

**ANTÍGONA Y LA VISIÓN TRÁGICA DEL MUNDO**

**SANDRA MILENA SILVA PÉREZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA  
2005**

**ANTÍGONA Y LA VISIÓN TRÁGICA DEL MUNDO**

**SANDRA MILENA SILVA PÉREZ**

**Monografía presentada como requisito para  
optar el título de Filósofo.**

**Director  
JUDITH NIETO LOPEZ  
Phd. en Ciencias Humanas, Mención: Literatura y Lingüística.**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA  
2005**

## **AGRADECIMIENTOS**

El autor expresa sus agradecimientos a:

Brindo un especial agradecimiento a todos los que de manera directa e indirecta colaboraron para el desarrollo de este trabajo. A la profesora Judith Nieto por sus exigencias en cuanto a la claridad en el desarrollo de la ideas y por sus valiosos aportes filosóficos. Al profesor Serafín Martínez, por su colaboración para el desarrollo de algunos conceptos. Por último agradezco de todo corazón a Carlos Andrés Díaz, por no haberme dejado perder la esperanza.

## DEDICATORIA

Quiero dedicar esta monografía a mis padres,  
y a Lola por haber empezado a interesarse por estas cuestiones.

***Sandra Milena***

## CONTENIDO

	<b>pág.</b>
INTRODUCCIÓN	10
1. OBJETIVOS	13
1.1 OBJETIVO GENERAL	13
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
2. METODOLOGÍA	14
3. MARCO TEÓRICO	16
4. UNA MIRADA A ANTÍGONA DESDE LA POÉTICA	20
4.1 EXORDIO A LA VISIÓN TRÁGICA	20
4.2 DEFINICIÓN DE LA CIENCIA DE LA TRAGEDIA	26
4.3 CARÁCTER DE LA ACCIÓN TRÁGICA	28
4.4 UNIDAD DE LA TRAGEDIA EN LA ACCIÓN TRÁGICA	31
4.5 EL ARGUMENTO DE LA ACCIÓN TRÁGICA	33
4.6 DE LA RELACIÓN ENTRE ACCIÓN Y ARGUMENTO	35
4.7 DE LA RELACIÓN ENTRE CARÁCTER Y ACCIÓN	39
5. LA VISIÓN TRÁGICA DEL DISCURSO DE ANTÍGONA	43
5.1 LA DETERMINACIÓN DE ANTÍGONA Y SU CONFIGURACIÓN DE LA VISIÓN TRÁGICA	44
5.2 CREONTE Y LA LIMITACIÓN DE LA VISIÓN	51
5.3 EL CORO Y EL HOMBRE TRÁGICO	59
6. LAS DIMENSIONES DE LA VISIÓN TRÁGICA	66

6.1 LA DIMENSIÓN DIVINA EN LA VISIÓN TRÁGICA	69
6.2 EL MUNDO COMO DIMENSIÓN TRÁGICA	73
6.3 LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA VISIÓN TRÁGICA	78
6.4 APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA AL SENTIDO DE LA VISIÓN TRÁGICA	83
CONCLUSIONES	93
BIBLIOGRAFÍA	97

## RESUMEN

**TITLE:** “Antígona y la visión trágica del mundo”

**AUTOR:** Sandra Milena, Silva Pérez.

**PALABRAS CLAVE:** Tragedia, acción, visión trágica, visión de mundo, totalidad, particularidad, tensión

### DESCRIPTION:

La acción trágica puede comprenderse como devenir de una visión de mundo, y a través de ésta, podemos comprender nuestra particularidad. Para desarrollar esto debemos tener en cuenta la acción como elemento fundamental en la tragedia, tal y como Aristóteles lo considera en su definición de la esencia de la tragedia. La unidad de la acción trágica se puede comprender analizando dos de sus elementos fundamentales: su necesidad y su universalidad, los cuales están presentes a través del argumento y el carácter. Esto se puede comprender siguiendo los discursos de Antígona y Creonte, quienes dejan ver la forma en que la unidad de la acción trágica está sustentada por una visión de mundo y caracterizada por un sentido de apertura hacia los otros. De esta manera, Antígona contempla perspectivas diferentes a la suya, y al afirmar la propia las niega. Con esto podemos notar que la determinación de la acción trágica tiene lugar en tensión con los otros.

De acuerdo a lo anterior, podemos precisar que la visión trágica adquiere sentido en su devenir como acción trágica, definiendo a su vez la particularidad del hombre en relación con una totalidad. Tal totalidad corresponde a la unidad de la acción en la que cada hecho concreto se da necesariamente, y presenta tres dimensiones, a saber: *lo divino, el mundo y el hombre*, que nos permiten ver la tensión en la visión trágica, entre la particularidad y la totalidad que ella considera. Esta totalidad define el sentido de nuestro mundo concreto, pero sólo en cuanto asumamos la relación con el otro, tal y como Antígona considera la postura de Creonte. Así, la visión trágica constituye una forma de asumir el mundo como el espacio de encuentro con los otros, y en tanto esto acontece puede el hombre comprenderse a sí mismo.

## **ABSTRACT**

**TITLE:** “Antígona and the Tragic Vision of the World”

**AUTHOR:** Sandra Milena, Silva Pérez

**KEY WORDS:** Tragedy, Action, Tragic Vision, World’s vision, Totality, Singularity, Tension.

### **DESCRIPTION:**

The tragic action can be understood as the becoming of a world’s vision in which we understand our own particularity.

In order to develop this, we must take the Action as a fundamental element inside tragedy, as Aristoteles points out in his definition of the tragedy’s essence.

The tragic actions’ unity can be comprehended by analyzing its two basic elements: its necessity and its universality, which are present through the argument and character.

This can be seen in the Antigona and Creonte’s discourses which shows that the tragic Action form is based on a world’s vision and characterized by the people’s open-mind.

In this way, Antigona gazes different perspectives to her own and by affirming these, she denies them. And with this, we are able to notice that the determination of the tragic action has place in a tension with the others. According to this, we can say that the tragic vision makes sense in its becoming as a tragic action, defining its particularity

Regarding the latter, we can sum up that the tragic vision is only meaningful in its opening as the tragic Action, defining humans beings’ singularity in the relation to totality. This totality corresponds to the action’s unity where each concrete fact is given by a necessity.

Now, totally has three dimensions to look at: Divination, world and human beings which show the tragic vision’s difference between singularity and totality. This totality win only define our concrete world’s sense as long as one understand the other as Antigona does considering Creonte’s point of view. Thus, the tragic vision builds a way of understanding the world as the place to meet each other leading the human beings to understand themselves too.

## INTRODUCCIÓN

El siglo V a.C. constituyó el escenario de desarrollo de las más elevadas manifestaciones del espíritu griego, y como legado de esa época encontramos a la filosofía y la tragedia, las cuales expresan el espíritu de ese tiempo, y con sus contenidos han perpetuado un diálogo que hoy se mantiene.

Empero la posibilidad de identidad para el hombre griego no sólo estaba marcada por estas manifestaciones, sino que además se trató de un período de guerras en el que brillaron sus virtudes como estrategos y la unidad que el pueblo reconocía como égida de sus acciones, y la participación en la vida pública no se desligaba de la actividad creadora, sino que esta última incluso la reflejaba.

Esto quiere decir que las manifestaciones del espíritu expresan la realidad en la que nacen, pero que toman distancia de ella para alcanzar su perpetuidad en la exploración del espíritu del hombre. Así, las tragedias griegas se ubican en un escenario de guerra, pero su importancia no radica tanto en la expresión de la guerra cuanto en el conflicto que el hombre vive al asumir el mundo que se configura en ese suceso tan lamentable. Por ello se señala, que a pesar de que Sófocles participó activamente en la vida de la *polis* como estratega en la guerra de Samos (441-440), en la comisión principal de finanzas del estado (443-442) y como miembro de la asamblea de la *probulé* (413), su importancia estuvo marcada por su actividad artística, llegando a pensar algunos que tales rasgos no tienen relación importante con las manifestaciones más profundas de su ser, que son las que constituyen su herencia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos, 1976. p. 298 ss.

Seguiremos esta idea para decir que este es un motivo para considerar que una aproximación de orden histórico es tan enriquecedora como aquella otra que escudriña el sentido de tales manifestaciones para la vida del hombre en todo tiempo, y esta segunda es la que constituye el fundamento del presente trabajo, el cual se refiere exclusivamente a la obra de Sófocles llamada *Antígona*, y tratará de esclarecer la forma en que asume el mundo quien participa de la acción trágica, considerando que tal acción es el devenir de la visión del mundo.

A través de la definición aristotélica podemos ver que esta visión trágica se alcanza en cuanto vislumbremos que la acción que expresa la tragedia comprende un sentido del que podemos participar en cuanto asumamos la visión de mundo que ella hace manifiesta, y como tal unidad está sustentada en los discursos de Creonte y Antígona, corresponde al sentido de sus palabras determinar la apertura hacia el mundo que comprende la visión trágica.

De este modo la visión trágica adquiere un carácter propio, y termina de marcar su diferencia respecto a cualquier otra, a partir de las dimensiones que la forman, a saber: *la divina, el mundo y el hombre*, las cuales se conjugan en la determinación de las acciones y definen su sentido trágico.

Este sentido nos abre entonces un sendero que nos permite comprender el mundo, en las relaciones que se gestan entre los hombres, y esto, por cuanto las dimensiones corresponden a la tensión que se genera en las acciones de los hombres, cuando estos comprenden que no se trata de una acción individual sino que actúa en relación con los demás, y sólo en la medida en que busque comprender estos vínculos podrá comprenderse a sí mismo en cuanto ser humano.

*La visión trágica* expresa entonces una forma de asumir las acciones en el mundo, estableciendo la posibilidad de conocernos en cuanto seres que actuamos en él, y

el sentido de ésta se da en cuanto aceptemos que debemos abrirnos al otro, y sólo en este encuentro, comprenderemos lo que hacemos.

Esto constituye el motivo principal por el cual realizo esta monografía, puesto que el sentido de vida que percibo para el hombre parece definido al margen de los demás, y encuentro en la visión trágica otra posibilidad en donde el otro pueda participar, lo cual se logra en cuanto nuestras acciones sean una expresión del tejido que conforma las relaciones entre los hombres, pues descubro en la visión trágica la necesidad de remitirnos a la totalidad para encontrar la verdadera existencia en el mundo.

Ahora bien, para poder llegar a esta conclusión vamos a abordar la visión trágica siguiendo un orden en el análisis, que inicia en capítulo I, titulado “Una mirada a *Antígona* desde la *poética*” con la definición de tragedia dada por Aristóteles, con la cual se determinará la unidad de la acción trágica y la forma en que la necesidad define la prosecución de la acción. En el segundo capítulo “la visión trágica en el discurso de Antígona” demostraremos que la acción trágica se fundamenta en una *visión de mundo* que denominaremos visión trágica, y finalmente en el tercer capítulo titulado “las dimensiones de la visión trágica” demostraremos que esta visión está determinada por tres dimensiones: *lo divino, el mundo, y el hombre*, y miraremos que en la hermenéutica se abre una posibilidad de asumir la visión trágica en nuestros días.

## 1. OBJETIVOS

### 1.1 OBJETIVO GENERAL

- Determinar la visión trágica de Antígona como un movimiento dialéctico que configura la visión trágica del mundo.

### 1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Analizar la acción trágica en *Antígona* de Sófocles a partir de la definición de la esencia de la tragedia que Aristóteles presenta en la *Poética*.

2. Examinar la visión trágica que se presenta en *Antígona* a través de los discursos de los personajes de Antígona y Creonte, para determinar el sentido de unidad de la acción trágica.

3. Esclarecer la dialéctica inherente a la tragedia a partir de las dimensiones de la visión trágica: *lo divino, el mundo y el hombre*

4. Definir en las dimensiones de la visión trágica de Antígona la perspectiva trágica que puede asumirse frente al mundo.

