donde tiene la fuerza para impulsar a los espectadores a sentir el desgarramiento de los héroes trágicos, cuya fuerza irrumpe en los espectadores provocando la catarsis.

Para Nietzsche es arriesgado llevar a la tragedia al plano de la ética, de hecho siempre plantea que la posibilidad de hablar de una ética que tenga como base la virtud, la dialéctica y una visión positiva del mundo, corre el peligro de ser racional y, según el autor, el riesgo de que la lógica no logre llegar a esos puntos límites a los que la ciencia apuesta, por lo que termina advirtiéndole que se: “[...] enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la

²⁰ *Ibidem*, p.106.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edivisión, 2000, p. 21.

cola”.²² Nietzsche no es un moralista en ningún sentido; sin embargo, la tragedia permite una visión donde la lucha es por la conciliación de la vida misma: “[...] entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, *el conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio”.²³ Es por sus héroes que la tragedia es un espejo donde los hombres se ven, el reflejo que llega directamente a quien la mira y la cuestiona, es la *mímesis* que hace pensar al espectador que él puede ser ese héroe, y se conmueve por la piedad y el temor de los que ya hablaba Aristóteles en su *Poética*.

El hombre se da cuenta de que es un ser trágico. Este no es un reconocimiento fácil. Desde el fragmento número uno de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche advierte:

El desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo ‘apolíneo’ y de lo ‘dionisiaco’: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.²⁴

Una advertencia que enseña que la tragedia tiene su base en dos dioses griegos: Apolo, dios de las artes del espacio: la arquitectura, la pintura y la escultura; un dios que tiene como misión el orden, que sitúa todo en su lugar; Dioniso, dios de la embriaguez: las grandes fiestas y bacanales, las artes del tiempo: la música, la poesía y la danza (dios del caos).

Los dos dioses mantienen una lucha constante, siempre midiendo sus fuerzas; una lucha de poder necesaria para mantener todo en movimiento. Es

²² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento...op. cit.*, p. 136.

²³ *Ibidem*, p. 136.

²⁴ *Ibidem*, p. 41.

preciso resaltar que su relación no es dicotómica, porque ambos se necesitan para que las fuerzas que cada uno genera lo pongan a cada cual en equilibrio; dos fuerzas equidistantes que conviven. Dos dioses diversos, sin cuya tensión no existe ninguno; sólo son en la coexistencia. Es cierto que por momentos alguno de los dos puede estar por encima del otro, pero perviven de una querrela de la que ambos se benefician.

Apolo es, en palabras de Nietzsche: “[...] la magnífica imagen divina del ‘principium individuationis’ por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la ‘aparición’, junto con su belleza”;²⁵ el dios cuya imagen seduce al hombre, antes que otra cosa, y que trata de imitar a cada instante de su vida. En cambio, huye del dios Dioniso, porque teme caer en el abismo y en lo desconocido, sumergirse en la embriaguez donde se pierde todo:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento ‘letárgico’, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado.²⁶

El estado dionisiaco es un reflejo de los dolores personales de los que se busca huir, para regresar al estado apolíneo, cerca de la bella presencia de la imagen.

El impacto de la tragedia se debe a estos dos dioses. Apolo invita a quedarse absorto frente a la belleza de la obra trágica: las máscaras, los movimientos de los actores, la escenografía y la distribución que el escenario conjuga. Dioniso conmueve con su música; permite que afloren los

²⁵ *Ibidem.*, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 80.

sentimientos del público, expuesto además a los diálogos de los personajes, que lo hacen entrar en un estado de turbación y de éxtasis.

Nietzsche destaca que al estar bajo la influencia del estado dionisiaco, surge la posibilidad de reaccionar y buscar la forma de volver a retomar la claridad que surge de lo apolíneo. Dioniso impulsa al hombre a buscar el orden a partir del caos que genera, ya que tiene un efecto catártico, que supera la lucha para restablecer el orden y volver a Apolo. Por lo que Nietzsche afirma: “Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”,²⁷ Nietzsche indica que en cada momento están juntos, son parte de un todo, separarlos sería paralizarlos. Imaginemos que son como el día dividido en sus partes, cada una tiene su tiempo y todas son importantes: madrugada, mañana, tarde y noche; esta es la idea que debemos concebir de estos dos momentos, el apolíneo y el dionisiaco, sin que alguno pierda su sentido. La unidad de Apolo y Dioniso permite la experiencia trágica: reconocimiento, catarsis, piedad, temor, compasión, acción, experiencia poética, movimiento, eterno retorno.

El héroe es siempre el personaje por excelencia; sus actos son la base del drama trágico. Un héroe como en el caso de Antígona se desgarrar a sí misma, habla sobre lo que la impulsa a tomar sus decisiones propias y deja que los espectadores tengan la posibilidad de sufrir con ella el fin que ha elegido por su voluntad: la muerte. Nietzsche explica que el héroe es el centro universal del mito trágico, fundamento para poder sustentarlo, pues explica que aun cuando aparece en escena con su máscara, lo que el público contempla es

²⁷ *Ibid.*, p. 182.

la figura de una visión que existe a través del éxtasis de los espectadores. Para Nietzsche en el mito trágico existe una sabiduría de lo dionisiaco que se refleja *de forma simbólica en los medios artísticos de lo apolíneo*, que se proyecta en la tragedia como una alianza fraterna entre ambas divinidades.

Nietzsche no considera que la tragedia pueda generar el orden moral del mundo, explica que esta idea se postula a partir del hombre socrático. Para el filósofo la primera experiencia que surge en la tragedia es la estética y no duda que estas imágenes puedan producir: “[...] un deleite moral, por ejemplo en forma de compasión o de triunfo moral”.²⁸

Crescenciano Grave explica: “La tragedia no es la bella apariencia; es la apariencia bella de la verdad”.²⁹ La obra trágica es la que muestra, una forma de encausar hacia el orden, mas ella no es la que rige la voluntad de los espectadores. Como dice Deleuze: “Trágico es la afirmación: porque afirma el azar y, por el azar la necesidad; porque afirma el devenir y, por el devenir, el ser; porque afirma lo múltiple y, por lo múltiple lo uno”.³⁰

Entonces, si la tragedia no es la portadora del sentido ético ¿qué es lo moral para Nietzsche? En su libro *Más allá del bien y del mal* afirma: “La moral en cuanto doctrina de las relaciones de dominio y obediencia, en las cuales tiene origen el fenómeno ‘vida’”.³¹ Nietzsche asume que la moral puede ser de dos formas: una moral que surge de los moralistas y otra moral que generan los hombres de voluntades fuertes.

Para Nietzsche existen dos tipos de voluntades: las débiles y las fuertes. Las fuertes son aquellas que no quieren renunciar a su responsabilidad, creen

²⁸ *Ibid.*, p 197.

²⁹ Crescenciano Grave, *El Pensar...*, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ Gilles Deleuze, “Lo trágico”, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 55.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del...*, *op. cit.*, p. 22.

en ellas mismas a diferencia de las débiles, que rechazan esa responsabilidad y más bien buscan que otros sean las que las carguen.

En el libro *Más allá del bien y del mal* explica Nietzsche que las filosofías moralistas son arrogantes y han debilitado a los hombres. Las voluntades han estado pensando como seguir las fórmulas morales que se han generado, pues el filósofo expone que son muchas las que han surgido, generando una deficiente postura de los hombres frente a su propia vida y esto conlleva una nula toma de decisiones, cosa que en otro tiempo era lo que el hombre hacía: decidir qué debía hacerse. Nietzsche escribe: "Si es más o menos dañino al bienestar común, si peligra con ellos la igualdad de todos; he aquí cómo el miedo viene a ser el padre de tal moral".³² Apela a que la posibilidad del bienestar común está basado en una moral, cuando existen voluntades débiles que conviven con voluntades fuertes; así es como se justifica la existencia de una moral que persigue el bienestar común. Sin embargo, como el mismo señala, esto no significa que exista el "amor al prójimo" dentro de esa sociedad.

La meta es fortalecer la voluntad, asumir los actos propios y no dejarlos como parte del dictamen de una sociedad. La moral es sólo un camino fácil, el cual puede conducir a un bienestar de la comunidad; pero no aporta nada para el fortalecimiento de la colectividad. Como dirá Nietzsche:

Se me perdonará el haber hecho el descubrimiento de que todas las filosofías morales fueron fastidiosas y pertenecieron a la familia de las somníferas, y que nada hizo tanto daño a la virtud como la fastidia de sus patrocinados, mas con esto no pretendo desconocer su utilidad. Importa mucho que el menos número posible de individuos mediten acerca de la moral, y por esto mismo importa mucho, pero mucho, que la moral deje de ser interesante.³³

³² *Ibidem.* p. 90.

³³ *Ibid.*, p.123.

Debemos pensarla como aquella que debilita voluntades, es decir, si la vemos como parte de la tragedia tendría que ser una víctima del destino y no podría nunca entrar en ese movimiento que demanda estar en el cambio. Asumir y afrontar la responsabilidad de las acciones ya sea el castigo o la recompensa. El no asumir los hechos es dejar a la voluntad en el fango, volviéndose débil, sin una dirección que la lleve a acrecentar el espíritu de la voluntad, lo que genera uno de los principales problemas, ya que no es ético sino moral, cuestión que debemos dejar en claro que no ayuda a la constitución del hombre libre, pues se convierte en esclavo.

Las voluntades fuertes son aquellas que ante la tragedia, por la mimesis y los sentimientos de temor y compasión asumirán sus responsabilidades, tomando la posición del héroe trágico, ya que el arte le permite sanar a la voluntad; pero depende si esa voluntad es capaz de entenderla, pues en la obra trágica existe la sabiduría que le permite a cada espectador conmoverse: “La obra de arte trágica es el símbolo supremo de la constitución desgarrada de la naturaleza y el hombre mismo”.³⁴

Por ello, el individuo se identifica con el principio apolíneo en la bella imagen. Mientras lo dionisiaco lo impulsa hacia la voluntad universal, para retornar a lo apolíneo. Nietzsche propone este movimiento, en el cual Dioniso es aquel ser que nos impulsa a caernos en el vacío, perdernos en la música, en el caos total, el cual será pauta para llegar al orden, a pesar del precio, sin lo que no se lograría para alcanzar la cura, que Nietzsche menciona al final de *El nacimiento de la tragedia*, donde explica el poder de la tragedia, y muestra a los héroes trágicos con la voluntad de los fuertes. Lo afirma Deleuze: “La

³⁴ Crescenciano Grave, *El pensar...op. cit.*, p. 56.

antítesis Dionisio-Apolo, dioses que se reconcilian para resolver el dolor”.³⁵ Un encuentro que muestra cómo crece la voluntad, en medio de la turbulencia y la tranquilidad.

La visión de Nietzsche afirma el poder de lo trágico, que dista mucho de la visión del hombre teórico, que no asume los cambios como parte de la vida, que le teme a la transformación. Lo trágico es donde Apolo y Dionisio no son rivales, pero sí contrarios, no dicotómicos, pero sí dueños del mismo momento. Lo trágico se convierte en una fortaleza, en una fuerza vital. En el drama el orden apolíneo muestra la belleza, a diferencia de la música, porque la embriaguez lleva al caos dionisiaco; pero justo por diversos conviven juntos, lo uno y lo múltiple es su forma de existir. La voluntad del individuo habita en lo múltiple, por ello trata de afirmar su unidad. Porque la experiencia dionisiaca abisma al individuo, busca la voluntad, la diferencia, sin ataduras que le obliguen a seguir al resto de los hombres, en el límite entre el orden y el caos.

Si no fuéramos trágicos, no podríamos cuestionar nuestras acciones, no pensaríamos tanto en la acción, en especial en la decisión. Si le apostamos a la ética trágica es para comprender que sólo las voluntades potentes son libres, porque en ellas existe la fuerza vital.

La principal crítica de Nietzsche es a la moral de los amos, que erigen sistemas que obligan a actuar, filosofías que apelan a universales que expresan “debemos ser como...”, que sujetan a los seres humanos a una serie de reglas impuestas, tomadas desde la visión del amo, que nunca le pregunta al esclavo que es lo que quiere. El mismo Nietzsche sostiene que los hombres

³⁵ Gilles Deleuze, “Lo trágico”... *Op. Cit.*, p. 25.

superiores son siempre juzgados por los hombres de voluntades débiles, ya que se fundan en el miedo.

La apuesta por lo trágico, por una ética de la tragedia, se debe a que en ella no se actúa por obligación, sino porque la voluntad lo decide, al asumir su libertad. Lo trágico permite cuestionarse siempre, repensarse cada momento, forja al héroe, no por ser bueno, sino por decidir afrontar su destino y aceptar sus derrotas.

2.2 Trías y la ética del límite

*Eso es la experiencia ética;
una experiencia cuya cualificación ética
le viene de ser la libre respuesta (responsable)
a la propuesta con que la proposición
imperativa le reta y le desafía.*

Eugenio Trías, *Ética y condición humana*.

Eugenio Trías a lo largo de su pensamiento vuelve una y otra vez a plantear la posición del límite y con ello acentúa la idea de diálogo y de reflexión. Expone la necesidad de asumir la existencia de estructuras filosóficas en movimiento, en contradicción, como la base de la vida y la fuerza vital de la existencia. Trías lo indica:

La filosofía se instala siempre en ámbitos que no pueden ser determinados de modo unívoco [...] es algo que deriva de la propia condición de la filosofía, que debe mostrarnos en vivo esas contradicciones, a la vez que tiene que enseñarnos los modos de convivir con ellas, o de situarnos del mejor modo en relación a ellas.³⁶

Su pensamiento afirma las contradicciones innegables, desde la construcción de la filosofía que se cimienta en una visión luminosa, pasando por todos los claroscuros, hasta llegar a la oscuridad total. El centro de todas las filosofías son las sombras, pues las contradicciones en cada sistema filosófico siempre aparecen, ya que lo que se niega en un momento se convierte en aquello que cuestiona, que obliga a replantear los ejes centrales.

No se puede negar la existencia de la contradicción. Los contrarios son la posibilidad de sugerir la existencia de “el otro” del pensamiento; obviamente

³⁶ Eugenio Trías, *Ética y condición humana*, Barcelona, Península, 2000, p. 43.

se busca negar su existencia, pero es justamente su negación la que lo hace obvio, ya que en el momento de expulsarlo se hacen palpables las dicotomías. La tarea de la filosofía no es evitar el contrario sino buscar la forma de que se disuelva en las constantes crisis, retomando su aporte que permita seguir la búsqueda ante las nuevas preguntas filosóficas y asumir el movimiento como parte fundamental de la estructura.

Con esta visión del mundo, Trías plantea una ética del límite, donde apela a un universal, un imperativo categórico distinto al kantiano, pero apoyado en éste. Trías nos habla de las posibilidades que como persona tenemos. Al ser la frontera el medio en el que se mueve todo el pensamiento escribe sobre dos figuras: extranjero y ciudadano, dos diferentes formas de plantearse la situación en su vida, y por lo tanto en su actuar; en el límite ambos pueden explicar las formas en que cada uno piensa y se mueve, sin quitarle ningún valor a nadie para decir las cosas; este es el punto de partida. El límite plantea un valor universal, pero indudablemente se traduce en un valor particular, un entendimiento del respeto al otro, el intercambio, donde en algún punto pueden coincidir. Claro que en este proceso, el ciudadano de la frontera, el *ser fronterizo*, asume el mestizaje, propio en él, donde absorbe lo mejor que cada uno puede decir, en base a sus experiencias individuales. Eugenio Trías afirma que todos somos seres fronterizos y todos somos ciudadanos de la frontera.

Para fundamentar al ser fronterizo, en primer lugar retoma el imperativo de Píndaro: “Llega a ser lo que eres”.³⁷ La ética, siguiendo a Trías, es el uso práctico de la razón, es un orden de motivaciones y objetivos que nos permiten

³⁷ *Ibidem.*, p.16.

en primer lugar concebir la razón y en segundo mediatizar el ámbito de la acción. El fin último es que el ser humano, cuestionado ante ¿qué somos? se afirme en el decidir de su hacer.

