



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

*Política y tragedia:
el mito de Antígona en contextos de violencia*

ENSAYO

que para obtener el título de

Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública

Opción: Ciencia Política

PRESENTA

Saúl Hernández Álvarez

DIRECTOR DEL ENSAYO

Dr. Enrique Díaz Álvarez

Investigación realizada con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México mediante el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) IA301720: Política y afectos en contextos de violencia, responsable Dr. Enrique Díaz Álvarez, corresponsable Dra. Rosa María Lince Campillo.

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, marzo de 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres, Juana Álvarez Hernández
y Luis Hernández Islas.*

Agradecimientos

¿Cómo asignarle valor a algo? El valor de las cosas, de los momentos, de los lazos que formamos no se encuentra en lo raudo o calmo del tiempo, ni en la intensidad o la pasividad con que las sentimos. Por ello es que hay cosas que son imposibles de olvidar, cosas que nos sorprenden y personas incomparables. Entonces ¿cómo agradecer a todas esas personas que están en mi memoria y que me han dado algo sin pedir nada a cambio? Lamentablemente no tengo respuesta a ello y en mi incapacidad de responder les contesto de la única forma que lo sé hacer: escribiendo.

Antes que a nadie quiero agradecer a mis padres. A mi madre por su lucha constante de hacer de mí un hombre de bien, por regalarme mi amor a las letras, por su amor incondicional y por hacerme consciente que el dolor es parte de la vida. A mi padre, por enseñarme que el trabajo y que la fortaleza son algo importante, así como las risas y la felicidad. Gracias por forjar al hombre que soy hoy en día, con sus vicios y virtudes.

A mis hermanos. Mireya, gracias por la madurez y el temple con el que me has tratado siempre. Noé, a pesar de todo siempre serás mi hermano. Jacqueline y Vianey, gracias por la juventud que compartimos, por las tonterías, los conciertos y las risas, su inocencia y alegría me recuerda la jovialidad que suelo olvidar. Luis Ángel, gracias por la infancia compartida, tus consejos y tu escucha son siempre una gran instrucción. También quiero agradecer a Rodrigo por la sobriedad y el pragmatismo de tu pensamiento, es algo de lo que carezco y aprecio de ti. En general, gracias a mi familia por su apoyo y su amor.

Quiero agradecer a Enrique Díaz Álvarez por la oportunidad que me brindó para encontrar mi vocación, por guiarme y hacer posible que mis ideas se materializaran en este ensayo. También quiero agradecer a mis sinodales: Gilda Waldman, Isabel Arregui, Rosa María Lince y Fernando Ayala por el tiempo y las palabras que dedicaron a mi trabajo.

A mis amigos. A Moisés por la juventud en la que soñábamos con poesía, música, filosofía mal leída y anarquía. A Juan García Tapia, tu amistad lo vale todo y yo te he dado tan poco. A José María por los poemínimos, por tu cariño y tu apoyo. A Mauricio Torres por hacerme notar que a veces me subestimo. Quiero agradecer a Héctor y Gibran, por la hermandad, por las risas, las lágrimas, la compañía y hasta las malas experiencias. A Max,

por la vida bohemia y enseñarme que a veces la vida se resume a un moretón en la cara o un viaje a la playa. A Diana Navarro, quien a pesar de la distancia, la culpa y la bruma supo quererme, tolerarme y entenderme, siempre tendrás un lugar en mi corazón.

Quiero agradecer a Mara Dufoo, por escucharme, regañarme y por los consejos. A Yael, por centrarme y mantenerme siempre con los pies en la tierra. A Brandon Briseño por enseñarme que una amistad a veces nace del lugar menos esperado y que las dudas se pueden resolver cuando las compartimos. A Rabadán porque me enseñó que un «te quiero» puede reiniciarte la vida. A Cecilia, «La flor más bella del ejido», gracias por estar ahí cuando lo necesite. A Leonardo por su admiración y los clásicos. También quiero agradecer Ameyalli, Ángel, Daniel, Santiago Harvie, Christian, Luis Candelas, Pablo, Roldan, Diego, Alejandro, Charo y Daniela, en general a todos los que me acompañaron y compartieron conmigo la vida universitaria. También a mis amigos de la UAM: Víctor, José Antonio, Jonathan, David y Seydi, quien fue parte importante de mi vida durante la soledad de la pandemia y el inicio de este proyecto. Y claro, a mis gatos por ser esa compañía necesaria en mi insomnio constante.

Finalmente quiero agradecer a la UNAM y a todos los estudiantes que estuvieron presentes en los cursos en los que tuve la fortuna de contribuir, espero que lo poco que les compartí sirviera en su formación, así como sus dudas y comentarios me ayudaron a mí, esto no hubiera sido posible sin ellos. Quiero agradecer especialmente a Sergio Barrera Figueroa, gracias por la camaradería y la compañía de este último año.

A todos, gracias por creer en mí.

La poesía es resistencia frente a un mundo que se vuelve cada vez más cruel, cada vez más terrible, deshumanizante; la palabra es una forma de resistencia muy clara frente a todo esto. Por supuesto que hay muchas otras. Lo extraordinario es cómo la poesía pese a todo, sigue creciendo. Es un hilo que nos une a todos y sólo se acabará cuando se acabe el mundo. La poesía habla al ser humano no como ser hecho, sino por hacer. Va a la realidad y la devuelve otra. Espera el milagro, pero sobre todo busca la materia que lo hace. Nombra lo que le esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo no sucedido todavía. Ella acepta el espesor de la tragedia humana. La mera existencia de la poesía resiste el envilecimiento de lo humano.

— Juan Gelman

No quería ser una Antígona, pero me tocó.

— Sara Uribe

Índice

Introducción.....	1
I. El uso político de las pasiones trágicas	8
<i>Pathos</i> y <i>psyché</i> en Aristóteles.	8
La actividad de las pasiones.....	13
La tragedia como institución política.....	16
Mito y tragedia.....	22
Acción y consciencia trágica.....	26
La perspectiva negativa del miedo y la compasión.....	29
La virtud del miedo	31
Compasión pública.....	34
Catarsis: los efectos políticos de la tragedia	37
II. Antígona y el duelo.....	41
Antígona en plural	41
La rebeldía de la Antígona de Sófocles	45
La lectura hegeliana	49
La importancia de la muerte y el cuerpo	55
Antígona y el duelo político.....	61
Antígona en Latinoamérica.....	65
III. Mito, tragedia y realidad en México.....	73
Desaparición forzada: categoría y contexto	73
La tradición cruel de México	77
La continuación de la tradición.....	83
La masacre de San Fernando	87
Tragedia y poesía ante la violencia	91
<i>Antígona González</i> y el cuerpo del duelo.....	96
Hacia una comunidad que comparte la tragedia y el dolor.....	101
Consideraciones finales	106
Fuentes de consulta.....	111

Introducción

Durante el siglo VI a.C. un griego, cuyo nombre y obra conocemos sólo por doxografía, inventó la tragedia: Tespis, el natural de Icaria. Después de más de 25 siglos aquella invención de la que no se tiene un sentido claro de su nacimiento, de su génesis o de su intención original sigue estando presente en nuestras vidas. La tragedia en el siglo V a.C. tuvo su máximo esplendor gracias a Esquilo, Sófocles y Eurípides quienes consagraron la universalidad y el espíritu de Grecia en los personajes que recrearon a partir del mito. Con lo anterior, además, inauguraron un fenómeno que sustentaba la participación política que siempre remite a la imagen de Atenas. Probablemente la intención originaria de la tragedia y lo trágico no tenga un sentido claro desde su génesis, pero lo que sí podemos hacer es interpretar ese carácter político que la ha acompañado desde su nacimiento y que, incluso, en nuestras experiencias políticas modernas sigue revelando algo de nosotros.

Platón refiere en el libro X de la *República* sobre la disputa que ha existido, hasta su tiempo, entre la filosofía y la poesía. Como es sabido el poeta es víctima, en primera instancia, de los embates platónicos por una cuestión *mimética* de la concepción epistemológica de las ideas.¹ El poeta y el filósofo se encuentran en un plano complejo en cuanto a la concepción misma de la *aletheia* y de la forma en la que observan los fenómenos, en la forma de aprehensión y, sobre todo, en la forma en que es relacionada con la *paideía* de la *polis* y los ciudadanos. El problema se refiere, en lo general, a la figura homérica como educador, y al mismo tiempo sobre la figura que los poetas ostentaban respecto del orden de la *polis* y el alma de los ciudadanos.

El embate platónico tiene su origen en la teoría de las ideas; en ella la función del poeta es reducida a la misma que tiene cualquier artista *mimético*. El valor de la poesía se encuentra alejado, en tres posiciones, de la verdadera idea, o del ser, de las cosas y por tal se encuentra alejado de manera inmediata de la *aletheia*. La poesía en todo caso, es una mera imitación o interpretación falsa de la forma ideal del mundo. Ya en el *Ion* Platón esbozaba una crítica a los rapsodas, en lo particular, y a la poesía en lo general. En dicho diálogo Platón

¹ Platón, *República*, Gredos, Madrid, p. 318.

cuestiona el arte al que refiere la poesía y el mismo poeta, ya que los temas de la poesía suelen ser variados y, de igual manera, se refiere a la inspiración divina (*entusiasmós*) de la que Homero y Hesíodo, entre otros, apelan para encontrar la creación de la poesía.²

Esta locura (*manía*) posesiva de la divinidad es la que Platón refiere para contraponer la medida, el *dominio de sí*, que pretende frente a las pasiones. La locura divina, que es un estado de arrebato (*ekstasis*), presupone una entrega total al delirio pasional y es por ello que frente a la figura de la filosofía la poesía representa no sólo el engaño o la mentira, sino que también apela a las pasiones, degenera las virtudes públicas de las diversas partes y las clases de la *polis* y del ciudadano, así como de los diversos grupos estamentales. La ruptura o el peligro que Platón mira en el poeta estriba en la capacidad de la imaginación, pero también en la capacidad del poeta como dirigente moral y político.

Así entonces, la justificación de la censura de la poesía, en la *República* de Platón, encuentra su sentido respecto de los valores de verdad que Platón declara como falsos y contrarios para la *paideia* de la *polis*. La preocupación platónica va en un sentido ético-político sobre la conformación misma de la *polis*, en otras palabras: el vínculo que plantea Platón respecto de la poesía y la *polis* se establece respecto del ideal de justicia y de verdad, así como de belleza y bondad. Esa unidad que Platón denominaba como *kalokagathía* se refería a una concepción establecida de orden y armonía, por ello la poesía que irrumpe en la jerarquía de las partes del alma, de los ciudadanos y del sujeto, es contraria al ideal de la justicia, de la belleza, del bien y de la verdad.

Platón, como filósofo, pretende introducir mediante la racionalidad un elemento normativo de la vida humana y con ello plantea una supresión emocional y artística, debido a que dentro de la unidad armoniosa que plantea para la sociedad los elementos artísticos y pasionales resultan ser agentes que conducen al caos. Así entonces, el platonismo, desde esta perspectiva, inaugura de forma clara una división que encumbra el racionalismo y que, además, relega a un carácter secundario el conocimiento que puede provenir de las artes.

Este ensayo parte de una premisa contraria a la de Platón, puesto que pretendo mostrar que la poesía, y en especial la tragedia, son formas válidas de conocimiento, que muestra y

² Platón, *Ion*, Gredos, Madrid, 2014, p. 76-77.

dicen algo de nuestra vida política, de nuestras relaciones y de nuestras experiencias frente a la violencia. A este ensayo lo motiva la siguiente cuestión: ¿La tragedia en el mundo contemporáneo puede ser un recurso al que podamos recurrir para que nos revele algo de nuestra vida política y de nuestras crisis de violencia?

Normalmente suele entenderse, o reducirse, a la tragedia en relación de la estética, del arte, de las reflexiones que la definen en el ambiente filosófico y, sin embargo, dejamos de lado que gran parte de su contexto y su contenido eran esencialmente, desde su origen, elementos políticos. Simon Critchley puntualmente asevera que la tragedia es un instrumento que tiene cabida en cualquier ámbito de la vida, pues más que un entretenimiento o un simple espacio de dispersión constituye una forma de experiencia:

El tema de la tragedia no debe limitarse al asunto de su existencia (o inexistencia) en cuanto a que género dramático, o si bien lo trágico debería darse o no en el teatro. La tragedia es más bien una *forma de experiencia* que trasciende los límites del teatro, dándose, por ejemplo, en el cine, en la televisión, en la política y —quizá de forma más palpable— en nuestra vida doméstica, en nuestros vínculos familiares y en nuestras relaciones afectivas.³

Lo que la tragedia nos pone enfrente, lo que nos revela, no es un conocimiento estrictamente contemplativo (que se resuelva mediante el saber filosófico) y tampoco es un conocimiento que sea determinista y objetivo (en el sentido de la ciencia). Lo que la tragedia nos ofrece es el conflicto al que como personas afrontamos día con día, desde una perspectiva personal, pero también desde una perspectiva política. La tragedia nos brinda imágenes de sujetos vulnerables, de seres necesitados que dependen unos de otros, que sufren, lloran y se compadecen.

La tragedia nos habla de lo apabullante que resulta vivir en comunidad y en ello se concibe el resultado de entenderla como un mecanismo actual al que podemos recurrir para comprender nuestro presente. La tragedia trastoca nuestra condición humana, desgarrar nuestro pasado, nuestra memoria y nos los presenta una y otra vez. Nos muestra y nos dice cosas que ignoramos o queremos olvidar y, de esa manera, nos vuelve presentes ante una realidad vertiginosa que, en muchas ocasiones, nos inmoviliza o nos vuelve ajenos a nuestro entorno social.

³ Critchley, Simón, *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner, España, 2020, p. 47.

La motivación y el pretexto de escribir este ensayo en realidad surge desde un interés personal y una inquietud por el contexto del México contemporáneo. Desde que comencé a tener acceso a la lectura de los pensadores griegos: filósofos, trágicos y cómicos nació en mí un amor profundo por la universalidad de sus ideas, por la actualidad innegable que sus textos siguen arrojando ante nosotros y nuestros problemas. Pertenezco a una generación que creció la mayor parte del tiempo conviviendo con las imágenes que los medios de comunicación y la propaganda oficialista hacían públicas sobre las atrocidades de la llamada *Guerra contra el narcotráfico*. Cuando ingresé a la universidad en 2014 se hizo extremadamente visible el problema de la desaparición forzada, debido a la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa. Sin embargo, durante mucho tiempo nunca pude encontrar un camino por el cual pudiera conjuntar mi interés por la literatura griega y mi preocupación por las condiciones de vulnerabilidad y precarización del país, de cómo afrontar los marcos que normalizan la violencia, hasta que a partir de lecturas y profesores que tuve durante mis años de estudiante me llevaron a notar que la obra de *Antígona* se revela como contemporánea ante nuestra situación, ante nuestras preocupaciones ético-políticas.

En el lenguaje cotidiano entendemos la tragedia como aquello que acontece de manera desgraciada a alguien y lo asimilamos directamente como una calamidad o una pesadumbre, puesto que la tragedia se entiende como un aspecto negativo, un artífice exclusivamente pesimista que nos sumerge en un atolladero del cual no podemos escapar, sin embargo, la tragedia, el dolor, el miedo, la compasión y el duelo no son elementos meramente negativos que nos ensimisman o nos conducen al desinterés y al hartazgo, antes bien busco, a través de este ensayo, reivindicar la idea de la tragedia como aquella fuente que muestra y educa políticamente para un ejercicio intersubjetivo y responsable de nuestras relaciones éticas y políticas.

Dicho lo anterior, el Ensayo se encuentra dividido en tres capítulos. El primero llamado *El uso político de las pasiones trágicas* comienza con un esbozo de la teoría de las pasiones de Aristóteles, puesto que, desde su perspectiva, a diferencia de Platón, éstas tienen una utilidad práctica y política que motiva e influye en los juicios individuales, pero también lo hace de manera general en los juicios y las creencias de una comunidad. El papel de las pasiones en Aristóteles evoluciona de tal forma que su utilidad se proyecta a la función

pedagógico-política de los ciudadanos que observaban las tragedias griegas. Debido a lo anterior el capítulo se enfoca a dar una explicación de la tragedia, dentro del marco de la sociedad ateniense, como una institución formal que consagraba el valor ciudadano y el ejercicio político del disenso y el consenso, es decir, que se circunscribe al ejercicio democrático de las ciudades.

Ahora bien, desde la formalidad institucional Atenas construyó un fenómeno artístico, pedagógico y político; sin embargo, la importancia de las tragedias radicaba más que nada en su contenido y, como tal, el capítulo continúa dando una explicación de la fuente de las tramas trágicas, es decir: el mito. Si bien el mito es la fuente de la trama trágica, la tragedia constituye un fenómeno diferente que resalta en el hecho de mostrar acciones que vuelven vulnerables a los individuos. El capítulo de esta manera se desdobra en una explicación que pretende dar a conocer los aspectos de la tragedia como un instrumento que visibiliza la vulnerabilidad y retoma la utilidad política de la poesía que Aristóteles observaba en su *Poética*.

El primer capítulo del ensayo cierra con una interpretación política de lo que Aristóteles comprendía como *catarsis trágica*. La idea que está detrás de esta parte del capítulo es la de cómo el miedo y, en mayor medida, la compasión eran pasiones políticas que articulaban el espacio público a partir del sufrimiento y la identificación de lo mostrado en escena. El capítulo recoge, de forma general, una perspectiva aristotélica de la tragedia que se interpreta en favor de un entendimiento político, puesto que su institucionalización formal, así como las pasiones que se movilizaban permitían la formación ético-política de los ciudadanos.

El segundo capítulo, *Antígona y el duelo*, toma como presupuesto lo dicho en el capítulo I y comienza por dar una explicación de nuestra recurrente intención de retomar el mito de Antígona para recontextualizarla en diferentes partes del mundo. El capítulo, entonces, da cuenta de la existencia mítica de la figura de Antígona, pasando por las tragedias griegas en las que aparece y se detiene en la escritura griega que nos ha legado la imagen que tenemos de la princesa de Tebas, a saber: la tragedia de Sófocles. Asimismo, el capítulo se detiene en la lectura moderna que más ha influido, tanto a favor como en contra, la de Hegel,

quien observaba que la universalidad y la belleza de la tragedia de Antígona se centraba en el conflicto del Estado y la familia; las leyes humanas y las divinas.

La argumentación a partir de esta parte del capítulo se da en razón de la importancia del cuerpo como elemento político, sobre todo para dar claridad a la importancia que desde Grecia tenía el duelo. La ejemplificación de lo anterior se da a partir de dos textos. Por un lado, el canto XXIV de la *Ilíada* en el que Príamo reclama a Aquiles el cuerpo de su hijo, Héctor, para darle justa sepultura y, por otro lado, *El discurso fúnebre* de Pericles, donde el cuerpo de los soldados griegos caídos en guerra era homologado al cuerpo de la ciudad y sus costumbres.

Los dos ejemplos dados sirven para conducir el argumento sobre la *ontología social* de Judith Butler e introducir la idea de la precariedad y la vulnerabilidad, que se empalman con el cierre del capítulo I. La intención de explicar el duelo como un asunto político, de visibilizar la vulnerabilidad y compartir nuestro sufrimiento mediante la compasión nos habla, por lo tanto, que la tragedia y Antígona son elementos que nos permiten entender los lazos que nos unen como comunidad. El capítulo cierra haciendo un esbozo general de Antígona y sus interpretaciones en América Latina a partir de la obra de Rómulo Pianacci.

Finalmente, el tercer capítulo, *Mito, tragedia y realidad en México*, comienza con un relato breve de la condición que el país ha sufrido durante los últimos años, especialmente haciendo hincapié en la categoría de la desaparición forzada, ya que ésta no cuenta con criterios jurídicos universales que permitan homogenizar o clasificarla en materia internacional con una definición unívoca. Asimismo, se plantea —siguiendo la lectura de Federico Mastrogiovanni— un trazo del fenómeno que va desde la guerra sucia hasta la actualidad, lo que inevitablemente nos conduce al fenómeno de la Masacre de San Fernando.

El camino que se ha trazado a lo largo del ensayo encuentra en esta parte una convergencia importante pues el fenómeno de la desaparición forzada, de la violencia ejercida por los grupos criminales y la tragedia que esto provoca conduce a la escritura del poemario *Antígona González*, de Sara Uribe, cuyo propósito evidencia la precariedad y el dolor del país a través de la poesía. En este sentido el ensayo plantea el papel que la tragedia adquiere frente a la violencia, como elemento de memoria y que ante una sociedad en la que

el cuerpo deviene en un objeto desposeído se reflexione a la poesía, a la tragedia, y al arte en general, como elementos que articulan nuestros vínculos políticos. En las páginas finales del ensayo se aborda el concepto de *necroescritura* y *desapropiación* de Cristina Rivera Garza, que por lo demás nos permite entender a Antígona y a la tragedia como fenómenos que posibilitan compartir el dolor y el sufrimiento como expresiones políticas en el contexto del México contemporáneo.

I. El uso político de las pasiones trágicas

Las pasiones humanas son un misterio, y a los niños les pasa lo mismo que a los mayores. Los que se dejan llevar por ellas no pueden explicárselas, y los que no las han vivido no pueden comprenderlas.

— Michel Ende

Pathos y psyché en Aristóteles.

¿Tienen las pasiones, sentimientos o afecciones algún interés para el campo político? El interés por explicar las pasiones no tiene que ser necesariamente un encomio o exaltación de la irracionalidad, al contrario, es:

Una convicción que se desprende de la reflexión de la razón sobre sus propios límites, que le lleva a reconocer que el elemento lógico, racional y argumentativo es sólo una parte de nuestra identidad como seres humanos y que los sentimientos, los afectos, y las pasiones además de formar parte activa de nuestra identidad no son algo absolutamente heterogéneo e inaccesible a ese lado luminoso que llamamos «racional» sino que constituyen elementos permeables a su influencia y capaces de intervenir activamente.⁴

Sin embargo, este punto de partida que toma Remedios Ávila no constituye el eje primordial de los razonamientos de quienes se han encargado de reflexionar sobre las pasiones. Lo más común en la tradición racionalista es entender a la razón y a la pasión como antípodas irreconciliables, o que sólo algunas de ellas tienen una funcionalidad práctica en vista de un desarrollo privado o público.

Esa visión que contrapone ambos elementos cristaliza en una tradición que tiene su origen en Platón. Esta postura considera que el mayor inconveniente para alcanzar y desarrollar la racionalidad se encuentra en la naturaleza caótica, rebelde, desorientada e incontenible de las pasiones y los deseos humanos. El gobierno, el control, la disciplina y la supresión de las pasiones ha sido la característica del desarrollo racionalista que comparte la visión de que la racionalidad se enfrenta directamente a la naturaleza *maligna* de las pasiones, pues irrumpen abruptamente en el *buen comportamiento* de los agentes.

⁴ Ávila, Remedios, *Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*, Trotta, Madrid, 2018, p 31.

Las pasiones, desde esta perspectiva, aparecen como enfermedades incurables, que corrompen, que someten y que mantienen al individuo como un simple agente pasivo que recibe o padece cada uno de los efectos que la pasión vierte sobre él. Debido a lo anterior, es que esta tradición mira con recelo la pasión, pues no permite el libre ejercicio de las acciones. Sin embargo, existen otras posturas que tratan de mostrar que si bien las pasiones tienen este efecto de pasividad también motivan el actuar de los sujetos, que no relegan al individuo a un simple padecer ciego y sin dirección, y que las pasiones también impulsan un cierto tipo de inteligencia que orienta nuestra praxis.

Luis Salazar Carrión en *El síndrome de Platón* señala que «desde la antigüedad pueden descubrirse planteamientos hedonistas, dionisiacos, que consideran los placeres como el bien máximo y por ende, preconizan una especie de emancipación de los deseos y de liberación de las pasiones».⁵ Luis Salazar hace referencia, esencialmente al diálogo de *Gorgias*, específicamente a la postura hedonista de Clinias, sin embargo, un posicionamiento interesante respecto de lo que él menciona también puede leerse en Aristóteles.

Quisiera esbozar aquí sólo algunos rasgos generales de lo planteado anteriormente acerca del *pathos*. Para ello abordaré algunos aspectos de *Acerca del alma*, de la *Ética nicomáquea*, y la *Retórica* de Aristóteles pues desde su perspectiva las pasiones son un movimiento espontáneo del alma que no puede separarse de las funciones carnales, además de estar relacionado con las facultades cognoscitivas. El *Pathos*, para Aristóteles no está dentro de lo voluntario y, por lo tanto, no puede establecerse una dinámica que lo adjetive como bueno o malo y dependen de la finalidad que se establece cuando se proyectan en el agente.

Cabe aclarar desde el inicio el significado de la palabra *pathos*, pues en realidad no puede decirse que exista un consenso universal para plantear un catálogo o una lista de sentimientos, emociones o pasiones. El *pathos* refiere esencialmente a las alteraciones que se entrometen en el comportamiento de los individuos. Esta visión, por lo demás tiene una doble perspectiva: por un lado, se concentra en la subjetividad del individuo (agente) que se

⁵ Salazar Carrión, Luis, *El síndrome de Platón: ¿Hobbes o Spinoza?*, Ediciones Coyoacán, México, 2008, p.161.

ve alterado o afectado y, por otro lado, tiene un aspecto social que se identifica por las relaciones interpersonales que comparten la creencia (*endoxa*) y experiencia de las mismas emociones. Cabe aclarar que en realidad no existe una traducción precisa de *pathos* y así, en nuestro lenguaje, suele homologarse a emoción o pasión, lo cierto es que los griegos entendían este concepto solamente como una alteración que irrumpía en el carácter⁶ de los individuos.

En el *corpus* aristotélico no existe un tratado específico en el que el estagirita se haya ocupado de la cuestión de las pasiones en exclusiva, más bien hay una conexión disgregada a lo largo de varios textos.⁷ Para empezar Aristóteles comprende las pasiones como afecciones del alma [*psyché*], no obstante aquí vale precisar que a diferencia de Platón él no entiende el alma como un elemento religioso u objeto escatológico, y mucho menos tiene una comprensión como la que ha penetrado en la cultura moderna gracias a Descartes.⁸

El alma para Aristóteles es *entelequia* entre alma y cuerpo, puesto que «el alma no es separable del cuerpo [*sómatos*]».⁹ La definición Aristotélica de alma tiene como principio la idea de la vida [*zoé*] y distingue de todas aquellas entidades que la poseen respecto de las que no. Esta visión inaugura una diferencia antropológica y una jerarquía ontológica que se caracteriza por el tipo de facultad de la que un ser viviente participa respecto del alma. Así entonces, la primera diferencia se centra entre seres animados e inanimados, la segunda, al ya estar definida por la vida, se refiere a las apetencias naturales o vegetativas (alimento, sed

⁶ A este respecto vale la pena subrayar la diferencia existente en la comprensión de la palabra *ethos*, pues esta tiene un doble significado que cobra sentido en función de la escritura griega original. Por un lado, ἦθος escrita con una eta (e larga) significa carácter, hábito, literalmente aquello que llevamos puesto. Por otro lado, ἔθος que significa costumbre, valores consagrados dentro de una comunidad y que se han establecido para determinar nuestro comportamiento inmerso en colectividad. De aquí en adelante me referiré a sus traducciones como carácter y como costumbre respectivamente.

⁷ Trueba Atienza, Carmen, «La teoría aristotélica de las emociones» en: *Signos Filosóficos*, vol. XI, no. 22, 2009, p.147

⁸ Para Descartes el alma y el cuerpo comprenden dos sustancias diferentes que se encuentran separadas una de la otra; el alma y el cuerpo en la visión cartesiana adquieren complitud en sí mismas y el cuerpo, en la perspectiva del filósofo francés, adquiere una dimensión mecanicista. Descartes, *Meditaciones Metafísicas*, Gredos, Madrid, 2014, p. 20.

⁹ Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2014, p. 329.

y reproducción), la segunda por la sensación (especialmente entre placer y dolor) y la última por el estatuto racional, de donde se desprende la facultad discursiva y de entendimiento.¹⁰

De acuerdo a lo anterior es que debe comprenderse que Aristóteles entiende al ser humano como un animal que está provisto de diferentes afecciones que lo perturban en el cuerpo y movilizan el alma, por ejemplo, Aristóteles asevera que:

[...] por más que entristecerse, alegrarse o discurrir sean fundamentalmente movimientos y que cada una de estas afecciones consista en un ser-movido y que tal movimiento, a su vez, sea producido por el alma —por ejemplo, encolerizarse o atemorizarse consiste en que el corazón se mueve de tal manera, discurrir consiste en otro tanto, lo ya respecto a este órgano, ya respecto a cualquier otro y, en fin, algunas de estas afecciones acaecen en virtud del desplazamiento de los órganos movidos, mientras otras acaecen en virtud de una alteración de los mismos (cuáles y cómo, es otro asunto)- pues bien, afirmar, con todo y con eso, que es el alma quien se irrita, sería algo así como afirmar que es el alma— la que teje o edifica. Mejor sería, en realidad, no decir que es el alma quien se compadece, aprende o discurre, sino el hombre en, virtud del alma. Esto no significa, en cualquier caso, que el movimiento se dé en ella, sino que unas veces termina en ella y otras se origina en ella [...].¹¹

Este pasaje nos revela que no es el alma en sí misma la afectada por el *páthe* sino que es el ser humano *con* alma el que sufre la afección, es decir, es en un sentido instrumental que el alma sirve de medio para que las afecciones puedan darse. Asimismo, este pasaje muestra que la relación que se da en la entelequia cuerpo-alma es fundamental para la existencia de las pasiones pues «no es posible que desde la *psyché* se produzca un *páthos* y a la vez, necesariamente, no se manifieste en el cuerpo de la manera que sea».¹² Es decir, Aristóteles asigna a la pasión un lugar que se produce sólo en la relación carnal y anímica.

En el Capítulo 10 del libro III de *Acerca del alma*, Aristóteles relaciona lo anterior con la *óreixis* (deseo) que se encuentra íntimamente ligado a la vida afectiva. El problema para Aristóteles se encuentra en que las pasiones (dentro del campo de la *óreixis*) y el intelecto son las fuentes de movimiento para el alma y no pueden estar separadas pues pertenecen a la misma alma, aunque sean partícipes de diferente parte de ella, es decir, el individuo no es puramente racional, pero tampoco es exclusivamente una entidad gobernada por los deseos

¹⁰ *Ibidem*, p. 330

¹¹ *Ibidem*, p. 315.

¹² Domínguez, Vicente, «El miedo en Aristóteles» en *Psicothema*, vol. 15, núm. 4, 2003, p. 663.

y todo lo que ello conlleva (pasiones, voluntad y apetitos). De hecho, Aristóteles en la *Ética Nicomáquea* define al hombre como «inteligencia deseosa o deseo inteligente».¹³ Por lo anterior es que Aristóteles habla de un *intelecto práctico* que es «aquél que razona con vías a un fin».¹⁴ Además, Aristóteles añade que el intelecto teórico nunca falla, mientras que la *órexis* puede acertar o fallar. Ingemar Düring hace una descripción bastante certera sobre esta relación:

La razón intuitiva, que nos sirve en la vida práctica, ve que algo aparece como un bien. Luego entra en función el apetito y transforma el juicio: «esto es un bien» en un deseo y el conocimiento del bien en una tendencia a él como al fin. La razón ordena y cuando se presta atención a esta orden, la voluntad toma la decisión: «establezco esto como mi fin». El próximo paso es atinar con los medios para alcanzar el fin. Nuevamente entra en actividad la razón práctica; lo que importa ahora es desplegar un sentimiento de tacto moral. Aunque exista un motivo para obrar, se tiene que asegurar mediante la ponderación de las circunstancias existentes, que la acción es realizada en el debido tiempo, frente a los hombres y situaciones correctas por el debido fin y de manera correcta¹⁵

Aquí es donde se puede tejer un puente con lo establecido en la *Ética Nicomáquea* donde se define a la pasión:

Entiendo por pasiones, apetencia [*epithymía*], ira [*orgē*], miedo [*phóbos*], coraje [*thrásos*], envidia [*phthónos*], alegría [*chará*], amor [*philía*], odio [*misos*], deseo [*póthos*], celos [*zēlos*], compasión [*éleos*], y en general todo lo que va acompañado de placer y dolor.¹⁶

En el contexto de la ética Aristóteles comienza por discernir *dynámeis* (capacidades) y las *héxeis* (hábitos adquiridos) que junto con la pasión son las tres cosas que llegan a ser en el alma.