## 2. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de los objetivos anteriores se tendrá como punto de partida la precisión de la acción trágica a través de una definición de la tragedia. Para ello, se recurrirá a la lectura aristotélica de la tragedia, analizando la forma en que la acción constituye el eje de la definición, para lo cual es necesario establecer la parte correspondiente a la explicación de la acción de acuerdo con Aristóteles, lo que constituirá un momento ético que se sustentará en lo estético del siguiente modo: junto al análisis del bien que realiza en la *Ética Nicomaquea*, que presenta un carácter teleológico y la forma en que desarrolla lo bello como un bien en la *Retórica*, nos permite hacer la lectura de una determinación del accionar planteado en *Antígona* como si se tratara de una expresión del universo espiritual de la *polis*, con lo que la acción se inserta en la armonía que demanda la actividad del hombre al interior de la *polis*.

En este sentido el análisis comprenderá el desarrollo de la problemática de *Antígona* a la luz de la *Poética*, en lo correspondiente al esclarecimiento de la definición aristotélica de la tragedia, especialmente en la consideración de la acción como eje de análisis; de la *Ética a Nicómaco*, en lo correspondiente a la determinación de la decisión que adopta Antígona, a través de la voluntariedad de los actos y el bien al que se dirige; y de la *Retórica*, en la parte correspondiente a la definición de la equidad como criterio de lo justo que ejemplifica Antígona en su proceder, y que marca un primer momento de tensión en lo que atañe al sentido de la ley común y la ley particular. Tal dialéctica se desarrolla a través de los discursos de los personajes, manteniendo presente la posibilidad de síntesis en la armonización que sólo se hará explícita al clarificar lo que se entiende por *visión trágica* y la forma en que el movimiento propio de ella es de tensión.

A través de lo anterior, se pretenderá esclarecer el sentido de la acción trágica como una expresión de *la visión trágica* en donde se conjugan tres dimensiones, a saber, *la divina, el mundo y la humanidad*, y que dan forma a la visión que se manifiesta en la tragedia. Para ello, se recurrirá al análisis de la visión trágica que hace Goldmann en su obra *El hombre y lo absoluto*, precisando la forma en que estas dimensiones se presentan en Antígona.

Estos elementos serán conjugados para el intento de respuesta a la pregunta por el sentido de la tensión que expresa *la visión trágica* en su determinación de la unidad que comportan las acciones de los hombres en el mundo, para lo cual se recurrirá a la posibilidad que esa *visión trágica* nos ofrece para el reconocimiento del *otro* a través de la sensibilización de nuestras acciones.

Este reconocimiento se presentará a la luz de la fusión de horizontes que propone la teoría hermenéutica de Gadamer, con lo cual se expresará finalmente la posibilidad real de la visión trágica en la labor comprensiva del mundo.

### 3. MARCO TEÓRICO

La tragedia de Antígona se ubica en el momento de mayor esplendor del universo espiritual de la *polis*, el siglo V a.C., en donde es considerada la suprema manifestación artística de la época. Sin embargo, esta época representaba una transición hacia el hombre en sí mismo, puesto que en el mundo de Hesíodo, anterior al establecimiento de la ciudad, *diké* (justicia) actuaba en dos planos, como escindida entre el cielo y la tierra, pues "...para el pequeño cultivador beocio, la *diké* es, aquí abajo, una decisión de hecho que depende del arbitrio de los reyes, <devoradores de dones>; en el cielo es una divinidad soberana pero remota e inaccesible"<sup>2</sup>, y con el advenimiento de la *polis* el centro de la ciudad es el espacio público en donde el ágora se convierte en el espacio común. Ello posibilita la comprensión de la unidad de la ciudad, unidad que alimenta cada una de las actividades del espíritu griego.

Pero en el cambio que sucede tras el establecimiento de los *demos* instituidos por Clístenes, la *diké* se sume en un plano propiamente humano, pues se expresa en la ley, que conservando un plano superior, se somete a discusión. Dicho plano se sustenta en la posibilidad que este nuevo mundo ofrece a los habitantes, pues con la igualdad en la palabra que allí se hacía manifiesta, se establece la unidad en la participación.

Se trata entonces de una sustitución de perspectiva que va desde una determinación enteramente divina de la acción, a la apertura de la posibilidad de decisión, un tránsito que para el caso de la tragedia se denota como el paso de la idea de terror y del miedo, que nutre el drama esquiliano, a las ideas de la justicia y la bondad en Sófocles. Ello se muestra en la recepción del público del tiempo de

---

<sup>2</sup> JEAN-PIERRE, Vernant. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 65.

Sófocles, quien “ha desterrado ya de su mente el signo cruel, y hasta feroz, que Zeus y su pléyade de Titanes tenía en la tragedia esquiliana”<sup>3</sup>.

Lo anterior se sustenta en los ideales que propugnó Solón y que se expresaron en la renombrada *isonomía*, una participación igual de los ciudadanos en el ejercicio del poder, reemplazando una relación de sumisión y dominación, respecto a la antigua aristocracia, por una relación de reciprocidad en la configuración de lo público, ideal que nutrió hasta la forma en que se asumían las batallas, pues la virtud guerrera no es fruto ahora del *thymós*, las emociones, sino de la *sophrosyné* (prudencia), un dominio completo de sí, una vigilancia constante para someterse a una disciplina común, con lo cual, la necesidad de triunfo sobre el adversario, de marcar la superioridad, debe someterse a la *Phília* que nutre el espíritu de comunidad<sup>4</sup>.

Estos elementos resultan de gran importancia para ganar comprensión en torno a la prudencia que reviste los distintos señalamientos hechos a Creonte, pues las voces que aquel deja de escuchar son los sonidos que dan vida a la ciudad, distinto al modo en que Antígona procede, ya que ella rechaza el decreto de aquel haciéndolo, a la vez, partícipe de su decisión.

Será suficiente con observar la forma en que Aristóteles expone en la *Retórica* los distintos criterios de justicia que deben tomarse en cuenta<sup>5</sup>: la ley, la voluntariedad de los actos y la equidad, presentando en este último como ejemplo a Antígona y definiendo su pertinencia en la aplicación en los momentos en que los otros dos carecen de precisión debido a la particularidad de los hechos juzgados.

---

<sup>3</sup> TORREALBA LOSSI, Mario. *Esquilo, Sófocles, Eurípides*. Caracas: Ávila gráfica, 1975. p. 109.

<sup>4</sup> Cfr. Vernant, Jean-Pierre. Op. Cit., p. 74 ss.

<sup>5</sup> Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1999. I 1368 b 5 - 1374 a 35.

La equidad se determina entonces, en los vacíos que presentan los otros criterios de justicia, y en tanto se refiera a lo que todos pueden aceptar, su violación representará una injusticia más grave, puesto que se trataría de un desacato al sentido común, por este motivo en la equidad prevalece la voz de la comunidad, y atendiendo a Aristóteles, resuena entonces la *isonomía* que demanda la prudencia, lo que nos permite comprender, de esta manera, el sustento del universo espiritual de la *polis* en el que se gesta el drama de Sófocles.

Bajo el carácter de una época de transición debemos intentar aproximarnos a lo que se señala propiamente como acción trágica. En ella, resultan urgentes dos cosas: el sentido de la decisión que adoptan los distintos personajes y la forma en que la determinación de sus acciones constituye una *praxis* social, en donde lo social, debe entenderse en el orden de la *polis*.

Y es precisamente en cuanto se determina la acción como *praxis* social que se manifiesta la tensión en la tragedia; pero antes de examinar este importante punto, será necesario establecer el sentido en que la acción adquiere relevancia en el marco de lo social.

Al respecto, Aristóteles señala que lo determinante para la acción es el fin, pues aun cuando el principio de la acción sea la elección<sup>6</sup>, el principio de la elección es el apetito y el raciocinio en vista de un fin, por lo cual la acción se subordina al fin, y la siguiente cuestión será la de definir cuál es el fin preferible. Es en este sentido que Aristóteles considera que lo que prevalece ante todo es la ciudad y lo deja en claro cuando dice “Y por más que este bien sea el mismo para el individuo y para la ciudad, es con mucho cosa mayor y más perfecta la gestión y salvaguarda del bien de la ciudad”<sup>7</sup>. Con lo cual, el fin que prima en el orden de la *polis* es el que corresponde al bien de la ciudad, de modo que aún cuando sea el individuo quien

---

<sup>6</sup> Cfr. Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Bogotá: Ediciones Universales, 1994. p. 132.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 6.

actúe, - y pueda decirse entonces, que se trata de una acción particular-, el fin que determina su acción se define en el marco de la comunidad.

Ahora bien, en tanto la acción sea emprendida por un individuo, esa comunidad a la que su acción se refiere señala un conflicto, que se presenta entre la individualidad que se pretende con la acción y la comunidad que tal acción debe tener en cuenta. Para desarrollar este problema podemos asumir que lo que aquí se presenta es un movimiento dialéctico que se desarrolla en tanto se asuma una visión trágica del mundo, siendo esta visión la que se presenta en la tragedia que estamos tratando.

De este movimiento desarrollado en la tragedia, se pretende señalar lo siguiente: en su forma básica, lo que se deriva como dialéctica en *Antígona* es el movimiento entre la visión común y la visión trágica, mostrando que la posibilidad de determinación de la acción trágica se relaciona con la tensión que genera entre las dos, en su intento por alcanzar el equilibrio entre lo universal y lo particular que configuran cada una. De momento, vale la pena resaltar que a nivel de pensamiento, la lógica del estado aplicada por Creonte deviene en la insuficiencia de universalidad con la aplicación de la ley, al descubrir la necesidad de volver al seno familiar, mientras que para Antígona el carácter particular de su decisión adquiere un sentido universal en cuanto voces distintas a la suya asienten frente a su acción.

Lo anterior demanda, en consecuencia, un tratamiento en el sentido que imprime a este movimiento el universo espiritual de la *polis*. Por tal razón, si queremos mantener que tal movimiento es de tensión, debemos encontrar, en su desarrollo, la forma en que *la visión trágica* señala la insuficiencia de la mirada desprevenida que no alcanza a divisar la tensión entre lo universal y lo particular, que sucede en tanto la determinación de Antígona y Creonte expresan la configuración de la acción que define el ser de los hombres en el marco de la *polis*.

#### 4. UNA MIRADA A ANTÍGONA DESDE LA POÉTICA

El inicio de la comprensión de *la visión trágica del mundo* que desarrollaremos a partir de *Antígona*, deberá establecer primero lo que entendemos por visión trágica, con lo cual, al momento de precisar la esencia de la tragedia y el carácter central de la acción trágica, podamos entender cómo esta acción hace manifiesta la visión que se quiera considerar como trágica. Lo primero nos remitirá principalmente a Lucien Goldmann, quien analiza *la visión trágica* a partir de los elementos que la conforman, y lo segundo tendrá la posición orientadora de Aristóteles, por cuanto define con precisión la acción trágica como eje del dinamismo de la tragedia, a la vez que expone la posibilidad de participar de ella, y esta parte estará apoyada en Paul Ricoeur, para aclarar el dinamismo que supone la disposición de los hechos de la tragedia como parte integrante de la unidad en la que podemos participar.