Es por ello que en su libro *Ética y condición humana*, bajo ninguna forma trata de decirnos lo que debemos hacer, ni que se espera de nuestra forma de actuar. Nunca ha sido su meta dictar leyes sobre como convenimos desenvolvernos. Trías apoya la libertad y responsabilidad para construir una ética. El único imperativo es llegar a ser lo que somos; todo estriba en cómo actuemos. Por ello este filósofo acepta que sólo puede haber una máxima, un imperativo para cualquier ser humano: “Obra de tal manera que ajustes tu máxima de conducta, o de acción, a tu propia condición humana; es decir, a tu condición de habitante de la frontera”.³⁸ Esta máxima es universal, pero no por ello debemos confundirlo como una imposición; en su sentido más próximo sólo abre la puerta para poder encontrar el rostro que estamos buscando: el ser fronterizo, la condición humana. Por ningún motivo demanda seguir una sola postura, sino que partiendo de ese punto en común, cada uno puede ajustarla de la mejor manera, adoptando la que le parezca más conveniente y pueda *ser lo que debe llegar a ser*, sin por ello agredir o dañar a los otros.

Pareciera que la postura de Trías es contemplar el micro y el macro cosmos con la misma lupa, y de hecho lo hace; sabe de las diversas formas de pensar, marcadas por un tiempo y espacio, pues sugiere una fórmula en lugar de abrir abismos, que pueda unir ideas, para construir una visión ética capaz de asumir los restos de la diferencia. Apelando a esa posibilidad general incluyente, no niega las distintas formas de los otros, ya que todos tenemos

³⁸ *Ibidem.*, p. 47.

ciertas formas predeterminadas de pensar la necesidad de esas diferencias. Pero apuesta decididamente a no dañar a ninguna persona, y al mismo tiempo asumirse dentro de ese imperativo universal.

Sin embargo, su valor radica en las personas, es decir, no basta con enunciarlo ni conocerlo, no es simplemente repetir la máxima en cada momento u obligar a seguirla, no se trata en ningún momento de una imposición, sino que asume que cada uno va a reflexionar y pensar desde su perspectiva. Entonces actuará de la mejor forma. El único juicio aplicado es *llegar a ser lo que eres*, es decir, constituir al ser humano en su ser fronterizo, asumir que la ética parte de la pregunta ¿qué somos?, y en base a está la respuesta se asume que lo que somos nos definimos en la acción, en un *deber ser* que surge en el lugar del límite; por ello el universal es un particular y viceversa: “No busque aquí el lector un recetario sobre máximas éticas concretas; menos aun un sermón laico para orientar la vida de los demás”.³⁹ Lo único a lo que estamos obligados es a la responsabilidad del yo como del otro, teniendo como objetivo el poder vivir en una sociedad que tenga como máxima la libertad y la responsabilidad conjuntamente.

Trías habla de límite en el sentido de frontera donde termina lo conocido y surge la posibilidad de andar adelante para descubrir lo ajeno; eso tan distinto que sin embargo podemos comunicarnos con él. Al estar en la frontera se observa la multiplicidad de miradas y estructuras de pensamiento, donde se debe estar abierto a otras visiones y comprender las diferencias, romper las ataduras que se nos marcan y salir del cerco hermético donde muy

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

posiblemente se esté seguro, pero al mismo tiempo en la lejanía con el otro, donde se sugiere escuchar las diferentes voces para así abrir un diálogo.

La frontera es una mediación, es un puente que aproxima, donde se pueden unir dos miradas o muchas más sobre un mismo objeto (razón, cuestión, discusión). El ciudadano y el extranjero tienen puntos opuestos, pero el habitante de la frontera es capaz de contemplar ambas miradas, para continuar dialogando con las dos. Somos fronterizos; la condición humana nos pone en distancia con lo completamente natural, con nuestra animalidad pero al mismo tiempo alejados de la divinidad. La máxima que propone Trías es un imperativo que significa ese punto que cobra sentido en medida en que lo observamos, lo pensamos y, por lo tanto, podemos actuar, ya que invita a constituirse asumiendo lo que somos, tal como las palabras de Píndaro mandan, llegar a cumplir el imperativo de la frontera: “Obra de tal manera que ajustes tu máxima conducta, o de acción, a tu propia condición humana; es decir, a tu condición de habitante de la frontera”.

La frontera es el lugar donde la ética cobra la importancia de no ser sólo discurso, ya que no sólo debe ser pensada, pues es el lugar de la *praxis*, es la razón práctica a la cual se apela y que debe estar en el límite. En el límite surge un sujeto que asume su acción, pues el imperativo categórico que propone Trías no manda un ser universal, sino que enuncia un universal, para que cada uno sea, lo que permite que tenga sentido la vida en un contexto de virtud: “[...] el ‘sujeto ético’ debe responder (de modo libre y responsable).⁴⁰

Por lo que debemos actuar bajo el imperativo de Píndaro, asumiéndonos libres y responsables de los actos propios, y que se tenga como objetivo tener

⁴⁰ *Ibid.* p. 29.

una “buena vida” en sentido aristotélico, pues lo que Trías llama la felicidad, es seguir los lineamientos tanto personales como los de la máxima, para mantener un orden en el mundo, es decir, asumiendo la virtud.

Es una de las advertencias que hace la frontera al individuo, que está situado en esa frontera donde por un lado está lo defectivo, el recuerdo de su carácter originario, su matriz, su animalidad a la que siempre quiere regresar, pero que de algún modo no puede superarla. Y por otro lado lo excesivo, su inclinación por ocupar el lugar de los dioses, esa manía de querer ser superior, no entender los caprichos. Es decir, está en medio, ni es un puro animal, ni tiene esa divinidad que añora, su punto es intermedio y de ahí la importancia de ser fronterizo, asumirlo, de ahí la respuesta a su actuar donde debe medir entre lo *defectivo* y lo *excesivo*, para no traicionar su condición de ser limítrofe, conviviendo con su propia naturaleza fronteriza.

La ética de la frontera no dice como actuar; su fin no es obligar a uniformarnos en las ideas, ni a reaccionar de la misma forma bajo las mismas circunstancias; su única base y objeto es ser guía, entender que vivimos en un mundo con personas que comparten la frontera y ellos mismos habitan sus fronteras; es la invitación a entender en qué medida se encuentra el sujeto ético acorde con la máxima de la frontera para lograr una buena vida y que lo llevará a la felicidad.

La frontera sólo se advierte del mundo, su constitución lleno de fronteras, tan distintas entre ellas, donde aún con eso se puede tener en común la vida feliz, el vivir mejor, sin traicionar absolutamente en ningún momento la forma idealizada que cada uno tiene, en el día a día, donde se basa toda la experiencia ética.

El límite desde el primer momento nos invita a pensar en ello, en nuestro centro ontológico que es la frontera, pues el hombre es una frontera propiamente dicha. El ser fronterizo de las personas se basa en los tres estadios del sujeto, que apuntalan sobre el mismo hombre, sujeto fragmentado, donde la voz interna genera una visión del mundo, que sin embargo no es meramente la única que propone una idealización del mundo. El sujeto lo podemos ver bajo una estructura fronteriza. La primera división se localiza en el cerco hermético opinando y diciendo lo que se debe hacer, cómo podemos pensarla cual la conciencia dictadora, que manda lo que cree debe ocurrir; sin embargo no se oye, pero impone ciertas formas. La segunda, está basada en la audición, la voz que se hace escuchar, un timón que manda la acción que debe seguirse, que pareciera ser la que obliga a actuar de la forma que dice, pero no del todo. El último estadio tiene como fin responder de una forma libre; está en el cerco del aparecer, donde las acciones del sujeto se realizan, de alguna forma influenciado por las otras dos, pero tiene su propio carácter personal. Con esta topología podemos ver al individuo de una forma más precisa, con sus propias fronteras, donde lo más complejo es plantear la estructura interna y entender como responde ante los cánones de ese cerco del aparecer, y al mismo tiempo replantear su pensamiento; hacia donde se dirige de manera libre, ya que él mismo tiene una frontera, que debe asumir su propia experiencia, sumar la máxima (*Obra de tal manera...*), apropiarse de ese punto límite de lo excesivo y lo defectivo, entenderse como tal, saberse de cualquier forma como frontera que es y además el lugar donde vive.

Por otro lado, Trías afirma que el lenguaje nos obliga a hacernos pensar en el habitante de la frontera y su forma de escuchar pausadamente, buscando

la forma de entender y asumir las diferencias sin juzgarlas, para sumarlas de manera personal, de ahí la razón de su mestizaje: está adentro, afuera y en medio; no traiciona a ninguno, sólo que su mirada tiene dos horizontes visibles y uno más, el suyo mismo, el interno, donde surge el verdadero dilema ético: el ¿cómo aparecer? Es el fragmento que cuestiona al sujeto; que se instala en el conflicto de su actuar, y que se sitúa bajo la idea de un obrar, actuar y pensar para llegar a convertirse en un ser libre, entendiendo la existencia del resto, de los otros. Y asume que el mundo es un complejo de diferencias, cada uno con sus características tan diversas entre ellas. La sombras existen, la luz es permisible, y al mismo tiempo están compuestas la una de la otra, inseparables, nadie puede pensarlas separadas, a veces ausentes, pero se sabe de su contrario, única forma de entenderlas.

Así pues debemos ver que la apuesta es por la contradicción, es la forma en la cual la filosofía puede existir y es en la frontera donde lo vemos reflejado, ya que es una fuerza vital, es la posibilidad para la continuación de la misma. Las dicotomías parecen impuestas para generar la enorme división, divorcio de lo que por naturaleza les obliga a estar unidas, la sombra y la luz: dos formas de ver el mismo fenómeno, donde si no sé conoce alguna de las dos, la otra deja de existir. La propuesta para comprender la frontera tiene su base en la estructura trágica que la plantea desde el inicio. El hombre no está sujeto a un cerco que le marque hasta dónde puede llegar, sino que son múltiples invitaciones para conocer lo diferente; es pues ahí, pensando desde esa estructura primigenia, en esa topología del sujeto con su primer enfrentamiento que debe asumir: el yo contra el yo, donde se imponga como regla la máxima y su obrar esté dirigido hacia un buen actuar, donde pueda

encontrar su felicidad como fin último, y en ese diálogo constante interno comprenda su deber hacer en *su* aparecer, especialmente ser lo que debe llegar a ser, dirigir esa visión de deber con la libertad de actuar, sabiéndose al mismo tiempo responsable en todo momento de ello, propiciando ese balance fronterizo, donde se sabe la existencia de los contrarios, consolidando al “sujeto ético”. Las personas no están en realidad obligadas a seguir reglas, pero debemos pensar que si es un imperativo universal que tiene como fin último el mejorar la cotidianidad, se debe asumir como una regla de *llegar a ser lo que se es*.

La visión de los extremos parece construir un temor; pensar en el hecho de su presencia y estar al borde de ambos, saber que no debemos ir a los extremos, ni el defecto ni el exceso, es ahí donde cada uno de nosotros genera una forma de pensar, de ver el mundo y estar en él. A partir de la visión de diálogo constante entre todas las fronteras existentes, conociendo la presencia de ese lugar al cual todos se acercan, donde puede surgir el entendimiento y la posibilidad de una estrategia para mantener el orden; depende de cada persona que se acerca a ver la función de si mismo dentro del mundo. Debemos pensar en las formas definidas e indiscutiblemente en la frontera, para así asumir la importancia de la misma, saber que se tiene una forma diferente de pensar, de dirigirse, de interactuar con los otros y al mismo tiempo saber de ese Otro, humano y diferente a uno, y que por si fuera poco se debe comenzar con uno mismo.

Eugenio Trías, desde el primer momento, sabe que la ética no es un simple actuar, no es un mero mecanismo, ni un simple hábito o costumbre, su base ontológica ahonda mucho más en la primigenia pregunta ¿qué es el

hombre?, ¿hacia donde vamos?, ya que responde al imperativo de Píndaro, ser lo que debemos ser en la medida que comprendemos que somos seres fronterizos. Trías retoma en un sentido lo trágico cuando plantea esa visión de entender los contrarios como colindantes, donde se genera la visión de que la frontera es un puente que permite el diálogo, donde se hace evidente el límite como el sitio para gestar los nuevos parámetros que el mundo de hoy exige.

La frontera, el límite, causa miedo, porque nos obliga a actuar en la medida en que la razón se descubre en la *praxis*. La frontera pone de frente la duda del hacia dónde. Sin embargo, lo que no vemos es que ahí está la posibilidad de dialogar con los diferentes discursos y los mestizajes son más profundos. La frontera es un punto con identidad propia, no es adentro ni afuera, sólo es frontera.

La contradicción que viene de la visión trágica es la identidad de lo mismo y lo otro, *son gemelos*, una estructura idéntica que los iguala y los contrapone en el mismo plano; esto es lo que se comparte con la frontera, ya que ambas estructuras tienen presente que la contradicción es la base del sentido vital. Además Eugenio Trías lo define como el principio de la misma filosofía.

En el límite se tiene presente que se inicia con un eje personal generador de una estructura interna: *llega a ser lo que eres*. Donde además enfrenta un movimiento de diálogo con lo externo: escucha, ve, discute, sabe de otros distintos a él y el mestizaje surge en medio de sitios que no tienen mucho en común, excepto el límite. Hay pues un entendimiento de lo diferente, donde no se juzga, sino que se sabe que pueden complementar esas diferencias.

La importancia de la frontera es su movimiento: la ética del límite busca ese justo medio entre los defectos y los excesos, ya que el: “llamado movimiento ético: el que a través de la praxis se va argumentando”,⁴¹ es sólo una forma de construir lo que se piensa, se busca y se hace; es la única estructura donde sólo el hacer, el decir y el pensar de una forma organizada, comprende lo importante de asumir los tres estadios, para buscar la balanza entre el exceso y el defecto, haciendo de esto lo posible para la *praxis* ideal, teniendo como fin último la valorización de la ética.

Trías comprende que los límites que nos ponemos son realmente formas de entender las diferencias, no es determinar los puntos, sino una forma para poder abrir espacios para diálogo; debemos mirar la contradicción como la fuerza vital que es invitación consciente para conocer lo desconocido, donde surge el entendimiento de la frontera, estructura filosófica capaz de asumir los contrarios dentro de una visión que no niega su contraparte, que no excluyente, sino que asume sus diferencias, pues sabe del constante cambio y movimiento que exige, ya que nada permanece, por estar en constante transformación. A partir de aquí, la ética, más que determinar la acción, abre la posibilidad de universalizar el imperativo, abriendo el diálogo en la introspección. Es por ello que Eugenio Trías afirma: “Una genuina ‘ética del límite’ puede ser la respuesta idónea que permita, hoy, enderezar y orientar ese complejo ámbito filosófico”.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

2.3 Psicoanálisis y ética trágica

*El irresponsable es el que
no puede dar cuenta de sus actos,
es decir, el que no puede responder.
Responsabilidad es la posibilidad
de responder.*

Jaques-Alain Miller, *Patología de la ética*.

Responder por un acto depende de la situación bajo la cual vive el sujeto y a lo que es obligado en sociedad. Justamente por ello el psicoanálisis señala que castigar a una persona por sus actos depende de que viva bajo un estado de derecho.

La razón es que bajo la visión de una ley surge la posibilidad de que el sujeto pueda dar cuenta de sus actos frente a su comunidad donde se ve obligado ha aceptar una ley como una forma de convivencia para beneficio de todos; quebrantarla obliga a responder por los hechos y asumir el castigo impuesto. Por ello es bajo un contexto de libertad que tiene como base una ley que puede exigir el ejercicio de la ética, pues la base de su esencia es la capacidad de respuesta de los seres frente a sus actos, donde el sujeto debe dar cuenta de sus acciones; sólo así es posible la ética.