Esto último comienza a tener relación inmediata con lo que Aristóteles denomina como virtud [*areté*] ética. La virtud en un sentido extenso corresponde a la naturaleza y a la función final [*telos*] de las cosas, en el sentido aristotélico esto quiere decir que cualquier

¹³ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid, 2014, p.129.

¹⁴ Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2014, p. 385.

¹⁵ Düring, Ingemar, *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2000, p.106.

¹⁶ Aristóteles, *Ética Nicomáquea, Óp. Cit.*, p. 40-41.

entidad que se encuentre de manera perfecta, de acuerdo a su naturaleza, y a su fin será una entidad virtuosa. Sin embargo, Aristóteles plantea que, a diferencia de los objetos, que están predispuestos por su naturaleza, las cuestiones éticas se encuentran sujetas a cambio, pues se supeditan a la contingencia de la costumbre. En dicho sentido Aristóteles plantea que la ética no es una cuestión establecida de manera concreta y perenne, sino que, al contrario, la ética y la virtud obedecen a un sentido cambiante y contingente. No obstante, hay que recalcar que Aristóteles bien distingue la cuestión de las virtudes éticas (las que se adquieren por costumbre y el hábito) de las dianoéticas (que se alcanzan a partir del *nous* y de la experiencia).

La actividad de las pasiones

Para Aristóteles la política y la ética forman un correlato necesario¹⁷ ya que la así denominada *teoría práctica* tiene como objeto la *praxis* que comprende ambas disciplinas. Hannah Arendt, que no es lejana al pensamiento del estagirita, comprende muy bien la función que enmarca esta relación entre *praxis* y *lexis* como instrumentos de distinción y *pluralidad*. Arendt une en su entendido de *praxis* al discurso (*lexis*) y es precisamente ese entendido lo que posibilita la interacción con *los otros*. Del mismo modo es la que provee al ser humano una identidad que sea reconocida socialmente, es decir, siempre requiere de un *espacio de aparición* que no es otro que el espacio público.¹⁸ Como puede notarse, la idea del concepto se refiere a *el actuar* de los individuos en tanto que realizan algo sin fines a producir (*poiésis*) un objeto concreto, puesto que la acción es la finalidad misma de ese actuar.

De acuerdo a lo anterior es que la acción tiene dos aspectos. El primero es individual-intencional que identifica, como su nombre lo dice, la intención del individuo con respecto de un objetivo (*telos*). El segundo es la integración de una acción individual con otra acción, es decir, el carácter eminentemente social que articula los objetivos de la comunidad. Tanto la ética como la política para Aristóteles se guían por la acción y es por ello que «La Ética nos muestra la forma y el estilo de vida necesarios para la vida; la Política indica la forma

¹⁷ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid, 2014, p. 14.

¹⁸ Arendt, Hanna, *La condición humana*, Paidós, Madrid, 2018.

particular de constitución y el conjunto de instituciones necesarios para hacer posible y salvaguardar esta forma de vida».¹⁹

La argumentación aristotélica se enfoca a responder que la cuestión de la virtud se puede adquirir y modificar, pues «nuestra naturaleza puede recibirlas y modificarlas por costumbre».²⁰ La idea del estagirita no es fortuita puesto que el razonamiento que lo lleva a identificar esto es que la virtud, al no tratarse de algo teórico, sólo se puede adquirir de manera práctica en las acciones, y más específicamente a partir de la educación que moldea el carácter. La semejanza de la virtud, y cualquier otro arte, se encuentra, entonces, en que sólo la práctica puede lograr que alguien alcance la excelencia. De lo anterior se puede decir que la virtud se lleva a cabo exclusivamente en el terreno de la acción. Sin embargo, la virtud también se establece como la diferencia entre los extremos que se presentan de una virtud respecto de una pasión con vista a realizar una acción.

Para ambos campos, ética y política, la idea de la virtud como término medio (*phronēsis*) es fundamental. Dicha virtud es la idea más conocida del autor de la *Ética*, y es que para él la excelencia se establece respecto de las acciones, y respecto de las pasiones, como se dijo es una forma de ser y de vivir [*bios*], que no es más que la forma en la que el carácter, y el hábito, predisponen la acción y la respuesta de los individuos. Así entonces, la idea del término medio no es una medida genérica, pero, sí es la «que dista lo mismo de ambos extremos, y este es uno y el mismo para todos; en relación con nosotros al que ni excede ni queda corto, y este no es ni uno ni el mismo para todos»;²¹ lo que quiere decir que en realidad este depende de la propia disposición que tiene cada uno respecto de la acción o la pasión.

En todo caso, lo que refiere la idea del punto medio respecto de la virtud es que se localiza en el medio de dos posibles acciones, una que excede y otra en cuanto al defecto. Así entonces, la virtud sólo puede alcanzarse en tanto que se acierta en el punto medio de ambas. Respecto de ello también cabe señalar la idea final de la última cita, y es que cuando el autor señala que esta no es igual para todos se refiere a que la posición de nuestro carácter

¹⁹ MacIntyre, Alasdair, *Historia de la Ética*, Paidós, Madrid, 1991, p. 64.

²⁰ Aristóteles, *Óp.*, *Cit.* p. 35.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

puede variar y en tal caso, si se excede, habrá que dejar de ser tanto respecto de la acción o la pasión, pero si, al contrario, falla por defecto habrá que *tirar hacia ella*. La idea, finalmente se refiere a que sólo hallando el equilibrio entre una y otra puede hallarse y practicarse la virtud.

No obstante, Aristóteles añade en la *Retórica* otro aspecto a considerar sobre las pasiones, pues según este tratado que versa sobre la persuasión «[...] Las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios en cuanto de ellas se sigue dolor y placer»²² la definición que ofrece Aristóteles en este tratado tiene un enfoque causal-instrumental; las pasiones son, en esta perspectiva, un instrumento político que sirve para orientar, cambiar o determinar el comportamiento y los juicios de un individuo.

De acuerdo a lo que hemos planteado hasta ahora podemos deducir algunos puntos sobre las pasiones según Aristóteles:

- a) Las pasiones son afecciones que se producen sólo en la relación alma-cuerpo; son una respuesta de un impulso fisiológico que tiene alcances anímicos respecto del dolor y el placer.
- b) La pasión y la virtud son primordiales en la *praxis* de los individuos; en un sentido estricto la acción debería ser virtuosa, pero el ser humano no es solamente racionalidad ni sólo apetito, deseo o pasión, sino un conjunto que orienta la acción.
- c) Las pasiones tienen una doble dimensión; la primera centrada en la influencia individual y otra en el contexto social; en el primero hace una modificación de los juicios personales y el segundo en las creencias colectivas.

Es por todo lo anterior que la pasión no sólo comprende un fenómeno puramente anímico, sino que al mismo tiempo se desenvuelven como un fenómeno político. Ahora bien, el trato de las pasiones en la Grecia clásica no sólo se dio en el ámbito filosófico y si hacemos caso

²² Aristóteles, *Retórica*, Gredos, Madrid, p. 158.

a lo anteriormente citado de Luis Salazar entenderemos que incluso la tragedia es una fuente de reflexión sobre la pasión, pero no exclusivamente en un sentido estético o psicológico, sino como una fuente pedagógico-política que emana de una institución formal aceptada por la *polis* y sus ciudadanos.

La tragedia como institución política

En el lenguaje cotidiano se ha vuelto común referirnos al concepto de *tragedia*, ¿quién no ha escuchado —al menos alguna vez— a alguien referir a un suceso con tal calificativo? Exclamaciones tales como: «la vida de *X* es una tragedia» o «ha ocurrido una tragedia en *X* lugar». El concepto, como se puede ver, se usa para calificar algún suceso lamentable que tiene lugar en la vida de alguien en particular. Ciertamente, el concepto de tragedia es un concepto que ha trascendido su origen en la Grecia del siglo VI a.C. y se ha encumbrado en nuestro lenguaje. No obstante, hay que subrayar que la tragedia surgió como un fenómeno complejo en el que se condensaron varios elementos religiosos, políticos y artísticos de la antigua Grecia. Además, hay que sumar la relevancia que ha tenido ese fenómeno en diferentes áreas del pensamiento a través de la historia.

En virtud de lo anterior hay que recalcar que el concepto de tragedia determina, por un lado, a un género artístico que alcanzó su esplendor en la Atenas del siglo V a.C. pero también de ello se desprenden una serie de características que han permitido reflexionar, no sólo desde la perspectiva historicista y filológica, acerca del contenido de lo trágico. El concepto se puede abordar en una doble perspectiva: desde su forma y desde su contenido. En este sentido es que cabe preguntar ¿Qué es la tragedia como género artístico? ¿Qué es lo que determina *lo trágico*? Y, primordialmente ¿Qué es lo que hace que sigamos reflexionando a partir de ella para entender nuestras experiencias de la vida política?

El concepto de tragedia, entendido desde su forma, debe comprenderse a la par de su historia, y bajo esta perspectiva cabe aclarar que la tragedia tiene su origen como una síntesis cívico-religiosa. A este respecto, Jacqueline De Romilly señala que «[...] cuando se habla de una fiesta religiosa, en Atenas, hay que evitar imaginar una separación como la que puede darse en nuestros estados modernos. Porque esta fiesta [...] era asimismo una fiesta

nacional»²³. Lo anterior quiere decir que la secularización que entendemos en la modernidad no tenía cabida en la *polis* griega y, más bien, la unidad de la ciudad se encontraba ligada al culto de los dioses y los héroes, ya que estos eran representaciones que pertenecen a un legado religioso, pero también a un culto cívico-nacional.

Dentro del estudio de la tragedia se suele resaltar el punto religioso ya que —como es habitual admitir— se posee un desconocimiento acerca del verdadero origen de la tragedia, aunque todos coinciden que su invención se atribuye al poeta Tespis (durante la Tiranía de Pisístrato),²⁴ quien, además, incluyó al actor para que interactuara con el coro. Sin embargo, como ya se mencionó, el fenómeno de la tragedia no se puede comprender sin entender antes que, a pesar del desconocimiento generalizado y las elucubraciones existentes alrededor de su aparición, existe una estrecha relación que entabla el culto y la ciudad.

La relación del culto con la tragedia es perceptible desde la ceremonialidad que requería la puesta en escena de una tragedia, éstas tenían fechas específicas en las que se realizaban certámenes para elegir la mejor representación de un mito; por un lado, las fiestas invernales de las *leneas* y, la más importante, *las grandes dionisiacas*. Los teatros y los rituales estaban dedicados a Dionisio.

La edificación teatral revela el nexo entre la deidad y el público puesto que al centro se erigía una estatua de él y se asignaba un lugar específico para su sacerdote, asimismo, durante las festividades se realizaban procesiones y sacrificios en nombre del dios del vino. Sin embargo, lo más importante a resaltar es que, dentro de las festividades, la tragedia ocupaba el mayor tiempo (aproximadamente tres días).²⁵ El tiempo (del calendario griego) como el espacio (el teatro) revelan la unión que se tenía entre la sacralidad dionisiaca y la tragedia. Esto último engarza con el presupuesto que Aristóteles señala en su *Poética*, pues —de acuerdo con el estagirita— tanto la comedia como la tragedia tienen su origen en la improvisación del ditirambo (genero propiamente dionisiaco), siendo solamente diferentes en el carácter que imitan.

²³ De Romolly, Jacqueline, *La tragedia griega*, Gredos, Madrid, 1989, p. 16.

²⁴ Orsi, Rosio, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Plaza y Valdez, España, 2007, p. 37.

²⁵ García López, José, «Tragedia griega y religión» en *Minerva: revista de filología clásica*, núm. 6, España, 1992, España, p. 42-43.

La tragedia es un fenómeno sacro, pero su lugar se encuentra asimilado con los aspectos cívicos que forman al ciudadano griego. En este sentido es que la tragedia comienza a ser un fenómeno intrínseco a la formación política y a la reflexión práctica, en otras palabras, el sentido del origen religioso de la tragedia se transformó en un espectáculo simbólico que potenció los cuestionamientos públicos de los ciudadanos y que, al mismo tiempo, los mantenía activos dentro de la ciudad.

Hay que recalcar que varios autores resaltan el valor inherentemente político de la tragedia, por ejemplo, Roció Orsi quien explícitamente señala que «[...]la tragedia es uno de los mecanismos que inventa la sociedad ateniense para dotarse de un espacio donde expresar el disenso de una forma legítima»;²⁶ o Vernant que equipara el fenómeno del teatro trágico con los procesos judiciales y políticos de las asambleas y con la deliberación agonística que se producía entre los ciudadanos. La tragedia y sus festividades, de acuerdo a lo anterior, aparecían como instituciones equiparables a los juicios, a los procesos legislativos y a las discusiones públicas.

No es fortuito este miramiento, pues un rasgo a resaltar del esplendor de la tragedia se da en el fundamento mismo de la democracia. Por ejemplo, José Alsina asevera que el nacimiento, el florecimiento y la muerte de la democracia clásica está íntimamente vinculado con la tragedia:

Drama y democracia aparecen, en la historia cultural del Ática, como dos elementos estrechamente vinculados. Con el nacimiento de uno nace el segundo, y cuando de hecho muere la democracia a mediados del siglo IV, muere también el drama, sobre todo la tragedia.²⁷

Es en este sentido es que debe entenderse que, junto con las asambleas (*Eklesía*) y la Acrópolis, el teatro y la tragedia conformaban una institución que permitía la participación ciudadana y el ejercicio público y directo del disenso.

²⁶ Orci, Rosio, *Op. Cit.*, p.34

²⁷ Alsina, José, *Tragedia, mito y religión entre los griegos*, Editorial labro, España, 1971, p. 15.

Pensemos en la organización que tenía la propia festividad. Para empezar, era la propia *polis* la que facilitaba el acceso a todos los ciudadanos,²⁸ ya que se encargaba del pago de las entradas de los ciudadanos más pobres, así como de las gratificaciones monetarias de los actores, aunque también es cierto que un ciudadano rico (el *Corega*) actuaba como mecenas para cubrir los gastos que la festividad demandaba. La festividad en si misma era un día de asueto, pues todas las actividades políticas y económicas cesaban, y en ese sentido era una obligación ciudadana acudir al teatro. Asimismo, cabe resaltar el ideal cívico que acompañaba a la selección coral:

La selección de estos coros se realizaba según un procedimiento poco conocido que conllevaba la representación de las diez tribus atenienses, y los elegidos quedaban exentos de servicio militar: estos aspectos ya dejan constancia de la dimensión política que tiene esta institución y que se verá amplificada con la aparición de la tragedia.²⁹

Esta visión del coro era tan importante en la Grecia clásica que el mismo Platón en *Las leyes* puntualiza su relevancia como primera *paideia*³⁰ de los ciudadanos:

Ateniense. —[...] ¿aceptamos esto como primer punto? ¿suponemos que la primera educación se produce a través de las Musas y de Apolo, o cómo hacemos?

Clinias. —suponemos que es así.

A. —Entonces, ¿no conocerá de entrenamiento en la danza coral el que no tiene educación, mientras que hemos de considerar que el educado está suficientemente entrenado en ella?

C. —Efectivamente

A. —La danza coral se compone en conjunto de danza y canto.

C. —Por lo tanto, el que haya recibido una buena educación debería ser capaz de cantar y bailar bien.³¹

²⁸ Rosio Orsi señala que existe incertidumbre sobre la asistencia de las mujeres a las representaciones trágicas, señala que existen referencias a ello, pero que el lugar determinado del *Oikos* al que se les limitaba tradicionalmente predomina para poder afirmar que no era posible su participación como espectadoras. Orci, Rosio, *Op. Cit.*, p. 59-60.

²⁹ *Ibidem*, p. 38.

³⁰ El término de *paideia* es usualmente traducido como educación y es verdad que la voz griega hace referencia, en cierto sentido, al proceso educativo, sin embargo, *paideia* tiene una significación mucho más amplia. La *paideia* es una forma mediante la cual las comunidades humanas conservan y transmiten sus peculiaridades físicas y espirituales. En ese sentido, la *paideia* constituye un fenómeno de educación amplia que cruza la cultura (creencias, valores, costumbres y hábitos) de un pueblo y su conservación, así como la formación individual que se produce en la técnica.

³¹ Platón, *Las leyes*, Gredos, Madrid, 2015, p. 246.

El coro en sí mismo es una institución de representación del pueblo, pues encarna la responsabilidad que tiene un ciudadano con su comunidad, con sus congéneres y con las instituciones que le posibilitan el desarrollo de su vida. El coro es el pueblo ateniense representándose a ellos mismos dentro de la escena trágica, discutiendo, aconsejando y cuestionando las acciones que se representan en una obra. Además, es pertinente subrayar el uso del mecanismo del sorteo, ya que esta es la esencia misma del espíritu democrático de Atenas. El sorteo representa el criterio de igualdad entre los ciudadanos y también representa el modelo político que el *demoi* ateniense defendía frente a las demás *polis* circundantes.

La estructura del drama trágico se comprendía de acuerdo a quienes participaban: el coro y el actor,³² pero también se suma el espectador, sobre el que recae la reflexión del contenido trágico o *catarsis*, tema que abordaré más adelante. Basta con señalar aquí que el espectáculo también tenía una función formativa que contribuía a la educación política y moral de los espectadores.

El coro, además tiene una importancia que va más allá y que penetra al origen mismo de la tragedia, y para ello es interesante mirar lo que Nietzsche inquiriere de él. Empecemos por señalar la etimología de la palabra Tragedia [τραγωδία]: ella está compuesta de la palabra *tragos* [τραγος], que significa macho de cabra, y *odé* [ὀδή], que significa canto. La palabra en sí misma envuelve ya un problema, pues se refiere al canto de un macho cabrío; este significado, en realidad, no tiene una interpretación certera, ya que esencialmente las cabras, a pesar de ser cercanas a los ritos dionisiacos, eran homologadas a la comedia.³³ No obstante, Nietzsche establece una relación importante entre los espectadores, el coro y la deidad:

Al principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dionisos. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a un séquito a participar ellas de manera vivísima.

³² Vernant mira a este respecto que la individualidad (*Principio individuationis*) del actor es colocada en tensión con la colectividad del coro, y por lo tanto el actor es una representación del individuo en sí mismo, mientras que el coro, ya desde la selección, es una representación de *la polis* y la colectividad.

³³ De Romolly, Jacqueline, *Op. Cit.* p 16.

Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales, Dionisos es en cierto modo la imagen, la estatua viviente del dios.³⁴

Nietzsche hace referencia aquí a un elemento importante: la música [μουσική]. Hay que aclarar que «el término “música” une lo que nosotros separamos como música y poesía»³⁵ y es por eso que Nietzsche advierte que ella es la que hacía sobresaltar el espíritu que él denomina como primaveral y tenía como resultado que «el hombre estuviera fuera de sí y se creara a sí mismo transformado y hechizado [...] en un estado de hallarse-fuera-de-sí».³⁶

La música, como la concibe Nietzsche, es la que da su esplendor a la tragedia ática y está fuertemente ligada al ideal de la naturaleza dionisiaca³⁷ que todavía se encontraba inmersa en el desarrollo de los espectadores. Asimismo, Nietzsche ve en esta fuente el origen de la tragedia y resalta la decadencia y muerte del drama trágico con la obra de Eurípides.

No obstante, es más importante para efectos de este trabajo, la perspectiva del espíritu perdido de la música que, según Nietzsche, se refleja en la finalidad de la labor trágica, a saber: que la exaltación de las pasiones dadas en escena dieran como resultado la compasión de los oyentes. Esa labor que recaía en la música también la posee el lenguaje, no obstante, el filósofo alemán mira con reservas al lenguaje, pues —de acuerdo con él— su participación no es inmediata como la de la música, antes de ello afecta el intelecto y, sólo entonces, lo hace sobre el sentimiento. Esta última cualidad es la que encumbra a la música sobre otras artes ya que no necesita de la imagen para su manifestación o, dicho de otro modo, el papel de la música como fuente dionisiaca ayudaba a la representación escénica ya que coadyubaba para que el espectador alcanzara el estado de *embriaguez*. Por tal motivo, como señala Vernant: «La tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano, y

³⁴ Nietzsche, «El drama musical griego» en *El nacimiento de la tragedia*, p. 81. Obtenido de: https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1_elnacimientootragedia.pdf

³⁵ Rodríguez Ádranos, Francisco, *Democracia y literatura en Atenas clásica*, Alianza, Madrid, 1997, p. 61.

³⁶ Nietzsche, F. *Op. Cit.* p.79.

³⁷ En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche opone dos fuentes que son mediadas por el artista, a saber: lo apolíneo y lo dionisiaco. El primero está presente en la fuerza racional de los individuos, es la encarnación de la luz que da medida a la fuerza incontrolable, súbita, irregular y cruel que se da en la figura dionisiaca. Apolo y Dionisio son la representación del conflicto que se presenta en el espíritu trágico y que forjan el esplendor artístico de la tragedia griega.

Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, Gredos, Madrid, 2014, pp. 29-43.

es el coro, como representante del pueblo griego, quien se hace consciente de la importancia de la ley». ³⁸

A la luz de lo anterior es que resulta la primacía del teatro y la tragedia como una institución no sólo estética sino política. El teatro y la tragedia constituían, aun sin entrar en su contenido, un evento que irrumpía en la vida de los griegos, que los mantenía activos y comprometidos con la ciudad. Asimismo, la tragedia configuraba un espectáculo pedagógico que colocaba al espectador como un agente reflexivo de su entorno y su *pathos*. Sin embargo, no sólo en su forma se presenta el carácter político de la tragedia, sino que su contenido también lo visibiliza, pues

Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son presentados en escena. Los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país. El de los límites del poder, el riesgo de que éste vaya más lejos de lo debido, el del conflicto entre poder político y ley religiosa tradicional, y tantos otros. Ciertamente que entran también, a partir de un momento, problemas personales, individuales: pero los sociales y políticos tienen primacía. ³⁹

Mito y tragedia

Hasta ahora he tratado de mostrar que la tragedia, desde su forma y su ceremonialidad, constituía en Atenas un fenómeno político en sí mismo. Sin embargo, como dejamos entrever, su contenido era también un objeto de reflexión de la vida práctica de los ciudadanos, así como una institución pedagógica y, por tal motivo, vale la pena cuestionarse cuál era el contenido general de las tragedias.

Para lo anterior es crucial resaltar el punto que Jean-Pierre Nagnet y Jean-Pierre Vernant señalan, puesto que a diferencia de Nietzsche no enaltecen el valor de la fuente dionisiaca y antes bien prefieren mirar el punto de partida de la tragedia desde la relación que se plantea entre el mito y la ciudad. ⁴⁰ Partir del hecho de que el mito es una fuente prerracional es partir de un prejuicio moderno que establece la superioridad del conocimiento racional frente al mítico, puesto que concibe a este último como simple fuente alegórica o

³⁸ Vernant, Jean-Pierre y Naquet, Jean-Pierre. *Óp., Cit.*, p. 27.

³⁹ Rodríguez Ádranos, Francisco, *Óp. Cit.*, p. 17-18.

⁴⁰ Vernant, Jean-Pierre y Naquet, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua vol. I*, Paidós, 2002, p. 11-12

ficticia propia de los pueblos *primitivos* quitándole, de esta forma, todo punto objetivo que pueda provenir de él.⁴¹ Ya desde Platón existe una mirada recelosa frente al *Mythos* pues su postura racionalista pretendía una diferenciación entre el *logos* y esa forma narrativa que da una explicación de la realidad apelando a figuras alegóricas.

Sin embargo, podemos encontrar que esta relación entre mito y *logos* no es completamente cierta o definitiva pues, Ernest Cassirer en su *Antropología filosófica* nos dice que existe un parentesco entre mito y poesía,⁴² que existe una dimensión teórica y una estética para el entendimiento de la estructura mitológica, la primera se encuentra en tanto que el mito constituye un discurso reflexivo-contemplativo del que emanan similitudes con el discurso científico, por ejemplo, en otro texto (*El mito del Estado*) Cassirer señala, explícitamente:

El hombre que ejecuta el rito mágico no difiere, en principio, del hombre de ciencia que hace en su laboratorio un experimento de física o de química. El hechicero, el curandero de las tribus primitivas piensan y actúan según los mismos principios. [...] Así pues, su concepto fundamental es idéntico al de la ciencia moderna; por debajo del sistema entero hay una fe implícita pero real y firme, en el orden y la uniformidad de la naturaleza.⁴³

El apunte de Cassirer se dirige sobre todo a identificar que el acercamiento de la humanidad a la realidad se encuentra cruzado siempre por el aspecto del mundo simbólico del lenguaje, que sólo difiere en razón del tipo de discurso que se formula, pero su función de acercar a la realidad perdura.

Ahora bien, el aspecto estético del mito se encuentra ligado a la condición existencial del objeto. Cassirer puntualiza que la diferencia principal entre mito y arte se encuentra ante el objeto, entonces, el objeto al que hace referencia el mito siempre se encuentra unido a un acto de creencia, mientras que la contemplación estética le es indiferente en tanto que es un acto meramente contemplativo y desinteresado. Sin embargo, esta diferencia específica no es absoluta sino relativa, pues al ser el mito y la poesía una forma lingüística que permite la

⁴¹ García Gual, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, p. 11-15.

⁴² Según Cassirer el hombre se encuentra inmerso en dos mundos, el físico que comparte con el resto de los animales, pues se encuentra determinado por las necesidades vegetativas y, por otra parte, en el mundo simbólico que entrelaza, el lenguaje, el arte, el mito y la religión.
Cassirer, E. *Antropología filosófica*, FCE, México, 2020, p. 145.

⁴³ Cassirer, *El mito del Estado*, FCE, México, 1985, p. 13.

expresión y la formulación discursiva hacen aparecer al poeta como un detentador de la verdad y un transmisor de la tradición folclórica.⁴⁴ Es por lo anterior que la figura del poeta adquiere una relevancia importante en la Grecia clásica, pues incluso puede verse que Platón en sus diálogos hace múltiples referencias a Homero *como el educador del pueblo*, o incluso, pueden encontrarse posturas como la de Gígon Olof, quien apunta a Hesíodo como uno de los primeros pensadores que pretendían un ordenamiento cosmológico en su *Teogonía* y no sólo una descripción de la fe griega arcaica.⁴⁵

La fuente de inspiración de los relatos trágicos se encuentra en la mitología, en sus héroes y en sus dioses, a este respecto puede entenderse lo que Bolívar Echeverría añade sobre la relación entre poesía y mito: «Los cuentos que se inventa el discurso mítico son sobre todo de dos tipos: el uno de alcance épico-legendario, y el otro de alcance mágico religioso».⁴⁶ Los segundos son una suerte de relatos que entablan un conocimiento sobre el origen primigenio del mundo, de la naturaleza y de las deidades, como la *Titanomaquia* que se encuentra en la *Biblioteca* de Apolodoro o incluso el nacimiento de los dioses en la *Teogonía* de Hesíodo; su función se liga a encontrar el origen y el orden del mundo mediante la profundidad simbólica.

Por otro lado, los relatos épicos tienden a ser narraciones que cuentan las problemáticas a las que se enfrentan las comunidades, como catástrofes o guerras, o incluso peripecias que se cruzan en el camino de un individuo que tras salir victorioso reestablece el orden y la comunión, es decir, se convierte en un héroe, como en el caso de Odiseo y varios héroes protagonistas de la épica y la poesía lírica.

Aquí resulta interesante recordar que si bien la tragedia obtiene su fuente material del mito ella en sí misma ya no es un mito. Vernant y Nagest sustentan que más bien la tragedia se encuentra en un punto medio que comienza a distanciarse del mito pero que entabla, al mismo tiempo, una relación con ese pasado mitológico y *la polis*. La tragedia, entonces,

⁴⁴ Para este último punto puede verse la obra de Marcel Detienne quien asevera que la naturaleza del poeta es doble: como agente de la memoria colectiva y como predicador de la verdad.

Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Sexto piso, México, 2004, p. 55-76.

⁴⁵ Olof, Gígon, *Los orígenes de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1980, p. 13-45.

⁴⁶ Echeverría, Bolívar, *Definición de cultura*, FCE, México, 2019, p. 192.

comienza a adquirir una identidad propia desde ese punto, pues ya no es puramente mito, y su tratamiento será diferente al de la poesía tradicional. A este respecto cabe señalar el uso que Aristóteles hace de la palabra *mythos* en su poética ya que en su narración se nota una toma de conciencia de las acepciones que hemos descrito hasta ahora. Aristóteles comprende, por un lado, que el mito es un legado del pasado que comunica una realidad veritativa, pero también comprende que el mito es una especie de cuento que refleja, sin más, la capacidad inventiva de un poeta al formular la trama de un poema.⁴⁷

Sabemos que la fuente griega se encuentra en el mito épico, especialmente en Homero, pero ¿cuál es la substancia que define a lo trágico? Las narraciones de la tragedia giran por lo general en torno a un héroe, como lo hemos señalado, pero el héroe trágico ya no es el héroe homérico y sus diferencias con el trato de uno y otro ya no reflejan la misma imagen. Si bien existe un avistamiento de este fenómeno en la épica, como en los casos paradigmáticos que ve Alfonso Reyes en la *Iliada*, a saber: el de Héctor y el de Patroclo,⁴⁸ en el que la tristeza y la injusticia se encausan hacia el destino fatal del héroe, no es sino hasta la tragedia cuando la conciencia del pesimismo se desarrolle por completo en la poesía griega. Alfonso Reyes nos dice al respecto de los héroes y Homero:

los héroes son criaturas terrestres y, en principio, mortales; antepasados de jurisdicción más vasta que los simples abuelos, y algo como unos santos patronos de los pueblos y los lugares; pero nunca, como los dioses, unos amos del universo. Homero ignora todavía, o finge ignorarlo, el culto de los héroes, y también el culto de los difuntos. La gran mayoría de los héroes pertenece solamente al folklore, al fondo étnico de la imaginación griega, y muchas veces suple así, con leyendas más o menos poéticas, la ignorancia de los antiguos sobre su prehistoria. Y como los mitos heroicos eran la memoria de los desmemoriados, ya se comprende que domina en ellos el carácter conmemorativo.⁴⁹

El héroe une la figura mortal de la individualidad con la colectividad de la ciudad y su culto se resguarda a través de la poesía. Así entonces, la poesía es al mismo tiempo un fenómeno estético, pero también es la memoria de esa comunidad. Cobra sentido que el héroe tome el

⁴⁷ Carlos García Gual asevera que este doble entendimiento del *mythos* es el que a través de la traducción latina *Fabulae* es la que ha posibilitado el reduccionismo del término mito a un relato fantástico, quimérico o fantasioso.

García, Gual, C., *Óp. Cit.*, p. 16-17

⁴⁸ Reyes, Alfonso, «Los héroes» en: *Obras completas vol. XVII*, FCE, México, 1997, p. 118-122.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 27.

centro de la acción trágica, ya que él es el reflejo de la fragilidad humana, de la ciudad y de la fatalidad o grandeza que se encuentra en la historia.

Hemos planteado que el mito es una parte fundamental de la tragedia, entendido como pasado y legado folclórico, como elemento constitutivo de la trama, y también hemos centrado la atención en la figura del héroe como agente primordial del relato. Sin embargo, queda aclarar el aspecto de la acción trágica, es decir, qué es lo que califica dentro de la escena a algo como trágico.

Acción y conciencia trágica

George Steiner en *La muerte de la tragedia* afirma de inmediato que concebir algo como trágico es universal a la vida de los individuos, pero que la manifestación trágica como elemento representativo es exclusivamente griega. Su definición de lo trágico está dada a partir de un sentido amplio de justicia y retribución, de ley y de castigo. Steiner sustenta que si bien hay hechos desgraciados en la literatura anterior y contemporánea a los griegos ninguna se acerca a mostrar lo que el contenido del teatro griego muestra, esto se debe a que «toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional». ⁵⁰

Lo que George Steiner pretende mostrar es que las acciones representadas en las tragedias griegas se centran en la injusticia que se muestra en el carácter patético del héroe y que hace al espectador darse cuenta de lo que Naquet y Vernat han denominado como *conciencia trágica*. Para los autores de *Mito y tragedia en la Grecia antigua* los seres humanos, los héroes, y sus acciones no representan una realidad firme, antes bien aparecen como contingentes. La vida en la tragedia se muestra problemática y azarosa, incluso después de que el acertijo o el enigma en el que se encuentra el héroe ha sido resuelto.