##### 4.1 EXORDIO A LA VISIÓN TRÁGICA

*La visión trágica* es ante todo una exigencia para el hombre, la necesidad de amplificar el marco de sus elecciones. Siguiendo a Lucien Goldmann, podemos referirnos a esta ampliación como la consideración de tres dimensiones: *lo divino, el mundo y el hombre*, las cuales deben estar presentes en la determinación de los actos y a través de tales dimensiones podemos referirnos a un sentido de comunidad que se manifiesta en el proceder de los hombres. Al respecto podemos considerar que para el caso de Antígona la dimensión que Goldmann denomina “Dios”, hace referencia entre los griegos al universo espiritual de la *polis* que configuraban los dioses, y este es el sentido que se atribuye a las teogonías y cosmogonías griegas, en las cuales el mito expresa el origen y el orden del mundo que nutre el espíritu griego y mantiene el papel de los dioses como algo vital en la

conservación de este orden. Así, asegura Vernant que “En todos los dominios – natural, social y ritual-, el orden es el producto de esa victoria del dios soberano”<sup>8</sup>. Sin embargo, el momento específico al que se refiere *Antígona* es un momento de transición de este orden creado por los dioses, a un orden que se define con la intervención del hombre, situación que podemos notar con la aparición de la filosofía, en la cual “por primera vez, el origen y el orden del mundo adoptan la forma de un problema explícitamente planteado al que hay que dar una respuesta sin misterio, a la medida de la inteligencia humana, susceptible de ser expuesta y debatida públicamente ante la asamblea de los ciudadanos, como las demás cuestiones de la vida corriente”<sup>9</sup>. Este tránsito expresa que la organización en Grecia se consideraba del dominio público, empero esto no excluye que los dioses conserven un carácter activo en la vida de los ciudadanos y este carácter constituye el fundamento de la determinación de Antígona para dar sepultura a su hermano en contra del edicto de Creonte que expresaba el orden establecido por el hombre, es decir, la ley humana.

Por esta razón la dimensión que Goldmann denomina “Dios”, representa la forma en que los dioses confluyen en la determinación de Antígona y definen su visión trágica, puesto que hacen referencia a lo oculto que se hace presente en su determinación y manifiesta un sentido de totalidad que se afirma en la justificación que hace el pueblo sobre la acción de dicho personaje.

Así, *lo divino* representa una condición de totalidad para la visión trágica y este es el mismo sentido que podemos encontrar en Antígona, cuando hablamos de los dioses que ella considera como algo imprescindible para definir su visión del mundo, lo que nos permite entonces, considerar que tanto “Dios” como “dioses” expresan lo mismo para la visión trágica, pues lo que cada uno define para ésta se precisa en la noción de totalidad que representan y que denominaremos *lo divino*.

---

<sup>8</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Los Orígenes del Pensamiento Griego*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 121.

<sup>9</sup> *Ibíd*, p. 120.

Ahora bien, como la dimensión de la que hablamos encuentra su expresión en la acción, como en las demás dimensiones, hablamos sobre los dioses como lo divino en relación con esa manifestación de la visión trágica, y esta observación se mantendrá a lo largo de esta monografía.

El sentido en donde cada dimensión se mantiene presente desarrolla una especie de movimiento en tensión, pues deja entrever que el pensamiento humano es sólo un momento de la totalidad que representa el hombre en todas sus dimensiones, a la vez que se trata de un ser que se encuentra inmerso en un grupo social, viviendo la realidad del mundo y asumiendo la presencia de lo divino en el carácter enteramente humano de sus elecciones. La exigencia se fundamenta al imprimir a nuestras decisiones un sentido de comunidad, a través del cual, éstas puedan llevarse a cabo en tanto pertenecientes a la totalidad.

La comunidad hace referencia a la exigencia para el hombre de contemplar al otro, como elemento a tener en cuenta en la toma de decisiones, comprometiéndose así con las diversas posibilidades con las que puede contar el hombre. Por esta razón, estudiarse a sí mismo es para el hombre tratar de comprender lo que lo hace hombre, pero tal situación equivale a conocer su totalidad de ser hombre, y en la medida en que aspire a conocer esa totalidad a través de los demás que guardan relación con él (relación que demarca lo semejante), se sumerge en la totalidad por cuanto los demás están relacionados con ella, como partes que se definen en la totalidad misma.

La determinación de *lo divino* que como vimos es equivalente a la función de los dioses en Grecia, como dimensión de *la visión trágica*, es abordada por Goldmann tomando distancia de la perspectiva generada por el hombre moderno considerando la necesidad de una participación activa de *lo divino* en la vida del hombre, pues lo que se puede ver allí, en la modernidad, es la reafirmación de una

individualidad que según Goldmann “tiene en cuenta su propio pensamiento y su propio juicio”<sup>10</sup>. De este modo, lo que el pensamiento trágico pretende asumir frente a este racionalismo es la posibilidad de que en este espacio racional se pueda incluir lo divino por medio de lo que significa la comunidad y el universo, y que representa un primer momento trágico para el hombre, refiriéndose a la posibilidad de totalidad generada por la contradicción que plantea la existencia misma de lo divino en la vida del hombre trágico.

La dialéctica es, en este caso, planteada por la cotidianidad del hombre en tanto pueda asumir la continua ausencia y presencia de esta dimensión. La consideración exclusiva de la individualidad en la determinación de los actos genera una contradicción con la manifestación de lo divino, en la tensión que se produce entre la interioridad y la exterioridad de los hombres, y de este modo, en la apertura hacia esa exterioridad que demanda la dimensión de *lo divino* se da un primer momento en la ampliación de la visión que demanda la comprensión de la tragedia. En este sentido, podemos hablar en la obra de Sófocles de que tanto Creonte como Antígona exponen momentos de esta tensión, ya que si el primero desatiende al principio el sentido divino que debía estar presente en su decisión, al final, la voz de aquel sentido, resuena en la desgracia que se cierne sobre sí mismo; mientras que Antígona asume esta dimensión desde el momento en que reconoce frente a su hermana el decreto de Creonte, dándole a conocer de inmediato la determinación de sus actos de acuerdo al mandato de los dioses.

En cuanto al *mundo* como dimensión de *la visión trágica*, se presenta un sentido de la crisis del hombre con su entorno social. En tal caso el pensamiento trágico se torna igualmente dialéctico por cuanto la realidad que expresa opone el hombre al mundo sensible, siendo este último la negación que define la tragedia para la existencia del hombre en el mundo. En este sentido, la dimensión del *mundo* en la

---

<sup>10</sup> GOLDMANN, Lucien. *El Hombre y lo Absoluto*. Barcelona: Península, 1985. p. 49

tragedia evoca el contexto social como elemento condicionante del desarrollo de la acción trágica. La oposición al mundo sensible representa la ausencia de equilibrio social, pues el desarrollo de la tragedia exige la totalidad que se contrapone a la particularidad del mundo social, con lo cual, y retomando a Goldmann, para el hombre trágico “el mundo es nada y todo al mismo tiempo”<sup>11</sup>, pues aunque se oponga al mundo, sólo viviendo en él puede adoptar *la visión trágica*.

De este modo, el diálogo entre la interioridad y la exterioridad de los hombres, que genera la tensión con *lo divino*, se concentra entonces en la exterioridad como mundo sensible, negando su realidad como particularidad, como un mundo compuesto de elementos aislados, sino que esa exterioridad constituye un todo en donde el hombre, como ser limitado también se exterioriza a través de su acción.

Lo anterior nos conduce directamente a la dimensión *humana* de *la visión trágica*, -aun cuando desde el principio se vienen trabajando por hallarse ineludiblemente relacionadas las tres dimensiones- dimensión que tiene un elemento esencial, y que consiste en considerar el carácter medial del hombre, como un ser a través del cual se manifiesta y se padece esa totalidad, de modo que el sentido determinado por la acción trágica es la conjugación de la elección del hombre y su padecimiento de la fragilidad de su condición humana.

Esto es señalado también por Werner Jaeger cuando dice “El efecto inextinguible de Sófocles sobre el hombre actual, a base de su posición imperecedera en la literatura universal, son sus caracteres”<sup>12</sup>, de modo que la condición humana ocupa un lugar primordial y tiene un tratamiento que se desliga de la mirada común, que sólo se fija en la apariencia<sup>13</sup>. Esa mirada profunda es lo que define la visión trágica y para ilustrarla, Sófocles se remite a figuras ideales<sup>14</sup> y esto precisa

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 67

<sup>12</sup> JAEGER, Werner. *Paideia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 1.997. p.250.

<sup>13</sup> *Cfr.*, p.251.

<sup>14</sup> *Cfr.*, p. 256.

un carácter paradigmático para el hombre, y define que lo determinante para él en la acción trágica es la *psyché* (alma), de la que “irradian todas las acciones y su conducta entera”<sup>15</sup> y en tanto las acciones se determinan desde el interior del hombre, podemos analizar los elementos que configuran la acción y que denominaremos dimensiones de la visión trágica.

Ahora bien, ¿Cómo se configura *la visión trágica* a partir de estas dimensiones? ¿Por qué hablamos de una visión trágica del mundo, cuando el mundo es precisamente una dimensión de esa visión? La respuesta involucra el desarrollo del presente trabajo, y como apertura a ella debemos aclarar que el mundo está en una continua transformación, y en la medida en que se cambia modifica en el hombre la visión que éste tiene del mundo, por lo cual ello demanda una participación de su dinamismo manteniendo la totalidad que se asume en las dimensiones mencionadas.

La pertinencia para hablar de ella recurriendo a Sófocles es clara por su situación frente a Esquilo. La tragedia de éste último se presenta en trilogías que finalizan con la solución del conflicto, de modo que la unidad entre el hombre y el mundo, aunque pueda resquebrajarse por los hombres, se reestablece al final<sup>16</sup>, y según Goldmann, ello se debe a que la unidad en Esquilo es además identidad, e involucra no sólo *al hombre y el mundo*, sino también a los dioses, quienes están sujetos a las mismas leyes del destino, así “Jerjes es castigado porque ha querido dominar la naturaleza... pero al mismo tiempo un tribunal humano juzga y obliga a las Furias, divinidades que se pasan de la raya, a someterse a las leyes de la ciudad”<sup>17</sup>. En cambio en Sófocles, tanto la unidad como el equilibrio se han perdido, y permanecen inestables. La voz de los dioses dejó de ser clara y la sensibilidad de los hombres se manifiesta como piedra de tropiezo para conocer la verdad del mundo, como sucede con Tiresias con su ceguera, la cual representa

---

<sup>15</sup> Cfr., p. 257.

<sup>16</sup> GOLDMANN, Lucien. Op. Cit. p. 56 ss.

el abandono de la sensibilidad, o en *Antígona* con su muerte, en donde hablaríamos de una negación absoluta de esa sensibilidad.

De modo que *la visión trágica* del mundo que nos sugiere Goldmann es el olvido de un conformismo por lo que se nos presenta, y apropiarnos de las múltiples facetas de las cosas, con lo cual surge la necesidad de actuar de acuerdo a una totalidad en la que el hombre se reconoce como una parte que se interrelaciona con las demás, y en la que cada una de esas partes dice algo de su accionar.

#### **4.2 DEFINICIÓN DE LA ESENCIA DE LA TRAGEDIA**

Para empezar a dilucidar *la visión trágica* en *Antígona* de Sófocles, resulta conveniente dar un primer paso a través del análisis de la definición de la esencia de la tragedia que Aristóteles presenta en la *Poética*, en cuanto nos permite definir lo que es justo e injusto. Las razones que podemos aducir para ello, tienen que ver con el suelo común que sustenta las dos obras, así como con la posibilidad de compartir una representación de la tragedia.

A partir del suelo común, podemos hablar de una realidad que configura el momento en el que Grecia vive un período de esplendor. Transcurría el siglo de oro de Pericles y confluieron el arte, la filosofía y la política, con sus mayores logros, en la conformación del espíritu griego. A través de las guerras, se alcanzaba una identidad en cuanto el adversario era considerado como una negación del ser-griego, y ella seguía construyéndose en la labor artística y del pensamiento. Esta realidad expresa la fuerza del mito, el reconocimiento, para nuestro caso, de la casa de Edipo y la desgracia que se cernía sobre su descendencia, y en tanto ello era del dominio público, en donde todos se identifican al menos como conocedores del relato, la representación se asumía bajo la consideración de lo fundamental que se pone en escena, la base mítica del

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 58.

pueblo griego. Así, cuando Aristóteles coloca una de las causas que generan la poesía en la capacidad que todos tenemos de gozar de las imitaciones<sup>18</sup>, sustentada por el placer en la exactitud de lo representado, nos permite vislumbrar que la posibilidad de gozo resulta más clara para un hombre que sienta como propio lo representado, y por eso, si Aristóteles fue un griego que tuvo la experiencia de la representación de la tragedia, y conocía el mito que era representado, sus palabras sobre la tragedia resultan pertinentes para empezar a examinar *la visión trágica* del mundo que deviene con ella.

