

IMPLICACIONES ETICAS DEL PENSAMIENTO TRAGICO  
EN LA ANTIGONA DE SOFOCLES Y SUS ALCANCES  
CONTEMPORANEOS



TECNOLOGICO  
DE MONTERREY

TESIS

DOCTORADO EN ESTUDIOS HUMANISTICOS CON  
ESPECIALIDAD EN ETICA

INSTITUTO TECNOLOGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE MONTERREY  
CAMPUS MONTERREY

POR:

ANA LAURA SANTAMARIA PLASCENCIA

JUNIO DE 2008

IMPLICACIONES ETICAS DEL PENSAMIENTO TRAGICO  
EN LA *ANTIGONA* DE SOFOCLES Y SUS ALCANCES  
CONTEMPORANEOS



**TECNOLOGICO  
DE MONTERREY**

**TESIS**

DOCTORADO EN ESTUDIOS HUMANISTICOS CON  
ESPECIALIDAD EN ETICA

**INSTITUTO TECNOLOGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE MONTERREY**  
CAMPUS MONTERREY

POR:  
ANA LAURA SANTAMARIA PLASCENCIA

JUNIO DE 2008

**IMPLICACIONES ÉTICAS DEL PENSAMIENTO TRÁGICO EN LA  
ANTÍGONA DE SÓFOCLES Y SUS ALCANCES CONTEMPORÁNEOS.**



**TECNOLOGICO  
DE MONTERREY®**

**TESIS**

**DOCTORADO EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS CON  
ESPECIALIDAD EN ÉTICA**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE MONTERREY  
CAMPUS MONTERREY**

**POR**

**Ana Laura Santamaría Plascencia**

**JUNIO DE 2008**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE MONTERREY**

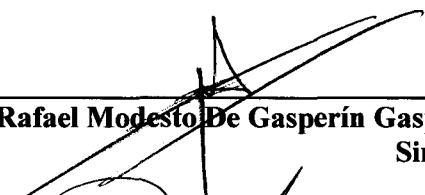
**PROGRAMA DE GRADUADOS DE LA DIVISIÓN  
DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

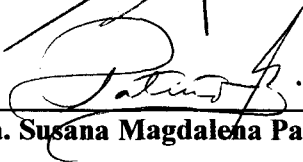
**Los miembros del comité de tesis recomendamos que la presente tesis de  
Ana Laura Santamaría Plascencia  
sea aceptada como requisito parcial para obtener el grado académico de**

**Doctorado en Estudios Humanísticos con especialidad en  
Ética**

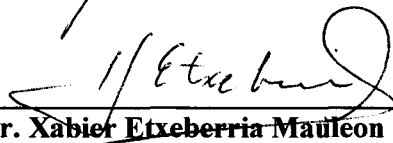
**Comité de Tesis**

  
\_\_\_\_\_  
**Dra. Marina del Carmen González Martínez**  
Sinodal

  
\_\_\_\_\_  
**Dr. Rafael Modesto De Gasperín Gasperín**  
Sinodal

  
\_\_\_\_\_  
**Dra. Susana Magdalena Patiño González**  
Sinodal

  
\_\_\_\_\_  
**Dra. Martha Eugenia Sañudo Velázquez**  
Coasesora

  
\_\_\_\_\_  
**Dr. Xabier Etxebarria Mañeón**  
Asesor

  
\_\_\_\_\_

**Dra. Blanca Guadalupe López Morales**  
**Directora del Programa de Maestría y**  
**Doctorado en Estudios Humanísticos**

**Junio de 2008**

**Para mi mamá y mis hijos, Carlos y  
Helena, porque con ellos he aprendido de  
la sobreabundancia del amor.**

## Agradecimientos

Este trabajo está en deuda con varias personas que me acompañaron, motivaron y apoyaron en todo momento. En primer lugar quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Xabier Etxeberria, por haber guiado esta investigación con tanta paciencia y generosidad; ha sido un verdadero privilegio recibir la asesoría de una persona tan extraordinaria, brillante y sensible.

Gracias a mi codirectora de tesis Martha Sañudo, por su gran rigor intelectual y su profunda amistad; gracias a Rafael De Gasperini por su apoyo franco e incondicional; a Marina González por sus atinados y profundos comentarios, y a Susana Patiño por la generosidad con que comparte su tiempo, sus libros y su brillante inteligencia.

Gracias a todos mis compañeros de aventura en este doctorado, especialmente a Isabel Carmona, Adán Pérez, Gerardo Garza, y Juan Gerardo Garza por sus enriquecedores cuestionamientos.

Gracias a mis amigos con quienes pude compartir mis ideas: a Coral Aguirre, quien siguió mi trabajo en sus inicios; a Mario Navarrete, con quien comenté la parte final, y a Dalia Valdez por su atinada revisión.

Gracias a Blanca López por permitirme ingresar a este programa hace poco más de cinco años y darme su apoyo en todo momento. Gracias a Dora Esthela Rodríguez por su confianza y su apoyo durante estos últimos meses.

Gracias a mi familia: a mi mamá y mis hermanos Erika y Fabián, por su cariño; a mi hermana del alma Elvira, por estar siempre cerca, y gracias a mis hijos Carlos y Helena por su paciencia y su amor.

**“Quiero que toda muerte tenga funeral  
y después,  
después,  
después  
olvido”.**

***Antígona de José Watanabe***

Implicaciones éticas del pensamiento trágico en la *Antígona de Sófocles* y sus  
*alcances contemporáneos*

Introducción.....	IV
I. Ética y tragedia.....	1
<b>1. Una nueva virtud para una nueva sociedad: de la <i>timé</i> homérica a la <i>sophrosyne</i> trágica.....</b>	<b>4</b>
1.1. El advenimiento de la democracia .....	8
1.2. La condena de la <i>hybris</i> .....	10
2. La perspectiva aristotélica sobre la tragedia.....	14
2.1. <i>Éleos</i> y <i>phóbos</i> .....	16
2.2. <i>Katarsis</i> .....	18
3. Apolo y Dionisos.....	22
4. Los límites de la racionalidad.....	28
4.1. La fortuna moral.....	29
4.2. La obcecación divina.....	37
5. Tragedia y culpabilidad.....	40
5.1. El conflicto trágico.....	40
5.2. La <i>hamartía</i> .....	42
5.3. Destino y libertad.....	45
5.3.1. La falibilidad humana.....	45
5.3.2. La “culpa” trágica y la mancilla.....	49
6. La enseñanza trágica y la experiencia estética.....	52



Conclusiones.....	58
<b>II. Implicaciones éticas de la <i>Antígona</i> de Sófocles.....</b>	<b>62</b>
1. ¿Por qué <i>Antígona</i> en el siglo V?.....	63
2. Civilización y barbarie en la <i>Antígona</i> de Sófocles.....	69
3. La ironía de la razón humana y la ambigüedad del <i>deinón</i> .....	76
4. Locura y ausencia de <i>phrónesis</i> en <i>Antígona</i> y Creón.....	77
5. ¿Son las posturas de <i>Antígona</i> y Creón igualmente válidas?.....	95
5.1. Los “noes” de Creón.....	98
5.2. Los “sies” de <i>Antígona</i> .....	100
6. <i>Antígona</i> y el ámbito de lo sagrado.....	105
6.1. La profanación del ámbito sagrado por el poder público.....	106
6.2. La defensa de las leyes divinas.....	110
6.3. Lo sagrado como crueldad divina.....	112
Conclusiones.....	116
<b>III. <i>Antígona</i>: alteridad y compasión trágica.....</b>	<b>118</b>
1. La <i>ortodoxia</i> y la <i>ortopathía</i> .....	120
2. La compasión: ¿mera emoción o también virtud?.....	122
2.1. La compasión como experiencia afectiva.....	122
2.2. La compasión como virtud.....	126
2.3. La compasión como virtud trágica.....	133
2.3.1. ¿Es trágica la compasión schopenhaueriana?.....	139
3. Compasión y cuidado en la <i>Antígona</i> de Sófocles.....	146
3.1. Razón y emoción.....	150

3.2.	Lo privado y lo público.....	154
3.3.	El concepto de <i>sí mismo (self)</i> .....	160
3.4.	Autonomía y obediencia.....	164
4.	Compasión y ética ante las víctimas en la <i>Antígona</i> de Sófocles.....	169
4.1.	¿Quiénes son las víctimas? .....	170
4.2.	El derecho a disentir.....	174
4.3	La memoria.....	180
4.4	El perdón.....	185
5.	Más allá de la compasión: la perspectiva de Emmanuel Lévinas.....	190
6.	Compasión y promesa: la perspectiva de Ricoeur.....	197
6.1.	El concepto de identidad narrativa.....	198
6.2.	Ética y moral en <i>Antígona</i> .....	204
6.2.1.	La ética de la convicción.....	208
6.2.2.	El <i>sí mismo</i> y la norma moral.....	217
6.2.2.1.	La <i>autonomía</i> .....	217
6.2.2.2.	El respeto.....	219
	Conclusiones.....	224
	Conclusión.....	226
	Bibliografía.....	230

## INTRODUCCIÓN

Durante las últimas dos décadas mucho se ha escrito sobre la crisis de la modernidad y el agotamiento de la razón ilustrada. Las voces que esperan la reconstrucción de los ideales ilustrados: igualdad, justicia, libertad, se enfrentan a las voces que condenan cualquier intento de *universalización*. Ante este panorama, que ya comienza a sonar reiterativo, la reflexión sobre la tragedia griega constituye una posibilidad para establecer una racionalidad más acotada, consciente de sus propios límites e ironías; una racionalidad desde la cual puede generarse una ética que, sin renunciar a la aspiración a la autonomía moral, parta del *otro*, y que, en el sentido de la propuesta de Emmanuel Lévinas, sea capaz de ser escucha, y de asumir la pasividad y el silencio, no para negar la vida, sino para hacerlos respuesta en el otro.

El presente trabajo constituye una *vuelta* al pensamiento trágico, al *logos* poético y mítico para re-pensar los alcances de la razón moral, y traer a la escena contemporánea los conceptos de falibilidad y vulnerabilidad humanas. Mi intuición de arranque, con la que me he confrontado con este pensamiento trágico, es que a partir de la conciencia de nuestra posibilidad innegable de equivocarnos, de hacer el *mal*, de dañar, de actuar inhumanamente aun en contra de nuestras propias intenciones, es posible formular una ética que trascienda la normatividad prohibitiva para convertirse en una ética compasiva y solidaria.

Los valores que promovieron los poetas trágicos para lograr la cohesión social de la *polis*: la *phrónesis*, entendida como razón prudencial, y

la *compasión*, concebida como expresión contundente de la capacidad humana de identificarse y pensarse en el otro, pueden ayudarnos a reconstruir los vínculos interhumanos, en estos momentos de indiferencia e individualismo exacerbado.

A través de la confrontación con la propia mortalidad y vulnerabilidad, la tragedia puede ayudar a buscar nuevas maneras de estar juntos, de hacer una vida en común. Frente a la afirmación de los intereses individuales en un mundo competitivo, paradójicamente globalizado y atomizado al mismo tiempo, los poetas trágicos pueden ayudarnos a fortalecer la capacidad de compartir el sufrimiento del otro y a asumir la responsabilidad de ser seres falibles.

La hipótesis central del presente trabajo es que la *Antígona* de Sófocles puede interpretarse hoy como una indagación sobre la síntesis de la autonomía moral y de la apertura al *otro*. La protagonista de la tragedia de Sófocles responde al mismo tiempo a los requerimientos de su propia conciencia y al reclamo del *otro*, convertido en víctima. La autonomía de Antígona se expresa en su capacidad de disentir y de desafiar al poder, mientras que su *apertura* tiene lugar en la forma en que acude a proteger el cadáver expuesto de su hermano, obedeciendo leyes que considera superiores a cualquier contingencia política. De esta manera, Antígona representa la *escucha* abierta a lo más vulnerable y la *acción* decidida frente a los abusos del poder. La protagonista puede interpretarse como una prefiguradora de la doctrina de los derechos humanos, cuyas bases surgirán en el siglo XVIII, durante la Ilustración, y como digna representante de la ética

del cuidado desarrollada por las feministas durante las últimas dos décadas del siglo XX.

En este punto conviene tener en mente que la relación entre ética y estética no es lineal, sino está mediada por la imaginación creadora. El mundo de la ficción poética no es el mundo de la vida. Los personajes de ficción son seres acabados, cuya historia está escrita de una vez y para siempre según la intencionalidad del autor (aunque estén siempre abiertos a nuevas interpretaciones), en cambio la vida de los seres humanos transcurre en la incertidumbre del futuro, siempre abierta a nuevas posibilidades<sup>1</sup>. Por este motivo la forma de juzgar moralmente las decisiones y acciones humanas, no puede ser igual a la forma de evaluar las decisiones y acciones de los personajes, pues cada movimiento que éstos realizan tiene significado sólo en el contexto total de la trama. Por este motivo, no es posible interpretar los actos de los personajes de manera aislada sin considerar tanto la obra en su totalidad como el contexto que la prefigura.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero constituye una exploración general de las relaciones entre ética y tragedia. A lo largo de este apartado hago una revisión del “giro axiológico” que tiene lugar durante la conformación de la *polis* griega en el siglo V. La *timé* homérica, entendida como sed de honor y fama del héroe épico, es sustituida por la *sophrosyne* (moderación o medida) del ciudadano sin la cual hubiese sido imposible el establecimiento de la democracia ateniense. El honor individual ganado en combate tiene que ceder ante la necesidad de una vida en común. Para lograrlo, la tragedia jugará un papel relevante en la *paideia* del ciudadano. Al

---

<sup>1</sup> Aunque numerosas ficciones clásicas (*La vida es sueño*) y contemporáneas (*Matriz*) refieran la posibilidad de que nosotros, sin saberlo, seamos también personajes de una historia escrita por algún demiurgo.

denunciar y castigar la *hybris* (soberbia), los poetas trágicos recomiendan la *sophrosyne* y generan una reflexión sobre la importancia de la *phrónesis* (prudencia). Pero esta comprensión trasciende los límites cognitivos y se instala en una dimensión emotiva a la que sólo tiene acceso la *katarsis* trágica. Para estudiar este fenómeno estético recurro a Aristóteles y su canónica definición de la tragedia. A partir del concepto de *katarsis* como experiencia estética hago una revisión de la síntesis Apolíneo-Dionisiaca propuesta por Nietzsche, gracias a la cual es posible concebir la tragedia como “desesperación que canta”.

La insuficiencia de la racionalidad y su fusión con el espíritu dionisiaco me lleva a retomar dos figuras trágicas fundamentales para comprender el concepto de vulnerabilidad moral (Williams, 1993) o de fragilidad de la bondad (Nussbaun, 1995), esas figuras son *Thýquè* (Fortuna) y *Áte* (Locura). Ambas fuerzas amenazan las cabezas de los hombres y los conducen a la perdición. La idea de que los dioses son “malos” y engañan al hombre para que se pierda a sí mismo conduce a una nueva paradoja: la del destino y la libertad ¿hasta donde es libre el héroe trágico de elegir lo que elige? ¿Si los dioses actúan por encima de él, por qué es capaz de reivindicar sus acciones con tanta fuerza? Una indagación sobre estas preguntas cierra el primer capítulo y prepara el terreno del segundo.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de *Antígona*. Comienzo tratando de responder la pregunta: ¿qué representó *Antígona* para los griegos en el siglo V? A partir de esta pregunta regreso a la importancia de advertir sobre la *hybris* humana capaz de conducir al hombre a la catástrofe individual y social. A partir de aquí analizo la forma en que se borran los límites entre

civilización-barbarie a lo largo de la obra, así como la ambigüedad del concepto *deinón* (maravilloso asombroso o terrible), el cual, según Sófocles, define toda la grandeza y toda la miseria del ser humano.

La aceptación de la vulnerabilidad y falibilidad humanas, así como de la amenaza permanente de caer bajo las redes de *Áte* en la locura la propia personalidad, me permite introducir lo que considero el tema central de *Antígona*: su invitación a la *phrónesis* (prudencia). La *phrónesis* no sólo abre la posibilidad de evitar la catástrofe, sino que conduce a la aceptación de un ámbito sagrado incomprensible e impenetrable que funciona como telón de fondo del actuar y del sentir humano. Al igual que el primer capítulo, el segundo cierra, como en una espiral, con una reflexión sobre la libertad y el poder amenazador de los dioses.

Finalmente, el tercer capítulo constituye una interpretación de *Antígona* de Sófocles desde la perspectiva de cuatro corrientes éticas contemporáneas: ética del cuidado, ética ante las víctimas, la perspectiva de Lévinas y la perspectiva de Ricoeur, unidas por un común denominador: la compasión.

El punto de partida es que tanto *phrónesis* como *éleos* (compasión) son virtudes trágicas que generan las condiciones de posibilidad para una vida social. Sin la capacidad de reflexionar en forma contextualizada sobre las propias acciones y sin la capacidad de ser empáticos con el *otro*, la vida comunitaria se convierte un espejismo vago que para poder funcionar requiere de pactos arbitrarios y de normatividades estrictas, muchas veces huecas de contenido humano.

La propuesta de *Antígona* trasciende el ámbito que Ricoeur define como moral, es decir el de las normas, y se inscribe dentro de la dimensión

ética entendida justamente como la define el filósofo francés: “anhelo de vida buena con y para el otro en instituciones justas”. A la defensa de esta propuesta está dedicada la última parte del tercer capítulo.

Al interpretar a Antígona como representante de la dimensión ética, pretendo polemizar con las visiones que han querido ver en ella la misma estrechez de perspectivas que tiene Creón, y dejar de ver el enfrentamiento entre ambos personajes como el choque inevitable de dos concepciones irreconciliables de justicia, cuando en realidad se trata del enfrentamiento entre la justicia y el poder despótico y represivo de un hombre que exalta su autosuficiencia moral más allá de los límites de la propia racionalidad.

Con este trabajo pretendo realizar una contribución modesta dentro del ámbito que vincula a la literatura con la ética<sup>2</sup>. Un terreno infinitamente rico en posibilidades de exploración. Espero que la lectura de este trabajo ayude a repensar esta disciplina filosófica desde la perspectiva de la imaginación poética, e invite a recorrer la aventura literaria desde la óptica del pensamiento ético.

---

<sup>2</sup> Entiendo aquí la ética no sólo en su sentido ricœuriano, sino en el sentido más ampliamente difundido de filosofía moral.



## I. Ética y tragedia

La tragedia clásica griega ha sido un género literario ampliamente explorado tanto por la teoría dramática como por la filosofía. Las tensiones entre la libertad y el destino, entre lo humano y lo divino, entre lo humano y lo bestial, entre la autonomía y la vulnerabilidad moral, están presentes con tal contundencia, que su saber resulta indispensable para el pensamiento filosófico y más particularmente para la ética.

Dentro de la amplia variedad de filósofos que han descubierto a la literatura como lugar privilegiado para el análisis ético, se encuentra Juliana González (1997), quien considera que hay dos maneras de abordar el universo ético: la filosofía moral y la literatura moral. Esta última tiene la posibilidad de la aprehensión directa de la fluidez cualitativa de la vida. “A diferencia de la filosofía, que permanece en el terreno de la abstracción y del concepto, la literatura se sumerge en el mar de la concreción y expresa las más trágicas contradicciones y tensiones de nuestro ser” (p.230).

Particularmente, la reflexión filosófica sobre la tragedia ática, un género literario que nació junto con los ideales democráticos de la antigua Atenas, puede ayudar a los hombres y mujeres contemporáneos a enfrentar la complejidad de la existencia y explorar la “otra cara de la razón”, misma que subyace bajo la superficie de una cultura altamente racionalizada, desacralizada y tecnológica.

En este sentido, lo que la tragedia propuso a los antiguos y puede proponernos hoy, es que la razón también engendra monstruos, que el proyecto

ilustrado es paradójico, que por más “sabios” y autónomos que parezcamos, y mayor control creamos tener sobre la naturaleza, siempre estaremos sujetos a fuerzas ininteligibles que nos mueven desde fuera y que nos habitan desde dentro; es decir, la tragedia nos lleva al reconocimiento de nuestra fragilidad como seres contingentes y de la fragilidad de nuestra la bondad<sup>1</sup>, como seres inherentemente morales.

El objetivo que persigue esta vuelta a la tragedia no es renunciar a la razón ni a sus ideales, sino construir una racionalidad donde quepan el mito y el misterio, donde se acepte la condición de *estar* sujetos, y no sólo de *ser* sujetos, donde se admita lo mudable e inestable, y donde la alteridad y la tradición tengan espacio legítimo frente a las fuerzas controladoras del poder patriarcal<sup>2</sup>.

Esta enseñanza sobre nuestra fragilidad y sobre el claroscuro en que se inscribe la existencia humana, constituye la propuesta ética fundamental que se desprende a partir de la reflexión sobre la tragedia antigua.

Ahora bien, aunque la tragedia es entonces un lugar paradigmático para la reflexión ética, es imposible pasar por alto que, ante todo, la tragedia es una expresión artística que proporciona un gozo estético. Si las anécdotas desarrolladas en las tragedias nos fueran narradas en términos cotidianos, es decir, con un lenguaje coloquial, difícilmente nos despertarían más que repulsión

---

<sup>1</sup> El libro de Martha Nussbaum (1995) al que me referiré en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, ha sido traducido al español como *La fragilidad del bien*. Sin embargo resulta mucho más clarificador el título: *La fragilidad de la bondad*, que tiene una carga moral mucho más determinada. El original en inglés es *The fragility of goodness*.

<sup>2</sup> La racionalidad occidental, entendida como dominio sobre la naturaleza, que alcanzó su máxima expresión en Francis Bacon y René Descartes, es autónoma, cerrada en sí misma y concibe al hombre como cazador. Estas características de dominio y sujeción están identificadas como masculinas, en contraposición a la apertura, la receptividad, la porosidad de lo femenino. Cabe aclarar que lo femenino y lo masculino no son elementos exclusivos de mujeres y hombres respectivamente, sino que cohabitan en todos los seres humanos en mayor o menor medida.

o morbo. Sin embargo, estructuradas por los poetas trágicos, con su fuerza poética, nos deleitan y conmueven aún a 25 siglos de distancia.

Obviamente, las formas de apreciación entre los miembros de la *polis* y nosotros, ciudadanos globalizados del convulso siglo XXI, son muy distintas. Para los griegos, asistir a las representaciones trágicas era una obligación civil y un deber religioso, se trataba de un hecho fundamental de su vida pública. Para nosotros, se trata de un espectáculo más o menos elitista al que podemos asistir esporádicamente, pero que —y esta es la apuesta central de mi trabajo— aún puede decir mucho sobre nuestra condición humana.

En este capítulo inicial exploro las relaciones entre la tragedia y la ética. En primer lugar, realizo una revisión del contexto histórico donde surgió el concepto de *sophrosyne* y la forma en que la tragedia se convierte en una “promotora” de esta nueva virtud. En seguida, hago una revisión de la definición que Aristóteles realizó de la tragedia, así como de las implicaciones éticas de los conceptos de terror (*phóbos*), compasión (*éleos*) y *katarsis*. Una vez definidos los elementos trágicos, analizo los alcances de la concepción de la tragedia como una síntesis Apolíneo-Dionisiaca. Esta síntesis nos permite reflexionar sobre los límites de la racionalidad en la tragedia y la presencia de la “necesidad inexorable” expresada en las figuras de Destino (*Thýquè*) y Obcecación divina (*Áte*). Tomando en cuenta este ámbito de necesidad, analizo los alcances de la libertad y de la “culpabilidad” en el héroe trágico. Finalmente, establezco la trascendencia estética del sufrimiento trágico.

## 1. Una nueva virtud para una nueva sociedad: de la *timé* homérica a la *sophrosyne* trágica

Durante su época de esplendor en la Grecia clásica, la tragedia jugó un relevante papel dentro del proceso de formación ciudadana. El vínculo más obvio que el espectáculo trágico sostiene con la ética es la promoción de una *areté* (virtud) indispensable para consolidación de la *polis* griega: la *sophrosyne*<sup>3</sup> (que suele traducirse como templanza o como medida). El establecimiento de esta nueva virtud marcó una reforma moral sin la cual hubiese sido imposible el establecimiento de la democracia ateniense.

En primer lugar, para promover la socialización a través del sentido de igualdad ante la ley se requería frenar los impulsos individuales del sentido del honor y la venganza. Para ello fue necesario restar peso moral a los valores del mundo homérico que estaban arraigados en el ideal del mérito combativo.

E. R. Doods (1980) denomina “cultura de la vergüenza” al conjunto de valores del mundo heroico expresados en los dos grandes poemas atribuidos a Homero: La *Ilíada* y la *Odisea*. El héroe homérico es una figura perfecta y ejemplar que impresiona e invita a la emulación y cuya motivación social radica en evadir la vergüenza de perder su honor. Tiene un estatus de noble, pero este estatus tiene que estar continuamente legitimado por sus méritos, y estos sólo se logran en combate. De esta forma, el héroe homérico puede ser arbitrario y

---

<sup>3</sup> De *sôs* “sano, intacto”-*phrên* “mente-razón”. Sensatez, prudencia control, moderación. Sanidad de espíritu y cuerpo. Platón la entiende como sujeción de las dos partes inferiores del alma a la razón, con un equilibrio armónico o regulación íntima entre extremos, sabio temor y limitación en la esencia humana. Para Aristóteles es término medio entre placer y dolor, restringida al aspecto físico. El estoicismo y Plotino la definen como conocimiento del bien y del mal. El lema apolíneo *sôphroneí* “sé prudente” se repite en los trágicos como “autolimitación”, junto con *eubolia*, para hacer posible concordar pensamiento y conducta con el poder oscuro e inexplicable del orden cósmico (Antonio Camarero, 1975).

violento, mientras sea un gran guerrero. La virtud fundamental es la de hacer prevalecer la propia fuerza por encima de la de los enemigos y rivales.

Las hazañas heroicas producen respeto y *timé* (honor) entre súbditos y enemigos, y, desde la lógica heroica, no hay nada más ofensivo que perder el honor propio. Así que sólo se puede afirmar la propia virtud violentando la *timé* ajena, de manera que la afirmación de sí mismo requiere de la negación del otro. La dinámica de la virtud del combate y el honor, que no admite la idea de respeto dado en la igualdad, exige siempre la retribución de la *timé* perdida a riesgo de caer en la vergüenza social. Así, la vergüenza, la venganza y la ira, son el motor principal de la acción: “*Canta, ¡Oh! diosa la cólera de Aquiles...*,” comienza el poema homérico.

Sin embargo, la propia *Ilíada* refleja ya un problema fundamental para las nacientes *polis*<sup>4</sup>. Y es que a pesar de los valores que exaltan la individualidad, el pueblo griego tendrá que enfrentar una empresa colectiva. Mario Vegetti (2005) destaca un hecho altamente significativo: a pesar de que Agamenón ha robado a Aquiles su esclava Briseida, violentando su *timé* y avergonzándolo, Aquiles y Agamenón tendrán que luchar juntos a las puertas de Troya. El ejército griego tendrá que enfrentar una empresa colectiva y debido a la duración de tal empresa tendrán que convivir como una naciente *polis*. Sin embargo no existen todavía ni estructuras de organización de poder, ni formas de mediación político-

---

<sup>4</sup> Diversos historiadores refieren que las más antiguas *polis* ya existían en la Edad del Bronce. Pero su desarrollo se produjo alrededor del siglo VIII a.C. A finales de la Edad Oscura las *polis* estaban constituidas por un recinto amurallado dentro del cual existía un colina en cuya cima se establecía un lugar para las asambleas y los templos. Esto, que posteriormente fue conocido como “acrópolis” ((ciudad alta), era lo que a lo largo de la época homérica se conoció como *polis*. La *polis* de la Grecia Clásica no era otra cosa que el desarrollo de esta primitiva organización. Kito (1951) pp 87-108.

legal, ni presupuestos, para una concepción moral que permita la colaboración basada en valores comunes. Si se derrumbara el frágil muro de la soberanía de Agamenón, basado en la fuerza, en su *krátos* (autoridad) personal, desaparecería cualquier garantía de cohesión del ejército como comunidad, pues no hay un orden superior de razones al cual argüir. Los dioses no podían funcionar como garantía de una norma superior y válida para dirimir los conflictos porque, al igual que los héroes, actúan arbitrariamente.

Cabe señalar que si bien Homero sitúa la historia en la época micénica (unos cuatro siglos antes de la época en que está escribiendo), mejor conocida por “Edad Oscura”, obviamente los problemas que refleja son los de su tiempo, donde ante la desaparición de la figura del *Ánax*, —antiguo rey con atribuciones divinas y cuya competencia comprendía todos los ámbitos de la sociedad micénica: la economía, la guerra y la religión—, hay un vacío de poder. La figura de *basileús* a la que hace referencia Homero, no es propiamente un término que designe a una persona única que concentra todas las formas de poder, sino “una categoría de grandes que se sitúan en la cúspide de la jerarquía social” (Vernant, 1992, p.48) y que fácilmente pueden entrar en conflicto. Así que, desaparecido el *Ánax*, el problema a resolver es cómo una vida en común puede apoyarse en elementos dispares y cómo fundamentar la vida en común.

Según explica Vernant (1992) la dualidad *éris-philía* (poder de conflicto y poder de unión) señala los polos de la vida social del nuevo mundo aristocrático que anima a los *génos* nobiliarios. Por un lado, hay una necesidad de

pertenencia, de identidad, y por el otro, hay un principio de lucha y de rivalidad que se expresa en una concepción agonística de la vida social.

La crisis que expresa la “sociedad homérica” instigará una reflexión sobre el poder y sus componentes, la cual se reflejará en una nueva concepción religiosa que hará que Zeus deje de ser el rey de la sociedad heroica para transformarse en un principio de justicia cósmica. Con esta transformación, la *cultura de la vergüenza* se convertirá en lo que bien se podría denominar como *cultura de la templanza*<sup>5</sup>. Vegetti (2005) considera que la metamorfosis de Zeus en señor de la justicia recorrerá un largo camino que va desde la *Odisea*, — donde el mayor mérito del héroe ya no es el combate sino la astucia—, hasta los poemas de Hesíodo, quien establece en el siglo VII que la *Dikè* (justicia) es hija de Zeus y, a partir de entonces, éste será considerado como un padre justo, mientras que *Dikè* y sus “treinta mil demonios” serán vistos como guardianes de la justicia que vigilan a los hombres. Zeus y *Dikè* transformarán la *hybris* (orgullo) humana, antes inocente y virtuosa, en motivo de culpa y expiación.

Con Zeus, y su hija como garantía, había que proceder a la conformación de un orden legal que garantizara la distribución del poder y resolviera los conflictos con base en la interiorización de valores comunes, donde el viejo “yo” combativo se transforme en un “nosotros” cooperativo y comunitario<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Doods la denomina *cultura de la culpa*, sin embargo, hemos decido evitar el complejo y problemático término de “culpa”, sobre el que abundaremos en el apartado correspondiente.

<sup>6</sup> MacIntyre (2004, p. 170) cita a A.W.H Adkins quien ha establecido una útil comparación de las virtudes cooperativas con las competitivas: “Contempla a las competitivas como de ascendencia homérica; las cooperativas representan el mundo social de la democracia ateniense”.

## 1.1. El advenimiento de la democracia

La estructura político-social de Atenas se fue conformando a lo largo de varios siglos. Desde las reformas aplicadas por Dracon en el siglo VII con su célebre código que, aunque contenía disposiciones muy rigurosas, representó el primer código penal de la ciudad, hasta las de Solón en el siglo VI. Solón organizó la vida política bajo ciertos principios de igualdad, suprimió la esclavitud por deudas, limitó el poder de la nobleza, reestructuró las instituciones de gobierno, creó un sistema monetario propio, y codificó el derecho de Atenas, reconociendo a todos los ciudadanos capacidad para la denuncia pública<sup>7</sup>.

Solón añadió a la *Dikè* de Hesíodo, otro concepto divinizado: la *Eunomía* (buen orden), diosa del orden y la ley. En las *Elegías*, Solón otorga a *Eunomía* características que la emparentan con la *sophrosyne* humana pues ella

...hace cada cosa ordenada y perfecta, y pone cepo a los injustos, detiene a *Kóros* (la avidez de poderes y riquezas), debilita la *hybris*, diseca las exuberantes flores de *Áte*, corrige los juicios equivocados y mitiga las acciones soberbias, pone fin a las luchas entre bandos, pone fin a la ira que nace de la ruinosa *Éris*, bajo ella todo es perfecto y sensato" (cit. en Vegetti, p. 71).

Así, por un lado, *Eunomía* combate las viejas virtudes de la sociedad heroica, y por otro, expresa una continuidad entre el orden divino y el orden humano que la ley impone en la *polis*. De este modo el *nómos* (ley) queda avalado por una garantía divina. Iniciándose así un proceso de inclusión de la

---

<sup>7</sup> Kitto (1951) p. 137. Cabe advertir que el cambio social que permitió estas reformas de Solón se había empezado a producir antes: los aristócratas terratenientes que controlaban la riqueza y las instituciones que regían la vida del resto de la comunidad, empezaron a perder influencia debido a dos situaciones: en primer lugar, un grupo de comerciantes, había alcanzado niveles de riqueza comparables a los de los terratenientes; y por otra parte, los nuevos modelos de guerra provocaron que la forma tradicional de luchar de los nobles perdiese importancia ante las nuevas formaciones de ciudadanos hoplitas –que peleaban costeándose sus gastos-. Así, los aristócratas terratenientes habían perdido apoyo como garantes del orden y de la seguridad de la comunidad.



esfera religiosa en la esfera política que alcanza su culminación en las tragedias de Esquilo, donde el orden de los dioses y el orden de los hombres terminan por conciliarse.

El concepto de *Eunomía*, trajo consigo el concepto de *isonomía* (igualdad ante la ley), que promovió Clístenes a finales del siglo VI y que orienta la cultura ético-política del s. V. Con ella, los ciudadanos tendrían una homogeneidad de base no sólo ante la ley, sino gracias a la ley, por lo que la virtud política estaría igualmente distribuida entre todos los ciudadanos. La *isonomía* sanciona y consolida un sentido fuerte de identidad colectiva que se manifestará tanto en la vida política como en las empresas bélicas. Las técnicas bélicas habían registrado un cambio significativo gracias a la aparición del *hoplita*, (soldado-ciudadano pesadamente armado que combate en formación cerrada)<sup>8</sup>. Para el *hoplita* ya no es importante la hazaña realizada en combate individual, sino un dominio completo de sí que se expresa en el sometimiento a una disciplina común. Así, el ímpetu y la *timé* (honor) de los antiguos guerreros homéricos son ahora sustituidos por el autocontrol y la templanza, convirtiendo a la *sophrosyne* en la virtud fundamental del siglo V.

Además, la *Eunomía* como sinónimo de buen orden legislativo, requiere de consideraciones intelectuales como la deliberación y la *sophía* (sabiduría), estas virtudes irán desplazando a los valores individuales de la fuerza y de la competencia, y permitirán el establecimiento del el orden colectivo.

---

<sup>8</sup> Petrie, A. (1946) p.108.

## 1.2. La condena de la *hybris*

En este nuevo contexto que privilegia la deliberación, la templanza y el sentido de colectividad, cualquier acto que conduzca a una gloria puramente privada es rechazado por la ciudad. Frente a los excesos, el lujo y la riqueza de que hacía ostentación la aristocracia de los *genos*, se encomia ahora la austeridad, la contención y la reserva.

El esfuerzo por poner límites a la ambición económica y política de los *genos* es simultáneamente religioso, jurídico, político y económico. Vegetti (1989) señala que en materia legal, el homicidio deja de considerarse un asunto privado. Ya no tiene que resolverse con la venganza obligatoria para los parientes del difunto que ven lastimado su *timé*, cayendo en un ciclo de asesinatos. Ahora se remite a un asunto de orden público que compromete a la comunidad, la cual se encarga de castigar al criminal. La sangre vertida es una impureza que exige expiación y purificación. Esta necesidad de purificación está presente en los ritos catárticos.

Así, en contraste con la antigua *hybris* del guerrero que luchaba por la restitución o el engrandecimiento de su honor y con la *hybris* del rico y del vengador, se perfila el ideal del justo término medio, de la proporción, el autocontrol y la templanza, es decir: la *sophrosyne*.

Pero ¿dónde se educarán los hombres en la virtud de la *sophrosyne*? Pues, en las propias asambleas públicas, en los sitios de reunión y, por su puesto, en la expresión cultural más relevante de la época: el teatro.

El teatro será no sólo el reflejo de la vida de las *polis*, sino la posibilidad de problematizar sus exigencias morales y exponer sus contradicciones. Como menciona Segal (1999, p. 82):

El teatro ejerce una doble función: interpreta la ciudad a la vez que educa y forma al ciudadano militante, lo pone en situación de pensar, comprender y controlar los problemas que la práctica social y su horizonte ideológico le plantean cada día en el momento de tomar una decisión y de reflexionar.

En *Las Euménides* de Esquilo escrita en el 458, siglo y medio después de las reformas de Solón, se rechaza uno de los puntos centrales de la “sociedad homérica”: el derecho-deber a una venganza sangrienta. La cadena de venganzas es sustituida por el orden de la *polis*, y las *Érinas*, vengativas persecutoras de Orestes, se transforman por intervención de Atenea en *Euménides*, protectoras de la ciudad.

En *Filoctetes*, la astucia de Odiseo es puesta en cuestión como valor moral por Sófocles. Si en la *Odisea* la capacidad del protagonista para conseguir lo que se propone sin el uso de la fuerza es vista sin ambigüedades como una virtud, en *Filoctetes*, Neoptólemo considera que no es bueno engañar a Filoctetes para conseguir su escudo porque, aunque sea *conveniente* para su gente nadie *merece* ser engañado. Surgen así dos sistemas opuestos e incompatibles de valor moral. MacIntyre (2004, p. 169) señala al respecto: “En Homero, la cuestión del honor es la cuestión de qué se le debe a un rey; en Sófocles, la cuestión del honor se ha convertido en la cuestión de qué se le debe a un hombre”. Sin embargo, *lo que se le debe a un hombre* es un asunto complejo y puede ser fuente de trágicas contradicciones. Pues mientras que *lo que se le debe a un rey* puede resolverse inequívocamente, en base a un buen

seguimiento de las reglas del juego, *lo que se le debe a un hombre* representa una exigencia mucho más compleja puesto que una persona es al mismo tiempo integrante de comunidades diversas cuyos valores, compromisos y aspiraciones pueden entrar en contradicción. Así, resulta que para Agamenón es imposible ser un buen padre y, al mismo tiempo, ser un buen guerrero, mientras que para Creón resulta incompatible gobernar y ser piadoso. Contradicciones como éstas conforman el terreno del que se nutre la tragedia.

Con estos ejemplos, podemos observar cómo la tragedia problematiza los valores homéricos, condenando la *hybris* como un acto de soberbia que atenta contra el orden humano y contra el orden divino. Nadie está por encima de los dioses, aunque su voluntad resulte incomprensible para los hombres.

Pero ¿cómo es que la tragedia promueve la *sophrosyne*, entendida como medida o templanza? De dos maneras: 1) mostrando la vulnerabilidad humana, al expresar no sólo la fragilidad de los hombres sino la del bien moral mismo, es decir de la bondad. Desde esta perspectiva, tanto la razón como la libertad humanas tienen un reverso ineludible de irracionalidad y necesidad, mientras el destino puede conducir a elecciones irresolubles no exentas de daño moral, y 2) exponiendo cómo cualquier acto de soberbia es visto como un atentado contra los dioses y debe ser castigado. La *hybris* es un sentimiento imperdonable. Todo aquel que se jacta de bastarse a sí mismo (Axay, Creón, Edipo) tiene un desenlace catastrófico.

Es innegable que la mayor parte de los crímenes trágicos constituyen una modalidad de *hybris*. Carmen Trueba (2004) considera que en el mundo trágico

la soberbia humana constituye una insolencia impía, cuando la pretensión de los mortales de sobrepasar su propia medida se convierte en un desafío condenable que violenta la dignidad de los dioses. Las tragedias —sobre todo las de Esquilo y Sófocles— condenan esta pretensión y restablecen el orden cósmico basado en la jerarquía divina.

Pero esta interpretación de la tragedia como promotora de la nueva “virtud cívica” representa solamente el vínculo más obvio con la ética. Si bien la recomendación a la medida, la advertencia sobre las pasiones desenfrenadas y la exigencia de prudencia (*phrónesis*) están presentes en todo el pensamiento trágico griego, desde Esquilo hasta Eurípides, lo que la tragedia pone en juego va más allá de un ánimo moralizador. Se trata de una reflexión sobre la condición humana, su falibilidad y su sujeción a fuerzas ininteligibles que la trascienden.

Y señalo que “va más allá de un ánimo moralizador” en el sentido de que no es posible dejar de tener en mente, siguiendo a Ricoeur (2004, p.358), que “la visión trágica del mundo está vinculada a un espectáculo y no a una especulación”. Es decir, que lo que expresa la tragedia no puede ser expresado de otro modo, requiere de un héroe trágico, en una acción trágica, con un desenlace trágico. Cualquier reflexión sobre el género debe evitar la tentación reductora de convertir el “teatro” en “teoría”.

Por este motivo es indispensable tener presente que la comprensión que la tragedia genera sobre lo humano trasciende los límites cognitivos y se da en

un ámbito emotivo. La *katarsis* trágica es ante todo una emoción estética, como veremos al finalizar el siguiente apartado.

## 2. La perspectiva aristotélica sobre la tragedia

La *Poética* de Aristóteles constituye el punto de partida de toda reflexión teórica no sólo sobre la tragedia, sino sobre toda la literatura dramática. Su estudio sobre los componentes estructurales de la tragedia y la comedia ha sido motivo de múltiples interpretaciones y reinterpretaciones. Para el objetivo del presente capítulo nos detendremos exclusivamente en la canónica definición que Aristóteles realiza de la tragedia y con la cual se inicia y fundamenta el inagotable y atractivo campo de investigación filosófica sobre este género literario. Aristóteles define la tragedia de la siguiente manera:

Una tragedia (*trágōidía*), es imitación (*mímesis*) de una acción digna (*spoudaiōs*) y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este atractivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y no de la narración, y, que mediante la compasión (*éleos*) y el temor (*phóbos*), realiza la catárisis (*kátharsis*) de estas pasiones... Toda tragedia tiene seis elementos: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música (Aristóteles, *Poética*, 449b p.77-79).

Esta definición constituye tanto una descripción como una norma. Es decir, que a partir de la definición no sólo son descritos los elementos que suele tener una obra trágica, sino que quedan prescritos los elementos que *debe* tener una obra para considerarse tragedia. Algunos de los términos que componen la definición aristotélica han suscitado una enorme cantidad de interpretaciones y polémicas. El primero de ellos es el concepto de *mímesis*. La mayoría de los

críticos coinciden en señalar que no es posible traducirla como “imitación” o “copia” pues el poeta trágico no “reproduce” la realidad sino que la “reinventa”.

En ese sentido, es preferible concebir *mímesis* como composición, invención, creación de ficciones; es decir: artificio. Sólo entendida la *mímesis* de esta manera es posible comprender que Aristóteles afirme que la música es “la más *imitativa* de las artes”. De manera que por *mímesis* no podemos entender un retrato realista, sino una creación poética, una *poíesis*<sup>9</sup>. Esta interpretación es importante porque da relevancia al aspecto estético sobre el histórico, es decir que privilegia las posibilidades de la imaginación poética sobre las de la fidelidad a los hechos<sup>10</sup>.

¿Qué es lo que *reinventa* la tragedia? Por lo regular, los temas de las tragedias derivan de tiempos heroicos, y sus personajes principales son héroes antiguos. Pero la labor del poeta no se limita a copiar lo que lee en libros antiguos o lo que alguien ha relatado sino que usa este material para construir acciones verosímiles, donde verosímil no significa semejante a lo real, sino coherente, con lógica interna. Desde esta perspectiva la tragedia no es necesariamente realista ni posible, sino verosímil “porque incluso lo imposible, lo extraordinario y lo maravilloso pueden tornarse verosímiles, en tanto una mala imitación puede hacer que incluso lo posible no nos convenza” (Trueba, 2004, p.

---

<sup>9</sup> Paul Ricoeur hace un rico análisis de la categoría de mimesis, desarrollándola en los modos de prefiguración, configuración y refiguración en *Tiempo y narración*.

<sup>10</sup> Aristóteles establece con claridad que “la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera las cosas en general; y la segunda las refiere en particular”. Ya antes había establecido que “no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente.” *Poética* Cap. III -7.

82). Así, podríamos sintetizar hasta ahora que la tragedia desarrolla una historia heroica, significativa, compuesta poéticamente en forma verosímil.

Pero lo más interesante y polémico de la definición aristotélica aún está por venir. La frase final de la definición aristotélica —no más de diez palabras— ha provocado gran cantidad de páginas de explicación. “(La tragedia) mediante la compasión (*éleos*) y el temor (*phóbos*), produce la purificación (*katarsis*) de dichas emociones.” A partir de esta definición, la teoría dramática ha considerado que *éleos* y *phóbos* constituyen precisamente las emociones que definen y caracterizan a lo trágico.

### **2.1. *Éleos* y *phóbos***

Los elementos que Aristóteles considera como constitutivos de la tragedia: espectáculo, carácter, trama, lenguaje, música y pensamiento están en función de generar las dos emociones trágicas por excelencia: *éleos* y *phóbos*. Estas dos emociones trágicas tienen un vínculo estrecho con la ética. *Éleos* ha sido traducido como “piedad” o como “compasión”. En la *Poética* (Cap. III-12) Aristóteles establece que se tiene compasión de quien padece no mereciéndolo. Por eso recomienda que el protagonista no sea del todo virtuoso, porque entonces su padecimiento produciría indignación y no compasión, ni tampoco un malvado porque entonces su castigo se vería como merecido<sup>11</sup>. El suceso trágico debe ser humano, lastimoso y terrible para generar compasión. Si fuese completamente culpable de su suerte, entonces el castigo sería justo y si fuese

---

<sup>11</sup> Sobre la relación entre compasión y justicia abundaré en el capítulo III. Por ahora me remito exclusivamente a exponer la perspectiva aristotélica.



completamente pasivo e inocente, entonces no habría tragedia como veremos en los siguientes apartados.

La compasión es un concepto fundamentalmente ético, pues representa la posibilidad de la apertura al sufrimiento del *otro*, es el vínculo humano más estrecho, en tanto que el dolor del otro es también mi dolor. El concepto de compasión habría de convertirse en uno de los puntos clave de la reflexión romántica y contemporánea sobre la tragedia, particularmente para Schopenhauer. Cuestión que abordaré en el tercer capítulo.

*Phóbos*, se ha traducido comúnmente como “temor”. Sin embargo, algunos autores como Kaufmann (1978) y Bentley (1985) consideran que la palabra “miedo” o “temor” es demasiado débil y demasiado transitiva; se tiene miedo a algo o de alguien. Pero, en opinión de Kaufmann “ningún espectador normal puede temer repetir el destino de Edipo”. Para que la hipótesis aristotélica tenga sentido, el miedo tendría que estar generalizado en un vago temor de lo desconocido.

Por este motivo el término acuñado por Bentley (1985) como *temor reverencial* (p. 261) parece mucho más apropiado. El temor reverencial contiene el sentido de enfrentar algo misterioso, desconocido, ininteligible. Este temor no se queda en la sensación de desasosiego, sino que une dos aspectos contrarios: por un lado, el propio estremecimiento, el temblor, el extravío, el pánico, la confusión y, por otra parte, la aceptación de todo aquello, el sentimiento de que podemos estar a su altura, de que no debemos tener esperanza de eludirlo, de que nuestra mejor esperanza estriba en la ausencia de tal esperanza.

Este temor reverencial es generado por el enfrentamiento con una realidad hostil que nos trasciende<sup>12</sup> y que, desde la perspectiva de esta investigación, se puede manifestar de dos maneras: como destino (*Thýquè*) y como obcecación divina (*Áte*). Por *Thýquè* podemos entender, siguiendo a Martha Nussbaum (1995 p. 31) “todo aquello que le ocurre a una persona no por su propia intervención activa, sino que simplemente *le sucede*, en contraposición a lo que hace”. Mientras que por *Áte*, entendemos la obcecación divina, es decir, la forma en que los dioses enloquecen a los hombres para que estos generen su ruina. Sobre estas dos manifestaciones de la hostilidad divina abundaré en el apartado 4, de este capítulo. Lo importante, por lo pronto, es establecer la relación de *phóbos* con la presencia (velada) de una fuerza ilimitada e incomprensible, que más adelante Nietzsche identificará como *dionisiaca*.

## **2.2. *Katarsis***

Según la definición aristotélica, la *katarsis* constituiría el fin, el *télos*, de la tragedia. La *katarsis* ha sido entendida de dos maneras fundamentales. En su sentido más literal, derivado de un contexto médico, se le ha traducido como “purgación”, es decir, como curación a través de la expulsión o evacuación de elementos dañinos. De esta perspectiva, se trataría de una forma de liberación. En un segundo sentido, derivado de un conexo religioso de limpieza espiritual y sublimación emocional, *katarsis* se ha entendido como “purificación”. Así, en el

---

<sup>12</sup> Esta hostilidad responde al sentido de lo infinito e informe. El filósofo español Eugenio Trías (1982) señala que desde la perspectiva clásica griega hay un antagonismo entre la armonía y la justa proporción y lo infinito, relacionado con la maldad, la fealdad, la falsedad y la irracionalidad. Esta visión será seriamente cuestionada con la idea de un dios infinito y bueno.

primer sentido se trataría de una liberación de las emociones, y en el segundo es una elevación de esas emociones. Hay dos interpretaciones sobre las que voy a detenerme, las cuales, por caminos diferentes, llegan a la misma conclusión. Una hace referencia al término médico y, en específico, a su relación con el llanto, y la otra es la que considera que Aristóteles utiliza el término *katarsis* en un sentido metafórico para hablar fundamentalmente de una emoción estética.

Carmen Trueba (2004) sigue la interpretación médica, pero descarta que para Aristóteles las pasiones sean en sí mismas patológicas, el problema vendría de su exceso o su imprudencia, es decir, su falta de *phronesis*. Para el Estagirita una emoción es patológica cuando no constituye la respuesta correcta a una situación determinada, o cuando por exceso puede ser nociva.

Según esta interpretación, el autor de la *Poética* no está proponiendo una racionalidad pura como curación de las “malas” pasiones, sino una corrección a los excesos. La propuesta de Trueba es que a la luz de los tratados biológicos aristotélicos, la *kátarsis* puede entenderse como “un proceso de descarga de residuos, no necesariamente impuros, pero cuya retención podrá resultar nociva para el organismo” (p. 51). Tomando en cuenta que las emociones van asociadas a procesos fisiológicos, aunque sean irreductibles a ellos, la purificación puede entenderse entonces como limpieza o descarga. Así, en el caso de la *katarsis* trágica, la purificación de las pasiones a la que se refiere Aristóteles tiene que ver con la descarga de lágrimas aparejada a las emociones de compasión y temor. Se trata, entonces, de la descarga liberadora del llanto.

La investigadora afirma que puede sonar trivial esta asociación de la *katarsis* con el llanto. Sin embargo, explica que si las emociones son comprendidas como procesos complejos que involucran creencias, sensaciones de placer y dolor, alteraciones fisiológicas, disposiciones y actitudes, entonces esta “descarga liberadora” adquiere un tinte mucho más trascendente que la asemeja con la experiencia estética.

La *katarsis*, concebida como emoción estética, presupone no sólo la puesta en marcha de la emoción, sino la comprensión de lo representado y una fuerte empatía del espectador con los caracteres y con la acción.

El cumplimiento de la finalidad de la tragedia, además de una *dýnamia* poética capaz de afectar la sensibilidad y la inteligencia de los espectadores y los lectores, exige una participación activa del espectador, en virtud de la *sympátheia* que es capaz de suscitar” (Trueba, 2004, p. 51).

Pero a pesar de la plausibilidad de esta interpretación de Trueba, hay otra interpretación distinta y que sin embargo no excluye a ésta. Así, Eva Schaper (1968) desarrolla justamente la idea de que *katarsis* aparece en la *Poética* no como un concepto médico o religioso, sino exclusivamente como un concepto estético. Para Aristóteles, la tragedia, dado su nivel estilístico distintivo, no sólo provoca emociones dolorosas a través de la experiencia de lo terrible y las lleva a un clímax tal que acaba produciendo una liberación de estas emociones —lo que constituye la interpretación tradicional basada en términos terapéuticos y psicológicos—, sino que proporciona un nivel de comprensión intelectual y conmoción emocional que sólo se logra en a través de la experiencia estética.

Entendida así, la *katarsis* no es un efecto psicológico que podría lograrse por otros medios, sino el resultado único de una experiencia poética. Es el

resultado de la organización de la trama (con su introducción, desarrollo y desenlace), de la unidad de la acción y de los elementos de su puesta en escena, es decir, del espectáculo mismo. Mediante la *katarsis* las emociones propias de la tragedia, *éleos* y *phóbos*, no son “superadas” o “dejadas atrás”, sino que son transformadas en emociones estéticas, es decir, en emociones en las que hay un balance entre el involucramiento —empatía—, y el distanciamiento. El involucramiento se da a través de la identificación, mientras que el distanciamiento aparece mediante la comprensión intelectual, mediante el aprendizaje de un asunto relativo a la naturaleza humana.

De tal manera que las situaciones representadas constituyen un desafío a la vida emocional del espectador. Las emociones experimentadas permiten que la comprensión se realice con peculiar intensidad, con un *plus* que va más allá de la mera comprensión intelectual.