Esta diferencia es perceptible por lo que ya habíamos mencionado anteriormente, la diferencia del héroe homérico con el héroe trágico, la exaltación del primero se da en un ámbito en el que la virtud [*areté*] está dada por las acciones y palabras que son en sí mismas

⁵⁰ Steiner, G. *La muerte de la tragedia*, Siruela-FCE, México, 2012, p. 22.

heroicas y, por lo tanto, incuestionables. El héroe homérico aparecía como un modelo normativo del carácter por su virtud y era un ejemplo a seguir. En la tragedia pasa lo contrario, a través de la trama las decisiones y las acciones del héroe son más bien erráticas y ello lleva a que el actuar del héroe sea cuestionado: «Cuando el héroe es puesto en tela de juicio ante el público, es el propio hombre griego quien, en el siglo V ateniense, en y por el espectáculo trágico, se descubre problemático»⁵¹.

La conciencia trágica revela ante el espectador lo frágil, lo azaroso y lo percedero de la vida. A diferencia del filósofo que busca un elemento normativo-racional para establecer nuestra conducta moral y política el poeta trágico muestra el resquebrajamiento y el devenir de una vida que se precipita rápidamente en el infortunio, en otras palabras, la tragedia muestra la vulnerabilidad que proviene del hecho mismo de vivir. Esta interpretación la podemos hallar en la obra de Marta Nussbaum, *La fragilidad del bien*, en ella la autora coloca a la fortuna [*tyché*] como un elemento central de la vida en general y del actuar ético.

La visión de Nussbaum es interesante, ya que a sus ojos la tragedia pone en tensión la vulnerabilidad de la vida con la fortuna que es «lo que no ocurre por su propia intervención activa, lo que simplemente le sucede, en oposición a lo que hace».⁵² En esta perspectiva se puede ver en la tragedia lo decisiva y determinante que puede ser la fortuna en el desarrollo de la vida humana.

Nussbaum entiende la vida no como una entidad dirigida por la autarquía, sino como una entidad supeditada a la necesidad, a los bienes relacionales, y a sus pasiones, elementos, que, a todas luces, podríamos denominar irracionales. Sin embargo, todos ellos son necesarios porque además de que la vida se presenta como la característica de un agente activo racional, también, se presenta como un agente pasivo que padece por todas aquellas sensaciones, sentimientos y apetitos que lo pueden llegar a poner en riesgo. El ideal de Nussbaum, bajo esta lógica, no es la supresión o erradicación de todos los riesgos, sino un aprendizaje que conduzca la vida hacia un sendero equilibrado. A la luz de esto es que la

⁵¹ Vernant, Jean-Pierre y Naquet, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua vol. II*, Paidós, 2002, p. 26

⁵² Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, La balsa de medusa, España, 2015, p. 31

tragedia supone un elemento de análisis, pues en ella ve la ejemplificación misma de la vida como elemento vulnerable.

Nussbaum analiza el pasaje de Aristóteles en el que se centra la atención de la acción representada a partir del carácter de los personajes. Para ello hay que recordar que Aristóteles definía la tragedia como «la imitación de una vida»⁵³ esto, de acuerdo con el estagirita, no quiere decir que sea la representación de seres humanos concretos, sino la representación de sus acciones que reflejan, a final de cuentas, la vida que han decidido llevar o la forma en la que han actuado en ciertas circunstancias.

La tragedia entendida desde esa forma nos conduce, por lo tanto, a entender que la finalidad de la tragedia es mostrar la fragilidad y las acciones que se toman frente a la vulnerabilidad que se presenta por vías de la fortuna y, sólo después de ello, existe en el aspecto contemplativo del espectador una sublimación que lo vuelve consciente del actuar trágico que ha mirado en escena. Justo en este punto es que resulta conveniente presentar lo que Aristóteles entiende por tragedia, y el efecto que mira respecto de las pasiones pues Aristóteles apunta que:

Es, pues, la tragedia imitación [*mimesis*] de una acción [*praxis*] esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión [*éleu*] y temor [*phobos*] lleva a cabo la purgación [*katharsis*] de tales afecciones [*pathematón*].⁵⁴

A partir de lo que hemos dicho hasta ahora debemos entender que Aristóteles está buscando darle un sentido útil a las pasiones que se encuentran representadas en las acciones de los individuos en la tragedia, su utilidad se centra en una purgación del miedo y la compasión. Si unimos esto con el hecho de que el teatro era un elemento institucional pedagógico y político obtenemos que las pasiones representadas en la tragedia tenían como principal objetivo colocar al espectador en un estado contemplativo para entrar en conflicto con la conducta individual que él representa y la colectiva que representa la *polis*.

⁵³ Aristóteles, *Óp.*, *Cit.*, p. 403.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 402.

Poner en contexto estas pasiones y señalar que la intención poética del miedo y la compasión en la tragedia resultan no de un contenido que se pueda calificar como negativo o positivo, sino que depende, sobre todo, de la forma en la que se generan. La génesis de las pasiones trágicas cobra sentido sólo en el entendimiento de que ellas pretendían mostrar sus efectos en la vida, en otras palabras, que la representación trágica de las pasiones tiene un influjo en un sentido praxeológico, es decir, político y ético.

La perspectiva negativa del miedo y la compasión

El miedo figura como una de las pasiones primigenias del ser humano, esto se debe a que revela la condición de vulnerabilidad en la que nos encontramos, o nos podemos llegar a encontrar. La racionalidad brinda al individuo una capacidad que le posibilita la planeación, el cálculo y la previsión de algunos de los acontecimientos que pueden llegar a ocurrir; sin embargo, las pasiones funcionan como un freno de mano que paran en seco todo aspecto volitivo que se desprende de nuestra racionalidad. El miedo es el sistema defensivo de la naturaleza que alerta sobre la posibilidad de recibir un daño, o incluso la muerte.

En el canto XIII de la *Iliada* Homero recitaba que Ares y *Phobos* aparecen siempre de la mano,⁵⁵ no es extraño que aparezca esta relación que marca la guerra con el miedo si seguimos, por ejemplo, la lectura que ofrece Simon Weil del poema, comprenderemos que la temática principal del texto homérico es la fuerza y las relaciones que tensan a los individuos, y sus cuerpos, dentro de la fragilidad a la que los somete la guerra. La misma Weil describe esa tensión que se puede llegar a generar entre dos individuos:

Cuando, fuera del combate, un extranjero débil y sin armas suplica a un guerrero, no por eso está condenado a muerte; pero un instante de impaciencia de parte del guerrero bastaría para quitarle la vida. Es suficiente para que su carne pierda la principal propiedad de la carne viva. Un pedazo de carne viva manifiesta su vida ante todo por el estremecimiento; una pata de rana bajo una corriente eléctrica se estremece; el aspecto próximo o el contacto de una cosa horrible o aterrorizadora hace estremecer cualquier masa de carne, de nervios y de músculos.⁵⁶

El héroe homérico, como lo habíamos señalado, está determinado por «Su forma de vida [que] es inseparable de su conducta y maneras de actuar y les otorga una dignidad especial

⁵⁵ Homero, *Iliada*, Gredeos, Madrid, 1991, p. 366.

⁵⁶ Weil, Simon, *La fuente griega*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1964, p. 15-16.

que se muestra mediante sus nobles y grandes hechos y por su irreprochable actitud ante la felicidad y la miseria ajena».⁵⁷ Sin embargo, también sienten temor, ira, amor o cualquier otra pasión pues siguen siendo humanos y están ligados a su propia carnalidad mundana. De hecho, Homero no es ajeno a ese fenómeno y en el canto IV se nos dice que Néstor disponía a su ejército «[...] intercalando a los cobardes / para forzar a cada uno a pelear incluso contra su voluntad»⁵⁸

Phobos tenía una perspectiva negativa en el ideario cultural de la Grecia homérica pues la *adreaia* que acompaña la virtud heroica forzaba al héroe a ser leal a su patria, a sus compañeros y a sus compatriotas a pesar de que la guerra y su hijo, *phobos*, lo intentarían persuadir de huir. «La vergüenza del miedo tampoco es perdonada a ninguno de los combatientes. Los héroes tiemblan como los otros»⁵⁹ pero no les es permitido, en pro de su propio ideal escapar, ya que resulta ser la ofensa más grande que podrían realizarse a sí mismos y a su comunidad.

De hecho, Vicente Domínguez puntualiza que el origen de la palabra *phobos* en Homero, es un nombre de acción derivado del verbo *phéboimai* (*phobéomai*) que significa huir y se diferencia de *Deimos* (terror).⁶⁰ Resulta en este punto interesante la ambivalencia del término miedo pues como se puede ver, hasta lo aquí descrito, el término tiene una homologación que lo hace equivalente a la cobardía. Esta equiparación, de hecho, es tan visible en la tradición que el propio Platón en *La República* apunta que la poesía es enemiga de la ciudad por el temor que puede inculcar en los guerreros.⁶¹

Asimismo, la compasión [*éleu*] figuraba como un elemento negativo dentro de cierta parte de la tradición clásica. Platón califica a dicha emoción como un elemento que revela en los individuos la debilidad a la que son proclives. Dentro del ideal platónico de la ciudad la justicia, el orden y la valentía son elemento que se privilegian sobre las emociones, ya que

⁵⁷ Jaeger, Werner *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, México, 2012, p. 36.

⁵⁸ Homero, *Op. Cit.*, p.182

⁵⁹ Weil, Simone, *Op. Cit.*, p. 21.

⁶⁰ Domínguez, Vicente, «El miedo en Aristóteles» en *Psicothema*, vol. 15, no. 4, 2003, p.662.

⁶¹ Platón, *República*, Gredos, Madrid, 2014, p.130.

estas últimas degeneran el carácter colectivo de las instituciones, así como el de los ciudadanos.

El riesgo que Platón diagnostica es que la valentía, propia de los guardianes y de los ciudadanos, se corrompa de tal manera que debilite las instituciones y lleve por consecuencia al desajuste de la justicia que se espera de la ciudad. La compasión se homologa a la debilidad y a la pasividad del sentir emocional, en otras palabras: la destemplanza que provoca la debilidad de la compasión es la corrupción de la vida en comunidad. Pero si el miedo y la compasión tienen una visión negativa entonces ¿existe la posibilidad de que el miedo y la compasión puedan tener una perspectiva positiva y funcional? La respuesta inmediata sería que sí. A continuación, intentaré explicar esta perspectiva.

La virtud del miedo

Aristóteles suele establecer la relación de las pasiones respecto de la virtud, en el caso del miedo, o temor, esta visión no es ajena ya que el miedo se encuentra estrechamente relacionada con la *andreia* [valentía]. No obstante, la valentía no es la falta de miedo, sino que es una virtud que se ajusta de acuerdo a las circunstancias que se presentan a un individuo para orientar su acción. En la visión aristotélica del miedo no existe una dualidad que sólo califique al agente de cobarde, o temeroso, de forma negativa o al valiente, o carente de miedo, de forma positiva, sino que se refiere a la proporción adecuada respecto de las circunstancias que producen miedo. De hecho, podemos verlo con mayor claridad si lo planteamos con el siguiente esquema:

Exceso de miedo o carencia de confianza	Virtud (<i>phronēsis</i>) respecto del miedo	Carencia de miedo o exceso de confianza
Cobardía	Valentía	Temeridad

Es verdad que Aristóteles plantea en diversos textos la relación anterior, sin embargo ¿Qué entiende Aristóteles por miedo? En el libro II de *La retórica* Aristóteles plantea un catálogo de pasiones y entre ellas define al miedo como «un cierto pesar o turbación nacidos de la

imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso»⁶² a ello cabe añadir que esas imágenes producidas por la imaginación se refieren a la sensación que produce la cercanía que plantea cierta imagen. En otras palabras, el miedo es la turbación que ocurre respecto de la posibilidad cercana de un mal que se va a sufrir y, por ende, causará una afección destructiva, por lo tanto «Para sentir miedo es, más bien, preciso que aún se tenga alguna esperanza de salvación por la que luchar».⁶³ Bajo esta perspectiva el temeroso se presenta como un desesperanzado; ha perdido toda confianza y expectativa. Quien teme no encuentra asidero posible en el que se pueda realizar cualquiera de sus objetivos o deseos.

El miedo se produce por objetos, momentos o personas que pueden llegar a fundar una previsión destructiva que influya en el entorno personal y/o social. Las fuentes del miedo resultan ser diversas; Aristóteles señala que se presentan, sobre todo, en aquellos actos como la enemistad, la ira, la muerte, la injusticia o todo aquello que dañe los bienes materiales y corporales. Asimismo, el miedo se produce entre diferentes individuos por la fuerza que algunos poseen respecto de otros, ya que en ellos se observa una asimetría que produce ante los individuos lo que comúnmente se denomina como intimidación; a este respecto se enfocan los eventos que desencadenan en el perjuicio y la venganza.

No obstante, Aristóteles distingue en la *Ética nicomáquea* lo temible de lo que produce miedo. Es verdad que lo que produce miedo al mismo tiempo es temible, no obstante, lo que produce miedo es solamente una escala que se califica respecto *del que teme más* en comparación con *el que teme menos*. Esta visión aristotélica, en consecuencia, se refiere a un aspecto subjetivo de la posición en la que se encuentra un individuo respecto de los objetos que le producen temor. Por su parte lo temible es todo aquello que rebasa el espectro humano de lo conocido y en sí mismo produce una perturbación anímica en el individuo, pues se encuentra vulnerable y desamparado ante tal acontecimiento u objeto, en pocas palabras, es todo aquello a lo que las personas temen por el simple hecho de la incertidumbre que les provoca vivir.

⁶² Aristóteles, *Retórica*, Gredos, Madrid, 2015, p. 179

⁶³ *Ibidem*, p. 168.

El miedo es una pasión que predispone las acciones de los individuos; sin embargo, como hemos dicho, se encuentra en relación con la virtud de la *andreia*. La valentía aparece no como una ausencia total del temor sino como una capacidad de soportar los embates de aquello que lo produce. En la *Magna moralia* Aristóteles lo describe de una forma más precisa:

Pero «sin miedo» no significa que el valiente no albergue absolutamente ningún temor, pues un hombre al que nada en absoluto le inspira miedo no es valiente. Pues por la misma razón también una piedra y cualquier otro ser inanimado serían valientes; sino que es preciso que tenga miedo, pero resista. Pues si resiste sin tener miedo, no será valiente.⁶⁴

Si como señalamos antes, las personas humanas se clasifican como animales sensitivos y precisan un *intelecto práctico* que relaciona la acción con las pasiones, el miedo resulta ser una alteración que no puede ser suprimida del todo. Antes bien, el valiente es «el que soporta y teme lo que debe y por el motivo debido, y en la manera y tiempo debidos, y confía en las mismas condiciones, es valiente, porque el valiente sufre y actúa de acuerdo con los méritos de las cosas y como la razón lo ordena».⁶⁵ Aristóteles no lo dice de forma textual, pero podría afirmarse que la valentía es un hábito adquirido tras un aprender a soportar, lo cual no implica necesariamente la supresión o eliminación del miedo ante aquello que lo produce, antes bien posibilita el manejo de la emoción, en otras palabras: la valentía es un buen manejo de nuestro miedo.

Ahora bien, es pertinente decir que Aristóteles pone en relación el miedo con la compasión. Esta relación no aparece sólo en la *Poética* pues en la *Retórica* se puede leer: «son temibles todas las cosas que, cuando le suceden o están a punto de sucederles a otros, inspiran compasión».⁶⁶ Esta relación, entre miedo y compasión, resulta interesante pues desarrolla el miedo subjetivo del individuo con su entorno, con sus congéneres y con su comunidad, en otras palabras, la compasión constituye una forma positiva en la que el miedo se colectiviza para posteriormente movilizar a una comunidad. El autor de la *Retórica* apunta que:

⁶⁴ Aristóteles, *Magna moralia*, Gredos, Madrid, 2011, p. 163.

⁶⁵ Aristóteles, *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid, 2014, p.68.

⁶⁶ Aristóteles, *Retórica*, Gredos Madrid, 2015, p. 182.

[Es] la compasión un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que él mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal y un mal o semejante, o muy parecido.⁶⁷

Como puede verse la compasión es cercana al miedo, sus elementos son particularmente similares. En ambas se encuentra la idea de la aparición de un mal perjudicial. Es por ello que debe entenderse que la compasión no es otra cosa sino una especie de miedo que radica en la posibilidad de que nosotros mismos, o uno de nuestros allegados, sufra un detrimento inmerecido.

Compasión pública

Al igual que con el miedo Aristóteles enlista los eventos que causan compasión y predeciblemente estos son iguales a los del miedo; la muerte, la falta de amigos, la enfermedad, la vejez, los maltratos, los daños físicos, entre otros. Podemos decir que las causas del miedo como las de la compasión son eventos lamentables, fatídicos e irreparables, son, de hecho, elementos que podemos rastrear en la tragedia. Pero antes de entrar a ello vale la pena seguir analizando la compasión.

Si bien la compasión es una especie de miedo también la definición aristotélica de compasión contiene elementos que la distinguen y la determinan cualitativamente diferente. En primer lugar, cabe resaltar el objeto, o hecho, que produce la compasión. Las eventualidades que se presentan a una persona pueden ser variadas, sin embargo, estas se pueden clasificar por la gravedad de las mismas. Un evento desgraciado es un evento que no tiene reparo, pero para que pueda producir compasión, según lo que hemos dicho, debe ser inmerecido, injusto, es decir: debe ser un acto en el que las consecuencias no sean producidas por el agente que las sufre.

La compasión requiere, entonces, un juicio sobre el acto que se observa en alguien y este debe ser grave, fatal, no un evento trivial, pero más importante «requiere establecer una

⁶⁷ *Ibidem*, p. 195.

noción de responsabilidad y no de culpa». ⁶⁸ De ese juicio es que se determina que un evento es injusto o inmerecido, que ese individuo que se encuentra sufriendo no merece que su historia se desarrolle de tal manera. Los eventos no son la culpa del agente, sino que ha sido el azar y su *mala fortuna* la que ha desencadenado su pesar.

Pero además del acto inmerecido y del juicio que lo califica existe también la perspectiva de quien lo mira y siente proximidad al pesar de quien lo sufre, es decir, existe un tercero que se reconoce en el dolor de alguien más. Compasión proviene del vocablo latino *compassio-onis* y literalmente es *padecer con*, es reconocer la dignidad de un igual e identificar que el dolor de aquél, que es mi semejante, es parte del dolor que yo puedo llegar a sentir.

Dicho esto, la compasión no debe entenderse como un acto de humillación, como un reconocimiento ofensivo de la debilidad que podemos poseer, antes bien debemos comprender la compasión como una actividad que se opone a ser impasible, insensible, indiferente o cruel. La expresión de la compasión, por lo demás, permite romper con la subjetividad que encierra al individuo en sus propios pesares y sensaciones (egoísmo) y da paso a una socialización de las emociones, las articula y las moviliza dentro del espacio público, dicho de otra forma, la compasión permite de manera intersubjetiva que los miedos, los dolores y las tristezas de *los otros* se articulen y movilicen a los individuos. Si como pensaba Hannah Arendt:

La política es una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende de su existencia de otros, el cuidado de esta debe concernir a todos, sin lo cual la convivencia sería imposible. Misión y fin de la política es asegurar la vida en el sentido más amplio. ⁶⁹

La política también interfiere en las necesidades de las emociones, pasiones, del individuo, en su formación de carácter, ya que contempla la vida particular en el sentido biológico (*zoé*) y que la vida que se instaura en colectividad y que depende de nuestras acciones (*bios*). En este sentido es que la compasión teje relaciones anímicas, pero también sociales que se

⁶⁸ Nussbaum, Martha, *Paisaje del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Paidós, España, 2008, p. 367.

⁶⁹ Arendt, Hannah, *¿qué es la política?*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 67.

comparten en diferentes individuos, pues los hace partícipes de un sentimiento colectivo que llega a incentivar instituciones y conductas públicas.

Sobre este último punto vale la pena señalar lo que plantea Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento* ya que la relación de espacio público y la compasión se puede entender en función del altruismo que emana de las instituciones económicas y asistenciales. Sin embargo, Nussbaum también comprende que no sólo es en la práctica institucional donde la compasión tiene un impacto importante, sino que es en la formación cívica donde recae la mayor importancia. El argumento de Nussbaum es que las instituciones formales dependen de la educación (en sentido amplio) para fomentar los valores que los ciudadanos pueden llevar a la práctica.

En el caso de la compasión Nussbaum estima el uso del arte y la imaginación como fuentes privilegiadas de formación cívica. Esto, como lo señalamos en el apartado anterior, concuerda con la visión de Grecia antigua donde la tragedia conformaba una institución pedagógica y política. Los griegos transmitían y enseñaban a sus ciudadanos la compasión, principalmente por los dramas trágicos.

Para tales espectadores constituye el proceso de aprendizaje de la compasión. Las tragedias familiarizan al espectador con las cosas malas que acaecen en una vida humana, mucho antes de que la vida misma lo haga: así es como hacen posible que surja el interés por otras personas que sufren lo que el espectador joven no ha sufrido. Y lo hacen de tal manera que vuelven de una claridad meridiana la profundidad y la importancia del sufrimiento y de la pérdida que las inspira: los recursos poéticos, visuales y musicales del drama tienen así cierto peso moral. Al invitar al espectador a sentirse intensamente preocupado por el destino del héroe trágico, y al retratar al mismo tiempo al héroe como una persona valiosa, cuya angustia no deriva de su propia maldad deliberada, el drama da lugar a la compasión; un espectador atento sentirá esta emoción en el acto de aprehender la obra.⁷⁰

La educación cívica del ciudadano a partir de la tragedia es un fenómeno que posibilita la confrontación entre la subjetividad emocional y la realidad que sistemáticamente genera desigualdades y asimetrías. La formación del ciudadano, y el sentimiento compasivo

⁷⁰ Nussbaum, Martha, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Paidós, España, 2008, p. 475.

encuentran en la tragedia una toma de conciencia de que *los otros* sufren y que él, como participe de esa comunidad, es parte de ese dolor y sufrimiento.

Es verdad que la tragedia moviliza a través de personajes ficticios, pero la efectividad de la tragedia radica en que la escena teatral es vista como un espacio en el que se retrata fidedignamente la vida moral y política de los espectadores que están inmersos en una comunidad. La potencia de las emociones trágicas radica en que muestran lecciones importantes sobre los diferentes conflictos que se presentan en un mundo que es abrumadoramente violento y hostil.

Catarsis: los efectos políticos de la tragedia

¿Qué utilidad ético-política podemos encontrar en todo lo que hemos dicho? Pues nuestras emociones y pasiones, así como la tragedia, nos revelan algo acerca de lo que somos, de lo que el mundo puede ser y todo aquello que podemos hacer. La tragedia y la compasión que revela en nosotros nos instruye para comprender que la comunidad no puede perdurar sin un apoyo, un sentir, mutuo. En un sentido amplio la tragedia nos educa; muestra la forma y la medida en la que nuestro sentir se proyecta con los otros. En pocas palabras, la literatura trágica nos desvela una verdad en la que la vulnerabilidad y la precariedad son el centro de nuestra reflexión.

Todas las sociedades son vulnerables a las aflicciones, al dolor y a las catástrofes y, al mismo tiempo, requieren de una forma efectiva en la cual puedan gestionar el sosiego y el duelo que los aqueja. La sociedad griega se sirvió de la tragedia como un fenómeno artístico que permitía mostrar los hechos que suscitaban en la vida política y moral de los ciudadanos; permitía que ellos experimentaran las pasiones del miedo y la compasión de manera pública.

Aristóteles definía a este fenómeno como *katharsis*, término médico que debe «[...] entenderse como un proceso de descarga de residuos, no necesariamente impuros, cuya retención podría resultar nociva para el organismo»⁷¹. La comprensión de la *catarsis trágica*, va de la mano con la relación que entabla el alma con el cuerpo y, por lo tanto, la catarsis trágica hace referencia a un fenómeno que suscita en el *pathos* de los ciudadanos. No

⁷¹ Trueba, Carmen, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos, México, 2004, p. 51.

obstante, no debe reducirse el efecto de la catarsis al simple sentir corporal puesto que — como se ha insistido a lo largo de este trabajo— la función de la catarsis se ve reflejada en la modificación de las acciones de los espectadores.

El proceso de la catarsis recae sobre el espectador y se suscita gracias al fundamento mismo de la tragedia: el temor y la compasión. Es en la reflexión que suscitan estas emociones en las que ocurre un proceso racional que permite una cavilación posterior de las acciones vistas. Es en la homologación con la vida vista en escena y con la vida propia que se puede entender y justificar una purificación de las emociones en vistas de un proceso de aprendizaje dado a partir del teatro trágico.

Imaginemos por un momento el proceso del espectador que asistía a la tragedia: al final de mirar una obra el espectador albergaba un sentir paradójico que se presenta por el miedo, la aflicción y el dolor que experimentaba al mirar la *acción trágica*, pero al mismo tiempo hallaba paz y desasosiego que se reflejaban en el sentir compasivo. El espectador miraba en el héroe trágico un vehículo que a través de la actuación lo introducía en una experiencia verosímil, es decir: sumergía al espectador en una experiencia que si bien era ficticia también es posible y creíble.

Pero la intención del poeta no era la de horrorizar, espantar o intimidar al espectador, su función, como hemos señalado, se presenta como un proceso de aprendizaje. El sufrimiento, el dolor y el temor son los medios y no el fin del espectáculo trágico. Las pasiones que excita el poeta en el espectador tienen una utilidad social, pública, y, por lo tanto: «la literatura ateniense es en buena medida literatura política, lo que iba indisolublemente unido al tema de la formación y la conducta del hombre».⁷²

Los medios pasionales, aparecen como el fundamento de la *paideia*, el miedo, lo terrible y la desgracia son los aspectos que se resaltan pues al mostrarlo al espectador este es capaz de extraer de ello una sensación que lo educa con respecto de su ambiente social. El poeta busca despertar en el espectador la compasión que al mismo tiempo se expresa sólo en la identificación del dolor y el sufrimiento de los demás como propio. ¿Quién podría afirmar

⁷² Adranos, Rodrigo, *Óp. Cit*, p. 62.

que los efectos trágicos se suprimen o desaparecen después de presenciar en escena algo que incumbe, política y moralmente, a una comunidad?

El valor que se encuentra en la tragedia y en el poeta es aquel que reside en la capacidad de irrumpir en la vida política a partir de la ficción, imitación, de la peripecia de un individuo. El poeta genera una autocrítica de la forma de vida política de la *polis* e introduce al espectador a esta dimensión. La tragedia al mostrar se convierte en un eje directriz del que parten los cuestionamientos y los juicios públicos. Esta función no podría ser posible si no se encontrara una cercanía y un reconocimiento en los actos puestos en escena:

[...] el espectador puede conmocionarse con la peripecia de un personaje y suprimir, aunque siempre de manera ficticia, la distancia con él haciendo como si el personaje estuviera ante él y le hablara. Así, la relación que la tragedia establece con el espectador está atravesada por una tensión entre la identificación y la distancia del público (o del lector) con las vidas que imita la obra.⁷³

Rosio Orsi plantea que el tiempo mitológico en el que son situadas las obras, así como la parafernalia de la vestimenta y la máscara alejan al espectador haciéndolo consciente de que la tragedia no es sino una ficción que no pertenece al mundo en el que él vive,⁷⁴ sin embargo, a pesar de esta observación podemos aseverar que no es en los elementos simbólicos y materiales en los que el espectador halla su reconocimiento, antes bien se encuentra en su capacidad de identificar la universalidad de los pesares ajenos. La identificación del espectador con la tragedia, lo que lo motiva, lo mueve y lo cuestiona es aquello que presenta como cualquier *otro*, a saber: su condición humana.

Lo que refleja la catarsis es un vínculo que se ha generado entre el espectador y el héroe trágico mediante la contemplación y el desarrollo del sufrimiento trágico. Lo que se revela ante los ojos del espectador es que los héroes no son entidades alejadas de la mundanidad, y más bien se presentan como cualquier otra persona vulnerable que sufre o se entrega a su pasión. Dicho esto, resulta crucial entender que la tragedia, tal y como la he expuesto, tiene un sentido que plantea la inmersión de la comunidad y sus preocupaciones

⁷³ Orsi, Rocío, *Óp. Cit.* p. 53.

⁷⁴ *Ibidem*, p.54.

prácticas, de hecho, la mayoría de las tragedias no sólo representan el mito de manera estéril, sino que se concentran en transformar e interpretar las acciones a partir de juicios políticos y morales. En el siguiente capítulo abordaré el análisis de una de las obras que más importancia ha tenido, desde el mundo antiguo hasta nuestros días, en la vida política de diferentes culturas, a saber: Antígona.

II. Antígona y el duelo

Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de tierra, si el mar se lleva una porción de tierra, [...] toda queda disminuida, al igual que si fuera un promontorio [...] la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y, por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti.

— John Donne

Antígona en plural

Antígona, la de la estirpe maldita de Edipo. Antígona, la que fue compañera de su padre en la deshonra del destierro. Antígona, la mujer rebelde que desafió las normas escritas de la ciudad por el amor filial que le demandaba ver el cuerpo insepulto de su hermano Polinices. Antígona, figura femenina terca que lleva hasta las últimas consecuencias sus acciones aun sabiendo lo terrible que eso podía ser. Antígona es la figura mitológica que pertenece al ciclo tebano, compuesto de tres poemas perdidos que narran la desdicha de la vida de Edipo, y su descendencia, así como la guerra entre los tebanos y los argivos. A pesar de la ausencia del poema épico las historias y las figuras que se contenían en ella siguen vivas en el ideario cultural de la civilización y en gran medida se debe al resguardo narrativo que hallaron en la poesía trágica de Atenas.

Antígona apareció en el lenguaje trágico por primera vez en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, aproximadamente en el 464 a. C., la tragedia de Esquilo se centra en la disputa de los hijos de Edipo, Polinices y Eteocles, por el trono tebano. El tono de la tragedia de Esquilo se desenvuelve en el temor que siente el coro (representación del pueblo) ante la llegada de la invasión de los Cadmeos y Polinices.

Coro [estrofa 2.^a]: Sí; es lamentable arrojar así al Hades la ciudad de Ógigo, someterla a la esclavitud del botín de guerra, y que sin honra la reduzcan a polvo y ceniza los soldados aqueos por decisión de la deidad. Y que sean conducidas las prisioneras —¡ay! ¡ay! — jóvenes y ancianos, igual que yeguas, de los caballos, rotos de sus velos por todas partes. Grita la ciudad, al irse quedando vacía, mientras el botín de mujeres camina a su perdición entre un confuso vocerío.

¡Con terror persiste una suerte insufrible!⁷⁵

El peso que da a la escenificación el trágico está dado a partir del sentir de la ciudad, de su temor, y a las plegarias que el coro realiza a los dioses para que resguarden la urbe del peligro que los asecha. Antígona aparece en escena sólo tras la muerte recíproca que reciben sus hermanos en las murallas de Tebas, y aunque la trama de la historia de Antígona es planteada por Esquilo resulta ser algo secundario pues la conclusión del drama invita a pensar que la justicia de la ciudad está por encima de las acciones de Antígona.

Castigue la ciudad o no castigue a los que lloran a Polinices, pues nosotras, como acompañantes en el duelo, iremos y participaremos en el sepelio de, que esta pena le duele a toda nuestra raza, y, en cambio, la ciudad aplaude las acciones que son justas en unas ocasiones y en otras no lo hace.