El psicoanálisis apunta, por esta razón, a que sólo bajo un estado de derecho es posible su existencia. Si el estado se basa en un sistema autoritario, donde se impide la existencia de la ley e impartir justicia es posible que no se cumpla como fin, porque los individuos actúan bajo una coerción de sus actos. Así los sujetos quedan excluidos de la posibilidad de decidir, pues su deseo siempre apela a la supervivencia, y ésta puede depender de ir contra el estado o asumir que es su única forma de vivir.

La ley es la estructura social que exige un comportamiento específico para la convivencia, pero esta ley puede ir en contra de la integridad de sus individuos, pues esto podría generar un deseo de quebrantar las leyes, hasta convertirse en un deber ético frente a esa posible ley incongruente que tienen frente a ellos como comunidad, ya que su fin es consolidar un bien común aún fuera de la ley, sin que por ello se vea limitada la búsqueda de la felicidad en los actos que se asumen como un derecho que debe ser regresado a la comunidad.

Entonces, plantear la posición de la ética en el psicoanálisis tiene como principal objetivo dejar en claro que los sujetos deben de asumir sus acciones frente a un mundo, en especial frente a sí mismos, tomar decisiones y afrontar las consecuencias por terribles que estas sean.

Pero los sujetos al ser consciente de un estado de derecho se presenta un enfrentamiento entre una ética y el deseo, pues el sujeto tiene necesariamente que hacer un discernimiento, elegir entre el bien y el mal, no sólo bajo la influencia de una moral social, sino buscar una conciencia personal, donde el ejercicio de decidir se tenga presente, al mismo tiempo, que esa decisión no infrinja el derecho de otro. Antes bien se beneficie a los otros.

El ejercicio de la ética no se basa en hacer actos buenos, sino en asumir los actos. La bondad de los actos es medida como un deber personal. La búsqueda de mantener un equilibrio en lo que acontece, no es un deseo personal, con el único fin de llenar el vacío, sino un sacrificio por el amor al otro.

Por ello, Lacan plantea que la esencia de la tragedia es Antígona, personaje que asume su deber, su acto, su responsabilidad, su castigo. La

fascinación por el personaje depende directamente por su sentido heroico, que de forma especial en esta tragedia se sobrepone a la excelencia de una acción, es decir, al brillo de la fascinación de la acción trágica: la ética trágica.

Miller, en su conferencia de *Patología de la ética*, expone que la única forma de iniciar el análisis es que el paciente comprenda que es responsable de eso que lo aqueja; la culpa recae en el sujeto que la vive; y lo único que se aprende en el análisis es que se es responsable de sus actos. Es justamente lo que se retoma de la tragedia, los héroes, seres extraordinarios llenos de virtud, que asumen los actos, los nombran y por ello asumen el castigo, sabiendo que se puede pagar con la vida misma.

Entonces ¿qué es lo que tiene de fascinación la tragedia de Antígona que deja asombrado a Lacan? Justamente la capacidad de responder de los actos y no dudar ni un momento de lo hecho por la protagonista.

El deseo funda la acción de los personajes. Los deseos de cada persona lo llevan ha cierto límite, ese punto de enfrentamiento personal, esa Áte que confronta la forma de actuar de cada individuo. Es justamente el sitio donde se funda la ética, la pregunta ¿cómo actuar? Y ¿Por qué hacerlo?

Pero siempre existe un punto en el que se limitan las formas de actuar, un punto en el que se deben tomar decisiones de actuar o no hacerlo. La libertad trágica impulsa a tomar esa medida, hacerlo bajo esa responsabilidad que como héroe se pide:

El héroe —rasgo único y paradójico con relación a los otros— está, al comienzo del drama, en el colmo de la felicidad y Sófocles nos lo muestra encarnizado en su propia pérdida por su obstinación en resolver un enigma, por querer la verdad.⁴³

⁴³ Jacques-Alain Miller, *El seminario de...op.cit.*, p. 327.

La verdad que los lleva mucho más allá del *Áte*. La verdad sobrevalorada, pero al mismo tiempo la única posibilidad de la libertad, es decir, de una intranquilidad que pide el deseo en el caso de los héroes trágicos.

El deseo de la verdad en el héroe es lo que impera su forma de actuar. Este es su carácter de asumir la búsqueda del bien a costa de todo, en especial no sólo el bienestar general, sino el de la comunidad misma.

Entonces cuando el bien queda limitado por la incongruencia de una ley, el héroe asume la responsabilidad de actuar fuera de la ley, pero en la búsqueda de un bien, donde busca la forma de resolver lo que la ley deja sin sentido. Quebrantar el edicto de Creonte es sólo una situación límite que permite hacer notar el brillo del personaje que es Antígona.

La vía de la ética trágica en el campo del psicoanálisis plantea esta capacidad de responder por los actos, aún fuera del límite, lejos de las justificaciones, donde el acto es asumido. El deseo queda es el inicio del camino, pero en los pasos, el poder responder lo sobre pasa, permite entender el acto virtuoso de un ser humano que, sabiéndose fracturado, encuentra la forma de enmendar ese vacío, pues no es el deseo el que termina dándole sentido a esa condición humana, sino la respuesta a la que se es llamado, actuando bajo los cánones de la responsabilidad:

El héroe y lo que lo rodea se sitúan en relación al punto de mira del deseo. Lo que sucede son los derrumbes, los amontonamientos de las diversas capas de la presencia de los héroes en el tiempo.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem*, p. 318.

El héroe no queda atado a su pasión, la respuesta es ante todo el fundamento de que el individuo sabe que comete el acto. Antígona siempre precisa su muerte. Ella sabe que su acción no es un mero deseo, argumenta por qué morir y responde por los actos cometidos, aún estando dentro de la ley de los muertos, aquella que libera a toda la ciudad de culpas; su deber no sólo la enlaza con su familia, sino con toda la ciudad y es ella sobre todo quien va a liberarla de otra nueva maldición.

Por ello, señala que el sentimiento de culpa sólo existe en aquellos sujetos que asumen la responsabilidad de los actos, según Miller, la *Patología de la Ética*. El sentimiento de culpa en la obra de Antígona se plasma en dos momentos: el primero cuando desde el inicio de la tragedia le comenta a Ismena que darán muerte al que se atreva a enterrar a Polinice, y que ella, con tal de que el cuerpo de su hermano sea enterrado, no teme morir. El segundo es cuando se lamenta, pues sabe que su muerte puede en muchos sentidos ser una injustificada acción de la ley, una ley que nace de una cuestión irracional bajo la estructura de la polis griega, algo contra natura, dejar un muerto sin enterrar. La culpa realmente no la aqueja, simplemente hace notar que existen razones para su muerte y que Creonte ha caído en la locura.

Entonces Creonte asume una situación que pone en riesgo a la ciudad misma, dejar un cuerpo en descomposición a la vista de todos, el aroma a podrido invade y enferma a la ciudad. El acto revolucionario de Antígona se toma como un acto que salva no sólo el cuerpo de su hermano de ser comido por las bestias, salvado de no ser recibido por los muertos, sino a la ciudad misma de la maldición de los dioses; ella paga el acto purificador de la ciudad y los mismos actos de Creonte. Antígona sin temor va más allá de la muerte.

Antígona es el personaje que dueña de su deseo lo lleva hasta el límite, lo sobrepasa, pues el Áte no le causa ni compasión ni terror, ya que es su decisión la que implica la necesidad de la acción y por ello es un personaje ético por excelencia. Antígona siempre sustenta la responsabilidad de su acto, ya que no permite siquiera que su hermana pueda acompañarla en la carga del castigo. La ética que se siembra en Antígona es total, suficiente para limpiar a su propia familia de la maldición que carga y que aflige a la misma Tebas.

Creonte es el personaje que cae en la *hamartía* (el error), es el que pierde todo juicio y cae en sus propios errores. El deseo no le permite entender sus actos, pero cae traicionado en su pasión, dado que la culpa se adentra en Creonte y el temor y la compasión lo convulsionan. Entonces trata de correr y enmendar sus errores, trata de responder por aquellos errores que ya están cometidos: cubrir el cuerpo de Polinices y salvar a Antígona, pero es tarde, tanto que la muerte visita a su hijo y a su esposa.

¿En qué momento se abren los ojos antes de lo terrible? El personaje que llama al justo medio, a ese punto donde se puede encontrar la respuesta y la felicidad, por la que dentro de la desgracia el orden tomaría, es Tiresias, el ciego vidente que anuncia que tanto Creonte como Antígona están locos. Tiresias los llama a recobrar el juicio, a detenerse antes de que sea tarde; y llama a la razón, al punto donde aún se puede habitar, pero entre los errores de juicio y el deseo de ir más allá de lo permitido, termina llevándolos a lo terrible de sus actos. Ciertamente para Antígona las palabras de Tiresias llegan demasiado tarde: “Nada menos dionisiaco que el acto y la figura de Antígona”.⁴⁵

⁴⁵ *Ibidem*, p. 339.

La ética trágica vista desde Lacan, tiene mucho sentido sofocleano, pues sus tragedias son muestra de la confrontación que los personajes tienen frente a sí mismo. Su deseo es medido en medio de las palabras, en medio de los monólogos internos: “El héroe de la tragedia participa siempre del aislamiento, está siempre fuera de los límites, siempre a la vanguardia y en consecuencia, arrancado de la estructura en algún punto”.⁴⁶

El deseo del héroe es la confrontación entre padecer sus sentimientos o actuar en ellos hasta tomar la responsabilidad que su acto implica. El deseo y el límite confrontan esa libertad que cada ser humano tiene, entre actuar y desear, entre hacerlo y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. La actitud ética es siempre responsable de cada acto. La tragedia es la forma de exponer esa terrible verdad.

“¿Por qué requiere la ética un teatro?”.⁴⁷ Porque antes que existiera filosofía existió un teatro, retrato del mundo griego y la forma de mostrar la virtud, la forma de llamar a los espectadores a actuar con la mayor ética que es posible aspirar de los héroes, que sin reservas apelan a una decisión que asumen, responden y llevan hasta el último momento.

El héroe es el ser que busca la verdad a costa de su propia vida. Es el personaje que asume el reto de llegar a la verdad. Antígona es la heroína de la tragedia porque desde que inicia asume su posición en ella, quebranta el edicto, asume su muerte, y los actos aún en beneficio de la ciudad caen sobre ella, sin permitir que su hermana Ismena intente siquiera estar en la condena. Antígona actúa y responde por ellos.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁷ Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía, *Lacan...op.cit.*, p. 21.

Antígona en su deseo y superando cualquier sentimiento de piedad o de terror, asume los actos; la ética trágica se impone como el héroe que no teme pasar el límite, la muerte no le da miedo. Es ella la que con su acto purifica la ciudad entera, la libera del dolor al que es sometida. La catarsis de la ciudad se realiza en el momento en que ella es enterrada.

La conciencia del acto ético es completada cuando Creonte, el creador del desastre, asume la conciencia de que ha obrado mal. Las palabras de Tiresias por fin son tomadas en cuenta y marcha a enmendar sus errores: enterrar el cuerpo de Polinices y dejar que viva Antígona. La culpa, el temor y la piedad por la que la tragedia pugna, por fin se plantea.

El deseo de Creonte es retroceder, aún sin que el límite sea para él, suplica retroceder para enmendar su error. Pero no es suficiente, no llega a tiempo. La función de Creonte es aplicar la ley, aún siendo un edicto que quebranta las costumbres griegas, se llena de culpa, el error de su deseo lo lleva a sentir el remordimiento de sus actos, la responsabilidad que en un momento parecía acertada se revierte contra él. La llegada de la culpa es contundente: Creonte acepta el error de juicio.

El deseo de ética es encontrar una estructura en la cual el bien es posible, no sólo como una forma de pensamiento, sino además de vivirse, desearse.

La ética del bien procura por momento el cuestionamiento de los actos y en especial la forma de responder ante ellos: ¿Qué hacer ante los hechos? ¿Cómo responder por el acto? ¿Cuál es la verdad que se asoma después de un acto impulsado por la búsqueda de la verdad?

La ética trágica vista desde el psicoanálisis partiendo del brillo de Antígona convoca primordialmente a entender que muchas veces no es el miedo lo que nos impulsa al acto, sino la decisión profunda de aceptar la misma muerte con tal de llevar a cabo ese destino, que por supuesto es una elección, aún siendo un error de juicio (Hamartía) o sobre pasar el límite (Áte); el deseo de encontrar la verdad es la fuente del movimiento de la virtud misma: “La ética es un debate, una decisión, una crisis”.⁴⁸

⁴⁸ Patrick Guyomard, *El deseo de ética*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 22.



TRES

El esplendor ético de Antígona

3.1 La sustancia ética en Hegel y la discusión de las leyes frente Antígona

*En lo que es ley "tiene"
que reconocerse
a sí mismo
"todo corazón".*

Hegel, *Fenomenología del Espíritu*.

Hegel es uno de los filósofos que recurrentemente se cita para hablar sobre Antígona. Es un frecuente lector de los griegos clásicos, lo cual se refleja en su obra. A pesar de que muchos investigadores han hablado de la concepción hegeliana sobre Antígona, creo que aún queda mucho por tratar al respecto, pues en las diferentes opiniones pareciera que hay momentos en que la admira y otros en que su admiración tiene que ver con una forma de desacreditar los actos que comete la joven Antígona, frente a las decisiones tomadas por Creonte y la conformación de las leyes.

Es a partir de la lectura de la *Fenomenología del Espíritu*, donde se lee cómo este autor está profundamente enamorado de la obra de Antígona, aunque trata de disimularlo. Hegel parece mostrarse totalmente contrario a lo trágico. Sin embargo, en él se ven dos cuestiones que desencadenarán filosofías basadas en ello, que sobresalen en el texto. La primera es que es uno

de los sistemas filosóficos más completos y complejos; apela a un movimiento triádico (tesis, antítesis y síntesis), por lo cual, todo el texto se mantiene en un proceso de avance histórico, solamente como un referente teórico, donde el autor muestra el proceso filosófico de la humanidad. La segunda es el planteamiento sobre lo que debe venir dentro de la misma tragedia en ese continuo movimiento.

Es una filosofía que apela al incesante cambio, entendiendo que el texto se debe leer como el proceso de vida de un ser humano. En las primeras páginas es el inicio de una vida, las primeras palabras, con el tiempo se desarrolla, con el pasar de los capítulos nos describe cómo la conciencia entra en diálogo con ella misma, su acercamiento a la realidad, a otras conciencias, otros seres humanos, hasta llegar a la edad adulta, hasta el pináculo de la *Fenomenología del Espíritu*.

Esto da pie al planteamiento que vendrá a revolucionar el pensamiento del siglo XIX: el rompimiento, la contradicción, los opuestos. Todos estos son elementos que desembocan en una visión de lo trágico, ya que la contradicción será la base. Por ello lo trágico se hace presente desde este momento. Hegel conoce las tragedias gracias a su amigo Hölderlin. Este gusto por la tragedia lo va unir con Schelling, algunos años menor. De no haber conocido a Hölderlin nunca las hubiera podido leer, ya que se le dificultó la traducción de las obras; las versiones que lee en alemán son de Hölderlin; el registro que se tiene es que Hegel conoce las obras en 1787 y les tiene un gran aprecio a las tragedias que conoce, que ciertamente elogia en su estética, pero a pesar de ello trata de alejarse de ellas, pues al momento de construir la *Fenomenología del Espíritu* es necesario romper este lazo, para poder generar una estructura apegada a la

razón, en el sentido de ser más pensamiento y renuncia a los sentidos. Ciertamente lo trágico se queda de alguna forma en el pensamiento de Hegel, pues en los siguientes años dará paso a autores como Schelling, Nietzsche, Kierkegaard, entre otros.