La otra causa se relaciona con la capacidad de imitar, que Aristóteles considera connatural a los hombres, y como podemos ver, lo principal es la imitación, algo que por supuesto también fundamenta la tragedia y constituye una parte de la definición de la esencia de ésta: “Es así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de estas pasiones”<sup>19</sup>. De modo que lo fundamental es la imitación, y ésta diferencia a la tragedia de la comedia y de otras imitaciones, por tres razones: los medios con los que imita, su objeto y el modo cómo lo hace<sup>20</sup>.

Los medios que utiliza la tragedia son el ritmo, la melodía y el metro<sup>21</sup>, pues aunque ellos son los mismos de la poesía ditirámbica, la nómica y la comedia, se distingue aquélla por el momento en que cada medio está presente.

Por su parte, el objeto de imitación de la tragedia consiste en representar a los hombres mejores de lo que son, con lo cual se diferencia de la comedia en tanto ésta los imita peores. Y finalmente, el modo como imitan, es algo que tiene que

---

<sup>18</sup> Aristóteles. *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas de Angel Capelleti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. 1448 b.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 1449 b

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 1447 a.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 1447 b.

ver con la forma en que se representa el objeto de imitación, es decir, si los personajes obran o actúan o si la representación contiene el carácter de lo representado, razón por la cual Aristóteles considera a Sófocles como un imitador igual a Homero, al representar hombres honestos. Esto es pues lo que constituye la imitación en lo correspondiente a la diferenciación que ella genera para la tragedia, respecto a otras artes, y como en la definición se habla de la imitación de una acción, y el carácter determinado de esta proposición precisa como objeto a la acción, es necesario resolver primero la cuestión correspondiente a *la visión trágica* que deviene acción.

### 4.3 CARÁCTER DE LA ACCIÓN TRÁGICA

Lo primero es que la acción nos remite a los actores, y cuando Aristóteles nos dice que es elevada y perfecta, tenemos que hablar del carácter, puesto que es a partir de él que se determina la acción. Para tratar de comprender mejor este importante punto, vale la pena recurrir a la *Ética a Nicómaco*, y la definición que allí se presenta sobre los principios de la acción humana.

Cuando Aristóteles establece que la virtud es relativa a la obra que le es propia, determina que hay tres cosas que dirigen la acción en los hombres: la sensación, el entendimiento y el apetito<sup>22</sup>, y establece que el principio de la acción es la elección; constituida por: el apetito y el raciocinio en vista de un fin, por lo que no puede haber elección sin entendimiento y pensamiento, como tampoco sin un hábito moral<sup>23</sup>.

De modo que en tanto señala el carácter teleológico de la acción subordina la acción al fin y en este sentido el fin supremo dictará la última palabra sobre la determinación de la acción que resulta preferible, y es dado a conocer por

---

<sup>22</sup> Cfr. Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Bogotá: Ediciones Universales, 1994. p. 132.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 133 ss.

Aristóteles desde el inicio de su obra, cuando nos dice “Y por más que este bien sea el mismo para el individuo y para la ciudad, es con mucho cosa mayor y más perfecta la gestión y salvaguarda del bien de la ciudad”<sup>24</sup>.

Para instituir el carácter preferente del bien particular o colectivo, parece obvio que el criterio de unidad que se exhibe en la *polis* marca la primacía, con lo cual la posibilidad del mayor bien se inserta en el orden social, y en tanto la elección afecta esa unidad en la que se halla inmersa, la *praxis* de la elección es *praxis* social. Lo más importante aquí es resaltar dos cosas: la primera tiene que ver con el sentido de pertinencia de la teoría aristotélica para hablar de *Antígona*, puesto que la forma en que la acción queda teleológicamente determinada para el filósofo, y éste nos remite en primer lugar a la *polis*, es el espíritu común del ciudadano que queda en última instancia como lo primordial para el desarrollo de sus acciones, y es a éste al que se refiere la tragedia de Sófocles en el conflicto de sus personajes. La segunda se relaciona con la necesidad de considerar la acción trágica como una manifestación de la visión de tal talante, es decir, que la acción realizada en *Antígona*, nos permite vislumbrar como principio de su proceder a la visión que configura el carácter particular de sus personajes, que deviene como visión trágica en la consideración de la universalidad que demandan sus elecciones, siempre y cuando se mantenga a la elección como principio de la acción.

Queda otro punto por resaltar, y es aquel que tiene que ver con la imitación de la acción. El dinamismo que se expresa con la imitación de la acción encuentra su correspondencia con la vida del hombre, y esto es condición para la posibilidad de afectar al espectador, puesto que creando así un vínculo entre los hombres, en el sentido de lo trágico, nos permite, a pesar de la distancia, participar de *la visión trágica*. De este modo, imitación de una acción quiere decir apertura a la

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 6.

humanidad de *la visión trágica*, pues como seres humanos actuamos, y en la medida en que se asuma nuestra dinámica como algo que está relacionado con la dinámica del mundo, accedemos a una participación de esa visión.

Pero para llegar a ello, es necesario seguir clarificando las partes de la tragedia que Aristóteles presenta en su *Poética*, pues a medida que se analiza su estructura se puede determinar el contenido que la tragedia de *Antígona* presenta en el desarrollo de la acción trágica que configura para nuestra aproximación, una visión trágica.

Así, al definir la tragedia como “la imitación de una acción de carácter elevado y completa”, se señalan dos cosas: la primera tiene que ver con el sentido determinativo expresado en el carácter elevado, pues al decir (...) “una acción de carácter elevado” (...), determina para la acción el sentido de un *ethos* (carácter), que se torna evidente en la prosecución de los actos, es decir, que el *ethos* que se expresa en la *mímesis* de la tragedia se define en la acción trágica sólo en su llevarse a cabo. En este sentido la centralidad de la acción define un momento ético que va de la mano con el carácter estético de la *mímesis* (imitación), pues lo elevado del carácter contiene el momento de belleza particular que Aristóteles reconoce para la tragedia.

Esta lectura concuerda con la dificultad que señala Francisco de Samaranch sobre la traducción de *spodaious* (espíritu elevado) término que representa para el hombre griego un grado superior de la ética aristocrática cuya *areté* (virtud) primordial es el honor; y una lectura contemporánea de este carácter demanda una aproximación tanto ética como estética de la acción trágica, pues la *areté* que se expresa como *spodaious* contiene la belleza que circunda el espíritu griego.

En cuanto al carácter elevado, vemos qué es lo que pone de manifiesto la elección responsable. Sin embargo, el desarrollo dramático no es consecuencia de un *ethos* (carácter), ya que en realidad éste debe haber sido concebido de tal forma que fuera el medio apto para realizar determinado tipo de acción.

La acción es la única formulación posible de la persona, lo trágico no nace de un especial tipo de persona fuera de lo común, la persona es común, lo único extraordinario es la situación<sup>25</sup>. Pero son las acciones las que determinan las personas, y como medio de realización de las acciones, las personas se convierten en el momento negativo de la realización de la acción, es decir que lo trágico es la acción en su devenir, mirando éste devenir como la posibilidad de que la persona se determine en su humanidad. Mantengamos por ahora que el carácter elevado se determina tanto en la consideración del mundo para la toma de decisión, como en el honor que encuentra en ella; sólo de esta manera podemos comprender las palabras de Antígona: “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”<sup>26</sup>, con lo cual se determina que la visión adoptada se expresa en la acción y sólo en su prosecución exhibe su carácter trágico.

#### **4.4 UNIDAD DE LA TRAGEDIA EN LA ACCIÓN TRÁGICA**

La necesidad de que la *mímesis* sea de una acción completa, nos permite comprender que sólo hablamos de acción trágica cuando ésta presenta un carácter unitario.

De este modo, es la unidad de la acción la que permite la aplicabilidad de la definición aristotélica, ya que sólo en la unidad se consigue la armonía tanto en el lenguaje y las diversas partes de la tragedia como en los estados emotivos que configuran el sentido de la *mímesis*. Se conjugan así el ritmo, la musicalidad y melodía del lenguaje con la armonía de las partes que se ponen en escena.

---

<sup>25</sup> Aristóteles. *Poética*. Traducción del griego y notas de Francisco De P. Samaranch. Madrid: Ediciones Aguilar, 1979. p. 32.

<sup>26</sup> SÓFOCLES. “*Antígona*” en *Tragedias*. Traducción del griego y notas de Assela Almilló. Madrid: Gredos, 2000. v. 90-95.

Objeto, medio y modo de imitación se sustentan entonces por el carácter unitario de la acción, y en tanto recurrimos al carácter teleológico de ésta, la afección de los estados emotivos, *catharsis* (purificación), por medio de los cuales la tragedia se abre a la humanidad, se hace posible por la unidad de la acción que suspende al espectador a través de estos elementos y le permite participar de la acción trágica; esta es la real posibilidad de la *mimesis* en la tragedia en donde la belleza del espíritu griego adquiere universalidad a través de la acción en su unidad.

La unidad de la acción es entonces un objeto importante para la determinación de la visión que deviene acción trágica, pero esta unidad presenta ciertos momentos y según Aristóteles, el hilo que hilvana cada uno de éstos es el *mythos* o argumento, que concibe como la unitaria disposición de los hechos<sup>27</sup>. De modo que cuando dijimos que la pertinencia de la exposición de Aristóteles para hablar de *Antígona*, incluía la fuerza de lo representado en la tragedia, en cuanto los sucesos son conocidos por todos, y es ese suelo común el que une las partes, el *mythos* o argumento es el que le da unidad a la acción que se representa como trágica.

Así, lo siguiente en nuestro análisis, será dilucidar la forma en que el argumento es el “Principio y casi alma de la tragedia”<sup>28</sup>. Surge, sin embargo, una dificultad que viene señalada por la misma definición, pues si la imitación se hace por medio de la acción y no de la narración, el argumento no es sólo el entramado de sucesos que se presenta en los diálogos, sino que nos vemos avocados a ver en los discursos de los personajes la acción que ellos expresan, es decir, que el argumento no es sólo lo que el autor trágico pone en boca de los personajes, sino que se refiere a la cadena de sucesos que tales discursos expresan. Entonces, tales sucesos no se pueden tomar como algo expresado sino que la posibilidad de que sean realmente hechos que conformen la acción trágica se da en cuanto se

---

<sup>27</sup> Aristóteles. *Poética*. Op. Cit., 1450 a.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, 1450 b.

llevan a cabo, y así entendemos que el argumento sea el principio de la tragedia, pues es el principio de la acción que se torna manifiesta, y que continúa presente como casi su alma, puesto que es la causa de la unidad de los hechos que se dan como acción trágica.

Antes de determinar cómo el argumento sostiene la acción trágica con la idea de unidad, será conveniente analizar el modo en que aquel resulta presente en cada momento de la tragedia.

#### **4.5 EL ARGUMENTO DE LA ACCIÓN TRÁGICA**

Aristóteles diferencia los argumentos simples de los complejos, distinción determinada por las acciones representadas, y llama acción simple a la que presenta unidad y continuidad pero en la que los cambios no tienen peripecia (*peripetéia*) ni reconocimiento (*anagnórisis*), y la acción compleja se determina por la presencia de los dos últimos elementos, y enfatiza que los cambios deben suceder según la necesidad o probabilidad<sup>29</sup>.