Nosotras, al contrario, con éste nos iremos conforme de consuno lo aprueba la ciudad y la justicia, ya que, después de las deidades y del poder de Zeus, fue éste sobre todo el que salvó a la ciudad de los cadmeos de que fuera vencida e inundada por las olas de soldados extranjeros.⁷⁶

No es sino en el 440 a. C. que el dramaturgo Sófocles coloca a la hija de Edipo como protagonista de una tragedia. El mito sigue siendo el mismo: una mujer intenta dar sepultura justa al cuerpo de su hermano, enfrentándose al edicto de las leyes escritas que la ciudad ha impuesto tras la traición que Polinices ha cometido al intentar tomar su ciudad natal. No obstante, es el genio de la pluma de Sófocles que coloca el peso en el duelo que choca entre dos voluntades y dos lealtades: la *philia* de Antígona que la obliga a sepultar a su hermano y la de Creonte, gobernante y guardián de las leyes de la ciudad.

Eurípides en *Las fenicias* (407 a. C.) muestra otro lado de Antígona. El tercer gran trágico de Atenas también escribió acerca del evento trágico de la desobediencia de la hija de Edipo, pero en su tragedia el acto de sepultar a Polinices nunca logra ser concretado y queda en segundo plano, puesto que Creonte interviene exiliando a la heroína junto con su padre. El tema central de la tragedia de Eurípides se presenta como una crítica al destierro, tema que la hermana con la Antígona que aparece en *Edipo en Colono* de Sófocles, donde el papel de la heroína se relega a un plano secundario.

⁷⁵ Esquilo, «Los siete contra Tebas» en: *Tragedias*, Gredos, Madrid, 2006, p. 69.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 100.

Es verdad que existen más fragmentos y registros de otras obras que contienen el mito de la princesa de Tebas, sin embargo, es en la tragedia de Sófocles y el espíritu que él imprimió en los caracteres de los personajes los que han penetrado y permeado en toda la tradición. Desde las figuras representativas del idealismo alemán como Schelling, Hölderlin, Goethe y Hegel pasando por Kierkegaard hasta llegar a Lacan, Derrida, Zambrano, Brecht, Steiner, Žižek y Butler, Antígona ha sido fuente y punto de partida para diversos análisis y reescrituras políticas. Asimismo, la fuerza del mito de Antígona penetra en el desfile de los diversos contextos para mostrar que esta tragedia no es sólo una figura petrificada en la historia de la literatura de occidente. No existe una Antígona, sino que existe una multiplicidad de Antígonas que comparten el sentir que Sófocles imprimió en su tragedia hace más de veinte siglos.

¿Por qué Antígona sigue siendo objeto de análisis para el sentir de las sociedades contemporáneas? ¿Por qué a pesar del tiempo Antígona sigue reflejando los conflictos más dolorosos de una sociedad que se encuentra convulsionada por la violencia? ¿Por qué poetas y pensadores siguen encontrando una voz en ella que pueda representar un sentir colectivo?

En 1984 George Steiner publica por primera vez su texto *Antígonas: la travesía universal para un mito de occidente*, se trata de un esfuerzo arqueológico e interpretativo de gran envergadura donde se señala la relevancia trascendental del mito de Antígona. El recorrido que hace Steiner, que va desde Hegel hasta las reescrituras europeas del siglo XX, pretende dar una explicación a la vitalidad de dicha tragedia. La obra puntualiza que la mayoría de reescrituras, apropiaciones e interpretaciones filosóficas y políticas se dan a partir del crisol de la revolución francesa, lo que, según el autor, se identifica con el paralelismo trágico de la historia de Europa en ese momento. Steiner, además, apunta que Antígona ha trascendido el tiempo y se ha colocado como pináculo de la tragedia por concentrar todos los conflictos universales que definen las tensiones esenciales a la vida humana:

1. Lo público y lo privado.
2. Las leyes divinas y las leyes humanas.
3. Las tensiones ético-políticas entre el Estado y la familia, o entre el estado y el individuo.
4. La conciencia privada y el bienestar público.

5. El legalismo coercitivo y el humanismo instintivo.⁷⁷

Dichas tensiones aparecen materializadas en escena por los conflictos que se dan entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre el individuo y la sociedad, entre vivos y muertos, entre humanos y dioses. Asimismo, Steiner establece que la universalidad de las tensiones de Antígona no puede ser resueltas, su función es simplemente ser una problemática que siempre polemiza a pesar de la historia particular en la que se encuentre la humanidad.

En *Antígona* se presenta el conflicto permanente. La polémica es el centro mismo de la trama y las antípodas que hemos señalado no son propias de una geografía o una temporalidad específica, de ahí que se encuentre una especie de imitación universal en diferentes tipos de vida situadas en diferentes partes de nuestro mundo. Es en esas coincidencias que encuentran su paralelismo en Antígona donde «perduran como un legado vivo en el recuerdo y reconocimiento colectivos».⁷⁸

Es por lo anterior que encontramos Antígonas en todos lados y nos vemos, numerosas veces, obligados a retomar su figura. Ese apelar a «las leyes de los dioses»⁷⁹ que enuncia Antígona no es un deo religioso, sino una postura que defiende las normas fundamentales de nuestro mundo político y moral que deben, en sentido estricto, ser inquebrantables. Nuestra sociedad debe afrontar sus problemáticas, replantearse y reconstruir los valores universales que nos han definido. Esa reconstrucción que enmarca un espíritu de contradecir, luchar y posicionarse en contra de toda injusticia y asimetría que se ha establecido como definitiva y a la luz de ello es que el mito de Antígona sigue siendo una imagen en la que nuestro presente y sus diversas realidades se siguen reconociendo. Steiner, en una charla con Pierre Boutang, sintetiza de forma brillante lo que hemos dicho anteriormente:

Ha habido numerosas Antígonas. Al año, hay siempre diez, doce, sobre todo en los *samizdats*, y empleo la palabra en sentido amplio: las «literaturas subterráneas», las literaturas bajo la cuchilla de la censura. De todo el mundo me envían versiones de este mito de una joven que, para enterrar el cuerpo de su hermano martirizado, va a la muerte, pero de una joven que dice no al despotismo, que dice no a cierta concepción demasiado

⁷⁷ Steiner, G. *Antígonas. La travesía de un mito para la historia de occidente*, Gedisa, Barcelona, 2013, p. 278.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 355.

⁷⁹ Sófocles, «Antígona» en: *Tragedias*, Gredos, Madrid, 2014, p. 153.

cortante de la ley, en nombre de otra ley. Se trata de un mito recurrente en culturas cristianas y no cristianas; hay Antígonas japonesas, chinas, hay Antígonas que nos llegan de Turquía. Habrá muchos puentes que establecer con el pensamiento cristiano, la joven, la mujer virgen que es al mismo tiempo la mujer heroica, aquella para la que no se puede vivir... para vivir. Y hay algo más. Esa alteridad, ese valor, ese peso inmenso que dice finalmente no a la suciedad, la suciedad humana, la impureza.⁸⁰

El interés por recuperar el mito y la pieza de Sófocles puede que no sea innovador en primera instancia, pero nuestro interés se respalda en que, al igual que Steiner, nos resulta crucial recuperar el mito y a Antígona como una figura fundamental de la vida cultural de los diferentes pueblos, que si bien cuenta una historia particular en ella se concentran los temas cruciales que nos definen como seres humanos, a nuestro *ethos*, a nuestra identidad y, en general a nuestra condición humana. El mito de Antígona tiene una validez que no sólo se incorpora a la intelectualidad pura, sino que tiene un cruce que la mantiene viva por el cariz emotivo que impulsa a la acción.

La rebeldía de la Antígona de Sófocles

Dentro de la tragedia existen un puñado de personajes que se colocan sobre esquemas atemporales y permiten trasladarlos innumerables veces en escenas o en contextos ajenos en los que fueron pensados. Ejemplo de lo anterior son Edipo, Medea, Fedra y como hemos mostrado en el apartado anterior: Antígona. Sin embargo, como mencionamos, no es la Antígona *canónica* del ciclo tebano, tampoco es la Antígona de Esquilo ni la de Eurípides las que han alcanzado la trascendencia arquetípica, sino la de Sófocles ¿Qué tiene esa Antígona que tanto ha interesado a lo largo de la vida cultural de diferentes sociedades?

Para comprender la pregunta anterior vale la pena preguntarse acerca del periodo en el que se desarrolla la vida de Sófocles, pues sólo a partir de un esbozo general del contenido cultural e ideológico de la Atenas de Pericles puede intentar extrapolarse el contenido de lo que expresa su obra. Al igual que Sócrates, Sófocles vive el periodo del esplendor racional de Atenas. Sófocles está inscrito en lo que Antonio Eschotado denomina como el paso de la *physis* a la *polis*⁸¹, es decir, vive en un periodo en el que los Atenenses, tras la maduración de la filosofía jónica, ya no se centran exclusivamente en la reflexión de los fenómenos de la

⁸⁰ Steiner, G. citado en: García Gual, Carlos, *Diccionario de mitología*, siglo XXI, Madrid, 2003, p. 43.

⁸¹ Eschotado, Antonio, *De physis a polis. La evolución del pensamiento filosófico griego desde Tales a Sócrates*, Anagrama, Madrid, 1995.

naturaleza [*physis*] sino que colocan al *anthropos* y sus relaciones sociales como el centro de su reflexión.

Dicho periodo se caracteriza por el desarrollo de la sofística, de la teoría política y moral, de las artes de la discusión y persuasión (dialéctica, retórica y erística) así como del fortalecimiento de las instituciones democráticas, asimismo, la Grecia de Pericles fortaleció y permitió el aumento de la producción artística, especialmente plástica y escénica, de hecho, Browra dice al respecto que:

Las grandes figuras del siglo V son tan notables por su sinceridad como por su alcance intelectual y vigor creativo, e innegablemente ejercieron una vasta influencia sobre sus contemporáneos. Pudieron hacerlo a través del análisis intelectual, como Tucídides y Sócrates, o pudieron utilizar los recursos de un arte noble, como los trágicos y escultores. Pero en ambos casos, lo que cuenta es su poderoso esfuerzo para abarcar la realidad tal como es, no para rehuir sus complejidades o conformarse con sus respuestas.⁸²

El paso de la especulación filosófica de la naturaleza a las preocupaciones de la comunidad encierra detrás de sí el problema por la justicia del mundo humano, de la justicia que puede ser alcanzable dentro del convencionalismo de la vida humana inmersa en las relaciones con otros individuos. Si bien la noción de la *dike* [*Δίκη*] había sido ya esbozada en el poema de *Los trabajos y los días* de Hesíodo esta forma de justicia no dejaba de ser una forma de la piedad religiosa expresada en un orden cosmológico superior al individuo, ejecutada por las deidades. Aquí cabe resaltar la importancia del *nomos* [*νόμος*] que si bien también se traduce por justicia no es sinónimo de la *dike* en absoluto puesto que el *nomos* no designa una legalidad no establecida de forma positiva y ajena a la voluntad humana, sino que denota el contenido de la conducta político-social que constituye una comunidad.

Esta diferencia del término de justicia se ajusta a las diferencias que se pueden ver entre Esquilo y Sófocles, el primero recogía el contenido de las normas divinas y las expresaba en sus obras, basta, por ejemplo, aludir a *Prometeo encadenado* donde se resalta el hecho de que sólo Zeus es libre y que sólo su ejecución es justa, aunque sus acciones sean atroces. La idea de justicia en el terreno social encuentra su relación en el periodo de Pericles, en el periodo anterior, el aristocrático, no despertaba ningún tipo de importancia entre los

⁸² Browra, M. C., *La Atenas de Pericles*, Alianza, Madrid, 1983, p. 198-199.

individuos. En relación a estas ideas es que *Antígona* resulta ser una obra de tono político y agonal.

Ahora bien, también cabe resaltar que lo anterior no debe interpretarse como que la obra de Sófocles está completamente desligada de las divinidades y de los matices religiosos, solamente debe resaltarse el hecho de que a Sófocles no le interesa formular una teodicea.⁸³ La idea de la divinidad en Sófocles aparece no como las encarnaciones vívidas de Esquilo, sino que encausan una serie de fundamentos que representan la individualidad de las personas, fundamentos que se enraízan en la dignidad y en los derechos que se poseen en cuanto que somos humanos, es decir, las obras de Sófocles se concentran en «[...] el tema de la acción y el destino humanos en conexión con el orden inmutable del mundo».⁸⁴

A la luz de lo anterior ¿Qué es lo que *Antígona* pretendía mostrar al público ateniense cuando fue reformulada por Sófocles? Para dar respuesta a ello vale la pena recapitular como se desarrolla la obra de Sófocles que se sitúa justamente tras la muerte de los dos hermanos y la lectura del edicto de Creonte. En escena aparece Ismene (hermana de Antígona) y la heroína, quien pretende dar sepultura al cuerpo de Polinices y busca en su hermana el apoyo para realizar dicho acto. Ismene aconseja a su hermana para que lo olvide, que se dé cuenta de las leyes y de la debilidad, que, como mujeres, tienen e intenta persuadirla de que olvide el cuerpo, pues ya bastantes desgracias ha tenido su linaje. Antígona rechaza las objeciones de su hermana y concluye ese diálogo diciendo a Ismene «si así hablas serás aborrecida por mí y te harás odiosa con razón para el que está muerto así que deja que yo y la locura, que es sólo mía corramos este peligro. No sufriré nada tan grave que no me permita morir con honor».⁸⁵

Ismene, por un lado, representa el ideal de mujer que los griegos establecían: la que estaba acompañada con el *adorno del silencio*⁸⁶ y Antígona encarna el papel de la desobediencia pues en aras de su concepción de justicia es que forma su juicio y actúa

⁸³ Adrados, Francisco R., *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Revista de Occidente. Madrid, 1966, p. 317.

⁸⁴ Ádranos, Francisco R., «Sófocles y el panorama ideológico de su época» en: Lloyd Jones, Hugh, Manuel Fernández Galiano, Manuel, *Estudios sobre la tragedia griega*, Cuadernos de la fundación pastor, España, 1966, p. 82.

⁸⁵ Sófocles, «Antígona», *Óp. cit.*, p. 141.

⁸⁶ Aristóteles, *política*, Gredos Madrid, 2014, p. 273.

en contra de las normas de la ciudad. El ideal de Antígona resulta de la *philia* que demanda el cuerpo de su hermano [*adelphós*] y que sólo puede ser realizado por el deber mismo que la *philia* entre hermanos se da. Por otra parte, está Creonte y aquí es donde precisamente se desarrolla el clímax de la historia, pues Antígona es descubierta por un guardia y presentada ante el rey de Tebas.

El diálogo que se da entre ambos resulta en una confrontación de diferentes valores, por un lado, Antígona apela a las divinidades y al deber que tiene como hermana. Su gesto de rebeldía se ve acentuado en tanto que identifica su insolencia [*hýbris*] con la de los varones, pues en todo caso se muestra que su desobediencia encuadra con el anhelo del *honor*. No obstante, Creonte apela a su autoridad legítima como gobernante y señala un punto que resulta crucial para el desenlace de la historia, pues asevera que la verdadera *philia* no es la forma del amor de Antígona y su hermano, sino la que se da en el reconocimiento igualitario de los ciudadanos. Desde la perspectiva de Creonte la ciudad no podía entablar reconocimiento alguno a quien la había asechado, más tarde volveré a ese punto, pero funda su visión de justicia en el poder legítimo que le otorga la *polis*.

La obra presenta, en realidad, una dualidad compleja, pues ambos personajes tienen motivos que guían su actuar, de hecho, como veremos más adelante, Hegel ve el conflicto trágico en la irresolución de ambas posturas, sin embargo, ambos personajes terminan en desgracia, evento que ninguna otra tragedia posee; Antígona es condenada y se suicida y Creonte cae en desgracia tras el suicidio de su esposa e hijo. Sófocles, en este sentido, deja una ventana abierta: ninguno de los personajes está equivocado ni en lo cierto, pero ambos determinan un cierto tipo de justicia.

Rosio Orsi, menciona que no es muy claro el sentido que puede darse a la obra de Antígona dentro de su propio contexto, puesto que Sófocles era parte de los estrategas militares de Pericles, lo que haría casi nula una interpretación que pretenda anteponer al autor con el gobernante de Atenas. Sin embargo, lo que sí está claro es que Sófocles buscaba enfrentar dos valores de justicia, los dos personajes no son presentados como carentes de alguna facultad y defienden cierta forma de ver el mundo, lo razonan y lo interpretan de cierta forma y el contenido de su acción no es incongruente, lo que sí es cierto es que Sófocles

modeló a los personajes de tal forma que no muestran un arquetipo heroico tradicional, sino que los muestra, en su oposición, igual de vulnerables.

La lectura hegeliana

Terry Pinkard se refería a la *Fenomenología del espíritu* como una *Bildungsroman*, el término se refiere a una novela que trata sobre los años de formación, educación espiritual de una persona, tal es el caso, por ejemplo, de la novela *Demian* de Herman Hesse o *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. La *Fenomenología* no es en ningún sentido una novela, pero la intención de Pinkard es la de homologar el carácter de la obra hegeliana con las especificidades que contienen ese tipo de novelas: con el crecimiento, el aprendizaje, el desarrollo y el progreso que un protagonista adquiere tras varios sucesos. De acuerdo a lo anterior, el *espíritu* [*Geist*] toma el papel central de la narrativa y su progreso es la que permite entender el desarrollo igualitario entre éste y el protagonista de una novela.

La *Fenomenología* persigue dos objetivos, el primero es el de encausar a la *conciencia* dentro del saber filosófico y el segundo la de hacer salir a esa conciencia individual y particular, que se encuentra en su *ser-para-sí*, para elevarla dentro del desarrollo del *espíritu*. Tras concluir la sección que corresponde a las experiencias de la conciencia individual, Hegel aborda las experiencias de la conciencia colectiva, esto con el firme propósito de mostrar cómo es que la primera guarda una relación íntima con la segunda.

En el capítulo VI de la *Fenomenología del espíritu* Hegel toma como punto de referencia la Antígona de Sófocles y en ella mira una serie de fenómenos que le permiten inquirir los roles que pertenecen a la dualidad sexual entre hombres y mujeres dentro de las diferentes culturas. El *espíritu*, que de hecho es el título de esa sección del libro, adquiere una dualidad interna que se corresponde, por un lado, a *las leyes humanas*, es decir, al pueblo, las costumbres de la ciudad, el gobierno y toda aquella artificialidad contingente que comprende la sociedad.⁸⁷ Por otra parte, se encuentran *las leyes divinas* que se corresponden al mundo familiar y al mundo de los muertos.⁸⁸ Hegel encarna el primer mundo en el carácter del hombre, mientras que el segundo se encuentra ligado al de la mujer, bajo la perspectiva

⁸⁷ Hegel, G. W.F, *Fenomenología del Espíritu*, FCE, México, 2017, p. 213-214.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 213-221.

hegeliana la diferencia sexual sobrepasa el carácter aparentemente natural que se les atribuye y contiene una diferencia ética conflictiva entre la *ley divina* y la *ley humana*.

La tensión entre lo individual y lo colectivo cobra aquí una participación relevante, pues se encuentra enraizada en la toma de conciencia que permite entender a lo colectivo como fundamento de la individualidad. Esta relación plantea un impulso que transforma su cariz a partir de la misma variación que adquiere la sociedad en la medida de que alcanza diferentes formas. El conflicto, por lo tanto, no es menor, ni circunstancial, sino que se trata de un conflicto que resulta fundacional. Hegel en su *vorlesungen* sobre estética señala puntualmente que:

[Esta colisión se da] especialmente en la Antígona de Sófocles. [Aquí se enfrentan] Antígona y Creonte. Aquélla tiene el derecho de la familia, éste el derecho del Estado ([Antígona ve única mente] a los dioses inferiores, pues [la circunstancia es] todavía ético-natural). Ambos están en lo justo y en lo injusto, y esto injusto que tienen ambos cae sobre ellos.⁸⁹

Para Hegel el problema, y el análisis de Antígona se ve atravesado por una serie de pasos que van en el progreso del *espíritu*, desde la configuración del mundo ético, el proceso de la acción ética (que comprende el conflicto constitutivo y la *superación*) hasta, la configuración del Estado de derecho. Para Hegel la tragedia de Antígona es la imagen y la vitalidad que motiva la fuerza de todas las contradicciones que germinan a toda sociedad. Es bajo esa óptica que Hegel emite el juicio donde asevera que «Antígona es la obra de arte más sublime y más acertada de todos los tiempos».⁹⁰

La lectura hegeliana de Antígona, a partir de lo que hemos dicho, puede sintetizarse a raíz de un hecho fundamental que se presenta, es decir, la oposición entre Creonte y Antígona. En todas las tragedias puede encontrarse una oposición entre voluntades, y también el decaimiento de la figura heroica, pero Hegel resalta a la hija de Edipo pues ve en ella la oposición más importante en cuanto a instituciones se refiere, a saber: el Estado y la familia.

⁸⁹ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826) Apuntes de Friedrich Carl Hermann Víctor von Kehler*, Abada-Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006, p. 535.

⁹⁰ Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 341.

Para Hegel ambas voluntades son movidas no por criterios simplistas de su carácter, sino que el fundamento de las leyes que encarnan de manera objetiva sustenta su interés.

Antígona no reduce su acción de rebeldía por un interés particular; su móvil, de acuerdo con Hegel, se encuentra en la indignación de la violación de los derechos fundamentales que posee el cuerpo de su hermano. La oposición a Creonte no es el resultado de un interés particular que se reduce a un mero sentir de odio, sino que el fundamento se da en la familia como *esencia ética*. Asimismo, la motivación de Creonte no está dada en aspectos singulares que lo determinan, para Hegel el rey, y tío de Antígona, no responde a los valores tiránicos, sino que se ve movido por la valía del derecho. Creonte se motiva por hacer valer la ley que emana de los ciudadanos por encima de los intereses particulares, subjetivos, de los individuos.

En el conflicto que se presenta Hegel no toma una decisión que sea definitiva, suponer que alguna de las partes es la correcta supondría una interpretación de la *moralität* de los participantes. Esa interpretación supone un error, pues el autor de la *fenomenología* apunta que eso supondría a sujetos que pueden elegir el contenido interior para su acción haciendo, por lo tanto, que el individuo sea culpable o inocente. No obstante, en *Principios de la filosofía del derecho* Hegel dice al respecto:

La autoconciencia *heroica* (tal como aparece en las tragedias antiguas) no se ha elevado aún de su simplicidad a la reflexión de la diferencia entre *hecho* y *acción*, entre el suceso exterior y el propósito y el conocimiento de las circunstancias, así como tampoco se atiene a la dispersión de las consecuencias, sino que asume la responsabilidad por el alcance total del hecho.⁹¹

Lo anterior hace alusión a que Hegel no ve ni en Creonte ni en Antígona sujetos que puedan elegir el contenido de su acción, esto se debe a que su *voluntad* no está determinada por ellos, ya que esa libertad interior sólo se realiza en el ejercicio moderno de la moralidad. En su lugar, los personajes de la tragedia de Sófocles son representaciones de sustancias que los identifican, los valores de dichas sustancias tienden un paralelismo con su voluntad y su actuar. Bajo esas premisas no existe una culpabilidad en la esfera moral individual, pero no los exime por completo. La culpabilidad no se encuentra en esa esfera, pero sí se configura

⁹¹ Hegel, G.W. F. *Principios de la filosofía del derecho*, Edhasa, Barcelona, 2005, p. 212-213.

en una esfera superior de la *realidad* objetiva, es decir lo que Hegel denomina como *Sittlichkeit* [Eticidad].

En *La fenomenología del Espíritu* Hegel establece una diferencia de dos actitudes que operan respecto de las leyes y el sujeto, a esto lo llama *razón legisladora* y se basa en la capacidad que tiene el individuo para darse leyes a sí mismo⁹² y, por otro lado, *la razón que examina* que es la capacidad de cuestionarse y enjuiciar, por sí mismo, leyes que le son dadas.⁹³ El objetivo de dicha dicotomía tiene un interés particular, se orienta a identificar que ambas capacidades (la de darse leyes y la de cuestionar leyes) tienen contradicciones que sólo se resuelven en un estado diferente de la vida ética, que constituye, a su vez, un sujeto que identifica su conciencia y su actuar como elementos universales.

La capacidad de darse leyes a si mismo encuentra su principal problemática al entender al sujeto como una entidad interior que a pesar de dirigir su legislación por la razón no determina su actuar y sus leyes como universales, sino como particulares y contingentes. Bastaría, entonces, con determinar las acciones sólo mediante la capacidad examinadora de la razón, pero esta se limita en sentido estricto a determinar la existencia de las contradicciones que se le presentan al sujeto. La capacidad examinadora al contemplar la formalidad carece de la materialidad que determina el contenido de la acción y al ser un análisis carente de dicha materialidad puede hallar posturas contrapuestas en las que el contenido sea igualmente válido. Ambas capacidades encuentran una contradicción porque no pueden dotar un contenido universal, es decir, se establece que dichos criterios del sujeto *autoconsciente* conducen al individuo por un querer arbitrario.

Hegel opondrá a esa racionalidad práctica abstracta con un contenido objetivo que pueda determinar en concreto la dirección del deber, a saber: la *eticidad*. Los sujetos que Hegel describe los identifica con los personajes de la tragedia griega y en ese sentido no son meras fabulaciones inexistentes, sino que son artífices de la subjetividad ética que surgió en la *polis* griega. Para entender lo anterior vale la pena señalar lo que Hegel entiende por *Sittlichkeit* o eticidad y para ello en *Principios de la filosofía del derecho* apunta:

⁹² Hegel, G. W.F, *Fenomenología del Espíritu*, *Óp. Cit.*, p. 202.

⁹³ *Ibidem*, p. 205.

La eticidad es la *idea de la libertad* como bien viviente que tiene en la autoconciencia su saber, su querer y, por medio de su actuar, su realidad; actuar que tiene a su vez en el ser ético su fundamento en y por sí y su fin motor. Es el *concepto de la libertad que ha devenido mundo existente y naturaleza de la autoconciencia*.⁹⁴

La eticidad es el punto central del planteamiento práctico-político de Hegel, esto se debe a que en esta esfera se da la totalidad realmente existente del mundo social. La aparición de la eticidad se da en las sociedades modernas pero su función la observa plenamente en el seno de la *polis*. La idea de la eticidad es la de avenir una idea general del *ethos* que se muestra entre la desavenencia de la individualidad subjetiva e interior de la *moralidad* respecto de la exterioridad de nuestras relaciones interpersonales. Lo que está detrás de este concepto es que el individuo no vive en la *naturaleza física*, sino que se encuentra en una *segunda naturaleza* que lo cobija en el seno institucional, que para Hegel se despliega en la familia, la sociedad civil y el Estado.⁹⁵

Bajo este sintagma de conceptos es que Hegel concibe a la *polis* como una entidad ética en la que los individuos asimilaban su conciencia con la costumbre [*ethos*] de la comunidad pues en ella, como sustancia ética, reconoce el interés particular con respecto de los otros, lo que la constituye, socialmente, como una realidad objetiva. Hegel ve el desarrollo de este sujeto ético en los héroes trágicos ya que su autoconciencia no se determina por la razón examinadora ni legisladora (que procederían de manera arbitraria), sino que es en su pertenencia a una comunidad libre en la que ellos ejercen su actuar.

Antígona y Creonte aparecen como los sujetos éticos. El deber de Antígona de enterrar a su hermano no aparece como un capricho que expresa su sentir interior, sino que es la expresión del contenido de una ley que se ve materializado e identificado en el *éthos* de la ciudad:

Antígona. — No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la justicia que vive en 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. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie

⁹⁴ Hegel, G.W. F. *Principios de la filosofía del derecho*, *Óp. Cit.*, p. 265. (las cursivas pertenecen al autor)

⁹⁵ *Ibidem*, p. 275-276.

sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno.⁹⁶

Antígona obedece estas leyes *no escritas* porque se corresponden a su voluntad y a la voluntad objetiva que se constituye como costumbre. La justicia que demanda Antígona no surge de su subjetividad, lo que la substraería de la *sustancia ética*, no es dueña de la justicia, ni juez de las leyes, está dentro de la comunidad y su eticidad, por lo tanto, sólo es depositaria y ejecutora de la ley. En ese reconocimiento de la norma y su desdoblamiento no se reconoce a la ley como objeto de la conciencia de Antígona, sino que el reconocimiento y su actuar son la expresión misma del contenido esencial de la norma que se expresa en el espíritu del pueblo griego. No obstante, Creonte también obtiene una legitimidad resguardada en el carácter colectivo de los ciudadanos, es decir, encuentra una similitud con Antígona, pues él busca resguardar los derechos de la comunidad sobre los intereses individuales. Pero si ambas voluntades resguardan un interés similar ¿Por qué se enfrentan una a la otra?

La respuesta se encuentra en la misma visión que Hegel tenía sobre la *polis* pues esta, como mundo ético, no está jerarquizada pero sí diferenciada. La *polis* se divide, como ya lo habíamos mencionado, en dos instituciones: la familia y el Estado. La relación que surge entre ambas partes es complicada, pues la familia resulta ser el terreno del que surgen los ciudadanos que se integran a la vida pública, política, donde se dirigen por las leyes humanas. Podría decirse que la familia se supedita al Estado, así como lo hace el individuo a la colectividad, sin embargo, la familia tiene su fundamento propio y, de igual manera, obtiene una universalidad válida.

A diferencia del Estado que se basa en la universalidad de las leyes de los ciudadanos pareciera que la familia se restringe a los vínculos sanguíneos y emocionales. La primera objeción que aparecería en esto sería que en la relación familiar no existe un reconocimiento del otro como universal, sin embargo, Hegel asevera que la familia aparece como una comunidad ética natural, esto quiere decir que existen móviles éticos que no se vinculan con la individualidad sino con la comunidad misma, que en este caso resulta ser la familia. No obstante Hegel caracteriza las diferentes relaciones que se dan dentro de la familia y deduce que sólo es «[una] relación sin mezcla la que se da entre *hermano* y *hermana*. Ambos son la

⁹⁶ Sófocles, «Antígona» en: *Óp. Cit.* p. 153.

misma sangre, pero una sangre que ha alcanzado en ellos su *quietud* y su *equilibrio*. Por eso no se desean ni han dado y recibido este ser para sí el uno respecto del otro, sino que son, entre sí, individualidades libres». ⁹⁷

Lo que Hegel muestra con lo anterior es que la familia tiene relaciones desiguales, entre marido y esposa, padres e hijos y que sólo la relación de hermana y hermano encuentra una relación ética en cuanto se revelan e identifican como iguales. Al Estado le interesa el individuo en su actuar público y sólo la acción pública de ese sujeto vale para el Estado, sin embargo, cuando este muere la comunidad política ya no tiene un compromiso ético con él. Bajo ese presupuesto la familia y las *leyes divinas* entran dentro del reconocimiento e impulsan el deber que exige el muerto, es decir, la sepultura.

La lectura de Hegel radica en que tanto Antígona como Creonte obedecen a la universalidad de dos leyes que se contraponen, de ahí es que se desencadena la tragedia. Creonte no busca una perpetuación en el poder, no es un tirano sino un guardián de las *leyes humanas*. Antígona, por su parte, no apela exclusivamente al amor filial y a sus intereses, sino que apela a la dignidad y al *derecho divino* que está por encima de todo sentir individual; Antígona afirma la universalidad que lleva consigo el cuerpo muerto de su hermano y no sólo la universalidad que tiene en cuanto ciudadano.

La tragedia se revela en cuanto a tal frente a Hegel puesto que ambos personajes obtienen motivaciones legítimas para actuar, ambas revelan lo ético de su respectivo espacio. Lo trágico de la obra de Esquilo se da en cuanto que ninguno de los dos puede cumplir a cabalidad los objetivos que le demanda la esfera en que actúan sin tener que negar la otra, lo que inevitablemente los conduce a atentar contra una ley universal. Para Hegel el destino de ambos conmueve porque al afirmar la ley que representan incurren en una culpa que no puede ser resuelta y en ambos casos se honra una norma ética universal.