Es en el texto *Antígonas* de George Steiner donde se señala que en la *Fenomenología del Espíritu* se encuentra reflejada la obra en varios momentos, además de la referencia directa que hace en sus *Estudios sobre la Estética* donde también la nombra, y se sabe que la primera vez que la cita es entre 1795 y 1796. Bajo este antecedente podemos asegurar que hace dos citas de versos en la *Fenomenología del Espíritu*. La primera cita se localiza en el fragmento de la *Razón*, cuando habla sobre las leyes; ahí se refiere precisamente al hecho de las leyes que apela Antígona para enterrar a Polinices, las leyes de los dioses. La segunda cita se encuentra en el apartado del *Espíritu* y es donde especifica la conducta ética y la relación con la culpa. En el apartado del *Espíritu* además se hace una referencia directa sobre la tragedia de *Edipo Rey* y la actitud de *Antígona* en la tragedia que lleva su nombre.

En la mayoría de los estudios encontramos citado el fragmento sobre la familia, la relación de hermanos, la situación de la mujer frente al estado, donde la mayoría de los filósofos confirman el paralelismo que establece con la protagonista, siendo ella la referencia obligada para adentrarse al tema. Plantea a ella, la hermana, el amor más puro: el de los hermanos; pero ella, la mujer, es al mismo tiempo: “la eterna ironía de la comunidad”.⁴⁹ Sin embargo, siguiendo la revisión de Steiner, se aprecia la importancia del fragmento de la

⁴⁹ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, México, F. C. E., 2000, p. 281.

Razón, donde afirma que es en éste donde se ve el mayor impacto de la tragedia sobre Hegel.

Creo que seguiremos sin entender cuál fue esa primer impresión de la obra sobre Hegel, pero lo cierto es que desde este primer momento queda impactado. Podemos pensar que al igual que Sófocles se encariña con Antígona, pero no puede aceptar lo que hace, sobre todo porque rompe con todo lo que piensa sobre la visión de un estado y la fundación del mismo, ya que ella va contra él, y esto se ve reflejado en la *Fenomenología del Espíritu*.

Otras de las cosas que se deben resaltar es que a pesar de ser tantos los estudios sobre la *Fenomenología del Espíritu* y su relación con la tragedia de *Antígona*, no existe alguno que precise en detalle de cuántas veces se puede establecer esta relación paralela que Hegel genera mientras desarrolla su libro. Por momentos podría llevar a pensar que las formas de establecer las referencias sobre Antígona en la *Fenomenología* son numerosas y muy bien establecidas en su argumentación; por momentos un acercamiento a la postura de la protagonista, en otros una condena total sobre la actitud de la misma, otras en el entendimiento de que Creonte siempre actúa desde la visión del estado, la necesidad de mantener el orden y asegurar la ley misma.

Por todas estas razones he decidido en un primer momento tratar la importancia de hacer un pequeño análisis sobre lo que se dice de la *ley del corazón*.

La conciencia se va formando poco a poco, en un primer instante, apenas se sabe a sí misma su realidad le es ajena, por lo que muchas veces pierde el sentido de lo que ella misma es. Oscila entre el placer y la necesidad, entre lo que es y los otros le dicen que es. Es una apariencia carente del

reconocimiento de su esencia propia, y justamente es por eso que tiene la necesidad de entender quién es, salir del círculo de relaciones que le viene del exterior y conocer lo que de verdad es asumirse.

Hegel expone la distancia entre la ley del corazón, propia de cada conciencia, y la ley que rige al otro, que también es una ley del corazón; así se genera un abismo entre ambas, y Hegel plantea una ley que debiera ajustarse a la realidad de todas las conciencias: la ley del estado, la comunidad, que tiene con fin el bien común.

Esta ley de la realidad tiene el riesgo de que los seres “individuales” la vivan ajena, y por lo tanto la desconozcan. Hegel sabe que sólo en la posibilidad de movimiento se puede establecer un punto de referencia y por ello asume que el individuo tendrá que asumir esa ley es para todos.

El autor tiene claro que lo primero que nos rige como individuos es una ley que proviene del corazón, aquella que nos permite buscar las formas éticas que el sujeto vive como una acción donde sólo se busca el bien antes de que los individuos lleguen a aceptar una ley de la realidad, una ley que provenga de la polis y entender por qué se deben subordinar a ella. Aquí debemos señalar que la palabra que usa él mismo es individuo, con el fin de dejar en claro que es la idea de uno solo frente al todo. En este sentido Hegel asume que los hombres que deberían forjarse en una comunidad para el bien de la sobrevivencia de la misma comunidad son seres basados en los héroes trágicos, individuos con la capacidad de responder por sus propias acciones.

Cada uno de nosotros tiene una ley dictando lo que debemos hacer. Según menciona Hegel la tenemos de forma intrínseca, pues es una ley que nos obliga a plantear qué somos, un reconocimiento que se busca en la

realidad, justamente lo que aparece en esa búsqueda del reconocimiento de la existencia desde la lucha del amo y el esclavo. Lo que en un momento asumirá Hegel es que lo importante no es quién tenga la mejor ley, sino que son usadas como armas, de ahí la importancia de la lucha para generar la virtud. Hegel nunca pierde de vista que suceda lo que suceda, lo que se está generando es el movimiento para acercarse a la sustancia ética. Es decir, hasta que punto la ley que pone Creonte es realmente una ley que deba cumplirse en bien de la comunidad, ya que el edicto que manda Creonte tiene consecuencias fatales, pues en la visión del mundo griego tiene la maldición de los muertos para los vivos, la maldición para la ciudad de Tebas, una más por otra ley que se vuelve a dejar afuera. La posición de Antígona es asumir la purificación de la ciudad, asumiendo que por ello será castigada.

Esto va a generar un problema, ya que en el momento en que Hegel quiere justificar la polis y el estado como rectores debe suprimir cualquier intento de individuo. Antígona es relegada aún con su decisión de asumir las consecuencias de los actos, ya que lo importante para Hegel es el sentido del bienestar común, donde los hombres mayores son los únicos concedores de lo que debe hacerse en cuestiones del estado; por consecuencia las mujeres y los jóvenes no deben participar en la toma de decisiones. Por ello Antígona se convierte en un verdadero problema. Ya lo había dicho Creonte:

“Y ella tuvo conciencia de su exceso en el momento/ de transgredir las leyes ya dictadas;/ y después de haberlo hecho, este exceso es el segundo:/ jactarse de eso y burlarse porque lo hizo./ Y ahora el varón no sería yo, sino ésta,/ si sus atribuciones quedaran sin desgracia para ella.”⁵⁰

⁵⁰ Sófocles, *Antígona*, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 79.

Ella se muestra como cualquier individuo libre, asumiendo la consecuencia de la ley del corazón, conociendo el riesgo de morir.

Hegel asume que el obrar, la acción de los individuos regidos bajo la idea de esta ley del corazón, es asumir una virtud, en el fondo acepta que los individuos tienen problemas para instituir una acción del otro que sea buena para todos, pues en este instante quebranta el concepto de propiedad e identidad personal. Hegel asume que hay un juego de inversión donde el individuo cambia su forma de mirar, puesto que en la realidad ve lo que quiere ver; por lo tanto no hay una idea de lo que sucede, pero en su interior el acto que quiere hacer es el bien.

Lo importante de todo el discurso que se elabora en este apartado es que por más que argumenta que la ley del corazón nos puede llevar a cometer errores, lo que se busca, en el fondo es el bien común, y de forma total, la virtud misma, impensada, pero claramente buscada a partir de la sustancia ética que cada individuo tiene por esa ley personal.

Entonces el estado genera formas que deben seguirse, leyes que sin reserva deben aplicarse a todos los ciudadanos de una "polis", pero lo que asume este autor es la contradicción que se genera en los individuos, que se sienten extraños a esa ley, porque no es una ley que nace en ellos, no es algo que aprueben sino que viene de afuera, se impone sin miramientos teniendo como respuesta una insatisfacción de los ciudadanos.

Es aquí, donde notamos el primer golpe contra Antígona, porque nos hace notar que debemos pensar en que actuar fuera de la ley, sin hablar de

esa primera ley que nos define como persona: “la ley, es la ley del corazón”.⁵¹ Si sabemos que nuestra individualidad enfrenta la muerte que la aceptamos como parte de nuestro “ser hombre”, nos obliga a actuar. El mismo Hegel lo dice en la *Fenomenología del Espíritu*, sólo el esclavo que no teme perder la vida puede convertirse en amo. Si se decide a actuar, de alguna forma nos hace ser “tierra” (el olor a podrido debe desaparecer) ya que podemos morir en cualquier momento, aún siguiendo la ley que dicta el corazón, porque es parte de nuestra realidad. Sin embargo, la razón simplemente es aquello que examina las leyes, pues no se ha consolidado la sustancia ética. Pero para este momento sólo el perfil del héroe trágico tiene sentido de la ética: actuar y responder por los actos, poniendo en riesgo la vida misma.

Se reconoce que a lo largo de este movimiento del individuo (la idea de su persona) al contradictorio sentir de los otros, se gesta una forma de actuar: una ley interna; preceptos que funcionan como la guía del individuo, pero hasta no ser observados y examinados en los procesos de funcionalidad en la realidad son simples principios que dejan sólo la posibilidad de una mala interpretación. Lo que es cierto es que de forma personal siempre se busca llegar algún punto en donde se consolide eso que se busca. Para algunos es alcanzar la virtud, para otros ni siquiera la han escuchado nombrar.

Así hay leyes que se cumplen por deber; vienen de una idea más general, promulgada por el estado, teniendo como meta el bien común. Sin embargo habrá otras leyes que sólo bajo la dirección de la sustancia ética, movida por la virtud y la ley personal se actúan, más allá de una necesidad o placer, sino sobrepasar el precepto del deber ser, no por conocimiento, sino por

⁵¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenología...op. cit.*, p. 219.

la aceptación y conciencia de la fuerza que esta implica. Será entonces que el sujeto esté apelando a ese plano donde su conciencia y realidad se encuentra al apelar a una ley del corazón, que asuma en la universalidad, pero lo justo: “la esencia ética no es ella misma e inmediatamente un contenido, sino solamente una pauta para medir si un contenido es capaz de ser o no ley, en cuanto que no se contradice a sí mismo”.⁵²

Pero, como he dicho, en el fragmento de *Razón* no se busca como fin el actuar, pues ella es sólo la que termina examinando las leyes. Sin embargo, debo citar que la autoconciencia debe tener claro su comportamiento simple y claro hacia las leyes.

Lo que Hegel afirma al final del capítulo de la *Razón*, puede parecer que se deslinda de las acciones de Antígona o que tal vez deba ser castigada, pero las asume como la única vía posible de ser, ya que “La disposición ética consiste precisamente en atenerse firme e inmovible a lo que es lo justo, absteniéndose de todo lo que sea moverlo, removerlo y derivarlo”.⁵³ Hegel defiende en este momento la actitud de la protagonista, la sabe dentro de su sustancia ética, siendo la esencia de la autoconciencia y “es su ‘realidad’ y su ‘ser allí’, su ‘sí mismo’ y su ‘voluntad’”.⁵⁴

Es cierto que el fragmento de *Razón* como parte del análisis de Antígona dentro de la *Fenomenología del Espíritu* no se conoce tanto como lo tratado en el de *El Espíritu* y lo referente a la lucha entre la familia y el estado o la ley divina y la ley humana, pero creo que en un primer momento Hegel busca salvar a Antígona, encuentra la individualidad perfecta, por su fuerza y su decisión en la ley del corazón, pero en el momento de fundamentar al Estado

⁵² *Ibidem*, p. 250.

⁵³ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 255.

debe olvidarse de ella, aceptar que Creonte es el que tiene la verdad, quedando ciego al mismo tiempo, sin darse cuenta que Creonte vuelve a quedar fuera de la ley, fuera de la ley que nos hace humanos, la ley de los muertos.

Sin embargo, se debe aclarar que en el fragmento de la *Razón*, el que siempre queda fuera de la ley es Creonte, pues la cita final del capítulo apunta que una ley sobre las humanas es la divina. Por otro lado, examinar las leyes nos hace según el autor quedar fuera de la eticidad.

Ciertamente Creonte genera nuevas leyes, leyes que ni el estado es capaz de dictar, como dejar a un muerto sin enterrar, sin que se detenga ante una ceguera, sin examinar el pago de las consecuencias. Creonte, siendo él la representación del estado, duda de las leyes, las cuestiona, generando confrontación con la ley primera: la ley del corazón.

Para Hegel la ley del corazón es sólo un momento, ese momento no continúa su crecimiento para la creación de un estado, se queda afuera. Ahora le sigue el estado hacer que los individuos asuman la correspondencia con la ley del Estado, siendo éste el rector de la comunidad.

Ahora bien, comprende que como célula viva existe la familia, la existencia de dos leyes la fundan: la primera es la ley divina que es representada por las mujeres y el hogar, la segunda ley es la ley humana representada por el padre y los hombres de la comunidad, esta última es el centro del cual parte la ley del estado que todos los individuos han vivido de alguna forma desde el seno de la familia, bajo el techo de un padre, representante del estado dentro de cada familia.

Bajo esta estructura lo que hace Hegel en un momento es condenar a Antígona, puesto que es una mujer que sólo puede apelar a una ley divina, ya que en la visión hegeliana ella no tiene por qué tomar alguna postura de decisión dentro de la comunidad. Sin embargo, Hegel asume que la familia como unidad es una célula que adquiere entre sus miembros otro tipo de compromisos:

Lo ético parece que deba cifrarse ahora en el comportamiento del miembro 'singular' de la familia hacia la familia en su 'totalidad' como la sustancia, de tal modo que su obrar y su realidad sólo tengan como fin y contenido la familia.⁵⁵

Pero Hegel no cree que deben quedarse ahí los hombres, puesto que ellos pertenecen al estado, más porque su realidad civil es la que permanece como la estabilidad de la sociedad.

Sin embargo, en la lectura del capítulo de *El espíritu* encontramos una referencia a la muerte que seguramente parte de la lectura de Antígona, pues Hegel asume que la forma en que un muerto, un individuo, puede ser tomado en cuenta como miembro de la comunidad es enterrarlo, justamente lo que la ley divina manda, lo que Antígona hace.

La referencia a la muerte es el inicio de la tragedia, por no enterrar a Polinice donde la tragedia cobra vida; es la ausencia de entierro lo que Antígona demanda a Creonte; y es en este punto en el que Hegel apoya a Antígona, la limpieza de:

[...]la singularidad vacía, solamente un pasivo 'ser para otro', entregado a merced de toda baja individualidad carente de razón y de las fuerzas materiales abstractas, a la primera por la vida

⁵⁵ *Ibid.*, p. 264.

que tiene, y a las segundas, que por su naturaleza negativa, son ahora más poderosas que él.⁵⁶

Hegel está de acuerdo en que los muertos pertenecen a la tierra y por orden de la ley divina deben estar enterrados.

Pero Hegel no solamente lee en Antígona la cuestión de las leyes o de los muertos, la existencia de la familia es revisada, pero de una forma especial valora la relación entre el hermano y la hermana. Le da un valor mayor que cualquiera de las otras relaciones que puede existir dentro de los lazos familiares. Existen tres tipos de relaciones: marido y esposa, padres e hijos y hermano y hermana. La tercera es que tiene la supremacía.

Hegel explica que esta última relación se mantiene en una quietud que permite un equilibrio, ya que son la misma sangre, hijos de los mismos padres, que comparten el origen y sobre todo son entre ellos “libres individualidades”.⁵⁷

Lo que es claro es que el hermano podrá entrar en la comunidad de los hombres, él estará tomando decisiones que tienen relación con la sociedad, ya que él es poseedor de una autoconciencia. En cambio, la hermana nunca podrá dejar la ley divina:

Lo femenino tiene, por tanto, como hermana, el supremo ‘presentimiento’ de la esencia ética; pero no llega a la ‘conciencia’ ni a la realidad de ella porque la ley de la familia es la esencia que es ‘en sí’, la esencia ‘interior’.⁵⁸

⁵⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 269.