En conclusión, desde la perspectiva aristotélica, la tragedia es un artificio poético capaz de despertar en el espectador un placer estético a través de la exaltación emocional del terror y la compasión, así como de la comprensión intelectual que conduce al espectador a un mayor conocimiento sobre la naturaleza humana.

Ahora bien, ¿qué es lo que nos lleva a comprender la tragedia acerca de la naturaleza humana? Adelantándome un poco diré que nos lleva a la comprensión de los límites de nuestra aspiración a la autonomía racional, al conocimiento de nuestra fragilidad moral, así como a la aceptación de nuestra

condición de seres expuestos a todo un mundo que, pese a todos los esfuerzos civilizatorios, permanece fuera de nuestro control.

### 3. Apolo y Dionisos

Ante lo anteriormente expuesto en relación a la interpretación aristotélica de la tragedia, podemos ahora notar cierta contradicción, o al menos una confusión, en el sentido de que no es obvio cómo reconciliar la propuesta histórica de que la virtud a promoverse fuera la *sophrosyne* (templanza) y que se use como medio de enseñanza la tragedia que exalta lo irracional y lo desmedido. ¿Cómo puede la tragedia mostrar los aspectos más crueles y terribles de la vida y al mismo tiempo recomendarnos *prudencia* y *mesura*?

Para resolver esta aparente contradicción resulta decisiva la interpretación que realizó Nietzsche en *El origen de la tragedia* (1872), Nietzsche nos recuerda que un aspecto fundamental que se produjo en el tránsito entre la “sociedad homérica” del que dan testimonio los poemas épicos, y de la época clásica, es el culto a Dionisos. Las celebraciones en honor de Dionisos tenían un carácter catártico y están asociadas con el surgimiento de la tragedia<sup>13</sup>.

Si bien Dionisos no es un personaje relevante dentro de las tragedias de las que tenemos noticia, su espíritu es una de las fuentes que nutre lo trágico. Nietzsche explica que la tragedia representa la síntesis de dos potencias antagónicas, de dos mundos estéticos diferentes: el espíritu apolíneo y el espíritu dionisiaco.

---

<sup>13</sup> Hacia el siglo V se celebraban en primavera las llamadas “Grandes dionisiacas”. Las fiestas duraban varios días y en ellas se representaban tetralogías compuestas por tres tragedias y un drama satírico.

Apolo es el dios de la luz y de la forma. Es “la apariencia radiante, la divinidad de la luz” (Nietzsche, 1985, p. 24). Tiene bajo su advocación todas las artes y el deporte. Es el dios de *el mundo como representación*, es decir del *principium individuationis*<sup>14</sup>; es el dios de la apariencia y de la forma. Simboliza, por tanto, la estética del ensueño y está ligado con una ética de la medida y la proporción.

Como divinidad ética (Apolo) exige de los suyos la medida, y para poder conservarla, el conocimiento de sí mismo. Por lo que a la exigencia estética de belleza viene a sumarse la disciplina de *Conócete a ti mismo y Nada en demasía*. Por esto, el descuido y la exageración serían los demonios hostiles de la esfera apolínea” (Nietzsche, 1985, p. 37).

De esta manera, quedan unidas las virtudes de la belleza y las de la sabiduría<sup>15</sup>. Apolo es pues el dios de la estética de la proporción y de la ética de la medida. El culto a Apolo se refleja en el espíritu olímpico. Lo que exhiben los atletas es la capacidad humana de vencer, mediante un ejercicio metódico y una severa disciplina, a esos factores de la vida humana que son el destino y el azar. El espíritu olímpico entraña el sentido de autonomía.

El *ethos* profano de la competencia deportiva permite liberarse de la tutela de los dioses. En ella se sienten, tanto atletas como espectadores, dueños de sí mismos, invencibles en la certidumbre de hacer algo a lo que nadie les obliga. En ese ejercicio supremo de su libertad y su abundancia vital (Nicol, 1977, p. 146).

En contraste, Dionisos es el dios de la alegría, el que dispensa todos los bienes y el libertador; pero es también el temible, el dios desorbitado que devora la carne cruda y descuartiza a los hombres. Dionisos representa lo terrible, el misterio, la fatalidad y el vacío que yace en el fondo de las cosas. Es la fuerza

<sup>14</sup> Nietzsche retoma estos conceptos de su maestro Schopenhauer. El “mundo como representación” es el mundo de las apariencias, en el que los individuos parecen aislados unos de otros, cuando en realidad, en el “mundo de la voluntad” todos son parte de la misma fuerza metafísica.

<sup>15</sup> Lo bueno, lo bello y lo verdadero conforman una unidad indisoluble desde la visión socrático-platónica.

amorfa de la vida y de la muerte. Es por tanto la disolución de la individualidad y de la forma.

El dionisismo, a diferencia de los demás cultos griegos, ofrecía al creyente una sensación de comunión, en el sentido de comunicación y participación con una potencia divina. Mediante su participación en los ritos y cultos, el practicante obtenía poderosos efectos psicológicos: a) liberación de los límites impuestos por la razón; b) disolución del sentido de conciencia individual en una nueva conciencia de comunidad no regulada ni institucionalizada; c) establecimiento de relaciones estrechas con lo primario, lo elemental, con la tierra. Dionisos encarnaba la manifestación de lo *Otro*, de lo ajeno e inaprensible.

Dionisos anulaba las distancias que separaban a los hombres de los dioses, pero también las que separaban a los hombres de las bestias. Eduardo Nicol da la siguiente descripción:

Imaginemos una turba en la que predominan las mujeres, tocadas con cuernos, arropadas con pieles de zorro y de cabrito, y agitando en las manos puñales y reptiles. Envueltas en el misterio de la noche y la soledad de los montes, estas bandas de celebrantes inician una danza circular embriagadora, al son de una música estridente de clarines, flautas y tambores. Entonan himnos fálicos y se libran a excesos sexuales. La furia desatada de la danza las lleva como en torbellino arriba y debajo de cerros y montañas; hasta que, en este paroxismo de agitación, se precipitan sobre los animales dispuestos para el sacrificio, los despedazan con las uñas y los dientes, y devoran su carne cruda y sanguinolenta (Eduardo Nicol, 1977, p. 163).

El culto a Dionisios aparece así como bárbaro y amenazante. En él se pierden los límites de distinción entre lo humano, lo infrahumano y lo



sobrehumano<sup>16</sup>. El dios se revela a sí mismo al orgiasta, a quien sobreviene el éxtasis, ese literal estar fuera de sí. Dionisos, significa *el que se muestra o aparece*, a diferencia de otras deidades, con él no hay un sacerdote intermediario que lo revele al profano. El éxtasis dionisiaco es la ruptura, provisional pero reveladora, de aquellos amarres que representan en la vida la tierra, la familia, la ley:

...la danza de Dionisos es un desafío lanzado contra toda forma de vida humana, un vuelo que pretende abolir todas las fronteras gracias a evasiones y excesos; pues el dios busca la no-esencia, la no-existencia individual, la liberación de toda subjetividad” (Brun, 1971, p. 15).

Hacia principios del siglo VI a.C. la regulación del culto resultó inevitable, su institucionalización hizo que el culto perdiera sus rasgos más desmesurados hasta convertirse en un festival periódico organizado por la *polis*, pero nunca perdió su carácter netamente popular. Así surgieron las famosas fiestas dionisiacas, donde el teatro se originó.

Margot Bertold (1974 p.119) explica que en 596 a.C. Clístenes transfirió los coros de cantores con máscaras de machos cabríos<sup>17</sup> que se realizaban en honor del héroe argivo Adrastos, a Dionisos, quien era el dios favorito del pueblo ático. Y en 534 a.C. Pisístrato instituyó las grandes Dionisiacas, que se celebraban en la ladera del santuario de Dionisos, al sur de las Acrópolis, e hizo traer al célebre actor Tespis para que participara en ellas. “Tespis se presentó

---

<sup>16</sup> El rito de comunión o devoración del dios es un residuo literario de auténticas y ancestrales prácticas de canibalismo. Palas Atenea recibe su nombre del verbo griego *paleo* (recoger), significando tal símbolo que dicha diosa es: la que recoge el corazón palpitante de Dionisos.

<sup>17</sup> La palabra tragedia proviene de *trágoi* (machos cabríos) y *ode* (cántico).

como solista frente al coro de los sátiros: como *interlocutor* que introducía las representaciones mediante un prólogo y con el cual el director del coro mantenía un diálogo, así nació la forma previa de la tragedia” (Bertold 1974, p.120).

Dionisos queda instituido así como el dios del teatro, no porque los dramas representados tengan un tema dionisiaco, como señalé con anterioridad, (con excepción de *Las Bacantes* de Eurípides, los temas llevados a escena no tienen nada que ver con Dionisos, como ya decían los mismos griegos) sino porque es el dios de la máscara, el dios de la alteridad y el entusiasmo, el de la farsa y la fiesta. Bertold (1974) describe que sobre el pequeño altar en el centro de la *orchestra* se celebraba un sacrificio en honor de Dionisos antes de las representaciones, y su sacerdote presidía los actos, sentado en la primera fila del enorme graderío. Los actores, que debían abandonar su personalidad al ponerse una máscara y encarnar a un personaje a menudo legendario o divino, habían de contar con el favor de este dios.

Al institucionalizar el rito, Apolo empezó a compartir con Dionisos las celebraciones religiosas inscritas en el calendario de Delfos<sup>18</sup>. En cierta manera, ambos dioses se fusionan, pero en la síntesis de Apolo y Dionisos ninguno de los dos pierde sus caracteres propios. Dionisos no se desprendió de nada esencialmente dionisiaco. En opinión de Nicol (1971), su moderación fue tan sólo externa, ritual, pero mientras se atemperaba, infundía en Apolo una vitalidad que éste no poseía. La serenidad apolínea pierde su aplomo artificial,

---

<sup>18</sup> Mary Renault (2004) en su novela histórica *La máscara de Apolo* describe la forma en que Apolo presidía las representaciones y la veneración que los actores le tenían.

¿y qué es lo que queda de Dionisos tras su institucionalización y su fusión con Apolo? Más allá del éxtasis religioso, queda la conciencia de una incapacidad de resolver las dificultades de la vida sin una guía, es la conciencia de la dependencia y la fragilidad humanas.

Dionisos parece exigir del hombre el reconocimiento de su fallida condición, lo hace sentirse otra vez envuelto en la necesidad. La exaltación dionisiaca es mística, oscura, depende del más allá y es transitoria. Su fuerza radica en la conciencia de ser seres desvalidos y en la aceptación de una fuerza superior irracional y poderosa.

Lo que Dionisos enseña es que la autosuficiencia apolínea era una ilusión. Juntas, las dos divinidades corrigen la *hybris* humana, promoviendo la auto-conciencia. El saber de sí mismo también es una luz y es, en este sentido, apolíneo, pero implica la sombra dionisiaca. “Apolo, antes de Dionisos era tan deslumbrante que no permitía ver. A partir de la síntesis apolíneo-dionisiaca el griego es consciente de que la vida transcurre a media luz” (Nicol, 1971, p. 174).

Y es justamente la tragedia el lugar privilegiado donde se realiza la síntesis. En la tragedia, afirma Nietzsche (1985), el mundo estético del ensueño apolíneo, se funde con el mundo estético de la embriaguez dionisiaca. Esta embriaguez se expresa en la música —la participación del coro—, que es informe y que manifiesta el goce metafísico de la liberación de la apariencia. La música es “expresión simbólica de la lucha y del dolor primordiales en el Uno primordial, y que simboliza un mundo que se cierne por encima de toda apariencia y que existía antes de todo fenómeno” (p. 48). Por eso será el coro,

con sus participaciones cantadas, el representante del espíritu dionisiaco<sup>19</sup>. Aunque cabe señalar que los comentarios del coro suelen recomendar la *phrónesis*, como veremos en el análisis del *Antígona* en el siguiente capítulo, y están, por tanto, más cercanos a Apolo

Así, la síntesis apolíneo-dionisiaca que representa la tragedia, contiene la fuerza incomprensible y caótica que late tras la plasticidad formal del espectáculo<sup>20</sup>. El espíritu trágico, al poner énfasis en los límites de la aspiración a la autonomía racional a través de la conciencia de ese ámbito misterioso e inaccesible a la razón humana -ámbito que produce la sensación de estar “a merced de...”-, genera una corrección del orgullo y de la soberbia<sup>21</sup>. Como dice Bentley (1985, p.260): “Si bien la actitud trágica no es de ningún modo hostil a la razón, sí es hostil hacia ese racionalismo que pretende convencer a los hombres de que nada *hay* de misterioso en el mundo”.

Este reconocimiento del misterio, de la oscuridad, de la insuficiencia y la fragilidad humanas constituye la esencia de la tragedia.

#### 4. Los límites de la racionalidad

Hasta ahora hemos visto tres vínculos entre la ética y la tragedia: la corrección de la *hybris* a través de la *sophrosyne*, la compasión y la aceptación de los límites de la autonomía moral ante una fuerza trascendente e incomprensible. A

<sup>19</sup> Bowra (1977 p.62) considera que el coro, al expresar nociones propias de la mente religiosa, representa la huella del origen dionisiaco de la tragedia,

<sup>20</sup> Eugenio Trías (2006) afirma que *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. Esto significa que el efecto estético no puede darse sin que lo siniestro esté, de alguna forma, presente en la obra artística, pero tampoco puede revelarse por completo (p.33).

<sup>21</sup> Cabe señalar que esta conclusión se aleja por completo del vitalismo de Nietzsche, para quien las fuerzas irracionales constituyen fortaleza y vitalidad.

continuación desarrollaré las características de esta fuerza cuando se manifiesta en sus formas de *Týquè* (destino o fortuna) y de *Áte* (obcecación o locura).

#### 4.1. La fortuna moral

Uno de los fundamentos de la modernidad es el concepto de autonomía moral, entendida como si las acciones humanas, que son el ámbito de reflexión de la ética, fuesen el resultado de la intención y voluntad del sujeto que se ha impuesto a sí mismo (auto) ciertas normas (nomos) a seguir; de manera que las acciones son juzgadas moralmente en tanto que se creen provenir de una voluntad libre e incondicionada por fuerzas exteriores. Sin embargo, una fuerte corriente de pensamiento contemporáneo, ha vuelto la mirada al mundo griego (los trágicos y Aristóteles) para señalar la necesidad de realizar juicios morales en contexto y de rebajar sensiblemente la autosuficiencia postulada. Desde la perspectiva kantiana, no sólo la moralidad es inmune a la fortuna, sino que uno mismo es parcialmente inmune a la fortuna a través de la moralidad. Es decir, que la moralidad nos permite seguir siendo lo que somos (conservar nuestra integridad) a pesar de los avatares de la fortuna. Sin embargo, autores como Bernard Williams (1993) y Martha Nussbaum (1995) sostienen no sólo que es imposible eliminar la *fortuna* del actuar humano, sino que ésta es parte constitutiva de la moralidad: “La historia de una persona como agente es una red en la que cualquier cosa que sea producto de la voluntad está rodeada, sostenida y parcialmente formada por cosas que no lo son” (Williams, 1993, p. 46).

Desde la perspectiva de Nussbaum (1995), los poetas y dramaturgos griegos se concibieron a sí mismos como seres necesitados que jamás podrán ser invulnerables. En la interpretación de esta autora, el bien moral no es un logro que se alcance mediante una actividad racional autónoma y creadora, sino una mezcla de la aspiración a la autosuficiencia, el contacto con los otros y la exposición a la fortuna (*Týquè*). El bien humano es, por tanto, como una planta que requiere riego, sol, cuidado, y que está expuesta a la lluvia y al viento. Es una mezcla entre hacer y ser hecho, entre ser sujeto y estar sujeto.

Para lo griegos, especialmente para los poetas trágicos, este carácter inconsistente dota al ser humano de una peculiar belleza, imposible de alcanzar si la fragilidad moral fuese desterrada. Como afirma Nussbaum (1995): “La excelencia humana jamás podrá ser invulnerable y al mismo tiempo conservar su belleza distintiva” (p. 30)<sup>22</sup>.

Sin embargo, la aspiración de la razón moderna, con raíces socrático-platónicas es ponernos a salvo de la fortuna, pues vivir a merced de lo indeterminado e indeterminable equivale a abandonar el timón de la vida y convertir la embarcación en una endeble balsa perdida entre las impetuosas olas del destino. Tal situación parece indigna ante los ojos de una razón que sienta sus bases en un pensamiento unitario, controlado y controlador:

Ante la imagen de seres necesitados, confusos, incontrolados, enraizados en la tierra e indefensos bajo la lluvia, surge la aspiración de salvar la vida digna de ser vivida, de encontrar lo divino, inmortal, inteligible, unitario, indivisible e invariable por medio del pensamiento filosófico (Nussbaum, 1995, p. 30).

---

<sup>22</sup> Esta misma idea la comparte María Zambrano (1987) cuando sostiene que la poesía, a diferencia de la filosofía, va a las cosas, a su inmediatez, a su fragilidad y su contingencia efímera.

Esta aspiración, compartida tanto por Platón en el mundo griego, como por Kant, en el pensamiento moderno, descansa en tres premisas:

- 1) La negación a otorgar valor moral intrínseco a actividades y relaciones vulnerables a los cambios: como la amistad, el amor, la política o las posesiones materiales.
- 2) Diluir la posibilidad de conflicto entre inconmensurables, otorgando valor racional (cuantitativo) a una sola posibilidad.
- 3) Valorar negativamente las pasiones y la sexualidad.

La tragedia no sólo toma distancia de estas premisas sino que las contradice por completo. La tragedia constituye una reflexión ética por derecho propio, pero desde una perspectiva diferente puesto que: 1) representa situaciones de conflicto y deliberación moral en las que no hay una salida única o no *culpable*; 2) no puede ocultar la vulnerabilidad de la vida frente a la fortuna, y 3) muestra la inevitabilidad de las pasiones humanas.

La tragedia entraña una concepción ética particular: la de la vulnerabilidad del carácter bueno ante los avatares de la fortuna, concepción que está ligada a una premisa anterior, es decir, la de la insuficiencia de la razón frente al misterio. Pero no sólo aporta el hecho de que el bien sea frágil, sino el sentido de que esa fragilidad tiene su valor. Es decir, desde la perspectiva trágica, la vulnerabilidad no es un “defecto” de carácter, ni un hecho lamentable, sino que constituye parte de la naturaleza humana sin la cual algo de lo que nos define como humanos se perdería.

Una de las formas más contundentes en que la tragedia expresa la vulnerabilidad del bien es la exposición de un conflicto práctico irresoluble, donde resulta imposible satisfacer dos exigencias éticas sin un sentido de pérdida y culpabilidad. Por ejemplo, Agamenón *debe* sacrificar a su hija Ifigenia por disposición de Artemisa para que los griegos salgan victoriosos. No matarla sería, además de desobedecer a una divinidad, un crimen contra los suyos. Pero asesinarla es romper todas las normas del amor paterno-filial. No hay alternativa libre de culpa. Esta colisión de obligaciones morales es repugnante para la razón, pues afirma una contradicción, una ruptura de la lógica que resulta inaceptable no sólo para la conciencia moderna postkantiana, sino para el propio mundo griego, particularmente para el idealismo platónico<sup>23</sup>.

Sin embargo, la filosofía aristotélica constituye una recuperación del pensamiento trágico en el sentido de tomar en cuenta la vulnerabilidad humana y la construcción social de la verdad y del bien. Nussbaum (1995) explica que para Aristóteles, nada es verdadero al margen de los sistemas conceptuales humanos. No hay verdades detrás o más allá de las categorías de nuestro pensamiento y de nuestro lenguaje. Así, las apariencias (*phenomena*) y la verdad no se oponen como en el pensamiento de Platón, pues únicamente podemos tener verdades dentro del círculo de las apariencias porque sólo en él es posible la comunicación.

Además, desde la perspectiva aristotélica, los deseos y las pasiones no son una mera respuesta fisiológica a determinadas necesidades, sino que

---

<sup>23</sup> En el *Protágoras*, al reflexionar sobre la *akrasia*, Platón busca establecer una medida cuantitativa que impida caer en contradicciones respecto a la deliberación moral, una *techne*. Esta medida daría unidad y homogeneidad de valores.



implican cierta intencionalidad. Los objetos del deseo causan movimiento porque son percibidos como cosa deseada. Esto implica que no hay una separación tajante entre el conocimiento y el deseo, sino que ambos participan en toda actividad humana. Por tanto, los deseos y las pasiones, si se educan en la virtud en lugar de reprimirse, pueden ser intrínsecamente valiosos.

Otro punto fundamental para Aristóteles es comprender al hombre como un “animal político” que sólo encuentra su plenitud en el trato con los demás, en la convivencia compleja con los otros. Para el Estagirita no puede haber excelencia humana sin vínculos humanos. El ser humano se construye con los otros y al convivir con ellos y establecer lazos afectivos (*philia*) permanece en una dimensión siempre vulnerable.

De los puntos anteriores se desprende que para Aristóteles la existencia humana óptima no es la de la esfera cerrada en sí misma y absolutamente autosuficiente, sino la que se expresa en las tragedias; la de la planta abierta, necesitada de otros, vulnerable a la *Týquè*. De tal forma que no hay ninguna *techné* que pueda llevarnos más allá de lo que somos: seres particulares, plurales, frágiles. En Aristóteles, como en la tragedia, hay espacio para la sorpresa, la inseguridad cognoscitiva y la vulnerabilidad.

La *eudaimonia*<sup>24</sup> aristotélica no es un estado autosuficiente, sino una actividad incesante de realización y florecimiento que puede ser entorpecida por algo que no depende de nosotros: por la fortuna. Así como la planta requiere sol, agua y cuidado, la excelencia humana precisa de determinadas circunstancias que en caso de desaparecer impiden la realización del bien. Por este motivo resulta fundamental reconocer que personas buenas pueden realizar actos malvados, y que ante este hecho humano y terrible se deja a un lado el elogio o la censura para dar paso a la compasión. En este sentido, la obra trágica desempeña una valiosa función en el perfeccionamiento de nuestra percepción de la complejidad de la vida humana.

Aristóteles retoma las intuiciones trágicas para construir una ética que acepta el riesgo de la corrupción moral y que Nussbaum (1995) ejemplifica con la imagen de la Hécuba<sup>25</sup> de Eurípides, quien al asesinar a los hijos de Poliméstor, extermina la posibilidad de un bien seguro y consistente. Nadie se

---

<sup>24</sup> Es importante recordar las diferentes traducciones de *eudaimonia*, entendida como *felicidad*, lo cual hablaría de un estado, o como *floreimiento*, entendida como actividad permanente de desarrollo de las potencialidades humanas. Etxeberria (2006) explica que para Aristóteles la felicidad implica al deseo y a la razón: “deseamos la felicidad determinados por nuestra naturaleza, pero, por un lado, la materializamos en acciones virtuosas que realizan la excelencia o plenitud de lo que somos potencialmente, y, por otro lado, dado que no podemos buscarla al margen de las circunstancias en que nos encontramos, la concretamos a través del recorrido de la deliberación y la elección prudencial” (p. 242) La felicidad aristotélica, por tanto, está ligada con la moderación del deseo, a través de la elección prudencial. El deseo así tiene su espacio necesario, pero “sólo se le da carta de naturaleza si está orientado a la vida buena e impregnado de racionalidad (p. 242).

<sup>25</sup> Hécuba es la segunda esposa de Príamo, Rey de Troya. Cuando se avecinaba la guerra mandó a su hijo menor Polidoro a Tracia para que estuviese a salvo. Después de la guerra de Troya, los griegos convirtieron a Hécuba en su esclava. Embarcada junto a otros esclavos, llegó a Tracia, donde descubrió que el rey Poliméstor había matado a Polidoro para apoderarse de los bienes que había traído. Hécuba se vengó sacándole los ojos y matándole junto a dos de sus hijos.

escapa de la maldad, ni siquiera la virtuosa reina de Troya. Desde la perspectiva de Nussbaum, si se pierde de vista la posibilidad de la corrupción moral se olvida una parte fundamental que constituye lo humano. La tragedia griega es una forma de tener presente (de forma estética) esa posibilidad.

En síntesis, la tragedia propone un valor humano inseparable de la vulnerabilidad, una excelencia que sólo se obtiene en la relación con los *otros* (como seres eminentemente sociales), sino con *lo otro* (como seres sujetos al destino), y una racionalidad que no se limita al deseo (autónomo) de atrapar, sujetar y dominar, sino que se permite la apertura, la receptividad, el asombro.

De esta manera, la tragedia nos pone en contacto con una racionalidad abierta a dimensiones heterónomas, *femenina*, en tensión con una razón autónoma y dominante. Nussbaum (1995 p. 49) plantea un esquema en el que contrapone la razón autónoma con la razón abierta a dimensiones heterónomas, lo transcribo añadiendo una columna a la derecha sobre la heteronimia (radical) para enfatizar el aspecto de síntesis de la columna central propuesta por Nussbaum.

Razón Autónoma	Razón abierta a dimensiones heterónomas	"Razón heterónoma"
Agente como cazador, trampero, varón	Agente como planta, niño, mujer.	
Agente activo	Agente tanto activo-como pasivo-receptivo	Agente pasivo
Fin: actividad ininterrumpida, eliminación del poder de lo exterior	Fin: actividad y receptividad; control ponderado con un riesgo limitado.	Fin: Receptividad sin control de riesgos
Necesidad de vivir en un mundo controlado	Posibilidad de vivir bien en un mundo donde lo exterior tiene poder	Vivir a merced del poder exterior

Alma dura, impenetrable.	Alma blanda, porosa, aunque con estructura estable.	Alma blanda sin estructura estable
Confianza en lo inmutable y estable.	Confianza en lo mudable e inestable	No hay confianza
Intelecto como pura luz del sol.	Intelecto como agua que fluye, que se da y se recibe.	Intelecto que espera ser iluminado
Vida Buena en soledad	Vida buena con los amigos, los seres queridos, la comunidad	Vida "buena" en función y opinión de los demás

Quiero destacar, en continuidad con la larga introducción que he dado a este concepto de tragedia como apertura a la vulnerabilidad, que, la primera columna puede ser interpretada como una expresión del espíritu apolíneo del mundo heroico, es la expresión de la racionalidad autónoma, que aspira a la autosuficiencia. Mientras que la segunda corresponde a la síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo femenino y lo masculino. Esta síntesis se expresa en la tragedia y se fundamenta en una racionalidad que sin perder su aspiración a la autonomía se encuentra abierta a lo heterónimo.

Antígona, quien en los próximos dos capítulos se convertirá en el objeto central del análisis, representa justamente esta síntesis entre autonomía y heteronomía. Pero antes de pasar a este análisis es conveniente ahondar sobre otro término fundamental de la tragedia que enfatiza a su manera los límites de la racionalidad humana: la obcecación.

## 4.2. La obcecación divina

Otra forma de evidenciar la vulnerabilidad humana la constituye la amenaza de la locura. El héroe trágico vive bajo la amenaza constante de su disolución como sujeto. De alguna manera “la demencia persigue al héroe trágico “con su agujijón de tábano”<sup>26</sup>. Existe un antiguo dicho latino que sostiene “*Quem deus vult perdere, dement pèius*” (A quien dios quiere perder, primero lo enloquece). La posibilidad de los dioses de poseer la mente de los hombres y hacerlos perder la razón otorga a las divinidades un carácter aterrador. Se trata de dioses capaces de generar no sólo catástrofes externas, sino la más temida de las caídas: la de la pérdida del estatuto de ser humano<sup>27</sup>.

Ricoeur (2004) afirma que el tema trágico por excelencia es el tema “del hombre cegado y conducido a su perdición por los dioses” (p. 358). Desde su perspectiva, lo trágico se inicia cuando no hay una distinción entre lo divino y lo diabólico, es decir, cuando el propio poder divino aparece a la vez como fuente de buen consejo y como poder que tiene la capacidad de extraviar al hombre. Si bien el tema de la obcecación que torna insensato al hombre (y del robo del

<sup>26</sup> Rosario Castellanos, (1985) “La lamentación de Dido”, en *Poesía no eres tú*, FCE.

<sup>27</sup> Hay un problema respecto a la forma en que nosotros, los modernos, concebimos la locura. Para la antropología social, cada cultura formula sus normas de lo cuerdo y lo sano, la locura es un hecho sociológico, en cambio la psicología ha pretendido encontrar parámetros universales que nos permitan identificar la psicopatología. Esta pretensión ha desembocado en ciertos análisis que ignoran la distancia cultural que nos separa del mundo griego antiguo a través de una identificación plena del hombre moderno con los prototipos clásicos. Estos análisis conciben a Orestes, por ejemplo, como un paranoico, y casi todos los héroes trágicos como esquizoparanoides y depresivos. Sin embargo, al hablar de la locura trágica no podemos perder de vista que lo hacemos desde el prisma contemporáneo: a pesar de que somos herederos de la cultura griega, y de que, por tanto, no podemos dejar de vernos reflejados en ella, los siglos que nos separan hacen que las imágenes de la locura no sean realmente las mismas. La diferencia fundamental se centra en nuestra relación con la divinidad: para los griegos, la locura es posesión de un *daimon* y no un desorden neurológico o psicosocial (Padel, 2005).

actuar humano por un dios), está presente ya en los poemas homéricos, es en la tragedia donde se cristaliza como una constante.

Ruth Padel (2005) señala que, en muchos sentidos, todos los héroes trágicos son *como locos* porque, incluso cuando están cuerdos, son sumamente destructivos y autodestructivos. Tienen una capacidad casi animal para la violencia, diluyendo los límites entre lo humano y lo salvaje. Inmersos en ellos mismos, están solos, aislados en una visión que no pueden compartir.

En opinión de esta autora, existen dos tipos de locura trágica: la real y la “hiperbólica”. La locura real no presenta ambigüedad respecto a la causalidad divina. Es el *dáimon* (demonio) que arremete en las vidas humanas y que tiene muchas caras y muchos nombres, como los mismos dioses<sup>28</sup>. En cambio la locura *hiperbólica* en apariencia resulta más activa y menos pasiva que la locura real. En este caso, hay una dualidad entre lo activo y lo pasivo, entre lo divino y lo humano. La locura *hiperbólica* es más compleja. Se trata de actos imprudentes donde suelen estar presentes tanto el *dáimon* como la acción humana. Un ejemplo de locura hiperbólica sería la *hamartía* aristotélica<sup>29</sup>, donde hay un yerro humano de dimensiones “cósmicas”.

Desde una interpretación moralista de la tragedia, instaurada por Séneca y desarrollada por el cristianismo, la *hamartía* es una falla moral que debe ser castigada para que el orden se restituya<sup>30</sup>. Desde la visión aristotélica se trata de

<sup>28</sup> Erinias, Dionisio, Afrodita, Eros, Hera o Atenea son dioses que en algún momento se “apoderan” de los hombres

<sup>29</sup> El concepto de *amarrita* suele ser traducido como falta, error o transgresión.

<sup>30</sup> No debemos olvidar que el cristianismo colabora a que *hamartía* se interprete como “error moral”, como culpa, de esta visión se nutrió la interpretación moralizadora de la tragedia. El héroe comete un crimen moral, un pecado que debe ser castigado.

un error intelectual, de una falla de cálculo, de una ausencia de *phrónesis* aunque no desprovista de carga moral. Esta interpretación se fundamenta en el hecho de que para los griegos, sobre todo a partir de Sócrates, no hay error sin delito y no hay delito sin error, puesto que la virtud es conocimiento, por tanto, actuar mal es una equivocación, es un error intelectual. Desde la perspectiva aristotélica que se distancia de la tesis socrática, la *hamartía* tiene que ver tanto con el error humano como con el infortunio enviado por los dioses, es un punto intermedio entre la culpa, que exige su reparación, y la vulnerabilidad al infortunio arbitrario.

Padel (2005) explica que en griego hay varios vocablos para referir la locura: *ánoia* significa ausencia de *noûs* (mente, intelecto), *paranoia* es “desvío del *noûs*”, mientras que *aphrosýne* es pérdida de *phrén* (mente, órgano del pensamiento y del sentimiento) de donde proviene “esquizofrenia”. Sin embargo, es el concepto de *Áte* el que contiene tanto las diversas expresiones de la locura, como el proceso eminentemente trágico que va de una mente dañada a una catástrofe total. La tragedia explora la relación entre una mente “desaforada”, o carente de *phrónesis*, capaz de provocar terribles actos violentos, y la destrucción que se genera alrededor. Es decir, la tragedia explora el vínculo que une una mente dañada y el daño del mundo.

Paradójicamente, *Áte* es a la vez la causa del crimen y el castigo (consecuencia) que el crimen recibe. Para Ricoeur (2004, p. 360), la obcecación que producen los dioses no es un castigo de la culpa, sino la culpa misma, el

origen de la culpa. “La locura nos hace errar y la locura castiga el error.” (Id. p. 288)

La locura expresa la incursión en el yo de algo salvaje y la pérdida de algo central en el ser humano. Pero, y esta sería la pregunta central para una discusión ética, ¿este apoderamiento de la locura condona a los héroes de la culpa y los hace inocentes? ¡No! Por lo menos no desde la perspectiva trágica del siglo V.

En el siglo V no había una teoría de la intencionalidad, Aristóteles la desarrollará un siglo después. En la tragedia no hay actos “inocentes”; un personaje que sólo sufre la desgracia sin oponer resistencia, sin intentar afirmar su voluntad, no es un héroe trágico, (Ío, reducida a un rumiante, es una víctima, pero no es un personaje trágico, Prometeo, encadenado en una piedra maldiciendo la injusticia divina, es un personaje trágico). La tragedia habita donde hay tensión entre la libertad y el destino. Esta imposibilidad de la inocencia nos conduce a un de los temas más complejos del tratamiento trágico: la culpa.

## **5. Tragedia y culpabilidad**

### **5.1. El conflicto trágico**

Hasta ahora hemos visto cómo la presencia del destino (*Thýquè*), del azar y de los caprichos divinos —manifiestos en la *Áte*— son fundamentales para comprender la idea de vulnerabilidad humana. Sin embargo, los personajes trágicos no son meras víctimas del destino ni juguetes pasivos de los caprichos



de los dioses, son seres que deciden y actúan, (y las más de las veces se equivocan).

El héroe es tan culpable como inocente. La intervención divina en las acciones humanas no elimina la culpa porque el héroe trágico nunca es completamente pasivo. Como dice Ricoeur (2004), “al puro sufrir se une el obrar, el obrar supremo de un querer que no quiere” (p. 368)<sup>31</sup>.

En opinión de Nussbaum (1995), la tragedia griega muestra a personas “buenas” arrastradas a la ruina como resultado de acontecimientos que no están en su mano. Personas “buenas” realizando acciones malvadas que en otras circunstancias repudiarían. Por este motivo, en el conflicto trágico “asistimos a la realización de un acto reprobable cometido sin coerción física directa y con plena conciencia de su naturaleza por una persona cuyos compromisos y carácter morales la impulsaría normalmente a rechazarlo” (p. 53). Desde esta perspectiva, el personaje trágico, como quedó ejemplificado con Agamenón, está condenado a elegir en medio de circunstancias que imposibilitan la satisfacción simultánea de dos exigencias éticas válidas. El sacrificio de una de ella representa una pérdida irremediable, catastrófica. Sin embargo, cabe matizar frente a la postura de Nussbaum, que los personajes no siempre tienen plena conciencia de los resultados de sus actos, y la ironía (muchas veces cruel)

---

<sup>31</sup> Hay una diferencia en las interpretaciones de Padel y Ricoeur. Mientras que para Padel, la *Áte* es inflingida por los dioses pero generada por los hombres, es el daño acumulado como consecuencia de obrar mal, como consecuencia de la *hybris* humana, que merece ser castigada, para Ricoeur, si bien la *Áte* también es un castigo a la *hybris* humana, esta *hybris* no se puede evitar, si se pudiera evitar no sería trágica “sólo se vuelve trágica cuando se retoma en el misterio del dios malvado” (Ricoeur, 2004, p. 367). Así, el origen de la culpa no es la falibilidad humana expresada en su orgullo, sino la maldad de los dioses que siembra la obcecación en los hombres, obcecación que es fuente de su *hybris*.

resulta una presencia constante. En muchas ocasiones una buena intención conduce a resultados terriblemente desafortunados, como es el caso de Deyanira en las *Traquinias*<sup>32</sup>.

Pero el conflicto no se reduce a la dificultad de la decisión, sino que puede surgir también cuando ésta parece perfectamente obvia. El conflicto, por tanto, no está en *saber* elegir, sino en *tener* que elegir. Se trata del dolor provocado por una pérdida irreparable que conduce al cuestionamiento del bien moral mismo. Es decir, la elección “duele” no sólo porque algo bueno o deseable se ha perdido, sino porque sobreviene la conciencia del carácter irreparable del daño cometido, de la imposibilidad de restaurar el bien. Esto produce no sólo pesar, sino también algo parecido al remordimiento<sup>33</sup>.

## 5.2. La hamartía

Pero ¿por qué se equivoca el héroe trágico? Tradicionalmente, el error trágico está íntimamente relacionado con la *hybris* comprendida como “soberbia”. Sin embargo, ésta se expresa en un actuar equivocado, en un error de juicio que genera consecuencias fatídicas

<sup>32</sup> Deyanira, para recuperar a su esposo, recurre a un encantamiento que en lugar de acercarlo acaba produciéndole una muerte dolorosa

<sup>33</sup> Cabe señalar aquí la diferencia que Sánchez Ferlioso realiza entre remordimiento y arrepentimiento. Xabier Etxebarria lo resume así: “Sánchez Ferlioso distingue entre el arrepentimiento ante la culpa motivado por la voz de la conciencia, que me devolvería al estado de inocencia, y el remordimiento ante el dolor inflingido, motivado por la voz de la víctima, que se me muestra como dolor irreparable y que, por eso, sobrevive a toda retractación, reparación o castigo. El arrepentimiento, como la expiación, la indemnización e incluso el perdón, añade, pertenecería al orden jurídico del intercambio. Sólo el remordimiento perpetuo ante lo absolutamente irreparable pertenecería al orden moral: éste sería el significado del mito de Caín y el de la tragedia griega”. En “Arrepentimiento, perdón y reconstrucción democrática vasca”, VV.AA., *Violencia, evangelio y reconciliación en el País Vasco*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1999.

La *hamartía* constituye una especie de error debido al desconocimiento de determinadas circunstancias que hubieran podido conocerse con anterioridad, es decir, se trata de un acto de ignorancia combinado con la ausencia de una intención específica de dañar. Los ejemplos en la literatura trágica son abundantes: Ajax, enloquecido, cree matar Helenos al asesinar ganado; Edipo se considera redentor de Tebas cuando en realidad es el causante de sus males; Deyanira confía en recuperar el amor de Heracles haciendo un hechizo que provoca una muerte horrendamente dolorosa a su marido; Filoctetes al velar las armas de Heracles sirve a su enemigo Odiseo; cuando más confiada se siente Clitemestra porque considera que Orestes ha muerto, éste aparece para vengar a su padre.

Por tanto, la *hamartía* es un error “involuntario” capaz de inspirar temor y compasión, pero que también revela una ausencia de *phrónesis*. Por lo general, tras la ejecución de una acción calificada como *hamartía*, queda una idea doble y contradictoria: por un lado la comprensión de que la equivocación “hubiera”<sup>34</sup> podido evitarse si se hubiese tenido más tiempo, o si se hubiese actuado con prudencia, pero por otro lado, la convicción de que lo sucedido era inevitable porque respondía a la “voluntad de los dioses”.

Por este motivo, es importante distinguir entre una acción errada y una motivación perversa para diferenciar entre errores terribles y crímenes condenables. Si el héroe trágico cometiera crímenes condenables, estaríamos

---

<sup>34</sup> ¿Cabe hablar de “hubiera” cuando se trata de personajes de ficción, cuya vida ya está escrita? Si bien no existe posibilidad de que actúen diferente, los personajes trágicos actúan como si esta posibilidad existiese, de no ser así no habría espacio para el conflicto dramático. De manera que podríamos hablar de una relativa experiencia de libertad en la que los personajes consideran la posibilidad de actuar diferente, aunque nosotros sepamos que no lo harán.

más cerca del villano de melodrama (que nacerá varios siglos después pensemos en Yago o en Ricardo III), con el que, desde la perspectiva trágica aristotélica no es posible la identificación, ni la simpatía, ni la compasión.

Kaufmann (1978, p. 120) señala que “el sufrimiento que provoca compasión y terror no tiene que ser ni claramente merecido ni totalmente desconectado con lo que estos desafortunados han hecho”. Las grandes figuras trágicas son hombres y mujeres activos que llevan a cabo hechos memorables que han provocado su desgracia. En modo alguno son pasivos, “pero tienen que ser más buenos que malos y, por tanto atraen nuestras simpatías”. En la *Poética* la recomendación específica es que el personaje sea “mejor” o que sea “intermedio” (que no sea extremadamente virtuoso ni malo), que goce de reputación, de prosperidad y que su caída en desgracia se deba a un gran yerro. Esta situación propicia en el espectador una indulgencia peculiar y una emoción empática muy intensa.

Por tanto, el “yerro trágico” no debe producir condena moral sino comprensión solidaria; los hombres y mujeres nos equivocamos porque somos seres falibles y porque el origen de nuestras acciones no depende siempre de nuestra voluntad <sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Surge entonces la pregunta: ¿puede haber libertad “absoluta” en la tragedia? Es decir ¿puede existir la posibilidad de reinventarse a sí mismo en cada momento para eludir la culpa’ o ¿eludir la culpa es eludir la tragedia? En “Las moscas” de J.P. Sartre, si el héroe está “más allá de la desesperación”, es difícil hablar de tragedia. Nussbaum (1995, p 64) considera que la posibilidad misma de una valoración moral parece exigir cierta estabilidad de carácter. ¿Cómo podríamos hablar de un agente que no hiciera sino improvisarse a sí mismo en cada momento y nunca estuviese dispuesto a identificarse con compromiso general alguno, tal como resulta de la propuesta sartriana? Desde la perspectiva trágica, todo homicidio, incluso el justificable racionalmente, quebranta una obligación moral y exige pasiones y pensamientos acordes con esa circunstancia. Si se modifica la norma, según la propuesta de Sartre de no compromiso con

### 5.3. Destino y libertad

Llegamos así a preguntarnos si el conflicto trágico, en el cual hay inexorablemente una culpa, tiene su origen en la libertad humana o en la voluntad divina. Pues después de todo, ¿no son los dioses quienes enceguecen a los hombres para perderlos? Paul Ricoeur (2004) explica que desde la perspectiva trágica hay un *envés* en toda decisión, algo que ya está puesto, algo insoslayable e incomprensible. Un “mal” que precede la acción, (como la serpiente precede la decisión de Eva de tomar la manzana prohibida en el mito adámico). Este *envés* de la decisión es lo que impide hablar de autonomía moral y atribuir toda la “culpa” al actuar humano. Desde la visión trágica no son los hombres quienes originan el mal, sino los dioses. Lo trágico estaría entonces en la libertad que se rebela ante el destino, en la no aceptación pasiva de la desgracia; en el grito y el lamento que acompañan la catástrofe. Además esta interpretación explica contundentemente la presencia de la ironía trágica, en donde los personajes queriendo el mayor bien generan el peor de los males.

#### 5.3.1. La falibilidad humana

La “maldad” divina tiene su correlato en la falibilidad humana. Es decir, en su capacidad para fallar, en su frágil estructura antropológica. Ricoeur (2004) explica que el origen de la falibilidad se encuentra en la desproporción entre su aspiración al infinito y su realidad restrictiva, en la no coincidencia del hombre consigo mismo. El hombre no está a medio camino entre los dioses y las

---

ningún principio, significa un paso del horror a la complacencia La perspectiva trágica exige, por tanto, de una libertad acotada y de la percepciones de acciones culpables aunque “justificadas”.

bestias, sino que él mismo es intermediario de sí mismo, es intermediario porque opera mediaciones, porque es mixto, “está tan destinado a la racionalidad ilimitada, a la totalidad y a la beatitud como obcecado por una perspectiva, arrojado a la muerte y encadenado al deseo” (p. 23).

Pero esta pertenencia a dos dimensiones que están en permanente tensión dinámica, no es el origen del mal, sino su condición de posibilidad. Hay un elemento mediador constitutivo. Para comprender el concepto de *falibilidad*, sin el cual la tragedia resulta imposible, haré una breve descripción del planteamiento ricœuriano. Para el filósofo francés la falibilidad es la expresión de la desproporción humana que se da en tres ámbitos: el epistemológico, el práctico y el afectivo. Cada uno de ellos tiene un elemento mediador. En términos epistemológicos, entre la perspectiva restringida de la percepción y la apertura infinita del *verbo*, está la imaginación trascendental que permite abarcar otras perspectivas y proyectarlas en el *decir*. En términos prácticos, entre el carácter, entendido como “origen no elegido de todas mis elecciones”, y la aspiración infinita a la dicha, está el respeto, que permite reconocer a través de *mi* humanidad lo humano fuera de *mí*. Y en términos afectivos, entre el placer y la dicha está el *thymos*, el corazón humano, la necesidad de existir en el reconocimiento del otro.

La falibilidad humana se revela con toda su contundencia en el ámbito afectivo, en la necesidad de ser reconocidos y queridos por los otros. Esta necesidad es la fuente de toda pasión. Frente a la tendencia, común en la filosofía, a condenar los aspectos sensibles por considerarlos como la causa del

mal, para Ricoeur resulta fundamental recuperar la estructura de la falibilidad y la posibilidad de una falibilidad inocente, libre de degradación. Para esto polemiza con la *Antropología* de Kant, quien señala que las tres pasiones que definen lo humano aparecen ya como degradadas: la posesión, la dominación y el honor. Ricoeur vuelve la mirada hacia lo originario de lo degradado y observa que en el origen del tener, el poder y el valer se encuentra la posibilidad del hacer humano en los ámbitos económico, político y cultural. Así, es posible hablar de una inocencia primigenia del querer en lo *mío*, que puede ser mediado por lo *nuestro*; una inocencia primigenia del poder cuando el hombre político es educado para la libertad y la no violencia, y una necesidad de afirmar la existencia a través del reconocimiento del *otro*. Ricoeur (2004) afirma:

La constitución de *sí* continúa más allá de la esfera de lo económico y lo político, en la región de las relaciones interpersonales; es allí donde persigo el propósito de que se me estime, se me apruebe, se me reconozca. Mi existencia, para mí mismo, es tributaria de esa constitución en la opinión de los demás (p. 138).

El origen de la fragilidad humana está, entonces, en la dependencia de la opinión de los demás, en esa constitución mutua que se realiza a través de la opinión; esto es, en el hecho de que la *timè* (el honor) sea *dóxa* (opinión). Fundar le estima de sí en la mirada del otro es un hecho que entraña una enorme fragilidad, pero también es un hecho que nos permite constituirnos como humanos.

Así, la estructura de lo humano es, al mismo tiempo, la estructura que posibilita el mal. Sin embargo, entre la posibilidad y el acontecimiento hay una distancia. Para que la búsqueda de reconocimiento se transforme en pasión por el honor es preciso que ésta sea tan fuerte que lleve al hombre a la “ceguera”.

Ricoeur (2004) esboza una teoría de las pasiones, donde éstas, en lugar de ser condenadas por atar el espíritu al mundo sensible, son comprendidas como poseedoras de una intención trascendente, de una atracción infinita hacia la dicha. La pasión está vinculada con el deseo de felicidad y no con el mero deseo de vivir. La pasión busca el todo y lo localiza en uno de los “objetos” de la posesión, de la dominación o de la valoración. Uno de esos objetos de pronto representa el todo de la dicha. Y es ahí donde se encuentra la fuente de toda equivocación, de toda ilusión. La pasión requiere de la entrega de *Eros* y de la inquietud del *thymos* ( principio de impulsos afectivos, corazón). “Sólo un querer que quiere el todo y que lo esquematiza en los objetos del deseo humano puede equivocarse, es decir, considerar su tema como lo Absoluto, olvidar el carácter simbólico del vínculo de la dicha con un tema de deseo: ese olvido convierte al símbolo en ídolo” (Ricoeur, 2004, p. 148). Y en esa relación del apasionado con lo pasional, en la entrega y la inquietud, habita la ceguera de la locura pasional. Y constituye el telón de fondo de la culpa.

Esta exposición del concepto de falibilidad según Ricoeur, permite profundizar en la “equivocación” del héroe trágico. El héroe trágico es un apasionado. Compromete su existencia con una causa, la guerra en Agamenón, la venganza en Orestes, el orden cívico en Creón, la ley divina en Antígona, etc. Se trata de ideas que trascienden su mera existencia individual, que buscan el *absoluto* de la dicha.

La estructura falible del hombre, producto de la desproporción entre su anhelo infinito y su existencia finita, y su correlato del dios malo que se expresa



en la obcecación divina, genera las tensiones que conforman el universo de lo trágico donde el hombre “no parece menos víctima que culpable”.

### 5.3.2. La “culpa” trágica y la mancilla

Si bien el concepto de culpa requiere de la experiencia plena de la libertad, de la aceptación del mal como creación humana, la culpa trágica presenta una libertad acotada, un reino de necesidad que debe asumirse<sup>36</sup>. Por este motivo, Ricoeur considera que la tragedia está ligada al símbolo de la mancilla. La mancilla es *como* una mancha que infecta desde afuera e instaura un reino de terror. Lo impuro de la mancilla está vinculado —de forma irracional— con el sufrimiento. No hay un orden ético que distinga el mal-hacer del mal-estar. Es decir, todo sufrimiento, toda enfermedad, todo fracaso, son signos de mancilla.

Hay dos fuentes que originan el contacto infeccioso: la sexualidad y la sangre. Edipo y su descendencia están mancillados por ambas fuentes. Edipo es hijo de un incesto y cometió un parricidio. Aunque la raza de los Labdácidas ya había recibido una maldición de cuando el padre de Edipo, Layo, raptó y violó a Crisipo. La mancilla se hereda de generación en generación, la maldición de los Labdácidas alcanza a los hijos de Edipo: Antígona, Ismene, Eteocles y Polinices. Por su parte, Orestes y Electra también están mancillados por una maldición que recayó sobre su padre Agamenón.

---

<sup>36</sup> En su *Simbólica del mal*, Ricoeur establece cuatro mitos fundadores: 1) el mito del caos original y el drama de la creación; 2) el dios malvado y la visión trágica de la existencia; 3) el mito adámico, y 4) el mito del alma exiliada. El concepto de culpa en su sentido más propio encuentra su correlato en el mito adámico con su visión de caída y salvación, y alcanza su máxima expresión en la metáfora de la “carga” que soporta la conciencia.

Doods (1980) señala que en Homero la contaminación no es infecciosa ni hereditaria. En cambio, en la época arcaica, durante lo que el autor denomina “cultura de la culpa”, la vaguedad y la imposibilidad de asignar una causa reconocible produce una mayor angustia ante la posibilidad de “contaminarse” del mal. No se trata de “pecado”, el cual es una condición de la voluntad, una enfermedad de la conciencia íntima del hombre, sino de una contaminación, “pertenece al mundo de los acontecimientos externos y opera con la misma despiadada indiferencia que el microbio del tifus” (p. 47).

En la mancilla, la libertad y la autonomía están acotadas. El héroe está contaminado *sin quererlo* y a veces (Edipo) *sin saberlo*. Sin embargo no es una víctima pasiva, puesto que delibera y actúa. Sus decisiones tienen un *envés*, un reverso no querido e impredecible. Estas características definen el concepto ricœurinano de “siervo arbitrio”, el cual resulta insoportable al pensamiento y sólo pensable a través de símbolos. En el “siervo arbitrio” el agente sigue siendo responsable aunque su obra esté alienada. Es como un país ocupado que sigue produciendo, pero lo que produce es para *otro*.

Hay tres implicaciones que se desprenden del símbolo de la mancilla respecto al mal: a) su positividad, en el sentido de que el mal no es una ausencia o un defecto, sino una presencia b) su exterioridad, pues el mal no comienza con los seres humanos, ya está ahí, precediéndolos, de manera que todo comenzar es un continuar, y c) su carácter infeccioso y autoinfeccioso, en el sentido paradójico de que “*me infecto porque ya estoy infectado*”.

La manilla y la *Áte* representan la cara del mal que no puede retomarse en la libertad del hombre, pero que lo hacen culpable. La culpa trágica es indiscernible de la existencia humana y, por tanto, no tiene perdón. No hay reconciliación posible, la única “salvación”, la única trascendencia, está en la liberación estética, como veremos en el siguiente apartado.