La peripecia se refiere a la contrariedad de los actos, es decir, a la transformación de la acción en su contrario, y el reconocimiento es el cambio de la ignorancia al saber, dado por señales, por una construcción del autor, por acción del recuerdo o por un silogismo, prefiriendo Aristóteles para la tragedia el que surge de los hechos, puesto que así se mantiene la unidad de la acción trágica. Este reconocimiento tiene una incidencia directa sobre los actores, el generar amor u odio, pero no sólo sobre ellos, sino también sobre el espectador, y por ello Aristóteles asume que el argumento también consta de una acción pasional, que se manifiesta en el temor y la compasión (*phóbos* y *eleos*) que se despiertan con la tragedia y que constituyen la *catharsis*, el sentir y purificar de tales

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 1452 a.

manifestaciones. Los dos primeros elementos se encargan de determinar la forma de darse la acción trágica, pero es el tercero, la acción pasional, el que nos permite vislumbrar la posibilidad de participación en *la visión trágica* que expone la tragedia griega. Sin embargo esta acción pasional está determinada por el desarrollo del argumento en la tragedia y corresponde a la peripecia y al reconocimiento, el permitir la asociación con el espectador. Por este motivo, Aristóteles realiza una exposición detallada sobre la forma en que debe desarrollarse el argumento y aclara que éste debe representar hombres honestos en un cambio de la felicidad a la desdicha, y que debe ser dado por el mismo actor<sup>30</sup>. La contrariedad de la peripecia, se refiere entonces al tránsito de la felicidad a la desdicha, y no al contrario, luego esta peripecia tiene un sentido definido y viene dado por el fin al que se subsumen, el provocar temor y compasión en el espectador, pues según Aristóteles, el sentido opuesto no provocaría ni la compasión que se siente por quien no merece sufrir una pena, ni el temor, que surge cuando el que la sufre es semejante a nosotros.

La posibilidad de sentirla no está dada sólo por el sentido que se define entre la felicidad y la desdicha, sino también, por la semejanza, y encontramos aquí, en los efectos de la tragedia sobre el espectador, otro aspecto importante en la tragedia, el que se refiere a la participación de la tragedia por semejanza con el espectador, lo cual quiere decir, que ser espectador de la tragedia es apropiarse de su acción, y esto es posible a través de la compasión y el temor que genera, por cuanto ellos son momentos de la unidad de la acción trágica. Esta misma idea es la que puede anotarse sobre el reconocimiento, puesto que si lo más conveniente para la tragedia es que el cambio se de por causa de un error de quien actúa, el paso de la ignorancia al saber no pretende ser sólo de éste, sino que en la forma de participación que señalábamos antes, se trata de un reconocimiento del mismo espectador a través de las pasiones que se generan.

---

<sup>30</sup> *Ibíd*, 1453 a.

De este modo, entendemos que la imitación de la tragedia es el encuentro de la humanidad en su acción, y para Aristóteles, el placer que surge con las pasiones producidas se ha de lograr con los acontecimientos mismos<sup>31</sup>, de modo que la unidad del argumento es expresión de la unidad de la tragedia.

Vista la forma en que la unidad del argumento resulta importante, debemos continuar nuestro análisis para comprender el sentido de la afirmación aristotélica de que el elemento principal de la tragedia es la organización de los hechos, por ser la tragedia una representación de la acción, de la vida, de la felicidad y la desdicha, y no de los hombres<sup>32</sup>, y para ello, vamos a remitirnos a la obra *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur quien adelanta una lectura de la *Poética* de Aristóteles.

#### **4.6 DE LA RELACIÓN ENTRE ACCIÓN Y ARGUMENTO**

La acción, como se analizó en la definición aristotélica, constituye el objeto de la *mímesis* para el caso de la tragedia, y en tanto se pretenda que aquella exprese la unidad en la tragedia, debemos analizar su relación con el argumento o trama, que se presenta como los diversos momentos a través de los cuales se desarrolla la acción.

Según Paul Ricoeur, hay dos ideas que nos permiten dilucidar la relación aludida. La primera de ellas es la confluencia en la *mímesis* de la acción de la concordancia y la discordancia por medio del “cambio”, visto como fenómeno que configura la tragedia, y la segunda tiene que ver con la temporalidad que se introduce con la trama o argumento en el desarrollo de la tragedia.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 1453 b.

<sup>32</sup> Cfr. *Ibíd.*, 1450 a.

Para empezar a analizar el primer punto, nos remitimos a la definición que da Aristóteles del argumento o *mythos* como la disposición de los hechos. Para Ricoeur, lo primero que salta a la vista en la noción de disposición es la concordancia, que se caracteriza por tres rasgos: la plenitud, la totalidad y la extensión apropiada<sup>33</sup>.

La totalidad, referida a la disposición de los hechos, está condicionada por la presencia de un principio, medio y fin, tal y como Aristóteles lo menciona en la *Poética*<sup>34</sup>, y nos lleva a la idea de sucesión que para el caso de la tragedia se trata de un orden determinado por la necesidad. Esta necesidad señala, a su vez, una exigencia primaria en la acción trágica, y según Ricoeur, hace manifiesta una lógica propia de la tragedia, la del cambio<sup>35</sup>. Continúa el autor advirtiendo, que la totalidad nos lleva a la necesidad, y si aquella tiene lugar a través del cambio, el antes y el después de este cambio resultan de la misma necesidad, es decir, que el principio, medio y fin concuerdan por la necesidad del desarrollo de la tragedia.

La extensión por su parte, determina el cómo sucede el cambio, y esto de la siguiente forma. Según Aristóteles, esa extensión es la que permite la transición desde el infortunio hasta la dicha o de la dicha al infortunio, siendo esta última la que más conviene a la tragedia y que constituye una transición que deberá hacerse de acuerdo a la necesidad.

Según Ricoeur, la condición de ser apropiada es la que diluye el tiempo como sucesión que gobierna la trama, y en cambio propone una sucesión dominada por el carácter necesario del argumento mismo, de modo que la sucesión no es la del tiempo, sino de los hechos enlazados necesariamente. A esto se refiere el rasgo de la plenitud, puesto que se trata de una única acción que se expresa en los

---

<sup>33</sup> RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998. p. 92.

<sup>34</sup> Aristóteles. *Poética*. 1450 b.

<sup>35</sup> Cfr., Ricoeur, Paul. Op. Cit., p. 93

distintos momentos del argumento, la universalidad de la trama que llama Ricoeur, en donde el “hacer” de la tragedia permite surgir “lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico”<sup>36</sup>, y esto es lo que constituye el fenómeno de la concordancia en la disposición de los hechos.

La discordancia está presente en el cambio como fenómeno que constituye la trama compleja de la tragedia y, al igual que la concordancia, presenta tres elementos: la peripecia, la agnición y el lance patético<sup>37</sup>, o acción pasional. Tales elementos constituyen la forma de darse el cambio y en tanto regulan la prosecución de la acción trágica, se relacionan con la concordancia, no sólo en el sentido señalado por el tránsito de la dicha al infortunio y viceversa, sino también en cuanto expresan la necesidad del desarrollo de la acción. Para Ricoeur, estos elementos le dan fortaleza a la trama trágica en cuanto son capaces de mantener la tensión que supone la necesidad, que él denomina como encadenamiento causal, y el elemento sorpresa que supone el cambio<sup>38</sup>. La importancia de esto radica en que la discordancia hace posible mantener el dinamismo de la acción trágica, pues la tensión señalada que supone sus elementos exige que cualquier revés esté sustentado por cada una de las partes restantes, y pueda asumirse como condición de unidad de los elementos de la concordancia y la discordancia, o dicho de otra forma, que aquello que se denomina cambio constituya el punto en el que convivan la concordancia y la discordancia en la unidad que demanda la acción trágica.

Pero hay otra situación, y se relaciona con el lance patético o *pathos* dentro de los elementos característicos de la discordancia. Este *pathos* hace referencia a las emociones que se han mencionado como propias del espectador con la tragedia, y a partir del cual se alcanza su universalidad en cuanto a la participación de la

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 96.

<sup>37</sup> Aristóteles. *Poética*, 1452 b.

<sup>38</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 99.

acción trágica. A través de este lance patético, se incluye un carácter enteramente humano en la acción, y esto va de la mano con la sugerencia aristotélica de que el personaje debe ser semejante a nosotros, pues como señala el autor sobre la posibilidad de experimentar temor, que “se siente por quien es semejante a nosotros”<sup>39</sup>, por medio del cual se genera un encuentro entre el carácter de los personajes y los espectadores, desde el punto de vista del *pathos*, pero como este *pathos* tiene lugar en el desarrollo de la acción, el encuentro real se presenta en cuanto se sigue la prosecución de los hechos, experimentándolos de acuerdo al orden y la necesidad mencionada, luego el *pathos* es otro elemento de unidad que en tanto involucra al espectador con sus emociones permite asumir la acción trágica como acción humana.

Ahora bien, hay una correspondencia entre lo provocado por la acción trágica y lo que nos permite asumir la acción como trágica, y que Ricoeur piensa como una relación circular: “La composición de la trama juzga las emociones, al llevar a la representación los incidentes de compasión y de temor, y las emociones purificadas regulan el discernimiento de lo trágico”<sup>40</sup>. Al respecto hay dos direcciones que hay que poner en juego.

La primera tiene que ver con el sentido trágico que podemos ver en la acción a partir de la afección emocional, con lo cual, la disposición de los hechos que provoca tal afección se identifica con la acción en el carácter dinámico que mantiene la participación, y la segunda tiene que ver con el carácter práctico que se desprende de tales emociones, es decir, la posibilidad de inclusión de la ética. Sobre lo primero basta con pensar la dinámica de la acción trágica para aceptarlo, puesto que esa dinámica se torna universal en el momento mismo en que aceptemos la posibilidad de participar en ella, con lo cual participar es sumergirse en esa dinámica, y la relación circular salta a la vista.

---

<sup>39</sup> Aristóteles. *Poética*, 1453 a.

<sup>40</sup> Ricoeur, Paul. Op. Cit., p. 102.

Lo segundo es aclarado por Ricoeur analizando el sentido de la *mímesis*, tanto en la definición de su objeto como en el carácter funcional que adquiere en la tragedia. El papel de las emociones se ve regulado por la ética, en cuanto ésta pretenda dictar lo necesario para vivir según la dicha. Pero esta dicha está presente en el cambio que demanda la tragedia, y en tanto constituye uno de los puntos de desarrollo de la acción, podemos hablar de la ética que demanda la acción trágica como acción humana. Ricoeur trata de mostrar esto aduciendo para la *mímesis* una función de unión, en donde la *praxis*, como objeto de ella, tenga el carácter real de la ética y el imaginario de la poética<sup>41</sup>. Para Ricoeur, esto resulta posible en la medida en que se plantee la continuidad en la acción de la ética y la poética, con lo cual la *mímesis*, referida a la acción, resulta ser un vínculo del movimiento mismo que se expresa en ella.

De este modo, la acción se relaciona con el argumento no sólo en cuanto éste es la exposición de esa acción, sino porque es a través de él, como disposición de los hechos, que se hace manifiesta la unidad en la tragedia y sólo en el movimiento que propone y con el cual afecta al espectador puede vislumbrarse el sentido de universalidad que se demanda para ella.

#### **4.7 DE LA RELACIÓN ENTRE CARÁCTER Y ACCIÓN**

La disposición de los hechos como expresión de la unidad de la acción, nos permite decir que la acción imitada debe ser perfecta y completa, y ello nos lleva a la noción de belleza que Aristóteles determina en la *Poética*, y que se trata de algo que se encuentra en la magnitud y el orden. Queda suficientemente claro lo correspondiente al orden, cuando se trabajó el sentido de la acción trágica. Pero la magnitud está relacionada con lo que tiene principio, medio y fin, elementos que caracterizan una acción como completa. La belleza resulta ser entonces un elemento integrante de la prosecución de la acción trágica, y esto significa que si

---

<sup>41</sup> Cfr. Ricoeur, Paul. p. 103.