La importancia de la muerte y el cuerpo

La muerte no es un hecho menor para el devenir de los individuos, ni para los rituales colectivos de las sociedades. La muerte es en principio una fuerza presente que se coloca

⁹⁷ Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*, Óp. Cit., p. 218

como única verdad ante los individuos y conlleva la practica misma del azar. No obstante, la muerte también prefigura un acto de dignidad de los individuos, los actos fúnebres y las ceremonias que se practican al cuerpo de un occiso representan el culto a la memoria, al recuerdo y a la dignidad de una vida que ha encontrado su fin.

Los griegos mantenían una veneración sumamente importante a los actos fúnebres. El tema puede verse ya en la épica homérica, justo al final de la *Ilíada*. En el canto XXIV se relata el trato que Aquiles da al cuerpo de Héctor, tras su enfrentamiento en el campo de batalla; Aquiles continuaba cegado por la colera que provocaba en él la muerte de Patroclo y tras dar muerte a Héctor decidió seguir descargando su ira contra el cuerpo del héroe Troyano. El poema épico relata que Apolo se compadeció del trato que recibía el cuerpo y lo protegió para que así este se mantuviera impoluto. El acto del dios se ve acompañado de un discurso:

Ni ahora que [Héctor] no es más que un cadáver habéis osado salvarlo, para que lo contemplaran su esposa, su madre, su hijo, su padre, Príamo, y sus huestes, que pronto lo habrían incinerado al fuego y le habrían tributado exequias fúnebres. Pero ese maldito de Aquiles, dioses, a quien preferís proteger, a uno que no tiene mientes sensatas ni juicio flexible en el pecho, y que sólo conoce ferocidades, cual león que dócil a su enorme fuerza y a su arrogante ánimo ataca a los ganados de los mortales para darse un festín; así Aquiles ha perdido toda piedad y no tiene ningún respeto, don que a los hombres causa un gran daño o un gran beneficio. Otros deben de haber perdido a un ser más querido, bien a un hermano de madre, bien a un hijo; pero después de llorar y lamentarse remiten en su pena.⁹⁸

La preocupación que aparece en el poema homérico es la dignidad que merece el cuerpo del muerto. La indignación y el reproche que Apolo lanza contra Aquiles está referido a la *compasión* ausente de Aquiles, quien a pesar de haber vengado a su compañero continuaba sin permitir la sepultura y el duelo de los troyanos.

El cuerpo del héroe es la efigie misma de la hazaña, recordemos que la sociedad griega arcaica mantenía unida la figura del heroísmo con la muerte, era un supuesto que se mantenía seguro para cualquiera que disponía las armas en un combate, pero a cambio encontraba en su precipitado lance el recuerdo de la ciudad. La muerte, el cuerpo y los actos fúnebres no son un simple acto singular que se remite al seno familiar, sino que se inscribe

⁹⁸ Homero, *Ilíada*, Gredos, Madrid, 2015, p. 195.

en el dolor de la ciudad. En la cultura de Grecia arcaica donde la dignidad y la existencia del individuo está ligada a la vulnerabilidad del cuerpo, al trato de los otros y al recuerdo el olvido se aparece como la verdadera muerte. El reproche de Apolo resulta ser, bajo estas condiciones, una defensa del derecho de los troyanos al duelo público, al recuerdo y a la dignidad de la memoria que sólo se puede hacer presente tras la recuperación íntegra del cuerpo de Héctor. Vernant señala que, de hecho:

[Cuando el] cuerpo está vivo, es entendido como una multiplicidad de órganos y de miembros animados por las pulsiones que les son propias: es el espacio donde se despliegan y a veces se enfrentan los impulsos, las fuerzas contrarias. Será con ocasión de la muerte, cuando se encuentra desierto, cuando el cuerpo adquiere su unidad formal. De sujeto y soporte de diversos tipos de acciones, más o menos imprevisibles, se convierte ahora en puro objeto para el otro: si antes fue objeto de contemplación, espectáculo para la mirada, ahora pasa a ser objeto de atenciones, lamentos, ritos funerarios.⁹⁹

El hecho de que Príamo se presente ante Aquiles y apele a la compasión del aqueo para que devuelva el cuerpo de su hijo se observa como la lucha de Troya por poder resguardar su historia y poder dar integridad al caído ante su patria. Al mismo tiempo, el acto compasivo de Aquiles frente al padre de Héctor revela el triunfo del emotivismo ético y el reconocimiento de la importancia del culto funerario del cuerpo y de la memoria. Tal impacto tenía en la conciencia griega el rito funerario que tras ungir, envolver y devolver el cuerpo Aquiles concede diez días de tregua a los troyanos para realizar el funeral y realizar todo lo que ello implicaba.

La misma importancia del cuerpo ligado a la memoria colectiva de la *polis* aparece en el *Discurso fúnebre de los atenienses* de Pericles. El contenido del discurso encumbra el helenocentrismo promulgado por los atenienses. Pericles en el discurso buscaba relacionar, a partir de la retórica, los valores propios de su ciudad encarnados en la figura de los soldados caídos en la guerra. Los ideales democráticos, de las leyes, de la educación, la arquitectura, las instituciones y, en general, la vida ateniense que se refleja en la formación cívica de los

⁹⁹ Vernant, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 59.

ciudadanos y los soldados que pretenden resguardarla hasta la muerte. El final del discurso es sumamente importante en este aspecto pues ahí Pericles concluye:

He expuesto pues, con mis palabras todo lo que, de acuerdo con la costumbre, tenía por conveniente; en cuanto a los hechos, por lo que respecta a los hombres a los que damos sepultura, ya han recibido los honores funerarios, y por lo que respecta a sus hijos, de ahora en adelante la ciudad los mantendrá a expensas públicas hasta la adolescencia ofreciendo así una útil corona, en premio de tales juegos, a los muertos y a los que quedan; pues las ciudades donde están establecidos los mayores premios son también donde viven los mejores ciudadanos.¹⁰⁰

El discurso fúnebre es una palabra que inscribe directamente el cuerpo singular del individuo en la memoria de la ciudad; el contenido del discurso que se pronuncie es la imagen que refleja a la persona, a sus acciones y a sus valores con respecto de la ciudad que lo formó. Como señala Nicole Loreaux: «La ciudad que rinde honor a sus muertos con un discurso se refleja a sí misma en el discurso, como origen del *nomos* y causa final de la muerte de los ciudadanos».¹⁰¹ En resumen: la ciudad griega enaltece el honor y los atributos que constituyen a sus ciudadanos desde sus instituciones. El orador que pronuncia el discurso busca excitar y alentar en los ciudadanos un sentir complaciente sobre su género de vida político y, en ese sentido, construye el memorial de los caídos a partir del duelo público.

Ambos ejemplos (El de Héctor y el del discurso fúnebre) sustentan la importancia de la muerte y del cuerpo de los individuos para la ciudad, para el duelo público y para la construcción de la memoria. Pensar, desde este punto, la trama de *Antígona* es crucial pues el conflicto que se desencadena en escena entre Creonte y la protagonista da muestra de la importancia que hemos recalcado, es decir: la dignidad del cuerpo muerto frente a la comunidad política.

El conflicto que desencadena los hechos lamentables de la tragedia de *Antígona* se concentra en la sepultura que pretende la princesa de Tebas y el edicto de Creonte. Este último había dictado que, a Eteocles, el hermano que había muerto defendiendo la ciudad,

¹⁰⁰ Tucídides, *Guerra del Peloponeso vol. 1*, Gredos, Madrid, 2015, p. 356.

¹⁰¹ Loreaux, Nicole, *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la "ciudad clásica"*, Katz, Madrid, 2012, p. 22.

debía ser enterrado y envuelto en alabanzas fúnebres; mientras que, al otro hermano, Polinices, por haber asechado la *polis* debía ser abandonado a la intemperie y sin sepultura.

El cuerpo es un término cultural, es una representación del sujeto, pero como se ha señalado no se remite sólo a una concepción reducida o simplista de la identidad subjetiva, sino que en él florecen las construcciones simbólicas de las diferentes representaciones sociales. El cuerpo es, por lo tanto, donde el individuo entabla sus relaciones con el mundo. Bajo esta perspectiva, cuando una sociedad oculta, limita o excluye el cuerpo, niega en sí misma la expresión política que se alberga en él.¹⁰²

Para la sociedad griega la relación que guarda el bien de los hombres se encuentra ligada a la apariencia material que se observa en su cuerpo. El *kalós kagathós* [hombre de bien] liga el cuidado que da al cuerpo y al ejercicio dentro del *gymnásion* a la ejecución misma del poder, pero también a la nobleza y al bien moral. La prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices aparece como un acto de hostilidad que atenta contra la dignidad política que posee el cuerpo del caído; el edicto es un dictamen para negar la existencia del individuo, es la negación del vínculo con los otros.

A partir de la ley Polinices no es ya una persona sino un simple objeto desposeído, un no-ser, una no-vida, que a la luz de la comunidad carece de nombre. Cuando Creonte afirma ante Antígona que: «El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera»¹⁰³ está ligando la *philia* pública a la condición misma de posibilidad del sujeto como entidad política reconocible para sus leyes y para el *ethos* de la ciudad, tal y como aparece en los valores que designaba Pericles en el ejemplo que pusimos. Entonces, al negar la sepultura de Polinices se niega toda posibilidad de reconocimiento, el duelo aparece aquí relegado al ambiente del *Oikos*, configurado en el secretismo del hogar.

Sin embargo, el edicto y las palabras de Creonte van mucho más allá pues, incluso, le niega a cualquiera la posibilidad de establecer duelo alguno. En este punto es donde la tesis de Judith Butler cobra relevancia, puesto que la autora sustenta que el cuerpo no es una

¹⁰² Horkheimer, M. y Adorno, T. «Interés por el cuerpo» en: *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2016, p. 269.

¹⁰³ Sófocles, *Óp. Cit.*, p. 156.

entidad privada que sólo cobra relevancia en el papel del ciudadano, tal y como aparece en la visión griega, sino que es en su propia *ontología* basada en la *interdependencia* donde se revela el carácter social del cuerpo.

¿En qué consiste la ontología que pretende Butler? ¿Cuál es la intención de Butler al presentar el carácter social del cuerpo? Bien, podría decirse de forma escueta que la autora estadounidense plantea una *praxis* política regida por las relaciones éticas que posibilitan la responsabilidad que tenemos unos frente a otros. En *Marcos de guerra* se visibiliza, precisamente esa responsabilidad pues en ese texto se afirma:

[...] ser cuerpo es estar expuesto a un modelo y a una forma de carácter social y es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad —entre ellas el lenguaje, el trabajo y el deseo— que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo.¹⁰⁴

La *ontología social* de Butler tiene como condición existencial el cuerpo; sólo en tanto que somos cuerpo podemos entablar, como ya hemos dicho, nuestras interacciones con el mundo, con las cosas y con los *otros*. Es sólo a partir de que nuestra vida se contiene en el cuerpo que podemos relacionarnos y sujetarnos a otros, pero también es la que nos convierte en vulnerables frente a la violencia.¹⁰⁵ Este último punto es crucial pues precisamente es el punto que lleva a Butler a preguntarse acerca de la vida y de la importancia que reciben algunos cuerpos frente a otros.

Butler nos dice que todos, sin importar qué, estamos inmersos en esta vulnerabilidad puesto que respondemos a hechos súbitos que son propios de la vida corporal y que, además, no se pueden prevenir. Es por ello que entiende la violencia como una relación de poder que supedita a un individuo frente a otro:

La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad de

¹⁰⁴ Butler, J. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, Madrid, 2010, p.15-16.

¹⁰⁵ Butler Judith, *vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 52-55.

otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro.¹⁰⁶

Sin embargo, el tema de la violencia no se queda agotado en el espacio de la vida, sino que se extiende al tema que nos interesa, es decir, la muerte, y más precisamente la relación ética que influye en los individuos para despertar en ellos una responsabilidad política, es decir: las muertes que merecen ser lloradas. De acuerdo a lo que hemos dicho ¿Qué diferencia existe entre la muerte de los ciudadanos del discurso de Pericles y el cuerpo de Héctor respecto del de Polinices? ¿Por qué existe una *distribución diferencial* del duelo entre unos y otros?

Bajo este aspecto es que la precariedad toma el centro, la precariedad a la que son orilladas las vidas, no la precariedad que nos inscribe en la comunidad sino la que orilla a ciertos cuerpos a no ser reconocidos. Precisamente en el cruce entre vulnerabilidad política (dada en la comunidad) y la individualidad del sujeto es que se presenta el duelo como el elemento fundamental del cuerpo en la ontología social de Butler.

Antígona y el duelo político

En el apartado anterior introduje la importancia que tiene el cuerpo como entidad política susceptible para efectos políticos, de acuerdo a Judith Butler, quien escribe en una de sus obras más importantes que «La distribución diferencial del duelo es una cuestión política de enorme importancia. Lo viene siendo al menos desde la época de Antígona [...]».¹⁰⁷ Lo que importa para la autora en este aspecto es lo que hemos querido mostrar anteriormente, que el cuerpo, la vida y la muerte de los individuos es tratada de forma asimétrica y que el duelo, como fenómeno público, no es igualitario entre las diferentes personas.

La obra de Butler comenzó a tener una relevancia sumamente importante tras el atentado del 11 de septiembre en Estados Unidos, la observación que hacía es que el trato de las muertes no era el mismo para los ciudadanos norteamericanos que para la muerte de una persona musulmana. En este sentido la denuncia de Butler se basa en que la teoría ética debe estar socialmente implicada, es decir, que nuestras preocupaciones éticas se extiendan en la práctica política.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 55

¹⁰⁷ Butler, J. *Marcos de Guerra*, *Óp. cit.*, p. 64.

La motivación de la frase inspirada en la tragedia de Sófocles tiene detrás un contenido explícito que se cuestiona por la definición de lo humano y lo inhumano. Dicha distinción enmarca el trato y el reconocimiento que se da entre unos y otros, entre los cuerpos que si bien son vulnerables no encarnan la vulnerabilidad al extremo de ser susceptibles a la violencia extrema:

[La] Vida relaciona lo humano con lo que no es humano y viviente, y establece lo humano en medio de esta relacionalidad. Para que lo humano sea humano debe relacionarse con lo no humano, con lo que está fuera de sí mismo pero que es contiguo consigo mismo en virtud de su interimplicación en la vida.¹⁰⁸

La frase anterior describe el juicio que algunas comunidades, e individuos, asumen para definirse respecto de otras y, con ello, evaluar el valor que posee una vida respecto de la suya propia. Asimismo, entabla una relación de los lugares, materiales y discursivos, que relacionan a los sujetos con la condición precaria a la que son subordinados. Dichos espacios son espacios límite, periféricos, en la que los cuerpos no son *inteligibles* (no tienen importancia) y por ende son cuerpos que pueden ser dañados y expuestos constantemente a la violencia, sus vidas y sus muertes son reducidas a la insignificancia, sus muertes se encuadran en lo acontecido en la tragedia de Antígona, pues *la distribución diferencial del duelo* a la que apunta Butler hace referencia a esas vidas y muertes que se dejan sin reconocimiento, sin obituarios y sin la posibilidad de ser lloradas. Si «la capacidad de ser llorado es un presupuesto para que toda vida importe»¹⁰⁹ resulta que el negarlo, imposibilitarlo o relegarlo a un ambiente privado por parte de la autoridad se constituye en un acto de violencia política.

En *El grito de Antígona* Butler reflexiona la tragedia y pone en entre dicho la lectura de Hegel y la lectura de los seminarios de Lacan. La exposición de Butler se basa en tres puntos: el primero consiste en establecer que el parentesco, dentro de la obra, es una institución que no puede ser representada, como lo afirmaba Hegel en la relación hermana-hermano, puesto que para Antígona esas relaciones son incoherentes ya que su padre es a la vez su hermano y su madre es también su abuela. En segundo lugar, Butler introduce la *performatividad* de género, que, específicamente, consiste en la intromisión de Antígona,

¹⁰⁸ Butler, J., *deshacer el género* Paidós, España, 2006, p. 29

¹⁰⁹ Butler, J., *Marcos de guerra*, *Óp. cit.*, p. 32.

como mujer, en el espacio político (predominantemente masculino). Butler hace referencia, especialmente, en el diálogo que sostiene Creonte con la heroína, en el que ella confiesa su falta, haciendo que a partir del lenguaje Antígona sea masculinizada, pues se apropia del lenguaje de la autoridad y encarna la figura masculina del ciudadano griego.¹¹⁰ Por último, Butler sostiene que la relación entre Antígona y Polinices sí constituye un incesto amoroso.

Este último punto, en realidad, sirve a la autora para explicitar que la protagonista de la tragedia habita *la muerte en vida*, puesto que «su destino no es tener una vida para vivir, está condenada a morir antes que cualquier posibilidad de vida. Esto plantea la cuestión de como el parentesco asegura las condiciones de inteligibilidad por la que la vida se convierte en vivible y por la que también se condena y se cierra».¹¹¹

Cabe mencionar que para este punto la obra de Butler estaba más relacionada a la teoría del género y en *El grito de Antígona* se limita a entender la relación entre los hijos de Edipo como el momento en el que se establece la normatividad de las relaciones heterosexuales en la sociedad, sin embargo, ya desde ahí plantea el esbozo de la pregunta que nos guía en este ensayo, pues al mismo tiempo la autora se cuestiona: «¿Qué acuerdos sociales pueden ser reconocidos como amor legítimo, y que pérdidas humanas pueden ser explícitamente lloradas como pérdidas reales y consecuenciales?»¹¹²

La muerte de Antígona evidencia, de esta forma, la decisión que permite, posibilita e impone la forma de vida que debe ser llevada y, además, aísla las vidas y muertes que no son dignas. Ya en *Marcos de guerra* la interpretación de Antígona no aparece reducida a las relaciones de género y Butler escribe que «Antígona, cuando arriesga la vida al enterrar a su hermano en contra del edicto de Creonte, es un buen ejemplo del riesgo político que conlleva desafiar la proscripción del duelo público».¹¹³ El duelo en este texto y en *Vida precaria* ya aparece extendidos a diferentes formas de vida, y aparece como una posibilidad que constituye y moviliza el espacio público.

¹¹⁰ Sófocles, *Óp. cit.*, p. 153.

¹¹¹ Butler, J., *El grito de Antígona*, El roure, Barcelona, 2001, p. 41.

¹¹² *Ibidem*, p. 42.

¹¹³ Butler, J., *Vida precaria. Las vidas lloradas*, *Óp. Cit.*, p. 74.

Aquí es donde aparece el engarce del papel de la tragedia, expuesto en el capítulo I de este ensayo, puesto que la tragedia presupone la vulnerabilidad de la condición humana y la expone de tal forma que concientiza a los sujetos para movilizar la *compasión* a través del miedo. Podría decirse que el duelo, a través de una representación trágica, aparece como una consecuencia ético-política de la compasión, es decir: la motivación ética de la compasión producida por la tragedia articula en la comunidad una toma de conciencia que trasciende el duelo como un fenómeno privado y lo coloca al centro del espacio público como parte de la *praxis*. En este sentido la frase de Butler que postula que «Elaborar el duelo y transformar el dolor en recurso político no significa resignarse a la inacción; más debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo»¹¹⁴ tiene el mismo alcance visto por la tragedia.

Pensemos, entonces, el duelo como un efecto posterior de la compasión, la importancia y la relación que se da entre ellas se da en el reconocimiento de los otros, de su dolor y de la posibilidad de entenderlo como parte de nuestra vida, pues constituyen nuestro propio entorno. El duelo como resultado de la compasión, además, permite constituir nuestras relaciones en el plano de la responsabilidad que nos demanda la muerte de los otros, en tanto que no se hace una distinción indiscriminada de lo humano e inhumano.

La tragedia de Antígona pretende reelaborar nuestra noción de duelo, la compasión que despierta en nosotros se basa, de acuerdo a lo visto en la obra de Butler, en la vulnerabilidad que provoca la pérdida del otro, es político porque se basa en nuestras relaciones y limitarlo, como lo hace Creonte, niega nuestra experiencia colectiva, nuestro reconocimiento y nuestra humanidad. Los lazos que nos unen a través del duelo son esenciales para constituir la comunidad y el diferenciarlo forma parte de los *marcos* que legitiman y establecen las vidas y las muertes que merecen ser vividas y lloradas respecto de las que no.

Ahora bien, esto abre la pauta a la interpretación de la tragedia de Antígona en varias partes del mundo; su universalidad vuelve hacerse patente pues nos permite cuestionarnos acerca de la normatividad que se establece respecto del trato de los cuerpos y en ese sentido

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

Natalia Meloni dice que «Un claro ejemplo de la violencia ejercida bajo la forma de la negación del duelo es la figura del detenido-desaparecido, figura siniestra propia de las últimas dictaduras del Cono Sur».¹¹⁵

Esa cita nos sirve de pretexto para recordar que la tragedia es un vehículo artístico que entabla diálogo con la realidad, que el mito lejos de ser una fuente prerracional se coloca como uno de los recursos más acabados que dota sentido a nuestras vidas. Antígona desde una visión compasiva que impulsa el duelo en el espacio público permite acercarnos a los cuerpos que son sometidos a la violencia extrema. Antígona aparece en América Latina como una figura que reivindica la justicia y la memoria de la comunidad.

Antígona en Latinoamérica

Se ha hecho mención del texto de Steiner sobre Antígona y es verdad que es un texto que ha formulado una serie de reflexiones importantes a lo largo de su difusión —no hay texto que pretenda abordar las temáticas de las diferentes Antígonas sin recurrir al trabajo del crítico y filósofo norteamericano—. No obstante, Rómulo Pianacci, inspirado en el trabajo de Steiner, decidió emprender una labor similar a la contenida en el texto *Antígonas: la travesía universal para un mito de occidente*. La justificación de tal texto la da el propio autor: «en su difundido libro *Antígonas* no hay una sola mención de ningún texto u obra de arte latinoamericana que trate el mito del que se ocupa»¹¹⁶ esto a pesar de que para cuando Steiner escribió su libro existían ya un puñado de representaciones en la región tales como: *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina; 1952), *Además de Antígona* de José Gabriel Núñez (Venezuela; 1978) y *Pedreira das almas* de Jorge Andrade (Brasil; 1979).

El texto de Pianacci es el resultado de un esfuerzo por recuperar las obras teatrales que a lo largo y ancho del territorio latinoamericano se han reinterpretado. Dentro del listado que presenta el autor argentino existen varios puntos de vista de donde parten los diferentes autores para retomar el mito de Antígona, de acuerdo al contexto que se vivía durante su escritura. Lo anterior nos revela que:

¹¹⁵ Meloni González, Carolina Natalia, «En los límites de lo pensable: sujeto duelo y melancolía en Judith Butler» en: *Política y sociedad*, vol. 55 núm. 3, 2018, p. 906.

¹¹⁶ Pianacci, Rómulo, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Argentina, 2015, p. 87.

Además de representar la tradición clásica de la cual el teatro occidental mantiene diversas esencialidades, los escritores del teatro latinoamericano han encontrado en el mito griego el instrumento básico para elaborar y presentar una obra propia, en el tiempo y espacio que les ha tocado vivir. En ese sentido, se puede afirmar que el tratamiento del tema griego como argumento básico de grandes obras del teatro universal, es notable también en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX [y XXI].¹¹⁷

Hay que recordar que el mito es una expresión lingüística que pretende transformar el contenido en forma y la distancia y el tiempo mitológico que se encuentran congelados en un espacio que permiten proceder a los poetas, dramaturgos y artistas de tal forma que extraen de ellos el contenido universal del actuar humano. Los mitos acontecen en un imaginario distanciado de la realidad, pero ese espacio no se encuentra limitado a las características propias de donde ocurre, esto permite la revitalización y el carácter innovador del mito como fuente primaria para su reelaboración y revalorización estética. En pocas palabras: el artista abstrae las formas universales contenidas en el mito y las traslada al acontecer cotidiano de su realidad socio-cultural.

Los siglos XX y XXI resultan ser periodos conflictivos para toda la zona latinoamericana. Las constantes crisis económicas, así como las crisis humanitarias, el intervencionismo, la guerra, las revoluciones, las dictaduras, el narcotráfico, la violencia de género y toda la larga lista de problemáticas de violencia que se pueden encontrar en la región han provocado que los artistas comiencen a politizar sus obras. A este respecto Iani del Rosario puntualiza que:

Dentro del mismo se observa una corriente en la cual las obras tienen como protagonistas a figuras mitológicas que viven y reprochan, directa e indirectamente, su situación como individuos en estas sociedades. Sin embargo, la historia (trama) conocida por el público se desfamiliariza para que el autor pueda criticar la situación socio-política de su país.¹¹⁸

Nuestra relación entre mito y realidad, así como la del uso trágico del mito entabla una relación constante que va más allá de relatar historias de seres extraordinarios (dioses y héroes) como lo hacían los griegos, sino que, además, como pensaba Campbell: «Los mitos

¹¹⁷ Palamides, Costa, «Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX», en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, Núm. 229, 1989, p. 57.

¹¹⁸ Del Rosario Moreno, Iani, «La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968» en: *Latin American Theatre Review*, Vol. 30, Núm. 2. 1997, p. 115-116.

son historias de nuestra búsqueda de la verdad a través de los tiempos. Los necesarios para que la vida signifique algo y podamos descubrir quienes somos». ¹¹⁹

Ese autodescubrimiento que pertenece a las narraciones mitológicas y trágicas son particularmente esenciales en nuestro mundo político moderno; nuestras sociedades encuentran no sólo un resguardo estético en ellas, sino que con ayuda de las representaciones que interpretan y actualizan los mitos reflejan y trasladan una parte de nuestra vida colectiva. Antígona despertó un interés sumamente relevante a partir del siglo XIX, tras la lectura hegeliana, y en América Latina ese interés se cruza con la identificación de los rasgos que plantea la tragedia de Sófocles.

Las Antígonas latinoamericanas relatan fenómenos diversos que van desde el colonialismo, el criollismo, las condiciones despóticas en ambientes públicos y privados, encumbran su condición femenina como rasgo de representación de la realidad. En América Latina la condición mimética de la tragedia se emplea para decir, describir y representar las condiciones reales de las que son partícipes cientos de historias, es por ello que «A diferencia de las versiones europeas, las Antígonas de nuestro continente ya no viven en Tebas, como sí lo hacen aún las más contemporáneas europeas». ¹²⁰

Tebas, la ciudad mitificada, aparece sólo como alegoría de la condición de un país, surge a manera de equiparación entre lo mítico y la realidad, pero su enunciación ya no es referente de aquel espacio distanciado que sostenía la tradición folclórica, sino que se enuncia para representar a un país en particular. Lo mismo ocurre con los héroes y heroínas de las historias, pues dejan de ser personalidades que se substraen de la humanidad, ya no son seres extraordinarios de linajes divinos, sino que son personas comunes que se integran en la realidad inmediata de un país, es decir, los artistas los integran como una fuente de crítica directa a la realidad que se desdobra en una situación concreta y no como entidades lejanas a lo cotidiano.

¹¹⁹ Campbell, J. *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991, p. 31.

¹²⁰ González Betancur, Juan David, «Antígona y el teatro latinoamericano» en: *Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, p. 80.

Ya he mencionado que Pianacci señala la existencia de representaciones de Antígona en la primera mitad del siglo XX en América Latina, pero él y Iani del Rosario resaltan el hecho de que durante 1968 el mito comienza a tener una relevancia mayor en la región, especialmente en la zona caribeña. La fecha es importante remarcarla pues si bien Antígona ya era una obra posicionada desde la década de 1950 no es sino hasta esa fecha que sus reinterpretaciones comenzarán a tener tintes sociales y políticos más claros. Asimismo, la fecha coincide con el hervor del *mayo francés*, cuyos alcances no se limitaron en Francia, sino que tuvieron ecos en las movilizaciones políticas de todo el mundo.

Eric Hobsbawm dice que el movimiento estudiantil de Francia fue «el más sorprendente, y, para los intelectuales de izquierdas, probablemente el más apasionante»¹²¹ esto se debe a que si bien fue un movimiento revolucionario que fracasó también tuvo implicaciones culturales y sociales en todo el mundo. Implicaciones que resonaron en ambientes autoritarios y que cambiaron las características de los movimientos sociales:

La principal protagonista del movimiento de mayo no fue la clase obrera, sino la totalidad de quienes llamamos titulados [...] y, entre ellos, los más activos fueron los más independientes de las grandes organizaciones para quienes trabaja, directa o indirectamente, tal tipo de gente: estudiantes, gente de radio y televisión, técnicos de oficinas de planificación, investigadores, tanto del sector privado como del público, enseñantes, etc. Fueron ellos y no las viejas colectividades obreras de mineros, estibadores o ferroviarios, quienes dieron a la huelga general su carácter específico.¹²²

Estas características no son menores, de ello se desprende la inminente participación de los sectores culturales y artísticos dentro de las movilizaciones sociales. En América Latina — dice Pianacci — es justamente ese ambiente el que impulsa y justifica las reinterpretaciones de Antígona.¹²³

Ahora bien, si el mito de Antígona es universal no así las versiones que se reinterpretan de dicha tragedia, cada una cuenta historias diferentes o se adapta a circunstancias distintas, es decir, su desmitificación, para adaptarse a las circunstancias de cada país, pero esto no es una perspectiva negativa, antes bien, significa que las Antígonas latinoamericanas encuentran

¹²¹ Hobsbawm, E. «Mayo de 1968», en: *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Critica, Barcelona, 1999, p. 182.

¹²² *Ibidem.*, p. 191.

¹²³ Pianacci, Rómulo, *Óp. Cit.*, p. 105-107.

puntos de convergencia entre unas y otras, aunque no sean exactamente las mismas. Precisamente este aspecto es donde se cruzan las ideas expuestas anteriormente. El duelo y el parentesco se revelan aquí como fenómenos políticos que expresan un sentir por medio de la tragedia.

¿Qué es lo que une e identifica a las Antígona de América Latina? Si bien antes hemos dicho que Antígona ha tenido diferentes enfoques en la región y que las apropiaciones narran fenómenos diversos cabe explicar una relación fundamental que atraviesa cada una de las versiones, por un lado, el fenómeno de la violencia generalizada, en varias de sus dimensiones, desde la violencia objetiva hasta la simbólica. Por otro lado, el que más nos interesa, el que define y da contenido a la figura de Antígona.

Pareciera ser obvio, pero en primera instancia Antígona es mujer y esto determina y define el problema en primer lugar, pues esta caracterización abre varias lecturas de la heroína, una de las más evidentes es la que mencionamos en el apartado anterior: se ve a Antígona como una perpetradora del espacio público. En Grecia el papel del ciudadano estaba restringido al mundo varonil, y esto hacía que las mujeres se relegaran al *Oikos*, por ello es que Butler vea una masculinización de Antígona, pero eso no es lo único, según Steiner, que sigue la lectura hegeliana, «Los ritos del entierro son tarea particular de la mujer. Cuando esta tarea le toca a una hermana, cuando un hombre no tiene ni madre ni esposa que lo haga regresar a la guardiana tierra, el entierro asume su máximo grado de santidad. El acto de Antígona es el más sagrado que pueda cumplir una mujer».¹²⁴

Ese punto de vista tiene una explicación histórica, acerca del rol de las mujeres en Atenas, su *telos* [τέλος] estaba determinado por la vida biológica (ser madres) y por su posición social respecto de los hombres (ser hijas, madres, cónyuges o hermanas). Cuando el ciudadano moría volvía al seno familiar y las mujeres se encargaban de los ritos funerarios, salvo en el caso específico que mencionamos antes, los discursos fúnebres. Loraux en su *Madres en duelo* también explicita esta condición del duelo de las mujeres, pero, refiere a los límites políticos que *la polis* estableció por considerarlo un *pathos* que descontrolaba el equilibrio de la ciudad. Loraux afirma que si bien la maternidad era una actividad cívica

¹²⁴ Steiner, G. *Óp. Cit.*, p. 49.

mediante la cual las mujeres se realizaban y ayudaban a cumplir *el fin de la polis* también asevera que a pesar de lo anterior los ritos funerarios no contaban con la presencia femenina pues siempre se relegó el duelo al ámbito privado.