Pero la manilla y la *Áte* representan así mismo la hostilidad divina. Y entonces surge la pregunta: ¿por qué los dioses son hostiles? Doods (1980) establece que la clave está en el concepto de *phthónos* o envidia de los dioses. Esta noción implica que el éxito excesivo de los hombres en la Tierra constituye una afrenta sobrenatural. Los dioses están celosos porque no soportan ninguna grandeza frente a ellos y el hombre, se siente empequeñecido, abandonado, como señala Ricoeur (2004, p. 362) “se siente relegado en su humanidad”. Esta idea de que los dioses se “molestan” o se “ofenden” con los éxitos de los seres humanos se convierte en una amenaza opresiva, en fuente o expresión de una angustia religiosa<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Surge aquí la pregunta: ¿por qué la Edad Arcaica enfatizó la superstición, la oscuridad y la culpa? Dodds apunta dos explicaciones, una de corte histórico marxista, y una hipótesis psicológica: desde el punto de vista del desarrollo económico, la época arcaica fue un tiempo de extrema inseguridad personal. Los diminutos Estados con exceso de población estaban apenas comenzando a superar la miseria y el empobrecimiento que habían dejado las Guerras dorias, cuando vino la crisis económica del siglo VII que arruinó a clases enteras y conflictos políticos en el siglo VI que convirtieron la crisis económica en asesina lucha de clases. El solevantamiento de estratos sociales favoreció la reaparición de esquemas culturales que el común de la población no había olvidado del todo. La inseguridad en las condiciones de vida alentó el desarrollo de una creencia en los demonios fundada en el sentimiento de una dependencia indefensa del hombre respecto de un poder arbitrario. La experiencia prolongada de la injusticia humana pudiera dar origen a la creencia compensatoria de que hay justicia en el cielo. Por otro lado, la hipótesis freudiana para la explicación de la sensación creciente de culpa se centra en la familia. Desde esta perspectiva, la familia fue la piedra angular de la estructura social arcaica que, como toda sociedad indo-europea, era patriarcal. Los padres tenían una autoridad ilimitada sobre sus hijos, podían exponerlos en la infancia o expulsarlos en la edad adulta. Mientras permaneció inmovible el antiguo sentimiento de la solidaridad de la familia, el sistema probablemente funcionó. Pero con el relajamiento del lazo familiar, producto de ciertos movimientos individualistas previos a los sofistas, aparecieron tensiones internas. Los griegos veían con

Entramos así en una paradoja: el origen del mal radica en la soberbia humana que encela a los dioses, quienes a su vez enloquecen a los hombres. Pero la desmesura humana es, a la vez, producto de la posesión divina. No hay salida: el hombre es tan culpable como inocente. Si enfatizamos la culpa y su soberbia nos acercamos a las interpretaciones moralistas que ven en la tragedia un correctivo social, si subrayamos la maldad divina, rozamos las interpretaciones pesimistas que enfatizan el caos y el sin sentido.

## **6. La enseñanza trágica y la experiencia estética**

Tanto para Schopenhauer, como para Nietzsche, y en general para la interpretación romántica, la tragedia parece revelar una innegable verdad, aunque el contenido de esta verdad no sea el mismo para los distintos autores. Desde la interpretación especulativa realizada por el romanticismo alemán (Schiller, Schelling, Holderlin, Hegel) la tragedia conlleva una comprensión no intelectual como visión de lo suprasensible, es decir como revelación del *absoluto*. Esta sería una vertiente *positiva*, afirmativa, en el sentido de que lo que la tragedia revela sería la dignidad humana para enfrentar la experiencia del dolor provocado por un embate de fuerzas que están fuera de nuestro control, sean estas *externas* (dioses, destino), o *internas* (pasiones desahoradas). Desde el punto de vista de Schiller (1985, p. 212), la tragedia puede actuar incluso

---

horror los delitos contra el padre. Esto se expresa en numerosas historias donde la maldición de un padre acarrea terribles consecuencias. Pueden producir en el yo un sentimiento profundo de desazón moral, fuertes sentimientos de culpa que toman forma religiosa. Esta carga podía liberarse sometiéndose a un ritual catártico, purificación psicológica que libera de sentimientos indeseables mediante la contemplación de la proyección de los mismos en una obra de arte. Por este motivo, de esta arcaica cultura de culpa, concluye Dodds, surgió parte de la poesía trágica más profunda que el hombre ha producido.

como un correctivo moral. En un discurso pronunciado ante la Real Sociedad Alemana titulado *El teatro como institución moral*, señala: “Si la moral ya no se enseñara, y la religión ya no encontrara creyentes, si no existieran las leyes, Medea todavía nos horrorizaría, tropezando por las escaleras de palacio tras haber asesinado a sus hijos”. En este sentido, la tragedia afirmarí una cierta normatividad moral a través de un sacudimiento emocional.

En sentido opuesto, para Schopenhauer y Nietzsche, la tragedia revela una verdad que no es afirmativa, sino que cuestiona toda moralidad tradicional. Para Schopenhauer la tragedia es la representación del calabozo que es el mundo —donde todo es dolor y sufrimiento inmerecido— y a través de la compasión llegamos a una conclusión aún más trágica y sin embargo liberadora: que detrás de lo muros del calabozo no hay nada. Por tanto no queda más remedio que abandonar toda esperanza. Nietzsche, por su parte, establece que la tragedia es expresión de una verdad, de una verdad que rechaza el falso atavío de la realidad del hombre civilizado al poner en evidencia la lucha de las fuerzas que mueven al mundo.

Sea el *aprendizaje* “afirmativo” o “negativo”, ambas posturas coinciden en señalar que se trata de un saber que trasciende los aspectos meramente intelectuales, una comprensión que se da a través de *phatos* trágico. Como afirma Nussbaum (1995, p.81), los poetas “no nos ofrecen sólo una vía alternativa hacia un conocimiento contemplativo o platónico sino que proponen un saber que excede las posibilidades del solo intelecto”.

Es verdad que las obras trágicas ponen ante nuestra mirada la sabiduría práctica y la responsabilidad ética de un ser mortal, contingente. Pero ese ser no es puro intelecto ni pura voluntad. Nussbaum (1995) lo describe así:

Contemplamos a la razón y al sentimiento actuando juntos, de manera que cuesta distinguirlos (...) Asistimos además a una adhesión recíproca de iluminación entre pasiones y pensamientos: vemos sentimientos despertados por la memoria y la deliberación y aprendizajes producidos por el *páthos* (p. 82).

Por lo tanto, los poetas trágicos no dan soluciones prácticas, sino que describen el conflicto y reconocen que carece de salida. En este sentido, lo máximo que puede hacer el agente es mantenerse en su sufrimiento —la expresión natural de su bondad de carácter— sin sofocarlo desde un erróneo optimismo. Y, ante ello, lo mejor que nosotros podemos hacer por él como espectadores es respetar la gravedad de su situación, respetar las reacciones indicativas de su bondad y pensar que su caso desvela una posibilidad de la vida humana en general.

Sin embargo, existen corrientes de pensamiento que cuestionan los alcances éticos de esta manifestación estética. Por ejemplo, Carmen Trueba (2004) rechaza la posibilidad de que la tragedia muestre un conocimiento universal sobre la naturaleza humana. Para Trueba la dimensión ética de la tragedia se ha sobreestimado en detrimento de su esencia estética. Para esta investigadora mexicana, la idea de que mediante la experiencia del sufrimiento se logra el saber intelectual, convierte en meramente instrumental toda experiencia trágica y trivializa la figura del poeta.

Desde su perspectiva, una cosa es considerarla fuente de aprendizaje y otra atribuirle una naturaleza cognitiva proveedora de un conocimiento profundo, apropiado y universal, acerca de la condición humana.

Según esta autora no es posible sostener las pretensiones de universalidad del aprendizaje trágico porque los personajes no representan la encarnación de la humanidad. Tampoco es posible hablar, con Schopenhauer, de “aprendizaje por el dolor,” porque el dolor es capaz de enseñar, “pero también de derrotar el espíritu; puede sensibilizarnos hacia el sufrimiento ajeno, pero también puede volvernos insensibles y crueles; suele ser degradante y rara vez resulta disuasivo” (Trueba, 2004, p. 89). Su conclusión es que la pretensión de que las tragedias encierran un significado universal hace a un lado la diversidad, la complejidad y la riqueza de lo trágico. En opinión de Trueba, los partidarios de que la tragedia “enseña” suelen perder de vista la heterogeneidad de lo trágico y tienden a descuidar el problema de la recepción de las obras. Y considera, contra que los caracteres trágicos son algo más que agentes individuales colocados ante dilemas prácticos, pues pertenecen a al universo simbólico de la creación poética. Por tanto, los mitos trágicos son mucho más que ejemplos de deliberación y acción.

Coincido con Trueba en que las tragedias no son ejemplares, como de alguna manera lo pretende la interpretación “afirmativa” del romanticismo, al establecer la posibilidad de obtener una enseñanza moral sobre la forma “correcta” de vivir. Pero su enseñanza sí es *universal* en tanto que versa sobre la fragilidad de la condición humana. En este sentido, aunque siempre traten de

dilemas éticos, su fuerza ética no reside en aleccionarnos sobre la acción, sino en recordarnos la fragilidad de nuestra autonomía y nuestra contingencia existencial, así como la fortaleza para afrontarla al reivindicarnos como seres emotivos e incompletos.

En mi opinión, Trueba tiene una visión estrecha de la enseñanza trágica y no considera que ésta radica precisamente en su valor simbólico, es decir, en su dimensión mítica y en su palabra poética. Pues es esta dimensión mítica y poética la que permite la puesta en juego de una racionalidad tensional que entraña la experiencia de lo *otro*, y en la que puede fundamentarse una ética contextual que atiende a las circunstancias y asume la paradoja de la aspiración a la autosuficiencia moral.

Respecto al problema de la percepción de la tragedia, es absolutamente cierto que puede variar según el contexto histórico, social, psicológico y emotivo del espectador, y que diversos espectadores pueden reaccionar de formas distintas y hasta contrapuestas ante la representación trágica. Sin embargo, si nos remitimos a la definición aristotélica de tragedia, sólo podemos hablar de género trágico cuando hay una experiencia catártica producida por el terror y la compasión. Por tanto, si una obra no produce este efecto, no está siendo recibida como tragedia. Las emociones trágicas son inalienables de la experiencia trágica, por tanto, si nos encontramos frente a una percepción diferente sencillamente no estaríamos hablando de tragedia. Esta interpretación abre un amplio terreno de discusión sobre la posibilidad de hablar de tragedia contemporánea, o sobre las condiciones de posibilidad para que se realice una



percepción trágica contemporánea, pues la percepción de la fuerza de un ámbito sagrado que puede conducirnos a la perdición es ajena a nosotros, nietos de la ilustración que vivimos en un mundo desacralizado. Sin embargo esta reflexión excede los límites de la presente investigación.

En conclusión, coincido con Trueba en el sentido de que aunque las tragedias giren en torno a temas éticos particularmente relevantes, no encierran una verdad única. Pero considero innegable el hecho de que la tragedia entraña la conciencia y el terror no sólo de saber que nos podemos equivocar, sino de que somos vulnerables. Como dice Eric Bentley (1985, p. 272), “Si la tragedia puede enseñarnos que no estamos hechos para aprender mucho sobre cosa alguna, algo hemos aprendido sobre nuestras ineludibles incapacidades”.

Pierre-Aimé Touchard la denomina *canto de desesperación*. La definición implica una exquisita paradoja, dado que la desesperación no canta. “Cuando un hombre desesperado empieza a cantar, quiere decir que ya ha trascendido la desesperación. Su canto constituye la trascendencia” (cit. en Bentley, 1985, p. 271). Decir que la tragedia “canta” es decir que ordena, armoniza, ilumina la dimensión humana.

Así, con todo su caudal de oscuridad y misterio, la tragedia es luz en su forma. La obra dramática organiza, estructura y clarifica el mundo. De alguna manera nos pide no sólo conmocionarnos con el patetismo, sino también ser analíticos y lógicos. A fin de cuentas, como ejercicio de creación, la obra misma es una obra bien razonada.

En suma, lo que la tragedia hace es llevarnos a las fronteras, a los límites; es la conciencia de la paradoja, de la ironía y del misterio: no la sumisión al sinsentido, no la renuncia a la razón, sino el estremecimiento estético de quien canta aún en las “cimas de la desesperación”<sup>38</sup>. La tragedia es la afirmación de nuestra condición humana capaz de generar la palabra poética en medio del silencio y de la muerte.

Por lo tanto, repensar hoy la tragedia no es entregarnos al pesimismo sino asumir la ironía, abrir espacios para una racionalidad más consciente de sus propios límites, en la que pueda generarse una ética que reconoce los límites de su autonomía. El mito trágico, como señala Ricoeur (1995), es el depositario de lo ineluctable implicado en el ejercicio mismo de la libertad.

A partir del reconocimiento del *envés* de la libertad y de su trascendencia a través de la poesía, puede generarse una apertura al *otro* y un sentido ético de pasividad y de silencio, no para negar la vida, como señalé en la introducción, sino para atenderla en el otro.

## **Conclusiones**

Los vínculos de la tragedia con la ética pueden resumirse en los siguientes puntos. Ante todo, la tragedia es promotora de una virtud indispensable para la consolidación de la democracia ateniense:

---

<sup>38</sup> Título del libro de Cioran, E.M (2003) *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: TusQuets Editores.

- 1) Frente a los valores homéricos de la combatividad, la tragedia promueve el ideal de la *sophrosyne* (medura) a través de la *khátarsis* que resulta de contemplar la exaltación de la desmesura en los personajes trágicos.
- 2) La tragedia se define por la presencia de dos emociones que la constituyen: la compasión y el terror. La compasión es al mismo tiempo una emoción y una virtud, pues representa la posibilidad de apertura al sufrimiento del otro. Mientras que el terror –entendido como temor reverencial- radica en la aceptación de un ámbito ininteligible que rebasa la condición humana, y que está ligada a los aspectos dionisiacos de la tragedia.
- 3) La presencia de este ámbito conduce a la comprensión sobre los límites de la racionalidad humana. Estos límites se expresan en tres conceptos que cuestionan severamente la autonomía moral: la fragilidad del bien, la obcecación divina y la falibilidad humana.
  - a) La fragilidad del bien consiste en la idea de que no sólo los seres humanos, sino nuestra propia aspiración al bien, depende de circunstancias que le son ajenas; que por más “buenos” que pretendamos ser estamos a merced de la incertidumbre y en cualquier momento podemos convertirnos en bestias.
  - b) La obcecación divina es la idea de que la divinidad es hostil y en ocasiones los dioses enloquecen a los seres humanos para perderlos.

- c) La falibilidad humana es el correlato de la hostilidad divina. Los seres humanos somos estructuralmente falibles porque hay una desproporción entre la aspiración de infinito y nuestra realidad finita y contingente.
- 4) Por este motivo el héroe trágico es tan culpable como inocente. La tragedia conduce al reconocimiento de que a pesar de la existencia— un ámbito que se escapa a la voluntad y a la libertad de los seres humanos—, es imposible huir de las consecuencias de nuestros actos.
- 5) El hecho de que no sea posible controlar ni prever las consecuencias de las acciones humanas conduce al concepto de ironía de la razón. Mientras más autónomo y “civilizado” se considera el ser humano, más dependiente, frágil y bárbaro podría resultar si se olvida de la *phrónesis* y se entrega a su *hybris*.
- 6) En la tragedia difícilmente hay perdón y reconciliación. La trascendencia se logra a través de su dimensión estética. El placer estético produce una comprensión intelectual y emotiva sobre la fragilidad y la vulnerabilidad humana, y una modesta reconciliación con uno mismo, con lo que uno es, en la aceptación lúcida de la fragilidad. Sin embargo, esta comprensión no asegura su traducción en términos de una conducta virtuosa. Aunque el teatro formaba parte de la *paideia* griega, el arte trágico funciona ante todo como un depositario de la reflexión sobre los límites de lo humano, y no estrictamente como un reformador del carácter.

En el siguiente capítulo abordaré la forma en que la *Antígona* de Sófocles problematiza la conformación de la democracia ateniense a través del cuestionamiento de una normatividad política que se instituye al margen de la *normatividad* religiosa, así como la forma en que las relaciones entre ética y tragedia, estudiadas en este capítulo, están presentes en esta obra de Sófocles.

## II. Implicaciones éticas de la *Antígona* de Sófocles

En el capítulo anterior establecí que la tragedia griega tiene una serie de implicaciones éticas que se pueden agrupar en cuatro puntos centrales: 1) consiste en una exploración sobre los límites de la condición humana: la tragedia enfrenta al ser humano con su propia fragilidad, muestra el conflicto entre sus irrenunciables aspiraciones a la autodeterminación y su contundente realidad de ser vulnerable, dependiente y necesitado; 2) expresa la tensión entre el impulso civilizatorio y racional, y las pulsiones irracionales y barbáricas que lo acompañan; 3) nos mantiene abiertos a la *otredad*, la cual nos llega a través del sufrimiento del héroe trágico, y es aprehendida por medio de la compasión; y por último, 4) conlleva la aceptación de una dimensión ininteligible, inaprehensible, que se inscribe en el ámbito de lo sagrado.

Así, los conceptos de vulnerabilidad moral, ironía de la razón, compasión y presencia de un ámbito sagrado, enmarcan la acción trágica y determinan las relaciones que los protagonistas establecen con *el Otro* y con *lo Otro*. En este capítulo analizaremos la *Antígona* de Sófocles a la luz de estos conceptos, no sin antes hacer una revisión histórica que nos permita poner el texto en su contexto y contestarnos la pregunta: ¿por qué Sófocles decidió retomar el mito tebano de los Labdácidas centrándose en Antígona?, ¿qué es lo que esta figura tendría que decir, en términos éticos, a los ciudadanos de la esplendorosa democracia ateniense?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los poetas trágicos solían retomar los mismos mitos y aportar variantes significativas, sin que esto representara un acto de traición a la tradición. Por el contrario, el mundo literario griego es

### 1. ¿Por qué *Antígona* en el siglo V?

Los historiadores coinciden en señalar el 442 a. C. como el año del estreno de *Antígona* (Lasso, 1998, p. 57). En ese entonces, Atenas se encontraba en un período de transición entre los vestigios de una sociedad mítica y el establecimiento del moderno estado democrático. Veinte años atrás, Pericles había tomado las riendas del gobierno e instaurando una democracia radical<sup>2</sup>, mientras que el Areópago, como asamblea aristocrática que regulaba la actividad de los magistrados, había perdido toda su influencia y tenía a su cargo sólo labores ceremoniales.

Pero los nuevos tiempos democráticos no se establecieron sin ciertas dosis de angustia e incertidumbre. Como señala Albin Leski (2001, p. 188), “la consolidación del estado democrático va acompañada de angustia, y la tragedia, en lugar de limitarse a legitimar el nuevo orden, lo problematiza asumiendo esa angustia”. Ahora bien, ¿cómo problematiza la tragedia el orden democrático y cuáles son las fuentes de angustia? La forma de problematizar el orden político es mostrando la cara salvaje y barbárica de todo proceso de civilización; y las fuentes de la angustia las encuentra en las propias contradicciones del ser humano, quien es capaz tanto de realizar acciones sublimes como de cometer crímenes horrendos.

---

un mundo abierto a las reinterpretaciones según los tiempos y los públicos. Ya Esquilo había retomado este mito en el 467 a.C. con su obra *Los siete contra Tebas*, donde el protagonista es Eteocles, en quien recae el deber de defender a su patria y de asesinar a su hermano Polinices. El consejo del pueblo (no un tirano) ordena dar honras fúnebres sólo a Eteocles y dejar insepulto a Polinices. *Antígona* aparece sólo al final declarando su deseo de enterrar a Polinices, lo que provoca la división del coro entre los que apoyan a Creón y los que se solidarizan con Antígona.

<sup>2</sup> Que sin embargo excluía a los numerosos extranjeros, a los esclavos y a las mujeres

Sófocles, quien ocupara importantes puestos políticos dentro de la administración de Pericles, estaba involucrado en la construcción de un nuevo hombre para los nuevos tiempos. Este hombre nuevo está desgarrado internamente. Se sabe poseedor de un alma racional, capaz de construir una sociedad armónica y, al mismo tiempo, se sabe atado a poderes irracionales que se le manifiestan como un destino cruel e incomprensible. En las tragedias de Sófocles se experimenta una experiencia de desgarramiento entre lo humano y lo divino que no se había visto en el teatro anterior, y que conduce la acción dramática hasta el paroxismo del dolor.

Si en Esquilo (525 – 456 a.C.) había un sentido de conciliación de contrarios: hombres y dioses, libertad y destino; en Sófocles (496 – 406 a.C.) el centro de interés se desplaza al conflicto<sup>3</sup>. Cabe señalar que en la obra del más joven de los tres poetas trágicos: Eurípides (480 – 406 a.C.)<sup>4</sup>, la relación entre el hombre y los dioses tomará un nuevo giro: el hombre deberá vivir por cuenta propia. El teatro de Eurípides es, como señala Lasso (1998, p. 46), “flor amarga de un espíritu que acepta como hecho inevitable la discrepancia radical entre el hombre y el dios y que no espera gran cosa de los dioses. Los hombres sufren, con digna amargura, las burlerías de este mundo y los encontrados giros de la fortuna loca”. Eurípides no necesitará a los dioses para crear sus tragedias, le bastan los hombres, y particularmente las mujeres, con toda la fuerza de sus pasiones.

---

<sup>3</sup> Thomson G. (1970, p. 61) establece un paralelismo entre Pitágoras y Esquilo, por la búsqueda de conciliación y entre Sófocles y Heráclito, por el énfasis en el conflicto.

<sup>4</sup> La tradición cuenta una anécdota preciosa: dice que mientras Esquilo peleaba en la batalla de Salamina entre los griegos y los Persas, Sófocles cantaba las glorias de la guerra y Eurípides nacía.



En cambio, en Sófocles, la relación entre el hombre y lo divino no es de consonancia, pero tampoco advierte un alejamiento total entre ambas dimensiones a la manera de Eurípides. Sófocles representa la dolorosa conciencia de que el vínculo que une lo divino y lo humano se ha fracturado irremediablemente; que el ser humano ha sido abandonado por los dioses, pero que no se puede afirmar sin ellos, porque sabe que a fin de cuentas es nada sin el dios. Así, si se nos permite el anacronismo cristiano, mientras que en Esquilo operaba la lógica de *Dios sabe lo que hace*, en Sófocles opera la desesperación del *Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*

Esta “excentricidad” de lo humano con respecto a lo divino provoca en el héroe sofocleo un terrible sufrimiento; y como el desarraigo del hombre en relación al dios es íntimo, entonces no hay cura externa y por eso es particularmente doloroso.

Sófocles refleja así la crisis del espíritu griego en la que hay una persistencia de lo antiguo con una germinación de algo nuevo. En su momento, el repertorio de creencias está en crisis. Y, como explica Lasso (1998, p. 47): “mientras dura el tránsito, mientras (el hombre griego) vive en dos creencias situado en un umbral que es a la vez entrada y salida, su desarraigo de lo divino es un desarraigo íntimo, el de poder o no poder el hombre hacer sin el dios, el de no tener en lo divino el asidero que tuvo”.

Efectivamente, ahora el orden de lo humano no puede fundarse en el orden divino, no sólo porque los designios de los dioses son incomprensibles e inalcanzables para la razón humana —situación que explora ya la tragedia de

Esquilo—, sino porque la ley de los hombres (*nomos*) ya no es hija de *Dikè*, sino producto de una arbitrariedad humana. Éste será justamente el tema central de *Antígona*.

Sófocles, por tanto, fundamenta la situación trágica en una base mucho más radical que Esquilo: la soledad existencial propia de la condición humana: Lasso (1998, p. 48) lo explica de la siguiente manera: “La fuerza incomparable de la tragedia sofoclea, reside en la figura aislada, en el dolor que descarga sobre la figura del protagonista, dolor absoluto y sin salida.”

El sufrimiento de Ajax, quien se suicida enloquecido; de Heracles a quien su esposa mata accidentalmente provocándole terribles dolores; de Edipo Rey sacándose los ojos tras saber de su incesto y parricidio; de Creón, perdiéndose a sí mismo al perderlo todo, y de Antígona enterrada viva, no es un trámite intermediario entre el sufrimiento presente y el gozo futuro, como en Esquilo (o, siglos después, como en algún dramaturgo cristiano: Calderón de la Barca), no es “una prima que garantiza un seguro de eterna bienaventuranza”, en palabras de Lesky (2001, p. 48). El sufrimiento de los personajes de Sófocles es estéril y sin salida.

El hecho de que el héroe trágico experimente un dolor tan absoluto es la condición para que el héroe tome conciencia de su ser *verdadero*. En medio de las apariencias que engañan y de las pasiones que ciegan, sólo el dolor tiene una consistencia de verdad que proviene de la revelación de la propia esencia. Aunque no lo quieran: Edipo es *el que ha matado a su padre y se ha acostado con su madre*, Creón es el gobernante que *ha actuado con soberbia y se ha*

*equivocado*, Deyanira es la asesina de su esposo. Así, el héroe sufre un dolor sin consuelo que tiene la virtud de revelar su verdadera imagen, su yo más profundo y genuino. Una vez que *sabe* quién es, el héroe no puede, no sabe, no quiere transigir. La consecuencia de su intransigencia es su soledad, el aislamiento total, la muerte (Antígona) o la condena a permanecer errante (curiosamente ni Edipo ni Creón encuentran la muerte, que sería a fin de cuentas una forma de liberación, sino que su mayor condena es permanecer con vida).

En Sófocles, el problema de lo trágico es un problema de conocimiento, o, dicho de otra forma, de ignorancia, pero no entendida como ausencia de conocimiento, sino como conocimiento ilusorio, de una apariencia que entra en tensión con la verdad. Es un problema de *hamartia*<sup>5</sup>. El héroe  *cree* saber, de ahí la ironía; Edipo, Creón, Deyanira, creen saber, y acaba por revelárseles una verdad del todo contraria a sus creencias. Es justo este límite de la razón, o mejor dicho, esta conciencia sobre los límites del conocimiento y del *hacer* humano, uno de los temas centrales de la reflexión ética implícita en las tragedias de Sófocles.

De tal forma que el héroe sofocleo no sólo experimenta el desarraigo de los dioses, de quienes se ha enajenado, sino de su propia conciencia que lo hace caer en un conocimiento ilusorio y le revela la verdad cuando ya es demasiado tarde, cuando no queda más salida que la muerte o el derrumbe total.

---

<sup>5</sup> Cfr. capítulo I, p. 42-43.

Lo que Sófocles problematiza, expresando los dilemas de su tiempo, es el deseo de los hombres de fundamentar sus acciones al margen de los dioses, pero se encuentran con que su propia razón —insuficiente, limitada y contradictoria— no les alcanza para basar en ella su capacidad de elegir y actuar. La humanización de la justicia y la desacralización del orden público conllevan el riesgo del error, de la crueldad y de la barbarie.

Esto tiene serias implicaciones de orden político, pues la ley escrita ya no puede verse como la transcripción de un orden divino, ya que hay una separación irrevocable entre la dimensión política y la dimensión sacra. Estamos frente a un proceso de secularización de la política, y la *Antígona* de Sófocles será precisamente la encargada de problematizar este proceso, advertir sobre sus consecuencias y recomendar la única virtud viable ante la amenaza de la catástrofe: la *sophrosyne*.

Desfondado el orden cívico, con los hombres exiliados de los dioses, sujetos a sus pasiones (particularmente a la *hybris*) y engañados por una racionalidad insuficiente, la barbarie<sup>6</sup> aparecerá en el corazón de la civilización con toda contundencia. Si bien la barbarie es la materia de que se alimenta la tragedia, y ya está presente en Esquilo, será Sófocles quien la presente en su descarnada y dolorosa desnudez.

De este modo, una vez advertidas las causas por las que *Antígona* resulta fundamental para el siglo V, emprenderé el análisis de de la obra siguiendo las nociones enunciadas hasta ahora: 1) civilización y barbarie, 2) ironía de la razón,

---

<sup>6</sup> Utilizo el término “barbarie” en el sentido de lo *opuesto* a lo civilizado, tal como lo describo en el siguiente inciso.

3) compasión y ámbito de lo sagrado, y 4) la relación de estos ámbitos con la virtud de la *sophrosyne*.

## **2. Civilización y barbarie en la *Antígona* de Sófocles**

¿Qué es la civilización? ¿Cómo es posible contraponerla a la barbarie? ¿Cuáles son los criterios para establecer la diferencia? Segal (1999) explica que para los griegos, la civilización era concebida como la totalidad de los logros humanos que permiten perfilar lo distintivo de la vida humana. Estos logros serían: el dominio y explotación de la naturaleza, la creación de organizaciones familiares, tribales y cívicas, el establecimiento de valores éticos y religiosos, y la subordinación del instinto a la razón, de lo natural a la convención, es decir de la *physis* (naturaleza) al *nomos* (ley). Desde la perspectiva griega, la civilización es una especie de posición intermedia entre la vida salvaje de las bestias y la eterna felicidad de los dioses: es el fruto del esfuerzo humano por descubrir y asentar su humanidad tanto frente a las fuerzas de la naturaleza, como frente a su propio potencial de violencia.

Los dioses olímpicos funcionan como contrapunto de lo bestial, “la forma humana idealizada en las imágenes de los dioses del Olimpo es el punto culminante en la escala de los seres mortales” (Segal, 1999, p. 3). Por su parte, los grandes héroes civilizatorios: Teseo, Heracles, Edipo y Odiseo, quienes derrotaron personajes semi-bestiales como el Minotauro, los Centauros, la Esfinge o los Cíclopes, se convirtieron en paradigmas del esfuerzo humano para

imponer un orden al amenazante caos. Así, la civilización puede verse como el intento humano de someter el caos al orden y de asemejarse a los dioses.

En este proceso la ciudad se convertirá en el sitio donde se efectúa la civilización. Es el refugio para la construcción de lo humano. Figurativamente, la ciudad está localizada como un punto intermedio entre las bestias y los dioses.

Para cuando Aristóteles (384-322 a.C.) escribe su *Política*, su concepción había sido influenciada por las tragedias de Sófocles, a quien Aristóteles tanto admiró, pues para Aristóteles es claro que el hombre es un *zoon politikon*, es decir, una criatura política y la política sólo se da en la ciudad. Lo que no cabe en la *polis*, según la propia definición de Aristóteles, pertenece a lo salvaje o a lo divino.

Sin embargo, como afirma María Zambrano (1967, p. 1), “Los antiguos no ignoraban que toda ciudad está sostenida sobre el abismo, y rodeada de algo muy semejante al caos”. Es esta tensión entre el cosmos y el caos la que alimenta la tragedia en general, y particularmente la *Antígona* de Sófocles.

Desde esta perspectiva, *Antígona* constituye una reflexión sobre los alcances de la civilización. En esta obra, Sófocles explora las tensiones hombre-bestia, domado-salvaje, *nomos-physis*.

Recordemos brevemente el argumento: tras la guerra contra Tebas, los hijos de Edipo se han dado muerte mutuamente, Eteocles defendía a la ciudad, Polinices la atacaba. Creón, tío de ambos, ha decretado rendir honras fúnebres a Eteocles y dejar insepulto el cadáver de Polinices. La obra arranca cuando Antígona decide enterrar el cuerpo de su hermano desafiando el decreto de Creón. El gobernante manda enterrar viva a Antígona a pesar de las

advertencias sobre lo inadecuado de su postura, tanto en términos políticos como divinos. Ante los malos augurios que le presenta el vidente Tiresias, Creón cambia de parecer, pero ya es muy tarde, Antígona se ha ahorcado; Hemón, su hijo y prometido de Antígona, se ha suicidado tras intentar atacar a su padre, y Eurídice, su esposa, al enterarse de la muerte de su hijo, también se quita la vida.

Se confrontan así dos valores de la civilización: los derechos de la familia por un lado, y las leyes de la ciudad, por el otro; el enfrentamiento es tan absoluto que termina por cuestionar la propia naturaleza del orden social.

Steiner (1996, p. 179) señala que en *Antígona* están presentes las cinco principales constantes de conflicto propias de la condición del hombre: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses). El conflicto entre Antígona y Creón agrupa estos conceptos en dos bandos: Antígona es mujer, es joven y está comprometida con los muertos y con los dioses, mientras que Creón representa la masculinidad, la madurez y el orden social, su compromiso está con los vivos y desafía a los dioses.

Creón encarna el racionalismo secular de lo que algunos críticos han dado en llamar la "ilustración sofista", esto es la fe exclusiva en la razón humana al margen de las fuerzas divinas. Creón no apela a los dioses olímpicos para legitimar sus decisiones, sino a la conveniencia de la ciudad y a su propia autoridad

Religión y política son dos principios civilizatorios, sin embargo, la consecuencia de su enfrentamiento será la intromisión de lo bárbaro, la inversión del “orden” entre vivos y muertos: el cadáver de Polinices yace insepulto, mientras que *Antígona* es enterrada viva.

Así, la obra puede leerse como el reflejo oscuro y caótico de la *hybris* (soberbia) humana, que tiene su sede en la radiante imagen de su inteligencia y capacidad para controlar la naturaleza y crear civilización, pero que resulta insuficiente cuando deja de acompañarse por la *phrónesis*. Estamos entonces frente a una racionalidad escindida: por un lado, hay una razón instrumental que domina la naturaleza y promueve la civilización, pero que puede ser motivo de orgullo desmedido, y por otro, una razón *prudencial*, consciente de los límites de la naturaleza humana, sabedora de su propia fragilidad y humilde ante los mandatos de lo incomprensible. La tragedia de *Antígona* problematiza la primera y recomienda la segunda<sup>7</sup>.

La célebre *Oda al hombre* que entona el coro casi al inicio de la tragedia (332-375), celebra los logros de la inteligencia humana expresados en su capacidad de dominio sobre la naturaleza:

Muchas cosas asombrosas (*deinon*) existen y, con todo, nada más asombroso (*deinon*) que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos./

---

<sup>7</sup> Aristóteles distingue entre dos virtudes intelectuales: *sophía* y *phrónesis*. *Sophía* (sabiduría) es la capacidad de pensar bien sobre la naturaleza del mundo, esto es, sobre lo necesario, lo que no puede ser de otra manera. *phrónesis* es la capacidad para saber cómo y por qué debemos actuar en circunstancias concretas y particulares, es saber moral sobre lo contingente. La *phrónesis* requiere tiempo y experiencia, por eso se pueden encontrar jóvenes sabios en geometría o navegación, pero difícilmente jóvenes prudentes (Aristóteles *Ética nicomaquea* Libro VI).



El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, a la especie de los aturridos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes, y unce al yugo que rodea la cerviz del caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz. /

Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desapacibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falto de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria.

Según el canto, el hombre puede cruzar el mar, arar la tierra, cazar y domesticar fieras, comunicarse a través del lenguaje, crear normas morales y protegerse de las amenazas de la naturaleza, es decir “construir civilización”. Sin embargo, a diferencia de los dioses, tiene un límite: su mortalidad. El carácter finito del hombre le devuelve la vulnerabilidad y la falibilidad. El hombre *puede* equivocarse y puede ser “influenciado”, y, de hecho lo es. La presencia del Hades, entendida tanto como morada de los muertos o como el dios que ahí habita, puede interpretarse en dos sentidos: como el límite físico de la existencia, es decir, la muerte, y como estructura de un poder sobrenatural que resulta irrebalsable.

Tras este canto, lo que la *Antígona* de Sófocles muestra es la otra cara del “impulso civilizador”. El lenguaje, la ley y el pensamiento se vuelven precarios frente al desastre. En Creón el lenguaje deviene insulto y gemido. La ley no sólo pierde toda legitimidad sino que resulta impía y el pensamiento se oscurece ante la locura (*mania*) que se apodera de la escena.

¿Dónde encontrar refugio? La naturaleza (*physis*) parece más armónica, o más sabia, o menos salvaje que la violencia que habita en la “razón” humana. En el debate entre naturaleza y convención, entre *physis* y *nomos*, Antígona se

encuentra del lado de la naturaleza. Si Creón se identifica con las actividades de control que la oda describe —la navegación y la agricultura—, Antígona se identifica con el mundo natural, ella es

el pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías (424-426).

Sin embargo, Antígona no sólo se identifica con esta “naturaleza triste” que simboliza la pérdida de los seres amados, sino que, tras aceptar la condena de Creón, se identifica con lo petrificado y muerto, con lo que no renace. Camino a su tumba se identifica explícitamente con Níobe<sup>8</sup>.

Oí que de la manera más lamentable pereció la extranjera frigia, hija de Tántalo, junto a la cima de Sípilo: la mató un crecimiento de las rocas a modo de tenaz hiedra. Y a ella, a medida que se va consumiendo, ni las lluvias ni la nieve la abandonan, según cuentan los hombres. Y se empapan las mejillas bajo sus ojos que no dejan de llorar. El destino me adormece de modo muy semejante a ella (824-833).

Esta identificación con la roca refleja una dolorosa ironía: por un lado puede interpretarse como una cierta acogida de la Naturaleza frente a la cólera de los dioses, y por otro, como metáfora de la matriz que no dará vida. Antígona ha renunciado a la vida, morirá virgen y sus afectos parecen pertenecer sólo al mundo de los muertos.

Antígona está fuera del orden cívico, es *apolis*. Lacan (1995, pp. 293-343) desarrolla toda una teoría para hablar de la muerte social de *Antígona* que precede a su muerte física. Desde su perspectiva, la condición femenina de la

---

<sup>8</sup> Níobe era hija de Tántalo y esposa de Afión, rey de Tebas. Tuvo un gran número de hijos de los que se enorgullecía. Apolo mató a todos los hijos varones de ella, mientras que Artemisa asesinó sus mujeres. Cuando acudió a ver los cadáveres de sus hijos, que permanecían insepultos, deshecha en un mar de lágrimas, se quedó inmóvil y se convirtió en piedra. Un Torbellino la transportó hasta el monte Sípilo donde se podría ver cómo las lágrimas brotaban de una placa de mármol con forma de mujer.

heroína constituye una amenaza al orden civil-patriarcal al encarnar fuerzas incomprensibles y misteriosas como la capacidad de dar vida (a la que renuncia) y el encargo de velar por la muerte. En ella se expresa una ética de lo femenino que se desentiende de la normatividad social y atiende a lo inmediato (estos puntos los desarrollaré en el capítulo III p.145-169).

Creón, con su radicalización de la perspectiva convencional, ha perdido la medida de su ser y comete un acto de *hybris* al decretar que se deje insepulto el cadáver de su sobrino, con ello, la ley (*nomos*) es convertida en un instrumento de bestialización. Pero no ha parado ahí, sino que, desoyendo las razones de buen gobierno que le da Hemón y las amenazas religiosas que le lanza Tiresias, condena a Antígona a un entierro en vida. El orden que quería afirmar ha devenido un caos: su hijo se le enfrenta enloquecido antes de matarse, y su mujer se suicida en pleno palacio, es decir, en el “corazón” de la civilización. Así, la civilización, que es temporal, toca su límite y muestra su cara salvaje y cruel cuando se niega a someterse a lo intemporal.

De esta manera, la tragedia de Sófocles sublima no sólo el dolor, sino la confrontación de lo humano con su propio salvajismo. Los lugares que se consideraban seguros: la ciudad, el palacio, la ley, han devenido destructivos y desolados. La pregunta que surge ahora es ¿por qué? ¿Por qué no hay garantía en el poder civilizatorio del ser humano? ¿Por qué la razón no es garantía suficiente de orden y progreso? Una respuesta que ahora se presenta posible es que el problema con el ser humano radica en que actúa con soberbia y que esta *hybris*, que alguna vez fue altamente apreciada por la cultura homérica, ahora es

un riesgo para la conformación del orden social, pero si sólo se tratara de un problema de “insolencia” humana, con castigarla al aparecer sería suficiente para garantizar el buen funcionamiento social; sin embargo, el problema no resulta ser un asunto ocasional y aislado, sino estructural e inherente al ser humano. El ser humano “es el más *deinon* (asombroso) de todos los seres”, dice el primer verso de la “Oda al hombre”, y esta *deinonidad* revela, desde el punto de vista de Sófocles, toda la ambivalencia y complejidad de lo humano, porque es capaz de causar perplejidad, continuación veremos por qué.

### 3. La ironía de la razón humana y la ambigüedad del *deinon*

Al castellano *deinon* suele traducirse como “maravilloso” o “asombroso”<sup>9</sup>, pero también significa “terrible”. Y es en esta ambigüedad entre lo maravilloso y lo terrible donde radica su naturaleza trágica. Al ser *deinon*, el héroe trágico tiene poder civilizatorio, pero también es capaz de los más grandes extremos de violencia<sup>10</sup>.

El héroe trágico está al borde de la disolución. Enfrenta permanentemente el riesgo de convertirse en bestia. Casi al final de la tragedia, el mensajero que lleva la funesta noticia de las muertes de Antígona y Hemón pronuncia las siguientes palabras:

---

<sup>9</sup> Ángel Ma. Garibay (1988) lo traduce como “misterio”, Assela Alamillo (1998) como “asombroso”.

<sup>10</sup> Los órficos narraban el mito del despedazamiento del niño Dionisos por los Titanes. Estos habían atraído al pequeño dios a una trampa, ofreciéndole juguetes y frutas. Luego lo habían descuartizado, y habían asado y hervido su carne, y la habían devorado en un banquete. Tan sólo el corazón divino había quedado sin devorar, cuando Zeus los castigó fulminándolos con su rayo. Y de las cenizas de los feroces Titanes devoradores de Dionisos habrían sido creados los humanos. Por ello según el mito órfico, los hombres tienen un componente titánico, feroz y culpable, y un algo divino, la porción dionisiaca que se quedó agregada a aquellas cenizas.

Creón fue envidiable en un momento porque había liberado de sus enemigos a esta tierra cadmea y había adquirido la absoluta soberanía del país. Lo gobernaba mostrándose feliz con la noble descendencia de sus hijos. Ahora todo ha desaparecido (1160-1664).

Creón lo tuvo todo y lo perdió todo, padece de un exceso de confianza en su poder para controlar el mundo. Su actitud frente a la tradición religiosa es impía, no muestra respeto ni por la naturaleza, ni por los ritos funerarios ni por las profecías que revela el anciano Tiresias, a las que califica de charlatanería.

Como suele suceder a los personajes sofocleos, Creón se equivoca. Para él, lo que la ciudad necesita es mantener el orden a toda costa, sin embargo, al negarse a escuchar las razones de los otros (Antígona, Hemón y Tiresias) cae en una soberbia demencial y sólo hasta el final de la tragedia, reconoce haber argüido *razones que son sinrazones* (1263).

En esta “razón” que es “locura”, radica la ironía que plantea Sófocles. Nunca se está más lejos de la verdad que cuando se cree haberla encontrado. Por tanto, sus tragedias constituyen un viaje doloroso del héroe trágico hacia el interior de sí mismo; un proceso de autoconocimiento que las más de las veces resulta no sólo amargo, sino insoportable, tan insoportable que es imposible seguir viviendo, aunque a veces se esté “obligado” a continuar con vida.

#### **4. Locura y ausencia de *phrónesis* en Antígona y Creón**

Como vimos en el capítulo I, el héroe trágico vive bajo la amenaza constante de su disolución como sujeto. Los dioses son capaces de generar no sólo catástrofes externas, sino la más temida de las caídas: la de la pérdida de la identidad como ser humano; la locura. La imagen de *Áte*, vagando errante sobre

las cabezas de los hombres y llevándolos al infortunio, es una constante en el mundo trágico.

La expresión más vívida de la vulnerabilidad humana no es morir, sino enloquecer, dejar de ser humano, “perderse”, o bien, convertirse en “perro infeliz”, como la Hécuba de Eurípides<sup>11</sup>. La locura contiene la idea de la vacuidad, de la inconsistencia, de la sombra. ¿Qué sentido tiene ser si en cualquier momento se puede dejar de ser quien se es? Por eso la locura trágica expresa la idea central de que vivimos al borde de un abismo. “La locura, lo no humano en lo humano, hace añicos lo ‘humano’ tanto en el mundo exterior como en el interior” (Padel, 2005, p. 262).

La locura es la cara oculta del *deinon*, lo horrendo del hombre, lo inverso de la razón, pero la locura también expresa el odio de los dioses, genera el repudio de la ciudad. Es la imagen trágica de la conciencia: dividida y ambigua, activa y pasiva al mismo tiempo.

Antígona y Creón se acusan mutuamente de estar locos:

Si te parece que he obrado como una loca, loca soy es verdad, pero acusada de tal por uno más loco que yo. (469-471).

Romper las reglas ya sean humanas o divinas es un acto autodestructivo y la autodestrucción es “locura”. Violar las leyes es *arpón* (sin mente o demente) en lugar de *sóphron* (prudente). Tanto Creón como Antígona son “imprudentes o dementes”, violarán leyes de diverso orden y pagarán el precio.

---

<sup>11</sup> La idea central de Martha Nussbaum en *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* es que la posibilidad de convertirse en bestia es un riesgo permanente del ser humano que ama y vive en sociedad. La fragilidad del bien es inherente a la naturaleza humana pues “si no pudiéramos convertirnos en perros, dejaríamos de ser humanos” (Nussbaum, 1995, p. 56).

Creón está obstinado en su impiedad, Antígona está “loca” al poner en riesgo su vida y sacrificar su descendencia, pero lo hace arguyendo razones que considera superiores incluso a sus propios intereses. Con esto pone en tensión el sistema de valores al que pertenece.

Pero la oposición de un mortal a la divinidad constituye el peor error que se puede cometer. Ajax, por ejemplo, cree que puede hacer todo sin los dioses:

Padre, con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama (768-770).

El castigo a su impiedad es terrible: los dioses lo enloquecen y en su delirio asesina un rebaño pensando que se trata de soldados griegos. Al volver a la cordura se avergüenza tanto de su acción que se suicida.

Pero en el caso de Creón, a diferencia de Ajax, el tirano está consciente de sus acciones y dispuesto a afrontar las consecuencias, aunque Creón nunca imagina que serán tan graves. En opinión de Padel (2005), se trata de una locura “hiperbólica”, es decir una locura en la que hay una dualidad entre lo activo y lo pasivo, entre lo divino y lo humano<sup>12</sup>.

En el canto a *Áte*, en *Antígona*, el coro señala en obvia referencia a Creón:

Lo malo llega a parecer bueno a aquel cuya mente conduce una divinidad hacia el infortunio, y durante muy poco tiempo actúa fuera de la desgracia (621-626).

Esta referencia representa el *envés* de la decisión de Creón. Durante la obra, Creón se muestra como un ser autónomo que “ha decidido” oponer su voluntad a la de los dioses a través de un decreto. Sin embargo, su *decisión* está

---

<sup>12</sup> Cfr. cap. I p. 37-38.

tomada por la Áte que lo conduce al infortunio. Creón no está completamente *poseído* por algún Dios, pero no hay yerro humano exento de la voluntad de los dioses<sup>13</sup>.

Y Antígona, ¿ella *también* está loca? En la escena inicial dice a Ismene: *Deja que yo y la locura, que es sólo mía, corramos este peligro* (95 y 96). Esta declaración habla de una “conciencia de locura”, de una “locura lúcida”, con lo que en buena medida deja de ser locura. Además, esta conciencia *antecede* a sus actos, mientras que en Creón es más auténtica locura porque la conciencia de la misma es *consecuente* a ellos y, además, ve locura en donde no la hay. En el fondo, Antígona no se cree loca, se cree *forzada a una desmesura* por la locura de Creón. Y esta *desmesura* será juzgada como “locura” no sólo por Creón, sino por el coro.

La contraparte de la locura es la *phrónesis*; la prudencia que conduce a la *sophrosyne* (medura). Quien delibera bien, actúa mesuradamente. Estas virtudes, que serán sistematizadas en la ética aristotélica, están claramente enfatizadas por los poetas trágicos. Para ellos, cualquier acto “desmedido”, así le asista la justicia divina, es digno de reproche. Desde una perspectiva contemporánea, la cual exploraré en el tercer capítulo, es posible hablar de una “ética de la convicción”. Pero desde la visión trágica, más importante aún que dar la razón a Antígona —que la tiene— es recomendarle, por principio, una prudencia que, por sus antecedentes familiares (la mancilla de los labdácidas), no puede tener.

---

<sup>13</sup> Idea que desarrolla Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, como vimos en el capítulo anterior.



Así, aunque las advertencias sobre la necesidad de *phrónesis* son una constante a lo largo de las tragedias griegas, pues esta virtud permite la consolidación de la *polis*, la *Antígona*, Sófocles crea una serie de innovaciones formales que enfatizan el sentido de confrontación (*agón*) y, con ello, la necesidad de la deliberación prudente.

Es bien sabido en la historia del teatro que una de las innovaciones de Sófocles la constituye la incorporación de un tercer actor, lo cual le permite que la acción predomine sobre la descripción, así como el construir escenas en las que el protagonista no sólo dialoga con el coro, sino que puede generar diversos enfrentamientos, creando una mayor profundidad en los personajes y una pintura matizada de su carácter.

Antes, en el teatro de Esquilo, había sólo un héroe trágico con características más o menos similares: es inflexible, pone su grandeza y su decisión al servicio de la comunidad, está dispuesto a correr todos los riesgos, pero al mismo tiempo no se da cuenta de que quiere poner por encima de todos su propia personalidad. La paradoja es que, por lo regular, sólo muriendo salva a la ciudad. En síntesis, el héroe esquiliano suele ser el hombre grande salvador de su patria, pero también el hombre de *hybris* (es el caso de Prometeo, de Agamenón, de Eteocles, de Orestes).

Con Sófocles se inauguran otros tipos de héroe: el que no puede resistir el deshonor y se suicida (Áyax) o el que se confronta sólo consigo mismo (Edipo), aunque en ninguno de los dos faltan rasgos de *hybris*. Pero en *Antígona* se tiene, por primera vez, la presencia de dos héroes trágicos, y lo que es aún

más extraño: de una heroína virtuosa. Estrictamente, en términos formales el protagonista es Creón, pues es característico de los protagonistas entrar a escena tras el *párodos* (segunda escena donde aparece el coro), enfrentarse a los otros personajes e intervenir en un *treno* (lamento fúnebre efectuado por el coro). Además él es el defensor de la ciudad y el hombre de *hybris*, sólo que a diferencia de otros héroes, y esto se considera también una innovación de Sófocles, al final cede y cambia de parecer. Sin embargo, la verdadera heroína de la obra es Antígona, “la que trae la admiración y el dolor del coro, del público y de la posteridad” (Adrados 1999, p. 198). Antígona es audaz y pasa por encima de todos, no retrocede ante nada, y, a diferencia de Creón, muere sin ceder. Además es interesante que Sófocles haya decidido titular a su obra *Antígona* y no *Creón*.

Con Antígona se amplían las fronteras del heroísmo, es, como lo desarrollaré en el capítulo III, mártir de sus convicciones, de su conciencia, de su adhesión a las leyes divinas y del amor. Pero lo interesante, y esta situación es fuente de equívocos, es que a pesar de su novedosa abnegación, que la acerca a los mártires cristianos, Antígona no pierde los rasgos del exceso, de la violencia y de la autoafirmación personal que eran propios del héroe trágico. Su exceso radica en su insubordinación inflexible, en su desapego a la vida y a sus seres queridos vivos y, particularmente, en su imposibilidad de considerar “otros” puntos de vista (el beneficio de la *polis*). Por estos motivos, las advertencias que realizan el coro y los otros personajes sobre la conveniencia de la *sophrosyne* alcanzan tanto a Creón como a la misma Antígona.

La obra está estructurada, como gran parte de las tragedias clásicas, por un prólogo, un párodo, cinco episodios, cada uno seguido por un estásimo (o reflexión del coro) y un éxodo. A continuación haré una revisión detallada del papel dramático que juega el concepto de *sophrosyne* y cómo las reiteradas recomendaciones a la *phrónesis* entran en juego en la estructura generando ironías y paradojas:

a) La obra comienza con un enfrentamiento inicial. En el *Prólogo*, que en este caso es en realidad un *agón* (enfrentamiento) entre Antígona e Ismene. La primera informa a su hermana sobre el decreto de Creón y le pide su ayuda para enterrar el cadáver de Polinices. Ismene, tras argüir la debilidad femenina frente al poder, le responde con una sensatez que para Antígona se asemeja a la cobardía:

El obrar por encima de nuestras posibilidades, no tiene ningún sentido (68)

y más adelante:

No es conveniente perseguir desde un principio lo imposible.

Queda así asentado el conflicto: Antígona deseará lo imposible, lo desmedido y desprezará lo *conveniente*, lo medido.

b) En el *párodo*, que consta de dos estrofas, el coro celebra el fin de la guerra y el triunfo de Tebas sobre los argivos y advierte en esta ocasión sobre la soberbia de los invasores. Su advertencia tiene alcance sobre cualquier acto de arrogancia:

Zeus odia sobremanera las jactancias pronunciadas por boca arrogante<sup>14</sup> y, viendo que ellos (los argivos) avanzan en gran afluencia, orgullosos del dorado estrépito, rechaza con su rayo a quien se disponía a gritar victoria desde las altas almenas (127-133).

c) En el primer episodio, aparece Creón y lanza su proclama anunciando que todo aquel que intente sepultar a Polinces será lapidado. El Corifeo la acata y se somete arguyendo una razón que finalmente se descubrirá como falsa:

A ti te es posible valerte de todo tipo de leyes, tanto respecto a los muertos como a los que estamos vivos (213-214).

Sin embargo, proclamar leyes sobre los muertos se revelará como un acto equivocado de soberbia e impiedad. Un poco más adelante, el propio corifeo supone que nadie desafiará a Creón porque

Nadie es tan necio que desee morir (220).

En este mismo episodio llega el guardia y da aviso de que alguien ha pretendido enterrar el cadáver. El Corifeo, en un acto de *phrónesis*, considera que se pudo tratar de una obra de los dioses:

Señor, mis pensamientos están desde hace un rato, deliberando si esto es obra de los dioses (278-279).

Ante lo que Creón reacciona irreflexivamente con violencia y soberbia:

No sigas antes de llenarme de ira con tus palabras, no vayas a ser calificado de insensato a la vez que de viejo. Dices algo intolerable cuando manifiestas que los dioses sienten preocupación por este cuerpo (280-2849).

Así, Creón recibe la primera advertencia sobre los excesos de su acción, pero en un acto que se repetirá como constante en la obra, el insensato acusa al otro de insensatez.

---

<sup>14</sup> Los subrayados que se encuentren en las citas de aquí en adelante, son míos y tienen la función de enfatizar las palabra o frases que recomiendan la prudencia, o bien, que advierten sobre las consecuencias que puede acarrear su ausencia.

d) El primer estásimo, donde el coro entona la célebre “Oda al hombre”, y tras exaltar todas las cualidades de la destreza y la inteligencia humanas, culmina con la advertencia del necesario sometimiento a la justicia de los dioses:

Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento. Desterrado sea aquel que, debido a su osadía se da a lo que no está bien (366-370).

e) El segundo episodio contiene el conflicto medular de la obra y consiste en el enfrentamiento entre Antígona y Creón. La primera pregunta de Creón es acerca de si Antígona conocía o no el decreto promulgado:

¿Sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto? (446).