ésta se halla presente en la acción, expresada en su unidad, y si la acción nos remite a los actores, la acción trágica conserva en la unidad un momento estético que se conjuga con el momento ético que se expresa en los caracteres de los protagonistas. Para generar comprensión sobre la forma en que el carácter se relaciona con la acción trágica nos referiremos a la obra *La fragilidad del bien* de Martha Nussbaum.

La apertura a la relación entre carácter y acción, la dará el análisis sobre el temor y la compasión y las posibilidades que procuran para la valoración de la acción trágica. La acción pasional que se expresa en el temor y la compasión, es para Nussbaum el momento de encuentro del carácter y la acción trágica<sup>42</sup>, y esto, lo podemos precisar acudiendo al mismo Aristóteles cuando en la *Retórica* precisa que la compasión es una pasión penosa suscitada por el dolor o el sufrimiento del otro<sup>43</sup>, y esto presenta un giro que involucra tanto al actor como al espectador.

En primera medida, se trata de un carácter que se expresa en la acción y que nos mueve a compasión, y luego, de una opinión que suscita la pasión sentida por el otro. Para comprender el carácter que se expresa en la acción nos referiremos a la *hamartia* o error trágico, puesto que el giro mencionado dependerá de nuestra valoración sobre éste. El error es trágico, por ser causalmente inteligible y por la presencia de la fortuna. Lo segundo es un caso típico de la tragedia griega, pero no se trata de una especie de azar sino del acaecer incontrolable de la intervención divina, máxime, como en el caso de Antígona, que la confrontación sucede por la desatención de Creonte a la dimensión divina que debía involucrar su decisión.

Sin embargo, el aspecto inteligible sí hace manifiesto el giro que queremos abordar. Cuando se determina que la acción trágica deviene por acción de una

---

<sup>42</sup> Cfr. Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien*. La Balsa de la Medusa. 1995. p. 473.

<sup>43</sup> Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1385 b 10 y ss.

decisión que toman los actores, esta decisión está secundada por su carácter, pero como dice Nussbaum refiriéndose a la postura aristotélica sobre este punto: “Afirma el Estagirita, a mi juicio con acierto, que, cuando entendemos que el sufrimiento lo han provocado las malas decisiones del agente, no lo compadecemos (lógicamente), ya que la estructura de esta pasión exige la opinión contraria”<sup>44</sup>. Así, la inteligibilidad de la acción no involucra un sentido de responsabilidad hacia sus actos, sino que es más bien de pertenencia, puesto que quien actúa debe sentir esos actos como suyos, pero tras esto viene lo más importante, porque si sentir los actos como suyos quiere decir que corresponde a él, sufrir las consecuencias, hay una parte que debe estar presente pero que se disgrega a su compromiso con sus decisiones, y esto tiene que ver con un factor que se escapa a cualquiera de sus determinaciones, el carácter inmerecido del sufrimiento.

De este modo, la compasión surge hacia el otro, por su sufrimiento, y para ello el asumir los dos factores mencionados quiere decir también el asumir la opinión del carácter humano del proceder de los actores, y aquí es donde se encuentra la acción pasional en su punto máximo, donde la compasión y el temor se dan en un mismo movimiento. Me refiero con ello al carácter comunitario de la acción pasional, en donde se siente la posibilidad de ser ese otro, de ser vulnerables ante tales tipos de desgracias, pues no se encuentra en nuestra capacidad el ser controladores absolutos de las situaciones. Así, comprendemos las palabras de Nussbaum, cuando nos dice que “la compasión requiere una comunidad de sentimientos y la opinión de que se puede padecer un mal similar al que sufre el que la suscita”<sup>45</sup> Y este resulta ser el punto de encuentro con el temor, por cuanto éste se presenta relacionado con la posibilidad de un daño o dolor futuro, que no está en nuestras manos evitar.

---

<sup>44</sup> Nussbaum, Martha. Op. Cit., p. 476.

El hecho de considerar el futuro en esas acciones a partir de nuestra imposibilidad de evitar sus consecuencias demarca claramente el punto que queremos señalar. Si la tragedia se presenta al espectador como una posibilidad de visión del mundo, la necesidad que ella demanda de sentir lo del otro como propio, crea un sentimiento de encuentro con ese otro en la acción, y si la visión es lo que se expresa en ésta última será entonces esta acción pasional, conformada por *phobos* y *eleos*, lo que nos permitirá comprender lo correspondiente a *la visión trágica*.

El siguiente paso tiene que ver con la forma en que las pasiones se tornan manifiestas en la acción y esto tiene que ver con el *ethos* que se expresa. El otro, que despierta en nosotros las pasiones anteriores, en tanto genera una posibilidad de encuentro con sus actos, revela el carácter humano de la acción, y se hace comprensible para nosotros por eso que se escapa a la determinación de los actos. Por ello, el *ethos* que se expresa es el que a través de las pasiones somos capaces de vislumbrar, lo humano que en tanto no tome en cuenta más que su humanidad, termina por devenir en acción trágica, y de allí, de la forma en que el carácter se relaciona con la acción trágica, en cuanto no es sólo una descripción sino una *praxis*, nos aproximamos a la manera en que la visión se expresa en la acción trágica. “Es, en efecto, la tragedia una representación de la acción y, precisamente a través de ella, de los agentes”<sup>46</sup>, nos dice Aristóteles, y el sentido de ese “a través” es lo que nos permite entrever la visión que deviene acción trágica, y que para el caso de Antígona, el sentimiento de comunidad señala la universalidad que demanda el proceder humano, el afán de conjunción de lo divino y lo humano en la determinación de los actos.

---

<sup>45</sup> Cfr. *Ibíd.*, p.476.

<sup>46</sup> Aristóteles. *Poética*. 1450 b.

## 5. LA VISIÓN TRÁGICA EN EL DISCURSO DE ANTÍGONA

A través de los discursos de *Antígona* debe esclarecerse la visión que deviene acción trágica, así como la unidad que lo sustenta. En las palabras de Antígona se hace manifiesta la visión trágica por medio de la relación de tres dimensiones: la dimensión *humana*, en cuanto involucra la decisión de Creonte como lo diferente y que lo mantiene presente en la prosecución de sus actos, la dimensión *divina*, como precepto y eje de su decisión, y *el mundo*, como lo configurado en la tensión generada por lo divino y lo humano.

Ahora bien, la confrontación de Antígona se da con Creonte y por ello el análisis del discurso de éste, nos muestra un sentido contrario al de aquélla. Es decir, que si en Antígona encontramos la forma en que se agudiza la mirada a la visión trágica, en Creonte se nos muestra cómo se limita esa visión desde el primer momento, con lo cual se presenta, obviamente, una negación de las dimensiones y con ella, del otro, además de poner en duda la legitimidad de la acción emprendida, algo que sucede en cuanto se determina lo que es justo, y que señala el tránsito de la época hacia el establecimiento del gobierno de la ciudad por la ley, que explicaremos como un proceso de secularización, en donde se manifiesta la tensión de lo divino con lo humano.

En medio de esas voces resuena el coro y su sentido del hombre, y en la discusión sobre quién es él, nos señala la acción con su unidad y su sentido para la existencia del hombre, y así, por medio de estos elementos es que vemos cómo adquiere forma la visión trágica en el desarrollo de la obra.

Este será el orden del análisis pero como se trata de hacer manifiesta la unidad propia de la tragedia, cada parte estará relacionada con el todo el cual estará

sustentado en cada parte, de modo que las palabras de Antígona, Creonte y el coro se relacionan para mostrar lo que pertenece a la visión trágica, y con ello precisan la función del hombre en la definición y desarrollo de tal visión.

## **5.1 LA DETERMINACIÓN DE ANTÍGONA Y SU CONFIGURACIÓN DE LA VISIÓN TRÁGICA**

La tragedia de Antígona inicia en el momento mismo en el que reconoce el edicto de Creonte que impera sobre el cadáver de Polinices, y en ese inicio tenemos que encontrar la visión trágica que adopta Antígona para su acción, pues ésta, en cuanto determinada desde ese momento, debe contener los elementos suficientes para considerarla trágica.

De este modo, y en el prólogo de la pieza inaugurado por un diálogo entre las dos hermanas, Antígona reconoce ante Ismene que está enterada de la orden de Creonte: “En cuanto el cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore”<sup>47</sup>.

Ahora bien, esto importa en la medida en que nos permite vislumbrar el acaecer de la decisión de Antígona, la determinación de su acción, pues el reconocimiento implica tener en cuenta el edicto al momento de tomar su propia postura, y el tener en cuenta lo otro implica asumir una ampliación de la perspectiva de la acción. El sentido negativo de esto es la imposibilidad de ver la decisión como una determinación de orden particular, como si se tratara de un sentido definido por Antígona a partir de lo que representa su hermano, sino que al reconocer al otro siente la necesidad de mantener ese otro en su determinación, de llevar a cabo su acción no para sí misma sino al menos, para ese otro que tiene en cuenta.

---

<sup>47</sup> Sófocles. Op. Cit. v. 25.

El inicio marca entonces la perspectiva que condensa su visión, la puesta en juego de los otros en nuestras acciones, un juego que se juega en la confrontación con aquel que es diferente, y que lo demuestra pensando diferente. Así, podemos decir que desde el punto de vista de la visión trágica, al admitir otra perspectiva relacionamos la nuestra con ella, y mostramos el carácter insuficiente de la última para determinar una acción como trágica.

Sin embargo, el que Antígona considere la perspectiva de Creonte, reconociendo el edicto que manifiesta el sentido de lo civil, y lo niegue, puede llevarnos a preguntar si con ello Antígona no se muestra como un personaje que niega lo civil, en cuanto el establecimiento de esto último es lo que se estaba gestando en la época en que tiene su aparición esta tragedia. Pero aceptar esto es considerar que la visión trágica que pueda determinarse en Antígona consiste en asumir la negación de lo civil como elemento que conduce a la tragedia. En cambio, parece que lo civil no se niega sino que se mantiene como momento negativo, es decir, que al afirmar Antígona su postura, con el carácter familiar que ella comporta, mantiene a su lado lo civil como algo que se niega, pero al conservar su negación logra mantener la tensión en su acción, puesto que sin esa tensión perderíamos el sentido de lo trágico.

Por lo pronto basta con señalar una necesidad imperante para asumir la visión trágica, la ampliación en la perspectiva que determina la acción en la relación con lo otro, con lo que se muestra como diferente, pero aún resta definir la forma en que tal relación se lleva a cabo y para esclarecerla debemos fijarnos en las palabras que Antígona le dirige a su hermana sobre su determinación.

Luego de comunicarle a Ismene el edicto que pesa sobre su hermano, Antígona le da a conocer sus planes de levantar el cadáver y darle sepultura, en la respuesta de su hermana y la inquebrantable decisión de Antígona, se asoma con claridad la relación que pretendemos precisar, en tanto las dos hermanas se mantienen en

dos posiciones diferentes: Antígona desde una decisión procedente de un saber e Ismene con un temor que le lleva a no acompañar a su hermana.

Tras recordar los antecedentes trágicos que han pesado sobre su familia, Ismene se rehúsa a colaborar con su hermana con estas palabras: “Yo por mi parte, pidiendo a los de abajo que tengan indulgencia, obedeceré porque me siento coaccionada a ello. Pues el obrar por encima de nuestras posibilidades no tiene ningún sentido”<sup>48</sup>.

Según Karl Reinhardt hay una diferenciación en los modos de existencia de las hermanas que se marca por el rechazo: “cuanto mayor es la separación en relación a la unidad esperada tanto más abrupta es la diferencia entre la totalidad de los dos modos de existencia: la de quien depende fielmente de lo cotidiano y la de quien se entrega a lo extremo y definitivo”<sup>49</sup>, y la existencia que define Ismene es la de cualquiera que no pueda considerar la visión trágica, pues simplemente desconoce su condición de hermana en la determinación de su acción, condición que define la particularidad del hecho.