Antígona siempre apela a la ley divina, la ley de los muertos, que Hegel hasta este momento no desconoce, ni su fuerza ni su razón; tampoco desconoce que el amor más profundo es el que existe entre hermanos, la relación más pura y benéfica, una relación que permite mantener un equilibrio entre las dos leyes y los dos hermanos (ella y él). Ni si quiera niega el sentimiento de Antígona con respecto a la muerte de Polinice ni el porqué es llevada a la acción de buscar a costa de todo enterrarlo: “Por eso la pérdida del hermano es irreparable para la hermana, y su deber hacia él el más alto de todos”.⁵⁹

Entonces: ¿qué es lo que no soporta Hegel de Antígona? ¿Cuál es la crítica que hace si en sus mismas expresiones en los *Estudios sobre la Estética* como en la *Fenomenología del Espíritu* hace referencia a una Antígona poderosa, hermosa y con el brillo de ser un personaje que se mantiene dentro de un carácter fuerte buscando solamente en lo que tiene que actuar en su ser femenino, su ser de hermana, su ser de la ley divina, su ser de la ley del corazón? ¿Cómo es que la condena a pesar de notar todos los aciertos que actúa?

La condena de Antígona viene primeramente por una supuesta falta de capacidad de comprender la ley humana de ella, de su ser femenino. Mas Hegel siempre tiene ante su vista la posibilidad de que la unión de ambas leyes, la divina y la humana son lo que permite el equilibrio. Es el movimiento de las dos leyes lo que permite entender ese punto limítrofe de pasar de la realidad a la irrealidad, pero es sólo en el conjunto de lo femenino con lo masculino:

⁵⁹ *Ibid.*, p. 269.

—el de la ley humana que se organiza en miembros independientes, hasta descender al peligro y la prueba de la muerte—, y el de la ley subterránea, que asciende hacia la realidad de la luz del día y hacia el ser allí conciente; movimientos de los cuales aquél corresponde al hombre y éste a la mujer.⁶⁰

El sentido de lo trágico asalta a Hegel; en la sutileza de sus palabras aparece como el principal motor de su pensamiento, en la lucha de los contrarios se mantiene el equilibrio.

Ahora bien, Hegel ha dicho que Antígona es la tragedia por excelencia, es por ella que se reflejan sus acciones en la *Fenomenología* una serie de atributos, pero también demanda de ella un sentir ético.

Hegel demanda un actuar más allá de una pasión o sentimientos amorosos. La ética es el proceso de ir del pensamiento a la acción. A toda acción debe existir la capacidad de asumir esos actos: la culpa. La culpa adquiere el significado de delito según Hegel. Los actos pierden realmente la posibilidad de alejarse de ser delitos ya que, según nuestro filósofo, no se sabe diferenciar entre ambas leyes: la humana y la divina. Cada una de las leyes demanda algo diferente, irreconciliable; por ello asumir alguna es ir contra la otra.

Es aquí cuando Hegel reflexiona sobre el acto de Antígona:

Pero la conciencia ética es una conciencia más completa y su culpa más pura si 'conoce previamente' la ley y la potencia a las que se enfrenta, si las toma como violencia y desafuero, como una contingencia ética y comete el delito a sabiendas, como *Antígona*.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁶¹ *Ibid.*, p. 277.

Entonces apela Hegel a que un acto nos lleva a conjuntar la realidad y la sustancia ética. Antígona después de un acto sólo puede asumir las consecuencias. Es lo que el personaje habla desde los primeros versos. Sabe de su muerte porque es el castigo que debe de recibir después de sus actos, pero no teme, pues ella está mucho más lejos que el miedo a la muerte, está defendiendo su derecho de la ley divina, la relación con su hermano.

Hegel explica que en realidad por más que exista un acto ético en la sustancia llamada Antígona, ella no puede ser un individuo de la comunidad, porque su origen está ceñido a su ser mujer. Lo femenino es *la eterna ironía de la comunidad*, que antes de ver el bien de la comunidad, procura el bien de los dioses y de los hermanos como relación más pura.

Ahora bien, el problema que Hegel no resuelve, ni se atreve a tocar es que Antígona actúa impulsada bajo la ruptura de las leyes humanas. Creonte, representante del estado, manda un edicto donde justifica que quede insepulto un cuerpo y de ser enterrado se pagará con la vida; no es verdad que Antígona se sacrifica en bien de toda la ciudad. ¿Acaso no el mismo Hegel asume que enterrar a un muerto es deber de la comunidad, una forma para limpiar la sustancia negativa de los mismos individuos que viven bajo la ley humana?

Pareciera que el amor de Hegel a Antígona se ve limitado. Existe una visión de su tiempo que no permite hacerla la heroína, ni darle en verdad ese valor que por su sexo no debe atreverse.

Si lo pensamos por un momento la tríada del amo y el esclavo se vuelve a repetir, la triada de la ley divina y la ley humana se reflejan en el sentido de lo femenino y lo masculino. La gran diferencia es que, mientras el esclavo tiene la posibilidad de ser amo, de ser libre, las mujeres, como la ley divina, nunca

pueden realmente ganar a lo humano y a lo masculino. La lectura de Hegel muestra la existencia de una ley más noble en lo femenino, la actitud más ética de una mujer como Antígona, que en su acción se sabe culpable, que no niega el hecho y es justamente lo que reclama, que ella asume esa ley humana, aun partiendo de la ley divina, sabiendo que actúa bien bajo su ley, debe asumir el castigo de la otra ley.

Hegel piensa en la tragedia de Antígona, en su decidida acción y por momentos la lectura de la *Fenomenología del Espíritu* nos hace pensar que en realidad siempre la reconoció como la heroína que debe ser recordada, aun pasando por el mismo Edipo, un hombre.

Sin embargo, su exposición celebra su muerte, su destino, pero no por la concordancia de su respuesta ética, sino por ser mujer; a pesar de ello, queda claro que Hegel amaba como personaje a Antígona, al punto de llevarla como ejemplo en algunas de sus páginas de la *Fenomenología del Espíritu*.

3.2 Zambrano: en el umbral de Antígona

*Existir es resistir,
ser "frente a",
enfrentarse.*

María Zambrano, *El hombre y lo divino*.

María Zambrano es la filósofa española que dentro de su pensamiento retrata cada uno de sus momentos de vida. Plasma ese sentido de lo trágico que en cada espacio de su vida se genera: una España en guerra y el rompimiento de su familia, en especial el alejamiento de su hermana es lo que la lleva a pensar en cada palabra de esa condición humana que lejana de los dioses, pide piedad.

En Zambrano encontramos rasgos importantes de la filosofía trágica. Escribe cómo la tragedia tiene ese lazo fundador con la filosofía, como una lleva a la otra y en ambas se concretiza una forma por partida doble, una mirada sobre la parte más humana, partiendo del conocimiento pasional: un saber profundo, tanto o más allá del corazón.

Su planteamiento es la filosofía auroral, se encuentra entre la luz y la oscuridad, supone que debemos partir de ahí para entender lo que somos humanamente hablando; es decir, somos las sombras que se proyectan por la luz que hay, pero ambas habitan el mundo, ambas somos nosotros. La filosofía de la aurora tiene ese sentimiento de lo trágico, de aquello que nos inunda; somos la oscuridad que se va y la luz que llega, somos ambos, aunque se reniegue siempre de eso tormentoso, oscuro, siniestro, terrible, que habita en nosotros, de ese caos que no permite ver la luz, y que sólo complica la vida:

porque el mismo caos es importante, porque el movimiento nos inunda y nos obliga a vivir.

Al mismo tiempo su pensamiento busca siempre enraizar al hombre a lo que es, esa parte que no puede negar, esa condición humana que lo expone a su mejor y peor parte: su trato con lo divino, sus debilidades, sus razones, su existencia, más allá que un conocimiento racional, el entender (sí es que se puede), el porqué se respira día con día. Es así como Zambrano asume lo pasional del hombre.

Siguiendo la lectura de Zambrano encontramos su reconocimiento del ser humano en su sentido trágico por reconocerse en ese puesto, lejos de la divinidad, pero buscando siempre estar con ella, donde sólo le queda el encuentro con su propia naturaleza, no puede menos que quedarse a la espera de lo que pueda venir. El hombre es el ser que busca razones y explicaciones de su finitud. Es el ser que le reclama a los dioses aun desconociendo su existencia.

Entonces habla y explica uno de los conceptos más importantes, que a través del tiempo se ha buscado definir, pasando si es necesario por varias religiones: la piedad. Dice que es un oficio que a lo largo de la historia de la humanidad, ha buscado nombre, lugar, ser considerada una virtud, pero sin lugar a dudas María Zambrano afirma que la tragedia es el único lugar donde puede existir.

¿Por qué la piedad se anuda a la tragedia? ¿Por qué es el oficio de la tragedia el que tiene la fuerza para hablar de la piedad, si en su centro mismo su oficio es más terrible que piadoso? Es tal vez la razón de preguntar ¿por qué un texto como lo trágico se mantiene como uno de los más poderosos para

los pensadores del siglo XX? Por ningún motivo debemos pensar que sólo son ellos los que la piensan; no podemos negar que su interés por la misma es mucho mayor, no sólo en el sentido de engrandecerla en su forma literaria o teatral, no se reduce a lo brillante de los clásicos y las secuelas que hoy en día aún repercuten. Los pensadores encuentran el poder de una estructura trágica, en el sentido de la grandeza que ella misma contiene. Y por ello la razón de reinterpretarla con su propio cristal, optando por alguna que es “la tragedia más importante”.

María Zambrano asume que el infierno siempre ha estado cerca de nosotros, tan cerca que debemos abrir los ojos y vernos en el espejo, es parte de la vida, ya que está siempre ha querido ser.

Por ello es importante retomar esa idea de la piedad, el oficio más antiguo del hombre que tiene una concepción de diferentes acepciones. La filósofa afirma que es el oficio de la tragedia, ese acto, acción que el hombre ve en un escenario, que por muchos momentos vive en su vida. El momento límite de mirar al otro y asumirlo como persona, es ver la existencia: “La piedad es acción porque es sentir, sentir ‘lo otro’”.⁶²

La tragedia puede ser vívida, tiene un aspecto existencial, totalmente sensual, no sólo se piensa, se ve, vive, llora, sufre. La tragedia es la única forma de seguir. Somos trágicos porque vivimos atados al destino último que es la muerte, y sin embargo nos permite andar: aceptar, enfrentar, resolver, decidir morir: “El hombre aún no ha podido sentir el tiempo, su tiempo propio, el ritmo de su vida”.⁶³

⁶² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, F.C.E., México, 2002, p. 216.

⁶³ *Ibidem*, p. 212.

María Zambrano aborda el tema de la piedad en su libro *Lo humano y lo divino*, en el cual habla de la piedad como una forma importante dentro de la tragedia.

En lo trágico vemos la carga de un sentido que nos mantiene siempre en esa parte complicada de la existencia: nos asoma en el dolor, el que nos hace tomar un rumbo diferente, el que nos despierta de una vida de penumbra. La tragedia transforma, no es simplemente terror, lleva en sí misma la piedad; hay una dicotomía fuertemente aferrada: terror y piedad. Lo trágico aprende que su caminar debe salir de ese punto. El caos ordena con dolor, pero ordena indudablemente.

La tragedia tiene el poder de hacernos detener y repensar la vida, la situación, el camino. María Zambrano pone en lo trágico ese sentido de estar cerca de la virtud, la libertad, pero en especial la piedad, lo que sobre todo obliga a pensar en que esa condición humana, en su fragilidad y caos, tiene el poder de restituir lo que el hombre por origen no tiene:

Vida es movimiento, pero el hombre ha manifestado un cierto horror a este movimiento que es el vivir, al desmentido que la multiplicidad da a cada acto del pensamiento y a esa unidad que la vida presupone y busca hacia la cual corre.⁶⁴

Los hombres temen siquiera pensar en esta posibilidad y de ahí Zambrano hace notar que lo trágico abre la posibilidad de la libertad, de la responsabilidad de los actos, de poder pensar, es decir, el poder decidir sobre que pensar y como actuar, lo que genera en los hombres ese caos, pues se ven arrastrados a la oscuridad. Pero la tragedia es madre de este sentido, propone abrir ese

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 194.

espacio trágico de lo humano, para obligarlo a pensar en que: “La piedad se define primero como el trato adecuado con los dioses, para acabar reconocida como una virtud, es decir, un modo de ‘ser del hombre’ justo”.⁶⁵

En la tragedia existe la posibilidad de que los hombres se asuman, afronten su destino y sobre todo carguen con la responsabilidad que la libertad que han engendrado para cada uno de ellos. El deber ser un hombre justo los lleva a contener ese grado de virtud, ese sentir la existencia en cada instante que la vida pone frente a cada uno de nosotros.

Para María Zambrano seres trágicos somos todos, pero sólo los héroes son de otra estirpe, no son tan humanos, pero tampoco son tan divinos; sin embargo son los que cargan todo el peso de ser; de ellos se espera la virtud misma, esos hombres justos que sin pedírselos, sin ponerlos a consideración son llamados a ser extraordinarios, superar el terror y confrontar cualquier pesar, los héroes son aquellos que viendo la situación en la que se encuentran deciden tomar la responsabilidad, se descubren héroes en el camino:

El protagonista era una entidad más que un individuo; una estirpe. Y por fuerza había que ser así, pues en este estadio religioso el mal es impureza casi física que se hereda y se contamina; no falta individual, cosa de la conciencia que la conciencia misma disuelve, sino mancha y maleficio que es necesario purificar y conjurar.⁶⁶

Y el nombre de Antígona aparece en uno de los textos de María Zambrano, no hace un estudio, la interpreta en su delirio, en esos escasos momentos que divaga en la tumba aún viva, su mente y sus palabras en el

⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 222.

encierro de la tumba, en el dialogo con los ya muertos, con los extraños, con la luz, con Creonte antes de que la muerte la inunde.

La imagen de Antígona dentro de la visión de María Zambrano nos muestra una búsqueda para entender el camino que ella asume como la protagonista. ¿Cuál es el ser trágico que permite ver en Antígona y al mismo tiempo comprender el poder de su piedad, de su amor?

La tumba de Antígona es para María Zambrano un texto que permite ver en una difícil discusión a Antígona, por momentos es un monólogo que explica las actitudes de cada momento de su vida y en otras es el reclamo a los personajes que la marcan y la obligan a ser quien es. Ella es el personaje más importante del cual se puede iniciar todo un discurso sobre la muerte, y en ese relato de su proceso de morir, también habla de la vida; razones de por qué y cómo actuar ante aquellos que son su familia. Es en el seno de la tierra, a unos momentos de perder el aliento, que Zambrano le da permiso de defenderse, aún después de su defensa frente a Ismena, frente a Creonte, frente al Coro.

Antígona tiene permiso de reclamar porque ella sólo actuaba bajo la influencia de la piedad. Su deber frente a los muertos, más allá de la sangre y por la sangre misma fue su vida. Desde su caminar con Edipo ciego, hasta enterrar el cadáver de su hermano.

Antígona es un personaje que permite identificarse con él de diferentes formas: la hermana, la hija, la virgen, el sacrificio, la heroína, la revolucionaria, la mujer. En ella se gesta el teatro fundado en la fuerza de su acción y la serenidad para soportar los tormentos que desde ser hija de Edipo carga en su conciencia. María Zambrano toma cada rasgo de la heroína, lo estudia bajo la idea de ganar la vida a pesar de la muerte; son los otros los que la hacen

parecer como la loca, pero ella solamente puede apelar a su acto mismo como la razón del deber, justamente ese sentido es lo más honesto que existe, asumir cada instante, responder por lo que ha dicho y ha actuado. Lo trágico es para Zambrano constante, ya que es la forma en que la conciencia nace, y sobre todo dualidad infinita que permite la existencia.