Esto significa que la ignorancia de esta disposición hubiese sido un atenuante en la condena de Antígona. Sin embargo, ésta asume toda la responsabilidad y el conocimiento de sus actos:

Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto (447).

Creón no puede creer tanta audacia:

¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos? (448).

Y entonces sobreviene una de las respuestas más paradigmáticas no sólo de la historia de la literatura dramática, sino del pensamiento occidental:

No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia (Dikè) que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres.

El ámbito religioso legitima la desobediencia civil de Antígona, su *hybris* tiene justificación sagrada. El poder humano tiene que ceder e inclinarse ante un poder sobrehumano.

No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses.

Estas leyes, fundamentadas en un orden religioso, pero que de alguna manera pueden ser interpretadas como prefiguración de la universalidad de los

derechos humanos (como lo desarrollaré en el capítulo III), tienen un carácter eterno:

No son leyes de hoy, no son leyes de ayer, sino de siempre y nadie sabe de dónde surgieron (455).

Esta intervención de Antígona culmina con la aceptación de estar haciendo algo que parece insensato, pero que es respuesta a una insensatez mayor, la de Creón:

Y si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea culpable de una locura (470).

Ante esta audaz afirmación, el coro reconoce en Antígona el carácter impulsivo y violento propio del héroe trágico y que considera ha heredado de Edipo:

Se muestra la voluntad fiera de la muchacha que tiene su origen en su fiero padre. No sabe ceder ante las desgracias (471-472).

Antígona es vista así como la continuadora de una raza orgullosa y vehemente (Layo-Edipo-Eteocles). Creón, lanza entonces una recomendación respecto a las ventajas de saber ceder y las consecuencias de la orgullosa terquedad que, como *bumerang*, le será devuelta por su propio hijo más adelante:

Sábete que las voluntades en exceso obstinadas son las que primero caen, y que es el más fuerte hierro, templado al fuego y muy duro, el que más veces podrás ver que se rompe y se hace añicos (474-477). No es lícito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que le rodean (479)<sup>15</sup>.

Aquí Creón acusa a otros de la insolencia que lo aqueja y lanza recomendaciones que él mismo debería acatar. Este episodio culmina con la presencia de Ismene, quien desea ahora solidarizarse con su hermana y

---

<sup>15</sup> Esta recomendación-amenaza contiene una profunda ironía que recuerda el primer discurso de Edipo (pronunciado por cierto ante Creón) donde afirma que vengará sin piedad la muerte de Layo, sin saber que él mismo es el culpable (*Edipo* 133-146).

compartir su destino, pero Antígona —orgullosa nuevamente— no lo permite. En su diálogo, Antígona hace una nueva reflexión sobre el carácter relativo de sensatez (555-558):

Antígona: Tú has elegido vivir y yo morir.

Ismene: Pero no sin que yo te diera mis consejos.

Antígona: A unos les parece tú sensata, yo a otros.

Este fragmento condensa el sentido del obrar de Antígona, insensato y orgulloso para quienes se someten al poder y consideran que lo prudente será siempre tratar de conservar la vida, pero sensato y correcto para quienes consideran que hay un poder superior y trascendente y están dispuestos a ofrecer su vida por lo que consideran justo. Sin embargo, aquí viene una nueva vuelta de tuerca y la insensatez es relacionada con la desgracia. Quien ha perdido el favor de los dioses suele cometer actos desatinados. Antígona, heredera de la maldición de los Labdácidas, carga con la mancha familiar y por tanto su actuar puede ser entendido como una condena. Ismene lo señala claramente al decirle a Creón:

Nunca, Señor, perdura la sensatez en los que son desgraciados, ni siquiera la que nace con ellos, sino que se retira (la sensatez) (564).

Esto constituye la esencia de la tragedia: la desgracia, engeuece y genera más desgracia.

f) En el estésimo segundo el coro hace precisamente una reflexión sobre el destino de los Labdácidas y la inexorabilidad de la catástrofe, así como una exaltación del poder omniabarcante de Zeus que culmina en una de las sentencias clave de la obra:

lo malo llega a parecer bueno a aquel cuya mente conduce una divinidad hacia el infortunio, y durante muy poco tiempo actúa fuera de la desgracia (622-625).

Aquí se establece el doble juego que hemos señalado en el capítulo I, en el que el héroe trágico es tan culpable como inocente. Sus acciones son producto de la insensatez y del orgullo, pero a su vez, esa insensatez ha sido sembrada por los dioses para perderlo. Evidentemente este parlamento se refiere a Creón, pues Antígona, desde el inicio de la obra, sabe que está actuando dentro del infortunio, igualmente, que sus actos le conducirán a una muerte que está dispuesta a afrontar. En cambio, Creón considera que su actuar es justo y prudente. No alcanza a comprender que el orgullo lo está cegando, lo cual se manifiesta en la siguiente escena, cuando al enfrentar a Hemón quede en evidencia que no son las razones del estado o el bienestar de la ciudad lo que lo impulsa, sino su terquedad y soberbia.

g) En el tercer episodio Hemón enfrenta a su padre cuestionando su forma abusiva y necia de ejercer el poder. Argumentando razones políticas y no religiosas, el prometido de Antígona pronuncia uno de los discursos más apasionados a favor de la sensatez que se hayan presentado en la literatura trágica griega. Hemón comienza exaltando la racionalidad:

Padre, los dioses han hecho engendrar la razón en los hombres como el mayor de todos los bienes que existen (684).

Y de inmediato señala los límites de su poder:

A ti no te corresponde cuidar de todo cuanto alguien dice, hace o puede censurar (489).

Esto significa que hay ámbitos (“privados”, diríamos desde una lectura moderna) sobre los que el gobernante no tiene influencia, y pone al descubierto un problema político de notable permanencia histórica: ¿se puede gobernar contra la voluntad de un pueblo? ¿Cómo se legitima una decisión política? Tras



advertir a su padre que el hombre de la calle no aprueba su decreto y que el pueblo considera digna y correcta la actitud de Antígona, Hemón aconseja al tirano:

No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista: el de que lo que tú dices y nada más es lo que está bien. Pues los que creen que únicamente ellos son sensatos o que poseen una lengua o una inteligencia cual ningún otro, estos, cuando quedan al descubierto, se muestran vacíos. Pero nada tiene de vergonzoso que un hombre, aunque sea sabio, aprenda mucho y no se obstine en demasía (705-710).

La recomendación de Hemón es clara y descansa en una palabra clave:

*phrónesis*. En seguida, realiza exactamente la misma advertencia que Creón hizo a Antígona en el primer episodio, respecto a los riesgos de no saber ceder.

Sólo que en lugar de hierro Hemón utiliza las metáforas del árbol y de la nave:

Puedes ver a lo largo del lecho de las torrenteras que, cuantos árboles ceden, conservan ramas, mientras que los que ofrecen resistencia son destrizados desde las raíces. De la misma manera el que tensa fuerte las escotas de una nave sin aflojar nada, después de hacerla volcar, navega el resto del tiempo con la cubierta invertida. Así haz ceder tu cólera y consiente en cambiar (711-718).

Resulta interesante que aquí, Hemón sugiere a su padre que “haga ceder su cólera”, es decir, atribuye a una pasión, y no a una razón, su decisión de castigar a Antígona. Para el mundo griego, el principal enemigo de la *phrónesis* es la pasión. Hemón concluye su discurso invitando a Creón a la medida, y a seguir sus consejos aunque él sea más joven. Así, Sófocles introduce otro de los cinco conflictos fundamentales a los que se refiere G. Stainer (1996): juventud contra vejez. La reacción de Creón es violenta y despectiva:

¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste? (726).

A lo que Hemón responde

No hay nada que no sea justo en ello (727).

Pero Creón se niega a seguir consejos que provienen de un joven, así como se negará a “someterse” a las razones de una mujer situación que analizaré en el capítulo III. En seguida se establece un diálogo intenso y dinámico en el que Hemón le recomienda gobernar siguiendo la voluntad de la ciudad, mientras que Creón considera que seguir los criterios de su pueblo es perder autoridad. A la pregunta de Creón:

¿Yerro cuando hago respetar mi autoridad? (744).

Hemón responde contundentemente con lo que se puede considerar la tesis central de la obra:

No la haces respetar despreciando honras debidas a los dioses (745).

La idea está clara: no hay autoridad humana por encima del poder divino. Los hombres, falibles e incompletos, tienen un poder limitado y contingente, si pierden de vista esta perspectiva, corren el riesgo de actuar con una soberbia que los llevará a su perdición. Pero, en un nuevo giro irónico, Hemón también pierde la cordura y rompe en llanto, lo que Creón aprovecha para espectralle:

Llorando vas a seguir dándome lecciones de sensatez cuando a ti mismo te falta (734).

A lo que Hemón responderá con furia:

Si no fueras mi padre, diría que no estás en tu sano juicio (735).

Tras calificar a su padre como *loco*, Hemón abandona la escena amenazando con morir junto a su amada.

h) En el tercer estésimo, el coro entona un canto a *Eros*. Con él se establece que nadie escapa a la insensatez. Hemón, después de exponer a su padre razones contundentes y ante el fracaso de su intento por salvar a Antígona, se entrega a la desesperación y decide morir. El canto a *Eros* sirve de puente entre

la salida de Hemón y la entrada en escena de Antígona para despedirse de la vida. Nadie es pues inocente ni puro. *Eros*, que se ha apoderado de Hemón, lo conduce a la *locura*:

(...) nadie, ni entre los inmortales, ni entre los percederos hombres, es capaz de regirte, y el que te posee está fuera de sí. Tú arrastras las mentes de los justos al camino de injusticia para su ruina. Tú<sup>16</sup> has levantado en los hombres esta disputa entre los de la misma sangre (791-795).

i) El episodio quinto consiste en un lamento de despedida de Antígona. Ante el espectáculo doloroso y sobrecogedor de la joven que será enterrada viva, el coro no deja de poner en claro que ella sola, con su irrefrenable impulso, se ha perdido:

Ser piadoso es una cierta forma de respeto, pero de ninguna manera se puede transgredir la autoridad de quien regenta el poder. Y en tu caso, una pasión impulsiva te ha perdido (872-875).

Ante esta dura aseveración cabe la pregunta, ¿por qué si durante la obra se ha recomendado el sometimiento a los designios divinos, el coro cuestiona a Antígona, quien no ha hecho otra cosa que obedecer las normas de los dioses hasta las últimas consecuencias?:

¿Por qué con mi piedad he adquirido fama de impía? (924).

Así declara la propia Antígona. La respuesta es que, y esta es la paradoja trágica, al hacer lo que “*debía*”, Antígona hizo lo que “*no debía*” y aunque el orden divino se conciba como superior al humano, no es posible violentar una ley y quedar impune. Antígona tiene que morir, desde la perspectiva trágica, por tres razones: 1) por sus actos, que violentan la ley, 2) por su carácter indomable, y 3) por ser quien es: la heredera de una culpa (mancilla) ancestral.

---

<sup>16</sup> Eros y no la cólera de Creón.

La tesis, por tanto, se amplía: ningún hombre es puro, el ser humano es un ser esencialmente falible. Además, a veces, se encuentra en situaciones “entrampadas” en las que, haga lo que haga, causará un mal. Recordar este hecho produce humildad y *sophrosyne* (medura). Además está a merced de un destino incomprensible e insondable.

j) En el cuarto estésimo el coro recuerda la suerte de Dánae, Licurgo y Cleopatra, quienes tuvieron un destino semejante al de Antígona. Todos mostraron que ningún mortal puede regir su destino:

Lo dispuesto por el destino es una terrible fuerza. Ni la felicidad, ni Ares, ni las fortalezas, ni las negras naves azotadas por el mar, podrían regirla (954).

k) En el quinto episodio entra a escena el sabio Tiresias y hace saber a Creón que la ciudad está padeciendo por culpa de su decisión, pues los restos insepultos de Polinices han infectado la ciudad y los dioses no aceptan sacrificios. Como en *Edipo*, aquí también un crimen —la ruptura del orden cósmico—, infecta la ciudad, y el gobernante, sin saberlo, es el responsable de los males y el único que puede restituir el orden. Tiresias aconseja nuevamente *phrónesis* a Creón:

Recapacita, hijo, ya que el equivocarse es común para todos los hombres, pero, después que ha sucedido, no es hombre irreflexivo ni desdichado aquél que caído en el mal, pone remedio y no se muestra inflexible. La obstinación, ciertamente, incurre en insensatez (1023-28).

Le recuerda que el cadáver del muerto está fuera de su ámbito.

Así que haz una concesión al muerto y no fustigues a quien nada es ya. ¿Qué prueba de fuerza es matar de nuevo al que está muerto? (1029-30).

Y concluye:

Por tenerte consideración te doy buenos consejos. Muy grato es aprender de quien habla con razón, si ha de reportar provecho (1032).

Sin embargo, Creón está ciego a las evidencias y sordo a los consejos. Acusa a Tiresias de corrupto y ambicioso y se rehúsa a dar marcha atrás a su decreto. A lo que Tiresias responde en un diálogo entrecortado que enfatiza el dramatismo:

Tiresias: ¡Ay! ¿Acaso sabe alguien, ha considerado...

Creón: ¿Qué cosa? ¿A qué te refieres tan común para todos?

Tiresias: ... que la mejor posesión es la prudencia? (1047-50).

Creón se obstina, no obstante, en acusar a Tiresias de ambicioso y de haber sido sobornado, situación que obliga al adivino a decir una profecía, que hubiese preferido callar: su hijo morirá por haber...

lanzado a los infiernos a uno de los vivos, habiendo albergado indecorosamente a un alma viva en la tumba<sup>17</sup> y retener, privado de honores, insepulto y sacrílego, a un muerto que pertenece a los dioses infernales<sup>18</sup> (1066-67).

Tras la predicción de Tiresias, Creón no quiere ceder, pero tampoco sufrir la desgracia vaticinada:

Terrible es ceder, pero herir mi alma con una desgracia por oponerme es terrible también (1095).

El coro insiste:

Necesario es ser prudente, hijo de Meneceo (1097).

Finalmente, Creón pide consejo al coro:

¿Qué debo hacer. Dime. Yo te obedeceré (1099).

Y tras recibir indicaciones, Creón, por fin, reconoce:

Temo que lo mejor sea cumplir las leyes establecidas por los dioses mientras dure la vida (1014).

Creón sale de escena para obedecer al coro..., pero ya es demasiado tarde.

---

<sup>17</sup> Antígona.

<sup>18</sup> Polinices.

l) El sexto estásimo consiste en una invocación a Baco (Dionisios), el dios de la tragedia:

Y ahora, cuando la ciudad entera está sumida en violento mal, ven con paso expiatorio por encima de la pendiente del Parnaso o del resonante estrecho (1140-45).

Aunque el canto se considera festivo, para dar un contraste dramático en el momento culminante de la tragedia, Baco es invocado para que ocurra la expiación. A partir de este momento comienza la destrucción trágica.

m) En la parte final de la obra, el éxodo, el mensajero anuncia las muertes de Antígona y Hemón. Tras una larga descripción, el mensajero concluye:

Yacen así, un cadáver sobre otro, después de haber obtenido sus ritos nupciales en la casa de Hades y después de mostrar que entre los hombres la irreflexión es, con mucho, el mayor de los males humanos. (1240-44).

Las vidas de Antígona y Hemón son el precio de la irreflexión, de la ausencia de *phrónesis*, fundamentalmente de la de Creón, pero también de la de la propia Antígona. Eurídice sale de escena en silencio una vez que ha escuchado el relato. Creón llega con el cadáver de su hijo en los brazos y acepta su equivocación, su locura “hiperbólica”:

¡Ah, porfiados yerros causantes de muerte, de razones que son sin razones! (162).

Y un poco más adelante:

¡Ay de mí, ya lo he aprendido, ¡infortunado! Un dios, sí, entonces, me golpeó en la cabeza con gran fuerza y me metió por caminos de crueldad, ¡ay! Destruyendo mi pisoteada alegría. ¿Ay, ah, penosas penas de los mortales! (1273-74).

Se advierte en este lamento la dualidad de la culpa. Por un lado acepta el yerro, pero al mismo tiempo sabe que ese yerro fue provocado por una fuerza superior: Áte<sup>19</sup>. En seguida se entera de una segunda desdicha: su mujer, Eurídice se ha suicidado y entonces vuelve a acusarse de la catástrofe:

---

<sup>19</sup> Cfr. cap. I.

¡Ay de mí! Esto que de mi falta procede, nunca, recaerá sobre otro mortal. Yo sólo, desgraciado, yo te he matado, yo, cierto es lo que digo! (1319-24) .

Y, finalmente, despojado de todo orgullo, pronuncia:

Ea, esclavos, sacadme cuanto antes, llevadme lejos, a mi que no soy nadie (1325).

Creón ha adquirido el máspreciado de los conocimientos: sabe que su condición humana es la de no ser nada, en un contraste total con el canto al hombre, *deinon*. El coro cierra la obra con una última exaltación a la *phrónesis*:

La cordura es con mucho el primer paso a la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez la cordura (1349-1355).

En conclusión, la *phrónesis* es el tema motor de la *Antígona* de Sófocles.

La irreflexión conduce a la desmesura y ésta entraña la perdición. A través del enfrentamiento entre las normas humanas y las leyes divinas, se produce una reflexión sobre la limitada, frágil y falible condición humana.

Ese ser al que Sófocles califica de *deinon*, terrible, maravilloso, monstruoso e incomprensible, es, a la vez, sujeto con pretensiones de autonomía y objeto de la perdición mandada por los dioses, es agente y paciente, es culpable e inocente, es lúcido y ciego, es capaz de dominar la naturaleza pero está imposibilitado para gobernarse a sí mismo.

### **5. ¿Son las posturas de Antígona y Creón igualmente válidas?**

Una vez analizada la forma en que el mundo griego del siglo V considera la *hybris* (como una amenaza para la estabilidad social), así como la forma en la que Sófocles interpreta la pérdida de la *phrónesis* (como la causante de las más terribles desgracias) y recomienda la *sophrosyne* tanto para Antígona como para

Creón, haciéndonos ver que en ambos personajes hay un *exceso* que conduce a la ruina, cabe la pregunta: entonces, ¿las posturas de Antígona y Creón son igualmente equivocadas, o igualmente estrechas? como diría Nussbaum (1995). O bien, ¿hay en ellas algo igualmente positivo pero incompatible en términos históricos? A continuación realizaré una breve revisión de la interpretación que Hegel hace de la *Antígona* de Sófocles en su *Fenomenología del espíritu* (capítulo V), así como de algunas críticas y superaciones de esta perspectiva.

Para Hegel (1987) hay una equiparación de fuerza moral en el actuar de Antígona y de Creón. El filósofo alemán interpreta el conflicto de *Antígona* como aquel de la conciencia ética escindida en dos potencias rivales: la ley humana y la ley divina. Ambas entran en conflicto y se excluyen entre sí; ambas son unilaterales, y por este motivo, culpables.

...de las dos conciencias aquella que pertenece a la ley divina sólo contempla en el otro lado un acto de fuerza humano y contingente; y, por su parte, la que corresponde a la ley humana ve en el otro la tozudez y la *desobediencia* del ser para sí interior; pues las órdenes emanadas del gobierno son el sentido público universal expuesto a la luz del día, mientras que la voluntad de la otra ley es el sentido subterráneo, recatado en lo interior, y que, en contradicción con la primera es el delito (Hegel, 1987, p. 274).

La ley divina encuentra su resguardo en la familia y en la mujer, mientras que la ley humana está representada por la ciudad y por el hombre. Desde el enfoque hegeliano ambas potencias no sólo son legítimas sino indispensables para el desarrollo del progreso histórico que superará el conflicto en una síntesis armónica. Sin embargo, dado que la reconciliación es imposible, que no hay perdón ni reconocimiento de los derechos del uno frente al otro, ambos personajes habrán de perecer individualmente para que los poderes éticos que ellos representan puedan subsistir juntos.



A partir de la interpretación de Hegel, es posible establecer que el conflicto entre Creón y Antígona representa el choque de valores antinómicos y excluyentes que podríamos enumerar de la siguiente manera:

1. El ámbito de lo privado y el ámbito de lo público.
2. Tradición familiar y progreso histórico.
3. Leyes divinas y leyes humanas.
4. Humanismo compasivo y legalismo coercitivo.
5. Compasión y justicia.
6. Subjetividad femenina y objetividad masculina.

El resultado del enfrentamiento irresoluble entre estos conflictos es el desastre trágico. Ambos personajes son incapaces de transigir, de comprender la postura del otro. Su “estrechez de mira”, como lo señala Marta Nussbaum (1995, 89-129) los conducirá a la tragedia.

Empero, desde la perspectiva de Sófocles y no desde la del siglo XIX, los valores que encarnan Antígona y Creón no son equivalentes en fuerza moral. Es verdad que Creón arguye las razones del Estado y las de la justicia humana, pero al finalizar la tragedia él mismo reconoce que estas “razones son sinrazones”, pues frente a al peso de la tradición, del amor y del ámbito sagrado, no hay poder humano equiparable.

En realidad, Sófocles no pretende mostrar una conciencia ética desgarrada en dos posturas igualmente válidas, aunque torpemente unilaterales (aunque a ambas les recomiende *phrónesis*). Lo que Sófocles hace es evidenciar la falibilidad humana, su capacidad para errar y cometer actos

soberbios e imprudentes frente al poder terrible de los dioses. Creón no es evidentemente un malvado (no pretende la crueldad por ella misma) sino un hombre equivocado, ciego y soberbio. Representa la razón capaz de controlar las fuerzas de la naturaleza, el principio del orden civil y la aspiración a la autosuficiencia que se expresa también como concentración de poder en él. Sus pretensiones, como se expresa en la *Oda al hombre*, son legítimas, pero entrañan una contradicción cuando las guía la soberbia. Creón es un ejemplo de una *hybris* cerrada en sí misma: no oye, no ve y es incapaz de albergar al otro. Aparentando decir un sí que protege y aglutina a la ciudad en torno de él, Creón dice varios “no”, en parte porque ignora o subyuga el polo de los dioses, y en parte porque al centrarse en el bien de la ciudad se centra también en él mismo y en su poder.

### **5.1 Los “noes” de Creón**

En primer lugar Creón dice “no” a la obediencia a los dioses, “no” a los deberes para con los muertos, “no” a la tradición, “no” a la familia, “no” a los vínculos afectivos. Ignora que con lo que niega está rechazando también la propia supervivencia de la ciudad, pues el orden civil también requiere de la tradición, de la compasión, del amor, de la familia y de los dioses.

El castigo a su impiedad será perder la propia posibilidad de descendencia, al morir su hijo y su esposa. Al final de la tragedia, Creón exclama:

Todo cuanto tenía se ha derrumbado y una inmensa pesadumbre ha caído sobre mi cabeza (1345-47).

Creón recibe así el castigo de su desmesura, ¿es un castigo merecido? Quien gobierna con impiedad hacia los dioses y hacia los hombres y promulga leyes crueles e inflexibles, no puede esperar misericordia tras violar una ley que lo rebasa. Sin embargo sentimos compasión por Creón, tal vez porque la compasión sea, como lo explica Aurelio Arteta, “un impulso espontáneo ante el dolor del otro que precede toda distinción entre lo merecido y lo inmerecido” (1996, p. 21), esto es, porque en el fondo consideramos que “errar es humano” y hay una identificación con quien se equivoca. Es decir no nos compadecemos de Creón a pesar de sus yerros, sino por sus yerros mismos, que nos hacen “ponernos en sus zapatos” y compartir su destino<sup>20</sup>.

Para Ricoeur (2004, p. 364), todo personaje trágico queda “sustraído a la condena y expuesto a la piedad”, precisamente porque la finalidad de la tragedia no es “moralizar”, sino explorar los límites de lo humano y lo divino.

Creón no es un malvado, él *quiere* ser bueno y justo y sigue una máxima universalizable: no se puede honrar igual a quien defendió la ciudad que a quien la atacó. De esta norma depende, en opinión de Creón, la cohesión de la *polis*. Sin embargo, como explica Matha Nussbaum (1995), hay una simplificación de valores en Creón que le hace identificar lo bueno y lo justo como todo aquello que beneficia a la ciudad, mientras que lo malo e injusto es todo aquello que se aleja de las responsabilidades públicas. Creón desdeña los valores de la familia y de la tradición, además desdeña las opiniones de sus súbditos: fuera de la ciudad, todo lo demás le es indiferente.

---

<sup>20</sup> En el Capítulo III realizo una reflexión más detallada sobre la compasión.

## 5.2. Los “sies” de Antígona

Frente a la lógica de la conveniencia política que acaba reducida al absurdo, Antígona antepone no sólo la legalidad de los dioses, sino la *sinrazón* del amor:

Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor (523-524).

Pero de un amor desbordado, desinteresado e “irretribuible”.

Siguiendo a Hegel, para quien ambos protagonistas tienen razón porque representan una parte de la conciencia ética, pero ambos son culpables porque son parciales, diversos críticos (Nussbaum entre ellos)<sup>21</sup> han querido encontrar la culpa de Antígona. Se le ha reprochado a la protagonista reconocer sólo los valores que se vinculan con la familia, así como amar sólo a los muertos y no corresponder al amor de los vivos, ser cruel con Ismene e indiferente con Hemón.

Estos críticos consideran que el compromiso de Antígona no es con los dioses en general, sino con los dioses del Hades<sup>22</sup>, y que desdeña a *Eros*. Por eso su muerte será una muerte estéril, como la tumba de roca donde es enterrada viva, así de su vientre no saldrá nada vivo.

Sin embargo, en realidad *Antígona* no desdeña a *Eros* sino que lo sacrifica dolorosamente. Al despedirse de la ciudad exclama:

---

<sup>21</sup> Aunque Nussbaum rechaza en forma definitiva el optimismo de Hegel expresado en la posibilidad de la síntesis: “Donde Hegel ve esperanza de armonía, el coro percibe sólo el formidable poder de la contingencia desencadenada” (1995, p. 123); ella no está tan lejos del filósofo alemán cuando señala que ambos personajes simplifican sus propios compromisos valorativos.

<sup>22</sup> Los dioses ctónicos, son los dioses del inframundo, en oposición a los celestes u olímpicos. Los dioses ctónicos o telúricos están asociados con el culto a la tierra, entre los más famosos se encuentra Échate, Démeter, Perséfone y el propio Zeus, éste último juega un papel dual entre dios del olimpo y dios del Hades.

...Hades, el que a todos acoge, me lleva viva a la orilla del Aqueronte sin participar del himeneo y sin que ningún himno me haya sido cantado delante de la cámara nupcial, sino que con Aqueronte celebraré mis nupcias (810-818).

Aunque admiten que Antígona despierta mayor simpatía, tanto Hegel (1987) como Nussbaum (1995) consideran que la protagonista se encuentra encerrada en un sistema deontológico tan simple y autosuficiente como el de Creón. “Nos encontramos -dice Nussbaum-, ante dos mundos prácticos, estrechos, ante dos planes simplificadores y de evitación del conflicto” (p.110).

Sin embargo, esta visión impide comprender el alcance de la acción ética de Antígona, quien si bien posee una estrechez de perspectivas al no considerar siquiera la posibilidad del beneficio de la ciudad, ella no sólo no posee la carga destructiva que tiene la de Creón, sino que su mirada es superior a la ceguera del gobernante. Este punto lo desarrollaré en el capítulo tercero desde la perspectiva de la diferencia que Ricoeur establece entre ética y moral. Aunque Antígona tiene un carácter indomable, una postura inquebrantable y padece de ausencia de medida, no se equivoca, no comete *hamartia*, sino que se entrega. Pero ¿a qué se entrega *Antígona*? Para algunos autores se entrega a los dictámenes de los dioses del Averno, o a su responsabilidad de hermana; para Hegel, se entrega a la defensa del *ser*, único valor que reside en el cuerpo de su hermano<sup>23</sup>; para Lacan, se entrega a su *Áte*, que el psicoanalista francés interpreta como *deseo* de muerte.

Detengámonos en este punto. Desde la interpretación lacaniana, *Antígona*, como casi todos los héroes sofócleos, (Electra, Ajax, Filoctetes,

---

<sup>23</sup> Para Hegel (1987, p. 265), la muerte es el ser devenido natural e inmediato. Y para que este ser último no pertenezca solamente a la naturaleza, permanezca algo irracional y se afirme en él el derecho de la conciencia, su familia tiene que entregarlo a la tierra. Es decir, el muerto recobra su dimensión como persona, como ser social únicamente con su entierro.

Heracles) aparece cansada de vivir, “como al final de un exhausta carrera” (Lacan, 1995, p. 327). En varias ocasiones se designa como “muerta en vida”, como debatiéndose entre los límites de la vida y la muerte. En opinión de Lacan, Antígona parece tomada por un solo y exclusivo deseo, el de regresar al vientre materno, a la matriz, representada por la gruta como un impulso de muerte. Es decir, Antígona está “enamorada” de la muerte. Y, aunque la *Áte* implica la presencia de *lo otro* en la razón, Lacan (1995) concibe a Antígona como impenetrable; por lo tanto considera que ella no actúa *obedeciendo* leyes que la rebasan, sino siendo fiel a su deseo, el cual es tan radical que parece estar *más allá* del mundo humano<sup>24</sup>.

Antígona se presenta como *autónomos*, pura y simple relación del ser humano con aquello de lo que resulta ser milagrosamente el portador, a saber, el corte significativo, que le confiere el poder infranqueable de ser, frente a todo, lo que él es... Antígona lleva hasta el límite la realización de lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo” (Lacan, 1995, p. 339).

Si bien esta interpretación parece rica en posibilidades desde la perspectiva del psicoanálisis, no es posible ir contra el texto mismo. Sin duda, Antígona, puede ser vista como una “víctima terriblemente voluntaria” (Lacan, 1995, p. 298), que no escucha otras razones que su compromiso con el cuerpo inerte de su hermano, también es cierto que al acudir en auxilio del cuerpo inerte está cumpliendo con su obligación ante las leyes divinas. Pero la réplica de Antígona ante el cuestionamiento de Creón acerca de la causa por la que

---

<sup>24</sup> Tal vez la *Antígona* de Sófocles está tan cerca de convertirse en el prototipo del “sujeto deseante” Lacaniano, como *Edipo* del “complejo de Edipo freudiano”, es decir, a 25 siglos de distancia. Sobre la interpretación freudiana del *Edipo*, Jean Pierre Vernant tiene un estudio titulado “Edipo sin complejo” que se encuentra publicado en Vernant J.P y Vidal P. (2002) *Mito y tragedia en la Grecia antigua* en el que cuestiona la interpretación del padre del psicoanálisis.

desobedeció el decreto de dejar insepulto el cuerpo de Polinices, lo manifiesta con toda claridad:

No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son leyes de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a tener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno (449-459).

Copjec (2006), discípula de Lacan, utiliza el término alemán *Haftbarkeit* para definir la acción de *Antígona*. Esta palabra significa “perseverancia” y tiene un eco de “responsabilidad”. Así, *Antígona* estaría definida tanto por su terca perseverancia como por su respuesta a otro orden. Aunque esta no es la conclusión a la que llega Copjec, quien no se aparta de la tesis lacaniana del deseo autosuficiente, la incorporación de este término me parece adecuada para definir el actuar obstinado y al mismo tiempo, responsable de la protagonista, dualidad que exploraré con mayor profundidad en el capítulo III.

Antígona asume una responsabilidad que, estrictamente, nadie le da, pero que ella vive como suya. Al hacerlo, cumple con el destino trágico que condena a toda la raza de los Labadácidas. Cumple con su Áte, como dice Lacan, y va más allá de ella, porque al pagar *voluntariamente* con su sufrimiento la culpa de su familia, al cumplir la maldición familiar, la trasciende. Hay, pues, un elemento irracional en su destino. Sin embargo, al asumirlo voluntariamente hay una trascendencia y una purificación de esta mancha heredada.

Por otro lado, para autores como G. Faigenbaum y J. Zanger (2006), la entrega de Antígona y la aceptación “terriblemente voluntaria” de su destino, la hacen estar más cerca de un personaje épico que de un personaje trágico. En

su opinión, Antígona no comete *hamartía*, ni tiene peripecia, sino que se mantiene firme en su propósito de principio a fin, es decir, es perseverante. Sin duda es un punto interesante, pues el hecho de interpretarla como heroína épica y no trágica, la eximiría de la “culpa” que arrastra todo héroe trágico, sin embargo me parece un exceso compararla con los héroes homéricos. Pues la autosuficiencia de Antígona no se fundamenta en su honor propio, ni trata de cobrar venganza por algún agravio: *Antígona* simplemente responde a lo que considera un llamado y se resiste frente al poder.

Es verdad que Antígona es incapaz de transigir con Creón, y que se niega a aceptar las “razones” del poder. En este sentido es terca e inflexible, (por ello el coro le recomienda *phrónesis*). Pero en ella se alberga otra virtud de gran valor para la tragedia y fundamental también para la consolidación de la *polis*: la compasión. Antígona *alberga* al otro expuesto y necesitado: el cadáver de Polinices. Nussbaum (1995) ve en Antígona un “sistema deontológico simple y autosuficiente”, pero pierde de vista que su discurso es el de la obstinación femenina, la obstinación que cuida del otro, es el que, desde la perspectiva de la fragilidad, protege al otro bajo su propia piel, pone el cuerpo por el otro, aunque ese otro sea un cadáver que no sólo tiene conexión intensa con los vivientes, sino que, de algún modo, vive, pide ser acogido. De esta manera muestra la gratuidad de su amor. Esta visión permite una interpretación de las acciones de Antígona desde la perspectiva de la ética del cuidado, como lo desarrollaré en el apartado 2 del capítulo III.



En síntesis, el “no” de Antígona al sometimiento a unas normas que considera injustas e impías se transforma en un “sí” profundo y silencioso, con un sentido aún confusamente emergente de lo que acabaremos llamando *dignidad humana*, la cual se expresa en el respeto por los muertos en formas que trascienden lo que éstos hayan hecho de bueno o malo, apuntando a una igualación de todos como seres valiosos e insustituibles<sup>25</sup>. Antígona, como Sócrates, necesita morir por las leyes de la ciudad para defender lo que está por encima de ésta. Como Prometeo, necesita violar la legalidad para hacer lo justo aunque en ello vaya su vida<sup>26</sup>.

## 6. Antígona y el ámbito de lo sagrado

*Antígona* da forma dramática a los temores de Sófocles ante los excesos de una ilustración puramente racional que pretendía cimentar el orden legal, únicamente en razones prácticas, y desdeñaba la capacidad fundadora del ámbito religioso. Para advertir sobre las consecuencias de tal soberbia humana, Sófocles dramatiza la catastrófica caída de un tirano que pretende gobernar al margen de la divinidad y la contrapone a la heroica defensa que una frágil joven realiza al someterse a los dioses y seguir los dictados de su conciencia y de su

---

<sup>25</sup> En *Antígona* hay una gran particularidad —quiere enterrar a *su* hermano, en buena medida siente el deber hacia él porque es *su* hermano— pero la motivación de fondo que le impulsa tiene gran potencialidad de *universalidad*, que se resitúa en el espacio público.

<sup>26</sup> Los paralelismos entre *Antígona* y Prometeo son muy interesantes. Ambos cuestionan un orden legal a través de un acto que obedece a una causa que ambos consideran superior. *Antígona* viola las leyes de los hombres para seguir un mandato divino, Prometeo rompe las leyes de Zeus para beneficiar a los hombres. Ambos, a través del fuego y de los ritos funerarios están realizando dos actos civilizatorios fundamentales, y ambos serán torturados por su crimen. Además, ambos saben el castigo que les espera y están dispuestos a afrontarlo

corazón. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta el ámbito de lo sagrado en *Antígona*?

Se manifiesta en tres orientaciones.

1. La profanación del ámbito sagrado por el poder público.
2. La defensa de las leyes divinas.
3. La expresión de lo sagrado como crueldad divina.

### **6.1. La profanación del ámbito sagrado por el poder público**

La *hybris* de Creón lo lleva a cometer dos actos sacrílegos imperdonables: impedir un entierro y desconocer las profecías. En primer lugar, al dejar insepulto el cuerpo de Polinices, el cual pertenece a los dioses del inframundo, lo reduce a carroña, lo desacraliza. Como Segal (1999) explica, el ritual del entierro es un acto fundamental para sostener las fronteras entre los hombres, los dioses y las bestias; es un acto de mediación con los dioses que reafirma la condición humana y la aleja de lo salvaje. Para Hegel (1987, p. 266) el entierro es importante porque

...el muerto es la singularidad vacía, un pasivo *ser para otro* merced a toda individualidad carente de razón y de las fuerzas de materias abstractas. La familia aparta al muerto de esta apetencia inconsciente y desposa al pariente con el seno de la tierra y con ello lo hace miembro de una comunidad.

Creón, al negar las honras fúnebres, está igualando al hombre con las bestias y desatendiendo los mandatos divinos. Los dioses están molestos por el decreto de Creón y su enojo se manifiesta en el fracaso de los ritos que conforman el arte adivinatorio. Tiresias advierte a Creón que:

la ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión. En efecto, nuestros altares públicos y privados, todos ellos, están infectados por el pasto obtenido por aves y perros del desgraciado hijo de Edipo que yace muerto. Y, por ello, los dioses no aceptan ya de nosotros súplicas en los sacrificios, ni fuego consumiendo muslos de víctimas; y los pájaros no hacen resonar ya sus cantos favorables por haber devorado grasa de sangre de un cadáver (1014-1022).

Es decir, los cadáveres deben ser sepultados por mandato divino porque si no, sus restos contaminan el mundo y cancelan la posibilidad de comunicación entre hombres y dioses.

Enterrar a los muertos es un acto simbólico<sup>27</sup> que evoca un ámbito sagrado, inaccesible para la razón humana. Lo sagrado, en palabras de Mardones (2003, p. 74) “reunifica y da sentido a lo diverso”. La desacralización del mundo que realiza Creón conduce a la orfandad<sup>28</sup> y a la catástrofe.

Además, el argumento de la protección de la ciudad por parte de Creón al emitir el decreto que prohíbe el entierro de Polinices, ha quedado desfondado: la ciudad está sufriendo un grave daño debido a su decreto, así que la ley, que en un primer momento apareció como imparcial y justa, ha devenido parcial, subjetiva y personal.

Creón se negaba a enterrar a Polinices porque eso significaba igualar al traidor con el héroe. Si Eteocles y Polinices recibiesen igual sepultura, no habría forma de premiar una actitud loable y castigar una acción perversa. Veamos un fragmento del célebre enfrentamiento entre Creón y Antígona en el segundo episodio:

Creón: ¿Y cómo es que honras a éste con impío agradecimiento para aquel?

Antígona: No confirmará eso el que ha muerto.

Creón: Sí, si le das honra por igual que al impío.

---

<sup>27</sup> El símbolo, dice Mardones (2003, p. 74), “es —en cuanto acto operativo, ritual, celebrativo, religioso y social— el que reúne, ordena, integra y orienta comportamientos colectivos; el símbolo, como acto poético es el mediador que introduce luz en las tinieblas, ley en lo informe, y sentido en el sinsentido...”.

<sup>28</sup> Rocco, Ch. (1996) interpreta a Edipo como un emblema del ciego intento del hombre de afirmar el poder de su razón y establece un paralelismo entre Edipo y la Ilustración del siglo XVIII. Tanto Edipo como Creón pretenden desacralizar al mundo y caen víctimas de un poder que los trasciende. Este autor, siguiendo las ideas de la Teoría Crítica, considera que la modernidad ha desencantado el mundo y al hacerlo lo ha vaciado de sentido.

Antígona: No era un siervo, sino su hermano, el que murió.  
Creón: Por querer asolar esta tierra. El otro, enfrente, la defendía.  
Antígona: Hades, sin embargo, desea leyes iguales.  
Creón: Pero no que el bueno obtenga lo mismo que el malvado.  
Antígona: ¿Quién sabe si allá abajo estas cosas son las piadosas? (114-123).

Creón quiere dar un ejemplo moral, pero se excede en sus competencias, pues el reino de los muertos no pertenece al ámbito político sino al religioso; si con el entierro héroes y criminales se igualan, tal vez pueda verse aquí el anuncio de un principio de reconciliación más allá de todo castigo<sup>29</sup>.

Pero Creón no sólo es un impío ante los dioses, sino un déspota ante su pueblo. En el diálogo con Hemón queda como un gobernante terco y prepotente:

Creón: ¿Según el criterio de otro o según el mío, debo yo regir esta tierra?  
Hemón: No existe ciudad que sea de un solo hombre.  
Creón: ¿No se considera que la ciudad es de quien la gobierna?  
Hemón: Tú gobernarías bien, en solitario, en un país desierto. (736-740).

Así, Creón falta a su obligación cívica de velar por el bien de la ciudad, y a su deber religioso de respetar las profecías. De la misma manera que Edipo (1035-1045), Creón acusa a Tiresias de charlatán y corrupto:

---

<sup>29</sup> Retomaré este asunto en el capítulo III al hablar de ética y víctimas. Por otro lado, resulta interesante notar como en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, hay una escena en la que Antígona e Ismene realizan una especie de equiparación de los crímenes de Eteocles y Polinices. Las hermanas lamentan la muerte de Polinices, y consideran que al morir ya recibió su castigo:

*Antígona: Herido, heriste.*  
*Ismene: Moriste después de matar.*  
*Antígona: Con lanza mataste.*  
*Ismene: Por lanza moriste*  
*Antígona: Dolores causaste*  
*Ismene: Dolores sufriste.*  
*Antígona: Aquí estás yacente.*  
*Ismene: Mataste*  
*Antígona: Salga mi lamento*  
*Ismene: Mis lágrimas salgan*  
(960-965)

¡Oh anciano! Todos, cual arqueros, disparáis vuestras flechas contra mí como contra un blanco, y no estoy libre de intrigas para vosotros ni por parte de la mántica. Desde hace tiempo soy vendido y tratado como una mercancía por la casta de éstos (los adivinos) Lucraos, comprad el ámbar de Sardes, si queréis, y el oro de la India, que no pondréis en la sepultura a aquél, ni —y aquí viene un sacrilegio mayor— aunque apoderándose de él, quisieran llevárselo como pasto las águilas de Zeus al trono del dios (1033-40).

Así, la impiedad de Creón lo lleva no sólo a acusar a los adivinos, sino a retar a las fuerzas del propio Zeus.

La única *philia* de Creón es con la ciudad, entendida como una abstracción. Ni los hombres, ni los adivinos ni los dioses merecen su atención. Mucho menos las mujeres. Por este motivo, Creón muestra un profundo desprecio por *Eros*. El tirano desconoce la fuerza amorosa que une a Hemón con Antígona. A la pregunta de Ismene:

¿Y vas a dar muerte a la prometida de tu propio hijo? (568).

Creón responde:

Ya encontrará otros surcos donde sembrar (569).

Con ello expresa su visión hacia las mujeres, con quienes no se establece un compromiso humano, sino de sembrador. Es decir, lo único importante en la mujer es la posibilidad de continuar el linaje paterno, así como lo único que le importa de la tierra es su cualidad de cosechable, ignorando su dimensión sacra como receptora de cadáveres, como algo que trasciende la actividad industriosa del hombre y resguarda un ámbito que no le pertenece.

Sin embargo, *Eros* arrancará a Hemón de su padre y se lo entregará a Antígona en la muerte. Hemón prefiere morir junto a su amada y enfrenta “enloquecido” a su padre. Con su muerte y el consiguiente suicidio de Eurídice, Creón no sólo ha perdido a su hijo sino toda posibilidad de continuar su descendencia.

## 6.2 La defensa de las leyes divinas

Antígona, por su parte, reivindica la tierra como un ámbito sagrado, pero no se trata de la tierra que da vida, sino la que alberga la paz de los muertos. Antígona antepone el valor del vientre materno, es el vínculo con Polinices: haber salido del mismo vientre, y a él regresará en figura de pétrea caverna. La muerte de Antígona es absoluta, no hay renacimiento posible de las piedras, ahí radica la importancia de su comparación con Níobe.

Tradicionalmente se ha interpretado que el compromiso de *Antígona* es con los lazos de sangre, los cuales considera sagrados, y con los dioses *ctónicos*. Representa el espacio de *oikos*, de la casa donde se nace y se muere, al margen del espacio de la *polis* y de la guerra. Como mujer, está en contacto con las fuerzas misteriosas de la vida y de la muerte que resultan amenazantes para el desacralizado poder patriarcal.

Para Antígona es ineludible rendir honras fúnebres al cadáver de su hermano. Con ello exalta su obediencia a un rito primordial y su entrega a los lazos de la familia. Su lenguaje es entonces el del mito (en contraposición a *logos*) por lo que su acción busca lo intemporal, lo eterno<sup>30</sup>.

Segal (1999, p. 186) establece una tabla comparativa que permite distinguir los rasgos que caracterizan tanto a Antígona como a Creón.

---

<sup>30</sup> Según expresa Hyppolite (1991, p. 312) Hegel, en la interpretación que realiza de *Antígona* en el capítulo VI de la *Fenomenología del espíritu*, establece que la familia es la depositaria de la ley divina y ésta se expresa, particularmente, en el culto a los muertos, puesto que el muerto es una individualidad trascendida, es decir, un universal. En sus estudios sobre Hegel, Hyppolite lo señala así: "la función eminente de la familia es devolver a la muerte su verdadero sentido, arrebatársela a la naturaleza y hacer de ella una operación espiritual".

Creón	Antígona
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amistad (<i>Philoí</i>) con los que son devotos de la ciudad.</li> <li>• Diferenciación por lealtades políticas.</li> <li>• La tierra como un territorio político.</li> <li>• La tierra como campo cultivable.</li> <li>• Control de la naturaleza.</li> <li>• Utilización de la muerte.</li> <li>• Rechazo a <i>Eros</i>.</li> <li>• <i>Logos</i>.</li> <li>• Preocupación por el futuro.</li> <li>• Racionalidad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amistad con los consanguíneos.</li> <li>• Unidad (de la “misma matriz”).</li> <li>• Tierra como el lugar del linaje.</li> <li>• La tierra como receptora de los muertos.</li> <li>• Fusión con la naturaleza.</li> <li>• Aceptación de la muerte.</li> <li>• Muerte trágica como la novia de Hades.</li> <li>• <i>Mitos</i>.</li> <li>• Preocupación por el pasado.</li> <li>• Emotividad.</li> </ul>

En el mundo trágico la antinomia entre ambas posturas no se resuelve en una síntesis del espíritu absoluto, como pensaba el optimismo hegeliano, sino que la antinomia se quiebra ante la dimensión política que adquieren los actos de Antígona. El compromiso con las leyes divinas que se expresan en la *obligación* de enterrar a los muertos, particularmente a los de la propia familia, y más específicamente a los hermanos, puesto que nacieron de la misma matriz, es vivido por *Antígona* no sólo como un *deber* ante su hermano, sino como un *derecho* frente a quienes le obstaculizan su realización. *Antígona* tiene el *derecho* de cumplir con su *obligación* (o con su pasión, como diría Lacan). Creón, como gobernante, tiene la *obligación* de velar por los intereses de la

ciudad, pero no tiene el *derecho* de violentar un ámbito que le trasciende. Esta situación hace que la responsabilidad de Antígona con los valores de la tradición y la familia trascienda el ámbito del *oikos* y se sitúe en la dimensión de la *polis*

### **6.3 Lo sagrado como crueldad divina**

Pero el ámbito de lo sagrado también se manifiesta como incomprensible. Como vimos al inicio de este capítulo, Sófocles renuncia a comprender la marcha de lo divino a través del mundo en la forma en que Esquilo lo hacía. Mientras que las tragedias de Esquilo presuponían la fe en un orden grande y justo del mundo, para que el héroe trágico recorriera su camino arduo y cruel a través de la culpa y el dolor, desembocando en el conocimiento de la ley de Zeus, en Sófocles, por el contrario, hay un poder absoluto, ajeno, impenetrable, incognoscible. De manera que los castigos no son formas de compensar culpas, sino manifestaciones terribles e incomprensibles de ese poder.

Sin embargo, el que lo divino pueda prevalecer está garantizado no por la reconciliación final, sino por el sufrimiento del héroe. Así, el inescrutable padecimiento del héroe acredita la existencia de lo divino. Lo que las tragedias de Sófocles dramatizan es el conflicto entre la debilidad humana y los designios insondables de los dioses.

Kaufman (1978) y Ricoeur (1988), cada quien desde distinta perspectiva, coinciden en la idea de la crueldad de los dioses. Kaufman señala: “Sófocles inicia el tema de la brutalidad de los dioses, cosa contra la que nada podemos hacer; pero un ser humano puede elevarse a una nobleza tal que puede ser capaz de poner a los dioses en vergüenza” (p. 327). Para Kaufman, Antígona y



el Odiseo de *Ajax* son más nobles que los dioses y crean un contraste entre la inhumanidad divina y la magnanimidad humana. Como desarrollaré en el siguiente capítulo, los hombres son capaces de una compasión desconocida para los dioses.

Desde la perspectiva de Ricoeur (2004), los dioses de la tragedia son fuente tanto de extravío como de buen consejo. En ellos hay una indistinción entre lo divino y lo diabólico. Por ello, a través de la *Áte*, ellos mismos engendran la falla para luego castigarla sin miramientos. Esta ambigüedad entre el origen de lo divino y lo diabólico, que tiene raíces pre-trágicas, otorga esa ininteligibilidad de la acción divina, situación que Sófocles lleva a su máxima expresión dramática.

El problema central radica en la ubicación de la iniciativa de la culpa. Como vimos en capítulo I, para Ricoeur (2004) y Padel (2005), la iniciativa de la culpa está en los dioses, pero sólo toma forma al pasar por la debilidad humana. En este sentido, el héroe trágico es una especie de culpa encarnada; es decir, la soberbia de Creón tiene un origen divino o demoníaco, pero la debilidad humana de Creón, su error de juicio (*hamartía*) y su soberbia (*hybris*), lo hacen encarnar la culpa y sufrir el castigo. En el caso de Antígona, por pertenecer a la raza de los Labdácidas, arrastra una maldición. Ella es heredera de una mancilla, de una *Áte* con la que debe cumplir. A diferencia de Creón, no es su debilidad la que alberga la culpa, sino su fortaleza la que la conduce a *cumplir* su terrible destino, haciendo lo que le resulta imposible dejar de hacer: enterrar amorosamente a su hermano. Hay una paradoja en todo esto: ambos personajes, actuando

conforme a sus *deseos* cumplen su destino: Creón se equivoca y produce la catástrofe, Antígona acierta y produce la catástrofe. En conclusión, nada escapa a la crueldad divina.

Lo trágico, desde la perspectiva de Ricoeur (2004, p. 363), aparece cuando la *predestinación al mal* viene a chocar con la *grandeza heroica*. La tragedia es pues impensable sin un sentido de trascendencia, pero de trascendencia hostil. Hay algo que indudablemente mueve el destino de los hombres más allá de ellos mismos. Pero también hay una *libertad*<sup>31</sup> que entra en juego, oponiendo o acelerando la disposición divina. Si el héroe trágico aceptara su destino sin oponer resistencias y se dirigiese dócilmente y en silencio al matadero, ni sería héroe, ni sería trágico.

En este sentido de apuntar el concepto de libertad en la tragedia griega Ricoeur (2004), como vimos, acuña el término *siervo albedrío* que contiene los conceptos de mancha, de pecado y de culpa, visión plenamente cristiana, pero que se aplica al mundo de la tragedia en el sentido de una libertad no sólo acotada, sino plenamente enraizada en un destino que se cumplirá necesariamente. “El destino, en sí implacable, se despliega en una aventura contingente para nosotros (espectadores)” (Ibid, p. 366). Todo está escrito, pero el héroe tiene que actuar con libertad. Edipo ha cumplido su destino, pero él decide investigar y descubrir quién es. Antígona tiene que cumplir la maldición que persigue a su familia, pero es ella quien decide enterrar a su hermano.

---

<sup>31</sup> Sobre este asunto de la existencia de la voluntad como resistencia al designio divino, J.P. Vernant tiene un artículo titulado “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en Vernant J.P. y Vidal-Naquet P. (1987). *Mito y tragedia en la antigua Grecia* Vol. I Madrid: Taurus.

Ricoeur (2006, p. 261) explica claramente que Antígona representa mucho más que un enfrentamiento entre los derechos de la familia frente a los de la ciudadanía, porque en ella:

[hay] un fondo tenebroso de motivaciones, que no puede ser agotado por un análisis de la elección o de la deliberación de corte aristotélico ni kantiano. Este fondo tenebroso es una teología, que resulta inconfesable especulativamente, pero que se manifiesta en el espectáculo trágico, donde la obcecación divina se mezcla con la reivindicación que cada uno suscita de ser el autor, el único responsable de sus actos.

Sin embargo, a pesar de que todo lo que sucede parece obra de un destino inquebrantable, Creón reivindica sus acciones como propias y asume todo el peso de la responsabilidad:

¡Ay de mí! Esto que de mi falta procede, nunca, recaerá sobre otro mortal. Yo sólo, desgraciado, yo te he matado, yo, cierto es lo que digo! (1319-21).

Creón inmediatamente señala:

!Ea esclavos!, sacadme cuanto antes, llevadme lejos, a mí que no soy nadie (1325).

Ahora sabe sobre el abandono de los dioses y sobre la vacuidad de las soberbias aspiraciones de autosuficiencia.