Ismene representa así un estadio anterior al señalado por las primeras palabras de Antígona, pues simplemente no tiene en cuenta la posibilidad que expresa su hermana, y en consecuencia, su proceder obedece el carácter coactivo de la ley. Sin embargo, no se trata sólo de que Ismene no haya podido ver lo mismo que su hermana, sino que al no considerar otra perspectiva que la suya, en tanto sólo se reconoce como ciudadana, su decisión no es realmente propia, es decir, que ante la imposibilidad de asumir la ampliación propia de la visión trágica, nos resulta imposible el llegar a apropiarnos de las acciones pues lo que hace Ismene es someterse antes que decidir y a ello obedece el que se sienta coaccionada, y tras esto encontramos una segunda precisión en torno a la visión: la necesidad de

---

<sup>48</sup> Cfr., *Ibíd.*, v. 65.

<sup>49</sup> Reinhardt, Karl. *Sófocles*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. p. 100.

apropiarnos de nuestras acciones, lo cual empieza con determinar esa acción a la luz de la multiplicidad de perspectivas que pueden adoptarse frente a los hechos.

En este sentido, podemos decir que la decisión de Ismene no muestra ningún carácter propio, pues a decir verdad, esta pudo ser asumida por cualquiera, y esto no es el caso de Antígona, quien a pesar de verse completamente sola, continúa con la decisión que tomó: “Ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisieras hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto. Sé tú como te parezca. Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo”<sup>50</sup>.

Antígona logra entonces apropiarse de su acción y al hacerlo define la relación con lo otro, pues lo otro como diferente - el edicto de Creonte- se mantiene relacionado con la decisión de la heroína, de modo que la relación que se propone es de una tensión permanente, pues tras reconocer el edicto persevera con su determinación, lo cual señala que su acción se llevará a cabo en tensión con lo otro, y esto, para la visión trágica, significa que la posibilidad de considerar lo otro se tiene en cuanto eso otro se mantenga presente en la prosecución de la acción. A esto atendemos cuando nos fijamos en la aceptación de la muerte como su porvenir, pues la tensión se mantiene aun cuando esté segura del desenlace.

Hemos definido así un primer momento en la ampliación de la visión, pero aún podemos ir más allá si decimos que este momento corresponde a la dimensión humana que debe manifestarse en ella. Esto necesita explicarse. Decimos que es una dimensión humana, por cuanto de lo que se trata es de definir la humanidad en la acción, de conjugar el ser hombre que se precisa en la determinación de esa acción con lo que se muestra como diferente, con otras posibilidades de determinación. *Lo humano* es entonces, el configurar las acciones en tensión con el otro, reconociendo la posibilidad que presenta el otro.

---

<sup>50</sup> Cfr. *Ibíd.*, v.70.

Ahora bien, esta es sólo una dimensión, pero en tanto la visión va adquiriendo mayor amplitud surge otra dimensión, que se define en el análisis pero que se hace evidente en las palabras que Antígona profiere a continuación: “Yaceré con el que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradecer a los de abajo que a los de aquí. Allí reposaré para siempre. Tú, si te parece bien, desdeña los honores a los dioses”<sup>51</sup>. Condensar la decisión en la certeza de su porvenir, la muerte, significa un punto de flexión entre la dimensión que caracterizamos como *humana* y la dimensión *divina*. La dimensión *divina* se muestra así en el acontecer de la acción pues en este momento, en que ya está presente la dimensión *humana* en la determinación de Antígona, resulta necesario invocar que la acción representa la posibilidad de participación en tal acción.

La muerte, como punto de flexión exhibe primero un distanciamiento de lo sensible como acceso a la realidad de la dimensión *divina* que participa en la acción, pero en el acontecer de la acción la dimensión *divina* no está secundada por la muerte sino que se presenta de otra manera. Es claro que *lo divino* resulta relacionado con la acción en la evocación de esto como directriz de su prosecución, pero en tanto *lo divino* se manifiesta como otro elemento que se mantiene presente en el desarrollo de la acción es algo que debe esclarecerse.

*Lo divino* es considerado como lo que sustenta la elección de Antígona, pero si antes observamos que la determinación de la acción se da en tensión con lo otro, expresado en el edicto de Creonte, ¿Cómo se manifiesta *lo divino* en esta tensión? Al respecto podemos aducir que hay dos vías de interpretación: la tensión entre el mandato divino y la ley, como preceptos de elección, o entre *lo divino* y lo humano como guías de la acción. Ambas se parecen pero se diferencian por algo muy sutil, ya que lo primero hace referencia a la posibilidad de determinación de la acción y lo segundo a la posibilidad de legitimarla.

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, v.70-75.

Pospondremos lo segundo para más adelante, cuando contando con los elementos del discurso de Creonte pueda analizar el fenómeno de secularización que aquí se presenta.

Al tomar *lo divino* como precepto de elección, lo que hacemos de inmediato es asegurar el carácter activo de ello en la tensión que se genera en la acción, pues si actuar siguiendo a la ley es el proceder común y corriente que asume Ismene, el de Antígona, como contrapuesto a él, define que lo divino también mantiene en tensión su determinación, y no como algo que se manifiesta para desaparecer al final sino como lo que se consume en ese punto culminante, y con ello podemos hablar de una mayor amplitud de la visión trágica, puesto que el elemento de *lo divino* se manifiesta en la tensión como otra dimensión, pues no es el otro sino la presencia permanente.

Las dimensiones *divina* y *humana* están conjugadas en el diálogo que marca la confrontación con Creonte, cuando éste le pregunta sobre el conocimiento del edicto por él proclamado: "Antígona. -Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto. Creonte. -¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos? Antígona. ... No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses (...)"<sup>52</sup>.

La determinación de Antígona se reconoce como algo muy propio, y no como un instrumento de acción divina como si fuera impulsada por los dioses a realizar su acción<sup>53</sup> y por ello podemos hablar con propiedad de la acción de Antígona, pues su certeza se relaciona con el fundamento natural de la hermandad, de los lazos de sangre, y no como si ella ejemplificara el amor puro sino que el punto de partida para generar la negación del otro es distinto y por ello la vía de justificación

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, v. 445-450

<sup>53</sup> Cfr. Reinhardt, Karl. *Op. Cit.* p. 110 ss.

que adopta cada uno respecto a Polinices es también diferente, pues en Antígona “su odio y su amor surgen en su interior de un suelo muy diferente de aquel de donde surgen las amistades y enemistades de Creonte”<sup>54</sup>, por lo cual su perspectiva frente al hecho cambia, partiendo de un fundamento divino, pero dependía de hacer evidente este fundamento en su proceder para contener la justificación que Creonte le daba y darle un sentido limitado a la visión de éste, de modo que “cuanto más abiertas y libres se presentan las cosas, cuanto más clara se manifiesta la verdad divina, tanto más estrechamente queda encerrada la fuerza humana en su círculo”<sup>55</sup>.

De este modo Antígona configura una visión trágica, distinta de la mirada común que representa su hermana Ismene, al señalar que su acción se guía por el designio de los dioses, involucrando en la determinación de su proceder la dimensión *divina* que resulta opuesta a la condición enteramente humana que ejemplifica el decreto dictado por Creonte. Lo sabía, y aún sabiéndolo, la valoración sobre la acción es distinta, pues resulta de mayor trascendencia *lo divino*, y por ello lo pone como égida de su acción.

Sin embargo, considerar esta dimensión como suficiente sería casi como desconocer otro hecho sobresaliente que nos enseña la tragedia, y que tiene que ver con la participación de lo otro como *el mundo*, ya no como ser diferente que se contrapone y se mantiene en tensión, sino como escenario que toma forma con sus acciones. Me refiero con ello a la voz de la naturaleza que se deja oír, al mundo que se define en la conjugación de lo divino y lo humano y que propone el escenario de desarrollo de la acción. En este caso, la dimensión del *mundo* señala que la posibilidad de comprender la realidad se refiere al hecho de asumir el destino en tanto hombres escindidos de los dioses, tratando de escuchar la voz de los últimos a través de un distanciamiento de la realidad que se presenta como

---

<sup>54</sup> *Ibíd.* 115.

<sup>55</sup> Reinhardt, Karl. *Op. Cit.*, p. 112.

ilusión para la mayoría de los hombres y eso significa que la totalidad cósmica exige determinar nuestras acciones en la configuración del mundo que involucra la consideración del sentido divino en ellas.

Por este motivo es acertado señalar el hecho de que sea un ciego como Tiresias quien pueda ver la realidad, pues su ceguera es símbolo de la distancia que adopta frente a la cotidianidad de los hombres, mientras que a los demás, como Antígona, el descubrir la realidad les lleva a la muerte, y definitivamente es sólo a través de la muerte que ella puede acceder a la realidad que se le niega en su condición meramente humana. Tiresias representa así un segundo momento en el que se deja oír la voz de los dioses<sup>56</sup>, que se deja oír junto a la voz de la ciudad en la boca de Hemón para señalar la conveniencia de la dirección de Antígona. Estas dimensiones son las que posibilitan observar la unidad de la acción emprendida por Antígona, sin la cual no hablaríamos de acción trágica.

## **5.2 CREONTE Y LA LIMITACIÓN DE LA VISIÓN**

El discurso de Creonte puede analizarse en contraste con el de Antígona, sobre todo por la limitación que muestra desde sus primeras intervenciones. Según él, la decisión adoptada estaría encaminada a engrandecer la ciudad<sup>57</sup>, y si alguien faltare a ella el castigo sería la muerte. En tal sentido destacamos dos intervenciones de la pieza.

“Corifeo. – Nadie es tan necio que desee morir.

Creonte. – Éste en efecto, será el pago. Pero bajo la esperanza de provecho muchas veces se pierden los hombres”<sup>58</sup>.

De este modo Creonte da muestras claras de la limitación de su visión, pues

---

<sup>56</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 123.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, v. 190.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, v. 220.

cegado por el poder que le confiere su posición de gobernante se rehúsa a examinar otras posibilidades frente al hecho, es decir, que él desde el principio renuncia a la dimensión humana, al reconocimiento del otro en su proceder. A ello corresponde el que se vea en el conocimiento del edicto y al acto posterior en su contra, como una demostración de necedad, de modo que aquí lo importante es esa forma de comprender el sentido de la decisión por parte de Creonte.

Cuando niega la posibilidad del otro, limita su visión sobre su acción y en esa estrechez de la mirada sobre ese otro, sobre la diferencia, define a ese otro como a un necio, y ello, simplemente porque no considera la legitimidad que pueda contener esa diferencia, lo cual omite para él y su elección, la tensión que resulta manifiesta en Antígona. Sin embargo, podríamos cuestionar esto último, si recordamos que la tensión se da efectivamente respecto al edicto de Creonte, y en este cuestionamiento encontramos un elemento que vale la pena comentar sobre la limitación de la visión de Creonte.

En tanto Creonte no pueda ver en Antígona algo distinto al proceder de la necedad, simplemente niega la posibilidad de esta última, y la simpleza de tal negación se traduce en el hecho de prescindir de aquella para la determinación de su acción, mientras que Antígona considera necesario el mantenerla presente, puesto que no puede dejarla a un lado si el edicto delimitó desde el inicio el sentido negativo de su acción, por ello Antígona define su acción en la tensión que expresa la dimensión humana, mientras que Creonte no parte de las tensiones que hemos señalado.

Sin embargo, para cada uno de ellos su acción resulta legítima y esto corresponde al segundo punto del análisis, que será conveniente iniciar con las palabras de Creonte.