Antígona asume la muerte desde que sabe del edicto, sabe que es una muerta viva la que camina y responde ante la ciudad por el crimen de Creonte, y es por la misma razón que al asumir la muerte se siente más viva. Así cuando las preguntas la atacan sobre su vida, sobre ese instante que Zambrano dibuja con la fuerza de la conciencia de una mujer que actúa bajo el conocimiento de la condena, la deja hablar. Hablar con algunos de los personajes y asumir sus acciones y, con ello, saberse aún ella, a pesar de estar en el límite, instantes antes del último respiro, en el momento de la aurora de su vida. Aurora que le permite contemplar esa luz que llama y que por más que alumbra no termina de desterrar a la oscuridad, razón de terminar en las garras de la muerte, razón de poder discutir con cada uno de los personajes.

Este texto de María Zambrano es una interpretación libre de los últimos momentos de Antígona llena de poder, cómo se procura mantener hasta el final de sus días hablar con todos sobre sus acciones, donde cada uno tiene una razón de no descansar en paz en la tumba a diferencia de ella; la marca que le dejan y lo que ella rescata como heroína, sin esperanza y llena de vida, les rebate cada acto.

Zambrano inserta personajes imaginarios que proponen dirección de fuerza en la psique de Antígona, dándole la voz para exponer cada uno de sus visiones en su vida; sin el cobijo de ningún oráculo decide el camino de su vida;

sabiéndose responsable de cada acto tiene la libertad de juzgar a cada persona que tuvo que ver con ella. El texto tiene poder de fascinar a sus lectores, abre mil preguntas sobre la protagonista.

Zambrano nos propone un estudio sobre los pensamientos no dichos por el personaje, pero posibles en su situación y vida. No es reclamo ni ajuste de cuentas, es continuar ese camino de responder sobre la situación de sus actos, su libre albedrío, ese dialogo interno que los personajes sofocleanos desarrollan; ellos lejos de los dioses pero asumiendo que el poder divino no les pertenece ni siquiera como héroes, menos a Antígona como mujer. Así, asumiendo su mortalidad y la necesidad de pensarse finitos y llenos de errores, se saben al mismo tiempo posibilidad de generar su propio camino. El poder que le otorga Zambrano a Antígona está en exigir cuentas de la cobardía de los otros, de la familia que defiende, aun cuando ellos han renunciado a la misma Antígona: “Nací para ti, amor; me devora la piedad de piedra. La piedad sin dioses”.⁶⁷

Zambrano escribe del personaje la fuerza que en toda la tragedia sofocleana vemos, siempre luchando y sobre todo diciendo que es aquello que piensa, dando más que razones, relatando la historia que no le ha permitido ver otra historia, y es desde ese punto que solamente le queda defenderse de cada intento de hacerla detenerse: “Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven”.⁶⁸ La historia de Antígona es la mujer que antes que llorar tiene que actuar, su decisión aun en contradicción de sus propios intereses se centra en el beneficio de los suyos. Antígona es la última defensa de la vida de la misma Yocasta.

⁶⁷ María Zambrano, *La tumba de Antígona*, Madrid, Mondadori, 1989, p 42.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 48.

Zambrano comprende que la condición humana nos obliga a responsabilizarnos de los actos que en nuestro respirar hacemos nuestros, pensamos y hacemos, creyendo que eso es lo oportuno. Para María Zambrano la libertad de los actos es totalmente necesaria, pero en especial el acto de vivir lo que no da la libertad, generar la virtud de hombres libres y en ella engendrar la libertad y responsabilidad: "Sólo viviendo se puede morir".⁶⁹

Antígona es el personaje que viva acepta la muerte y anda como muerta aún respirando. Zambrano la interpreta como esa conciencia que despierta en la aurora. Ya sabiéndose condenada acepta la muerte y sigue luchando por lo que debe ser cumplido, para bien del mismo pueblo tebano, aún a su pesar sabe que salvará al mismo Creonte, que viene a su tumba y le dice que salga, le habla de la clemencia que el buen Creonte viene a darle; pero llega tarde; Antígona se ha dado muerte.

En la lectura de Sófocles la piedad es la que hace que Creonte se arrepienta y vaya detrás del muerto que debe ser enterrado y liberen a la viva antes de la sepultura. Pero todo lo hace tarde como bien Tiresias le ha dicho que abra los ojos, pero no es en el momento preciso, es demasiado tarde. Tan tarde para que el muerto ya haya apelado a la maldición del mundo subterráneo, trayendo en su desdicha más muertos: Hemón y Eurídice. Creonte se queda con la ley en su mano, aquella que sólo limpia la ciudad con el sacrificio de la virgen Antígona, pero en su mismo destino llegó la pérdida de todos los suyos.

Zambrano lee en Creonte el arrepentimiento. Ese sentido que olvida Creonte de lo que no debe empujar sobre sí mismo. Esa advertencia que hace

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 48.

Tiresias que no escucha. En *La tumba de Antígona* lo vemos ir en busca de la joven y suplicarle que regrese a la vida, porque viva es como debía continuar antes de que ella decidiera darse muerte.

Antígona, sabiéndose muerta desde antes de ser condenada, sólo adelanta un poco el tiempo de la muerte, cuando ya restaurado el poderío de Tebas sólo busca descansar.

Edipo también habla con Antígona, siendo ella su lazarillo, siendo ella quien le anuncia en Colona la llegada de Ismena, de su tío Creonte y todo aquel que se acerca para darle apoyo o tratar de matarlo. Ella, la única de sus hijos-hermanos que asume la miseria después de ser una princesa y andar con él. Edipo también le dirige la palabra, en la mirada de Zambrano, suplicando por el cariño de la hija que siempre lo llevó del brazo,

Reclama a Edipo. El amor al padre como maldición de vida, sentimiento de pérdida. Pero en el texto no lo encuentra, pues después de estar tantos años con él, asume una ceguera, niega las palabras cariñosas de Edipo y asume que sólo por él es que todos sus hijos han cargado una maldición.

La discusión que tiene con Edipo sobre su ceguera, ahora muerto, es que tiene esa capacidad de ver lo que antes no podía y ahora, tan tarde, Antígona le dice que por fin se pierda y la deje sola. Edipo no es la persona con la cual ella sienta siquiera un acercamiento, porque ahora, al borde de la muerte, deba hablarle: "Sola, sí, me querías. Pero entonces sola de verdad, si yo me quedara sola de verdad, sería Antígona".⁷⁰

Antígona rivaliza con su padre-hermano Edipo. Las palabras de Antígona son certeras y duras, pero sobre todo hace notar que el conflicto

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

familiar siempre estuvo a los ojos de todos y que ella, Antígona, fue la que cargó con todos y cada uno, defendiéndolos aun en la muerte misma: “Pero es que sale de mí la verdad una vez más sin culpa mía. Ella, la verdad, se me adelanta. Y yo me la encuentro de vuelta, cayendo sobre mí. La verdad cae siempre sobre mí”.⁷¹

Pero hay una poderosa razón para que la verdad siempre caiga sobre ella. Su viaje con Edipo, la defensa de su hermano insepulto, el rechazo de Ismena y el peso de la ciudad sobre ella, Edipo le dice:

Me haces despertar de lo que nunca creí por tener que desesperarme: de ti, mi única verdad, rosa a la luz más allá de la vergüenza. Eras tu mi cumplimiento, tú mi corona. Sin ti no tengo ni siquiera infierno. Porque tú naciste, sí, de mi pensamiento. Tú eres mi razón. [...] que tú eres mi palabra sin error. Tú el espejo donde un hombre puede mirarse y no ella, aquella, la Quimera.⁷²

Antígona es poseedora de la verdad, aun frente a Edipo. Antígona es el personaje que una y otra vez vuelve a plantearse la razón de la vida, ese frágil sentir que de humana tiene y llevarlo a su máxima expresión: tomar las riendas de su vida. Ella es la conciencia que despierta en medio de las crisis. Ella es la que resuelve el problema irresoluto del mismo Creonte, de Tebas entera.

Entierra a la muerte, portadora de otro mensaje que no es para los vivos, que ya no es para los tebanos. Antígona se convierte en la sanadora de su pueblo, una vez que decide cubrir a Polinice.

Y siendo la salvadora de la estupidez que sufren sus hermanos, dándose muerte por la misma maldición que Edipo les decreta. Ahora ella, la

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

heroína, tiene que escuchar la terrible disputa de sus hermanos, creyéndose cada uno el que de verdad quiere a su hermana, y ella debate con ellos el orgullo que los lleva a matarse:

Crean que matando se 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.⁷³

Zambrano pone en boca de Antígona la mirada sobre el poder de la ley, que en el sentido mismo de Creonte es impensable, porque ha burlado la ley misma, y el poder de la muerte al que apelan tanto Etéocles y Polinices, que muertos los dos pierden ambos. Antígona los mira con el reproche de acabar la vida de ambos y dejarla frente al poder de un rey que pide justicia a la muerte misma.

El conflicto de los hermanos llega a cansar a Antígona y siendo ella la que resuelve el problema familiar los aborrece, porque han dudado del único lazo que ella misma supone han fracturado: la hermandad. Ella, que también le ha dicho al mismo Edipo que le hable de su madre y no sólo la de él. El lazo que encima de cualquier ley de estado puede salvar todo, es la ley del deber, deber del amor, deber del vientre que permite consolidar la fortaleza de familia.

Zambrano la hace hablar y tratar de salvar, aun a los muertos ciegos que son sus hermanos. Aún a ellos los intenta llevar a un mejor sitio, y en su muerte hacerles entender el terrible error que han cometido, matándose, siendo hermanos de sangre, dejando aquello que han deseado, Tebas en manos de

⁷³ *Ibid.*, p. 72.

Creonte y en especial dos hermanas indefensas, aun cargando: “la ciega de nuestro padre, la loca de nuestra madre”.⁷⁴

La palabra verdad es nombrada, y Antígona les explica:

La verdad es a la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan. Es el don de su abandono. Una luz que está por encima y más allá y que el caer sobre nosotros, los mortales, nos hiera. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad, son como un cordero con el sello de su amo.⁷⁵

Ella como heroína no puede negar que en su verdad misma ha quedado en manos de la muerte, ni el arrepentimiento de Creonte la salvó, ni siquiera pudo defenderse en su discurso del amor. Zambrano no solamente cree que ella es la heroína de la tragedia, sino que además carga con la verdad, mucho más allá que el mismo Tiresias, quien sólo habla de ella, pero Antígona la asume en carne propia, ella que muestra la defensa de los muertos, el deber de la sangre, el deber con la ciudad misma. Ella actúa.

Antígona representa la fuerza de la voz que clama por respeto a su acción. Ella que ha actuado por amor defiende a sus muertos y en la muerte; en los ojos de Zambrano, les da dirección de cada palabra, de cada acción, así les permite descansar y sobre todo liberarse de las culpas que ella misma ha pagado por cada uno de sus errores. Al ser ella la única que acepta que el destino le cobró uno a uno los errores de todos, desde Layo, Yocasta, Edipo, sus hermanos, el mismo Creonte. Ella asume el cobro, paga y con derecho reclama los errores de todos, incluso la misma cobardía de Ismena.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

Por eso en *La tumba de Antígona* no podemos dejar de escuchar el diálogo de los desconocidos. El primero es la voz de la misma Zambrano que quiere dejar que Antígona siga hablando, no sólo desde la tumba, sino que en todo lo que ha dicho, ella estando viva, la heroína que ha defendido el honor de la familia, del amor, de la ley, el respeto por la muerte. Ella que se centra como uno de los personajes más importantes que hacen recordarnos siempre el deber ético mucho más allá de un tirano que ha decidido que las leyes son el juego de aquel que las dicta y centrado en su capricho las cambia.

Antígona que ha sido dejada en su soledad en el camino de cubrir el cuerpo putrefacto de Polinice, salvando a la ciudad de una nueva maldición, pero al tirano no puede salvarlo; ni siquiera Zambrano cree que debemos salvarlo; él tiene que cargar su propia culpa.

Antígona es un personaje que permite identificarse con Creonte de mil formas. Es el Desconocido Segundo que habla de su voz, que aun al paso de los años ella: “Ha tocado esa parte de la vida de donde, aunque todavía se respire, no se puede ya volver. Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo”.⁷⁶ María Zambrano es quien le da el último respiro, fija su mirada en las palabras no dichas, pero sentidas en la tragedia de Antígona, que al paso de los años nunca ha pasado desapercibida.

Lo trágico, según Zambrano, existe en gran parte de sus textos, dualidad infinita que permite comprender la existencia, en la frágil condición humana, en el contemplar de una tragedia que siempre es referente de la lucha de una conciencia que busca sobre su vida misma cumplir con el deber, el pensar primero en los otros. Asumir la muerte cuando se siente más viva,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

cuando las preguntas la atacan sobre su vida. Esa simulación de hablar con algunos de los personajes y asumir sus acciones y con ello saberse aún en la *ate*, justo en el momento que el aire le falta; es la muestra de una fuerza de una 'muerta-viva' que siempre se ha hecho presente y es punto constante de las múltiples voces que preguntan sobre esa ley que divide los muertos de los vivos.

¿Cuál es el objetivo de darle voz a Antígona desde su tumba? ¿Qué es lo que aún no se ha dicho? Zambrano asume que lo no dicho pesa mucho, es de hecho un fundamento del porqué Antígona se plantea como el personaje más fuerte.

Ella habla con todo aquel que tuvo relación en vida con ella y que de alguna forma le debe algo a su acto mismo.

Zambrano nos lleva a pensar que Antígona no es sólo un personaje que carga con los errores de todos los demás personajes. Los miedos que llenaron a cada uno de ellos son los que no detienen a Antígona; ella los enfrenta, no teme el pasado ni los actos, es la decisión personal lo que la mantiene sobre ellos. Antígona no es la víctima, ni la mártir, es heroína porque asume lo que ellos no pueden.

Ella siempre ve la muerte como algo ridículo en la forma en que Creonte la mira. Ella asume la responsabilidad de liberar no sólo a la vida de la muerte, sino de libra a Creonte de su error.

Por otro lado, nunca hay que perder la visión de María Zambrano puesto en la boca de Antígona: comprender la aurora, lo trágico, la fragilidad humana y sobre todo la grandeza de la decisión personal, de la respuesta de cada sujeto:

Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermanos y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero. Y hay que irlo a buscar, porque se pierde.⁷⁷

La conciencia de Antígona, unida a su corazón; funda el acto de la responsabilidad, de la libertad, del deber; sobre todo de la fragilidad humana con la que respondemos: obligados por algo más allá que leyes incongruentes con los mismos decretos de la naturaleza: la muerte debe quedar oculta y sólo los héroes pueden liberar a los cobardes.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

3.3 Lacan y la fascinación por la ética en Antígona

*Porque el hombre toma el
mal por el bien, porque algo del más
allá de los límites de la „Até”
devino para Antígona su bien propio,
un bien que no es el de todos los demás.*

Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, La ética del psicoanálisis.*

Antígona es la esencia de la tragedia según la lectura de Lacan. La fascinación por la heroína es algo que lo obliga a releerla, tratar de reinterpretar lo que aún no se ha dicho, la lleva a la discusión en la ética en el psicoanálisis, la rescata como el personaje más maravilloso, el que le da la pauta de explicar lo que como condición humana cargamos, ese sentido de la finitud misma y que conlleva la decisión de nuestras acciones y como repercuten sobre nosotros.

En esta tragedia, los problemas que se discuten son muchos y distintos, se entrelazan uno sobre otro y tienen como principal punto de partida la acción de Antígona. Cómo se defiende o ataca un punto depende del cristal con que se mire, eso lo aplica muy bien Lacan y sabe del riesgo que esto implica.

Los principales puntos que pone en abierta discusión la actitud de Antígona dicho por Aparicio, Braunstein y Saal son siete, dando cada una pie a la contraposición vista desde varios puntos de Creonte contra las palabras y acciones de Antígona.