Así, el sufrimiento, con sus emociones correspondientes de temor (*phóbos*) y compasión (*éleos*), permite acceder a la sabiduría trágica: la autonomía moral es una ilusión, el ser humano está siempre al borde de su propia catástrofe, tentado por su *hybris*, asediado por *Áte* e incierto de cometer *hamartía*; su razón sólo le permite un dominio contingente y frágil, tanto sobre la naturaleza y la estructura social, como sobre sí mismo.

## Conclusiones

a) *Antígona* es una expresión de una violencia que cuestiona las fronteras de la civilización y revela el carácter humano, y por tanto falible, de las instituciones sociales. Esta violencia proviene tanto de afuera como de adentro, es decir, tanto del destino y de los dioses, como de las decisiones y acciones de los humanos.

b) La única forma de lidiar con esa violencia es la *phrónesis*. Quien se guía por la prudencia actúa con *sophrosyne* (medura) y controla su *hybris*. *Antígona* constituye una indagación dramática, cargada de ironía, sobre las trágicas consecuencias de actuar sin prudencia y sin medura.

c) Aunque tanto a Creón como a Antígona se les recomienda *sophrosyne*, el peso ético de sus acciones no es equivalente. La influyente interpretación hegeliana ha establecido una equivalencia moral entre las decisiones de Creón y las de Antígona. Sin embargo, el mismo texto sofocleo parece ofrecer más peso ético a Antígona. Y esto es así porque el rechazo de la protagonista al sometimiento de unas normas que considera injustas e impías, se transforma en un “sí” profundo y silencioso para acudir al llamado del *otro* y albergarlo bajo su piel; mientras que Creón, finalmente, tiene que aceptar haberse equivocado al gobernar con imprudencia e impiedad.

d) El doloroso cuestionamiento que produce *Antígona* tiene la función de velar porque el orden de la esplendorosa democracia ateniense no devenga estéril, cerrado en sí mismo, solipsista, arrogante y envenenado con la *hybris* de su

poder intelectual, exactamente igual que Creón<sup>32</sup>. Para ello se requieren dos virtudes: la *phrónesis*, explorada en el presente capítulo y la compasión, que desarrollaré en el siguiente.

---

<sup>32</sup> Y exactamente igual que nuestra modernidad tardía, donde el mito y el misterio han sucumbido ante la racionalidad práctica y la soberbia de la tecnociencia.

### III. Antígona: alteridad y compasión trágica

La *Antígona* de Sófocles pertenece al bagaje de mitos que fundan y dan sentido a la cultura occidental. En opinión de George Steiner (1996) la *Antígona* de Sófocles no es un texto *cualquiera*. “Es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (p. 3). El mito de Antígona es un tema recurrente en la literatura occidental y un punto de referencia en la reflexión de problemas éticos en torno a la justicia, la responsabilidad, la legalidad, la fraternidad y la compasión.

*Antígona* es un texto abierto, interpretable de múltiples formas y sentidos. Cada sociedad que ha vuelto la mirada hacia la confrontación que late en el corazón de esta tragedia ha encontrado posibilidades de reflexionar sobre sí misma.

En los capítulos anteriores he desarrollado la idea de que la invitación a la *sophrosyne* a través de la *phrónesis*, constituye la aportación ética más importante de la tragedia para el mundo clásico griego<sup>1</sup>. La *phrónesis* se considera como la virtud fundamental de toda acción moral, dado que la *hybris* era el enemigo principal de la cohesión social. La *hybris* (soberbia) conducía a los hombres a la desmesura, y con ella, a la locura y a la catástrofe. *Áte* amenazaba las cabezas de todos, pero sobre todo a los más impíos, a los que se atrevían a desafiar a los dioses, o a los que perdían la conciencia de su dimensión de seres falibles. La *sophrosyne* y la *phrónesis* conforman el “telón de

---

<sup>1</sup> Los historiadores consideran que la Grecia clásica abarca desde inicios del siglo V hasta la muerte de Alejandro en 323 a.C.

fondo” sobre el que se finca todo el sistema de virtudes clásicas, elaborado años después por Aristóteles, a través de las cuales es posible lograr la “justa medida” de todas las acciones.

Pero la *sophrosyne* y la *phrónesis* no estaban solas. Hay otro concepto fundamental para posibilitar la consolidación de la *polis*: *éleos* (la compasión). En este capítulo analizaré las características y los alcances de la compasión trágica. A partir de este concepto realizaré una interpretación de la *Antígona* de Sófocles desde la perspectiva de algunas corrientes éticas contemporáneas. Mi hipótesis de arranque es que estas corrientes, llamadas de la alteridad o relacionales puesto que enfatizan la importancia de la reflexión contextualizada sobre la formulación de principios *universales* y la preocupación por el sufrimiento humano por encima del cumplimiento de la norma, en cierta forma, convergen con la visión trágica del mundo griego.

Ante el agotamiento de la ética ilustrada centrada en el *yo*, algunas corrientes éticas contemporáneas se han volcado hacia el *otro*, pero hacia un *otro* que, desde ciertas perspectivas, resulta irreductible al *yo* porque es un *otro*, particular, único, insustituible. La singularidad del *otro* se manifiesta con mayor contundencia en el sufrimiento. El filósofo español Reyes Mate (1997) afirma: “es en el sufrimiento donde se expresa el individuo concreto” (p. 222). De manera que el vínculo ético recae en gran medida en la capacidad de padecer-con, es decir, en la compasión. Si la *hybris* era el mal de la Grecia clásica, el mal de nuestros tiempos es la indiferencia. La modernidad tardía con su exaltación

individualista ha generado una sociedad atomizada e indiferente<sup>2</sup>. No me detendré a analizar este proceso, pero cabe dejar constancia de la urgencia a la que responde una ética fundamentada en la compasión. Las corrientes éticas contemporáneas que tomaré en cuenta a lo largo de este capítulo son las siguientes: la ética de la compasión, la ética del cuidado, la ética ante las víctimas, la perspectiva de Lévinas y la propuesta ética de Paul Ricoeur.

### 1. La *ortodoxia* y la *ortopathía*

Para los poetas trágicos pensar y sentir no son capacidades opuestas. Quien piensa “correctamente”, siente “correctamente”. Y ¿qué es lo que impide no sólo pensar sino sentir en forma adecuada? La soberbia (*hybris*) que conduce a los actos de desmesura e imposibilita la creación de vínculos sociales. Mientras que la *phrónesis* permite razonar prudentemente y actuar con templanza, es decir, genera la “recta opinión” (*ortodoxia*), la compasión posibilita las interconexiones entre los seres humanos y, eventualmente, conduce a la emoción correcta (*ortopathía*). Ambas fuerzas, *phrónesis* y *éleos*, generan las condiciones de posibilidad para el establecimiento y desarrollo de la vida en común.

Alford (1993) considera que la tragedia permitía a los hombres de la Grecia clásica pensar en la *polis* como el lugar donde los hombres pueden ofrecerse entre sí apoyo, piedad y compasión, frente a la depredación de los dioses. Desde esta perspectiva, la tragedia puede interpretarse como una

---

<sup>2</sup> Para una mayor referencia sobre el detalle historicista de esta atomización ver el libro ya clásico de Alasdair MacIntyre (1984) *Tras la virtud*. Ver también el famoso artículo de Charles Taylor “Atomism” en *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers 2*, Cambridge: Cambridge University Press: 1985



individualista ha generado una sociedad atomizada e indiferente<sup>2</sup>. No me detendré a analizar este proceso, pero cabe dejar constancia de la urgencia a la que responde una ética fundamentada en la compasión. Las corrientes éticas contemporáneas que tomaré en cuenta a lo largo de este capítulo son las siguientes: la ética de la compasión, la ética del cuidado, la ética ante las víctimas, la perspectiva de Lévinas y la propuesta ética de Paul Ricoeur.

### **1. La *ortodoxia* y la *ortopathía***

Para los poetas trágicos pensar y sentir no son capacidades opuestas. Quien piensa “correctamente”, siente “correctamente”. Y ¿qué es lo que impide no sólo pensar sino sentir en forma adecuada? La soberbia (*hybris*) que conduce a los actos de desmesura e imposibilita la creación de vínculos sociales. Mientras que la *phrónesis* permite razonar prudentemente y actuar con templanza, es decir, genera la “recta opinión” (*ortodoxia*), la compasión posibilita las interconexiones entre los seres humanos y, eventualmente, conduce a la emoción correcta (*ortopathía*). Ambas fuerzas, *phrónesis* y *éleos*, generan las condiciones de posibilidad para el establecimiento y desarrollo de la vida en común.

Alford (1993) considera que la tragedia permitía a los hombres de la Grecia clásica pensar en la *polis* como el lugar donde los hombres pueden ofrecerse entre sí apoyo, piedad y compasión, frente a la depredación de los dioses. Desde esta perspectiva, la tragedia puede interpretarse como una

---

<sup>2</sup> Para una mayor referencia sobre el detalle historicista de esta atomización ver el libro ya clásico de Alasdair MacIntyre (1984) *Tras la virtud*. Ver también el famoso artículo de Charles Taylor “Atomism” en *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers 2*, Cambridge: Cambridge University Press: 1985

celebración cívica en la que se realiza una colectivización del sufrimiento, como celebración de la voluntad y habilidad de los ciudadanos de Atenas para compartir el dolor de los otros.

Sin embargo, la compasión puede inclinarse con tanta fuerza que merme la autonomía o adquiera, incluso, formas enfermizas o dañinas. Por este motivo, la compasión requiere ser educada y los poetas trágicos asumen esta tarea. “Es fácil sentir compasión, lo difícil es sentir compasión por la persona correcta, por la causa correcta en el momento correcto, de la forma correcta, esto requiere educación. La tragedia es *paideia* en la piedad”, afirma Arford (1993, p. 262).

¿Cómo realiza la tragedia esta tarea educativa?: 1) a través de la *katarsis* compasiva, 2) por medio de la valoración *negativa* de las pasiones que impiden la compasión (la soberbia, el egoísmo, la arrogancia y el exceso de autoconfianza), y 3) mediante la articulación de la compasión y la *phronesis*.

Hay un pasaje en *Ajax*, una de las tragedias de Sófocles previas a su *Antígona*, que ilustra con toda claridad lo que la compasión significó para el mundo trágico griego:

Y siento compasión por él, desdichado, a pesar de ser mi enemigo, porque lo veo sometido al yugo de una terrible Áte y pienso tanto en mí como en él. Veo, en efecto, que nosotros, los mortales, nada somos sino apariencia y una vana sombra (121-126).

Con estas palabras, el generoso y compasivo Odiseo se refiere a su enemigo Ajax, al verlo enloquecido matando un rebaño. La locura del protagonista toca las fibras sensibles de Odiseo. Sabe que podría ser él quien enloqueciera. De inmediato hace una generalización que involucra a todo el género humano, a todos los mortales que, en tanto vulnerables e inconsistentes,

se encuentran siempre en riesgo de la fractura de la identidad personal. La compasión entraña, como primer punto, esta posibilidad de la identificación, esta apertura para ver al otro como un sí mismo<sup>3</sup>.

Alford (1993) considera incluso que el fundamento de la civilización no es la justicia, sino la capacidad de estar conectados unos con otros y de compartir las emociones.

Al abordar el tema de la compasión la primera pregunta que surge es la de si es posible establecer una ética fundamentada en una emoción, en una pasión. Si toda pasión es subjetiva, aleatoria, heterónoma, ¿cómo fundamentar en ella la acción moral?

## **2. La compasión: ¿mera emoción o también virtud?**

### **2.1. La compasión como experiencia afectiva**

La compasión es una experiencia afectiva. Desde la perspectiva griega, es una pasión<sup>4</sup>. En términos modernos es posible hacer una precisión más sutil. Marina (1996, p. 35) distingue entre emoción, sentimiento y pasión. La compasión puede presentarse en las tres modalidades: puede ser emoción (afecto de aparición abrupta y duración breve acompañado en general de manifestaciones corporales), sentimiento (experiencia afectiva consciente, de cierta duración) y

---

<sup>3</sup> En el apartado dedicado a la perspectiva de Ricoeur utilizaré el concepto de *ipseidad* de Paul Ricoeur para analizar cómo la tragedia, a través de la compasión, responde a esta idea de la identidad que asume la alteridad.

<sup>4</sup> Según Camarero (1975) proviene de *path* (sufrir). Se define como la variada clase de experiencias afectivas que ofrece la vida al hombre en todos sus aspectos. En filosofía, lo que sucede a los cuerpos (cualidades) y lo que sucede a las almas (emociones). En las cosas hay poderes con capacidad de actuar (*poieîn*) y actividades pasivas (*páthè*). Para Aristóteles la *psyché* humana es sustancia, entelequia del cuerpo sujeta a experiencias (*páthè*) y fuente de actividades (*èrga-práxis*), y su término medio es la virtud. Aristóteles considera como las principales pasiones: *epithymía* (concupiscencia), *orgê* (cólera), *phóbos* (temor), *thrásos* (audacia), *phthónos* (envidia), *philía* (amor), *éleos* (compasión).

se encuentran siempre en riesgo de la fractura de la identidad personal. La compasión entraña, como primer punto, esta posibilidad de la identificación, esta apertura para ver al otro como un sí mismo<sup>3</sup>.

Alford (1993) considera incluso que el fundamento de la civilización no es la justicia, sino la capacidad de estar conectados unos con otros y de compartir las emociones.

Al abordar el tema de la compasión la primera pregunta que surge es la de si es posible establecer una ética fundamentada en una emoción, en una pasión. Si toda pasión es subjetiva, aleatoria, heterónoma, ¿cómo fundamentar en ella la acción moral?

## **2. La compasión: ¿mera emoción o también virtud?**

### **2.1. La compasión como experiencia afectiva**

La compasión es una experiencia afectiva. Desde la perspectiva griega, es una pasión<sup>4</sup>. En términos modernos es posible hacer una precisión más sutil. Marina (1996, p. 35) distingue entre emoción, sentimiento y pasión. La compasión puede presentarse en las tres modalidades: puede ser emoción (afecto de aparición abrupta y duración breve acompañado en general de manifestaciones corporales), sentimiento (experiencia afectiva consciente, de cierta duración) y

---

<sup>3</sup> En el apartado dedicado a la perspectiva de Ricoeur utilizaré el concepto de *ipseidad* de Paul Ricoeur para analizar cómo la tragedia, a través de la compasión, responde a esta idea de la identidad que asume la alteridad.

<sup>4</sup> Según Camarero (1975) proviene de *path* (sufrir). Se define como la variada clase de experiencias afectivas que ofrece la vida al hombre en todos sus aspectos. En filosofía, lo que sucede a los cuerpos (cualidades) y lo que sucede a las almas (emociones). En las cosas hay poderes con capacidad de actuar (*poieîn*) y actividades pasivas (*páthè*). Para Aristóteles la *psyché* humana es sustancia, entelequia del cuerpo sujeta a experiencias (*páthè*) y fuente de actividades (*èrga-práxis*), y su término medio es la virtud. Aristóteles considera como las principales pasiones: *epithymía* (concupiscencia), *orgê* (cólera), *phóbos* (temor), *thrásos* (audacia), *phthónos* (envidia), *philía* (amor), *éleos* (compasión).

pasión (afecto especialmente intenso por el que nos sentimos “poseídos”, que nos impulsa con gran fuerza a obrar en una determinada dirección). En todos los casos es compasión, definida en términos generales como “tristeza ante un suceso malo para otro” (Marina, 1996, p. 126). Sin embargo, sólo ciertas expresiones de vivencia afectiva —como sentimientos— enmarcadas en cogniciones y voliciones hechas disposiciones, pueden ser consideradas virtudes. Otras podrían ser incluso vicios. Es decir, sólo la experiencia consciente y de cierta duración puede conducir a las manifestaciones *virtuosas* de la compasión, porque sólo estas experiencias duraderas pueden traducirse en *praxis* y pueden contener los elementos cognitivos a los que me referiré más adelante.

La compasión es una afectación subjetiva, una tristeza por el mal de otro<sup>5</sup>. Dentro de los límites de la mera pasión, la compasión requiere de dos momentos: 1) La percepción directa de un mal —entendido como aquello negativo que adviene objetivamente— que afecta a otro con quien nos sentimos en una cierta unión vista positivamente y sentida afectivamente; y 2) el contagio de su sufrimiento, entendido como la asunción y elaboración subjetiva de ese mal. La compasión arranca entonces con la percepción del infortunio ajeno, pero no comienza realmente hasta que se participa en él. De tal manera que es al

---

<sup>5</sup> En opinión de algunos autores, esta tristeza puede ir acompañada de cierta dulzura o alivio de no ser uno mismo quien sufre directamente el mal, “no porque ver a uno sufrir nos dé placer y contento, sino porque es dulce considerar de qué males te eximes” (Lucrecia, cit. en Arteta, p. 18). Desde esta perspectiva, la compasión sería compatible con una dosis de egoísta alegría. Pero cabe aclarar que esta dosis egoísta no es intrínseca al sentimiento de compasión y que en todo caso, va en detrimento de ésta, pues mientras se experimenta la satisfacción de no sufrir el daño, se deja de ser compasivo. Además, hay modos de compasión en los que se puede desear que el mal que sufre el otro, lo sufriese uno mismo en su lugar.

mismo tiempo una “alienación”, en tanto obliga al sujeto a salir de sí, y una “interiorización” del otro sufriente en uno mismo. Es una apertura a la alteridad y una afirmación de la identidad (soy *yo* quien siente el dolor). En la compasión la conciencia o el conocimiento del dolor ajeno coincide con su experiencia como dolor. Es decir, no sólo se *sabe* que el otro sufre, sino que se *padece* al percibir el sufrimiento del otro. Esta percepción-padecimiento puede darse gracias a la imaginación o gracias a la memoria. Adam Smith (2004), al referirse a la simpatía, explica que la imaginación es la condición de posibilidad de la comunicación de todas las emociones:

Como no tenemos la experiencia inmediata de lo que otros hombres sienten, solamente nos es posible hacernos cargo del modo en que están afectados concibiendo lo que nosotros sentiríamos en una situación semejante... sólo por medio de la imaginación nos es posible concebir cuáles sean sus sensaciones ( I,I,1).

Sin embargo, cuando hemos pasado ese mal, no es la imaginación la que actúa, sino la memoria, lo que supone aún más intensidad que la imaginación. (Por ejemplo, la víctima del terrorismo que se compadece ante una víctima del terrorismo posterior).

Ya que se requiere de un elemento mediador —la imaginación o la memoria—, queda claro que no se trata del *mismo* dolor (no hay fusión), sino de un dolor que se produce debido al sufrimiento del otro. Desde esta perspectiva, la compasión suele estar acompañada de temor:<sup>6</sup> Aristóteles habla de “temor a que sobrevengan males semejantes”, pero de ser así esta emoción acabaría encerrada en el egoísmo. Además, ¿quién podría temer un destino semejante al de Edipo o al de Orestes? En realidad se trata de un temor que proviene del

---

<sup>6</sup> *Eleos* y *phóbos* son las emociones trágicas por excelencia según la canónica definición aristotélica

reconocimiento de la vulnerabilidad y de la igualdad, esto es, desde el reconocimiento de la íntima semejanza con el otro sufriente. Ese temor impide la soberbia o la posesión del compasivo sobre el compadecido. Desde este punto de vista la compasión precisa, no tanto de un temor a que nos advenga concretamente el mal que el otro sufre, sino de la conciencia de nuestra fragilidad compartida.

Además, este temor no puede llegar a convertirse en terror paralizante, en un terror que haga sólo pensar en la supervivencia de sí, porque ya no habría más compasión.

Diversos autores (Nietzsche y en algún sentido el propio Aristóteles) han señalado que la compasión tiene un matiz de autocompasión y que, por tanto, el vínculo egoísta no está disuelto. Aunque esta perspectiva requiere de una atención particular que desarrollaré en el siguiente apartado, por lo pronto cabe señalar que la preservación del yo es un problema complejo para el que existen varias interpretaciones. Schopenhauer, desde una perspectiva holista oriental, planteará como indispensable la total disolución de la individualidad para poder hablar realmente de compasión. En otro tenor metafísico, Lévinas planteará la total subordinación (rehén) a las otras individualidades. En cualquier caso, hay modos de compasión en los que la voluntad de vivir se subordina a formas de solidaridad que pesan más, y por tanto debilitan o extenuan la propia voluntad. Sin embargo, la compasión no requiere de esta “disolución” de yo y ciertamente puede existir bajo fórmulas que ratifican una autonomía flexible y abierta. El punto que quiero señalar es que de ninguna manera puede haber una

compasión *egoísta*. Esta noción sería una contradicción, un oxímoron, pues supondría a la vez una apertura al otro y una incapacidad de apertura al otro.

Resumiendo, la compasión como experiencia afectiva es reactiva, responde a la percepción de un mal concreto en otro, se “deja” afectar por el sufrimiento del otro e identifica su propia fragilidad. Esta afectación constituye propiamente la compasión como movimiento de apertura al otro. Sin embargo, tras este primer momento, la compasión puede consumirse en la pasividad o en el miedo, o bien, desarrollarse hacia expresiones moralmente virtuosas.

## 2.2. La compasión como virtud

En su *Ética nicomáquea*, Aristóteles define la virtud como “el hábito por el cual el hombre se hace bueno y gracias al cual realizará la obra que le es propia” (II,6 p. 36). De esta definición se deriva el principio activo de toda virtud. Si bien el filósofo distingue entre virtudes éticas y dianoéticas (o intelectuales), se requiere en todo caso de un principio activo, de una disposición habitual a actuar conforme a una elección deliberada. ¿Cómo puede entonces una pasión, siempre a merced de los acontecimientos exteriores, convertirse en virtud? Si la virtud es una forma de afectar el mundo, ¿cómo afectarlo cuando somos afectados involuntariamente? Es verdad que cristianismo planteará virtudes de arranque receptivo-pasivo que en un segundo momento pueden conducir a la acción (la humildad, la paciencia, la esperanza). Sin embargo, para el mundo griego resulta conflictiva la visión de una virtud “pasiva”. El propio concepto de compasión no figura dentro del sistema aristotélico de virtudes.



El filósofo español Aurelio Arteta (1996) señala que la compasión se transforma en virtud al entrar en contacto con dos conceptos fundamentales: la dignidad<sup>7</sup> y la finitud. Esto es: en cuanto la afectación emotiva es acompañada de la concepción racional de que todo hombre es finito y tiene dignidad, en ese momento, la afectación deja su carácter pasivo y reactivo para convertirse en una acción creativa y solidaria. Esto permite relacionar la compasión con todos los humanos con los que nos sentimos en comunión bajo este punto de vista de igualdad. La compasión no queda reducida a experimentarse sólo con los “nuestros”, sino con todos los seres humanos.

De manera que la pasión, hasta entonces selectiva, parcial y unilateral, que corre el riesgo de no discernir entre sus objetos y de desentenderse de toda acción, tiene un contenido cognitivo, en este caso, sobre la conciencia de la dignidad humana (entendida como posibilidad ontológica de hacerse a sí mismo).

La dignidad atropellada del otro, la limitación o eliminación de su potencialidad, o de su anhelo, es lo que mueve a la compasión. Y aquí viene la gran pregunta: ¿qué limita la excelencia humana, qué impide la cabal realización de todo su potencial conforme a su anhelo? La respuesta es triple: 1) las acciones de otros hombres, esto es la injusticia, 2) las circunstancias imprevistas que se aparecen como destino y 3) la muerte, es decir, la finitud, como

---

<sup>7</sup> El concepto de *dignidad*, en el sentido propiamente moderno del término, es ajeno al mundo griego. Será Kant con la formulación de su segundo imperativo: “Obra de manera de tratar a la humanidad, tanto en tu persona como en la de otro, siempre como un fin y nunca como un medio”, quien lo consagre como fundamento para la construcción de los derechos humanos. Sin embargo, los personajes épicos y trágicos son los primeros en salvaguardar una idea de “dignidad”, mezclada con el concepto del “honor”, con la que no pueden transigir. La propia Antígona es un ejemplo notable.

expresión definitiva de todos los males no asignables a los humanos. De aquí se desprenden dos géneros de compasión divergentes que sin embargo pueden imbricarse.

Desde el punto de vista de la injusticia, es la víctima inocente, aquel a quien se han atropellado sus derechos (el marginado, el humillado o el sacrificado) el principal merecedor de compasión.

Pero la compasión como virtud no sólo atiende al concepto de injusticia y, por tanto, de dignidad atropellada, sino al de *finitud*. La muerte, dice Mardones (2003) nos hace solidarios; genera “solidaridad en la finitud”, o una comunidad de *sufrientes*. Así, en tanto seres mortales, todos —incluyendo el verdugo y el victimario— somos sujetos de compasión<sup>8</sup>. De manera que para que la compasión se dé no se requiere de una demostración de pureza o de bondad, basta con reconocer al otro y a sí mismo como seres falibles<sup>9</sup>. Todo ser mortal es un ser sufriente y todo sufrimiento, aunque no sea visible, es digno de compasión. Esto vuelve a colocarnos ante la tensión compasión-justicia pues, ¿es justo sentir compasión ante un sufrimiento “merecido”, por ejemplo, una pena judicial merecida? Uno de los retos de la compasión *moral* es discernir entre la compasión dirigida a la víctima y la compasión dirigida al victimario. Reto al que, por cierto, tiene que enfrentarse Creón, sin mucho éxito.

En principio, la comunidad de *mortuori* (Como la llama Arteta 1996) incluye no sólo a todos los seres que se saben destinados a morir: inocentes y

---

<sup>8</sup> Sobre el polémico tema de la compasión que se le debe al verdugo abundaré en el apartado dedicado a la ética ante las víctimas.

<sup>9</sup> A diferencia de la interpretación que Aristóteles realiza en su *Poética*, donde enfatiza la inocencia del héroe, para que sea considerado objeto de compasión.

culpables, víctimas y verdugos, sino a los que han muerto. Recordar a los muertos e incluirlos en una comunidad de *mortuori* es ya en un ejercicio de memoria y de “no olvido”. Ahora bien, la aceptación de la finitud que a todos nos iguala en nuestra calidad de seres sufrientes y mortales, no significa el olvido de la dignidad individual, sino lo contrario. Es la finitud la que permite percibir el valor particular e irrepetible de cada vida y por tanto, exige una actividad para reducir toda miseria que esté a su alcance. En términos heideggerianos, la aceptación de ser-para-la muerte exige la *cura de uno* y el *pro-curar* por los otros<sup>10</sup>. De manera que es la realidad absoluta de la muerte la que permite construir el *éthos*, es decir, la vida social en donde nos interesamos y procuramos unos a otros. La finitud asigna la tarea de la compasión, la cual puede definirse entonces como una preocupación de mi finitud en mi ocupación por la ajena.

Por tanto, la virtud compasiva no es contemplativa, no es sólo una afección, sino una acción en tanto que uno se “ocupa”, se “da a la tarea” de procurar al otro y restituirle la dimensión de su posibilidad; o bien, se da a la tarea simplemente de acogerlos a través de un amoroso cuidado. La compasión, que es capaz de asumir esta tarea, se reencuentra así con la justicia, esto es, con la tarea de restituir la dignidad perdida, incluso a los muertos. Como veremos en el apartado dedicado a la ética ante las víctimas, la compasión, aunque abierta a todo ser sufriente, opta primero por las víctimas históricas, por los condenados a la marginación debido a males evitables, a acciones inhumanas. Ante el sufrimiento, la ética de la compasión no reclama venganza, al

---

<sup>10</sup> Heidegger. *Ser y tiempo* México D.F: FCE. (Varias ediciones)

menos por ella misma<sup>11</sup>, sino restitución de la potencialidad arrebatada, en un proceso en el cual el propio victimario perdió calidad humana.

Una de las cuestiones a destacar de esta aproximación conceptual a la compasión es que le infunde una perspectiva muy distinta a la que le ven autores como Nietzsche. Es decir, concebida como virtud activa que afirma y celebra la vida asumiendo el dolor de su finitud, la compasión podría sobreponerse a las severas críticas que recibió de Nietzsche.

Para Nietzsche, la compasión es una manifestación del egoísmo de los débiles, disfrazado de donación gratuita; un acto de vanidad de quien no acepta su propio sufrimiento: “El hombre de ‘ideas modernas’, ese mono orgulloso, está inmensamente descontento consigo mismo, esto es seguro: padece y su vanidad quiere que él sólo ‘com-padezca’” (2002, Ap. 222 p. 167).

Pero, desde la perspectiva nietzscheana, el problema con la compasión no radica solamente en que se trate de la manifestación de una debilidad que no se acepta a sí misma, de una expresión de la hipócrita “moral de esclavos”, sino que el problema central de la compasión es que contagia y reproduce las miserias: “Este instinto depresivo y contagioso debilita a los demás instintos que quieren conservar y aumentar el valor de la vida; es una especie de conservador y multiplicador de todas las miserias y por lo tanto uno de los instrumentos principales de la decadencia del hombre” (1986, Ap. VII p. 9).

Desde la revolución axiológica propuesta por Nietzsche, la compasión es el peor de los vicios, pues lo bueno se define como “todo aquello que exalta en

---

<sup>11</sup> Vivencialmente, la compasión con quien sufre va acompañada con cierta frecuencia de otro sentimiento: el de la indignación ante quien ha causado el sufrimiento. Sentimiento que sí puede conducir a la venganza, aunque no necesariamente.

el hombre el sentimiento de potencia, la voluntad de poder, el poder mismo” (1986, p. 6). Mientras que lo malo, queda definido como todo lo que tiene sus raíces en la debilidad. La compasión es un vicio que expresa una debilidad porque “sólo compadece aquél que no está dispuesto a padecer, es un acto de pánico ante el dolor que entraña la existencia, es una fuga y no una afirmación gozosa de la vida” (Nietzsche, 1986, p. 6).

Además es un sentimiento *femenino* (carente de autonomía) porque necesita apoyarse en otra cosa: en el otro y su miseria<sup>12</sup>. La denostación de la compasión realizada por Nietzsche se inscribe dentro de dos ideas fundamentales: su crítica al cristianismo y su visión vitalista. Respecto a lo primero, Nietzsche escribe: “El cristianismo, como religión de la compasión, falto de instinto poderoso, transforma su endeblez en rencor y juzga su miseria como lo más digno de ser valorado” (1986, p. 9).

En cuanto al vitalismo, la compasión estorba el cumplimiento de una “ley natural”, como es la de la selección. “Ampara lo que está maduro para desaparecer, interviene a favor de los desheredados y de los sentenciados de la vida. Por el número y la variedad de las cosas fracasadas que ella retiene en la vida, da a la vida misma un aspecto sombrío y sospechoso” (Nietzsche, 1986, p. 9).

Y sin embargo, Nietzsche mismo debe encontrar que la compasión ofrece algo valioso sobre la perspectiva humana, puesto que a pesar de su enardecida

---

<sup>12</sup> Crítica que también realiza Kant en los *Fundamentos a la metafísica de las costumbres*, donde señala que la compasión es patológica porque nos ata a personas particulares, inclinando nuestras acciones según los afectos hacia ciertas personas y no según la voluntad (libre y autónoma).

embestida contra la compasión propone *otra* compasión. Una especie de “compasión superior” que él designará como una compasión que no sirva de resguardo a los débiles, sino que ponga en juego la capacidad creativa de los fuertes, que no se someta al sufrimiento y lo multiplique, sino que asuma ese sufrimiento a través del ejercicio creativo. Esto es, una compasión al servicio de la vida y de la voluntad de poder.

No es la compasión para con la ‘miseria social’ y sus enfermos y lisiados, para con los viciosos y arruinados de antemano, que yacen por tierra a nuestro alrededor; y menos aún para con esas murmurantes, oprimidas y levantiscas capas sociales que aspiran al dominio —ellas lo llaman *libertad*—. Nuestra compasión es una compasión más elevada, de visión más larga (2002, Ap. 225, p. 171).

¿Y en qué consiste esta “compasión superior”? En primer lugar, debe aceptar el sufrimiento, pues es esta disciplina “la que ha creado todas las elevaciones del hombre” (*Ibd*, p. 171). La tensión del alma en la infelicidad es la que inculca fortaleza y desarrolla inventiva y valentía. Es una compasión que no se dirige al hombre como criatura sino como creador. Así, esta compasión, que es en realidad más una forma de simpatía que de compasión<sup>13</sup>, debe cumplir con dos características: 1) estar reconciliada con el amor propio de quien compadece y 2) ser capaz de com-padecer en la alegría, es decir, de trascender el dolor y afirmar la vida en todas sus manifestaciones.

Esta compasión es pues rebosamiento del amor propio y contribución a la creación y a la alegría. No surge de la debilidad y la vulnerabilidad, sino de su fortaleza, es una superación del hombre y una preparación para el advenimiento del superhombre.

---

<sup>13</sup> Aunque etimológicamente ambos conceptos son idénticos, la simpatía esta asociada con la capacidad de compartir todas las emociones todas las emociones, en tanto que la compasión se asocia con el sufrimiento.

Ahora podemos advertir que la *nueva* compasión nietzscheana no está tan alejada de la compasión como virtud que veníamos analizando en el sentido de la compasión como afirmación de la vida. Aunque claro está que nuestras concepciones difieren en el sentido de que para el filósofo alemán resulta fundamental la diferencia entre superiores e inferiores y la compasión tiene que ser selectiva, mientras que la *comunidad de mortuori* que propongo iguala a todo ser humano en su calidad de finito y sufriente.

### **2.3. La compasión como virtud trágica**

La compasión, entonces, se expresa como virtud, cuando su componente meramente afectivo se acompaña por un componente desiderativo de aminorar el sufrimiento así como un componente cognitivo respecto a la dignidad y finitud humana. Esto puede tener luego concreciones diversas, entre ellas, la de la concepción trágica, en la que se centra este apartado.

Como señalé en la sección anterior, para los poetas trágicos *phrónesis* y *éleos* posibilitan la construcción de la *polis*. El carácter vinculador de la colectivización del sufrimiento se convierte en una condición para el desarrollo de los valores cívicos en la Atenas del siglo V.

Alford (1993, p.161) considera que la compasión pertenece a las “pasiones civilizadoras” (*civilizing passion*) a las que define como “aquellas que original y primariamente tienen que ver con el bienestar de los otros”. Estas pasiones pueden enfrentar las pasiones anti-civilizadoras: el egoísmo, la

ambición, la envidia, los celos y, como vimos en el capítulo I, el honor y los valores combativos.

Aristóteles y el Platón del *Fedro* y del *Banquete* estaban interesados en la educación de las pasiones bajo la guía de la razón. Sin embargo lo característico de los poetas trágicos es su preocupación por el vínculo que crean las emociones. No enseñan a soportar el dolor, sino a compartirlo.

La compasión trágica es pre-cristiana. Su énfasis no está en la disposición a la clemencia, ni en la posibilidad de un vínculo con un Dios compasivo, sino en el hecho de la interconexión humana. “La tragedia —señala Alford (1993, p. 266)— nace cuando el hombre se da cuenta de que puede actuar con mayor nobleza que los dioses, no porque pueda competir con ellos, sino porque los humanos pueden ofrecer lo que los dioses no pueden: compasión”.

El objetivo de la compasión trágica, por tanto, no es buscar la salvación en una dimensión trascendente, sino permitir a los hombres pensar en la *polis* como el lugar donde los hombres pueden ser solidarios frente a la crueldad divina. Cuando se le comprende como autocompasión —como lo propone Aristóteles<sup>14</sup>— se pierde de vista su fundamental dimensión vinculante.

---

<sup>14</sup> Aristóteles en la *Retórica* define la compasión como “una pena causada por la presencia de un mal que parece dañoso o afligente para quien no merece tal suerte, mal que uno mismo o alguno de los suyos teme que podría padecer” ( R II, 8, p. 181). De esta definición se desprenden varias consideraciones: 1) la compasión es ante todo un padecer, una aflicción, es decir, algo que nos mueve como sujetos pacientes, algo que nos afecta; 2) la compasión está relacionada con la injusticia, con el no merecimiento de ese padecer; 3) la aflicción la sufrimos indirectamente, a través de la mediación de la aflicción de quien la sufre directamente; 4) debemos tener ciertos lazos afectivos con este último; 5) la compasión tiene que ver con la autocompasión, es decir con la contemplación de la posibilidad de que ese mal nos afecte a nosotros mismos.



Desde la interpretación de Alford (1993) el regalo de Prometeo a los hombres no es la tecnología, ni la justicia, ni mucho menos la esperanza, sino la posibilidad de compartir su propio sufrimiento:

Prometeo: Yo que tuve compasión de los hombres, no fui hallado digno de alcanzarla, sino que sin piedad de este modo soy corregido (240).

El vínculo permite la humanización en un mundo que parece no haber sido hecho para los humanos, por lo menos no para la felicidad de los humanos. De esta manera, la compasión no sólo alivia el sufrimiento de otro particular, sino que hace posible la construcción de una civilización “solidaria”.

Aunque para los tres poetas trágicos la compasión es igualmente importante, hay en ellos una diferencia de matiz que es interesante señalar.

La compasión de Esquilo es más cósmica, está endosada a los dioses: el sufrimiento es necesario porque trae sabiduría y restablece el orden cósmico, puesto que a fin de cuentas los dioses “saben lo que hacen”.

Agamenon: Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar, e incluso a quienes no lo quieren, les llega el momento de ser prudentes. En cierto modo es un favor que nos imponen con violencia los dioses desde su sede (*Agamenon*, 178-184).

Para Sófocles, en cambio, la compasión es un asunto meramente humano. La compasión es la expresión de la solidaridad humana contra el capricho y los celos de los dioses, es lo que los humanos pueden ofrecerse entre sí en un mundo incomprensiblemente doloroso:

Hilo: Alzadlo, compañeros, siendo en gran manera indulgentes conmigo por ello, y viendo gran desconsideración de los dioses ante estas acciones. Pues el futuro ninguno lo contempla, pero nuestra situación actual es lamentable para nosotros y vergonzosa para ellos. Tú, doncella, no te quedes lejos de esta casa, después de ver terribles y recientes muertes y también numerosos e inauditos infortunios: y nada hay en esto que no sea Zeus (*Las Traquinias*, 1265-1277).

Mientras que en Eurípides la piedad es más personal y política que cosmológica. La rebelión contra los dioses es total, la piedad es un asunto humano que se realiza al margen de los dioses:

Anfitrión: (a Zeus): Yo, un mortal, te supero en valor a ti, un gran dios; pues yo no he abandonado a los hijos de Heracles. En cambio tú supiste encamarte a escondidas apropiándote, sin que nadie te lo diera, de un lecho ajeno y no sabes salvar a tus amigos. O eres un dios estúpido o eres injusto por naturaleza (*Heracles*, 342-249).

Tomando en cuenta estos matices, ahora viene la pregunta: ¿cómo se articulan la compasión y la *phrónesis*? ¿Es la *phrónesis* condición de posibilidad para la compasión o es la compasión la que posibilita la *phrónesis*? Por un lado, es verdad que los ánimos exaltados y la vanidad imposibilitan la compasión, por tanto se requiere de la *sophrosyne*, la cual proviene de la *phrónesis*. Resulta ininteresante que la compasión suele venir de los personajes débiles o en desventaja (Odiseo en *Ajax*) y rara vez de los poderosos; éstos suelen estar demasiado insertos en su soberbia para ser capaces de piedad, aunque por lo regular, tras los vuelcos de la fortuna, acaban pidiéndola (Creón es un buen ejemplo).

En este sentido, difícilmente podría haber compasión sin *phrónesis*. Sin embargo, la compasión a su vez genera un tipo de sabiduría práctica: la de experimentar la finitud propia en la finitud del otro. En este sentido permite una *phrónesis* capaz de “pensar la muerte” y al hacerlo produce *pathei mathos*. Esto es conocimiento (*mathema*) que viene del sufrimiento (*phatema*).

El conocimiento trágico, como hemos visto en los capítulos anteriores, radica en la conciencia de que el ser humano es un ser indigente, frágil, falible y finito. Dicho en palabras de Albert Camus: “El hombre muere y no es feliz”.

Por este motivo, la compasión trágica sabe que no hay esperanza y que la reconciliación es imposible. El ámbito que trasciende al hombre no es el de la reconciliación final, como en el cristianismo, sino una dimensión de permanente hostilidad e impredecibilidad. El sitio al que van los muertos, el *Hades*, no es un espacio para la purga, la reconciliación o la salvación. Por eso los actos del héroe trágico suelen ser irremediables, el conocimiento y el arrepentimiento, si llegan, llegan demasiado tarde.

Lo que la tragedia suele explorar es el sufrimiento y el fracaso. Creón representa el fracaso de la racionalidad pública, Antígona (en términos prácticos) representa el fracaso de la rebeldía ante el poder tiránico. Hemón, a su vez, representa el fracaso del amor y la prudencia. Los personajes trágicos son los terribles fracasados, son, en palabras de Borges “preciosos y patéticos”.

El género trágico está emparentado con la muerte. Y aunque no siempre presenciemos la muerte física del protagonista, sí asistimos siempre al espectáculo de una catástrofe irreparable, de una caída que no tiene vuelta de hoja. Por eso la relación de la tragedia con la muerte, como el hecho irremediable, no es gratuita ni equivocada. La tragedia es la expresión de la dimensión finita del ser humano. La compasión como virtud trágica es desesperada, en el sentido de que ha asumido la aceptación del fin de-finitivo, de lo irreparable y absolutamente finito de la condición humana.

Por tanto, sabe que el sufrimiento presente no tiene recompensa en el futuro. Una compasión que ve el sufrimiento como necesario o como transitorio, no es una compasión trágica, y puede inducir a una aceptación del sufrimiento

como “transición” hacia un bien mayor que lo dotara de sentido. En cambio, la compasión trágica no se resigna, y es aquí donde la compasión trágica difiere de la perspectiva de Schopenhauer. Lo trágico requiere de una no-resignación, de una des-esperanza, que sin embargo no debe considerarse un no-deseo. La tensión trágica radica en esa conciencia de un deseo infinito y la conciencia que lo reconoce como imposible. A Antígona no le importa la imposibilidad de su deseo sino la imposibilidad de renunciar a él.

Cabe aclarar que la desesperanza no proviene de que las acciones y motivaciones de los personajes sean absurdas y carezcan de sentido (como sucederá 24 siglos más tarde con la *Antígona* de Jean Anouilh<sup>15</sup>), sino de la presencia de *callejones sin salida* que son producto tanto de acciones humanas como de disposiciones divinas, y que no pueden conducir más que a una mayor perplejidad imposible de resolver.

Para Antígona, la conciencia de la imposibilidad de su deseo —toda vez que sabe que la proclamación de Creón no tiene marcha atrás—, no le genera apatía. Ella hace de su desesperación, su fuerza. En este sentido, la *Antígona* de Sófocles, como la gran mayoría de las tragedias, es la experiencia de la desilusión, la conciencia del caos. Sin embargo no es la renuncia ni el silencio, sino, como se mencionó en el primer capítulo, es *desesperación que canta*. Esta visión contradice la postura de uno de los filósofos que más han reflexionado sobre la relación entre la ética y la compasión: Schopenhauer. A continuación me detendré en la exposición de su pensamiento, para luego

---

<sup>15</sup> En su *Antígona*, escrita durante la ocupación alemana a Francia, Anouilh muestra el sinsentido de las acciones de Antígona: los restos de los cadáveres de sus hermanos están revueltos, ni siquiera se sabe de quién son, así la decisión de Antígona resulta completamente irrelevante.

encontrar similitudes y divergencias con lo que ha quedado caracterizado en esta propuesta como “compasión trágica”.

### 2.3.1. ¿Es trágica la compasión schopenhaueriana?

La estética y la ética schopenhauerianas están encaminadas a mostrar las vías posibles de superación de la individualidad, del *principium individuationis*<sup>16</sup>. Para Schopenhauer (1992) los individuos son representaciones, “manifestaciones” de la voluntad, la cual es una fuerza única y universal. La voluntad es una realidad *hambrienta*; de ella brota todo el sufrimiento y todo el dolor:

Ningún objeto de la voluntad puede dar lugar a una satisfacción duradera... mientras nuestra conducta está ocupada por la voluntad, mientras estamos bajo la presión del deseo con sus alternativas de esperanza y de temor; en suma, mientras somos el sujeto de la voluntad, no es posible que disfrutemos dicha ni tranquilidad (Schopenhauer, 1992, p. 160).

Los individuos, por ser expresiones de la voluntad, son fundamentalmente egoístas. El egoísmo estriba en el establecimiento de una total diferencia entre la propia persona y todos los demás seres. El egoísmo considera al propio “yo” como centro del mundo, por cuya referencia se concede a todos los demás seres una existencia tan solo relativa, es decir, concibe únicamente a la propia persona como un “yo” y a todo el resto del mundo como un “no-yo”. El egoísmo es la esencia de los seres humanos; es el principio de todas las acciones y a la vez la fuente de todos sus sufrimientos..

---

<sup>16</sup> Schopenhauer, discípulo de Kant, considera que según la estética trascendental, el espacio y el tiempo no son sino las formas de lo diverso sensible, que se evapora como diverso en cuanto se disuelve la forma de la representación. “El principio de toda multiplicidad es el espacio y el tiempo, sólo por ellos es posible. Lo múltiple no puede concebirse o representarse sino bajo la forma de coexistencia o de sucesión. Los individuos son una multiplicidad. En consideración a que el tiempo y el espacio hacen factible la multiplicidad, los llamaré *principium individuationis*”. (*El fundamento de la moral* p. 229).

Por su naturaleza, el egoísmo no tiene límites: el hombre quiere absolutamente conservar su existencia, estar exento de todo sufrimiento, y cuenta entre ellos todo lo que es falta y privación; quiere la mayor suma posible de bienestar, disfrutar todos los goces de que es capaz y hasta hace lo que puede para proporcionarse goces nuevos (El fundamento de la moral, p. 133).

Por tanto, el egoísmo es el principal enemigo de toda acción moral. Para combatirlo se necesita algo que pueda tener la misma fuerza, algo real, “y no una fórmula curiosamente sutil, ni alguna pompa de jabón *a priori*”, (*El Fundamento de la moral*, p. 136). Tampoco acepta la salida religiosa que recomienda *hacer el bien para ganar la vida eterna*: “Es tan penoso el problema del egoísmo que la humanidad necesitó de máquinas y fuerzas de otro mundo, de premios y castigos” (*Ibid*, p. 137).

Sin embargo, Shopenhauer considera que hay cierto tipo de acciones que son absolutamente desinteresadas: “acciones en las que el agente en su resolución o abstención no tiene a la vista otra cosa que el pensamiento del bien del otro. Su objeto único es hacer que ese otro no sea lesionado y hasta que reciba ayuda, socorro y alivio” (*El fundamento de la moral*, p. 149).

Estas acciones son reales y contundentes, pero para que sucedan es preciso que yo me compadezca del mal de otro, que yo sienta su mal como ordinariamente siento el mío. Esto es suponer que yo estoy *identificado* con el *otro*, que toda diferencia entre el otro y yo está destruida, (porque precisamente sobre esta diferencia descansa mi egoísmo). A esta emoción que destruye las fronteras de la individualidad y conduce a obrar para el bien del otro se llama *piedad*, definiéndola como una afección emotiva, un arrebató emocional sin mediación de la razón.

La piedad es el único principio real de toda justicia *espontánea* y de toda caridad *verdadera*. Cuando esta piedad se despierta, el bien y el mal de otro impresionan

mi corazón de una manera tan directa como me afecta ordinariamente mi propio bien, aunque no sea con la misma fuerza; entre ese otro y yo, pues, no hay diferencia absoluta (*El fundamento de la moral*, p. 150).

Así, la piedad constituye la base metafísica de toda moral. Todo se reduce a que un individuo se reconozca a sí mismo y a su ser en otro.

La tragedia, como arte destinado a causar compasión y terror en el espectador, será de gran importancia para Schopenhauer. En su opinión, el objetivo de la tragedia es “mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sin número, las angustias humanas, el triunfo de los malvados, el vergonzoso dominio del azar y del error, el fracaso del justo y del inocente” ( Schopenhauer, 1992, p. 201). Estas situaciones revelan al espectador la naturaleza del mundo y de la vida, pues ¿qué otra cosa es el mundo para Schopenhauer sino dolor, caos, azar y desesperación? De esta manera, la tragedia contiene el conocimiento perfecto de la esencia del mundo; su fin es transmitir este conocimiento y obrar como aquietador de la voluntad, al generar una disposición de ánimo que conduce a la resignación y a la renuncia de la voluntad de vivir.

Schopenhauer se pregunta: ¿de qué se puede culpar a las Ofelias, a las Desdémonas o a las Cordelias?... ¿de nada?”. Sin embargo, el filósofo responde junto con Segismundo: “¿Qué acaso no nacieron?” En efecto, para Schopenhauer, como para Calderón, *el delito mayor del hombre es haber nacido*. El propósito de la tragedia no es, como en el melodrama, mostrarnos el castigo de los malvados, sino la condena que ineludiblemente acompaña al *delito de nacer*.

Pero la tragedia es también un escaparate de malvados y desde la perspectiva de Schopenhauer, Creón se inscribiría en este rubro. La maldad

consiste en la afirmación de la voluntad individual sobre los otros, es la exaltación ilimitada del egoísmo. La crueldad es una potenciación del egoísmo y quien la experimenta no dejará de encontrarse en un estado de carencia. El hombre cruel es un ser metafísicamente insondable. Se erige sobre el *principium individuationis*; piensa que es el otro quien sufre, edificando una barrera ontológica entre él y el mundo. Sin embargo, le resulta imposible reivindicar este estatus particular, pues en el fondo comparte la misma dimensión metafísica que los demás.

El velo de Maya, por mucho que cubra con espesas tinieblas las miradas del malvado, por mucho que hunda en el error del principio de individuación que le hace considerarse como esencialmente distinto de los demás... en el fondo de su conciencia palpita la sospecha de que todo esto no es más que un fenómeno, y que no obstante la distancia que en el tiempo y en el espacio le separa de los demás y de sus dolores, considerados en su esencia íntima en todos aquellos palpita la misma voluntad de vivir (Schopenhauer, 1992, p. 282).

Del lado opuesto a la crueldad, afirmación total del *ego*, se encuentra la compasión, dislocación absoluta del *ego*. Estructuralmente la compasión y la crueldad son idénticas. En ambas existe una relación dialéctica entre la voluntad en su unidad metafísica y la diversidad fenomenal. En ambos casos hay, pues, una relación entre el ser y la apariencia, pero funcionan de manera opuesta. La crueldad, al establecer el principio de individuación en ley del ser, consiste en *distinguir*, mientras que la compasión, que reconoce que el sufrimiento del otro es *mi* sufrimiento, consiste en *confundir*.

Para Schopenhauer, ninguna otra manifestación estética tiene tanto poder para generar compasión en el espectador como la tragedia. El espectáculo de la crueldad y del sufrimiento despierta la compasión. Es verdad que el espectador no deja de ver claramente que la víctima es el personaje, pero nadie negará que



como espectadores sentimos el dolor del otro. Surge una unidad trascendente entre el *tú* que sufre y el *yo* enfermo de compasión. Y esta armonía es, por un lado, fundamento de la moral, y al mismo tiempo una aspiración a abandonar el mundo visible, a dejar de querer para refugiarse más allá de la voluntad, en la pura nada.

La tragedia es para Schopenhauer la representación del “calabozo que es el mundo”. Y a través de la compasión llegamos a una conclusión aún más trágica y sin embargo liberadora: que detrás de los muros del calabozo no hay nada.

De esta manera el significado ético-metafísico de la compasión schopenhaueriana entraña una doble enseñanza: el engaño radical de la conciencia individual, y por tanto, la perversión moral del amor propio, así como la aceptación liberadora del aniquilamiento de la voluntad de vivir.

Pero una compasión que culmina en la aniquilación de toda individualidad y de todo deseo, acaba por negar el principio de alteridad y el propio sentido de la compasión. Scheller hizo esta crítica a Schopenhauer: “la disolución del yo en una masa universal de dolor excluye totalmente la genuina compasión” (2004, p. 176). La crítica más severa que se le realiza al filósofo es que no busca la disminución del dolor, sino lo que revela el padecer, es decir, la nulidad del mundo.

Si bien esta crítica parece demasiado severa, y para ser justos con los límites y alcances de la compasión propuesta por Schopenhauer habría que

profundizar en la cosmovisión hinduista-budista, lo que interesa aquí dejar claro es que la propuesta de Schopenhauer difiere de la compasión trágica.

La perspectiva trágica en realidad está muy lejos de esta aspiración al aquietamiento de la voluntad de vivir, a esta silenciosa resignación metafísica. La dimensión trágica expresa la afirmación desesperada de la voluntad de vivir, en este sentido, como veremos en el capítulo dedicado a la perspectiva de Ricoeur, la compasión trágica conserva y se alimenta de la *estima de sí*.

La compasión trágica no puede renunciar al deseo. El espectáculo de dolor y sufrimiento es una afirmación vital. Ni los personajes ni los espectadores pueden dejar de desear que las cosas “hubiesen sido diferentes”. Se trata de una ética negativa (como la denominará la teoría crítica), una ética que no parte de la afirmación del Bien, sino del rechazo del dolor concreto, “avanzando por negación, a partir de cada experiencia del mal y del dolor”<sup>17</sup>.