No pretendo con lo anterior hacer una lectura feminista, pero si me interesa resaltar el punto de la maternidad y de la *feminidad* para entender la forma en la que Antígona se ha vuelto plural en América Latina. Para ello vale la pena señalar lo que dice Moira Fradinger:

La visión panorámica del corpus de las Antígonas latinoamericanas nos ofrece tantas sorpresas que a veces pierde sentido intentar buscar los rasgos de la antigua hermana griega en las hermanas latinoamericanas. La innovación más intrigante, a mi juicio, es que casi todas las Antígonas latinoamericanas son madres, o madres en potencia, o colectivos de madres, que gradualmente y hacia la llegada del siglo XXI se convierten en colectivos de mujeres, todos situados desde el comienzo e invariablemente en coyunturas claramente alusivas a episodios reales de la vida política latinoamericana.¹²⁵

Esta cita revela varios aspectos; no niega los lazos sanguíneos de la hermandad que se contienen en la *Antígona* de Sófocles y mucho menos aísla a la maternidad como única posibilidad de las Antígonas, simplemente señala que la forma en la que la tragedia ha adquirido relevancia ha sido en el binomio que se traza entre maternidad y duelo, que de acuerdo con lo que hemos dicho, deja de ser una actividad pasiva para convertirse en un motor que cohesiona la vida pública de la comunidad. Para ejemplificar lo anterior bien vale reseñar dos obras que representan lo dicho hasta ahora.

En Argentina una rescritura que ha tenido una relevancia importante es la de la poetisa y dramaturga Griselda Gambaro (*Antígona Furiosa*;1986) quien a pesar de no decir explícitamente que su obra se sitúa en la Argentina que sufre y padece los estragos de la dictadura se sobreentiende que la disolución del personaje trágico se da en los albores del proceso dictatorial de Jorge Rafael Videla (1976-1983). De acuerdo a las características y a la definición que contextualmente ha adquirido Antígona en Latinoamérica la obra gambariana sobreentiende la realidad de su país, de su situación, de la verdad que el tirano oculta y, sobre todo, de la búsqueda de los cuerpos desaparecidos.

¹²⁵ Fradinger, Moira, «Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro» [en línea], *Letra Urbana. Al borde del olvido*, Dirección URL: <<https://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>>

El texto de la escritora argentina tiene como eco la movilización de las madres de la Plaza de Mayo que con su voz profirieron políticamente un reclamo a la injusticia que les había arrebatado a sus hijos:

Antígona: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré, (Lo hace) Lloraré, ¡Polinices... lloraré... ¡Malditos!¹²⁶

Antígona furiosa a diferencia de la obra original (de Sófocles) se resuelve rápidamente en un acto y además tiene una reducción considerable de personajes, sin embargo, el tiempo en el que ocurre y el desdoblamiento de los personajes que devienen en otros completa la narración del mito. Así el corifeo encarna por momentos el discurso de Creonte; Antinoo el papel del coro, que juzga y aconseja a Antígona; Antígona asume el papel de su amante, Hemón, y además representa, también, el papel de su hermana Ismene. No obstante, el centro y la trama de la tragedia queda intacto, la diatriba entre Creonte y Antígona, que en esta versión es acusada de locura por buscar el bien de un muerto, sigue intacto. La obra de Gambaro, pues, sintetiza de forma brillante el recurso del mito trágico fusionado con la realidad concreta de un país que no es mencionado de forma directa, pero que sobreentiende la realidad en la que se inscribe.

En el marco de su 40 aniversario (2008) la compañía de teatro *La candelaria* presentó, bajo el cargo de la dramaturga Patricia Ariza, una reinterpretación de la obra de Sófocles. Según cuenta Pianiaci, la autora decidió elaborar esta puesta en escena en Colombia debido al contexto político de su país. Concretamente Ariza decidió escribir y producir la obra tras su reunión con mujeres sobrevivientes de la masacre de Urabá, quienes habrían asaltado un cuartel paramilitar en búsqueda de los cadáveres de sus hermanos.¹²⁷

La obra pone en escena a tres Antígonas y a dos Ismenes que intercambian voces y puntos de vista al mismo tiempo, Ariza encaja aquí la polifonía de la voz de Antígona que está presente en la realidad de su país. Al igual que Gambaro, tampoco hace explícito la locación de la escena en Colombia, pero Tiresias (que tiene un papel más relevante en su

¹²⁶ Gambaro, Griselda, «Antígona furiosa» en: *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2013, p. 202

¹²⁷ Pianacci, Rómulo, *Óp. Cit.*, p. 199.

versión) siempre pone énfasis en la guerra y la violencia a la que la ley de Creonte ha sometido al pueblo que calla ante la injusticia. Desde el inicio el contexto que Tiresias resalta, en una especie de prólogo, es significativa:

Estamos aquí parados sobre los escombros mismos de la guerra, donde perros y hombres se disputan las ruinas y hasta los pájaros mansos chillan estrepitosos. Siento a esta ciudad enferma de todos los males, las hieles esparcen por los aires sus olores nauseabundos y a los altares llegan comida, que los pájaros y perros han saciado en los cuerpos de los muertos. Los dioses parecen haberse cansado de nuestras súplicas y por eso andamos a la deriva. Pueblo de Tebas. Sé que estás ahí detrás de las puertas y las ventanas a medio cerrar.¹²⁸

La obra de Ariza agrega escenas en las que se pueden ver los monólogos de los hermanos de Antígona e incluso uno de Edipo; sin embargo, la tensión entre vivos y muertos que es patente en la obra siempre se mantiene, sobre todo en el diálogo que mantienen las Antígonas con las dos Ismenes donde la heroína, fiel a la obra de Sófocles, decide desobedecer el edicto de Creonte:

Venga la muerte si ese es el precio que debo pagar por los afectos primordiales. [...] Para acabar algún día con las desgracias, pondré mi voluntad al servicio de los que ya no la tienen. No comerán la carne de mi hermano los lobos de vientre famélico, no lo harán, no mientras yo viva.¹²⁹

La obra retorna a la estructura de la Antígona tradicional y se desarrolla de forma similar, sin embargo, Tiresias tiene una intervención importante tras el desenlace trágico de la heroína. Al final de la obra Tiresias hace un llamado al pueblo que evocó al inicio y los invita a salir para ser testigos del crimen que, con su silencio, han permitido. La obra de Ariza, en este sentido, evoca a la función tradicional de la tragedia: hacer consciente al público, al pueblo, del dolor que yace en su comunidad.

¹²⁸ Transcripción realizada a partir de Ariza, Patricia y grupo La candelaria, «Antígona» [en línea], 2006, disponible en: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidv1/nk98sfjc>

¹²⁹ *Ídem.*

III. Mito, tragedia y realidad en México

Demasiado poco se ha pensado sobre lo que realmente queda vivo de los muertos, disperso en los demás; y no se ha inventado ningún método para alimentar esos restos dispersos y mantenerlos con vida el mayor tiempo posible.

— Elías Canetti

Desaparición forzada: categoría y contexto

Durante los últimos años México ha sufrido un incremento alarmante en los índices de violencia. Violencia que se ha materializado en crímenes tales como el homicidio, el secuestro y las desapariciones, esto refleja que existe un actuar sistemático de grupos delincuenciales que acosan de manera reiterada a la población. Sin embargo, el fenómeno no puede, ni debe, limitarse a esa explicación de la violencia criminal puesto que aunado al incremento de los índices criminales también se nota la constante violación de los derechos humanos. El panorama del país debe entenderse no sólo como la intromisión de violencia delictiva sino también la relación que ésta guarda con la violencia política, que se refleja en coaliciones entre los diferentes órdenes de gobierno con los diferentes grupos criminales, así como en las diferentes expresiones de corrupción.

La violencia en el país es generalizada y tiene diferentes puntos de análisis, sin embargo, un fenómeno que tiene particular interés por las características que he mencionado se encuentra en *la desaparición forzada* puesto que dentro de la práctica de dicho crimen se presenta el caso de la participación estatal y criminal. La desaparición forzada, además, es un punto de convergencia de los países del centro y sur de América tanto así que la Comisión Internacional de Derechos Humanos (CIDH) en el marco de la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas (1994, Belém do Pará) consideró que «[...] la desaparición forzada de personas constituye una afrenta a la conciencia del hemisferio y una grave ofensa de naturaleza odiosa a la dignidad intrínseca de la persona humana [...]»¹³⁰ esto debido a que atenta y viola los derechos esenciales de todas las personas, la sentencia de la

Nota: las letras cursivas que aparecen en los poemas de este ensayo pertenecen a la forma original en la que fueron escritos, retomados y apropiados por la autora Sara Urbe.

¹³⁰ CIDH, «Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas», CIDH, Dirección URL: <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/desaparicion.asp>

CIDH consiste en considerar a la desaparición forzada como un crimen de *lesa humanidad* y exhorta a los Estados que están suscritos —dentro de los cuales se encuentra México— a que no deben tolerar, permitir o practicar dicha actividad.

Ahora bien, resulta crucial entender el porqué es un evento importante para el contexto latinoamericano y el mexicano en particular. Si bien la desaparición forzada fue una técnica de la que se valieron los Estados autoritarios de principios del siglo XX para contrarrestar a la oposición no es sino hasta entrada la segunda mitad del siglo pasado cuando el fenómeno se extiende en América Latina y cobra una importancia relevante para la comunidad internacional. Procesos dictatoriales como el chileno, el argentino el guatemalteco, entre otros, pusieron a la vista al cono sur y las violaciones a los derechos humanos que ahí se cometían.

En 1978 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) resolvió que la desaparición forzada era una práctica reiterada en la zona sur de América y que sustentaba una práctica ilícita que atentaba contra el desarrollo y la posibilidad de los Derechos humanos.¹³¹ Lo anterior ocurre en el contexto de las dictaduras de los países del cono sur, así como en la labor de las comisiones de la ONU que investigaban los delitos de la dictadura pinochetista en Chile. Esto da un primer paso para normar internacionalmente la conducta de ciertos grupos y Estados, así como el reconocer que dichas prácticas deben ser erradicadas y combatidas, por lo tanto, ya para 1992 se da la *Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*.

A pesar de lo anterior no existe una categoría universal o una delimitación homogénea que permita definir la desaparición forzada, aunque sí sientan las bases de lo que hoy concebimos y tipificamos como tal. En primera instancia debe entenderse que el fenómeno es una categoría jurídica perteneciente a la rama del derecho internacional, específicamente en materia de derechos humanos. Lo anterior supone ya un conflicto que surge en los albores de la legislación de los Estados respecto de la comunidad internacional, ya que las instituciones y los organismos internacionales no poseen un carácter vinculante, sino que

¹³¹ Cfr, CIDH, «Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas», CIDH, Dirección URL: <chrome-extension://efaidnbmninnkagjpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.ordenjuridico.gob.mx%2FTratInt%2FDerechos%2520Humanos%2FINST%252022.pdf&clen=33920&chunk=true>

sólo pueden emitir recomendaciones y observaciones en las sentencias que realizan (salvo la Corte Internacional Penal).

La desaparición forzada constituye un discurso que encuentra su origen en la discusión liberal de los derechos durante las reformas que adquirieron la mayoría de los países en la región tras sus independencias en el siglo XIX. Sin embargo, los países que bien habían adquirido un sustento discursivo y jurídico vieron suprimidos en la realidad el ejercicio de dichos derechos, especialmente en los sectores subalternos, marginados y populares, prueba de ello fue el fenómeno extendido de las dictaduras o gobiernos autoritarios. En la década de 1970, como ya se mencionó, la comunidad internacional comenzó a tener una observación mayor a la región y sólo tras los esfuerzos de dichos grupos, así como las organizaciones civiles, fue que se logró probar y determinar la desaparición forzada en la zona. Carolina Robledo señala que:

[...] la desaparición forzada incorpora la existencia de un sujeto prototípico del período de violencia política: el detenido-desaparecido, que se afirma en América Latina a partir de la década de 1970, alcanzando con los años un estatus transnacional que va desde «la realidad» hacia el texto jurídico y desde la definición jurídica hacia “la realidad”.¹³²

Vale la pena detenerse en el fragmento anterior y es que el señalamiento que se hace es que el sujeto «detenido-desaparecido» que se vincula a la categoría jurídica de desaparición forzada tiene una relación situacional respecto de la violencia en la que se comete dicho crimen. Durante la década de 1970, y años anteriores, la práctica se caracterizaba por ser ejecutada, específicamente, por entidades estatales, fenómeno que no es menor, pues al revisar las definiciones concretas de las instituciones internacionales encontraremos que en su mayoría sustentan la relación de la desaparición de particulares a manos del Estado. Por ejemplo, la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas estipula en su artículo II:

Para los efectos de la presente Convención, se considera desaparición forzada la privación de libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona,

¹³²Robledo Silvestre, Carolina, «Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México» en *Iconos Revista de Ciencias Sociales*, FLACSO, núm. 55., p. 98.

con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes.¹³³

Ahora bien, vale la pena revisar la definición que da la Corte Internacional Penal en *El estatuto de Roma* pues en su artículo 7 se establece:

Por «desaparición forzada de personas» se entenderá la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a informar sobre la privación de libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas, con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un período prolongado.¹³⁴

Hay una diferencia que surge a la vista entre ambos organismos internacionales. Para la *Convención...* el crimen de la desaparición forzada se encuentra restringido al Estado o una persona que actúe con el consentimiento, apoyo o aquiescencia. Por su parte la Corte en su estatuto propone junto con el Estado a «organizaciones políticas»; lo que deja entrever la posibilidad de que organizaciones ajenas al Estado que se encuentren inscritas o al margen de él, de forma subversiva, puedan cometer dicho delito.

Mi interés al resaltar esta diferencia no se encuentra en el formalismo legal de la tipificación que adquiere un Estado al adscribirse a un tratado internacional, mi interés se encuentra en lo que señalaba Carolina Robledo en cuanto al sujeto detenido-desaparecido. La definición de la Convención está establecida de acuerdo a los criterios de la experiencia concreta de las dictaduras y por este motivo vale la pena cuestionarse ¿sigue siendo el Estado el único agente que comete desaparición forzada?

La pregunta, a decir verdad, es complicada en el terreno jurídico, sin embargo, la definición que ofrece la Corte en el *Estatuto de Roma* abre una perspectiva que permite incluir experiencias diferentes a las sucedidas durante el siglo pasado puesto que:

En la actualidad, en algunos países de la región, las desapariciones ocurren en otros contextos que requieren un replanteamiento de sus contornos. Solo tenemos que pensar en las desapariciones llevadas a cabo por los grupos de delincuencia organizada y los

¹³³ CIDH, «Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas», CIDH, Dirección URL: <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-60.html>

¹³⁴ Corte Penal Internacional, «estatuto de Roma» Corte Internacional Penal, Dirección URL: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Faplicaciones.sre.gob.mx%2Ftratados%2FARCHIVOS%2FCPI.pdf&cLen=265726&chunk=true>

cárteles de la droga en México, en muchos casos con la colaboración de los funcionarios del Estado.¹³⁵

Tomar en cuenta lo anterior permite comprender que, si bien la normativa deontológica del derecho tiene una importancia sustancial sobre los derechos, y los fenómenos que atentan contra ellos, también se encuentra limitada por el contexto histórico en que se formulan y se tipifican los actos dentro de los marcos jurídicos. Los derechos son fenómenos contingentes, obedecen a las circunstancias y determinaciones periódicas, no se establecen como entidades eternas e inamovibles, comprender la desaparición forzada tal y como se ha expresado en México durante los últimos años en realidad comprende la complejidad que el tema propone hoy en día.

Hablar de desaparición forzada permite introducir a la agenda pública una discusión que se ha mantenido siempre en constante tensión, pero que al mismo tiempo ha supuesto una serie de discusiones conflictivas por el contexto en el que se ha presentado. Mastrogiovanni señala puntualmente que «Muchos casos son manejados como simple secuestro o extravío o privación ilegal de la libertad, cuando en realidad son casos de desaparición forzada, debido a la intervención, directa o indirecta, por acción o por omisión, de funcionarios públicos»¹³⁶

Lo que se propone con todo lo anterior es comprender a la desaparición forzada como un fenómeno todavía presente en la sociedad mexicana, que debe ser aceptado como tal y no con eufemismos (o hecho pasar por otros). La desaparición forzada es una especie de *tradición* que se ha perpetrado desde la llamada *Guerra sucia*, cuando el Estado era el agente principal que cometía la desaparición, hasta la actualidad con la *Guerra contra el narcotráfico* donde, como hemos señalado, se ha transformado la forma en la que se practica dicho crimen.

La tradición cruel de México

En el libro *Ni vivos ni muertos* Federico Mastrogiovanni dedica un capítulo de su crónica a la *tradición* que el Estado mexicano ha mantenido para establecer el terror como estrategia

¹³⁵ Dulitzky, Ariel, citado en: Robledo Silvestre, Carolina, «Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México» en: *Iconos Revista de Ciencias Sociales*, FLACSO, núm. 55, p. 99.

¹³⁶ Mastrogiovanni, Federico, *Ni vivos ni muertos, la desaparición forzada en México como estrategia de terror*, México, Grijalbo, 27-28.

de control y represión de los movimientos sociales, magisteriales y populares. El autor sustenta que la desaparición forzada en México traza una línea que va desde la *Guerra sucia* hasta la actualidad. La línea que traza Mastrogiovanni se visibiliza puesto que la desaparición se da para perpetuar el terror en la comunidad, así como el continuar el objetivo de la guerra sucia, es decir: «eliminar a personas que pertenecen a movimientos sociales, líderes comunitarios que se oponen a los megaproyectos, activistas que organizan al pueblo contra la explotación de su tierra y periodistas incómodos».¹³⁷

Pero ¿Qué fue realmente la guerra sucia? Después de la segunda guerra mundial el mundo se dividió en dos grandes bloques, el comunista y el capitalista. La lucha ideológica que se desarrolló entre estos dos bloques llevó su disputa a Latinoamérica, zona de influencia de Estados Unidos, debido a la crisis de los misiles, puesto que Cuba se había declarado abiertamente comunista. Bajo la visión norteamericana la fuerza debía ser la forma en la que se debía detener el avance de la amenaza soviética.

Durante 1947, en Rio de Janeiro, se firmó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR). Dicho tratado supone una organización defensiva que a final de cuentas busca establecer un área de aliados regionales, es decir reafirmar el contenido de la Doctrina Monroe. Las bases diplomáticas y de acción norteamericana, además, se fortaleció con la Organización de Estados Americanos (OEA) que tras de sí suponía un apoyo panamericano para el desarrollo económico. A lo anterior se suma la creación de la Escuela de las Américas, que se proponía el adiestramiento de las policías y ejércitos latinoamericanos en técnicas de guerra y contrainsurgencia.

En México, durante gran parte del siglo XX, el sistema político había alcanzado cierta plenitud alrededor del Partido Revolucionario Institucional (PRI). La plenitud de dicho sistema se basó en el centralismo y paternalismo que se ejercía desde la figura presidencial que eclipsaba los demás poderes. Durante los primeros 50 años, del siglo pasado, en México se mantuvo reprimidos a los movimientos estudiantiles, obreros y campesinos (debido al corporativismo) así como a los partidos de izquierda.

¹³⁷ *Ibidem*, p.27.

Con estos parámetros es que debe entenderse la fragua de una política de seguridad interna, que a la vista del régimen autoritario se traducía en estabilidad y en un freno a la proliferación de las ideas comunistas que se filtraban desde el extranjero. Se cumplía así con los objetivos de la comunidad internacional que favorecía la influencia norteamericana. No obstante, para finales de la década de 1960 se produce el quiebre de la estabilidad, el ambiente represivo y la abierta declaración de un enemigo provocaron el desentendimiento de los movimientos que promovían el cambio democrático, o al menos una mayor apertura del sistema político, asimismo, no es fortuito que durante dicho periodo proliferara la creación de organizaciones guerrilleras, rurales y urbanas, que se opusieron al autoritarismo del país.

Si bien la presencia de los movimientos estudiantiles tiene un gran impacto, primordialmente en 1968 y 1971, en el país también la guerrilla urbana tuvo resonancia debido a organizaciones como: el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), el Frente Urbano Zapatista (FUZ), la Fuerza Revolucionaria Armada del Pueblo (FRAP), la Fuerza de Liberación Nacional y la Liga comunista 23 de septiembre, empero, no es ahí donde se encuentra el conflicto más representativo, pues la guerrilla que hunde sus raíces en la historia del país es la de origen rural.¹³⁸ Imágenes como la de Genaro Vázquez y su Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR) así como Lucio Cabañas y El Partido de los Pobres (PDLP) remiten a las atrocidades y a la violencia con la que el Estado mexicano respondió ante la situación.

Ahora bien, remitirse al estado de Guerrero no sólo resulta crucial en favor de la memoria colectiva, sino que incluso aún refleja nuestro pasado más cercano, un pasado que se encuentra siempre relacionado a la desaparición, a la guerra y la violencia. Es inevitable recurrir a Guerrero ya que «Aquí la desaparición forzada de personas se convirtió en una de las herramientas más devastadoras en contra de la población civil».¹³⁹

Durante la Guerra sucia la desaparición como técnica de terror se implementó, principalmente, en el municipio de Atoyac de Álvarez. La persecución se realizó para detener a los participantes activos del Partido de los Pobres, así como a su dirigente, Lucio Cabañas.

¹³⁸ Illades, Carlos, *El futuro es nuestro. Historia de la izquierda en México*, Océano, México, 2017, p. 115-116.

¹³⁹ Mastrogiovanni, Federico, *Óp. Cit.*, p.84.

El ejército mexicano obedecía las ordenes de detener y combatir la guerra irregular que se había planteado en los estados del sur del país y el 19 de mayo de 1969 en Coyuca de catalán (municipio del estado de Guerrero) se suscita lo que ha pasado a la historia como la primera desaparición forzada en la historia moderna del país, la de Epifanio Avilés Rojas.¹⁴⁰

El Estado mexicano y el PRI no podían permitirse el crecimiento de la insurgencia guerrillera y la respuesta que se dio estuvo basada en la erradicación violenta de todos los focos insurgentes. El ejército mexicano actuó por lo establecido en el *Manual de Guerra de Baja Intensidad* (manual creado por Estados Unidos para combatir en Vietnam). Los efectivos de las fuerzas castrenses del país detenían, torturaban y desaparecían a civiles para obtener información, o simplemente para diezmar a la población.

Precisamente en este contexto es donde acontece el caso más representativo y paradigmático del país: el caso Rosendo Radilla Pacheco. El 25 de agosto de 1974, en un retén militar que se ubicaba entre Atoyac de Álvarez y Chilpancingo, se detuvo a Rosendo Radilla y su familia nunca más pudo localizarlo. El caso tuvo que escalar las instancias legales del país sin resolución alguna, hasta que en 2009 la Corte Interamericana de Derechos Humanos sentenció al Estado mexicano como culpable, esto sentó un precedente que desencadenó en la reforma constitucional del artículo 1º constitucional en 2011, donde se establece que los tratados internacionales en materia de derechos humanos tienen la misma jerarquía y validez que la constitución. No pretendo entrar en detalle sobre el caso, sin embargo, es crucial señalar su importancia en el contexto de la desaparición forzada, no sólo en el terreno jurídico, sino en el terreno político puesto que para la época el fenómeno de la desaparición se focalizó en un territorio específico, el sur del país, y en un tipo específico de personas, los campesinos.

La desaparición forzada, entonces, comprende discursos específicos y prácticas institucionales. La desaparición forzada opera de tal forma que el detenido-desaparecido es rastreado, privado de su libertad, asesinado y, por último, ocultado. Pilar Calveiro¹⁴¹ sustenta

¹⁴⁰ Redacción Aristegui Noticias, «Epifanio: 50 años desaparecido» [En línea], Aristegui noticias, México, 2019. Dirección URL: <https://aristeguinoticias.com/1905/mexico/epifanio-50-anos-desaparecido-dondeestaepifanio/>

¹⁴¹ Calveiro, Pilar, «Desaparición y gubernamentalidad en México» en *Historia y Gráfica*, Universidad Iberoamericana, año 28, núm. 56, enero-junio 2021.

que debido a la práctica sistematizada es que se puede hablar de la desaparición como un *dispositivo*, pero ¿Qué significa que la desaparición forzada sea un dispositivo? Para ello valdría la pena señalar lo que Deleuze comprende en razón de la filosofía de Foucault. Deleuze menciona que un dispositivo es una madeja multilineal, es decir que opera en diferentes direcciones, aunque pertenece y opera en una sola acción. Deleuze menciona que una de las líneas principales del dispositivo son las de hacer ver y hacer enunciar algo sobre algo dentro de un régimen específico:

La historicidad de los dispositivos es la de los regímenes de luz, pero también la de los regímenes de enunciados. Pues los enunciados, por su parte, remiten a líneas de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos; las curvas son, ellas mismas, enunciados, porque las enunciaciones son curvas que distribuyen variables y, en tal momento, una ciencia, un género literario, un estado de derecho o un movimiento social se definen precisamente mediante los regímenes de enunciados a los que dan lugar. No son sujetos ni objetos sino regímenes que hay que definir mediante lo visible y lo enunciable con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones. Y, en cada dispositivo, las líneas atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, etcétera.¹⁴²

Foucault, en una entrevista de 1976, publicada bajo el nombre de *El juego de Michel Foucault*, entendía al dispositivo como una red heterogénea que comprendía elementos del poder y su ejecución, así como de la producción de verdad en razón de estructuras discursivas, pero también materiales. El dispositivo, según Foucault, se entiende siempre como un elemento de estrategia, pues comprende la maquinaria institucional, arquitectónica, jurídica, normativa, moral y discursiva del ejercicio del poder. En este sentido el dispositivo es un entramado complejo que atraviesa, regula y disciplina las conductas, a veces entendida como una institución concreta: la cárcel, el manicomio, la escuela, entre otras, pero también como conductas o prácticas que producen al sujeto dentro de un discurso, tal como lo ve Deleuze.

En el caso concreto de México la desaparición forzada concuerda con lo descrito anteriormente ya que el discurso oficialista e internacional visibilizaba y focalizaba, mediante el discurso, a los grupos de izquierda, a los estudiantes, al gremio magisterial y a los campesinos. Asimismo, la desaparición forzada tiene una efectividad a nivel discursivo

¹⁴² Deleuze, Guilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-textos, España, 2007, p. 306.

importante pues la víctima carga con un estigma sobre la que recae la culpa, tema al que volveré más adelante.

Sin embargo, es importante resaltar el hecho de que, dentro del proceso de desaparición, desde que se rastrea a la víctima hasta que se da el ocultamiento del cuerpo existe un proceso de violencia sobre el cuerpo mismo de las personas y el entorno social. Es de lo anterior que se entiende la efectividad de la desaparición como una técnica de terror. El desaparecer a un individuo implica un secretismo institucional, no existen registros, pruebas o rastro alguno ya que el acto se realiza desde la clandestinidad y con un encubrimiento organizado. De hecho, la desaparición forzada tiene implicaciones de precarización mucho más fuertes, esto se debe a que no sólo se abandona a las personas y se les relega para ser invisibilizados, sino que el aparato estatal (en el caso del siglo pasado) propiciaba la muerte de los individuos.

Usar, maltratar y asesinar un cuerpo refiere a una práctica violenta que es administrada por el propio aparato estatal. Precisamente es por ello que debe entenderse a la desaparición como una técnica represiva y centralizada del Estado, es decir permitida, tolerada y ejecutada por la autoridad. Ahora bien, el fenómeno de la desaparición se ha transformado como lo ha hecho el contexto mexicano. Si bien durante el primer lustro de la década de 1970 la práctica ya se realizaba, no es sino hasta la segunda mitad de esa década cuando las cifras permiten establecerla como fenómeno reiterado, pues según datos de organizaciones civiles como el Comité Eureka, de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (Femospp) y el Centro de Investigaciones Históricas Rubén Jaramillo Menéndez señalan que se habrían registrado por lo menos 1200 casos.

Según señala Pilar Calveiro pasada la década de 1970 las cifras que implicaban el crimen de desaparición se mantuvieron bajas respecto de la fecha señalada, empero, a partir del 2008 las cifras se volvieron alarmantemente altas¹⁴³ ¿A qué se debió este aumento? Si bien la Desaparición forzada siguió practicándose en la forma que hemos descrito

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 28-35.

anteriormente el contexto se transformó y así mismo la forma en la que la violencia se dispersó, pues la disputa abierta que el Estado mexicano inició en 2006 frente a la delincuencia organizada detonó que la relación Estado-Desaparición mutara.

La continuación de la tradición

En México no existe una declaración oficial de guerra, o al menos no en el sentido tradicional y estricto de lo que la guerra significa: un conflicto bélico entre dos Estados. Sin embargo, a pesar de lo anterior también es cierto que en México se cometen actos propios de una, tales como el asesinato selectivo, las ejecuciones extraoficiales, la tortura, el exterminio total y la desaparición forzada. El término que se ha empleado en el país, *La guerra contra el narcotráfico*, fue acuñado en el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) quien al iniciar su mandato priorizó la necesidad de defender a la nación de los grupos del crimen organizado. La estrategia del ex presidente Calderón se basaba en tres ejes diagnósticos:

1. México ya no es sólo una zona de traslado, sino que, según la perspectiva oficial, se había convertido en una zona de consumo.
2. Existía un aumento de violencia en las zonas de mayor influencia y presencia del crimen organizado.
3. El sustento de la guerra era el abatimiento de la violencia y la inseguridad que procedía del actuar de dichos grupos.

De acuerdo a Luis Astorga los grupos del crimen organizado se dedican a varias actividades que les permiten mantener sus negocios, pero también realizan actividades delictivas, este fenómeno —señala— se presenta sólo en la vida contemporánea del país pues sólo es en cuanto que se da el enfrentamiento frontal entre el Estado y las organizaciones delincuenciales cuando la violencia se desata. Según Astorga durante la primera mitad del siglo XX:

El poder de vida y muerte y de establecer las reglas del juego estuvo claramente del lado del Estado. Los traficantes sabían que cualquier intento por romper las reglas y la supeditación estaba destinada al fracaso e implicaba salir del negocio, ir a la cárcel o la muerte, de ahí que no atacaran casi nunca de manera deliberada a policías, militares, políticos, funcionarios de gobierno, ni a la sociedad civil. Incluso entre ellos mismos los

enfrentamientos a muerte no eran lo más común. El mercado interno tampoco era tan grande y ya desde entonces, y de lejos, el de Estados Unidos era su principal objetivo.¹⁴⁴

El señalamiento es importante ya que Astorga intenta desmitificar la idea de que la única forma de confrontar a las organizaciones delictivas era mediante la violencia y la militarización. Además, Astorga puntualiza el hecho de que el crimen organizado actuaba, durante la primera mitad del siglo XX, como una parte del gran aparato corporativo del Estado mexicano y del PRI. Es sólo con la transición democrática y con la llegada del Partido Acción Nacional (PAN) que comienzan a desatarse roces con dichas organizaciones.

Es precisamente en el sexenio de Vicente Fox en el que ocurre la fuga de Joaquín Loera Guzmán, «El Chapo», y donde se fundan grupos armados que actúan y se apoderan de territorios nacionales para cometer delitos tales como el secuestro, la extorsión, la prostitución y el trasiego de sustancias. Los Zetas y La familia michoacana son los ejemplos más representativos de lo anterior, sin embargo, volveré a ello más adelante, lo que me interesa recalcar es que hubo un debilitamiento de las fuerzas estatales y eso trajo consigo una debilidad para controlar y contrarrestar el avance y la disputa por territorios de la delincuencia organizada.

Si bien la violencia en el país se prefiguró en décadas anteriores no es sino hasta el 2006 cuando Felipe Calderón, en medio de la controversia y el escándalo, toma posesión de la presidencia y se emprende el enfrentamiento que desemboca en la violencia generalizada del país. El 11 de diciembre del 2006, en Michoacán, se da inicio a un conflicto que tan solo al final de ese sexenio contabilizó cerca de 121,000 muertes. A partir de ese año se volvió común ver en los periódicos y en los noticieros imágenes plagadas de cadáveres, de cuerpos abandonados en la intemperie; torturados, amordazados, decapitados, hechos pedazos.