En primer lugar citan el conflicto entre el Estado y la familia. Antígona apela que la sangre del hermano es lo más importante que pueda existir, aún sobre las leyes de la ciudad, y más cuando las leyes han sido dictadas fuera de la ley misma, llevadas a un límite y un edicto que sólo trae más pena. Creonte

quiere mantener un estado de derecho, bastante cuestionable, aún sobre la muerte de un familiar.

El segundo conflicto es el del lazo de hermanos. ¿Hasta que punto es cuestionable que Antígona quiera enterrar a su hermano Polinice? Mucho se ha especulado sobre el lazo incestuoso: los hermanos. Pero el recordatorio de que Hegel habla sobre ello es pasado por alto, sugiriendo que no son los únicos que bajo el mismo rango pueden convivir, sino que su relación incestuosa se funda en la ruptura del yo, dejando de lado la idea de que comparten un mismo lazo familiar.

El tercero es la pugna de lo femenino y lo masculino. El derecho que apela Antígona en medio de una sociedad completamente masculina es visto como uno de los principales delitos. La discusión entre Creonte y Antígona es determinante, pues una mujer no puede hablar sobre leyes, no es su derecho, ella debe acoger las leyes por orden y silencio. El mismo Aristóteles, en su *Poética*, cuestiona la situación de que las mujeres tomen la palabra y se digan seres libres y con derechos. Seguramente Antígona de Sófocles fue de las primeras en causar tal escándalo, pero ciertamente no la única.

El cuarto conflicto es el primero que aparece en la tragedia: Ismena se niega ayudar a Antígona, le advierte que lo que piensa hacer es una locura y además, el miedo de rebelarse ante el edicto de Creonte. Ismena temerosa no se arriesga por la familia, por Antígona. Antígona en cambio, levanta su voz sin miedo, aceptando desde este momento el destino de la muerte como algo inherente al hecho que está por hacer.

El quinto conflicto es el que Antígona tiene con Yocasta. El deseo de la madre por su primogénito. Los cuatros hijos que le da a su propio hijo. El deseo

de Antígona por salvar la sangre y descendencia de Yocasta. Pero al mismo tiempo el conflicto de tener que defender a todos los hijos de Yocasta, al punto de morir en las mismas condiciones que Yocasta; pues según la estructura de Sófocles, cuando Antígona es enterrada viva, se ahorca dentro, muriendo igual que su madre.

El sexto conflicto y uno de los puntos más importantes en la lectura de Lacan, por la cual se convierte en la única heroína de esta tragedia es el de Antígona y su Até. El límite que no tiene miedo de cruzar. Una vez que ha superado su miedo, tomando la decisión de actuar y llegar a las últimas consecuencias de sus actos, el Até, su límite, queda tan sólo su muerte. Desde antes de actuar lo sabe. Ella no tiene un error de juicio, porque desde el primer momento asume como consecuencia de sus actos la muerte misma.

El séptimo conflicto y último que se mencionan en el texto de *Un diván para Antígona*, es el de Antígona y lo siniestro. Esa muerte que se acepta en todo momento, en lo siniestro de ser un vivo muerto, de ser redención de la ciudad, de ser un muerto sin sepultura.

Partiendo de los siete puntos, la lectura de Lacan se torna más fácil para cualquier lector, y sobre todo se descubre que el autor tiene una lectura donde cuestionando a cada personaje encuentra que Antígona simplemente es el punto a seguir en un mundo donde el valor de un acto se funda en la responsabilidad por lo que se esgrime. Por otro lado, las palabras de cada personaje pesan en sus actos mismos y los remordimientos que en ellas se fundan.

La fascinación por Antígona es lo que pone pensar a Lacan que ella encarna la posibilidad de asumir más que el deseo propio de los humanos,

propio de la condición humana que sin poder racionalizarlo se adscribe a la respuesta del acto.

Antígona pareciera ser el personaje que debe poner en juego el deseo y el deber, el error y el límite, la ley y el individuo, el terror y la piedad, y no hay punto equidistante que permita entender hacia dónde se dirige el personaje. ¿Qué persona en realidad es la que marca los puntos que debemos seguir en el transcurso de la tragedia? ¿Cómo saber quién es el verdadero héroe de la tragedia? ¿Quién es humano aun con todo y sus acciones, o es en realidad que el hecho de estar en el límite de la decisión sobre el acto y la respuesta es lo que nos hace humanos, siguiendo el entendido de la frágil condición humana con la que se vive el día a día?

Lacan afirma que “Antígona es una tragedia y la tragedia está presente en el primer plano de nuestra experiencia”.⁷⁸ Somos seres fracturados que tenemos, según las palabras de Lacan, en la raíz de nuestra vida la palabra *catarsis*.

El término se relaciona principalmente con la medicina, se le atribuye ese sentido de limpieza del cuerpo. Pero Lacan cree que después de la Poética es una palabra adscrita a la tragedia y por ello debemos pensarla como purificación en sentido ceremonial; en el mismo sentido que la tragedia se vuelve un ritual colectivo para beneficio de quien la mira, por lo que: “La tragedia, se nos dice —[...]— tiene como meta la catarsis, la purgación de las *pathémata*, de las pasiones, del temor y la compasión”.⁷⁹

Pero por qué si la tragedia es todo esto: ¿cómo es que la esencia de la tragedia según la postura de Lacan es Antígona? Siguiendo la lectura de *Un*

⁷⁸ Jacques-Alain Miller, *El seminario...op. cit.*, 1991, p. 294.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 298.

diván para Antígona encontramos siete puntos que permiten entender que la postura de Antígona es la de una revolucionaria, que asume su postura fuera del límite, en base a la aceptación que es un muerta viviente, ya que en el momento de saber el castigo para aquel que desobedezca el edicto, lo hace asumiendo su muerte desde el primer momento, nunca negando la responsabilidad de morir, puesto que ella afirma su acto en el momento que acepta la muerte, aún estando viva: “El bien no podría reinar sobre todo sin que apareciese un exceso real sobre cuyas consecuencias fatales nos advierte la tragedia”.⁸⁰ La lectura de por qué Antígona perece, tiene un sentido también intrincado con las obligaciones que Creonte mismo tiene con la ciudad. Su forma de expiar su culpa en relación a dejar un cadáver insepulto es sepultar un vivo; creyendo así liberar de su pena a la ciudad.

Lacan explica que en realidad lo que ocurre con Creonte es un error de juicio y lo que ocurre en Antígona es pasar por su propio límite, y por ello es la verdadera heroína de la tragedia, porque ella no se detiene del deber de un acto, ya que responde por de frente a la ciudad y por la ciudad misma. En cambio el error de juicio que pesa sobre Creonte vuelve una y otra vez, hasta dejarlo completamente solo. Entonces lo que sobreviene a Creonte es una conciencia de vida, de acto, ya que después de que Antígona ha decidido quitarse la vida, bajo sus pies cae Hemón, y la noticia llega rápidamente al palacio dándose muerte Eurídice. Creonte no tiene cómo responder por su acto, su arrepentimiento llega tarde, y sólo le queda llorar los acontecimientos, sin poder asumir que todo fue por su propio deseo, sino que en su deseo lleva la culpa de su vida, que de ahora en adelante tiene que lidiar el solo.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 310.

Es bien sabido que Tiresias, el ciego sabio, anuncia los males que están por caer. Ciertamente anuncia que es terrible ver a Antígona discutir con Creonte, por todo lo que Saal, Braunstein y Aparicio afirman. Por otro lado también asume que la necedad de Antígona es lo que la lleva al límite, y que por lo mismo, la locura de Creonte lo lleva al mismo precipicio. Les habla a los dos y les dice a ambos que paren, pero ambos marchan a la caída: “Lo ilustra el hecho de que después de haber pregonado que nunca cederé en nada en sus posiciones de responsable, Creonte, una vez que papá Tiresias lo regañó suficientemente, comienza a asustarse”.⁸¹

¿Es el miedo a la muerte o el acto incomprendible de lo que Creonte se preocupa? ¿Es Antígona la que en su delirio hace lo que debe hacer bajo la idea de asumir el acto y con ello la muerte? ¿Es la tragedia la que encierra en su misma dinámica el acto de los hombres, ya sean héroes, en este caso heroína o villanos? Y se sabe que un acto hecho por el deber al que se siente comprometido, ya sea en una situación límite o en cualquier decisión basada en ese sentido ínfimo de libertad, que por la misma ética somos capaces de reclamar:

En general, en la tragedia no hay ninguna especie de verdadero acontecimiento. El héroe y lo que lo rodea se sitúan en relación al punto de mira del deseo. Lo que sucede son los derrumbes, los amontonamientos de las diversas capas de la presencia de los héroes en el tiempo.⁸²

Entonces asumimos que los actos de las personas en un momento común es simplemente la consecuencia de una serie de situaciones que para mal o para

⁸¹ *Ibid*, p. 318.

⁸² *Ibid*, p. 318.

bien deben decidirse en la inmediatez del momento que son obligados a responder por sus actos, y entonces la pregunta de cómo hacerlo ya no es tan importante como la respuesta que dan. Así, Lacan encuentra que Creonte actúa bajo un error de juicio, y que Antígona es la que actúa como la heroína; porque antes de pensar en sus sentimientos en su propio bienestar, responde sin ningún miedo, ya que ni la seguridad de la muerte la hace detenerse. Antígona es la que asume la responsabilidad, no sólo de enterrar el cadáver de Polinice, sino que además, con su muerte, la ciudad entera recibe la purificación que tanto han pedido a los dioses, sean de los vivos o los muertos.

Para Lacan el acto de Antígona está por encima de la acción de Creonte que tan sólo ha tenido un error de juicio:

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 está víctima tan terriblemente voluntaria.⁸³

Antígona es la que puede escapar a su destino, vivir bajo el cobijo del propio hijo de Creonte, la que llena de decisión se abalanza sobre una acción no impuesta y si decidida, y responde con el conocimiento de causa, aceptando la muerte, la condena implacable que libera a la ciudad completa de Tebas de cualquier maldición de la que pueda ser presa, por dejar un cuerpo insepulto.

Antígona no teme, ante la decisión que toma, morirá tras enterrar a Polinices, porque es el edicto que ha lanzado Creonte a la ciudad, sin importarle si es válido o no, si el consejo de ancianos ha escuchado tal decreto y entonces:

⁸³ *Ibid*, p. 298.

El valor dado a las palabras del inspirado es, como en toda dimensión tradicional, suficientemente decisivo como para que Creonte pierda su resistencia y se resigne a rever sus órdenes, lo cual será la catástrofe.⁸⁴

Ya que en cuanto ha recapacitado de sus propias leyes, Creonte sale corriendo a revertir el deseo de sus acciones, sin entender si es el miedo de su insensatez o la amenaza que ha lanzado Tiresias.

Pero llega demasiado tarde. Primero va al cuerpo de Polinice a enterrarlo, arrepentido de no haberlo cubierto de tierra, de haberlo regresado a las entrañas de las que ha salido desde el primer momento. Corre enseguida detener la muerte de Antígona, pero es demasiado tarde; el cuerpo de ella se mece como péndulo y a sus pies el cuerpo tendido de Hemón. Creonte decide ir al Palacio cuando ya todo se ha hecho, pero llega y recibe la noticia de la muerte de su esposa Eurídice, lleno de poder y sólo, no le quedan ni siquiera lágrimas para lamentar su acción.

Antígona es la mujer que asume lo trágico que existe en lo humano, acoge la maldición de la familia y la ciudad, visualiza la acción que por deber le corresponde. Antígona no se sienta a sentir el miedo, simplemente reconoce que algo no está bien y quebranta la armonía del tiempo, del ser humano.

Cada muerto tiene derecho a dejar una huella en su paso por esta tierra, sea recuerdo de lo que no debe hacerse o la memoria que permita recordar los logros. Dejar una letra que se lea como recordatorio de la historia que pesa en los recónditos momentos de la humanidad.

⁸⁴ *Ibid*, p. 321.

El entierro es derecho de los muertos. Antígona enaltece este sentido, ella actúa sabiendo el riesgo que se esconde en su decisión. Sófocles escribe una tragedia que hace que los personajes vuelvan una y otra vez sobre su propio yo, los hace pensar en dónde están y que hacen. Lacan siempre apela a la fuerza que se engendra en los héroes, pero en especial en Antígona, le queda claro que ella siempre tuvo en sus manos la posibilidad de cambiar su destino, pero es esa necesidad de romper el límite. Lo simple fue ir más allá de las leyes dictadas por Creonte, lo simple fue asumir su muerte, lo que realmente impone es que Antígona asume que está dispuesta a ir más allá de lo siniestro, más allá del terror, de la piedad; no hay duda:

El héroe — rasgo único y paradójico en relación a otros — está, al comienzo del drama, en el colmo de la felicidad y Sófocles nos lo muestra encarnizado en su propia pérdida por su obstinación en resolver un enigma, por querer la verdad.⁸⁵

Es la verdad que engendran los héroes, los que sin límite se abalanzan a ella. La verdad para Antígona se basa en las leyes más antiguas: la de los muertos; las más profundas: la de la familia; la más poderosa: la del amor.

Antígona actúa éticamente porque no renuncia a su deseo y sin tener miedo asume el peso de su decisión: una vez que ha decidido romper el edicto, está muerta.

Lacan no duda ni por un momento de su decisión, y de que el verdadero héroe siempre es desde la primera escena Antígona. Ella se muestra sin miedo, ni temor ni piedad ante la decisión que ha tomado, y por ello es la paradigmática víctima voluntaria. En su decisión sabe su muerte, desde la

⁸⁵ *Ibid*, p. 327.

primera escena asume el lamento del himeneo, lamenta morir virgen y sola, pero no retrocede, ni Ismena la hace detenerse; es por eso que la rechaza, rechaza a la hermana que cobardemente no puede asumir el acto de liberar el cuerpo de Policinices de ser comido por los perros y los buitres. Al final Ismena desaparece de la obra, su final es un misterio para el espectador, y para Antígona está muerta, por no haber la apoyado en su convicción de enterrar a su hermano.

La posición de Lacan, en el análisis de la tragedia, tiene mucho que ver con el poder de decisión de los seres humanos y ese fino límite de actuar como manda la ley, a pesar de ser una forma de dictadura o asumir el deber mucho más allá de lo humano, asumir que el límite de la acción no se queda en lo superfluo:

Opuse la última vez el héroe al hombre común y alguien se ofendió por ello. No los distingo como dos especies humanas — en cada uno de nosotros, existe la vía trazada para un héroe y justamente la realiza como hombre común.⁸⁶

El héroe es el ser humano común, que invitado por el límite actúa en cualquier momento. Creonte pudo ser el héroe de la historia, Ismena pudo ser la heroína de la historia, entonces ¿de qué depende que un “hombre común” se transforme en un héroe, es acaso la situación lo que nos llama o tiene la decisión tomada bajo la mezcla de razón, deber y ser algo más que un observador lo que lleva a los héroes a ser héroes?

Cómo debemos actuar depende mucho de un deseo nacido por intereses personales, porque los propios delirios y errores de juicio son los que

⁸⁶ *Ibid*, p. 380.

por momentos deben de detenerse: “Creonte habla entonces lisa y llanamente de sí mismo como de un muerto entre los vivos, en la medida en que perdió todos sus bienes en ese asunto. A través del acto trágico el héroe libera a su adversario mismo”.⁸⁷ Creonte reconoce al final de la obra que en su deseo de crear leyes y aplicarlas ha caído la desgracia sobre su propio destino. Un destino que ciegamente ha elegido y que ahora no tiene más remedio que llevar a cuentas, en su soledad, con el recuerdo de los muertos que siempre le han pedido que los deje descansar debajo de la tierra, para ya no intervenir en el presente ni el futuro. Creonte se queda en medio de un consejo de ancianos y las advertencias de Tiresias, con una sobrina que parece olvidada, porque ella misma olvidó hacer en un lugar de pensar en el miedo que la hace detenerse ante la locura del mismo Creonte.