Si para Schopenhauer todo sufrimiento es producto del deseo al cual hay que aquietar o diluir, para la compasión trágica el sufrimiento genera un deseo “negativo”, es el rechazo a aceptar el mundo tal y como ha sido dado así como la posibilidad de imaginar (en positivo) mundo alternativos. Mèlich (2002) señala:

El deseo es una nueva muestra de finitud humana. Si hay deseo es precisamente porque el ser humano es excéntrico, inacabado, provisional, está en trayecto... porque nunca tiene en sus manos las condiciones para su existencia [situación que enfatiza claramente la tragedia]. Si hay deseo es

---

<sup>17</sup> T. Adorno en su *Dialéctica negativa* plantea una radical desconfianza respecto de la ética como disciplina autónoma y autofundamentada. Martha Tafalla (2003) lo sintetiza así: “Es como si la ética y sus respuestas a los problemas tradicionalmente hubiesen pretendido usurpar el lugar de los problemas mismos que el individuo padece. Por eso la suya es una ética que renuncia a toda posición originaria, sostenida sobre sí misma o sobre la razón. La ética no surge de la autonomía del sujeto, sino cuando esa autonomía se ve sacudida por la violencia. No nace de la razón del sujeto, sino de su dolor, o de la reacción ante el dolor ajeno. *La ética no es algo originario, sino una respuesta a la realidad*” (El subrayado es de la autora).

porque el ser humano es el ser que se reconoce finito y quiere ser infinito, porque es el ser que se descubre mortal y quiere ser inmortal (p. 154).

Desde esta perspectiva, el deseo es una respuesta a la fatalidad, una afirmación de la vida. Si la fatalidad se aceptase serenamente como necesaria, el llanto y el lamento trágico serían exageraciones ridículas. Sin embargo, su dolor nos resulta digno de compasión justamente porque consideramos que los personajes desearían que las cosas hubiesen sido diferentes. Antígona asume su muerte<sup>18</sup>, pero no renuncia a la voluntad de vivir. El monólogo de Antígona es elocuente, comienza con una expresión de nostalgia por la vida:

Vedme, ¡oh ciudadanos de la tierra patria, recorrer el postrer camino y dirigir la última mirada a la claridad del sol. Nunca habrá otra vez (807-809).

Luego, hace referencia al carácter ineludible de la muerte: “Pues Hades, el que a todos acoge...” (810). Referencias semejantes están presentes varias veces en la obra de manera importante (361, 460-61).

En seguida, alude al contraste de esperar sus nupcias —expresión de la continuidad de la vida— y encontrar la muerte:

... me lleva viva a la orilla del Aqueronte, sin participar en el himeneo y sin que ningún himno me haya sido cantado delante de la cámara nupcial, sino que con Aqueronte celebraré mis nupcias (814-816)

Motivo por el que la protagonista ha recibido el sobrenombre de “la novia de la muerte”.

La compasión trágica no puede renunciar ni a la individualidad, ni al deseo, ni a la centralidad de las víctimas concretas. Por este motivo la compasión trágica está ligada, guardando la significativa distancia histórica, con

---

<sup>18</sup> Hay quienes han visto en Antígona un emblema del estoicismo, como aceptación serena de la fatalidad. En el extremo opuesto Lacan la concibe como expresión de fidelidad al deseo puro: el deseo de muerte. Desde mi perspectiva, Antígona, como personaje trágico, acepta su destino, pero no se resigna, no lo asume con pasividad sino con desgarramiento.

las siguientes tres perspectivas: 1) la ética del cuidado, que relativiza la distinción entre lo público y lo privado, reformula las normas abstractas con pretensión de universalidad y reivindica el impacto público de lo privado; 2) con la ética ante las víctimas, que recupera la memoria y la responsabilidad, y 3) la ética de la alteridad, que se fundamenta en la idea de un yo que sólo se constituye como tal en la acogida del *otro*.

### 3. Compasión y cuidado en la *Antígona* de Sófocles

Frente a las dos tendencias que compiten en la teoría ética moderna: el utilitarismo y la ética kantiana, las feministas, durante las últimas tres décadas, han cuestionado los principios de imparcialidad y universalidad que sostienen ambas teorías y han reivindicado para la teoría moral el pensamiento contextual, la emotividad y la acogida del otro.

A comienzos de la década de 1980, en lugar de la mera aplicación de las herramientas éticas tradicionales (justicia, derechos, autonomía) a temas femeninos, como había sido característico de los años setenta, la ética feminista comenzó a cuestionar las herramientas mismas. Así las filósofas feministas comenzaron a introducir perspectivas morales específicamente femeninas y a forjar herramientas metodológicas y conceptuales<sup>19</sup>.

Desde la perspectiva feminista, la historia de la filosofía, incluyendo la historia de la ética, se había construido desde un punto de vista masculino. El propio concepto de lo *humano* y de la racionalidad tiene, desde su parecer, un

---

<sup>19</sup> Dentro de este grupo de pensadoras feministas puede nombrarse a Carol Gilligan, Nel Noddings, Fiona Robinson, Sara Ruddick, Virginia Held, Carolina Whitbeck, Eva Kittay, Marilyn Friedman.

las siguientes tres perspectivas: 1) la ética del cuidado, que relativiza la distinción entre lo público y lo privado, reformula las normas abstractas con pretensión de universalidad y reivindica el impacto público de lo privado; 2) con la ética ante las víctimas, que recupera la memoria y la responsabilidad, y 3) la ética de la alteridad, que se fundamenta en la idea de un yo que sólo se constituye como tal en la acogida del *otro*.

### 3. Compasión y cuidado en la *Antígona* de Sófocles

Frente a las dos tendencias que compiten en la teoría ética moderna: el utilitarismo y la ética kantiana, las feministas, durante las últimas tres décadas, han cuestionado los principios de imparcialidad y universalidad que sostienen ambas teorías y han reivindicado para la teoría moral el pensamiento contextual, la emotividad y la acogida del otro.

A comienzos de la década de 1980, en lugar de la mera aplicación de las herramientas éticas tradicionales (justicia, derechos, autonomía) a temas femeninos, como había sido característico de los años setenta, la ética feminista comenzó a cuestionar las herramientas mismas. Así las filósofas feministas comenzaron a introducir perspectivas morales específicamente femeninas y a forjar herramientas metodológicas y conceptuales<sup>19</sup>.

Desde la perspectiva feminista, la historia de la filosofía, incluyendo la historia de la ética, se había construido desde un punto de vista masculino. El propio concepto de lo *humano* y de la racionalidad tiene, desde su parecer, un

---

<sup>19</sup> Dentro de este grupo de pensadoras feministas puede nombrarse a Carol Gilligan, Nel Noddings, Fiona Robinson, Sara Ruddick, Virginia Held, Carolina Whitbeck, Eva Kittay, Marilyn Friedman.

carácter sexista. Genivieve Lloyd, en *The Man of Reason* (1984) plantea que la racionalidad ha sido concebida como la trascendencia de lo femenino, mientras que lo femenino se considera como natural o primario, como algo ligado a lo desconocido, a lo misterioso y a la ciega emotividad. Así lo femenino puede ser definido como “lo que la razón deja detrás para poder construir el reino de lo humano” (Held, 1990, p. 322). Las consecuencias éticas de esta visión son evidentes: la moral se funda en una razón que debe controlar la emoción desbordada y las fuerzas irracionales, simbolizadas en lo femenino.

Lo masculino quedó entonces asociado con lo activo, lo determinado y lo racional, mientras que lo femenino se identificó con lo pasivo e indeterminado. Desde el punto de vista de las feministas, si el concepto de “humano” hubiese sido construido sobre lo que se piensa sobre las mujeres, en lugar de sobre lo que se piensa de los hombres, sería un concepto diferente (Held, 1990, p. 323).

Esta visión altamente patriarcal ha sido reforzada por las distinciones entre lo público y lo privado. Ver lo público como el ámbito donde se construye la historia y donde se trasciende la naturaleza animal, ha sido una suposición constante, tanto de filósofos como de no-filósofos. En contraste, el terreno de lo privado ha sido visto como aquel en el que las mujeres simplemente reproducen la vida como un asunto meramente biológico.

Frente a esta concepción tan arraigada, una de las posturas centrales de la ética del cuidado ha sido la de cuestionar el concepto de maternidad como un asunto natural e instintivo —irrelevante en términos morales—, y considerarlo

como un hecho cultural de particular relevancia para la moralidad<sup>20</sup>. Hasta antes de la década de 1980, ninguna teoría moral había considerado la maternidad como fuente de formación (*insight*) moral. Noddings (1984) considera que la ética ha prestado atención a una forma de razonamiento moral que se realiza desde la voz del padre, la cual busca la justificación lógica y los principios abstractos de justicia, mientras que la voz de la madre ha sido silenciada. En una primera propuesta, Noddings considera que si la voz del padre es la del *logos*, la madre, por su énfasis en los lazos físicos y personales, podría ser la de *Eros*, sin embargo deshecha esta analogía porque *Eros*, por su naturaleza masculina, no alcanza a reflejar la racionalidad receptiva y de cuidado propia del acercamiento femenino. Esta visión no quiere decir que las mujeres sean incapaces de comprender principios jerárquicos y de derivar conclusiones lógicas<sup>21</sup>, sino que dan mucho mayor importancia al contexto.

La tradición liberal, siguiendo a Hobbes, ha tendido a concebir a los seres humanos como individuos aislados y egoístas, salidos prácticamente de la nada (como hongos) que deciden vivir en sociedad a través de un pacto. Algunas feministas reconocen los logros de la ilustración en materia de igualdad de derechos y promoción de la autonomía, sin embargo consideran, al igual que los

---

<sup>20</sup> Al igual que la comida o la sexualidad son hechos que trascienden su especificidad "natural" para convertirse en hechos culturales donde el qué, el cuándo, el cómo y el con quién adquieren gran importancia, lo mismo sucede con la maternidad, donde estas formas resultan fundamentales en la manera de establecer vínculos sociales. Held (1990) considera que "La maternidad humana forma lenguaje y cultura, conforma la personalidad social y desarrolla la moralidad" (p. 335). La reproducción humana, por tanto, no es repetición; es un hecho creativo distintivamente humano puesto que crea *nuevas* personas sociales. Por tanto, esta actividad es potencialmente la actividad humana más transformadora de todas. De manera que la moralidad debería relacionarse antes que nada con esta actividad. "La crianza de los niños debe estar en el centro del pensamiento moral, social, económico, político y legal" (Held, p. 336).

<sup>21</sup> Tampoco quiere decir que los hombres estén incapacitados para dejarse afectar emotivamente y ser receptivos. No es un problema de exclusividades de género, sino de acentuaciones históricas.

comunitaristas y neoaristotélicos, que la identidad personal, el *sí mismo* (el *self*), es un ser social, siempre en contexto, siempre “atravesado” por los otros. Por tanto, la moralidad no es sólo un asunto de razón, sino de sensibilidad, por lo que la experiencia de las mujeres no sólo no es irrelevante para la moralidad, sino que resulta fundamental. Un sector de las feministas ha destacado como primordiales aspectos como la confianza (concepto ligado a la promesa ricoeuriana como desarrollaré más adelante), el cuidado y las relaciones interpersonales. En síntesis, esta ética feminista consiste no tanto en la incorporación de las mujeres a la vida pública, como en la reivindicación de sus preocupaciones morales —comúnmente trivializadas o minimizadas—, como preocupaciones fundamentales para la formación moral de todo ser humano.

Sin embargo, cabe aclarar que no existe un punto de vista unitario que pueda ser definido como “ética feminista”. La visión de Carol Gilligan ha sido acusada de ser parcial, exclusiva de mujeres blancas, heterosexuales y clasemedieras. La propia visión del cuidado ha sido cuestionada como reforzadora de los estereotipos femeninos que relegan a la mujer al servicio de los otros y la conceptualizan sólo en función de la maternidad. Por este motivo, sensibles al principio de diferencia, las feministas han aceptado las diferencias de clase, raza y orientación sexual. Sin embargo, en opinión de Virginia Held (1990) hay al menos tres aspectos que todas las corrientes feministas coinciden en rechazar: 1) la separación entre razón y emoción y la devaluación de esta última; 2) la distinción entre lo privado y lo público, y la relegación de lo privado al conceptualizarlo como algo “natural”; 3) el concepto de sí mismo (*self*) como



una construcción masculina. Sobre estas distinciones ahondaré en los siguientes apartados.

### **3.1. Razón y emoción**

Respecto al primer punto, las feministas consideran que, como señalé al inicio de este apartado, las dos tendencias predominantes en la teoría ética moderna, el utilitarismo y la ética kantiana, aparecen más como aliadas que como rivales: ambas privilegian la abstracción. El kantismo busca principios morales generales, abstractos, imparciales, deontológicos y universales. El utilitarismo, por su parte, si bien reconoce los deseos e intereses de las personas, sugiere reglas para calcular racionalmente y maximizar la satisfacción. Aunque la forma en que los juicios morales deben fundamentarse y la manera como la razón debe guiar las decisiones morales es diferente en cada teoría, ambas comparten la confianza en los principios abstractos y universales como fuente apropiada de guía moral, así como la visión de que los problemas morales se resuelven aplicando estos principios a los casos particulares.

El feminismo cuestiona seriamente esta confianza en las reglas abstractas y sugiere la adopción de aproximaciones contextualizadas. La experiencia femenina de los problemas morales se preocupa en primer término por las relaciones entre personas de carne y hueso en situaciones concretas, y presta *atención* a los sentimientos de empatía y cuidado.

Un artículo publicado por Carol Gilligan, en 1980, titulado *El desarrollo moral en la adolescencia tardía y la adultez: una crítica y reconstrucción de la*

*teoría de Kohlberg*, condujo al replanteamiento del paradigma bajo el que se estudiaba el desarrollo moral y concluyó con la distinción entre la orientación ética de la justicia y los derechos, por un lado, y la orientación ética del cuidado y la responsabilidad, por el otro<sup>22</sup>.

Esta conclusión fue posible porque al analizar un estudio de desarrollo moral siguiendo los planteamientos de Kohlberg, se comprobó que existía un porcentaje significativo de sujetos (todos ellos mujeres) que parecían hacer un proceso regresivo al pasar de la adolescencia a la adultez, lo cual obligaba a una revisión de la teoría. La conclusión fue que la teoría de Kohlberg era válida sólo para medir el desarrollo de un aspecto de la orientación moral: el que se centra en la justicia y los derechos.

De esta manera se desarrolló una teoría que permite explicar el desarrollo moral de las mujeres<sup>23</sup> y las capacidades cognitivas que presentan. Gilligan (1982) concluyó que los hombres se ocupan de temas morales relativos a la justicia, los derechos, la autonomía y los individuos, y que en sus razonamientos morales tienden a apoyarse en principios abstractos y aspiran a la universalidad. Por el contrario, las mujeres se ocupan más frecuentemente de temas morales relativos a la existencia, las relaciones personales y las formas de evitar herir a otros; las mujeres tienden a evitar principios morales abstractos y pretensiones universalistas, y se centran en cambio en el detalle contextual y en las respuestas emocionales interpersonales.

---

<sup>22</sup> Aunque muchos han sido los intentos por su articulación, sobre todo en Sheyla Benhabib (2006). Desde mi punto de vista la propia Antígona representa la síntesis de la articulación de las dos visiones.

<sup>23</sup> Gilligan se encarga de remarcar que no son “exclusivas” de las mujeres, pues no se trata de un asunto de sexo sino de tema.

El problema social real ya no era que a las mujeres se les hubiesen negado las oportunidades para adquirir las experiencias o los rasgos de carácter de los hombres, sino que la sociedad no ha apreciado ni premiado lo que es característicamente valioso en los rasgos de carácter de las mujeres.

Por tanto, tuvo que darse un cambio en la definición de madurez, donde estas características de contextualización, narratividad y especificidad dejaran de verse como deficiencias (o como manifestaciones irracionales) y se entendiesen como expresión de madurez moral, pero en *una voz diferente*<sup>24</sup>, una voz que da importancia a la fundación afectiva y relacional de la existencia humana.

Mientras que Noddings (1984, p. 3) por su parte, considera que “Las mujeres pueden dar razones de sus actos, pero estas razones expresan sentimientos, necesidades, impresiones y un sentido de realización personal (ideales de vida buena)”. Para esta autora es posible presentar una coherente y esclarecedora imagen sin probar nada y sin obtener *conocimiento* o verdades morales<sup>25</sup>.

Walter (1989), por su parte, revalora las posibilidades epistémicas de una ética del cuidado. La autora contrapone el término “comprensión” (*understanding*) al de “conocimiento” (*knowledge*). Desde su punto de vista, la comprensión es un concepto de moral feminista que involucra la atención, el contexto, la apreciación narrativa y la comunicación en el momento de la

---

<sup>24</sup> Título del influyente libro de Carol Gilligan (1982) *In A Different Voice; Psychological Theory and Women's Development*

<sup>25</sup> Conviene señalar aquí que la postura de Noddings al pretender ser descriptiva y no prescriptiva, no aspira a fundamentar ni a dar razón de una teoría moral.

deliberación moral. Esta capacidad disminuye cuando se realiza una aproximación general mediante abstracciones<sup>26</sup>.

De cualquier manera, lo que este enfoque feminista enfatiza es una revaloración del lugar de las emociones, de las relaciones y del contexto en el terreno de la moralidad. Por este motivo, considera fundamental el desarrollo de emociones morales como el cuidado y la empatía. A diferencia de las teorías que privilegian el desarrollo de una racionalidad imparcial y universal, la ética del cuidado privilegiará una razón práctica que se inscribe en la particularidad y se deja “afectar” por la emoción.

En el caso de *Antígona* hay un entramado de emociones que la motivan a la acción de *cuidado*. La emoción más fundamental es el amor, como ella misma lo señala en una frase que he citado en múltiples ocasiones: “Mi persona no está hecha para compartir el odio sino el amor “(523). Marina (1996, p. 125) define el amor como una compleja síntesis afectiva en la que se satisfacen dos necesidades: la necesidad de contar con otra persona y la necesidad de que otra persona necesite de nosotros. Sin duda, Antígona siente que el cadáver de su hermano *la necesita*. De ahí su experiencia de *cuidado*. Pero Antígona ¿es cuidada por alguien? Sí, sin duda, Hemón siente que Antígona lo *necesita* y acude a convencer a su padre para que cambie de opinión. Antígona y Hemón se aman, así lo atestigua el canto de *Eros* que entona el coro y el diálogo entre Ismene y Creón (568-572):

Ismene: ¿Y vas a dar muerte a la prometida de tu propio hijo?

---

<sup>26</sup> Gilligan y Noddings, en cambio aspiran a articular el cuidado con la justicia, independientemente de que el concepto de justicia suponga abstracciones.

Creón: También los campos de otras se pueden arar.  
Ismene. No con la armonía que reinaba entre ellos dos.

La otra emoción reinante en Antígona es el orgullo, entendido como “experiencia de ser juzgado bien por los demás (los dioses, los ancestros) o por uno mismo”. Antígona es orgullosa (tiene sentido de *estima de sí*, —concepto que retomaré al hablar de la perspectiva ética de Ricoeur—) y es amorosa, acude a un llamado de quien la necesita:

Sin embargo, al verme alimento grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre y para ti, hermano, porque cuando vosotros estábais muertos, yo con mis manos os lavé y os dispuse todo y os ofrecí libaciones sobre la tumba (898-902).

El discurso de Creón, por su parte, es el discurso del odio. Lo dice con claridad en la frase que culmina su diálogo con Ismene:

Creón: Odio a las mujeres perversas para mis hijos (573).

Para Creón, representante del poder patriarcal, las manifestaciones de amor de Hemón son signos de debilidad y no de sabiduría. La necesidad de reafirmar su poder, disfrazada de “necesidad de estado”, lo conduce a violentar dos principios básicos: el de la regeneración de la vida, al convertir una boda en funeral; y el desprecio por la muerte, como lugar de tránsito y acogida, al impedir las honras fúnebres.

### **3.2. Lo privado y lo público**

El otro terreno que la ética feminista ha criticado arduamente es el de la distinción entre lo público y lo privado, diferenciación que ha llevado a considerar el ámbito doméstico como excluido de las consideraciones morales.

Este descrédito se basa en una diferenciación que la modernidad ha realizado, sobre todo a partir de Kant, entre la *justicia* y la *vida buena*. Esta distinción considera que en el ámbito de la *vida buena* se dan decisiones *personales* que se oponen, en términos formales, a las decisiones *morales*.

En los sistemas antiguos, incluyendo por supuesto el mundo clásico griego, hasta las comunidades medievales, las reglas de las relaciones justas en la comunidad estaban enraizadas en una concepción más global de la vida buena. Desde la perspectiva de los ideales de vida buena, el *telos* del hombre se define ontológicamente con referencia al lugar que ocupa en el cosmos. “Los ideales de felicidad tenían un contenido objetivo universalizable con base en la naturaleza humana o cósmica trascendente” (Etxeberria, 2006, p. 240).

Ahora bien, ¿cómo se desacreditan racionalmente los ideales de felicidad o de vida buena? Etxeberria (2006, p. 241) señala que Kant, como expresión prototípica de la modernidad, arrincona la felicidad a la intimidad, porque considera que la felicidad no es un ideal de la razón, sino de la imaginación, por lo que diversos individuos pueden tener concreciones divergentes de la felicidad, e incluso contradictorias con el deber, de ahí que corresponda a la justicia el generar las condiciones de posibilidad para que los ideales subjetivos puedan prosperar.

Al emanciparse de la cosmogonía, la justicia se convierte en el centro de la teoría moral. La esfera doméstica permanece en el nivel convencional. Queda más allá del alcance de la justicia y restringida a las necesidades reproductivas y afectivas del paterfamilia burgués.

Sheyla Benhabib (1992) señala que en el inicio de la filosofía moral y la política modernas está la metáfora influyente del estado natural. Esta metáfora, con sus sensibles variantes, como utopía (Rousseau) o como pesadilla (Hobbes), considera a los hombres como salidos de la tierra, como “hongos”, ignorando con ello todo lazo social-familiar histórico de inicio. La metáfora del estado natural es el soporte conceptual de la autonomía, “libera al ego masculino del lazo de dependencia más natural y básico: la madre”.

Por este motivo el “sujeto” (*self*) autónomo es un narcisista que ve al mundo hecho a su imagen y semejanza, que no tiene conciencia de los límites de sus propios deseos y pasiones, y que no puede verse a través de los ojos de otro. Para poner orden a los deseos ilimitados del *ego*, el contrato social restablece la autoridad del padre, impone el principio de imparcialidad moral, el cual permite reconocer las exigencias del otro, civiliza la rivalidad, reduce la inseguridad y el temor de ser absorbido por el otro. Sin embargo, el derecho que resulta del contrato social no cura la ansiedad de que el otro interfiera en *mi* espacio y se apropie de lo *mío*, sólo contiene esta ansiedad.

La mujer queda definida como lo que el hombre no es, no autónoma, sino dependiente, no es agresiva, sino sufriente; no es competitiva sino dadivosa, no es pública sino privada. La división moderna entre lo público y lo privado considera que mientras que en la esfera pública se hace la historia, en la esfera privada —la esfera del cuidado y la intimidad, invariable e intemporal—, se reproduce la vida.

Mi propuesta quiere señalar que este desarrollo histórico que separa de manera tajante la esfera de lo público del ámbito de lo privado, y que con frecuencia se remite al período moderno, está no sólo claramente prefigurado en la *Antígona* de Sófocles, sino superado.

El nuevo rey de Tebas ha promulgado una ley que considera políticamente necesaria, justa e imparcial. No está dispuesto a favorecer a pariente o a amigo alguno con cuestionables excepciones. Al hacer manifiesto su decreto y justificar su forma de gobernar, Creón arguye:

Y al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria no lo considero digno de nada (183-84).

Creón ha optado claramente por el privilegio de lo público frente a lo privado<sup>27</sup>. Una vez que tiene enfrente a Antígona y ha dictado sentencia, contraviniendo las leyes del Zeus del Hogar, asevera:

Así, sea hija de mi hermana, sea más de mi propia sangre que todos los que están conmigo bajo la protección de Zeus del Hogar, ella y su hermana no se librarán del destino supremo (486-488).

Su principio es el de la justicia no sólo punitiva, es decir, no sólo se trata de castigar a quien atacó a la ciudad, dando con ello una advertencia, sino de no igualar al traidor con el héroe: no puede recibir el mismo honor quien defiende a su patria que quien la quiere destruir. Es un hecho de justicia dar a cada quien según sus merecimientos. Esta es la lógica legal y política de quien pretende gobernar con justicia y sabiduría. Ante la sugerencia del Corifeo de que el entierro de Polinices haya sido obra de los dioses, Creón responde molesto:

---

<sup>27</sup> Al señalar que no cederá ante los lazos familiares y acabará perdiendo a su familia, esta declaración recuerda con ironía a Edipo cuando advierte que va a llegar hasta las últimas consecuencias para encontrar al causante de los males de Tebas sin saber que el causante es él mismo (265 y sigs).



Dices algo intolerable cuando manifiestas que los dioses sienten preocupación por este cuerpo ¿Acaso dándole honores especiales como a un bienhechor iban a enterrar al que vino a prender fuego a los templos rodeados de columnas y a las ofrendas, así como a devastar su tierra y las leyes? (259).

Desde su perspectiva, los dioses *tienen* que estar de su lado, puesto que Polinices, al atacar la ciudad, también destruyó los templos y mancilló a los dioses. Para la racionalidad política resulta inconcebible “que el bueno obtenga lo mismo que el malvado” (520).

Sin embargo, esta postura será cuestionada por la “lógica” del cuidado. Antígona representa no sólo la fuerza de lo privado frente a lo público, sino que exhibe las deficiencias de lo público cuando desdeña lo privado. Las primeras palabras de Antígona, mismas que dan inicio a la obra, exaltan ya la fuerza de los lazos familiares:

¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre! (1).

Si la racionalidad política de Creón mira hacia el futuro, hacia lo que conviene a la ciudad para “seguir siendo”, la mirada privada de Antígona se pierde en el pasado:

¿Acaso sabes cuál de las desdichas que nos vienen de Edipo va a dejar de cumplir Zeus en nosotras mientras estemos vivas? (3).

La herencia de la desdicha, que es incluso anterior a Edipo<sup>28</sup>, expresa no sólo el problema de la culpa y la mancilla<sup>29</sup>, sino el hecho de que el sufrimiento es un asunto familiar: se sufre por quienes se ama. Atender al sufrimiento de quien se ama, o al menos compartir su suerte, es visto por Antígona como un deber:

Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no lo quieras. Y, ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición (47-48).

---

<sup>28</sup> La maldición de los Labdácidas

<sup>29</sup> Confr. capítulo I, p. 48.50

Ante sus ojos, no puede haber mayor crimen que traicionar a la familia.

Es incluso un asunto de honor. Ante la duda de Ismene de colaborar en el riesgoso propósito de su hermana, Antígona le reta:

Podrás mostrar pronto si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde (38).

Además, la lógica del amor que sostiene Antígona —“mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (223)— está identificada por Creón con lo femenino:

Vete pues allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva, no mandará una mujer (524-525).

Esta identificación mujer-amor, binomio que resulta intolerable para el discurso del varón-poder, es una constante en la obra. Cuando Ismene le pregunta si sería capaz de matar a la prometida de su hijo, él contesta con desdén: “También los campos de otras se pueden arar”. Es decir, la mujer de su hijo es perfectamente sustituible por cualquier otra mujer, las cuales son concebidas sólo como “campos de labranza”, imagen viva de una naturaleza pasiva y receptora que se posee y se transforma, no que se honra y respeta.

En el diálogo entre Creón y Hemón, el argumento central de Creón es no ceder ante una mujer:

Nunca eches a perder tu sensatez por causa del placer motivado por una mujer (648).

El poder patriarcal es vertical e incuestionable. Para él no hay riesgo mayor que la anarquía, y exige, por tanto, una obediencia absoluta:

No existe un mal mayor que la anarquía. Ella destruye las ciudades... La obediencia, en cambio, salva gran número de vidas entre los que triunfan (675).

La mujer representa para Creón la mayor amenaza subversiva:

Hay que ayudar a los que dan las órdenes y en modo alguno dejarse vencer por una mujer. Mejor sería, si fuera necesario, caer ante un hombre, y no seríamos considerados inferiores a una mujer (684).

Ante la obstinación de su padre, Hemón opta por el amor y la muerte, y realiza una acción identificada con lo femenino: llora. Creón le reclama con ironía:

Llorando vas a seguir dándome lecciones de sensatez, cuando a ti mismo te falta (754).

Pero Hemón ha decidido: “Va a morir, ciertamente y en su muerte arrastrará a alguien”. Tras la escena entre Creón y Hemón, el coro entona el canto a *Eros*. Así, la debilidad frente al poder y el amor son identificados con lo femenino, que considera insustituible a cada ser humano. Ni Hemón puede ver a Antígona, ni ésta a Polinices como reemplazables<sup>30</sup>.

Así, en un primer momento, y como la interpretación hegeliana lo expresa, Antígona representa los valores del ámbito privado frente al público. Sin embargo la dimensión *privada* de Antígona, al conducirla a disentir frente al poder, de inmediato se vuelve pública<sup>31</sup>.

### 3.3. El concepto de *sí mismo (self)*

La ética ha tendido a ver una dicotomía entre el ser que se ha visualizado, por un lado, como *ego*, como individuo particular e interesado; y por otro, como individuo universalizado. Y se ha visto un enfrentamiento entre la imparcialidad universal y la parcialidad individual. Sin embargo, la ética del cuidado pone el

---

<sup>30</sup> Es famoso y muy discutido el texto en que Antígona sostiene que su hermano es insustituible justamente porque es su hermano y sus padres no pueden darle otro, para sostener que esa acción tal vez no la haría si se tratase de algún otro pariente. Lo destacable aquí, es justamente el carácter de irremplazable que tiene su hermano para Antígona como motivación para la acción.

<sup>31</sup> Las consecuencias de la dimensión pública de los actos “privados” de Antígona las desarrollaré en el apartado dedicado a la ética ante las víctimas.

acento en el punto intermedio: ni sujeto aislado, ni totalidad abstracta. *El sí mismo* es un ser de relaciones familiares, de amistad y de grupo, por lo que el sí mismo se relaciona con otros particulares y se ve como constituido por sus relaciones con los otros. Pero los otros no son “todos los otros” o “cualquiera”, sino seres de carne y hueso con los que se tienen sentimientos reales y con los que se establecen lazos reales<sup>32</sup>.

La consideración del *sí mismo* como un ser de relaciones no es, por supuesto, exclusiva de la ética del cuidado, la comparten marxistas y comunitaristas. También es propia del concepto de “identidad narrativa” (y su integración como identidad *idem* e identidad *ipse*, según Ricoeur, como veremos más adelante). Lo particular de la ética del cuidado es el énfasis en la experiencia femenina en el contexto del cuidado, de la amistad y de los otros concretos. Desde la perspectiva feminista del cuidado, los “otros particulares” son siempre concretos y pueden ser los niños de lejanos continentes e incluso los de las generaciones venideras, pero no abstracciones como “todos los seres racionales” o “el mayor número”.

La reivindicación del ámbito privado como espacio de definición moral implica una atención centrada en el contexto y en lo que Benhabib (2006) ha denominado “el otro concreto” en contraste con “el otro generalizado”. El punto de vista del otro concreto hace ver a cada ser racional como un individuo con una historia, identidad y constitución afectivo-emocional concreta. Al adoptar

---

<sup>32</sup> Las relaciones pueden ser evaluadas según valores como la confianza, la consideración y la armonía. La confianza está plenamente ligada con la promesa, fundamento de la identidad *ipse*. La capacidad de hacer promesas hace del *sí mismo* sujeto de imputación moral. Este punto lo desarrollaré en el tercer apartado del presente capítulo.

este punto de vista se realiza una abstracción de lo común y un enfoque en la individualidad. Benhabib explica que en términos morales, el otro concreto:

se rige por normas de amistad, amor y cuidado, que requieren que yo muestre algo más que la afirmación de mis derechos y obligaciones frente a las necesidades del otro. Las categorías morales que acompañan estas interacciones son: responsabilidad, vínculo y deseo de compartir, y los sentimientos morales que las acompañan son amor, cuidado, simpatía y solidaridad (p. 183).

Lo interesante es la articulación de esta visión, con la del *otro generalizado*, la cual, evidentemente, apunta hacia la normatividad deontológica:

El otro generalizado nos exige ver a todos y cada uno de los individuos como seres racionales a los que les corresponden los mismos derechos y deberes que quisiéramos atribuirnos a nosotros mismos. Al asumir este punto de vista, nos abstraemos de la individualidad y la identidad concreta del otro. Las categorías morales que acompañan las interacciones son las de justicia, obligación y derecho y los sentimientos morales correspondientes son los de respeto, deber, y dignidad (p.182).

Siguiendo esta descripción de Benhabib, cabe notar que mientras Antígona se preocupa por “el otro concreto”, Creón ve sólo al “otro generalizado”. Este contraste resulta muy claro en la escena del enfrentamiento entre Creón y Antígona. Mientras que el gobernante ve en Polinices al enemigo que atacó a Tebas y como tal *merece* ser castigado, Antígona ve al hermano, al ser concreto e insustituible, cuyo cuerpo *reclama* ser enterrado.

Sin embargo, hay una complejidad mayor en la obra, pues lo que Antígona enfrenta como parcial y concreto (el cuerpo insepulto de su hermano) es asumido también desde una perspectiva de generalización que pone los cimientos para el posterior desarrollo de una universalización del concepto de dignidad. “Derechos iguales exige el reino de los muertos” (519), dice a Creón, de esa forma no está sólo apelando desde su indignación de hermana, sino desde una situación inaceptable en cualquier caso, sea su hermano o no. Desde

lo que es visto como *intolerable*, (como se verá en el apartado sobre Ricoeur), nadie tiene derecho a ponerse por encima de ciertos principios de dignidad humana, asumidos aquí como divinos.

De esta manera se anuncian ya como importantes tanto la capacidad de respuesta ante el sufrimiento y la fragilidad en un contexto determinado, como el hecho de que esta respuesta se enmarque dentro de una *posible* universalización.

Así, Antígona, más allá de la interpretación hegeliana, trasciende el mero ámbito de lo privado y se inserta de lleno en el debate público. En este sentido Antígona está respondiendo al otro concreto, viéndolo también como otro generalizado, mientras que Creón simplemente es ciego y sordo al sufrimiento del “otro concreto” (Antígona, Hemón) y no asume por completo los derechos del “otro generalizado”. Esta situación nos hará llegar en el siguiente apartado a la comprensión de que no se trata del enfrentamiento de dos justicias diferentes e irreconciliables (la pública y la privada) sino de una justicia (pública y privada) en contra de una injusticia.

Si Antígona únicamente apelara a la defensa de su hermano porque es su hermano, sin importar que se trate de un traidor que ha ofendido a su patria y asesinado a su otro hermano, estaríamos frente a lo que se ha identificado como el mayor riesgo de la ética del cuidado: su posibilidad de hacerse relativista y hasta discriminatoria. Una moral que se da sólo para los cercanos con quienes se tiene relación de responsabilidad y cuidado. Benhabib (2006) pone el ejemplo de la mafia italiana, en la cual se dan relaciones de cuidado y responsabilidad

mutua. Pero no se puede considerar como moralmente válido que se recomiende el asesinato o secuestro de alguien para resolver una situación familiar.

Sin embargo, Antígona está apelando a leyes que considera superiores y universales, no parciales y restringidas. Así se puede advertir un nuevo giro conceptual en la interpretación de Antígona, pues en esta obra es posible reconocer la dignidad del otro generalizado a través del reconocimiento de la identidad del otro concreto<sup>33</sup>.

Antígona trasciende entonces el estereotipo de la pasividad femenina (mejor representado por Ismene) y asume una aspiración de autonomía y de reivindicación de derechos negados.

### **3.4. Autonomía y obediencia**

El concepto de autonomía moral constituye la piedra angular de la filosofía moral de Kant. Las tradiciones éticas kantianas consideran a la autonomía un prerequisite moral de la conducta y de la responsabilidad. Una persona autónoma es capaz de autolegislarse, es decir, de no seguir “ciegamente” ni las tradiciones, ni los propios deseos o inclinaciones, sino que se da a sí misma la ley a través de la razón y del ejercicio de la voluntad. De esta manera aprehende la ley como universal y categóricamente necesaria. Las emociones, los deseos y las inclinaciones en general no pueden producir conocimiento de la ley moral porque son contingentes y carecen de universalidad.

---

<sup>33</sup> Pero no podemos perder de vista que Antígona se desentiende vitalmente de una ética penal o correctiva. Polinices *merece* un castigo por haber atacado a la ciudad, pero Antígona se centra en la reivindicación del cuidado sin abrirse a una “articulación tensionada” con la justicia penal.

Sabina Lovibond (2001) establece dos fuentes históricas de moralidad: el racionalismo griego, que ofrece el ideal de un orden moral caracterizado por una perfecta armonía, y el judaísmo que tiene que ver con la *obediencia*. Considera que éstos son los gérmenes de las éticas de la justicia y del cuidado, respectivamente. Para el racionalismo griego la idea del “límite” resulta esencial porque está ligado a la proporción y al equilibrio. Cualquier exageración o “desbordamiento” es considerado absurdo, bárbaro o irracional. Por este motivo la virtud de la *sophrosyne* adquiere tanta relevancia.

Por el contrario, para una moralidad centrada en el valor de la *obediencia a la voluntad de Dios*, hay lugar para la desmesura, por incomprensible que ésta pueda resultar (como el mandato de Dios a Abraham). Esta *obligación o deber* de obediencia parece no tener límite.

El propio Kant habla de obligaciones en sentido estricto (aquellas que están relacionadas con la ley y si no se cumplen conducen a la culpabilidad) y obligaciones en sentido amplio cuyo incumplimiento se considera una deficiencia moral (aquí cabrían las obligaciones de ayudar a otros o cultivar los propios talentos e incluso la de la misma compasión)<sup>34</sup>. Los límites de estas últimas “obligaciones” son completamente indefinidos: ¿quién puede decir hasta donde es bueno cuidar y ayudar a los otros?, ¿es válido cuidar a quien ha causado daño a víctimas inocentes?, ¿hasta dónde puede llegar la obediencia incondicional?

---

<sup>34</sup> En *La fundamentación de la metafísica de la moral* Kant establece que es “un deber indirecto a tal efecto cultivar en nosotros mismos los sentimientos compasivos naturales (estéticos) y utilizarlos como otros tantos medios para la participación que nace de principios morales y del sentimiento correspondiente.” (Kant, 1993, p. 329).



Para la ética del cuidado estas inquietudes resultan fundamentales y se concentran en la pregunta: ¿cómo conciliar la aspiración a la autonomía con el compromiso moral de cuidar al otro?<sup>35</sup>

Las respuestas de la ética del cuidado han ido desde el planteamiento de una reciprocidad necesaria, a la puesta en guardia contra formas que amenacen con una nueva esclavización de las mujeres. Estas posturas han generado un nuevo concepto de *autonomía*.

Una característica de esta “nueva autonomía” podría ser la incorporación del concepto de reciprocidad. Noddings (1984) habla de una reciprocidad en el *cuidado*. Si el énfasis ético está en la relación, el cuidado tiene que fortalecer la relación. Por tanto, no puede haber un cuidado no correspondido (al menos con la conciencia de que se está siendo cuidado por otro). Como señala Patiño (2007), “si la persona que recibe el cuidado no reconoce haberlo recibido, la relación NO se lleva a cabo”. Sobra decir que desde esta perspectiva de la reciprocidad, Antígona quedaría fuera la categoría del cuidado.

Por su parte, Lovinbond (2001) advierte contra el riesgo de cierta alabanza romántica que termine en ver a la mujer como expuesta a una “exigencia infinita”, en donde se sumerjan los propios deseos y aspiraciones de la mujer en el proyecto moral de un cuidado sin límites a los demás. Lovinbond considera que si ambicionamos reivindicar como fuente femenina de orgullo la particular forma de conciencia moral que hace de las mujeres “rehenes” de las

---

<sup>35</sup> Según estudios del *Stone center*, reportados en Held (1990) el *símismo (self)* se conceptualiza teniendo por un lado la necesidad de la diferenciación del otro y del reconocimiento y la necesidad de comprender al otro, y ambas necesidades son compatibles. Estas necesidades se crean en el contexto de la interacción madre-hijo.

necesidades y exigencias de los demás, se cae en el “lodo de la ideología patriarcal”.

La propuesta de Lovibond es captar desde un punto de vista histórico el vínculo *imaginario* que existe entre la feminidad y lo indeterminado o infinito, para luego resistirse a este vínculo desde un punto de vista político. Asumir el “límite” en la experiencia ética femenina. No relegar el cuidado, sino “buscar una combinación de los principios de límite y no límite que sean pertinentes” (Lovibond, p. 39).

Marilyn Friedman (2001), tiene una postura mucho más conciliadora y propone una concepción feminista de la autonomía. Este nuevo concepto de autonomía se aleja de las visiones artificiales del liberalismo (sujetos egoístas y aislados), pues considera que la capacidad de encontrar la propia ley moral puede desarrollarse únicamente en el contexto de las relaciones con los otros. Friedman coincide con Virginia Held en que son estas relaciones, las que “nutren esta capacidad y el contenido de la propia ley es comprensible sólo con referencia a normas, valores y conceptos compartidos socialmente” (Held, 1990, p. 343).

Desde esta visión, la interdependencia sería un componente constante de la autonomía. Por lo que el modelo, el símbolo, o la metáfora de la autonomía, ya no sería la propiedad, sino la crianza de los niños, es decir, el espacio donde se forman las personas y se asume la responsabilidad ante los más débiles.

En síntesis, la autonomía feminista tendría las siguientes características:

1) considera que las interdependencias entre humanos no son una amenaza

para la autonomía, sino por el contrario, su condición de posibilidad. 2) Sostiene que la razón no es la fuente exclusiva de la autonomía, y ve en la comprensión emocional una contribución a la deliberación para la toma de una elección. 3) No aspira a la imparcialidad como razonamiento aislado de las contingencias empíricas. 4) No se limita su aplicación sólo al dominio público. La idea central de esta concepción es “salvar” la conquista de la autonomía, entendida como la noción de que todas las personas por igual son capaces de comprender lo que la moralidad exige y de ser movidas a actuar de acuerdo con ello. Por tanto no hay obediencia que se justifique.

Sin renunciar a esta conquista, la ética feminista no quiere pasar por alto la naturaleza social de la comprensión moral. “Los individuos no se crean a ellos mismos; no son literalmente *hombres que se hacen a ellos mismos*. A todos los seres humanos los crían y los socializan otros seres humanos para que puedan sobrevivir y lleven vidas característicamente humanas” (Friedman, p. 238). Esta teoría relacional de la autonomía no aspira a una existencia autosuficiente, sino a tener capacidad de autorreflexión<sup>36</sup>. Es decir, una vez más es la razón práctica (ligada por cierto a la *phronesis*), y no la razón abstracta, la que permite emitir juicios contextualizados, la que aparece como indispensable para la moralidad.

La propuesta de esta *autonomía femenina y relacional* me parece fundamental para comprender al personaje de Antígona bajo cierto ángulo específico que desarrollaré en los siguientes apartados. Pero antes, es relevante aclarar que no comparto el temor de las feministas que desconfían de todo lo

---

<sup>36</sup> Friedman (2001, p. 241) asegura que “un yo debe poseer un cierto grado de unidad coherente como yo separado (lo que Ricoeur identifica como *carácter* o identidad *idem*) y ser capaz en alguna medida de reflexionar fiabemente sobre sí mismo”.

que suene a obediencia, al parecer peligroso porque remite a un ámbito de sujeción al que las mujeres han estado condenadas históricamente. Mi propuesta es hacer ver que la solicitud y el cuidado no son formas de sujeción, sino de liberación. Quien cuida es verdaderamente libre. No se trata del sometimiento al poderoso sino del sometimiento al dolor de los otros, a los desprotegidos, a las víctimas, a las viudas y los huérfanos, a los cadáveres expuestos.

Coincido en que no se puede pasar por alto la capacidad moral individual de las mujeres. Y afirmo la posición que hace notar que el estar *orientadas hacia las relaciones* no quiere decir que sean incapaces individualmente de resistir a la influencia de comunidades mal orientadas, o de tomar decisiones morales. Y es justamente en esta línea de razonamiento como se puede analizar mejor el caso de Antígona.

Las consideraciones sobre la justicia y la injusticia, la autonomía y heteronomía, así como la reivindicación moral del otro concreto —como voz y como rostro insustituible— que tiene a su vez una dimensión de otro generalizado —como ser de derechos y obligaciones—, nos insertan de lleno en el terreno de la llamada ética ante las víctimas.

#### **4. Compasión y ética ante las víctimas en la *Antígona* de Sófocles**

El *descubrimiento* de la individualidad concreta que reclama ser atendida constituirá justamente el cimiento de toda ética que renuncia a las pretensiones de autonomía, en el sentido moderno-radical del término, y opta por

que suene a obediencia, al parecer peligroso porque remite a un ámbito de sujeción al que las mujeres han estado condenadas históricamente. Mi propuesta es hacer ver que la solicitud y el cuidado no son formas de sujeción, sino de liberación. Quien cuida es verdaderamente libre. No se trata del sometimiento al poderoso sino del sometimiento al dolor de los otros, a los desprotegidos, a las víctimas, a las viudas y los huérfanos, a los cadáveres expuestos.

Coincido en que no se puede pasar por alto la capacidad moral individual de las mujeres. Y afirmo la posición que hace notar que el estar *orientadas hacia las relaciones* no quiere decir que sean incapaces individualmente de resistir a la influencia de comunidades mal orientadas, o de tomar decisiones morales. Y es justamente en esta línea de razonamiento como se puede analizar mejor el caso de Antígona.

Las consideraciones sobre la justicia y la injusticia, la autonomía y heteronomía, así como la reivindicación moral del otro concreto —como voz y como rostro insustituible— que tiene a su vez una dimensión de otro generalizado —como ser de derechos y obligaciones—, nos insertan de lleno en el terreno de la llamada ética ante las víctimas.

#### **4. Compasión y ética ante las víctimas en la *Antígona* de Sófocles**

El *descubrimiento* de la individualidad concreta que reclama ser atendida constituirá justamente el cimiento de toda ética que renuncia a las pretensiones de autonomía, en el sentido moderno-radical del término, y opta por

fundamentarse en la alteridad, es decir, en la idea de que sólo mediante un *tú* (concreto) puede constituirse un *yo* con la adecuada densidad moral. A continuación desarrollaré, siguiendo la lógica del descubrimiento de la individualidad concreta del otro, la relación que la perspectiva del cuidado tiene con la ética de las víctimas y la forma en que esta visión se expresa en la *Antígona* de Sófocles.

#### 4.1. ¿Quiénes son las víctimas?

En primer lugar hay que distinguir entre víctima en sentido genérico —todo aquel que experimenta un sufrimiento— y víctima en sentido *moral* —cuando se trata de sufrimiento injusto causado por la iniciativa humana—. Etxeberria y Bilbao (2005) en una primera aproximación general, definen a las víctimas morales de la siguiente manera: “víctima es toda persona que ha sufrido una violencia” (p. 1)<sup>37</sup>. Ahora bien, ¿cómo se define la violencia? Los autores retoman la definición de Galtung, quien señala que “hay violencia allá donde alguien se ve influido de tal modo por las acciones de otros seres humanos que sus realizaciones efectivas (corporales, psíquicas, culturales) están por debajo de sus realizaciones potenciales” (p. 1). De aquí se deriva una distinción: la violencia estructural (por ejemplo un orden económico que genera pobreza), y la violencia directa y personal. Esta última la definen como “el uso de una fuerza que se tiene, o la amenaza de usarla, con la intención de infligir daños corporales, físicos simbólico-culturales o materiales a otro y, adicionalmente, de imponerle lo

---

<sup>37</sup> Utilizo aquí la versión digital del texto, por lo que el número de página seguramente difiere de la publicación impresa.

que no desea” (p. 1). De esta definición se desprende que para identificar a las víctimas, en este sentido moral, tienen que darse las siguientes condiciones: 1) una distinción entre el *violentador* y el *violentado*; 2) una intención específica de violencia en el violentador, con la responsabilidad moral inherente a ello; 3) una distinción entre coacción que puede considerarse legítima y que por tanto no genera víctimas en este sentido —la que se ejerce de acuerdo a los derechos humanos para que se respeten los derechos humanos de todos—, por ejemplo, violencia penal que aspira no sólo al castigo, sino a la reinserción; 4) el hecho de que se consideren víctimas de violencia, no sólo cuando se utiliza de hecho la fuerza, sino cuando existe la amenaza creíble de causarla, porque en la propia amenaza ya está el daño.

Mientras que en la ética de la compasión se presenta de modo más amplio, como dirigida a toda víctima en el sentido primero, en cuanto que, por la causa que sea, experimenta un sufrimiento y una fragilidad, la ética de las víctimas se centra decididamente en las víctimas morales, contemplando desde ellas, de diversos modos según los enfoques, a los victimarios. En unos casos reclamando para ellos sólo estricta justicia penal, en otros casos —abriéndose a la posibilidad de compasión— planteándose posibles horizontes de perdón y reconciliación que no destruyan los deberes ineludibles de memoria y reparación a las víctimas.

En la tragedia de *Antígona* la presencia de víctimas y victimarios puede verse de la siguiente manera: 1) Antígona, en tanto sometida a un poder arbitrario que ejerce violencia sobre ella, puede ser vista como víctima inocente;

2) Polinice, como atacante de su propia ciudad, puede verse como victimario en vida y víctima en cuanto cadáver; 3) Eteocles, si se considera su violencia defensiva de causa justa, es más bien víctima; 4) Hemón y Eurídice, quienes se suicidan por una mezcla de solidaridad compasiva y desesperación: son víctimas en el sentido genérico, pero ¿lo son en el sentido moral? En una medida relevante sí, porque, en primer lugar, se les ha hecho víctimas al victimar a los afectivo-familiarmente muy cercanos a ellos (en este sentido también lo es Ismene), y, en segundo lugar, porque se les han creado políticamente las condiciones sociales que les empujan al suicidio; 5) Creón, en sentido moral, en una primera aproximación, sería sólo victimario, aunque en un sentido genérico puede considerarse víctima de su propia desmesura. Sin embargo Creón apela a la legitimidad de su violencia, lo cual nos lleva a la pregunta, ¿puede haber una violencia legítima?

Bilbao y Etxeberria (2005) señalan que algunos autores proponen hablar de *fuera* cuando su utilización es moralmente legítima y de *violencia* cuando es ilegítima. Esta distinción ha servido para justificar desde un punto de vista jurídico, la violencia que ejerce el Estado. Pero “la legitimidad de la violencia no proviene de la facticidad del poder político, de su concordancia con la ley jurídica positiva (legalidad), sino de su concordancia con la moralidad (legitimidad)”. Además, no sólo hay victimización desde el Estado cuando se exceden las atribuciones legales, también cuando son las propias atribuciones legales — ciertas leyes— las que se exceden en el sentido de no respetar lo que piden los



derechos humanos. Por tanto, la única violencia legítima será la que respeta los derechos humanos para proteger la vida y la libertad de todos.

La *Antígona* de Sófocles nos ubica en un momento fundamental para el desarrollo de la civilización: el nacimiento del estado patriarcal. Creón establece su decreto con fines de una *praxis* política, desafiando la tradición. El costo inicial, la víctima sacrificada, es el cadáver de Polinices. No se trata aquí de la inocencia o culpabilidad de Polinices en vida, sino de que una vez muerto, su cadáver reclama atención, su cadáver es inocente.

Antígona presta su oído a la voz silenciada de su hermano. Frente a la presunción de Creón de realizar una violencia legítima (pues considera hacer lo conveniente para la *polis*), dejando insepulto el cadáver de quien atacó a la ciudad, e instrumentalizando violentamente al cadáver, Antígona se levanta con su ética que se asume autónoma, en el sentido de su desafío al orden político establecido. Pero la ética que abraza la protagonista está abierta a la heteronomía, ya que, por un lado, obedece a una tradición que ella estima con mayor valía que el supuesto sostenimiento del orden público, y por otro, da cabida a la otredad. Antígona se abre a la heteronomía al albergar en su piel el cuerpo de su hermano, al dejarse interpelar por él y, sin darse tiempo para decidir, acudir a su llamado. Ante lo que ella percibe como un deber que la trasciende, Antígona, con su acción, pregona su libertad para confrontar las leyes, al mismo tiempo que obedece inmediata, intuitiva y desinteresadamente a una responsabilidad que concibe como ineludible, a un deber que la trasciende;

deber de solidaridad con quien ha sido hecha víctima moral por la violencia de Creón.

Antígona se nos muestra intuitivamente capaz de distinguir, en su hermano Polinices, la doble condición de victimario y víctima: de victimario, en cuanto que atacó injustamente a la ciudad —algo que no pone en cuestión—; de víctima, en cuanto que, ya cadáver, requiere del respeto que todo cadáver reclama<sup>38</sup>.

Al reivindicar los derechos de su hermano muerto, Antígona paga con su propia vida, convirtiéndose a su vez en la segunda víctima de un castigo inmerecido.

#### 4.2. El derecho a disentir<sup>39</sup>

Toda victimización moral ocurre a través de la violación de algún derecho considerado “central” o “fundamental”. Aunque en el mundo trágico griego no es posible hablar de *derechos* y *deberes* en el sentido actual, desde nuestro horizonte interpretativo podemos ver en *Antígona* la emergente puesta en juego de dos derechos que históricamente habrán de considerarse como fundamentales: el tradicional derecho al entierro, que hace víctima a Polinices, y el derecho (sancionado por la modernidad) a la disidencia, que, al ser negado violentamente, hace víctima a Antígona.

---

<sup>38</sup> Bilbao y Etxeberria, en la obra citada, hacen esta distinción (de víctima inocente, victimario culpable y victimario-víctima) para aplicar esta última, en concreto, al caso del terrorista (victimario) que es torturado (convertido en víctima moral) o, en dirección contraria, del policía torturador (victimario) que luego es asesinado por un terrorista (que lo convierte así en víctima moral).