La realidad de México se vio abruptamente transformada debido al conflicto armado. La desaparición forzada que para 2005 sólo presentaba 160 casos se disparó tanto que, a finales del 2006, según cifras oficiales, se presentaron 336 casos. En la actualidad se estima

¹⁴⁴ Astorga, Luis, *¿qué querían que hiciera? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón* [PDF]. México: Grijalbo, 2015, p. 126. Disponible en: <https://www.tonina.net/index.php/es/categorias/libros-de-politica/item/17788-que-querian-que-hiciera-pdf-luis-astorga>

que la desaparición de personas asciende a más de 95. 000 personas desaparecidas. La titular de la Comisión Nacional de Búsqueda, Karla Quintana, reconoció en noviembre del 2021 que México atraviesa por una crisis de desaparición y una crisis forense.¹⁴⁵ La titular de la dependencia, además añadió que la desaparición forzada en la actualidad se achaca a los secuestros, a los asesinatos, al reclutamiento forzado y la trata de personas, que entre a otros sujetos afecta, principalmente, a los migrantes.

La desaparición forzada sufrió un cambio radical a raíz de la disputa con el crimen organizado. El Estado y sus instituciones ya no son las únicas que cometen dicho acto. En la actualidad la desaparición forzada se ha redimensionado y agentes particulares, vinculados a los cárteles, también son los que amedrentan a la población. Durante el siglo pasado era el aparato Estatal, y las fuerzas armadas, a quienes se les daba el papel de victimarios, en la actualidad se suman los diferentes órdenes de gobierno, con sus policías, la marina y los grupos delictivos. Lo anterior no quiere decir que el fenómeno este bifurcado o que son dos fenómenos distintos, sino que en muchas ocasiones la desaparición forzada se da en una convivencia entre ambos actores. Un ejemplo claro de lo anterior se presenta en la llamada *Masacre de San Fernando*, ocurrida a manos de Los Zetas durante los años más violentos que ha vivido el país.

Los Zetas es uno de los grupos más violentos que han existido. Su existencia es un parteaguas y un detonador de la violencia. Según explica Carlos Resa Nestares, Los Zetas tuvieron una transformación que va desde ser un grupo paramilitar que prestaba servicios de protección pública para el ejército mexicano, pasando a ser una facción armada del cártel del golfo que se caracterizaba por ser «especialistas en el ejercicio de la violencia»,¹⁴⁶ hasta convertirse en un grupo de base militar que diversificaba sus ingresos en múltiples entradas provenientes de diferentes delitos.

La creación de los Zetas, como organización delictiva, se remonta al liderazgo criminal de Osiel Cárdenas Guillén en el Cártel del Golfo (CDG). La relación que se

¹⁴⁵ Morales Oyarbide, Cesar, «El fracaso de una estrategia: una crítica a la guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y efectos» [En línea], nueva sociedad, núm. 231, 2011. URL: <https://nuso.org/articulo/el-fracaso-de-una-estrategia-una-critica-a-la-guerra-contra-el-narcotrafico-en-mexico-sus-justificaciones-y-efectos/>

¹⁴⁶ Resa Nastares, «Los zetas de narcos a mafiosos» [PDF], Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003, p. 4. URL: <https://www.casede.org/index.php/narcotrafico/211-los-zetas-de-narcos-a-mafiosos>

estableció —según explica Carlos Resa Nastares— era la de un grupo mafioso que brindaba un servicio privado de seguridad, es decir, actuaban como un grupo de protección, así como un brazo armado que pretendía la contención y aniquilación de grupos opositores al CDG. A lo anterior hay que agregar que sus características estaban determinadas por las raíces de donde surgieron, a saber: el Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales (GAFE) del Ejército Mexicano y, la ya mencionada, Escuela de las Américas.

Es de dicho carácter militar en donde Los Zetas encontraron su identidad y, además, donde radica el uso brutal de la violencia que caracterizó gran parte de ese periodo de la guerra contra el narcotráfico. La relación que se entabló entre el CDG y los Zetas se da a partir del contacto de Osiel Cárdenas Guillén con Arturo Guzmán Decena, el «Z-1», quien había abandonado las fuerzas armadas del Ejército mexicano para convertirse, junto con otros efectivos, en la protección particular de los capos del CDG. Sin embargo, tras la muerte de Arturo Guzmán en 2002 y la detención de Osiel Cárdenas en 2003 el grupo de Los Zetas perdió su liderazgo y fue cuando se transformaron en un grupo mucho más violento.

El liderazgo de Arturo Guzmán fue tomado por Heriberto Lazcano, quien concentró gran parte de sus esfuerzos en contrarrestar la influencia del Cártel de Sinaloa en su bastión, Tamaulipas. De 2002 a 2010 la relación de los Zetas con el CDG se fue mermando, además de que los actos de los Zetas habían cobrado una relevancia importante debido al uso de la violencia; vale recordar, por ejemplo, la masacre del Casino Royale en Monterrey y La venganza de Allende en Coahuila. A nivel nacional Los Zetas extendían su influencia y su poder en los Estados de Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas, Veracruz, Zacatecas, San Luis Potosí y Puebla, aunado a ello, su influencia creció a nivel internacional, pues la organización logró tejer redes con pandillas de Centroamérica.¹⁴⁷

Gran parte del éxito y del posicionamiento que obtuvieron Los Zetas se debió a que su organización pasó de ser una estructura vertical a convertirse en una red de diferentes células que operaban de manera autónoma, haciendo que su liderazgo fuera difícil de identificar. Debido a todo lo anterior es que en 2010 Los Zetas declaran un conflicto contra

¹⁴⁷ Vid. Martínez, Oscar, *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica* [PDF], Debate, España, 2018, p. 52-56. Disponible en: <https://docs.google.com/document/d/1EdjS1d280Dd7ACjkh-VhnbAPI01eTUMd/edit?usp=sharing&oid=106477995656237453494&rtpof=true&sd=true>

el CDG. Precisamente es en este periodo donde se desata la violencia en Tamaulipas y donde ocurre la desaparición de 72 migrantes en un rancho de San Fernando.

La masacre de San Fernando

En *Los migrantes que no importan*, de Oscar Martínez, se lee al inicio el testimonio de un migrante que dice «Huyo porque tengo miedo de que me maten».¹⁴⁸ El sentimiento que Martínez transmite es el de aquellos que huyen con el fin de sobrevivir, de aquellos que se destierran con la esperanza, o desesperanza, de encontrar una forma de vida más digna, aunque ello represente lanzarse ciegamente a un camino de barbarie. Para el migrante centroamericano el verbo «migrar» es sinónimo de «huir». Huir de la pobreza. Huir de la miseria, del hambre. Huir de la violencia y el acoso de las pandillas y sicarios que se han apoderado de su país, dejando un rastro de muerte que los asecha por todo el camino que deben recorrer.

El camino del migrante está repleto de acoso, agresiones y miedos. El migrante teme a ser deportado, a ser asaltado, extorsionado, a quedar sin vida o mutilado a la orilla de las vías de *La bestia*. El migrante teme y padece la muerte que deja y atraviesa, pues, sabe que se encuentra en una situación inhóspita que lo entrega directamente en las manos de los grupos que pueden secuestrarle o arrebatarle la vida. Precisamente en ese temor se encuentra lo atroz del Rancho de San Fernando. El verbo huir manifiesta la tragedia de la travesía migrante, el origen desesperado y la condición de posibilidad de la desgracia potencial.

En agosto de 2010, gracias al testimonio de un sobreviviente, las autoridades mexicanas localizaron dentro de un rancho de Tamaulipas una escena del terror que viven los migrantes al cruzar por México: mujeres y hombres de Guatemala, Brasil, El Salvador, Ecuador, e, incluso, de la india habían sido asesinados. Los cuerpos de los 72 migrantes habían sido maniatados, tenían un disparo por la espalda, habían sido apilados y dejados dentro de una bodega.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Martínez Oscar, *Los migrantes que no importan* [PDF], De bolsillo, México, 2021, p. 10. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1etN8sR61P_3LIF14nsLNnvwvm-g8An3Ic/view?usp=sharing

¹⁴⁹ Martínez Oscar, *Una historia de violencia, Vivir y morir en Centroamérica* [PDF], *Óp. Cit.*, p. 189.

Se han manejado varias hipótesis para dar explicación sobre la masacre. En los medios puede leerse que fueron asesinados porque no quisieron ser reclutados por Los Zetas, sin embargo, Oscar Martínez objeta que debido al comportamiento de dicho grupo esto no es posible:

Los Zetas son una banda de cavernícolas. Tal como me dijo un coronel que formaba parte del contingente que mantenía un estado de sitio en Alta Verapaz, Guatemala, en 2011, para intentar echar a esa mafia, son tipos que primero disparan, torturan, asesinan y después preguntan si sus víctimas les harán caso.¹⁵⁰

La hipótesis que también se baraja entre las posibilidades es la de que Los Zetas buscaban dar un mensaje, que los cuerpos sin vida de los migrantes no eran sino un aviso que querían dar para establecer su dominio y su zona de influencia.¹⁵¹ Es crucial entender que San Fernando es un punto importante y obligado para quienes cruzan las carreteras del Golfo de México para entrar a Estados Unidos por Tamaulipas. El Mensaje que querían dar Los Zetas era que «El que no paga, no pasa. Migrar por México tiene tarifa, y la cobran los Zetas».¹⁵²

El mensaje de Los Zetas tenía la intención de mostrar que Tamaulipas, a pesar de la militarización, estaba en su poder, que la mayor influencia que se podía llegar a tener dentro del estado era sólo con su consentimiento y que a final de cuentas ese era su territorio. El mensaje ocurre en un contexto que sumado a la violencia y a la crisis de derechos humanos se encuentra atravesado por una crisis migratoria. Ahora, además de los controles estatales, policiacos, militares y diplomáticos, las fronteras también se ven afectadas por las organizaciones criminales.

Camilo Pérez Bustillo señala que lo ocurrido en San Fernando es una indicación clara de un modelo de gobernanza internacional que prioriza la política migratoria como un asunto de seguridad nacional, que no ha tenido más que influencia en la militarización de las fronteras y en la criminalización de los flujos migratorios.¹⁵³ La consecuencia de lo anterior,

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ Varela Huerta, Amarela, «Las masacres de migrantes en San Fernando y Cadereyta: dos ejemplos de gubernamentalidad necropolítica» en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 58, 2017, p. 133.

¹⁵² *Ídem.*

¹⁵³ Hernández-Hernández. Oscar Misael, Pérez Bustillo, Camilo (Et. Al), *Reflexiones sobre el Asesinato de 72 migrantes en San Fernando*, CONACYT-El colegio de la frontera norte, México, 2020.

sumado a la presencia del crimen organizado es la que permite entender que el migrante sea tratado como un objeto que puede ser vendido o esclavizado.

En el caso de la masacre de San Fernando una cosa es clara: el cuerpo de los migrantes fue utilizado como una especie de hoja en la que se podía dar un mensaje. Es un acto performático que intenta demostrar la capacidad de los cárteles para infligir dolor, para demostrar de lo que son capaces de realizar si no se cumplen sus normas para cruzar por su territorio.

A la luz de lo anterior vale la pena rescatar la idea de *biopolítica* de Michel Foucault quien consideraba que la soberanía estaba dada en la capacidad de decisión que se tiene sobre la mortalidad, es decir la capacidad que tiene el poder para decidir quién debe morir y quien debe vivir. Sin embargo, esta noción, es más clara en la transformación que el filósofo camerunés, Achille Mbembe, denomina como *necropolítica*. Mbembe considera que el biopoder de Foucault es insuficiente para entender ciertas realidades del *tercer mundo*.

La complementación que Mbembe pretende para la biopolítica se da a raíz de que si la soberanía es entendida como la forma en la que se ejerce el control de la mortalidad y se define a la vida como el despliegue y la manifestación de poder entonces haría falta definir las condiciones en las que se hace efectivo el poder de matar, de dejar vivir o exponer a la muerte. Sin embargo, para motivos de este ensayo, es interesante rescatar lo que Mbembe señala en *Sobre el gobierno privado indirecto*, que se define como:

[Una] forma de gobierno [que] surge en un contexto de gran desabastecimiento, desinstitucionalización, violencia generalizada y desterritorialización. Es el resultado de una brutal revisión de las relaciones entre el individuo y la comunidad, entre los regímenes de la violencia, los de la propiedad y el orden tributario.¹⁵⁴

Mbembe explica que *el gobierno privado indirecto* es una novedad que se presenta en los estados africanos. Hace referencia al vacío de poder que el Estado deja, que se presenta en un contexto caótico. No obstante, pese al panorama que Mbembe plantea hay una serie de fuerzas que aparecen como respuesta para adueñarse del control, esto con miras de establecer un régimen que permita dominar a los individuos.

¹⁵⁴ Mbembe, Achille, *Necropolítica seguido del gobierno privado indirecto*, Melusina, España, 2011, p. 79.

Como ya explicamos, la desaparición forzada se configura como un dispositivo, esto aunado al gobierno privado indirecto explicita la condición del migrante como el sujeto detenido-desaparecido. La necropolítica más que hacer un hincapié en el gobierno de la vida se refiere a lo desechable que es una persona. En términos de lo que apunté en el capítulo pasado, con la *precariedad* de Judith Butler, hace un binomio con la necropolítica que nos permite entender la Masacre de San Fernando. Desde esta perspectiva podemos entender las relaciones sociales de los sujetos con la *salida del Estado*, que transforma el espacio público, es decir, se presentan nuevos actores políticos que regulan la conducta, a la vez que generan nuevas formas de propiedad privada y desigualdad.

Mbembe señala que «Las funciones supuestamente públicas y las tareas de soberanía son ejercidas, cada vez más a menudo, por operadores privados».¹⁵⁵ Esta caracterización del gobierno privado indirecto hace referencia a la privatización que se da del derecho. A diferencia de la concepción Weberiana que aseveraba el monopolio legítimo de la violencia al ejercicio exclusivo del Estado¹⁵⁶ Mbembe entiende que existe una transferencia total, o parcial, de todo aquello que es público a manos de entidades privadas. En el caso de San Fernando esto es visible, puesto que el cártel actúa como un ejército privado que resguarda su territorio y hace valer su soberanía, es decir, son ellos, los cárteles, los que establecen las condiciones y los que dispersan el terror.

[...] importantes grupos armados, organizaciones oficiales y paraoficiales especializadas en el manejo del poder coactivo, estructuras privadas encargadas de la seguridad y la protección; en resumen, nuevas instituciones encargadas de gestionar la violencia... Los dispositivos armados no cumplen tan solo funciones de guerra: sirven también de brazo armado para la constitución de propiedades y la restauración de formas autoritarias de poder.¹⁵⁷

A pesar de que la Masacre de San Fernando fue un hecho importante no tuvo una cobertura relevante, de hecho, se señala que las coberturas periodísticas que se realizaron fueron remotas y se tomó siempre como fuente oficial el comunicado de la Marina.¹⁵⁸ Hasta la fecha es poco claro lo que ocurrió en San Fernando, sobre todo porque el mismo panorama del

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵⁶ Weber, Max, *Economía y sociedad*, FCE, México, 2014, p.1086-1089.

¹⁵⁷ Mbembe, Achille, *Óp. Cit.*, p. 92.

¹⁵⁸ Hernández-Hernández. Oscar Misael, Pérez Bustillo, Camilo (Et. Al), *Óp. Cit.*, p.17-18.

gobierno privado indirecto que se presenta en el país deja pocos espacios para el esclarecimiento. El hecho mismo de la violencia y el temor a ella, el hecho de que las víctimas fueran migrantes que no portaban papeles y el ocultamiento institucional no han permitido esclarecer el caso por completo.

Ahora bien, todo lo anterior no pretende disminuir el panorama nacional al hecho específico de la migración y la vulnerabilidad a la que son expuestos, más bien pretendo sólo ejemplificar lo que acontece en el país. La desaparición forzada y el asesinato es un crimen que en México va en aumento, así como el creciente hallazgo de fosas clandestinas.¹⁵⁹ En abril de 2011, tan sólo 8 meses después de la masacre de los 72 migrantes, se dio a conocer que en San Fernando se habían encontrado 47 fosas clandestinas en las que se contabilizaban al menos 193 cuerpos. En esta ocasión se dio a conocer que las personas, en su mayoría migrantes, habían sido secuestradas mientras viajaban en autobús para ser trasladados a la frontera para poder cruzar a Estados Unidos. Este contexto, y el caso particular de San Fernando, son un ejemplo de la violencia que se ha dado en razón del enfrentamiento de los cárteles con el gobierno federal. Ante la opacidad y lo poco claro que es el caso, resulta crucial entender el papel que la escritura poética tiene frente a la violencia.

Tragedia y poesía ante la violencia

La reminiscencia, la memoria, el recuerdo explicitan el dolor y la nostalgia, demuestran la existencia del duelo. Su antípoda natural, como ya se ha dicho, es la indiferencia y la indolencia. De esta forma la tragedia y la poesía realizan un duelo que a través del lenguaje escrito muestran el sufrimiento y la implicación emotiva que se adquiere frente a otros. «El hecho específico que detonó la escritura de Antígona González fue el descubrimiento, el 6 de abril de 2011, de las fosas de San Fernando».¹⁶⁰ ha señalado en varias ocasiones Sara Uribe.

¿Por qué retomar, apropiarse, de Antígona en el contexto mexicano? ¿Por qué Antígona aparece ante las desorbitantes muertes, prácticas bárbaras de nuestro país? Si bien el terrible

¹⁵⁹ Animal político, En México hay más de 73 mil desaparecidos y más de 3 mil fosas clandestinas, disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2020/07/mexico-73-mil-desaparecidos-fosas-clandestinas/>

¹⁶⁰ Uribe, Sara, «¿cómo escribir poesía en un país en guerra?» En *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, No. 6, 2017, p. 48.

suceso de San Fernando es el epítome que desenlaza en la escritura de *Antígona González* la autora señala que en principio pretendía ser un monólogo para teatro, y no un poemario, que relatar la violencia de Tamaulipas, poniendo en escena la voz de Isabel Miranda de Wallace, es decir, desde el inicio Uribe pretendía reflejar el contexto de violencia del país. El declinar el estilo de teatro para optar por un poemario representa una integración múltiple de voces; *Antígona González* recopila versos originales, fragmentos de obras y libros, artículos periodísticos, blogs, informes de sociedad civil, páginas web, tuits y, lo más importante, testimonios de víctimas. Sara Uribe señala al respecto que «No se trataba de citas o epígrafes. No era, en todo caso, un asunto meramente de referencias o de hitos textuales que me permitiesen elaborar un discurso en torno o a partir de estos».¹⁶¹

Lo que Uribe propone ante todo es una apropiación de la obra de Sófocles, de las Antígonas que han sufrido, llorado y perdido a alguien. Lo que Uribe pone en escena es la realidad y las voces de todas aquellas mujeres que han enfrentado un proceso de duelo. Cristina Rivera Garza dice que:

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación —excavación o tachadura o copiado— algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo.¹⁶²

Uribe representa la vida de una Mujer que busca a su hermano, Tadeo, desaparecido, quizá muerto, pero al recortar, al hacer un pastiche con fragmentos de obras, de notas periodísticas y de testimonios lo que hace es disolver la ficción de esa mujer en la realidad de miles de personas que están en su condición.

La labor del poeta, como lo vimos en el capítulo uno de este ensayo, se ligaba a mantener viva la conciencia histórica. Aquí la tragedia de Sófocles devela un interés por

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶² Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Tusquets, México, 2011, p. 267-268.

relatar las voces de todas las Antígonas que se reflejan en las letras de Uribe. *Antígona González* no sólo es una ficción que recolecta datos, citas y fragmentos, sino que es una voz fragmentada e intersubjetiva que clama y exige justicia por los desaparecidos, por los cuerpos insepultos, por la injusticia que alcanza miles de madres, hermanas, padres... en fin, el dolor de toda una comunidad que ha sido agresivamente golpeada por la violencia:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano
Vine a San Fernando a buscar a mi padre
Vine a San Fernando a buscar a mi marido
Vine a San Fernando a buscar a mi hijo
Vine con los demás por el cuerpo de los nuestros. ¹⁶³

¿Por qué un fenómeno tan antiguo como la tragedia griega tiene conexión con el México contemporáneo? ¿Por qué la muerte de civiles inocentes extiende sus raíces hasta la Grecia clásica? Ya he mencionado que el fenómeno de la tragedia es intrínseco a la vida humana, que la tragedia nos revela lo frágil que somos, los vulnerables y lo precarios que podemos ser. Pero la tragedia, en cuanto fenómeno poético-estético no se limitaba a ello, sino que explotaba su capacidad explícita para movilizar los sentimientos humanos, el miedo, el dolor, la compasión, es decir formaba una comunidad que giraba en torno de las emociones y a la presencia del *otro(s)*,

No es fortuita la coincidencia de la Tragedia, del nombre de Antígona y la escritura poética con un trasfondo como el que he sintetizado. La desaparición forzada se ha establecido y ha penetrado tanto en el país que no puede denominarse de otra forma más que como tragedia, sin embargo, ahí donde el pesimismo, la indolencia y el desinterés se revelan existe la posibilidad de asimilar esa tragedia para dirigirla al fortalecimiento de una comunidad que hace presente el dolor y el sufrimiento de los otros. Desde la primera parte, *Instrucciones para contar muertos*, Uribe deja en claro lo anterior:

Uno, las fechas como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

¹⁶³ Urbe, Sara, *Antígona González*, Sur plus, Oaxaca, 2014, p. 64.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños militares, civiles, presidentes municipales, migrantes vendedores secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.¹⁶⁴

La escritura se convierte en una forma de contar, no sólo narrar el acto del conteo de cuerpos sino de contar historias. La poesía transforma el sufrimiento y lo coloca en una nueva perspectiva al hacer del otro, el detenido-desaparecido, una compañía que lejos de estar ausente, que lejos de estar desaparecido, se hace presente a partir del consuelo, la compasión y la búsqueda del duelo. Detrás de la tragedia material e histórica se presenta siempre la memoria de la que se desangra sin cesar la herida del país. Sin embargo, si en nosotros no se alberga el dolor no hay cabida para el duelo, ni para la memoria. Es por que se recuerda, porque se llora y porque algo de otro ha quedado en nosotros que seguimos afectados al punto de hacer posible el duelo.

El no recordar es una oposición a la poesía y a la tragedia, coincide más bien con la quietud del indolente. El silencio es el deseo por despojarse de todo, de aniquilar el dolor y el recuerdo, pero sin la consideración de los otros. El silencio se presenta aquí como una negación de todo sentimiento posible y como un acto de deshumanización.

[...]

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

Supe que Tamaulipas era Tebas
y Creonte era el silencio amordazándolo todo.¹⁶⁵

Sara Uribe señala que Creonte es el silencio, y que el miedo es Ismene, pero ese relato, al igual que en la versión de Sófocles es la que no interesa puesto que la labor poética — insisto— se sustenta en reflejar el dolor del otro en todos. A diferencia del miedo que inmoviliza, como le ocurre a Ismene, Antígona busca romper el silencio, busca encontrar el consuelo, busca encontrar el cuerpo de su hermano:

No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer
no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan
creyendo que los abandonaste ¿ves por qué tengo que
encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré
darles a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Esto es
lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese
remanso.¹⁶⁶

En un contexto donde el cuerpo deviene en objeto torturado, herido, amordazado y sin ningún tipo de historia que lo acompañe, *Antígona González* aparece para otorgar, a esos cuerpos, un lugar en la memoria, para restituir su dignidad, para llorarlos. Debido a lo anterior el reclamo que es patente de toda Antígona se hace presente: encontrar el cuerpo y sepultarlo, es decir, reconocer su existencia y reconocer que esas personas fueron desaparecidas y asesinadas brutalmente.

En *El libro contra la muerte* Elías Canetti narra la experiencia de la muerte con la guerra, su visión es poco alentadora:

Tengo sólo cuarenta años, pero apenas pasa un día sin que me entere de la muerte de alguien a quien he conocido. Con los años serán cada vez más. La muerte se irá deslizando hasta cada una de las horas. ¡Cómo no sucumbir finalmente a ella!¹⁶⁷

Sin embargo, Canetti puntualiza la importancia de la memoria, tras preguntarse quién resguardara la muerte, y dónde habitan los que han muerto. Se contesta a sí mismo: «Las almas de los muertos están en los otros, los que sobreviven [...]».¹⁶⁸ El recuerdo es endeble,

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.65.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.56.

¹⁶⁷ Canetti, Elías, *El libro contra la muerte*, Galaxia Gutenberg, España, 2017, p. 30.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.31.

es frágil, se supedita a la muerte misma de la memoria; he ahí la gran labor de la poesía y de la tragedia, Sara Uribe con su *Antígona González* se rehúsa a dar la muerte definitiva que representa el olvido. Su labor es la de albergar la muerte y el horror a través del lenguaje escrito, es por ello que también se cuestiona: *¿cómo escribir poesía en un país en guerra?*

¿La escritura, la poesía, el arte pueden quedar inmóviles ante el horror? ¿La escritura poética tiene algún objetivo ante el dolor y el sufrimiento? A la luz de la escritura de *Antígona González* podríamos contestar que no debe quedar inmóvil y que el hecho de escribir es un acto social y políticamente implicado, la razón de ser del libro denota, desde esta perspectiva, el afán rebelde de la Antígona de Sófocles, su deseo no es un capricho aleatorio, sino que como contesta la propia Uribe al citar a Cristina Rivera Garza: «porque yo no olvido, porque no olvidaré, porque no olvidaremos».¹⁶⁹ La memoria y la poesía se destapan como actos de rebeldía y no como artífices de una melancolía subjetiva, es decir, la función poética ante la desaparición forzada es evitar la amnesia social, ir en contra de los discursos oficiales, hacer presente al ausente y clamar por la justicia.

Antígona González y el cuerpo del duelo

La figura de Antígona sólo resulta asequible ante su constante devenir en la búsqueda del *otro*, del desaparecido. Durante su búsqueda, durante su lucha por encontrar el cuerpo de su hermano y darle sepultura es que se revela la vulnerabilidad que comparte con los cuerpos, es sólo a partir de ese entendido que se explicita la condición relacional entre Antígona y el otro. Sara Uribe asegura que una de sus motivaciones para escribir *Antígona González* es la autocensura ciudadana, el silencio representado por Creonte y el miedo de Ismene. La anécdota que explica la motivación a retomar la Antígona de Sófocles se sitúa en Tamaulipas, tras el hallazgo de las fosas clandestinas en San Fernando:

La mañana que la noticia se dio a conocer a los medios, por cuestión laboral, me hallaba en el teatro del Centro Cultural Tamaulipas; iba a efectuarse una ceremonia de premiación y la banda de música del estado tocaba algunas polkas. El evento transcurrió con normalidad, sin contratiempo alguno, sin absolutamente ninguna mención de lo ocurrido. Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿Cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Como es que los discursos, los aplausos, la música, las flores

¹⁶⁹ Rivera Garza Cristina, citada en: «¿cómo escribir poesía en un país en guerra?», *Óp. Cit.*, p. 57.

y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aun ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria.¹⁷⁰

Si hay algo que pretende denunciar *Antígona González* son las ausencias. Si hay algo que toda Antígona busca rescatar es la dignidad del cuerpo, las voces de los que callan, de todos aquellos que no están representados. Uribe pone claramente el efecto de la indeterminación, del sosiego al que las personas tienden al encontrarse de frente con el horror y la guerra. El cuerpo, entonces, resulta crucial para entender el duelo. La *Antígona* de Sófocles, como lo vimos en el capítulo anterior, resultaba ser una imagen de la importancia del rito funerario que siempre ocupó un espacio importante en la vida pública de Grecia, *Antígona González* por su parte recuerda esa importancia, pero alzando la voz contra los horrores de la muerte y el trato hacia el cuerpo, que en más de una ocasión es irrastreable e irreconocible:

¿qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desproveen
de nombre, de historia, de apellido? *Que era una
probabilidad. Cuando no hay faz, ni rastro, ni huellas,
ni señales. Que los iban a traer aquí. ¿Qué cosa
es el cuerpo cuando está perdido?*¹⁷¹

Desde *Instrucciones para contar muertos* Uribe perfila el interés que tiene Antígona, su motivación: encontrar el cuerpo de su hermano. Lo que se resalta sin lugar a dudas es la corporeidad de la víctima, del silencio al que se le somete cuando es desaparecido y, asimismo, su interés está dado por querer contrarrestar la quietud. *Antígona González* es una invitación que promueve a la acción, tal y como lo aseguraba Aristóteles con la tragedia griega. El actuar al que nos invita Uribe es al de preguntarnos por ese quehacer que se da entre nuestra responsabilidad ética y nuestro actuar político.

La corporeidad de la víctima, además, está ligada a la experiencia personal que Uribe tiene en el registro diario de las muertes en el país; su experiencia, según cuenta la poeta, se da con la participación que tuvo en el blog *Menos días aquí*, donde precisamente le dan las instrucciones de cómo se contabilizan las muertes. Uribe entonces, trastoca el mito y la tragedia transformando a Tamaulipas en Tebas y ubicando a Antígona en el contexto de la

¹⁷⁰ Uribe, Sara, «¿cómo escribir poesía en un país en guerra?», *Óp. Cit.*, p.48.

¹⁷¹ Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, *Óp. Cit.*, p. 267-268.

guerra contra el narcotráfico. Esa recontextualización entabla un diálogo con su antecedente más lejano, pero también la sitúa dentro de un contexto que plantea nuevas preguntas. El inicio del texto, de hecho, no es una contextualización concreta para determinar del todo a su Antígona, antes bien busca identificarse a partir de su tragedia:

: ¿quién es Antígona dentro de esta escena y que vamos a hacer con sus palabras?

: ¿quién es Antígona González y que vamos a hacer con todas las demás Antígonas?

: no quería ser una Antígona pero me tocó¹⁷²

Esta reunión de apropiaciones de Butler y de la activista colombiana, Antígona Gómez, presenta la diversidad, la puesta en escena del conflicto, nadie elige ser Antígona, es una circunstancia que arremete violentamente. Aquí el mito de Antígona se sabe diverso, pues se acepta que Antígona no es sólo aquella que busca a su hermano en San Fernando, sino que son todas aquellas que padecen la búsqueda de un desaparecido:

¿cómo se reconoce un cuerpo? ¿cómo se sabe cuál es el propio si bajo la tierra y apilados? Si la penumbra. Si las cenizas. Si este lodo espeso va cubriéndolo todo. ¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son sólo escombros?

Este Dolor también es Mío, este ayuno.

La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío.¹⁷³

El resultado de lo anterior es una ampliación de la perspectiva de la violencia que se vive en México, y en el resto de países que se enfrentan a ella. Lo que se explicita es lo que ya había mencionado, el mito deja de ser una narración extraordinaria para presentarse como un relato

¹⁷² Uribe, Sara, *Antígona González, Óp. Cit.*, p. 15.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 75.

atemporal que no se limita a un espacio. El mito de Antígona articula desde las preguntas por el cuerpo a todo aquello que le precede, que le acontece y que le depara.

Precisamente en la tercera parte del libro, *Esta mañana hay una fila inmensa*, se desvela la importancia del cuerpo como objeto torturado, como objeto desaparecido, ya no como una persona. Lo que recae en la Antígona de Uribe es la labor de reconocer el cuerpo, pero tras de ello en realidad hay varios cuestionamientos, que se responden con los testimonios y las historias de cada cuerpo hallado en San Fernando:

¿Quién era el cadáver?

Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. *Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos.*¹⁷⁴

¿quién era el padre o hija, o hermano o tío o hermana o madre o hijo del cadáver abandonado?

Le di la bendición. Me dijo: 'luego vengo mamá'. Después supimos que no había llegado al autobús. Imagínese. Está casado, tiene tres niños y una niña. Me la paso pensando en él. Tristeando.¹⁷⁵

¿Cómo de bien conocía el cadáver?

*En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Solo iba a trabajar y desapareció.*¹⁷⁶

El gran reto que se propone *Antígona González* al cuestionarse el cuerpo como objeto es identificarlo, es a través del testimonio que funciona como coro, donde el cuerpo restituye su dignidad. En la obra de Sófocles Antígona busca enterrar el cuerpo de su hermano que se encontraba localizado en las murallas de Tebas, pero en *Antígona González* el cuerpo está ausente. La Antígona de Uribe esta atravesada por el desamparo que representa el no tener, ni siquiera, la certeza material del cuerpo. Entonces, las Antígonas mexicanas, y

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 83.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 90.

latinoamericanas, del siglo XXI engloban una condición particular: la ausencia y el reclamo de las familias para recuperar lo que les ha sido arrebatado.