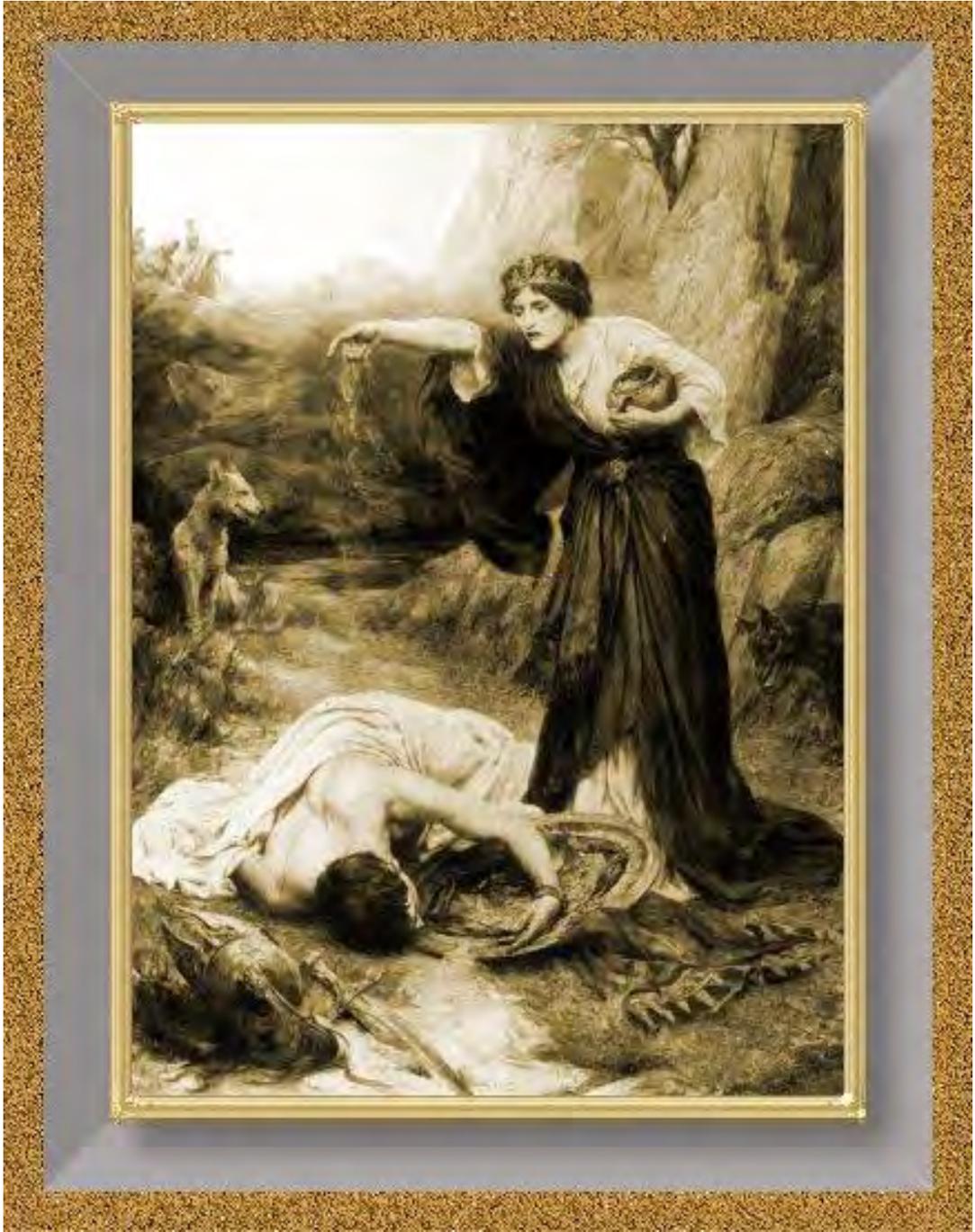
Antígona se sobrepone al límite, no se detiene, no puede ser detenida, tiene que andar mucho más allá de su simple idea de pensarlo. Ella decide, actúa y asume; ella decide actuar bajo el discurso del amor y el deber antes que el miedo y el odio. La responsabilidad recae sobre ella y con la integridad del héroe no niega su acción, enterrando dos veces el mismo cuerpo, dejando atrapar la segunda vez y asumiendo que el castigo que se le ha preescrito es el que espera sea impugnado.

Lacan asume que lo más importante con respecto a la tragedia de Antígona es la belleza de la obra, Antígona fascina, en sus palabras, acciones, sentido, muestra desde el inicio la convicción de su acto, un acto redentor y sin límite.

⁸⁷ *Ibid*, p. 380.

El deseo que parece ser un simple capricho es asumido con todo el ser que le es exigido a Antígona.

Es una tragedia que muestra el sentido de la esencia de la tragedia, al ser sobre todo una incursión en la reflexión de la heroína, que sin ningún oráculo toma el destino en sus manos, destino tal vez no dispuesto para ella, pero que ella lo hace suyo, desde el momento que decide quebrantar el edicto y ve su cama mortuoria como el último recinto de ello y su deber para con su familia y la misma Tebas; de hecho para el mismo Creonte.



A manera de Conclusión

*Tu muerte es un crimen
contra la justicia y sin embargo
es legal,
tristemente legal como el
pensamiento de Creonte.*

Henry Bauchau, *Antígona*.

Las tragedias clásicas seguirán marcando a todo aquel que se atreve a leerlas. Son un referente para distintos campos y una representación de cómo actuamos, cómo es que el pensamiento nos construye en base a los miedos, las pasiones, las decisiones, los castigos y toda acción que surge de momentos extremos o cómo se enfrenta el día con día. Las tragedias son la memoria de la frágil condición humana que en su sin fin de composiciones de vida tiene un destino que puede tomar en sus manos o dejarse fluir en el peso de su vida, asumiendo que el único límite es la muerte.

La referencia de filósofos como Nietzsche y Aristóteles dentro del pensamiento trágico, siguen colocándose como las referencias más importantes para nuestro tiempo. Dentro de sus líneas seguimos repensando lo que significa la tragedia y cómo al paso del tiempo se coloca dentro de la literatura como la pieza más importante, un laboratorio donde se expone y analiza la vida humana.

Ahora bien, la tragedia dentro de la filosofía, o sea, lo trágico, opera bajo el significado de cambio, movimiento o transformación, que no pueden ser dejados de lado en la filosofía, ya que es a través de estos conceptos que el devenir va dando pie a las nuevas ideas que surgen dentro de la misma vida humana, que se piensa en todo momento, y sobre todo dejan testimonio en lo

que se escribe, en sus símbolos, en el arte. Es la propia vida que asume un camino inconexo y permite en su andar el crecimiento de su propio sentido.

Pensar en una ética trágica nos permite reflexionar en lo que como humanos el destino nos pone enfrente: aceptar la vida común, tal vez temerosos del riesgo de morir o lograr ser héroes, bajo una idea de hacer lo posible y fecundo de la vida que nos permite hacer lo extraordinario de nuestra frágil condición humana. El destino queda abierto para todo aquel que sea capaz de tomar las decisiones, ejercer su derecho de libertad y sobre todo asumir la responsabilidad de los actos.

Pensar en una ética trágica, en este momento, es repensar la fragilidad que somos, contemplar nuestra condición humana, la finitud que somos y que muchas veces olvidamos. Así mismo, debemos asumir la responsabilidad que la vida nos pone, ser héroes de nosotros mismos, de los nuestros. Hegel nos recuerda que antes que el Estado pueda dictarnos una ley social, existe la familia y antes que ella, la ley del corazón que nos proporciona los parámetros para conformar la idea de responsabilidad y acción en la vida.

Por el análisis que se desarrolla en la tesis, afirmo que Antígona es un personaje que actúa bajo la idea de buscar el bien, el amor como punto de apoyo, pero sobre todo, entender que existen leyes mucho más antiguas que aquellas que un estado quiere aplicar por el edicto de un mandatario enloquecido de poder, que al saberse en el error va sobre sus pasos, pero cuando ya es demasiado tarde, cuando su única salvación es asumir una vida en soledad, cargando todos los muertos sobre su espalda.

El paradigma de Antígona es uno de los referentes más nombrados, no solamente para hablar de la ética, sino a lo que se suma el feminismo, la

política, la estética, la ontología, el derecho y otros tantos temas. Muchos critican a Antígona por ser la rebelde que no permite el cumplimiento de las leyes, asumiendo que Creonte es sólo un actor de la ley. Por un momento parece ser la única salvación que puede existir, pero Creonte corrompido por la necesidad de poder ha roto leyes más antiguas que las que rigen la ciudad: la de los muertos.

Podemos cuestionar dos sentidos ante esta situación; el primero es la purificación del ambiente en el momento de enterrar un cuerpo putrefacto, y el segundo, la humanidad de Polinice. Antígona no está pidiendo que el cuerpo de su hermano sea enterrado con honores de héroe, simplemente que sea sepultado como todo ser humano tiene derecho. El deber que surge no es una afronta familiar en su sentido primario, sino el deber de tener limpio el ambiente, el espacio que afecta a toda una ciudad, ya que, como espacio de la comunidad no puede permitir que se contamine.

María Zambrano nos hace una larga reflexión en su libro *La tumba de Antígona*, le permite responder una infinidad de preguntas a Antígona que deja cuando entra a la tumba. Nos deja claro que ante la muerte, es un personaje que toma la decisión de morir, que además no sólo es catártica para la ciudad sino para la familia y dentro de toda su rebeldía se salva a sí misma.

La aurora que plantea Zambrano se combina con lo trágico, y el límite de Eugenio Trías en la medida en que nos recuerda la lucha entre el deseo y el deber, la obligación y la responsabilidad, el ser y el no-ser, el asumir-se y el huir-se, cual es constante que como humanos debemos enfrentar. Trías dicta un imperativo universal: "Obra de tal manera que ajustes tu máxima conducta, o de acción, a tu propia condición humana; es decir, a tu condición de habitante

de la frontera". La forma en que respondemos por nuestros actos son determinados por el momento y las decisiones que frente a ellos tomemos.

Cuando Creonte dicta el edicto olvida el sentido por lo que un muerto debe ser enterrado, limpiar el aire y sobre todo limpiar la entrada de Tebas, ciudad que apenas puede sentirse libre de las maldiciones que la casa de Layo le deja.

Los personajes de Antígona y Creonte son la aurora, el límite, son la fuerza de la tragedia, es por ellos que se analiza infinitamente la pieza sofocleana, y dependiendo de la lectura puede ser salvado alguno de los dos. Sin embargo, el centro de la pieza teatral es el enfrentamiento que una y otra vez nos recuerdan que el derecho de actuar se basa en la libertad, pero sobre todo en la capacidad de responder por las palabras y los actos, y asumir los castigos de ser necesario.

Lacan sabe que el único cuerdo de la tragedia es el ciego Tiresias, el único que ve, y que los llama a la cordura, les pide que recapaciten; pero Antígona toma su vida en sus manos y espera la muerte, en la medida en que es empujada por el deber y su deseo desenfrenado. Creonte, por su lado, tras su error de juicio, recapacita tarde y se queda en la angustia de sus propias palabras, ni siquiera sus acciones lo rescatan; ahora que recupera la razón, su desgracia lo hace consciente de estar vivo y solo, para afrontar la muerte de Hemón y de Eurídice. Creonte debe vivir solo bajo el mandato de su ley, la ley que lo despojó de aquello que quería.

Cabe decir que partiendo del mundo de la tragedia, las decisiones se toman en la contingencia, porque sólo en ella cobra un sentido la decisión del acto mismo, donde la ética trágica exige la responsabilidad de tomar en las

manos las posibilidades y encontrar la que nos parezca más importante. Sin embargo, los héroes son los que van mucho más allá, como dice Zambrano, ellos son de otra estirpe, muy lejana al hombre común.

La responsabilidad es la única posibilidad de la libertad. La ley es la única posibilidad para hacer sentir el peso de las acciones, y Creonte es la ley, pero una ley que quebranta los intereses más pequeños, pues es un cuestionamiento al individuo, donde se cimbra todo en su interior, en su psique, que fecunda una decisión que puede ser la errónea, por lo que él mismo buscará la forma de resolver lo que por deber supera la obligación de una ley, que surge del error de juicio del mismo juez.

La importancia de un personaje como Antígona está en su fuerza para asumir la decisión de que su acción la llevará castigo de la muerte, desde que conoce el edicto. Antígona sabe que el estado entero estará contra ella, sin encontrar quién la avale en su acto mismo. El deseo la lleva a la muerte, pero la ley del corazón le da la razón ante su deber como hermana y ser humano. Sólo la condición de humana es la posibilidad de enterrar a su hermano y luchar contra Creonte.

Estos tiempos actuales, como antaño, son tiempos para asumir los actos con el valor para responder por las acciones, aún si nos llevan a la muerte. Debido a nuestra condición humana, vale más trascender a través de un acto heroico que ser aquellos que por un error de juicio traicionamos a la ciudad entera.

Bibliografía

- Alatorre, C. C. (1999), *Análisis del Drama*, México, Col Escenología.
- Aristóteles (2000), *Poética*, México, UNAM.
- Bataille, G. (2002), *Las lágrimas de Eros*, España, Tusquets.
- Bauchau, H. (2003), *Antígona*, México, Verdehalago.
- Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía (1997), *Lacan con los filósofos*, México, siglo XXI.
- Braunstein, N. A. y Saal F. (1988), “Un diván para Antígona” en *A medio siglo del malestar de la cultura de Sigmund Freud*, México, Siglo XXI.
- Braunstein, N. A. (1988), “Nada más siniestro que el hombre (Unheimlich) que el hombre” en *A medio siglo del malestar de la cultura de Sigmund Freud*, México, Siglo XXI.
- Bundgard, A. (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid, Trotta.
- Castoriadis, C. (2002), *Figuras de lo pensable, (Las encrucijadas del laberinto VI)*, México, F.C.E.
- Deleuze, G. (2002), *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- Grave, C. (1998), *El pensar trágico*, México, UNAM.
- Guyomard, P. (1999), *El deseo de ética*, Argentina, Paidós.
- (1997), *El goce de lo trágico, Antígona, Lacan y el deseo del analista*, Argentina, Ediciones de la Flor.
- Hegel, G. W. F. (1988), *Estética II*, Barcelona, Alta Fulla.
- (2000), *Fenomenología del Espíritu*, México, F.C.E.

- Herrera, R. (2008), "Antígona: una poética del crimen", Alberto Constante y Leticia Flores (coords.), *Miradas sobre la muerte*, México, UNAM-Itaca, pp. 99-117.
- Hübner, K. (1996), *La verdad del mito*, México, Siglo XXI.
- Martínez-Pulet, J. M. (2003), *Variaciones del límite: La filosofía de Eugenio Trías*, España, Editorial Noesis.
- Miller, J.-A. (1989), "Lógicas de la vida amorosa" en *Ética*, Argentina, Ediciones Manantial.
- (1991), *El seminario de Jacques Lacan, La Ética del psicoanálisis 1959-1960*, Argentina, Paidós.
- Nietzsche F. (2001), *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza.
- (2000), *Más allá del bien y del mal*, España, Edivisión.
- Sófocles, (2003), *Antígona*, Buenos Aires, Losada.
- Steiner, G. (2000), *Antígonas*, España, Gedisa.
- Trías, E. (2001), *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino.
- (2003), *El árbol de la vida*, Barcelona, Destino.
- (1984), *Filosofía y Carnaval*, Barcelona, Anagrama.
- (1995), *La filosofía y su sombra*, Barcelona, Destino.
- (1999), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- Zambrano, M. (2002), *El hombre y lo divino*, México, F.C.E.
- (1983), *La tumba de Antígona*, España, Mondadori.