<sup>39</sup> Este concepto está directamente relacionado con la ética de la *convicción* que desarrollaré en el último apartado de este capítulo.

El derecho al entierro, una constante fundamental en las diversas culturas humanas, tiene dos perspectivas. Por un lado, puede concebirse como el derecho del cuerpo al descanso, su vuelta a la tierra, o la realización de un tránsito hacia *otro mundo*; y por otro lado, constituye también un derecho de los deudos a expresar el duelo y a conservar la memoria.

Por su parte, el derecho a la disidencia que será fundamental en la conformación de los derechos humanos en el siglo XVIII, encuentra una de sus raíces en la exaltación de la subjetividad de Antígona, frente al poder tiránico de Creón. Al respecto, Xabier Etxeberria (1995) señala que aunque la Edad moderna debe considerarse como fundacional respecto a los derechos humanos en cuanto explícitamente proclamados, “no es menos cierto que algo decisivo en estos derechos —la reclamación de la libertad frente a los poderes arbitrarios— late con inusitada fuerza en *Antígona*” (p. 226). Sin embargo, habría que matizar de inmediato que, como hemos visto, la “autonomía” de la protagonista está imbricada con: 1) una dimensión heterónoma de solicitud o de *responsabilidad* (para decirlo en clave levinasiana) por el *otro* sin voz (el cadáver insepulto de su hermano), 2) el imperativo de un ordenamiento divino, y 3) su propio e ineludible destino trágico.

El derecho al entierro y el derecho a disentir operan en Antígona como un solo y mismo deber/derecho. El primero, considerado por Antígona como superior a la ley (*nomos*) de Creón, a la que ella prefiere llamar “proclamación” (*Kerygmata*), impulsa su desobediencia (civil) en nombre de una obediencia (religiosa).

Como ya he señalado, la confrontación entre la ley de Creón y la convicción de Antígona es uno de los sucesos dramático-literarios que más reflexiones e interpretaciones éticas, históricas, políticas y filosóficas ha generado. Una de las interpretaciones más recurrentes es la de considerarla como un conflicto entre leyes humanas y leyes divinas. Sin embargo esta visión resulta limitada pues ¿en qué sentido es *humana* la ley de Creón? Evidentemente, es humana por el hecho de haber sido promulgada por un hombre, esto es, por un ser falible de existencia contingente. Por tanto, la ley humana está en riesgo permanente de ser injusta, mientras que la ley divina se presume sobrehumana y eterna, pero ¿es siempre justa? Este carácter sobrehumano de la ley no escrita ha conducido a interpretarla como ley natural, y a ver en *Antígona* la confrontación entre derecho natural y derecho positivo, es decir, entre *physis* y *nomos*. Me detendré brevemente en esta disquisición.

Bucci (1999) afirma que mientras en Heráclito se percibía al *nomos* como parte del *logos* divino, con el advenimiento de la democracia la ley civil se desprende de la religión y se concibe como un asunto humano. El *nomos*, entonces, “se identifica con esa virtud política que hace del hombre un animal superior” (p. 35). El *nomos* se relaciona con el concepto de pena o castigo, pero no visto como reparación del orden cósmico violado (sentido trágico) o como justa distribución, sino como prevención, y por eso mismo, debe ser útil antes que justo. O, en forma más precisa, su justicia tiene sólo un carácter punitivo-retributivo, pero no restaurador.

El sofista Antifón (480-410), señala con claridad la revisión de valores por la que atravesaba la Atenas del siglo V.

(...) la oposición entre las dos leyes no podía ser más radical, puesto que la justicia se identifica con la *physis* y la verdad, y *nómos*, tan sólo con la legalidad y la opinión. La consecuencia es que el *nómos*, al contrastar con la naturaleza, produce injusticia, y por eso cualquiera tiene el derecho de transgredirlo, a condición de no ser descubierto. En otras palabras, las leyes no tienen nada que ver con lo que es justo, sino con los crímenes y las relativas sanciones. Claro en la opinión hace de ellas instrumentos de dominio de algunos, y no de gobierno de todos. Así la polis ya no representa la comunidad ética de referencia y lo humano hay que ir a buscarlo en la naturaleza, que une y no divide... (Papiros de Oxirinto, XI, n.1364. Cit en Bucci, 1999, p. 36-37).

Pero ¿en qué sentido es justa la naturaleza? ¿Se pueden derivar derechos a partir del orden natural? Sin duda, el pensamiento político de la Atenas del siglo V recibía una fuerte influencia de Anaxágoras, quien veía a la naturaleza regida por un orden armónico del que se podrían derivar principios de igualdad, fundamento de toda justicia.

Sin embargo, las leyes que evoca Antígona, según lo señala Etxeberria (1995, p. 224-225), siguiendo a Stamios Tzitzis, no tienen que ver con el derecho natural, sino con las costumbres, que son al fin de cuentas leyes políticas en tanto que regulan un comportamiento social. Son leyes ancestrales que rigen la *polis*, no contienen la universalidad del derecho natural, ni se deducen de cierta concepción de lo humano como en el derecho natural moderno.

Por este motivo, es posible hablar tan sólo de una prefiguración de los derechos humanos, pues la fuente que legitima los derechos inherentes a la persona humana no ha sido formulada. Otro elemento presente en la tragedia griega que no tiene cabida en el enfoque actual de la ética de las víctimas (intrahumana) es la presencia y creencia de los dioses, quienes en el mundo

griego pueden ser injustos y crueles, haciendo víctimas, incluso en el sentido moral, y diluyendo la responsabilidad culpable de los victimarios.

En el mundo trágico la participación de los dioses es innegable. A veces caprichosos y a veces justos, los dioses realizan planteamientos inquebrantables que ubican al ser humano en su dimensión frágil y contingente.

Por tanto, es importante aceptar que hay distancia entre el discurso trágico y la perspectiva contemporánea de la ética ante las víctimas; esta última parece provenir más bien de un discurso que, aunque remite a un momento trágico —el de víctimas asesinadas a las que ninguna justicia repara—, puede promover, además de la memoria y las reparaciones viables, y desbordando la mera justicia penal, la reconciliación y el perdón, conceptos fundamentalmente anti-trágicos. Para la ética de las víctimas el sufrimiento no sólo es inmerecido sino evitable, no hay participación de un destino ineludible. En cambio en la tragedia vemos fundamentalmente males infringidos por la fatalidad. En segundo lugar, la ética de las víctimas, ya sea que conciba una justicia punitivo-distributiva que se limita a castigar al victimario, o bien una justicia restauradora que ve como posible no sólo la reparación sino la reconciliación<sup>40</sup>, se aleja del pensamiento trágico para el que todo mal es irremediable<sup>41</sup>. Es importante mantener esta distinción en mente mientras encontramos posibles similitudes.

---

<sup>40</sup> La ética de las víctimas tiene dos planteamientos: en cierto planteamiento la compasión tiene lugar sólo ante las víctimas, que claman justicia frente al victimario; en otro planteamiento se pretende abrir esa compasión también al victimario, con dinámicas de perdón y reconciliación. Es en esta pluralidad interna en donde se debate a fondo la conexión entre compasión y justicia ¿punitivo-retributiva o restauradora?

<sup>41</sup> Es verdad que en *Antígona* hay un mal que habría sido evitable si se hubiera practicado la *phrónesis-sophrosyne*. Pero podría decirse que es inevitable, porque es imposible practicarla, con lo que desaparece la culpabilidad de la que habla la ética de las víctimas. Y aparece de

El vínculo más importante entre la ética de las víctimas y una ética derivada de la tragedia es la presencia de un poder tiránico que anula las acciones piadosas y solidarias. Antígona acude al reclamo del cuerpo insepulto de su hermano y, con sus propias manos, intenta cubrirlo en una acción llena de piedad. Hemón intenta salvar a su prometida y convencer a su padre de lo errado de su decisión, aunque esto acabe costándole la vida. Ambos personajes realizan acciones que resultan infructuosas ante el poder totalitario de Creón, quien impone la lógica de una razón que al negarse al diálogo y a la prudencia deliberativa, acaba por convertirse en sinrazón.

Desde esta perspectiva, los sufrimientos no sólo de Antígona y de Hemón, sino los de Eurídice e Ismene, quienes pierden a sus seres más cercanos y queridos, resultan evitables, son producto de la insensatez del gobernante<sup>42</sup>.

La compasión aparece aquí con un potencial subversivo en términos políticos. Cuando el poder se ha vuelto sordo y ciego, sólo cabe la autoinmolación. Los suicidios de Antígona, Hemón y Eurídice son la expresión de la desesperación de quien es torturado (Antígona es enterrada viva), y de quien ha perdido a su ser amado (Hemón a Antígona; Eurídice a Hemón). En cierta manera, sus muertes son una mezcla de rebelión, desesperación y compasión solidaria.

---

fondo una culpabilidad posible, más allá de la fatalidad, que le desborda a ésta: la de los dioses, ya sea en forma de destino ya sea en forma de arbitrariedad de la voluntad de éstos.

<sup>42</sup> Aunque es importante no perder de vista que Antígona carga con la maldición de los Labdácidas y que Hemón está sujeto al poder de Eros. Por tanto ambos personajes se conciben a su vez como sujetos a males inevitables que los rebasan.

### 4.3. La memoria

Bilbao y Etxeberria (2005) señalan que la propuesta de la ética ante las víctimas es la de asumir su mirada, pensar desde ellas. Esto no significa suplantarlas, ni mucho menos asumirse indebidamente como víctima (por el contrario, se debe tener la conciencia de que somos más capaces de ejercer la violencia que de sufrirla), sino reconocer su mirada, lo que supone abrirles espacio público, reconocer su autoridad política, aceptar su diversidad y guardar su memoria.

Pero ¿se puede hablar de autoridad política de las víctimas? En opinión de Bilbao y Etxeberria (2005), “si no se consideran los derechos de las víctimas no hay derecho ni política que pueda considerarse moral”. Esto significa que no basta con ponerse “sentimentalmente” en el lugar del otro, hace falta “políticamente” hacerle un lugar al otro. Cuando esto sucede la compasión se convierte en virtud y en convicción, y esto es justamente lo que sucede en el caso de Antígona. La compasión por su hermano al ver su cadáver expuesto la conduce a otra acción con gran carga moral: la disidencia. Para Antígona no basta con sentir compasión, ella tiene que *efectuar* una acción que constituye un acto de desobediencia política, tiene que disentir en función de su convicción.

De esta manera, la víctima (Polinices) interpela ante el silencio, ante el miedo y ante el olvido. Pero no hay convicción que triunfe sin el imperativo de una memoria que comprometa. La convicción sólo se levanta contra la injusticia a través de levantarse contra el olvido. Por este motivo, la ética de las víctimas supone siempre memoria y justicia reparadora. Incluso, según versiones como la



de los dos autores que están presentes en este trabajo, está abierta a procesos de perdón y de reconciliación.

Antígona, quien acompañó a su padre ciego durante su autoexilio errante (en *Edipo en Colona*), es la guardiana de la memoria. En el primer diálogo con su hermana tiene presentes los sufrimientos de su familia:

Nada doloroso ni sin desgracia, vergonzoso ni deshonoroso existe que no haya visto entre tus males y los míos (4-5).

Y más adelante, ante la pasividad de Ismene:

Tranquilízate, tu vives, mientras que mi alma hace rato que ha muerto por prestar ayuda a los muertos (559-560).

El luto es la primera reivindicación que clama un muerto. Es, en primera instancia, un acto de *cuidado* que corresponde a la familia; en segunda instancia, un derecho que ningún poder público puede violentar. Cuando el *otro* es un muerto se exigen dos respuestas entrelazadas: el luto y la memoria. Ante la muerte, no hay luto sin memoria, pues la memoria representa la conciencia de la falta, la presencia de la ausencia.

Ricoeur (2004, p. 145) explica que no hay memoria sin su negativo constitutivo: el olvido. Olvidar es traicionar el pasado. Antígona alberga no sólo el recuerdo de su hermano sino el de la tradición. Ésta le sale al paso, se le impone como un deber irrenunciable y al mismo tiempo como un acto de amor totalmente voluntario. Así, se juega en ella la tensión entre pasión y acción, entre lo querido y lo impuesto. Etxeberria (2006, b<sup>43</sup>) explica que hay una memoria en

---

<sup>43</sup> Cito en este trabajo la versión electrónica del artículo, el cual fue publicado en la edición que se señala en la bibliografía. Por este motivo los números de página que menciono podrían no coincidir con los del libro.

la que el recuerdo que no convocamos puede advenirnos de maneras dolorosas, convertirse en memoria-pasión, más que en memoria-acto, incluso volver una y otra vez, contra nuestra voluntad, a modo de obsesión que querríamos olvidar o al menos apaciguar. Pero frente a esta dinámica está también la memoria que se constituye como búsqueda activa de rememoración —tarea intelectual y afectiva a la vez—, el querer hacer presente de forma voluntaria un recuerdo, luchando contra el olvido. Esta es la memoria que puede adquirir un carácter moral.

Ante la resolución temeraria de Antígona, Ismene apela al recuerdo de los dolores que han afligido a su familia, pero no como hechos con lo que se tiene un compromiso, sino como una amenaza para hacerla desistir de su propósito:

Acuérdate, hermana, cómo se nos perdió nuestro padre, odiado y deshonrado, tras herirse él mismo por obra de su mano en los ojos... y a continuación acuérdate de su madre y esposa que puso fin a su vida de afrentoso modo, con el nudo de unas cuerdas. En tercer lugar, de nuestros hermanos, que habiéndose dado muerte los dos mutuamente en un solo día, cumplieron un destino común con sus propias manos. Y ahora piensa con cuanto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si transgredimos el decreto o el poder del tirano (49-60).

De esta manera, Ismene recuerda voluntariamente pero no establece un compromiso con el pasado y especialmente con sus víctimas, sino que lo vive como advertencia para no sufrir iguales males. En contraste, Antígona recuerda y se siente interpelada por este pasado que, finalmente, comprometerá su futuro. Así, en la tradición participan tanto la memoria como la promesa. Antígona guarda la tradición, tiene un compromiso con ella y al mismo tiempo espera que esa tradición le dé albergue:

... al irme alimento grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre, y para ti hermano, porque cuando vosotros estabais muertos, yo con mis manos os lavé y os dispuse todo y os ofrecí las libaciones sobre la tumba (897-903).

Hay así una dialéctica entre memoria y promesa, es decir, entre pasado y futuro. El simple recuerdo doloroso puede paralizar (Ismene). El recuerdo comprometido exige una acción reivindicadora, es decir, una dimensión de justicia.

Etxeberria (2006b) retoma el concepto de “memoria informada” —la memoria que trabajamos, no la que sufrimos—, y establece que en ella, a diferencia de la repetición traumática, el pasado no invade el presente sino que lo informa. Así, podríamos señalar que mientras el presente de Ismene está “invadido” por el pasado doloroso, el presente de Antígona, quien ha vivido un proceso de duelo, está “informado” por el pasado, está orientado por él y es éste el que lo dota de sentido. El sentido es que Antígona va a resarcir una injusticia.

Cabe también reflexionar sobre el manejo que Creón hace de la memoria. Él justifica su decreto como un acto de fidelidad y justicia con Eteocles, el hermano caído. Brindarle honrosa sepultura al héroe es la forma de mantener viva su memoria. De esta manera la memoria cumple los tres objetivos que Etxeberria (2006b) plantea como propios de lo que él llama “memoria de Estado: “al convocar públicamente a la memoria pretendemos que ésta: 1) sirva a la identidad colectiva por la que apostamos; 2) sea fundamento de la justicia que reclamamos; 3) nos proporcione determinadas ventajas que anhelamos” (p.19). Recordar al héroe que defendió a su patria es una forma de exaltar la identidad, hacerle justicia y obtener el beneficio del orden político. Sin embargo, Creón

*olvida* los derechos del cuerpo del otro, esto es, olvida lo que no debe ser olvidado. Esto podría calificarse como un “abuso de la rememoración”, pues realiza una exaltación acrítica, “sacralizada”, simplificando tanto el acontecimiento o las personas implicadas como la relación nosotros-ellos (amigos-enemigos). El ejercicio que Creón realiza de la memoria al convertirla en “memoria de estado”, es un abuso: “El abuso aparece aquí cuando adquieren la forma de «historia oficial»”:

La historia oficial realizada bajo la tutela de los poderes políticos e implicando selecciones e interpretaciones que sirven torticeramente a quienes, vencedores, tienen el control en la gestación y sostenimiento de la identidad que les interesa, ignorando a los vencidos, disidentes y víctimas, o incluso tergiversando su realidad empuja al inmovilismo en la concepción del pasado y no a su reinterpretación” (Etxeberria 2006b, p.22).

La lógica de la justicia retributivo-correctiva de Creón, de dar a cada quien lo que se merece y no tratar al enemigo igual que al amigo, se desquebraja no sólo ante el amor filial, sino ante la prefiguración de lo que llegará a considerarse como *derechos* inalienables y constitutivos de quien, en tanto persona concreta, no puede ser reducido a mero enemigo. Antígona no sólo apela al amor [“Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (523)] sino una justicia que se considera superior e intemporal. Se trata de una justicia que en clave de la Grecia clásica está sustentada en un ámbito sagrado: los dioses del Hades, pero que en clave moderna podríamos leer como fundamental para el desarrollo de los derechos humanos. Antígona dice con claridad: “Derechos iguales exige el reino de los muertos” (519), es decir, apela a una condición universalizable que, madurándola y desarrollándola éticamente, llamaremos “dignidad intrínseca”, donde no importa si es amigo o enemigo, si es pariente o extraño, simplemente, todo cuerpo, por haber sido cuerpo humano,

merece/requiere ser enterrado. La vuelta a la tierra es un reconocimiento de su fragilidad y un acto de elemental justicia.

Siguiendo las “leyes no escritas e inquebrantables de los dioses” (454) Antígona comete “una piedad impía”, es decir, viola una norma en nombre de otra que considera superior. Desobedece sólo para no cometer otra falta que considera más grave. Así, la normatividad y la universalidad se recuperan, pero no para caer en la fría abstracción, sino conservando la concreción del sufrimiento individual. El amor y la justicia van juntos. Parafraseando a Ricoeur (1993 p.24): la *poética del amor* (lógica de la sobreabundancia, del don, de la gratuidad) se ha unido con *la prosa de la justicia* (lógica de la equivalencia)<sup>44</sup>. se ha unido con la poesía del amor”.

#### 4.4. El perdón

Desde la perspectiva de una justicia punitivo-distributiva, toda compasión con el mal merecido sería contraria a la justicia, sería una compasión inmerecida. Por tanto, toda compasión con el victimario sería no sólo una injusticia sino una ofensa a la víctima, una escandalosa indulgencia o una traición a los sacrificados. Para ciertas corrientes de la ética ante las víctimas, no hay compasión ni perdón posible para el victimario. Sin embargo, para otras corrientes, como las que suscriben una justicia restauradora, la compasión y el perdón son posibles con ciertas mínimas condiciones. Etxeberria (2007), en un texto que sintetiza diversos estudios previos aplicándolos a una realidad

---

<sup>44</sup> “Porque el amor es supra-moral sólo entra en la esfera práctica y ética bajo la égida de la justicia” (Ricoeur 2001p.31); En cambio, la justicia necesita de la fuente del amor para evitar caer en una simple regla utilitaria.

concreta, y que titula, *¿Qué perdón necesitamos y qué perdón es políticamente posible en España y en la sociedad vasca?*, señala nueve condiciones que pueden exigirse al victimario para abrirse la vía al perdón y la reconciliación. Son las siguientes: 1) la renuncia definitiva y eficaz a su violencia; 2) el compromiso de no tomar iniciativas que ofendan a las víctimas; 3) reparación del daño, según los criterios judiciales y en la medida de lo posible; 4) reconfiguración pública de sus vivencias del pasado por encima de autojustificaciones, de modo tal que quepa el reconocimiento de las víctimas causadas; 5) cumplimiento íntegro del castigo penal; 6) expresión pública de dolor por el sufrimiento causado, 7) autoatribución de responsabilidad; 8) disposición espontánea a repararlo y 9) deseo de restaurar las relaciones sociales con estas bases (p. 65).

Ante esta lista de condiciones caben tres posturas. La primera es la propia de la justicia punitiva pura y dura: se trata de exigir las todas, sin plantearse ningún horizonte de perdón ni reconciliación. La segunda es la de la justicia que se abre a un perdón muy radicalmente condicionado: también las exige todas, pero, una vez cumplidas por el victimario, está dispuesta a procesos de restauración de las relaciones con él. La tercera es la de la justicia que se abre a un perdón y reconciliación no propiamente incondicionados, pero sí tenuemente condicionados: sólo exige de modo estricto que el victimario cumpla las tres primeras condiciones y está dispuesto a renunciar a la quinta, al castigo penal al victimario, con tal de que eso no suponga olvidarse de los derechos de memoria y reparación de la víctima. Etxeberria se pronuncia a favor de esta tercera postura.

¿Cómo opera esta dinámica en *Antígona*? Creón parece apelar a una justicia punitivo-distributiva, pero al hacerlo violenta derechos inalienables (¿no harán lo mismo quienes hoy claman por la pena de muerte?). Por otro lado, si la ruina de Creón (convertido por ironía trágica de “justiciero” en “victimario”) fuese expuesta como merecida, el autor de la tragedia estaría siguiendo esta misma lógica punitiva. Sin embargo, la propuesta trágica no es la del castigo sino la de la exaltación de la compasión y el recuerdo de la fragilidad humana ante la inexorable voluntad de los dioses.

Caben aquí algunas precisiones: la tragedia es experiencia de desgarramiento que no admite síntesis integradora alguna; es decir, no hay perdón ni reconciliación, pues cuando quiere darse la restauración, si es que esto sucede, suele ser demasiado tarde. La tragedia está ligada con lo irremediable. Donde hay perdón —*La vida es sueño* de Calderón—, no hay tragedia. El perdón es un concepto que en nuestro contexto cultural se muestra enraizado en el cristianismo, pero que es ajeno al mundo griego. El perdón, como el reconocimiento de la humanidad del victimario, busca su reinserción social. Pero en la tragedia esta reinserción es imposible en términos prácticos. Tras el “crimen”, el autor del mismo desaparece, enloquece o está condenado a permanecer errante.

Pero lo más importante es que el concepto de victimario debe matizarse mucho en la tragedia. En el héroe trágico que causa víctimas, como he señalado con anterioridad, no opera una voluntad completamente libre, sino una

combinación de destino y libertad. Por otro lado, el concepto de *hamartía*, de error de cálculo, matiza el sentido de la culpa.

Sin embargo, en el espectador, quien experimenta las emociones trágicas de temor y compasión, sí se abre un espacio para la reconciliación y la reconstrucción de la solidaridad en la finitud. El espectador suele sentir empatía, por el héroe trágico que se ha equivocado lo reconoce como “otro” sufriente y lo compadece, porque sabe que su error es producto de una falibilidad que, en tanto humanos, ambos comparten. El sufrimiento final de Creón no es asumido como un acto de “merecida justicia”, ni produce congratulación alguna. Su ruina está lejos de la experiencia melodramática donde todos podemos salir tranquilos porque el “mal” ha recibido su castigo (Por ejemplo en *Ricardo III* de Shakespeare). En *Antígona* lo que se da a los ojos del espectador no es un mensaje moralizante de las consecuencias de la maldad, sino la exposición de toda la miseria y fragilidad humana merecedora de compasión. Así que la reconciliación con la condición humana, que no se da en la escena trágica, se transfiere al espectador. Es él quién tras la catarsis se reconcilia con su propia condición y puede albergar entre sus brazos al otro doliente, independientemente de sus “culpas”.

En el mundo trágico hay compasión, pero no hay perdón, aunque tampoco voluntad expresa de no perdonar, pues es la categoría como tal la que está ausente. Los héroes trágicos no pueden ser perdonados porque en estricto sentido no son culpables, sólo pueden ser compadecidos: Medea, tras asesinar a sus hijos; Deyanira, después de causar la dolorosa muerte de Heracles; Fedra,



tras enamorarse de su hijastro; Creón, tras enterrar viva a Antígona, son arrojados no a la justicia que condena, sino a la compasión del espectador, quien se reconoce a sí mismo como frágil y falible y, por tanto, capaz de cometer acciones semejantes.

En palabras de Mardones (2003) “la solidaridad entre los seres humanos parte de la aceptación de la condición de seres finitos y sufrientes. Y antes que la mera indignación ante la injusticia, nace el sentimiento más complejo y englobante de la compasión” (p. 223).

En este sentido, la catarsis trágica es una experiencia de humanización que desborda el pacto social de la justicia, pero que, propiamente, no se plantea la cuestión del perdón. Es en el ámbito de la refiguración que realiza el espectador donde se reconstruyen los lazos humanos a través de la compasión por todo ser finito y sufriente.

Antígona no quiere *proponer* nada, su cuestionamiento consiste en el sometimiento al reclamo que recibe del cadáver expuesto de su hermano. En este sentido su acto está en consonancia no sólo con la ética del cuidado, sino también con los planteamientos de la Teoría crítica<sup>45</sup>. Por este motivo, Antígona encarna la resistencia ante la barbarie e inhumanidad que entraña el poder autorreferencial. Como señala Mardones (2003, p. 222) “la ética de la compasión solidaria se hace *praxis* de resistencia frente a la permanente idolatría de la lógica de la historia. Sólo como resistencia y rechazo es creíble el impulso de la

---

<sup>45</sup> Mardones (2003) explica que Horkheimer sostiene que la *praxis* solidaridad compasiva es crítico negativa. Es decir; “conocemos bien lo que deshumaniza, infantiliza y nos convierte en víctimas, pero no conocemos los pasos que nos conducen sin retrocesos hacia la justicia. En palabras de Horkheimer: “podemos señalar el mal, pero no lo absolutamente correcto” (p.226-227), claro mensaje que también firman los poetas trágicos.

compasión; en otro caso es mera ilusión afirmativa". Entendida en estos términos, la compasión es una respuesta negativa de rechazo y renuncia, pero no se trata de una respuesta intelectual y distanciada, sino de la respuesta de nuestra psicocorporalidad que se estremece ante el dolor ajeno, y que, en función de esta respuesta concreta, se abre a un segundo momento positivo. Es decir, al negar una realidad inaceptable, se abre la posibilidad de imaginar nuevas realidades, aunque la concreción moral sea más bien incierta.

##### **5. Más allá de la compasión: la perspectiva de Emmanuel Lévinas**

Hasta ahora hemos visto cómo desde la perspectiva del cuidado, la compasión abre el camino de lo particular concreto haciendo que la normatividad de pretensiones universalistas y abstractas pase a un segundo plano. Pero una vez recuperada la presencia de lo individual y particular, es posible regresar a una normatividad de justicia que ya no se vive como abstracta y aparentemente neutral, sino que se ha cargado del contenido del sufrimiento y del carácter insustituible de cada ser humano particular.

Antígona obedece a *su propia* conciencia, al tiempo que se somete a un mandato que sabe que la rebasa. Esto es: se somete a un mandato pero desde un discernimiento totalmente personalizado, hasta el punto de enfrentarse al discernimiento oficial. Por ello no se trata de un mandato abstracto, sino del mandato concreto que le impone la desnudez del cadáver de su hermano. Ella reacciona, sin mediación alguna, ante el cadáver desnudo, y al mismo tiempo es capaz de sostener la justificación de su acto.

compasión; en otro caso es mera ilusión afirmativa". Entendida en estos términos, la compasión es una respuesta negativa de rechazo y renuncia, pero no se trata de una respuesta intelectual y distanciada, sino de la respuesta de nuestra psicocorporalidad que se estremece ante el dolor ajeno, y que, en función de esta respuesta concreta, se abre a un segundo momento positivo. Es decir, al negar una realidad inaceptable, se abre la posibilidad de imaginar nuevas realidades, aunque la concreción moral sea más bien incierta.

##### **5. Más allá de la compasión: la perspectiva de Emmanuel Lévinas**

Hasta ahora hemos visto cómo desde la perspectiva del cuidado, la compasión abre el camino de lo particular concreto haciendo que la normatividad de pretensiones universalistas y abstractas pase a un segundo plano. Pero una vez recuperada la presencia de lo individual y particular, es posible regresar a una normatividad de justicia que ya no se vive como abstracta y aparentemente neutral, sino que se ha cargado del contenido del sufrimiento y del carácter insustituible de cada ser humano particular.

Antígona obedece a *su propia* conciencia, al tiempo que se somete a un mandato que sabe que la rebasa. Esto es: se somete a un mandato pero desde un discernimiento totalmente personalizado, hasta el punto de enfrentarse al discernimiento oficial. Por ello no se trata de un mandato abstracto, sino del mandato concreto que le impone la desnudez del cadáver de su hermano. Ella reacciona, sin mediación alguna, ante el cadáver desnudo, y al mismo tiempo es capaz de sostener la justificación de su acto.

La entrega de Antígona es tan absoluta, que bien puede analizarse como representante del concepto levinasiano de “responsabilidad”, mismo que enfatiza no sólo la singularidad del *otro* sino el sometimiento total ante su reclamo previo a nuestra iniciativa. Aquí, la compasión que busca la simetría, queda diluida. Ya no se trata de un *yo* que sufre porque *otro* sufre, sino de la constitución de la disolución de un *yo* referencial y del surgimiento de un sujeto ético que sólo se constituye en la respuesta asimétrica de responsabilidad por el otro.

En esta relación asimétrica la escucha es un imperativo y una forma de pasividad que permite la constitución del sujeto, lo que no significa inacción, sino capacidad de ser afectado: sensibilidad, receptividad. Al explicar la razón por la que desafió el decreto, Antígona afirma:

Tormento hubiera sido dejar el cuerpo de mi hermano, un hijo de mi misma madre, allí tendido al aire, sin sepulcro. Eso sí fuera mi tortura. Nada de lo demás me importa (466-468)<sup>46</sup>.

No hay en la protagonista una reflexión previa y una toma de decisión, pero sí una apertura absoluta al otro. Contrariamente a lo que establece una interpretación de corte lacaniano (cfr. cap. II p. 101-102) que ve en Antígona la expresión del *deseo* puro y de autonomía, desde la perspectiva levinasiana la responsabilidad de Antígona antecede a su libertad:

La responsabilidad para con el Otro, en su anterioridad con respecto a mi libertad, en su anterioridad con respecto al presente y a la representación, es una pasividad más pasiva que toda pasividad; es decir, una exposición al otro sin asumir esta misma exposición, exposición sin retener nada, exposición de la exposición (...) como sensibilidad a flor de piel, a flor de nervios, que se ofrece hasta el sufrimiento (Lévinas 1987 p. 29).

---

<sup>46</sup> En esta ocasión utilizo la traducción de Ángel María Garibay, porque considero que expresa mejor el sentido del dolor inmediato que causa en Antígona la exposición del cuerpo de su hermano.

En relación con el cuerpo expuesto de su hermano, Antígona se asume con un *heme aquí*, con una entrega que la conduce a la pérdida de los lugares que la identifican: novia, princesa, etc. Incluso, de su propia vida. Para Lévinas (1987):

El yo abordado a partir de la responsabilidad para-con-el-otro es desnudamiento, exposición a la afección, pura susceptión. No se pone poseyéndose y reconociéndose, sino que se consume y se vacía, se des-sitúa, pierde su sitio, se exilia, se relega a sí mismo, pero como si su piel misma fuere todavía una manera de protegerse en el ser; expuesto a las heridas y al ultraje, se vacía en un no-lugar hasta el punto de substituirse por el otro y sin mantenerse en sí más que en cuanto huella de su exilio (...) como puro desenraizamiento de sí" (p. 213).

La responsabilidad levinasiana debe pensarse desde la mirada de las víctimas, es decir, el huérfano, la viuda, el extranjero, esto es, desde la fragilidad y la vulnerabilidad. Pero no debe confundirse con la empatía ni el altruismo, ni siquiera con la compasión como la hemos visto hasta ahora. No se trata de una decisión por responsabilizarse, ni de un *conocimiento* previo sobre la naturaleza humana (como la compasión), sino de una escucha a una obligación inmemorial que precede al sujeto. La responsabilidad, por tanto, no es una *virtud*, en tanto mérito propio, sin la posibilidad previa de la constitución del sujeto moral, y como tal hunde sus raíces en la ontología. Es *otro modo que ser*.

Lévinas señala: "Me prohíbo ejercer esta responsabilidad como piedad, porque yo debo cuentas a aquel mismo del que soy contable; o como incondicional obediencia en un orden jerárquico, pues soy responsable de aquel mismo que me ordena" (1991, p. 102). De esta manera, se abandona el concepto de libre albedrío como exaltación de la autonomía y la voluntad de emprendimiento. Para Lévinas la libertad duramente autocentrada ha consistido en una sistemática privación de la libertad al otro y en su sometimiento. Creón

es un excelente ejemplo de libertad autocentrada; él “sacrifica” el cuerpo de Polinices y la vida de Antígona en aras de la estabilidad del bien social.

Pero desde la perspectiva levinasiana, la “verdadera” libertad sólo existe en la responsabilidad por el otro. Y lo que hace del otro algo único e irreductible es su sufrimiento. No se trata de tener piedad por un semejante porque el día de mañana puede tocarme a mí su suerte, no es autocompasión, sino la tarea de exponerse al otro, con su inquietante alteridad.

Para Lévinas la igualdad, como igualación radical, es inmoral, es expresión de la totalidad, lo moral es mantener la diferencia del otro, su irreductibilidad. A pesar de que la responsabilidad implica constituirse en *rehén* del otro, es aquí donde se gana la libertad y la unicidad, pues se responde como ser único y elegido, como ser insustituible. Además, “la incondición de rehén no es el caso límite de toda solidaridad, sino la condición de toda posible solidaridad” (Lévinas, 1987, p.188). Por tanto no se trata de alienación, puesto que la responsabilidad hace que yo sea irremplazable, insustituible; en este sentido soy “por el otro y para el otro pero sin alienación, sino que inspirado” (1987, p. 183).

A Antígona no le importa si alguien más puede sustituirla en la tarea de enterrar a su hermano, lo que importa es que ella es la que ha de enterrarlo. Esta tarea la define y le da sentido, “posee la identidad del *asignado*, de aquel que es responsable y no puede ser sustituido. A él queda confiada el prójimo, y su identidad se construye como imposible escapatoria ante tal responsabilidad” (Lévinas, 1994, p. 187-188). Antígona asume así la responsabilidad del cadáver

de su hermano, hecho todo “rostro”, como “extraña autoridad desarmada”, emana de él una “orden” y una “enseñanza” que son taxativas para Antígona. Dejándose impactar por ellas, desarrolla su responsabilidad constituyente en respuesta a ese tú fraterno.

Así, la humanidad de Antígona no está en su poder, en su capacidad, sino es su responsabilidad “en la pasividad, en la acogida, en la obligación respecto al otro: es el otro el que es primero” (Lévinas, 1994, p. 130).

Se trata, por tanto, de una responsabilidad que no se funda en la conciencia autónoma sino en una heteronomía (no entendida a la manera kantiana), que anula la concepción del ser como *totalidad* (cerrada y omniabarcante) y lo establece como *infinito* (siempre abierto).

Un punto fundamental de la responsabilidad heterónoma es que no puede olvidarse de los muertos. La muerte es la relación más asimétrica posible. Adorno señalaba que el verdadero amor es el que se da a lo muertos porque estos no pueden devolver ni las gracias<sup>47</sup>.

Silvana Rabinovich (2003) retoma de Lévinas el ejemplo bíblico de Ritspah bat Ayah (II Samuel 21, vv. 10-14), madre de dos de los siete sacrificados para recibir el perdón de los guibonitas, quien protegió los cadáveres sin derecho a entierro durante seis meses, hasta lograr que el rey David ordenase el entierro. Es esta obstinación femenina de cuidar del otro que, desde la perspectiva de la fragilidad, protege al otro bajo su propia piel, que

---

<sup>47</sup> Tafalla (2003) señala que “Adorno nos conmina a amar a los otros como si estuvieran muertos, pertenecieran al pasado y fueran incapaces de devolver lo recibido. El amor escapa del intercambio y del cálculo, sólo puede ser desinteresado. Amar es siempre a fondo perdido” (p. 150).

pone el cuerpo por el otro, la que muestra la gratuidad del amor. Esta obstinación femenina puede verse como una especie de delicada mixtura entre el enfoque de la ética del cuidado y el de la ética de corte levinasiano. En esta última, dada la categoría decisiva de *responsabilidad antecedente*, el otro es cualquier otro —no el ligado a mí orgánicamente—, el que puede ser otro para mí, el que tiene que ser otro para mí.

Al igual que Antígona, Ritspah bat Ayah, con su acto de debilidad, consigue subvertir el orden predeterminado por los marcos de justicia. No instituye nuevas cortes supremas, ni escribe nuevas leyes, sino que las pone en cuestión incansablemente, incluso sin transgredirlas (Ritspah no comete desobediencia alguna, su acto podría catalogarse dentro de lo que hoy se denomina “resistencia pacífica”. Antígona sí violenta una ley, su acto cae más bien en el terreno de la disidencia). Tanto Antígona como Ritspah se insertan en otro sentido de la justicia, “una justicia infinita cuya misión es cuestionar a la justicia instituida, y que no consiste en vengar muertes y cobrar sangre, sino en cuidar lo irrecuperable y por eso mismo indestructible” (Rabinovich, 2003, p. 71).

Ni Ritspah ni Antígona buscan fundar nada, sino apenas “desfondar aquello que se pretende poseedor del infundado derecho de administrar las vidas y las muertes, que como ella sabe, son siempre ajenas.” (p. 72).

En conclusión considero que es posible analizar a Antígona bajo el concepto levinasiano de *responsabilidad* debido a la intensidad y radicalidad con que la protagonista responde ante el cadáver expuesto de Polinices. Sin embargo, hay ciertos elementos que la distancian de la ética de Lévinas porque



las otras relaciones intersubjetivas de Antígona (con Hemón y con Ismene) no parecen compasivas, mucho menos *responsables* (en sentido levinasiano). Además, Polinice no es el totalmente otro que impacta a Antígona. Hay lazos previos especiales de fraternidad con él. Por otro lado, aunque la ética que nos propone Lévinas se aplica especialmente ante el otro, víctima y frágil, de algún modo, también el otro dominador —Creón— es un “tú” ante el que Antígona no puede abrirse. Finalmente, desde la perspectiva levinasiana sería muy difícil explicar la afirmación de *autonomía* que Antígona realiza contra el poder al disentir con toda fuerza de su convicción.

La radical perspectiva levinasiana se ha hecho acreedora de algunas críticas que la consideran sobrehumana. Supondría tal hiperbolización del otro que acaba por ignorar la humilde y necesaria estima del sí mismo como sujeto de iniciativa<sup>48</sup>. La aceptación de la dimensión de *rehén* del otro implica un olvido de sí que subordina radicalmente toda iniciativa, que hace impensable un concepto de sí mismo definido por su anhelo de realización, por su apertura y su capacidad de descubrimiento y discernimiento, por su capacidad también de entrar en el intercambio del dar y recibir (relaciones simétricas). Esta es la crítica que realiza Ricoeur y la que alimenta su libro *Sí mismo como otro*.

No se trata, para Ricoeur, de concebir al sí mismo como *rehén*, sino de la recuperación del sí mismo en su apertura al otro. Esta dimensión de apertura y

---

<sup>48</sup> En realidad, la reflexión de Lévinas sobre el totalmente otro ante el que me expongo, se prolonga en la figura del “Tercero” —cualquier otro como el otro— que, de algún modo, establece la simetría y hace que emerja la cuestión de la justicia. Por ejemplo, yo soy todo responsabilidad para el otro, en el extremo, incluso aunque sea mi verdugo, pero para mi pueblo puedo reclamar justicia. De esta manera, la hiperbolización se suaviza. De todos modos, por un lado, hay que unir esta reclamación de justicia con el impacto del rostro del otro: “el Tercero me mira con los ojos del otro: el lenguaje es la justicia”, según dice expresamente Lévinas.

recuperación es la que permite definir la intención ética como el “anhelo de vida realizada, con y para los otros, en instituciones justas”. Si Antígona se quedara exclusivamente en esa entrega absoluta de la perspectiva de Lévinas, sería imposible ver en ella la prefiguración del derecho a la disidencia que, como hemos visto, requiere tanto de entrega como de autonomía.

## **6. Compasión y promesa : la perspectiva de Ricoeur**

Hasta ahora he establecido cómo la *Antígona* de Sófocles se articula con la ética del cuidado a través de la acogida al otro cercano visto como particular y único. Igualmente, la manera en que esta visión adquiere una dimensión política al plantearse como una *praxis* que disiente del orden establecido, y que reivindica los derechos de las víctimas en nombre de una justicia prefigurada como fundamento de los derechos humanos. También he planteado cómo la actitud radical de Antígona la acerca al concepto de “responsabilidad” de Lévinas, pero que éste no la contiene del todo debido a la irrenunciable afirmación de su autonomía.

A continuación explicaré cómo la perspectiva ricoeuriana logra sintetizar los principios de autonomía y heteronomía, de cuidado y de justicia, de normatividad, y de anhelo de vida buena, que se sostienen en la propuesta ética del filósofo francés y que están presentes ya en la propia figura de Antígona. Para ello haré un recorrido que va de la mano del concepto de identidad narrativa.

recuperación es la que permite definir la intención ética como el “anhelo de vida realizada, con y para los otros, en instituciones justas”. Si Antígona se quedara exclusivamente en esa entrega absoluta de la perspectiva de Lévinas, sería imposible ver en ella la prefiguración del derecho a la disidencia que, como hemos visto, requiere tanto de entrega como de autonomía.

## **6. Compasión y promesa : la perspectiva de Ricoeur**

Hasta ahora he establecido cómo la *Antígona* de Sófocles se articula con la ética del cuidado a través de la acogida al otro cercano visto como particular y único. Igualmente, la manera en que esta visión adquiere una dimensión política al plantearse como una *praxis* que disiente del orden establecido, y que reivindica los derechos de las víctimas en nombre de una justicia prefigurada como fundamento de los derechos humanos. También he planteado cómo la actitud radical de Antígona la acerca al concepto de “responsabilidad” de Lévinas, pero que éste no la contiene del todo debido a la irrenunciable afirmación de su autonomía.

A continuación explicaré cómo la perspectiva ricoeuriana logra sintetizar los principios de autonomía y heteronomía, de cuidado y de justicia, de normatividad, y de anhelo de vida buena, que se sostienen en la propuesta ética del filósofo francés y que están presentes ya en la propia figura de Antígona. Para ello haré un recorrido que va de la mano del concepto de identidad narrativa.

### 6.1. El concepto de identidad narrativa

El concepto de identidad narrativa fue propuesto por Ricoeur en *Tiempo y narración III* (1985) y desarrollado en *Sí mismo como otro*. Constituye una respuesta hermenéutica a la inmediatez y a las pretensiones autofundantes del *cogito* cartesiano. Para Ricoeur hay dos ideas que lo alejan de la propuesta cartesiana: 1) no hay un *yo* sin el complemento intrínseco de la intersubjetividad, y 2) todo conocimiento está mediado por el lenguaje, de manera que sólo podemos acceder a nosotros mismos de manera metafórica o “simbólica”, por ello propone la fórmula reflexiva del *sí*. Pero Ricoeur tampoco respalda la tradición que él llama del *Cogito herido* y que representa Nietzsche, para quien toda pretensión de verdad es una ilusión<sup>49</sup>. Ricoeur propone entonces una hermenéutica del *sí mismo* que parte de la pregunta por el *quién*: ¿quién habla?, ¿quién actúa?, ¿quién se narra? y, finalmente ¿quién es el sujeto de imputación?, y que culmina con la idea de la atestación, que es una certeza que proviene de la “creencia en”.<sup>50</sup>

Como respuesta a la pregunta *quién* realiza la acción se propone una instancia narrativa que desustancializa al *yo*, que es, por tanto, una categoría de la *praxis* y no una entidad metafísica. En tanto que instancia narrativa, la respuesta a la pregunta sobre *quién* realiza la acción requiere ya un principio interpretativo. Pero para que la identidad narrativa se inscriba en el mundo de la ética falta un paso más: el que va de la *descripción* de las acciones a la

<sup>49</sup> “Las verdades son ilusiones que hemos olvidado que lo son” Cit. En Ricoeur (2006) p.XXV.

<sup>50</sup> “La atestación se presenta primero como una especie de creencia. Pero no es una creencia “dóxica”, en el sentido en que la *doxa* tiene menos grado que la *episteme* Mientras que la creencia dóxica se inscribe en la gramática el ‘creo que’, la atestación depende de la de ‘creo en’” Ricoeur (2006) p.XXV.

*prescripción*, esto es: el paso que va del sujeto de la acción al sujeto de la imputación, aspecto que desarrolla en su obra *Sí mismo como otro*.

Ricoeur establece que la identidad narrativa tiene dos componentes que se relacionan dialécticamente: la identidad *idem* y la identidad *ipse*. Ambos tipos de identidad permanecen en el tiempo, pero no de la misma manera. Ricoeur (2006, p.111), entiende por permanencia una “*continuidad ininterrumpida* entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo”, identidad reconocible, personal e intransferible. La identidad *idem* unitaria, reconocible e intransferible que permanece en el tiempo básicamente, es el *carácter*, la *forma de ser* y de manifestarse de un individuo. “El carácter es un conjunto de señales distintivas que pertenecen a un individuo y que todos reconocemos, señales que nos permiten identificar al sujeto a través del tiempo afirmando que es el mismo sujeto” (Ricoeur, 2006, p. 113).

Ya desde *Finitud y culpabilidad* (2004) el autor define *carácter* como uno de los extremos de una polaridad existencial que expresa la *desproporción* entre el anhelo de infinito y la realidad finita del hombre. El carácter representa la perspectiva finita frente a la apertura de la aspiración a la dicha, de la misma manera como la perspectiva del cuerpo representaba lo finito frente a la apertura infinita del verbo. El carácter no se decide, no se hace, sino que es “el origen no elegido de todas mis elecciones” (Ricoeur, 2004, p. 80). Así el carácter es inmutable y es recibido, constituye al sujeto y sólo cambia desde él.

En *Sí mismo como otro* (2006), Ricoeur define la identidad *idem* como “un concepto de relación y una relación de relaciones.” El carácter es, entonces, la

constante de la ecuación que contiene la relación de todas las variables del individuo objeto de la narración.

Pero el carácter como expresión de la *mismidad* no es la única forma de permanecer en el tiempo. La otra tiene que ver con la identidad *ipse* y es la fidelidad a sí mismo mediante la promesa que se hace al otro. “El mantenimiento de sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro puede contar con ella” (p. 168). Por tanto, el mantenimiento de sí desde la perspectiva *ipse* tiene ya una implicación ética. El ser humano capaz de *prometer* es por tanto ya sujeto de imputación moral.

La promesa cumple, de hecho una doble función ética: responde a la confianza que el otro pone en mi fidelidad y salvaguarda la institución del lenguaje.

Es muy importante considerar que la *ipseidad* no se apoya en la *mismidad* cuando realiza una promesa, ya que ésta no depende del carácter de la persona, sino en “la voluntad de constancia, de mantenimiento de sí”. Cumplir la promesa puede estar en oposición a las inclinaciones del carácter, que pueden conducir a una circularidad egocéntrica.

Ahora surge la pregunta: ¿es la identidad *ipse* una forma de ser rehén del otro en sentido levinasiano? Si bien en ambos autores la identidad personal sólo se construye “atravesada” por el otro y en una actitud de entrega, en un “¡Heme aquí!”, que es escucha y respuesta, hay en la propuesta ricoeuriana una reivindicación de la simetría —abierta a modulaciones asimétricas— expresada en una necesidad de confianza mutua. En esta relación de confianza el sí mismo

no se convierte en rehén absolutamente pasivo que se siente empujado a una responsabilidad estrictamente unidireccional, sino que abre un camino de retorno, es un *sí mismo como otro*. Esta relación se institucionaliza en el lenguaje. Es compromiso.

Por otro lado, ¿cuál es la relación de la *ipseidad* y la compasión? Ricoeur (2006a, p. 167) señala explícitamente: “aquello a que el locutor se compromete es a hacer o a dar, no a experimentar emociones, pasiones o sentimientos”. Es claro que la compasión no puede ser objeto de promesa. Nadie puede hacer la promesa de “compadecerse”. Pero ¿proviene la promesa de un acto de compasión? Aquí tenemos que volver a la definición de la primera parte de este capítulo. Si concebimos la compasión exclusivamente como *pasión*, entonces puede verse como una inclinación emocional que posibilita la promesa. “Prometo hacer ciertas acciones porque me conmuevo de tu dolor”, pero no sería un requisito indispensable, en el sentido de que puedo prometer aun cuando yo no sufra dolor por tu dolor. Sin embargo, si se le concibe como virtud en el sentido no sólo de que promueva una acción (cosa que ya está implícita en la promesa misma), sino en el sentido de que entraña un conocimiento sobre la dignidad y la finitud humana, entonces sí resulta un fundamento necesario para la promesa. Sólo puedo comprometerme con quien considero un ser sufriente *igual* a mí<sup>51</sup>. Sólo es capaz de prometer el ser humano que tiene la capacidad del cuidado hacia el otro —y a su vez la conciencia de vulnerabilidad, tanto de sí mismo como del otro—, la capacidad de preocuparse por el otro, y ‘pre-ocuparse’ es

---

<sup>51</sup> Desde luego que este no es el caso de la experiencia religiosa en el sentido de la promesa de Dios al hombre y del hombre a Dios.

atender al otro con antelación, antes de, es estar pendiente de él para ser eficaz en la promesa.

El acto de no cumplir la promesa se llama traición. No cumplir las promesas es a la vez traicionar la confianza del otro, y la del lenguaje, institución que mediatiza la confianza mutua. Es como matar al otro con la intención y la actitud, es considerarlo menos que nada, es no tenerle respeto ni atención. Es un acto de indiferencia y de impiedad. Además la traición hacia el otro es también traición y deslealtad hacia la propia identidad *ipse*. Pues, como señala Etxeberria (1995, p. 210), “soy yo mismo en la medida de que alguien cuenta conmigo”.

Aunque se trata de una promesa implícita, si aplicamos este esquema a la *Antígona* de Sófocles podemos constatar que muchos de los elementos impregnan decididamente la conducta de la protagonista. Dicho de otro modo: hay experiencias vivenciales de lazos relacionales que implican promesas abiertas que las circunstancias se encargan de concretar. Antígona es fiel a una promesa que, aunque no pronunció explícitamente, sí reconoce implícitamente, y ahí encuentra su razón de ser y su sentido del honor o estima de sí:

Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. Y ciertamente no voy a ser cogida en delito de traición (45-46).

No se trata, por tanto, de la promesa ligada a la arbitrariedad de la voluntad, sino de una promesa que se le impone moralmente a ésta última. De manera que si bajo la perspectiva de Lévinas leíamos que la entrega de Antígona la des-sitúa, la exilia, la hace perder su sitio, ahora, bajo la visión de la promesa del *ipse*, Antígona recobra su identidad, su puesto en el mundo



otorgado por la fidelidad a su palabra. Este acto de fidelidad a la promesa, a la identidad atravesada por el *otro*, la sostiene aun frente a la muerte.

En Antígona hay una tensión entre el “¿quién soy?” y el “¡Heme aquí!”. El carácter rebelde de Antígona, heredado de Edipo, es su identidad *idem*. Ella es así. En la escena del enfrentamiento con Creón, el corifeo dice:

Se muestra la voluntad fiera de la muchacha, que tiene su origen en su fiero padre (172-73).

Se manifiesta con tanta fortaleza que parece eclipsar al *ipse*. Pero la ipseidad está también ahí, imbricada con ese *idem*, precisamente como apertura al otro.

Desde la perspectiva de la dialéctica entre *idem* e *ipse*, es entonces explicable que Antígona sea inflexible ante Creón y ante los propios seres que ama: Ismene y Hemón, y al mismo tiempo esté *atravesada* de piedad por el cadáver de su hermano. Hay quien le ha reprochado sentir sólo piedad por los muertos, pero ¿qué puede haber más vulnerable que un cadáver expuesto y abandonado? La piedad que siente por Polinices, y que no parece sentir por Eteocles se basa en que es el primero el abandonado, al otro se le ha hecho justicia y reconocimiento, con lo que su condición de víctima ha quedado difuminada. Su promesa al otro es la fuerza de la debilidad de Antígona. Si bien, por ser fiel a su promesa se hace tan vulnerable como su hermano, y su castigo será ser enterrada viva, la promesa tiene tal fuerza y tales concreciones en su caso, que se muestra capaz de borrar los límites entre vivos y muertos y exalta una fuerza tal que sólo puede provenir de la aceptación conjuntada de la vulnerabilidad propia y del otro.

Creón, en su autosuficiencia, es un claro ejemplo de un personaje que posee únicamente una identidad *idem*. Su carácter intransigente permanece constante durante toda la obra. Incluso en el momento (trágicamente tardío) en que reconsidera sus decisiones. Esta reconsideración la realiza por temor a las amenazas, pero nunca por consideración a *otro*. Al final, destruido, con la pérdida de quienes ama, lamenta la imposibilidad de continuar la propia descendencia. Creón es incapaz de abrirse al sufrimiento de cualquier otro. La arrogancia de su racionalidad se lo impide.

Pero más que una esquematización reduccionista en términos de interpretar el enfrentamiento entre Antígona y Creón como identidad *idem-ipse*: identidad *ipse* (Antígona) versus identidad *idem* (Creón), la propuesta de la “pequeña ética” ricoeuriana permite una profundización más interesante si contrastamos sus definiciones de ética y moral, así como su propuesta de “sabiduría práctica”, que en más de un sentido parecerá regresamos a la *phrónesis* estudiada en el capítulo anterior.