El papel de la ausencia está siempre presente en el texto, su justificación se da en el amparo de la resignación y del duelo. En el papel de las víctimas que viven la desaparición de un familiar se encuentra *la muerte en vida*. La resignación y el descanso sólo puede hallarse tras la recuperación del cadáver, no obstante, a diferencia de los cuerpos heroicos de la tragedia y la epopeya clásica que regresan indemnes y reposan en la memoria de su patria, los cadáveres de México, el Tadeo de *Antígona González*, muchas veces no regresa. El cadáver de Tadeo es la constante ausencia que arrastra incluso al que lo busca.

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los
nuestros.

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca,
si nadie nos nombra

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos
inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo
desaparecemos uno a uno.¹⁷⁷

A la pregunta ¿Qué es el cuerpo? Pueden darse varias explicaciones. Es el sujeto reducido a objeto, desprovisto de personalidad, de dignidad. Pero también es, ante todo, la persona que se busca, a la que mediante la memoria se le asigna un espacio que habitar en el recuerdo y el acto de narrar. Cuando el cadáver y la Antígona se encuentran se revela y se desata la vulnerabilidad completa, pero en el reconocimiento que le brinda al cadáver se expresa también el duelo.

[...]

Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas,
hermanito, sería que mañana me llamaran para
decirme que tu cuerpo apareció.¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 47.

Uribe cierra el poemario lanzando la pregunta que Antígona le hizo a Ismene: ¿Me ayudarías a levantar un cadáver? La provocación aquí es clara. Antígona González que reclama el cuerpo de Tadeo reclama, también, los cuerpos de todos los desaparecidos. La pregunta con la que se cierra es la rendija de la acción que invita a romper con el silencio y con el miedo. La poeta busca rescatar a los sobrevivientes de la violencia, extraerlos de la quietud del miedo. Los desaparecidos, los muertos, ya no pueden narrar sus vidas, pero *Antígona González* pretende reclamarlos como suyos para dar fe de lo ocurrido.

Hacia una comunidad que comparte la tragedia y el dolor

En 2011, un año antes de la publicación de *Antígona González*, Cristina Rivera Garza publicó una serie de ensayos que se reunían bajo el título de *Dolerse. Textos desde un país herido*. Una de las cuestiones que aparecen desde el inicio es la de cómo desde el lenguaje podemos construir y habitar un nicho para el dolor colectivo, cómo utilizar el dolor como un pretexto estético que influya en nuestra vida política. Rivera Garza escribe puntualmente:

Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir ‘tú me dueles’ y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele.¹⁷⁹

De lo anterior se puede decir que existe una necesidad inminente de un *lenguaje del dolor* que responda a las necesidades políticas, un lenguaje artístico que responda a una actitud estética, en la que se plantea una exposición que permite abrir nuestra vulnerabilidad para reconocernos con los otros.

En *Cuerpos indóciles* Rivera Garza continúa su preocupación por ese *lenguaje del dolor*, en ese texto explica que las relaciones que planteamos con los otros se tejen a partir del dolor, pero explícitamente cuando nos hacemos conscientes del cuerpo del otro, cuando en nosotros se forma la capacidad de responder y dar cuenta de ese cuerpo. La autora propone

¹⁷⁹ Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, surplus, Oaxaca, México, 2011, p. 14.

a la literatura como un espacio donde el cuerpo doliente encuentra un resguardo frente a la violencia.

Existe, por lo tanto, una responsabilidad que se une a nuestra experiencia estética, esa responsabilidad, ética y política, responde a la necesidad de narrar lo infortunado, lo trágico y lo doloroso que el otro ha experimentado. En virtud de lo anterior la autora acuña la idea de la *necroescritura*. La idea surge en razón del concepto de *Necropolítica* y hace referencia al lugar privilegiado que tiene el lector frente al autor. Lo que pretende Rivera Garza es dar cuenta de que la lectura no es un acto capitalista de consumo y que el lector no se apropia del texto al desplazar al autor y que el autor no debe, ni puede, apropiarse para sí de la escritura en su beneficio, sino que, al contrario, lo que se hace es *desapropiarse* llevando los textos al contexto donde fue escrito, al espacio público.

[...] por haberse generado en ese contacto comunitario-popular, hecha de pedazos de lenguaje que, capa sobre capa, presentan un mundo, a la escritura desapropiativa le toca llevar su texto de regreso a su contexto, esta vez convertido en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta. Así, aunque el texto desapropiativo pueda caer en manos de esos tenaces empleados de la Literatura que son los críticos y/o especialistas, seguirá su camino hasta llegar al lugar de su destinatario: la lectura de la asamblea. Si una asamblea «dispersa el poder en tanto habilita la reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen porque a todos afectan», entonces, al llegar a la asamblea, el texto desapropiativo llega en realidad al lugar donde nació. El diálogo que suscite, la polémica o el debate que genere, sólo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios.¹⁸⁰

La *necroescritura* es un proceso de creación colectiva, pues el autor toma elementos de la cotidianeidad para transportarlos al texto, y de esa forma no sólo da voz en un sentido paternalista, sino que hace partícipe a la comunidad misma de donde surge. En los contextos de violencia, donde la ciudadanía se ve reprimida, controlada y sometida, Rivera Garza ve, como punto de resistencia, a la escritura y al lenguaje poético.

La *necroescritura* pone en juego la concepción de la intersubjetividad que vincula a los diferentes ciudadanos con su precariedad, con las condiciones que los orillan o los enfrentan a la muerte, no se apropia del contenido y no privatiza los sentimientos y las

¹⁸⁰ Rivera Garza, Cristina, *Desapropiación para principiantes* [en línea], Literalmagazine, 2017. URL: <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

experiencias de las que se nutre, antes hace que el texto cobre vida dentro de la discusión, es decir, el autor se desprende de la jerarquía que lo abstrae del lector y de la comunidad. *Desapropiarse*, tal como lo entiende la autora, es asegurar la reapropiación cultural de sus experiencias intersubjetivas a partir de una escritura que siempre les ha pertenecido.

De lo anterior se sigue que la comunidad está siempre presente, se motiva y se interesa porque todo aquello que se contiene en el texto les afecta. *Antígona González*, entonces, no es el texto de la escritora Sara Uribe en su Yo, es el texto de la comunidad que padece y sufre la violencia. Cuando se lee un texto que se ha desapropiado no se lee a un autor en particular, sino que se lee la experiencia de una comunidad:

No Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio.
Yo lo que deseo es lo imposible que pare ya la guerra;
que construyamos juntos, cada quien desde su sitio,
formas dignas de vivir; que los corruptos, los
que nos venden, los que nos han vendido siempre al
mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los
zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos
segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo
que estuviera en sus manos para que no hubiera más
víctimas. Tal vez sabrían por qué no descansaré
hasta encontrar tu cuerpo.¹⁸¹

Lo anterior revela lo que se ha explicado. Cuando se enuncia lo anterior no se habla desde la perspectiva o el sentido de la singularidad de quien lo escribe, el deseo del fin de la guerra, el deseo de construir formas de vida dignas y el reclamo por el sentimiento de empatía por parte de los victimarios no es resultado de una visión particular, sino que son las voces de la comunidad las que lo claman. En este sentido la lectura de *Antígona González* encuentra un eco con la función de los coreutas de Atenas, quienes eran la representación del *demos*, digámoslo de otra forma: la lectura de *Antígona González* demuestra que la violencia es un asunto donde los sujetos nos revelamos como seres afectados ante los otros, que en realidad es un nosotros.

En este punto resulta crucial entender la distinción que Rivera Garza plantea entre comunidad y comunalidad. La distinción no resulta de una relación mutuamente excluyente,

¹⁸¹ Uribe, Sara, *Antígona González*, *Óp. Cit.* p. 59.

sino que se presenta en razón del entendido de la escritura como un trabajo que se circunscribe a relaciones y condiciones materiales específicas, en el caso de México la violencia de la guerra contra el narcotráfico. Entender la escritura como un trabajo es, además, entender al texto como un producto, de ahí que la necroescritura que se presenta como un texto desapropiado sea una relación no mercantilizada y no privada.

Bajo este aspecto la comunidad se revela como una forma unitaria que permite entender el mundo, no desde la perspectiva singular del sujeto aislado. La comunidad se establece como una ontología que se supone a sí misma como la base de las relaciones, como un todo en el que se expresan todas y cada una de las experiencias, que van desde las afecciones o sentimientos hasta las experiencias estéticas. De ahí que la comprensión de la comunidad se dé principalmente en el texto desapropiado, encausando la discusión agonal de los afectos que pertenecen a la comunidad.

Por su parte la noción de comunalidad deviene de la comunidad, sin embargo, no significa que sean lo mismo. Rivera Garza señala que este concepto lo retoma de las luchas de los pueblos Mixes de Oaxaca, especialmente del trabajo antropológico de Floriberto Díaz. La comunalidad es el resultado de la comunidad que se ha organizado de manera popular y que está ligada a elementos materiales, como la tierra, así como espirituales, basada en los ritos y ceremonias. La comunalidad se expresa, sobre todo, en la implicación activa del sujeto con sus comunidades, el ejemplo que se retoma del contexto oaxaqueño es el de la organización popular del *tequio*.

La comunidad deviene en comunalidad en cuanto a la participación activa de la ciudadanía que contribuye a la creación del texto, esta idea, si bien no está directamente tomada de la experiencia del teatro griego recuerda a dicha experiencia. Recordemos que el seno del teatro, como institución político-pedagógica se centraba en su carácter público, en la organización ciudadana y en la movilización de los afectos. La tragedia, como se mostró en la primera parte de este ensayo, surgía como institución política y no sólo como una experiencia estética, en similitud a ello la desapropiación de la necroescritura constituye una interacción de colocar, nuevamente, nuestras experiencias estéticas como experiencias que inciden en nuestra actividad política, o más precisamente en nuestra vida comunitaria para que devenga en comunalidad.

Hoy en día la institución del teatro griego, como se expresó en la *polis* ateniense, no es posible. Sin embargo, existe la posibilidad de que a partir del dolor colectivo surja una resistencia al silenciamiento de las vidas que no merecen ser lloradas, una resistencia a los obituarios oficiales que esconden y niegan la muerte de aquellos que no tienen nombre. *Antígona González* es un ejemplo de cómo se incluye el dolor y el duelo para despertar en nosotros la compasión que es necesaria para comprender nuestro entorno.

La *Antígona* de Sófocles se escribió en el 441 antes de nuestra era y hoy en día seguimos entendiendo que su potencia política radica en transgredir el edicto de Creonte, que su desobediencia se da en razón de la posibilidad de entender al otro, de reconocer su vida. Como Antígona tenemos la posibilidad de volvernos más humanos, más ética y políticamente comprometidos al reconocer la potencia del duelo. Hoy en día entender el fenómeno de la tragedia nos puede llevar a comprender nuestra situación, de reconocer a nuestros muertos, de hacer nuestro el dolor y, con ello, construir nuevas formas de convivencia.

Consideraciones finales

En el inicio de este ensayo me pregunté cómo es que un fenómeno que surgió hace tanto tiempo podía seguir diciendo algo de nosotros y por qué podíamos encontrar coincidencias de nuestra experiencia política en la tragedia. Mi intención era relacionar la tragedia de Antígona con aquel pasado que dio origen a interpretaciones políticas del espectáculo trágico. Elemento que hoy en día sirve para comprender que el sentir que subyace en una sociedad que convive con la violencia puede encontrar caminos catárticos en los que desahogar su dolor y encontrar el duelo como un elemento que genere comunidad.

Platón había mirado recelosamente a los poetas en su *Republica* y en el libro X, sin ninguna clase de tapujos se decidió a expulsar a los poetas por considerarlos vacuos respecto del provecho de la ciudad. Ese ataque declarado y esa desavenencia eran el comienzo de una relación ríspida sobre la educación y el sentir de los ciudadanos, pues la poesía y la tragedia ostentaban una labor educativa y cívica que pocos conocimientos pueden atribuirse. Sin embargo, su discípulo, Aristóteles, dio una respuesta mucho más plausible que se halla en una concepción en la que la racionalidad y la pasión pueden convivir como elementos formativos de los ciudadanos y esto, gracias, a la experimentación del teatro trágico.

Es verdad, aquel viejo y anquilosado anhelo de la institución formal del teatro griego hoy nos resulta imposible, pero ello no significa que sea algo que merezca ser desechado. Acaso sea que la tragedia tiene aún algo que nos ínsita a ella, pero ¿Qué es eso que nos reconduce de nuevo a ella? La tragedia como vimos a lo largo de este trabajo perdura por las condiciones bajo las que la vida se desarrolla. La existencia de la tragedia se da en el marco de la violencia, la tragedia sigue diciendo y enunciando algo de nosotros porque existe la guerra, porque existe el dolor, porque en el mundo, en nuestras relaciones humanas, las asimetrías y la injusticia perduran.

La tragedia y la poesía siguen presentes en nuestras vidas y en la esfera política porque no somos entidades autárquicas sino necesitadas, expuestas al mundo y a los otros, es decir, somos seres que nos revelamos frágiles, vulnerables y precarios. Sin embargo, ello no comprende una existencia farragosa, más bien nos invita a una comprensión que la sensibilidad poética y trágica nos ofrecen sobre la vida, la muerte y el dolor. La tragedia no

es anquilosarnos al silencio y al sufrimiento de la indolencia sino una invitación política a la acción.

En un mundo en el que, como se mostró, la violencia, el silencio y la quietud imperan ¿Qué tienen que decir nuestras emociones? ¿Cómo las articulamos? ¿A partir de qué lenguaje podríamos comunicarlo? Bien, en este sentido a lo largo del ensayo intenté mostrar que la visión que se desprende de las pasiones trágicas nos ofrece un espacio de resistencia ante lo que nos enfrentamos. El lenguaje trágico es un lenguaje del dolor, a partir del cual construimos espacios para el duelo donde, como piensa Cristina Rivera Garza, podemos crear comunidades y espacios públicos que se entiendan en función del dolor que nos aqueja.

La compasión que miraba Aristóteles y que era útil para la *catarsis*, ese fenómeno que presentaba para la identificación del espectador con el sufrimiento del actor, calza perfectamente con la condición humana en la que nos desarrollamos. La compasión, el dolerse y sufrir con otro(s), es la capacidad pedagógica y cívica que tenía la tragedia, su potencia es precisamente la de exponer el conflicto y el caos humano en un escenario que puede ser ficticio o que bien adquiere las características de un contexto en concreto para denunciarlo a partir del mito.

Al mirar o al leer una tragedia, nos compadecemos de los personajes, pero nos reconocemos en ellos y más todavía cuando esa tragedia es una reinterpretación de un dolor contemporáneo, de un sufrimiento vecino o amigo; entendemos que ese dolor, en más de una ocasión, no es ficticio, no es ajeno, sino nuestro. Al mirar y entender la tragedia como lo he expuesto se entiende que en los acontecimientos políticos a los que estamos expuestos, como la violencia, como la guerra, como la desaparición forzada, no somos sólo espectadores, sino que somos partícipes y muchas veces cómplices con nuestro silencio.

Comprender la tragedia y lo trágico de nuestra vida política nos habilita y nos educa para comprender la violencia y el dolor sin enfrascarnos o ensimismarnos como si sólo fuéramos víctimas inmóviles de ello. Debido a lo anterior es que Antígona resulta de importancia. Antígona goza de un lugar privilegiado entre las tragedias griegas, ella ha representado, como afirma Steiner, todos los conflictos humanos, pero también es el artífice más crudo y concreto que la tragedia tiene sobre el sufrimiento.

Antígona es la heroína de las lamentaciones por excelencia, su pasado, su destino y su muerte están marcados por la desgracia, como en casi cualquier tragedia, pero su cualidad universal estriba en lo repetitiva que se vuelve su trama en la vida cotidiana. No es que Antígona sea un lugar común, sino que su identidad se resguarda como un modelo que a la luz de su desobediencia se expresa como manera de resistir, reconstruir y deconstruir el poder.

Antígona gritaba de dolor al ver a su hermano insepulto, siendo alimento de las aves rapaces y los perros. Antígona gritaba de rabia ante el edicto de su tío que le prohibía un entierro justo a su hermano. Es el lenguaje trágico donde Sófocles escribió y representó el drama de la princesa de Tebas y es ese mismo lenguaje el que nos sirve para expresar nuestros conflictos. En este trabajo la multiplicidad y vigencia del discurso de Antígona aparece consagrado para comprender la riqueza que ha tenido su interpretación, para mostrar y denunciar las injusticias a las que se enfrenta, pues ella misma es un posicionamiento político ante el autoritarismo y la violencia.

La hija de Edipo ha adquirido una dimensión mnemotécnica de nuestra historia, de nuestra vida y de nuestro sufrimiento. En Antígona hallamos algo parecido a una serie de monografías de consulta que nos enfrentan a nuestro pasado y que resguarda la memoria colectiva, pública y privada. Ello no significa que Antígona sea una figura pétrea que se remita sólo a la historia positiva, sino que en el resguardo de la memoria nos arroja cierta luminosidad y claridad ante nuestro destino. Si la tragedia ya nos revelaba, a veces, como cómplices de nuestro presente y de nuestra indolencia, entonces, Antígona aparece como una suerte de fármaco que anuncia profiriendo, con su voz, que la posibilidad de un mundo diferente es posible.

En México, especialmente, Antígona aparece como una figura trágica que, envuelta en el dolor y el silencio de sus congéneres, clama por la justicia de los cuerpos desaparecidos del país. Judith Butler entiende que existe una *distribución diferencial* del duelo y que existen vidas que merecen ser lloradas más que otras, además añadía la importancia de una ontología del cuerpo, que en una situación bélica como la del país sirve como instrumento en el que se encausa la violencia. Por ello la reescritura de Sara Uribe resulta afortunada; el devenir de la

obra poética y trágica en el país es un resultado polifónico que encarna la realidad de miles de personas que han devenido en la historia de la hija de Edipo.

Existe una pauta que enmarca el carácter de la obra de Uribe y que se plasma en la materialidad del cuerpo. A diferencia de la historia tradicional en la que la heroína sólo busca enterrar el cuerpo de su hermano, en el contexto de nuestro país, además, el cuerpo está ausente, por ello la precisión de la poética de *Antígona González* se da en el desamparo y en la ausencia. El reclamo que se da desde nuestra realidad incluye un proceso de búsqueda del cuerpo, de la dignidad y del duelo.

Dicho reclamo, dicha resistencia no es una experiencia particular que se entable de forma vertical entre el escritor y sus lectores, sino que aparece, en términos de Cristina Rivera Garza, como un texto desapropiado, perteneciente a la comunidad que adolece y padece la violencia en la que está inscrita y, por lo tanto, la obra recoge para transmitir dicha experiencia compartida. La reescritura y la reinterpretación de *Antígona* recuerda a ese sentido originario que poseía la tragedia en Atenas. Su función se daba en razón de la movilización pública de las emociones políticas, el fenómeno de la institución teatral de la tragedia posibilitaba el disenso y el consenso. Además, la tragedia identificaba y unía el sentir pasional de la comunidad a partir del pasado mitológico.

La tragedia encausaba el actuar ético de los griegos en su vida pública, pues era un modelo político cultural, lo que no significa necesariamente que tuviera una función de adoctrinamiento. En la tragedia existía la posibilidad de interpretar y formar juicios diferentes, ese carácter pedagógico cultural que posibilitaba la reunión y el interés colectivo es precisamente el que busca rescatar este trabajo. *Antígona Gonzales* como producto literario que reinterpreta una tragedia, engloba detrás de sí una tradición que resiste y transforma nuestra forma de relacionarnos con los otros a partir del dolor.

La tragedia resulta así un fenómeno que es contemporáneo a todas luces. Sus efectos y sus motivaciones, su forma y su contenido no sólo son el alimento estético de la belleza, sino que es un producto cultural que provoca y motiva la discusión que incita en la comunidad un diálogo crítico con su pasado, su presente y su futuro. La tragedia descoloca al espectador (o a su lector) y nos invita a cuestionar nuestra forma de vida. Cuando una pieza artística,

como Antígona, se ancla en la comunidad para invitarla a la reflexión, y más todavía a la acción, ésta deja de ser un producto de simple consumo para enraizarse en la conciencia y la experiencia colectiva de nuestro sentir.

Fuentes de consulta

Bibliografía:

- Aguayo Quesada, Sergio (Coord.), *En el Desamparo. Los zetas, la sociedad y las víctimas de San Fernando, Tamaulipas (2010) y Allende (2011)*, Colegio de México, México, 2016.
- Alsina, José, *Tragedia, mito y religión entre los griegos*, Editorial labro, España, 1971.
- Arendt, Hannah, *¿Qué es la política?*, Paidós, Madrid, 1998.
- _____, *La condición humana*, Paidós, España 2019.
- Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos Madrid, 2014.
- _____, *Ética Eudemia*, Gredos, Madrid, 1989.
- _____, *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Magna moralia*, Gredos, Madrid, 2011
- _____, *Poética*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Política*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Retórica*, Gredos, Madrid, 2015.
- Astorga, Luis, *¿qué querían que hiciera? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón* [PDF], México, Grijalbo, 2015. Disponible en: <https://www.tonina.net/index.php/es/categorias/libros-de-politica/item/17788-que-querian-que-hiciera-pdf-luis-astorga>
- Ávila Remedios, *Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*, Trotta, Madrid, 2018.
- Butler, Judith, *Cuerpos aliados. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Buenos Aires, 2019.
- _____, *Deshacer el género*, Paidós, España, 2006.
- _____, *El grito de Antígona*, El roure, Barcelona, 2001.
- _____, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, México, 2010.
- _____, *Vida precaria. El duelo y la violencia*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Campbell, J. *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991.
- Canaán Ramírez, Juan Jesús, *Los otros desaparecidos. Memorias de un buscador amateur de fosas clandestinas*, Universo de Letras, México, 2019.

- Canfora, Luciano, *La crisis de la Utopía. Aristófanes contra Platón*, FCE, México, 2019.
- Carbajal, Fernanda, «Enunciar la ausencia», en Longoni, Ana, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina*, Madrid, Centro de Arte del Museo Nacional Reina Sofía, 2012.
- Cassirer, E. *El mito del Estado*, FCE, México, 1985.
- _____, *Antropología filosófica*, FCE, México, 2020.
- Critchley, Simon, *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner, España, 2020.
- _____, *Tragedia y modernidad*, Trotta, España, 2016.
- De Romolly, Jacqueline, *La tragedia griega*, Gredos, Madrid, 1989.
- Deleuze, Guilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-textos, España, 2007.
- Descartes, *Meditaciones Metafísicas*, Gredos, Madrid, 2014.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Sexto piso, México, 2004.
- Düring, Ingemar, *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2000.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, FCE, México, 2019.
- Eschotado, Antonio, *De physis a polis. La evolución del pensamiento filosófico griego desde Tales a Sócrates*, Anagrama, Madrid, 1995.
- Finley, M. I., *El mundo de Odiseo*, FCE, México, 2014.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad*, FCE, México, 2001.
- _____, *Saber y verdad*, ediciones la piqueta, Madrid, 1984.
- Gambaro, Griselda, «Antígona furiosa» en: *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2013
- García Gual, Carlos, *Diccionario de mitología, siglo XXI*, Madrid, 2003.
- _____, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 2004.
- Guisán, Esperanza, *Razón y pasión en ética. Los dilemas de la ética contemporánea*, Anthropos, España, 2008.
- Hegel, G. W. F, *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 2017.

- _____, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826) Apuntes de Friedrich Cari Hermann Víctor von Kehler*, Abada-Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006.
- _____, *Filosofía del derecho*, Edhasa, México, 2005.
- _____, *Lecciones de Estética*, Madrid, Akal, 1989
- Hernández-Hernández. Oscar Misael, Pérez Bustillo, Camilo (*Et. Al*), *Reflexiones sobre el Asesinato de 72 migrantes en San Fernando*, CONACYT-El colegio de la frontera norte, México, 2020.
- Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Crítica, Barcelona, 1999.
- Homero, *Ilíada*, Gredos, Madrid, 2015.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2016.
- Illadez, Carlos, *El futuro es nuestro. Historia de la izquierda en México*, Océano, México, 2017.
- Lasso de la vega, José, *Sófocles*, ediciones clásicas, Madrid, 2003.
- Loreaux, Nicole, *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la “ciudad clásica”*, Katz, Madrid, 2012.
- _____, *Madres en duelo*, Abada, Madrid, 2004.
- _____, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Funlabrada, Madrid, 1989.
- MacIntyre, Alasdair, *Historia de la Ética*, Paidós, Madrid, 1991.
- Martínez Oscar, *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica* [PDF], Debate, México, 2018. Disponible en: <https://docs.google.com/document/d/1EdjS1d280Dd7ACjkh-VhnbAPI01eTUMd/edit?usp=sharing&oid=106477995656237453494&rtpof=true&sd=true>
- _____, *Los migrantes que no importan* [PDF], De Bolsillo, México, 2021. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1etN8sR6lP_3LlF14nsLNnwvm-g8An3Ic/view?usp=sharing
- Mastrogiovanni, Federico, *Ni vivos ni muertos*, De Bolsillo, México, 2017.

- Mbembe, Achille, *Necropolítica seguido del gobierno privado indirecto*, Melusina, España, 2011.
- Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, la balsa de medusa, España, 2015.
- _____, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Paidós, España, 2008.
- Orsi, Rosio, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Plaza y Valdez, España, 2007.
- Petrie, A. *Introducción al estudio de Grecia*, FCE, México, 1970.
- Pianacci, Rómulo, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Argentina, 2015.
- Platón, *Fedón*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Gorgias*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Ion*, Gredos, Madrid, 2014.
- _____, *Las leyes*, Gredos, Madrid, 2015.
- _____, *República*, Gredos, Madrid, 2014.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas vol. XVII*, FCE, México, 1997.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, Sur plus, Oaxaca, México, 2011.
- _____, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Tusquets, México, 2011.
- Rodríguez Ádranos, Francisco, *Democracia y literatura en Atenas clásica*, Alianza, Madrid, 1997.
- Salazar Carrión, Luis, *El síndrome de Platón: ¿Hobbes o Spinoza?*, Ediciones Coyoacán, México, 2008.
- Steiner, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal para la historia de occidente*, Gedisa, España, 2013.
- _____, *La muerte de la tragedia*, FCE-Siruela, México, 2012.
- _____, *La poesía del pensamiento*, FCE-Siruela, México, 2016.
- Trueba Atienza, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos, México, 2004.
- Tucídides, *Guerra del Peloponeso vol. 1*, Gredos, Madrid, 2015.

- Uribe, Sara, *Antígona González*, Sur plus, Oaxaca, 2014.
- Vernant, Jean-Pierre y Naquet, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua vol. I*, Paidós, 2002.
- _____, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua vol. II*, Paidós, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, FCE, México, 2014.
- Weil, Simon, *La fuente griega*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Werner, Jaeger, *Paideia: los ideales de la filosofía griega*, FCE, México, 2012.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 2016.
- Zambrano, María, *La tumba de Antígona*, Catedra, Madrid, España, 2012.

Artículos:

- Calveiro, Pilar, «Desaparición y gubernamentalidad en México» en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 28, núm. 56, enero-junio 2021, pp. 17-52.
- Del Rosario Moreno, Iani, «La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968» en: *Latin American Theatre Review*, Vol. 30, núm. 2. 1997, pp. 115-129.
- Domínguez, Vicente, «El miedo en Aristóteles» en *Psicothema*, vol. 15, núm. 4, 2003, pp.662-666.
- García López, José, «Tragedia griega y religión» en *Minerva: revista de filología clásica*, núm. 6, España, 1992, España, pp. 37-60.
- González Betancur, Juan David, «Antígona y el teatro latinoamericano» en: *Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, pp. 72-84.
- Meloni González, Carolina Natalia, «En los límites de lo pensable: sujeto duelo y melancolía en Judith Butler» en: *Política y sociedad*, vol. 55 núm. 3, 2018.
- Montemayor, A. «La poesía expulsada de la ciudad. De cómo Homero se convirtió en literatura» en: *Signos Filosóficos* vol. 8, 2002, pp. 17-33.
- Noriega, Lía Sabrina, «Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona» en: *Catedra tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 7, núm. 13, pp. 54-74.

- Resa Nestares, Carlos, «Los zetas: de narcos a mafiosos» Madrid, Universidad Nacional Autónoma de Madrid, 2003.
- Rodríguez Ádranos, Francisco, «Sófocles y el panorama ideológico de su época» en: *Cuadernos de la Fundación Pastor*, núm. 13, 1996, pp. 77-104.
- Rodríguez Fuentes, O. D. «Historia de la desaparición en México: perfiles, modus y motivaciones» en: *Derecho y Ciencias Sociales*, octubre 2017. núm. 17, p. 247-271
- Suárez González, Javier R. «Compasión y solidaridad política desde la educación» en: *Zona Próxima*, núm. 9, diciembre, 2008, pp. 96-107
- Trueba Atienza, Carmen, «La teoría aristotélica de las emociones» en: *Signos Filosóficos*, vol. XI, núm. 22, 2009, pp.147-170.
- Uribe, Sara, «¿cómo escribir poesía en un país en guerra?» En *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 6, 2017, pp. 45-58.
- Varela Huerta, Amarela, «Las masacres de migrantes en San Fernando y Cadereyta: dos ejemplos de gubernamentalidad necropolítica» en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 58, 2017, p. 131-148.

Fuentes digitales:

- Animal político, En la masacre de San Fernando hubo graves violaciones a derechos humanos, reconoce la CNDH, animal político, disponible en;
<https://www.animalpolitico.com/2017/06/san-fernando-graves-violaciones-cndh/>
- CNDH, Familiares de víctimas y sobrevivientes del casino royale en monterrey expresan indignación ante CNDH por falta de avance en causas penales que mantienen el caso en la impunidad, CNDH, 2018, Disponible en:
<https://www.cndh.org.mx/documento/familiares-de-victimas-y-sobrevivientes-del-casino-royale-en-monterrey-expresan>
- CNDH, Masacre de San Fernando, Tamaulipas - Masacre de los 72 migrantes, CNDH Disponible en: <https://www.cndh.org.mx/noticia/masacre-de-san-fernando-tamaulipas-masacre-de-los-72-migrantes>
- Fradinger, Moira, «Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro» [en línea], Letra Urbana. Al borde del olvido, Dirección URL:
<https://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>

- Hernández-Hernández, Oscar Misael, Antropología de las masacres en San Fernando, Tamaulipas, Nexos, Disponible en:
<https://seguridad.nexos.com.mx/antropologia-de-las-masacres-en-san-fernando-tamaulipas/>
- Morales Oyarbide, Cesar, «El fracaso de una estrategia: una crítica a la guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y efectos» [En línea], nueva sociedad, núm. 231, 2011. URL: <https://nuso.org/articulo/el-fracaso-de-una-estrategia-una-critica-a-la-guerra-contra-el-narcotrafico-en-mexico-sus-justificaciones-y-efectos/>
- Rivera Garza, Cristina, Desapropiación para principiantes [en línea], Literalmagazine, 2017. URL: <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>
- Urrutia, Alonso, "Hay una crisis": Karla Quintana, de la Comisión Nacional de Búsqueda, La Jornada, 2021, Disponible en:
<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/11/15/politica/hay-una-tesis-karla-quintana-de-la-comision-nacional-de-busqueda/>
- Valencia Roberto, «Los Zetas son el lobo del cuento en la tragedia que viven los emigrantes», el salvador, El mundo, 2010. Disponible en:
<https://www.elmundo.es/america/2010/08/26/noticias/1282827254.html>
- Villeda, Karen “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” Dialogo con Sara Uribe [en línea], Nexos, 2017. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>

Videos:

- Ariza, Patricia y grupo La candelaria, «Antígona» [en línea], 2006, disponible en:
<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/nk98sfjc>

Todas las fuentes de información, que están en línea y que fueron aquí citadas, se consultaron por última vez el día 18 de marzo del 2022. Todas se encuentran disponibles.