## 6.2. Ética y moral en *Antígona*

La conceptualización de la ética y de la moral<sup>52</sup> proviene de la diferenciación entre lo que es estimado bueno, y lo que se impone como obligatorio. La ética queda definida como la intencionalidad de una vida realizada (con y para los otros en instituciones justas), en tanto que la moral es la articulación de esta

---

<sup>52</sup> Ricoeur aprovecha la existencia de estos dos términos en nuestro lenguaje, para dotarles de significados que son diferentes a los que hoy en día, en la filosofía contemporánea escrita en español, tienden a ser dominantes. En esta “moral” remite a las morales existentes en la sociedad, mientras que la “ética” implica una reflexión filosófica sobre esas morales y sobre el hecho moral en sí.

intencionalidad dentro de normas caracterizadas por la pretensión de universalidad y por su carácter restrictivo.

La ética tiene una perspectiva teleológica, heredada de Aristóteles, en tanto que la moral tiene un carácter deontológico, desarrollado por Kant. La orientación a la “vida buena” permite las ponderaciones teleológicas aplicadas a cada acción. La perspectiva moral muestra lo que se impone como obligatorio cuando se requiere articular la visión ética con las normas que, a su vez, pretenden ser universales. La moral, entonces, reúne con pretensión de universalidad abstracta las prohibiciones, prescripciones, los deberes, las normas, leyes.

Ricoeur (2006 ) establece tres puntos clave de la relación entre ética y moral:

- 1) la primacía de la ética sobre la moral,
- 2) la necesidad para el objetivo ético de pasar por el tamiz de la norma,
- 3) y la legitimidad de un recurso al objetivo ético, cuando la norma conduce a atascos prácticos (Situación que justamente sucede en *Antígona*).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona esta articulación entre ética y moral con la *Antígona* de Sófocles?

En primer lugar no debemos perder de vista, como quedó establecido en el capítulo I, que la traducción del lenguaje poético al lenguaje filosófico no es automática. La sabiduría trágica resulta irreductible a la sabiduría práctica y a su articulación ética o moral, debido a tres circunstancias que el propio Ricoeur (2006, p.261) establece: 1) la presencia de energías arcaicas y míticas que son

fuerza inmemorial de infortunios; 2) la mezcla imposible de analizar entre restricciones de destino y elecciones deliberadas, pues en la motivación se mezcla la obcecación divina con la reivindicación que cada personaje realiza de ser el único responsable de sus actos, y 3) el efecto catártico sobre las pasiones que la tragedia suscita.

La visión de Ricoeur sobre la *Antígona* de Sófocles no difiere sustancialmente de la de Hegel y Nussbaum que hemos estudiado en el capítulo II, en el sentido de que considera que hay una estrechez y parcialidad de perspectivas tanto en Antígona como en Creón:

Hay que reconocer a Hegel que la visión del mundo de Antígona sea tan limitada y carente de contradicciones internas como la de Creón. Su manera de zanjar entre *philos* y *ekhthros* (amigos y enemigos) es tan rígida como la de Creonte: sólo cuenta el vínculo familiar, centrado en la "fraternidad". Sólo el pariente muerto es *philos*" (Ricoeur, 1990, p. 264).

Sin embargo, al igual que Hegel, Ricoeur (2006) se pregunta: "¿Por qué nuestra preferencia por Antígona?", e intenta responder, entre otras ideas, con dos que considero fundamentales y que retomaré más adelante: 1) porque, figura extrema de la no-violencia frente al poder, es la única que no ha violentado a nadie, y 2) porque el ritual de la sepultura atestigua un vínculo entre los vivos y los muertos, en el que se revela el límite de lo político.

Sin embargo, pese a esta aceptación de la "superioridad ética de Antígona", Ricoeur continúa considerando que lo que alimenta la reflexión sobre la obra proviene del enfrentamiento entre dos "visiones morales irreconciliables". De donde se deriva lo que por cierto constituye una de las propuestas centrales de *Sí mismo como otro*: el hecho de que ante un conflicto irresoluble de carácter deontológico es necesario regresar al orden teleológico, enriquecido por lo que

el autor denomina una “convicción crítica”. Es decir, el hecho de que ante dos propuestas morales opuestas y enfrentadas es necesario recurrir a la visión de vida buena reformulada por la reflexión práctica y el concepto de *convicción*.

En este sentido, no sólo *Antígona* sino la tragedia griega en general, es fuente de conflictos morales irreconciliables que pueden alimentar la racionalidad práctica. Sin embargo, mi hipótesis es que en la postura de Antígona hay una imbricación entre ética y moral que hace que su postura sea mucho más fundamental que la de Creón.

Ricoeur marca tres momentos tanto para la ética, como para la moral. La ética se integra por: estima de sí, solicitud y sentido de justicia, mientras que la moral se constituye por la autonomía, el respeto y la legalidad. Veamos cómo se articulan estos conceptos en Antígona:

En un primer sentido Antígona puede interpretarse como sometida a una ley que considera mucho más fundamental que otra: enterrar a los muertos. Su sometimiento está atravesado por la *solicitud*, es decir, por un “Heme aquí”. Sin embargo, esta “obligación” le confiere a su vez un “derecho”: el de disentir políticamente —lo que expresa como vivencia de autonomía—. De esta manera Antígona afirma tanto el ámbito de la heteronomía —estimulada por el otro— como el de la autonomía. Guiada por la *solicitud* que reclama el cadáver descubierto de su hermano, pondera la justicia de lo bueno: enterrar a su hermano, sobre la positivación de la justicia que realiza Creón. Pero al hacerlo afirma otro ámbito de normatividad, es decir otra positivación de la justicia: la de Dikè, es decir, la que se concibe como divina.

El acudir a cubrir el cuerpo expuesto no es reivindicado por la protagonista como una excepción ante la regla, sino con un principio de universalización: *todo cadáver debe ser enterrado*, principio en el que radica la concreción de su sentido de la justicia; ley para la que no cabe la excepción propuesta por Creón: todos los cadáveres deben ser enterrados *menos* el de quien atacó la ciudad.

Como el propio Ricoeur reconoce hay dos valores que podemos establecer como fundamentales en la postura de Antígona: la no violencia y la conciencia de los límites del poder humano. La motivación de Antígona responde por tanto a una interesante imbricación ético-moral: la estima de sí (su anhelo de vida buena) la hace sentirse responsable de acudir con solicitud a cuidar el cadáver de su hermano, al tiempo que acata una ley que ella considera superior e innegociable. La articulación de esta acción triangular: estima de sí, solicitud, justicia, conduce a que su motivación (deseo) se transforme en *convicción*.

### **6.2.1. La ética de la convicción**

No olvidemos que la perspectiva ética se desarrolla en tres partes: la estima de sí (deseo de vida buena), la solicitud (con y para los otros) y la justicia (en instituciones justas). La ética incorpora así al deseo, lo que hace destacar su carácter de anhelo, de aspiración optativa (que no arbitraria), anterior al imperativo. Este carácter afectivo expresa la *estima de sí*, misma que puede ser entendida como la experiencia de “dignidad ontológica” que, según explica Ricoeur, no es una forma refinada de egoísmo o de *hybris*, sino “la base de

elemental confianza que capacita al sí-mismo para todo movimiento de apertura al mundo y a los otros.” Por este motivo, la *estima de sí* sólo alcanza su sentido pleno a través de los tres componentes de la vida ética: el otro y las instituciones justas. Lo primero es que en este deseo de vida buena hay un anclaje en la *praxis*. El bien, aquí no es el bien platónico, sino el bien para nosotros. Por ello requiere de la deliberación<sup>53</sup> y de la interpretación.

La deliberación está íntimamente ligada a la *phrónesis* y tiene que ver con las “configuraciones de acción” o “planes de vida”, los cuales tienen un movimiento de vaivén entre ideales lejanos y el peso de las ventajas y de los inconvenientes de la elección de tal plan de vida en la práctica<sup>54</sup>.

Ricoeur explica que entre el objetivo ético y las elecciones particulares hay una especie de círculo hermenéutico en virtud del juego de vaivén, como en un texto en el que el todo y la parte se comprenden uno a través del otro.

Así, la vida buena es, para cada uno, “la nebulosa de ideales y de sueños de realización respecto a la cual una vida es considerada como más o menos realizada, o como no realizada” (Ricoeur, 2006, p. 184).

Ahora, la pregunta: ¿es la vida de Antígona una vida realizada o una vida truncada? Todo depende de la interpretación. Por un lado, vemos cómo, aún en medio de las fuerzas oscuras del destino con el que carga la descendiente de

---

<sup>53</sup> Aquí se abre un espacio para reflexionar si la deliberación y la acción preferencial sólo se refiere a los medios, como lo establece Aristóteles en el libro III de la *Ética a Nicómaco* y que parece contradecir lo que se menciona en el libro VI de la misma obra, donde la *phrónesis* permite al hombre sabio dirigir su vida y que escapa al modelo medio-fin.

<sup>54</sup> Resulta interesante que para Ricoeur, el plan de vida está incluido en la unidad narrativa. Mientras que el plan de vida acentúa el lado voluntario, (lo que Sartre llama “proyecto existencial”), el término “unidad narrativa” hace hincapié en la composición entre intenciones, causas y casualidades que encontramos en todo relato y que hace aparecer al ser humano como sufriente y como actuante.

los Labdácidas, hay una *estima de sí* que resulta del deseo de una vida que se realiza aun bajo el riesgo de la muerte. Este plan de vida consiste en atender a un llamado de *otro* desprotegido según lo que ella y la tradición consideran como *bueno y justo*. Lo que le lleva a reconfigurar su ideal más primario de realización —que podría concretarse en ser esposa y princesa—, a verlo como secundario y entregarse a un ideal que considera más trascendente. Antígona se estima a sí misma porque estima los fines de su acción.

El momento del *con y para los otros* se abre a través de concepto de *solicitud*. Esta es la parte en la que la relación con Antígona parece mucho más clara en tanto que la solicitud está emparentada con la *compasión*.

Para Ricoeur, la *solicitud* despliega la dimensión dialogal de la *estima de sí*, por lo que la *estima de sí* y la *solicitud* no pueden pensarse la una sin la otra. Es decir: me considero valioso en tanto que soy *capaz* de acudir al llamado del otro y ser escucha. Pero mi *capacidad* requiere del otro para *realizarse*. En palabras aristotélicas, el otro llena el hueco entre la *potencia* y el *acto*.

La solicitud ricoeuriana, a diferencia de la responsabilidad levinasiana, enfatiza la reciprocidad, al deseo de vivir juntos que para Aristóteles es condición indispensable de la amistad. La solicitud está basada fundamentalmente en el intercambio de *dar y recibir*.

Como señalé en apartado anterior, en Lévinas la iniciativa descansa en el otro, es una iniciativa que no instaure ninguna relación, pues el otro representa la exterioridad absoluta. El rostro no aparece, "no es *fenómeno* es *epifanía*" (Ricoeur, 2006.). El rostro instruye, conmina, lo cual marca un contraste con la



reciprocidad de la amistad. A través del rostro, el sí levinasiano es *asignado* a la *responsabilidad* por el otro. La asignación a la responsabilidad tiene como contraparte la pasividad de un yo convocado. Para Ricoeur el término de la *asignación* es ya “muy moral”, pues considera que pertenece al orden del imperativo, de la norma.

En Antígona hay, sin duda, *pasividad* en el acatamiento de una normatividad considerada superior, pero también hay *solicitud*, y con ella lo que Ricoeur (2006, p.198) denomina “espontaneidad benévola”. Este concepto es mucho más fundamental que la obediencia al deber. Ricoeur considera que la “espontaneidad benévola” está íntimamente ligada a la estima de sí dentro del objetivo de la “vida buena”. Desde ella, hay una recuperación del sí, pues el *dar* se iguala con el *recibir* a modo de *reconocimiento* que el sí realiza de la superioridad de la autoridad que le ordena actuar según la justicia. La disimetría se compensa mediante el movimiento retroactivo del reconocimiento. Sin duda, en Antígona *su deber* esta precedido por una “espontaneidad benévola” que se cristaliza en la compasión. Ricoeur ve la compasión como la situación inversa de la *conminación* (que obliga a seguir la norma). El otro ahora es un ser sufriente. En la compasión ricoeuriana el arranque de la experiencia moral está también en el otro. El horizonte de simetría y reciprocidad se da gracias a que en la compasión el otro que sufre otorga un *dar* que no se funda en su poder de obrar y de existir, sino en su debilidad misma. Así, la desigualdad de poder es compensada por una reciprocidad en el intercambio: sabernos ambos vulnerables y destinados a la muerte. “Un sí llamado a la vulnerabilidad de la

condición mortal puede recibir de la debilidad del amigo más de lo que él le da bebiendo de sus propias reservas de fuerza” (2006, p. 199).

En este sentido, la compasión supera a la amistad, pues compartir la pena del sufrir no es lo simétrico de compartir la alegría de vivir. Más allá de la amistad grata (aristotélica) está la enseñanza de la tragedia. En la tragedia hay compasión sin *philia*: nos compadecemos de los amigos y también de los enemigos. Lo que el sufrimiento del otro despierta en el *sí*, son sentimientos dirigidos espontáneamente hacia el otro. De manera que hay una íntima unión entre el objetivo ético de la *solicitud* y la realidad afectiva de los sentimientos encarnados.

Es verdad que Antígona no puede decirle a su hermano la declaración de reciprocidad, de similitud. Algo que podría formularse como: “Tú también eres capaz de comenzar algo en el mundo, de actuar por razones, de jerarquizar tus preferencias, de estimar los fines de tu acción y de este modo estimarte a ti mismo como yo me estimo a mi misma”. Su hermano ya no está, pero en el aprecio de su cadáver se destaca no sólo su vulnerabilidad, sino también su valor insustituible. Y es a través de la experiencia del carácter irremplazable de la pérdida del otro amado como se conoce el carácter irremplazable de la propia vida.

En síntesis, el sometimiento de Antígona a la ley de los dioses está precedido por una “disposición benévola”; una solicitud teñida por la compasión y una experiencia de irreparabilidad que restituye a Antígona el valor irremplazable de su propia vida. Estos elementos “rescatan” a la protagonista de

la condición de *rehén*, de la “responsabilidad” pura en sentido levinasiano. Le otorgan una dignidad y una estima de sí que serán fundamentales para darle la posibilidad de oponerse al tirano desde una *autonomía* que, sin dejar de estar imbricada con la *heteronomía* y con su propio destino trágico, le permiten visualizarse como una prefiguración del derecho a la disidencia.

La convicción es el antecedente de la disidencia —derecho que sólo otorgará la modernidad—. Ricoeur (2001) explica que la convicción surge tras una experiencia de crisis, de desajuste, de des-ubicación. Tras esta experiencia de estar a la intemperie y de experimentar la propia errancia, viene entonces la experiencia de lo intolerable, es decir, el punto límite del aguante.

La *Antígona* de Sófocles inicia justamente con la exposición de esa crisis:

¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre! ¿Acaso sabes cuál de las desdichas que nos vienen de Edipo va a dejar de cumplir Zeus en nosotras mismas mientras aún estemos vivas? (1-4).

La desgracia genera la crisis, la crisis es una experiencia de des-ubicación y el punto límite del aguante.

A partir de este momento extremo lo intolerable genera una reubicación en el mundo y otorga un nuevo lugar desde donde enfrentar la confusión y la pérdida. Lo intolerable revierte la crisis con su vacío de sentido, para convertirse en adhesión y compromiso con aquello que sostiene nuestra confrontación con él y cuya elaboración va a generar la *convicción*.

En la convicción, yo me arriesgo y yo me someto. Yo elijo, pero me digo: no puedo hacer otra cosa. Yo tomo posición, tomo partido y así *reconozco* lo que más grande que yo, más durable que yo, más digno que yo, me constituye en deudor insolvente. La convicción es la réplica a la crisis: mi puesto me es asignado, la jerarquización de preferencias me obliga, lo intolerable me transforma de cobarde o de espectador desinteresado, en hombre de convicción que descubre creando y crea descubriendo (Ricoeur, 2001, p. 92-93).

Por tanto, la convicción y el compromiso no parten de una adhesión abstracta a un orden determinado, sino de la confrontación en la crisis con la experiencia concreta de lo intolerable, es decir, aquello más allá de lo cual la experiencia de ser persona se disolvería. Antígona se vislumbra como un *arquetipo* de la convicción, de la experimentación de lo intolerable que la conduce a reubicar su identidad: ella se definirá como “la hermana fiel”, “la obediente de los dioses”, “la valiente que desafía el poder del tirano”. Antígona experimenta lo intolerable y lo convierte en una causa por la que “vale la pena morir”, o “no se puede hacer otra cosa más que morir”.

La convicción es una afirmación en la negación. Requiere de una experiencia previa de dislocación. Por tanto, en la raíz de la convicción hay una tensión creativa entre interioridad (la convicción es algo mío) y exterioridad (me remite a algo superior a mí con capacidad de ordenar mi vida), tensión que se experimenta a la vez como fragilidad y como fortaleza.

Ricoeur (2001) explica que no se trata de una propiedad de la persona sino un criterio de ella; es decir, de una condición de posibilidad de ser persona. Ese criterio significa que no tengo otra manera de discernir un orden de valores capaz de requerirme sin identificarme con una *causa* que me supera. En esta dialéctica de autoafirmación y sometimiento a una *causa*, Antígona se juega la vida.

La convicción motiva la creación de situaciones que permiten la concreción de los valores, pero son las situaciones históricas concretas las que

ponen a prueba y justifican la solidez de las convicciones<sup>55</sup>. La convicción entonces está claramente ligada a la promesa, en tanto que requiere de fidelidad en el tiempo y la acogida de la alteridad en la propia identidad. La diferencia es el paso por la experiencia de lo intolerable que eleva la promesa a la dimensión del ideal, de la causa.

La convicción está también íntimamente relacionada con la sabiduría práctica, la cual es definida por Ricoeur (2006) como una “réplica poética frente a los conflictos suscitados por la aplicación de la ley moral en situación concreta”. Ejercer la sabiduría práctica es aplicar la creatividad para inventar acciones que le permitan al sí-mismo edificar su libertad y al mismo tiempo someterse ante lo insuperable.

Sin embargo, aún falta un paso más en la sabiduría práctica para convertirse en “convicción crítica”. Es el más difícil de todos: el del reconocimiento de aquello que da un valor superior al otro, a saber, el reconocimiento de lo que para el otro es su intolerable. Sólo así puede comenzar la resolución práctica de un conflicto: en la acogida del otro y en la comprensión de las “razones” del otro. Sin embargo, esta acogida es prácticamente imposible de alcanzar para los protagonistas de las tragedias clásicas (Creón se arrepiente no por el peso de las razones de los otros (Hemón, Tiresias), sino por el miedo

---

<sup>55</sup> Además de esto hay que tener presente que para Ricoeur las convicciones adquieren solidez cuando se confrontan tanto con las argumentaciones como con las interpretaciones de los grandes relatos de sentido que han ido emergiendo en nuestras culturas y que la recepción constante de los mismos ha consolidado.

a la amenaza). Pero quien sí puede lograr la acogida de las *razones* de todos es el público<sup>56</sup>.

En este sentido, en Antígona parece no haber “convicción crítica”, pues es incapaz de vislumbrar los intolerables del otro —Creón—, así como de ponderar y resolver teniendo presentes los contextos y las consecuencias, tanto para aplicar las directrices del deber, como para precisar las excepciones a la regla, especialmente cuando están comandadas por la solicitud debida al otro<sup>57</sup>. La convicción crítica será algo que se espere del espectador de la tragedia, no de sus protagonistas. El personaje que muestra mayor capacidad para acoger los argumentos de su “enemigo” es Hemón, quien primero se muestra comprensivo de las “razones” de su padre y luego demuestra por qué están equivocadas.

Así podemos decir que Antígona va y viene, de la solicitud compasiva que clama justicia, a la autonomía que tiene trasfondo de estima de sí, sosteniéndose todo ello en una fuerte convicción.

Creón, por su parte, parece un ser autónomo que pretende “darse a sí mismo la ley”, pero darla también a la ciudad, con lo que a su vez pretende ser la encarnación del bien de la misma. Intenta *universalizar* su norma: “quien ataca la ciudad nunca puede alcanzar los mismos merecimientos que quien la

---

<sup>56</sup> Ricoeur explica que al negarse a aportar una “solución” a los conflictos que la acción ha hecho irresolubles, la tragedia, tras haber desorientado la mirada, condena al hombre de la *praxis* a reorientar su acción, por su cuenta y riesgo, en el sentido de una sabiduría práctica crítica. Esta respuesta, aplazada por la contemplación festiva del espectáculo, hace de la convicción el más allá de la catarsis. La catarsis abre el camino a la convicción.

<sup>57</sup> Por otro lado, si Antígona argumentara moralmente tratando de llegar a un juicio situado, muy posiblemente su conclusión sería la de su acción: el hecho de saber que se encontraba ante el deber de hacer la excepción a la regla de Creón.

defiende". Sin embargo, hay un peso emotivo que "ensucia" la pureza de la ley: su soberbia y su desprecio a las mujeres. Esto hace que Creón se quede a medio camino de la norma, faltando además al respeto, y sin tener de trasfondo fundante la perspectiva ética.

### **6.2.2. El *sí mismo* y la norma moral.**

Si, a diferencia de Antígona, la acción de Creón carece de fundamento ético, ¿tendrá un fundamento moral? A continuación haré una revisión de la norma moral desde la perspectiva de Ricoeur.

Al igual que el ámbito de la ética, el ámbito de la moral se sostiene sobre tres ángulos, que en el caso de esta última son: la autonomía, el respeto y la ley. La autonomía equivaldría al deseo de vida buena, pero pasado por el tamiz de la *universalidad*, donde el *deseo* se transforma en *buena voluntad*. El respeto es el equivalente a la solicitud, pero pasada por la norma, y la legalidad es el aspecto normativo de la justicia.

#### **6.2.2.1. La *autonomía***

¿Cómo se estructura la autonomía moral? Ricoeur explica, siguiendo a Kant, que la obligación moral descansa en el concepto de *buena voluntad*, la cual atiende lo que es bueno "sin restricción", es decir, sin tener en cuenta las condiciones interiores y las circunstancias exteriores de la acción. A diferencia del deseo deliberado (aristotélico) que se reconoce en su objetivo, la buena voluntad se reconoce en su relación con la ley. Es la respuesta a la pregunta "¿qué debo hacer?", cuya respuesta se expresa en términos *imperativos*,

mientras que el deseo se expresa en términos *optativos* y responde a la pregunta “¿cómo quiero vivir?”

¿Por qué es restrictiva la buena voluntad? ¿Por qué parte de lo que *no debe* hacerse? Ricoeur (2006, p. 217) explica que esto se debe a la idea de *universalidad* enfrentada con las limitaciones que caracterizan a una voluntad finita. Ya que por ser finita está empíricamente determinada por inclinaciones sensibles. Por lo que la voluntad sólo es buena cuando restringe las inclinaciones. En otras palabras: sólo liberándose de las inclinaciones es posible, para el sujeto moral, autorregularse, o sea, darse a sí mismo la ley.

Desde esta perspectiva, explica Ricoeur, la reflexión moral es una puesta a prueba de los candidatos al título de “bueno sin restricción”, de lo que es *universalizable* y, por implicación, candidato al título de “categóricamente imperativo”. Se trata de una estrategia progresiva de distanciamiento, de depuración, de exclusión, al término de la cual la buena voluntad se iguala a la voluntad *autolegisladora*. Por el contrario, el deseo racional de Aristóteles no se caracteriza por su pretensión de universalidad, sino por su teleología interna: tender a su propio bien determinado por un plan de vida buena que involucra a la comunidad.

El aspecto restrictivo de la norma moral determina su carácter de imperativo y por tanto su espera de obediencia. Como toda orden, espera ser obedecida. Esta relación entre orden-obediencia marca una nueva diferencia entre la norma moral y el objetivo ético. En el lenguaje ordinario, para que funcione la dinámica de la norma moral se requiere de un alocutor y un locutor,



alguien que manda y alguien que obedece. Kant ha interiorizado esta situación y ha colocado en el mismo sujeto el poder de mandar y de obedecer o desobedecer. Por tanto, la inclinación se define por su poder de desobediencia. Kant asigna este poder a la pasividad inherente a la inclinación que le hace llamar “patológico” al deseo<sup>58</sup>.

La *autonomía* moral alcanza su plenitud en oposición a la *heteronomía* del albedrío, y deviene estrictamente formal: “la moral reside ahí donde la simple forma legisladora de las máximas, es por sí sola el principio suficiente de determinación de la voluntad”. La autonomía sustituye la obediencia al otro por la obediencia a sí mismo, la obediencia pierde así todo carácter de dependencia y de sumisión.

#### **6.2.2.2. El respeto**

Para formular el segundo imperativo: *tratar a la humanidad en su propia persona y en la de otro como un fin en sí y no sólo como un medio*, Kant ha introducido ya la idea del respeto, el cual es considerado, en tanto sentimiento, como uno de los motores de la razón práctica. Es un motor en cuanto inclina, según el modo de un afecto recibido pasivamente. Entonces, Ricoeur se pregunta por la posición de la autonomía en relación con la afección por el otro implicada en el estatuto del respeto. (2006, p. 226).

---

<sup>58</sup> Kant establece también la posibilidad de los imperativos hipotéticos, relacionados con la habilidad y con la prudencia, y que se distinguen del imperativo categórico por el hecho de que este último ha pasado la prueba de la universalidad ¿Cuál es la motivación propia de los imperativos hipotéticos?, nada menos que la “facultad de desear”, las “máximas subjetivas”.

Para “salvar” al respeto del pantano movedizo de la inclinación, Kant escinde en dos la afectividad: la que sigue dependiendo de la patología del deseo y la que puede considerarse como la marca misma de la razón en el sentimiento. Desde esta perspectiva, el respeto se “salva” en tanto puede considerarse “marca de la razón en el sentimiento”. Sin embargo, la *estima de sí*, como expresión reflexiva del objetivo de la “vida buena”, cae “bajo la cuchilla kantiana que la arroja del lado malo de la línea de división” (Ricoeur, 2006, p. 227), porque para Kant cualquier expresión de la estima de sí ajena a la ley moral es nula. Kant lo menciona así: “Todas las pretensiones de la estimación de sí mismo que preceden a la coincidencia con la ley moral son nulas y desprovistas de todo derecho” (cit. en Ricoeur, p. 227).

De manera que para pasar “del otro lado”, la estima de sí tendría que someterse a la prueba de *universalización*. Ricoeur considera que el respeto kantiano es la variante de la estima de sí que ha pasado con éxito la prueba este criterio.

Sin embargo, para Ricoeur, lo importante es que Kant ha introducido con la idea de respeto un factor de pasividad en el propio corazón del principio de autonomía. Situación que lo llevará a poner en duda la autonomía de la autonomía (considerada como autosuficiencia).

En el ensayo sobre “El mal radical” elaborado en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1969), Kant disculpa al deseo y atribuye al libre albedrío mismo el origen del mal. El mal es definido como un mal empleo del

libre albedrío que trastoca el orden que impone colocar el respeto a la ley por encima de la inclinación.

El mal es radical porque corrompe el fundamento de todas las máximas; además en cuanto inclinación natural no puede ser extirpado por las fuerzas humanas. Ricoeur explica que es precisamente porque hay mal que la ética tiene necesidad de asumir los rasgos de la moral. Porque hay mal *necesitamos* la moral (y su carácter restrictivo). “Porque hay mal, el objetivo de la ‘vida buena’ debe asumir la prueba de la obligación moral: Obra únicamente según la máxima que hace que puedas querer al mismo tiempo que no sea lo que no debe ser, a saber: el mal” (Ricoeur, 1990, p. 231).

De manera que la solicitud se vuelve norma de respeto porque hay desviaciones maléficas que se insertan en una disimetría inicial de la interrelación, una disimetría de poder (donde uno es agente y el otro es paciente) y que van desde la influencia y la manipulación, hasta el asesinato. Por eso la norma de respeto más contundente es: no matarás<sup>59</sup>. Y en el espacio que va de la solicitud al *no matarás* se inscriben las formas de violencia, figuras que se derivan de la no reciprocidad de la interacción.

La posibilidad de la violencia reside entonces en el *poder-sobre*, (que no es lo mismo que el *poder-hacer* sobre el que Ricoeur desarrolla toda su teoría del *hombre capaz*, ni que el *poder-en-común*, fundamento olvidado de la política)

---

<sup>59</sup> Ricoeur habla de tres de formulaciones del imperativo “no matarás”, si lo enmarcamos en la llamada “regla de oro”: 1) Negativa (Talmud): “No hagas a tu prójimo lo que aborrecerías que se te hiciera a ti”. Deja abierto el abanico de las cosas no prohibidas y deja sitio a la invención de la moral en el orden de lo permitido. 2) Positiva (Evangelio): “Y según queráis que hagan con vosotros los hombres, así haced también vosotros con ellos”, donde se designa la benevolencia a hacer algo a favor de prójimo. Y 3) el Levítico: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”, en el que se conjunta filiación, solicitud y norma.

El *poder-sobre* no alcanza a compensar la asimetría inicial de la relaciones con la solicitud porque, después de todo, el mal ya está ahí, previa a toda interacción humana, como la serpiente en el paraíso, para utilizar una figura del Ricoeur de su *Simbólica del mal*<sup>60</sup>

De manera que en tanto la moral replica a la violencia, la moral tiene un carácter prohibitivo. En cambio, en el objetivo ético la solicitud es totalmente afirmativa como intercambio mutuo de estimas de sí. Así, surge la pregunta: ¿qué es más fundamental: la prohibición de la violencia o el intercambio de estimas de sí? Sin duda, de la respuesta a esta pregunta se derivan dos concepciones antropológicas contrapuestas. Para Ricoeur, la afirmación de las estimas de sí es más fundamental que la prohibición, por dos razones 1) es aspiración última, mientras que la prohibición es mediática, es sólo “un paso para”, y 2) es ella la que refuerza la indignación, es decir “nuestro rechazo de la indignidad infligida a otro” (2006, p. 235). En este punto radica la superioridad de la ética frente a la moral, tal como lo propone Ricoeur.

Tras un largo rodeo por la descripción de los elementos que conforman la moral desde una perspectiva moderna, este punto resulta fundamental para el análisis de *Antígona*. Creón lanza un decreto (una norma) para detener la violencia (para que nadie más se atreva a invadir la ciudad). Sin embargo, la aspiración ética de Antígona que sintetiza en sus palabras: “Yo no vine a compartir el odio, sino el amor”, le da una dimensión mucho más fundamental que la de la norma. Pero además tenemos que detenernos a reflexionar si la norma de Creón se ajusta a los criterios de universalidad e imparcialidad. Y mi

---

<sup>60</sup> Publicada en su libro *Finitud y culpabilidad* (2004).

propuesta es que no se ajusta. Si bien la norma surge como coacción contra la violencia, es precisamente en nombre de la normatividad misma que se acaban ejerciendo los extremos más crueles de la violencia: la tortura (enterrar viva a Antígona). Aunque en la época antigua no es posible hablar de dignidad y respeto en el sentido kantiano, aun para la sensibilidad de la época, la moralidad de Creón es seriamente cuestionada por contravenir las normas de los dioses. Desde un punto de vista moderno, su “moral” es absolutamente equivocada al tratar tanto al cadáver de Polinices como a la propia Antígona como un medio y no como un fin.

Tratar a la humanidad en mi persona y en la de otro como un medio es ejercer sobre la voluntad de otro ese poder que lleno de moderación en la influencia, se desencadena en todas las formas de violencia y culmina en la tortura (Ricoeur, 2006, p. 239.).

Para que la violencia no finque su imperio, la medida es acudir a la *regla de oro*, la cual opone la exigencia de reciprocidad al proceso de victimización. Y detrás de la regla de oro sale a la superficie la intuición, inherente a la solicitud, de la alteridad verdadera, en palabras de Ricoeur, “tras la Regla de Oro late la reciprocidad de intercambio mutuo de estimas de sí”. El problema viene cuando se olvida este fundamento de la alteridad sobre la autonomía, de la estima de sí frente a la norma, de la ética frente a la moral, porque entonces la prohibición que se justifica en la contención de la violencia corre el riesgo de “descarnarse”, de formalizarse en extremo y caer en el exceso totalitario, en el ejercicio de poder de quien “impone” la norma. Y este es el principio de todos los totalitarismos, incluyendo el de Creón.

La tragedia, con sus conflictos irresolubles, promueve un ejercicio de deliberación. Sin embargo, en el caso de *Antígona*, la superioridad de una

institución fundamentada en la solicitud es clara sobre una institución que formula una ley basada en la soberbia y en una prefiguración del totalitarismo: “buscando el bien de la totalidad (la ciudad) se permite el crimen y el sacrificio de algunos (el cadáver de Polinices, primero, y a Antígona, después).

Es interesante analizar las acciones de Creón a la luz de esta perspectiva. En un primer momento podemos pensar que su error de *phrónesis* consiste en la aplicación irrestricta de una ley muy estricta; en su incapacidad para contextualizar convenientemente el tratamiento que debe dar al cadáver de su sobrino; en realizar una generalización abstracta que se olvida del otro concreto en un contexto concreto. Sin embargo, el error de Creón no es sólo de *phrónesis* sino también de *hybris*, de una *hybris* que lo conduce a formular y sostener una ley que transgrede sus límites: los límites de lo humano frente a lo divino. Creón, entonces, es un gobernante totalitario y soberbio. Hay una subjetividad bajo la norma de Creón, una pasión: el desprecio.

Si Antígona casi recorre el círculo ético, Creón equivoca el camino de la formulación moral. La *Antígona* de Sófocles no trata, por tanto, de dos perspectivas morales en conflicto, sino de una perspectiva ética abierta a la moralidad, enfrentada a una perspectiva de aspiración moral, pero que cae en la inmoralidad de la soberbia y la crueldad.

## **Conclusiones**

Como vimos en los capítulos anteriores, la tragedia se fundamenta en una concepción antropológica que se define por dos conceptos: vulnerabilidad y

institución fundamentada en la solicitud es clara sobre una institución que formula una ley basada en la soberbia y en una prefiguración del totalitarismo: “buscando el bien de la totalidad (la ciudad) se permite el crimen y el sacrificio de algunos (el cadáver de Polinices, primero, y a Antígona, después).

Es interesante analizar las acciones de Creón a la luz de esta perspectiva. En un primer momento podemos pensar que su error de *phrónesis* consiste en la aplicación irrestricta de una ley muy estricta; en su incapacidad para contextualizar convenientemente el tratamiento que debe dar al cadáver de su sobrino; en realizar una generalización abstracta que se olvida del otro concreto en un contexto concreto. Sin embargo, el error de Creón no es sólo de *phrónesis* sino también de *hybris*, de una *hybris* que lo conduce a formular y sostener una ley que transgrede sus límites: los límites de lo humano frente a lo divino. Creón, entonces, es un gobernante totalitario y soberbio. Hay una subjetividad bajo la norma de Creón, una pasión: el desprecio.

Si Antígona casi recorre el círculo ético, Creón equivoca el camino de la formulación moral. La *Antígona* de Sófocles no trata, por tanto, de dos perspectivas morales en conflicto, sino de una perspectiva ética abierta a la moralidad, enfrentada a una perspectiva de aspiración moral, pero que cae en la inmoralidad de la soberbia y la crueldad.

## **Conclusiones**

Como vimos en los capítulos anteriores, la tragedia se fundamenta en una concepción antropológica que se define por dos conceptos: vulnerabilidad y

destino. El pensamiento trágico es, por tanto, un serio cuestionador de las pretensiones totalitarias de la racionalidad. La visión del destino y del sufrimiento inevitable pone en cuestionamiento tanto a la fría normatividad racional, como a las pretensiones radicales de autosuficiencia moral.

En su aceptación de la dimensión de seres frágiles y expuestos, la tragedia es un llamado a la sensatez y a la solidaridad compasiva. En este sentido, el aporte contemporáneo que la tragedia posee es su vínculo con las llamadas éticas de la alteridad a través de la compasión trágica.

La moral sólo se construye desde el otro, en la atención de cuidado a su particularidad contextualizada, en el hecho de asumir la deuda que tenemos con los más débiles y con las víctimas, en la actitud de escucha, y en la capacidad de fidelidad a la promesa que nos reclama el otro. La tragedia antigua, a su manera, lo sabía. Y el vínculo entre la enseñanza trágica y estas éticas contemporáneas se establece en las diversas formas en que opera la compasión, tanto en su nivel de respuesta emotiva, como en su dimensión de compromiso moral ante el sufrimiento del *otro* que me constituye en un *sí mismo*.



## CONCLUSIÓN

Entre las múltiples inquietudes que han motivado el desarrollo de este trabajo, hay dos que resuenan como una constante: ¿cuál es la aportación significativa de los poetas trágicos a la filosofía moral? Y ¿cómo podemos interpretar la *Antígona* de Sófocles desde la perspectiva de las corrientes éticas contemporáneas?

A la primera pregunta respondo: quien quiera encontrar en las tragedias antiguas recetas sobre cómo es bueno vivir o identificar “modelos ejemplares” que sirvan de guías morales, seguramente se encontrará decepcionado o forzará su interpretación evaluadora adaptándola a su propio horizonte moral. Por otro lado, a quienes consideran que la tragedia griega no es un campo propicio para la indagación ética debido a que los personajes no actúan libremente, sino que son movidos por los hilos de dioses caprichosos e impredecibles, y sin libertad no hay ética, les diré que tienen razón. Es imposible hacer una traducción directa del discurso poético de la tragedia al discurso teórico de la ética.

Sin embargo, lo interesante y paradójico de los personajes trágicos es que a pesar del “fondo tenebroso” sobre el que se realizan sus acciones, ellos reivindican para sí mismos la responsabilidad de sus actos. Si no fuese así, no habría héroes trágicos sino víctimas inocentes y pasivas. Los héroes trágicos deliberan y actúan bajo la fuerza de una convicción irrefrenable que desborda la iniciativa de los dioses y que permite hacer jerarquizaciones morales en sus conductas.

Por este motivo, lo que los poetas trágicos aportan a la filosofía moral es la problematización de la condición humana. La propuesta ética que se deriva de la tragedia tiene que ver con los conceptos de *insuficiencia*, *fragilidad*, *falibilidad* y *vulnerabilidad*. Pero éstos no son vistos como “fallas” o “defectos”, sino como condiciones estructurales del ser humano desde las cuales los hombres y las mujeres se “construyen a sí mismos”.

Desde la perspectiva trágica, los valores humanos son inseparables de la vulnerabilidad y la insuficiencia. Estas características son las que hacen que la apertura hacia los otros y hacia lo otro resulte indispensable.

Pero la tragedia no se limita a mostrarnos personajes frágiles y vulnerables, sino que expresa, con excepcional claridad, cómo la aceptación de nuestra fragilidad y finitud es condición de posibilidad para compadecernos de los otros, tan sufrientes y mortales como nosotros mismos. Esta capacidad de sufrir por el mal de otro genera vínculos interhumanos que nos permiten no sólo vivir juntos, sino enriquecer la propia existencia a través de la compañía comprensiva y solidaria.

Así, los seres sufrientes e inacabados se reconocen como compañeros en la aventura de vivir. Armados de una *racionalidad* que, al tiempo que transforma la realidad, construye espejismos de grandeza y soberbia, los hombres y mujeres nos reconocemos también como seres a merced de circunstancias ingobernables que exponen no sólo nuestra fragilidad, sino la fragilidad de la bondad. Ante los callejones sin salida a los que conduce el

destino, en los que cualquier elección resulta dolorosa y culpable, a veces no queda más que la perplejidad y la compasión.

Esta es la propuesta ética que se deriva de la tragedia: el reconocimiento intelectual y emotivo de nuestros límites y de la fuerza vinculadora de nuestras carencias, cuando nos proponemos avanzar hacia el horizonte de lo justo y lo bueno.

Y ¿*Antígona*? ¿Qué tiene que ver con nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI este personaje que surgió hace más de 30 siglos y que ha sido reescrito tantas veces a la largo de la historia de la literatura occidental?

Desde la perspectiva del siglo V la *Antígona* de Sófocles es un llamado a la *phrónesis*. La prudencia es fundamental para controlar los excesos de la *hybris* humana. Las pasiones son expresiones de la desmesura y tanto Creón como Antígona actúan bajo el influjo de una pasión. El hecho de que la pasión de Antígona resulte mucho más positiva y justificada en términos éticos y morales, no exime a Sófocles de recomendarle mesura a través del coro.

Desde la perspectiva del siglo XXI Antígona puede ser interpretada como la síntesis que articula en forma compleja y peculiar las corrientes éticas más influyentes en la historia de la filosofía moral: la moral kantiana —con su énfasis en la autonomía y el sentido del deber y de la norma—, y la *eudaimonia* aristotélica —con su propuesta de vida buena contextualizada—.

Sólo una conciencia autónoma puede rebelarse ante el poder tiránico en nombre de valores que considera superiores. En este sentido, Antígona prefigura el derecho a la disidencia y la formulación de la ética de la convicción.

Al mismo tiempo, Antígona se establece como escucha y acogida de lo que considera más débil y desprotegido: el cadáver expuesto de su hermano. De esta manera Antígona se inscribe en la ética del cuidado y retoma algunos rasgos de la ética ante las víctimas.

La entrega de Antígona es tan radical que por momentos nos recuerda el concepto levinasiano de responsabilidad. Sin embargo, la capacidad para enfrentarse con autonomía ante el poder, la dejan “más acá” de la calidad de *rehén* del otro. En cambio, su acción puede interpretarse plenamente como respuesta a una promesa implícita que constituye una identidad de apertura (el *ipse* ricoeuriano). Desde la perspectiva de Ricoeur, tal como ha sido interpretada en esta investigación, Antígona es síntesis de carácter estable y de apertura al otro a través de la promesa y de la memoria; es síntesis de los anhelos de justicia y de cuidado; de los principios de autonomía y de heteronomía; es síntesis de la normatividad y del anhelo de vida buena.

Quedan en el aire, como estafetas que pueden retomarse en trabajos futuros, varias preocupaciones e intereses. Entre ellos están, por ejemplo: ¿cómo se han reformulado las implicaciones éticas de Antígona en las obras dramáticas del siglo XX, sobre todo en los influyentes textos de Bertold Brecht y Jean Anouilh? ¿Cómo se ha reescrito Antígona en nuestra América Latina, bajo la óptica de la convicción y de la de la compasión?

Sin duda, la heroína trágica aún puede iluminar el mundo moral de nuestros días, sólo es cuestión de inclinar la cabeza para escuchar y acompañar los latidos del corazón.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, F.R. (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alford, F. (1993). "Greek Tragedy and Civilization: The Cultivation of Pity" en *Political Research Quarterly*, (Vol. 46, No. 2, junio de 1993, pp. 259-280).
- Aristóteles. (1983). *Ética nicomáquea* (2ª. ed.). Colección BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM ET ROMANORUM MEXICANA. (A. G. Robledo, Trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- (2006) *Poética* (3ª. ed.). (Salvador Mas Trad.) Madrid: Colofón. Biblioteca Nueva.
- (2005) *El arte de la retórica* (2ª. ed.). (E. I. Granero, Trad.). Buenos Aires: Eudeba.
- Arteta, A. (1996). *La compasión*. España: Paidós.
- Begué, M-F. (2002). *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*. Buenos Aires. Biblos.
- Benhabib, S. (2006). *El ser y el otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Barcelona: Gedisa.
- Bentley, E. (1985). *La vida del drama* (1ª. reimpresión) (Atheneum de Alberto Vanasco Trd.). México D.F.: Paidós.
- Bertold, M. (1974) *Historia social del teatro* T. I (G. Gutierrez Trad) Madrid: Guadarrama.
- Borra, C.M. (1971) *Historia de la literatura griega* (7ª. reimpresión) (Alfonso Reyes Trad.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brun, J. (1971). *El retorno de Dionisios*. México: Edit. Extemporáneos.
- Bucci, J. (1999). *Agorá. Las ideas políticas clásicas. Historia y textos*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Camarero, A. (1975). *Vocabulario elemental de la cultura clásica griega*. Bahía Blanca, Argentina: Cuaderno de trabajo.
- Comte-Sponville (2005). *Pequeño tratado de las grandes virtudes* (B. y M. Corral Trad.) Barcelona: Paidós.
- Copjec, J. (2006). *Imaginemos que la mujer no existe* (Ética y sublimación). (T. Arijón. Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Doods, E.R. *Los griegos y la irracionalidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Esquilo. (1986). *Tragedias* (2ª reimpresión). (B., Perea, Trad.). Madrid: Gredos.
- Etxeberria X. (1994). "El pensamiento de Paul Ricoeur en torno a la violencia", en J. A. Binaburo y X. Etxeberria, *Pensando en la violencia* (pp. 72-96). Madrid: La Catarata.
- (1995). *Imaginario y derechos humanos desde Paul Ricoeur*. Bilbao: Desclée de Brouwer S.A.
- (1999) "Perspectiva política del perdón", en VV.AA., *El perdón en la vida pública* (pp. 53-106), Bilbao: Universidad de Deusto.
- y Bilbao, G. (2005). *La presencia de las víctimas del terrorismo en la educación para la paz en el País Vasco*, Bilbao: Bakeaz.
- (2006). "Felicidad", en A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, *Diccionario de la existencia*. (239-249). Barcelona: Anthropos.

- (2006b), "Memoria y víctimas: una perspectiva ético filosófica", en  
Gómez Isa (dir.). *El derecho a la memoria* (pp. 223-250). San Sebastián:  
Alberdania.
- (2007). ¿Qué perdón necesitamos y qué perdón es políticamente  
posible en España y en la sociedad vasca? Bilbao: *Sal Terrae*.
- \_\_\_\_\_ (2007 a). *Dinámicas de la memoria y víctimas del terrorismo*. Bilbao:  
Bakeaz
- Faigenbaum, G. y Zanger J. (2004). *Antígona: entre la épica y la tragedia*.  
Antroposmoderno. Obtenido el (fecha), en  
[http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id\\_articulo=591](http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=591)
- Friedman, M. (2001). "El feminismo en la ética: las concepciones de la  
autonomía" en M. Fricker y J. Hornsby *Feminismo y Filosofía*. Barcelona:  
Idea Books S. A.
- García C., (2002), "Los sofistas y Sócrates" en Camps, V. *Historia de la ética* (2ª.  
ed.). Barcelona: Crítica.
- Gilligan, K. (1982). *In a Different Voice* Cambridge, MA: Harvard University  
Press.
- González, J. (2001). *Ética y libertad* (2ª. ed, 1ª.reimpresión) México D.F: UNAM y  
Fondo de Cultura Económica .
- Hegel, G. W. F., (1987). *Fenomenología del espíritu* (8ª reimpresión) (W. Roces,  
con la colaboración de R. Guera). México, D.F.: Fondo de Cultura  
Económica.

- Held, V. (1990). "Feminist Transformations of Moral Theory" in *Philosophical and Phenomenological Research* (Vol. 50, Supplement (autumn), pp. 321-344.
- Hyppolite, J. (1991). *Génesis y estructura de la fenomenología del espíritu de Hegel* (2ª ed.) (F. Fernández Buey, Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- Jaggar, A. (2001) "El feminismo en la ética: la justificación moral" en M. Fricker y J. Hornsby, *Feminismo y Filosofía*. Barcelona: Idea Books S. A.
- Kant, E. (1969). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza.
- (1993). *La metafísica de las costumbres* (A. Cortina Trad.) Barcelona: Altaya.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Kitto, H. (1951) *Los griegos* (Trad. Delfín Garasa). Buenos Aires: EUDEBA
- Kovadloff, S. (1996) *Lo irremediable* (Moisés y el espíritu trágico del judaísmo) Buenos Aires: emecé editores.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario* (La ética del psicoanálisis). (5ª ed.) (D. S. Ravinovich, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Lasso de la Vega, J. (1970). *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta.
- (1998). En Sófocles. *Tragedias* (Prólogo). Madrid: Gredos
- Lévinas E. (1987). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- (1991), "Transcendence et hauteur", en Chaliel, C. y Abensour, M. (dir), *Emmanuel Lévinas* . Paris: de l'Herne.
- (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.



- Lisi, F. (1990). *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la Tragedia*. Madrid: La balsa de Medusa.
- Lovibond, S. (2001). "El feminismo en la filosofía antigua: la apuesta feminista sobre el racionalismo griego" en M. Fricker y J. Hornsby *Feminismo y Filosofía*. Barcelona: Idea Books S. A.
- Lloyd, G. (1984). *The Man of Reason: Male and Female in Western Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacIntyre, A. (2004). *Tras la virtud* (2ª. ed.) (A. Valcárcel, Trad.). Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Mardones, J.M. (2003). "Salvar a Dios: compasión y solidaridad en la finitud" en *La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_, J.M. (2003 a). *La vida del símbolo*. Bilbao: Sal Térrea.
- y Reyes Mate (Eds.) (2003). *La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- Marina, J.A. (1996). *El laberinto sentimental* (2ª. ed.). Barcelona: Anagrama
- Mèlich, J.C. (2002). *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder
- Nicole, E. (1977). *La idea del hombre* (4ª. reimpresión.). México: FCE.
- Nietzsche, F. (1985) *El origen de la tragedia* (10ª. Ed. Colec. Austral No.358.). México: Escapasa Calpe. Colección Austral.
- (1986) *El Anticristo. Primer libro de la voluntad de dominio. Ensayo de una transmutación de todos los valores*. (P. Gozález Blanco, Trad.). México D.F.: editorial.

- (2002) *Más allá del bien y del mal*. Barcelona: Ediciones Folio.
- Noddings, N. (1984). *Caring. A Feminine Approach to Ethics & Moral Education*  
Los Angeles: University of California Press.
- Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (A. Ballesteros Trad. Colec. La balsa de Medusa No. 77).  
Madrid: Visor.
- (1997) *Justicia poética*. (C. Gardini Trad.) Barcelona: Andres Bello.
- Padel, R. (2005). *A quienes los dioses destruyen*. (Elementos de la locura griega y trágica). (G. Rosembert, Trad.) México D.F.: Sexto piso.
- Patiño, S. (2007). *La noción de responsividad. Punto de encuentro para tres aproximaciones a la ética*. Tesis doctoral no publicada, Tecnológico de Monterrey.
- Petrie, A. (1947). *Introducción al estudio de Grecia*. (Trad. Alfonso Reyes)  
México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rábade, A. (1995). *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*. Madrid: Trotta.
- Rabinovich, S. (2003). "La mirada de las víctimas: responsabilidad y libertad" en  
*La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- Reyes Mate (1997). *Memorias de Occidente*. (Actualidad de pensadores judíos Olvidados). Barcelona: Anthropos
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. (C. de Peretti, J. Díaz Galán y C. Meloni, Trad.). Madrid: Trotta.

- (2001). *Amor y justicia* (T.D. Moratalla Trad.) Madrid: Caparrós Editores.
- (2006). *Sí mismo como otro* (3ª ed.). (A. Niera Calvo, Trad.). México: D.F.: Siglo XXI Editores.
- (2006a). *Caminos del reconocimiento* (A. Neira Trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rocco, C. (1996). *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad.* (Carlos Gardini, Trad.). Barcelona: Andrés Bello.
- Segal, Ch. (1999). *Tragedy and Civilization: an interpretation of Sófocles.* Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Scheller, M. (2004). *Esencia y formas de la simpatía* (J. Gaos. Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Schiller, F. (1985). "Theatre considered as a moral institution en *Friedrich Schiller Poet of Freedom.* Schiller Institute (editor) New York: Benjamin Franklin House.
- Schopenhauer, A. (1992). *El mundo como voluntad y representación.* Colec. "Sepan cuantos..." (No. 419). México: Porrúa.
- [s.f.]. *Fundamento de la moral* (x ed.). Valencia: F Sempere y com.
- Shaper, E. (1968). *Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure.* The Philosophical Quarterly (x ed., Vol. 18, No. 17, pp. 131-143).
- Smith, A. (2004). *Teoría de los sentimientos morales.* (Eduardo Nicol, Trad.). México D.F: FCE.

- Sófocles. (1998). *Tragedias* (3ª. ed) (J. S. Lasso de la Vega y A. Alamillo, Trad.).  
Madrid: Gredos.
- Steiner, G. (1996). *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.
- (2001). *La muerte de la tragedia* . Barcelona: Azúl editorial.
- Tafalla, M. (2003). "Recordar para no repetir: el nuevo imperativo categórico de  
TW Adorno" en *La ética ante las víctimas* . Barcelona: Anthropos.
- Thomson, G. (1970). *La filosofía de Esquilo*. (M. Pizan. Trad,) Madrid: Ayuso.
- Trías, F. (2006), *Lo bello y lo siniestro* (Ed. Actualizada por Vicente Verdú)  
Barcelona: DEBOLSILLO
- Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. México: Anthropos, UAM.
- Philonenco, A. (2004). *Schopenhauer: una filosofía de la tragedia*. Madrid:  
Anthropos.
- *La filosofía de la desdicha*. México: Taurus, 2004.
- Vegetti, M. (1989). *La ética de los antiguos*. (M. J. Rico Martínez, Trad.). Madrid:  
Síntesis.
- Walker, M. (1989). "Moral Understanding: Alternative *Epistemology* for a  
Feminist Ethics", *Hypatia*, 4, Summer, pp. 15-19.
- Williams, B. (1993) *La fortuna moral* (Susana Marín Trd.) México D.F.: Instituto  
de Investigaciones Filosóficas, UNAM
- Zambrano, M. (1967) *La tumba de Antígona*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Zambrano, M. (1987) *Filosofía y Poesía*. México D.F.: FCE.

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey



**30002007185085**

<http://biblioteca.mty.itesm.mx>