Ésta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevada a efecto. Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre – ella lo sería-, si este triunfo hubiera de quedar impune<sup>59</sup>

En tanto limitado, Creonte no puede legitimar su acción en otra cosa que en la literalidad de la ley, pero aún cuando pudiera argüirse que ello significa un cumplimiento de la misma y él como gobernante debería estar dispuesto a que ello se diera así, de lo que se trata es de que la posición sesgada del gobernante sólo le permite asumir su acción como algo enteramente personal, pues sus palabras indican que sólo se apoya en su poder, y esto se diferencia del sentido de apropiación que demanda la visión trágica, en la que no somos los únicos con posibilidades de acción, sino tenemos que reconocer y mantener que los otros también pueden tenerlas.

Además, la legitimidad de la ley en su determinación de lo que resulta justo no se basa exclusivamente en su literalidad, pues como establece Aristóteles en la *Retórica*, hay tres criterios de justicia que deben tomarse en cuenta: la ley, la voluntariedad de los actos y la equidad<sup>60</sup>.

Aristóteles distingue entre la ley particular y la ley común<sup>61</sup>. La ley particular es aquella que define cada pueblo en relación consigo mismo, y puede ser o no, escrita, y a esta es definitivamente a la única que atiende Creonte para definir la justicia de su proceder. Por su parte la ley común es con la que todos están de acuerdo y existe conforme a la naturaleza. Unido a esto debemos tener en cuenta, tal y como ya se ha expresado, que el siglo V a.C. representaba en Grecia el tránsito de un orden del mundo regulado por los dioses, en donde lo mítico era

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*, v. 480-485.

<sup>60</sup> Aristóteles, *Op. Cit.*, I 1373 b – 1374 b 20.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, I1373 b 1-5.

considerado como directriz de la comunidad, a una sociedad en donde imperaba la configuración de la *polis* por el pueblo (*demos*), a través de la ley que se implantaba por medio de la deliberación. En este sentido, cuando Aristóteles presenta sus criterios de justicia, considera que la ley es válida en cuanto pueda contener la particularidad del caso que se juzga, con lo cual, no sería necesario apelar a la equidad, y esta situación, Aristóteles la reconoce en el caso de Antígona.

En cuanto a la equidad, la pertinencia para hablar de Antígona respecto a ésta es señalada por el mismo Aristóteles, quien nos recuerda las palabras de aquélla frente a Creonte: “Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron”<sup>62</sup>.

Sin embargo, el que cada uno, Creonte y Antígona, abogue por un criterio distinto no nos dice nada respecto a la definición de la acción como justa o injusta y por este motivo resulta conveniente recurrir a los otros criterios.

La voluntariedad de los actos se refiere al conocimiento de los efectos de su proceder, pero en el caso de Creonte y Antígona este criterio simplemente muestra un carácter sesgado, puesto que a él es a quien alude Creonte cuando dice que ella conocía perfectamente lo que hacía, pero tal argumento para decidir las consecuencias que vendrían sobre ella, quedan condenadas posteriormente por el mismo desarrollo de la acción trágica. De modo que tenemos que recurrir al tercer criterio, el de la equidad, el cual se encarga de llenar los vacíos que presenta la ley particular<sup>63</sup>, puesto que si esta ley rige sobre un pueblo, y se presenta un caso que muestre diferencias respecto a lo consignado en la ley, como el caso de Antígona y la obligación para con Polinices, pueda asumirse esa diferencia en la determinación de la justicia de las acciones.

---

<sup>62</sup> Sófocles, Op. Cit., v. 455.

<sup>63</sup> Cfr. Ibíd., 1374 a 20 ss.

No se trata aquí de definir cuál acción resulta en mayor grado justa, sino de anotar que a través de la conjugación de los distintos criterios, la legitimación de las acciones favorece a Antígona, puesto que la voz a la que apela es la voz de la equidad.

Lo propio de la equidad es que resulta ser un criterio suficiente de justicia en los casos en que la ley escrita no alcanza a precisar la particularidad de los mismos, y por este motivo podemos decir que la equidad no mira a la ley sino al legislador, no a la parte sino al todo que se afectaría en el hecho de ignorar este criterio. La permanencia que lo caracteriza, establece que una violación de este criterio será una injusticia más grave, puesto que no exhiben exclusivamente un carácter coactivo, como es el caso de la ley escrita, de modo que ser justo, atendiendo a la equidad, no demanda esfuerzo alguno, sino que se hace con referencia al sentido que resulta común.

Podemos pensar que la determinación de Antígona obedece en su época, a un rechazo de la ley, que en ese momento se erigía como elemento determinante del orden de la comunidad, pero de lo que se trata en realidad no es tanto en apelar a lo trágico que puede representar el irse en contra de lo nuevo que se gestaba entre los griegos, sino en la posibilidad de determinar lo justo de la acción en relación con el nuevo orden que se instauraba. En el fondo de la aplicación de la justicia que realiza Creonte, lo que se da es una manifestación de su visión limitada, pues “Aquí no se contrapone su justicia a otra justicia, ni su idea a otra idea, sino lo divino, como aquello que todo lo envuelve y con lo que la muchacha se sabe en armonía, frente a lo humano que, en su limitación, en su ceguera, finge, se da caza y se falsea a sí mismo”<sup>64</sup>, y en tanto no reconozca *lo divino* su visión quedará escindida también de lo humano, pues resultaba una verdad mayor para todos el mandato no escrito al que apela Antígona.

---

<sup>64</sup> Reinhardt, Karl. Op. Cit., p. 113.

Así logramos comprender el sentido de su defensa, cuando llegado el momento de justificar su acción ante Creonte, exalta a la vez que justifica su proceder, apelando al sentido común que expresa su criterio, pero que permanece para los demás como aquello a lo que no puede recurrirse, porque simplemente encuentran suficientemente justificadas sus acciones en la visión limitada que les ofrece la ley impuesta por los hombres. “Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere”<sup>65</sup>.

De este modo, se vislumbra que en el acontecer de la acción emprendida por Antígona, la justicia involucra la posibilidad de incluir la diferencia en ella, pues la pertinencia de la equidad para decidir sobre ella señala el vacío que impera sobre la acción de Creonte, y a esto atenderemos cuando señalemos cómo Creonte tiene que transitar por la vía que negó al principio, cuando presa del dolor por causa de la pérdida de su familia reconoce su limitación.

Tenemos entonces dos elementos que se desprenden de la visión limitada del gobernante: la negación de la diferencia y la ilegitimidad de sus acciones frente al proceder de la visión trágica. Pero esta ilegitimidad que se evidencia en el marco del desarrollo legal griego, quizá pueda equivaler hoy al sentido de la secularización, teniendo en cuenta que el período en el que florece la tragedia era un período de transición hacia la ley como elemento gobernante de la comunidad, y al respecto quizá sea conveniente seguir a Giacomo Marramao en la precisión de este concepto. Para este autor el término secularización se refiere al “lento y tormentoso proceso de reafirmación de una jurisdicción secular – es decir, laica, estatal –”<sup>66</sup>, dada en contraposición con lo sacro, es decir de aquellos

---

<sup>65</sup> Sófocles. Op. Cit. , v. 505.

<sup>66</sup> Marramao, Giacomo. *Cielo y tierra, Genealogía de la secularización*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 22.

elementos de orden divino que definían la administración de justicia, con lo cual la secularización alude a un tránsito de un orden sustentado en lo divino a otro sustentado en el carácter humano.

Este proceso de secularización no constituye una negación de *lo divino* y con esto en mente, que era en el fondo lo que sucedía en la Grecia de Sófocles, podemos añadir otra perspectiva a la tensión que se presenta entre *lo divino* y *lo humano*, manteniendo el sentido de *lo divino* para el griego, el cual constituía un elemento necesario en la existencia del hombre, y es precisamente esa necesidad lo que nos permite comprender que *lo divino* sea adoptado por el pueblo como la voz común que Hemón le recuerda a su padre:

“Creonte.- ¿Y es que ella no está afectada por semejante mal?

Hemón.- Todo el pueblo de Tebas afirma que no.

Creonte.- ¿Y la ciudad va a decirme lo que debo hacer?”<sup>67</sup>

Más interesante que hablar sobre la pertinencia de la categoría *secular* para hablar del tránsito que expresa Antígona en su tensión con Creonte, tránsito hacia la definición de la legitimidad del estado, es concentrarnos en la discusión sobre la forma en que se ve la conceptualización del estado moderno en los contenidos de la teología<sup>68</sup>.

Soberanía y estado de excepción, harían manifiesto el sentido de *lo divino* que adquiere legitimidad en lo profano, y la lectura de éstas nos permite definir que el tránsito que venimos analizando nos habla de una constitución mundana que se basa en *lo divino*, con lo cual *lo divino* se considera una presencia ineludible en la definición del espacio humano, y esto es lo que realmente importa aquí, pues la posibilidad de fundamentar la decisión de Creonte se tiene en la manifestación de

---

<sup>67</sup> Sófocles. Op. Cit, v. 730.

<sup>68</sup> Marramao, Giacomo. Op. Cit., p. 67.

*lo divino* en su decisión, y como carece de ello, simplemente tenemos que omitir la posibilidad de justificar su postura.

La secularización de la que nos habla Giacomo Marramao, nos remite entonces al sustento divino en la constitución del estado que se definió para la modernidad, y lo que podemos subrayar al respecto para el caso de la obra de Sófocles, es que Creonte desconoce cualquier contenido divino en su determinación como gobernante.

Sin embargo, con esto no se pretende decir que lo que hace Creonte es una negación simple, cosa que se demuestra fijándonos en el sentido de su acción como un retorno al punto del cual partió Antígona, a la ampliación de su visión, correspondiendo al giro que le exige la unidad de la acción trágica, y esto constituye otro elemento de la visión trágica, la necesidad que enlaza sus elementos y define la serie de hechos que conforman el argumento.

De este modo, aunque desde el principio Creonte se muestre como un ser obstinado, restando validez al criterio de justicia al que apela Antígona, su pensamiento encuentra una tensión que se resuelve en sí mismo. Mientras no cede frente a la petición de su hijo ni ante las revelaciones de Tiresias, descubre que al volver a su condición, ya no como tirano, sino como miembro de la unidad familiar, la postura adoptada es contraria al carácter inicial de su determinación. Así, nos dice: “Mientras que yo, ya que he cambiado mi decisión a ese respecto, igual que la encarcelé, del mismo modo estaré presente para liberarla. Temo que lo mejor sea cumplir las leyes establecidas por los dioses mientras dure la vida”<sup>69</sup>. Esto quiere decir, que mientras Creonte determina su acción, el movimiento que configura su vida en tanto gobernante, su pensamiento se contradice en el desarrollo en cuanto se ve en la necesidad de cambiar su decisión, pues se niega

---

<sup>69</sup> Sófocles. Op. Cit., v. 1110.

a sí mismo para dar paso a su condición de ser que comparte su espacio con otros, su familia, incluyendo así la dimensión *divina* y *humana* de la visión trágica y dando así el giro necesario que demanda la acción trágica.

Podemos decir entonces, que si en Antígona la contradicción salta a la vista en la acción vital, en Creonte la evidencia queda del lado del pensamiento, y en cuanto el conflicto trágico se torna manifiesto entre los dos la visión trágica es configurada en su relación.

### 5.3 EL CORO Y EL HOMBRE TRÁGICO

La función del coro en la tragedia es la de señalar una visión de conjunto sobre la acción trágica y las distintas formas en que es asumida por los personajes. En este sentido, el coro se mantiene en diálogo con los personajes, analizando su proceder y detallando su situación en el conjunto de la obra.

Por este motivo Nussbaum señala que para comprender las intervenciones del coro debemos relacionarlas “ya que cada elemento modifica y es modificado por las imágenes y los diálogos que lo anteceden”<sup>70</sup>. Por lo cual el coro representa el enlace de los distintos momentos que componen la acción trágica y en tanto el desarrollo de la acción esté sustentado por la necesidad, las palabras del coro están relacionadas ineludiblemente con los discursos de los personajes de la tragedia. Pero además, el coro señala un momento de reflexión del espectador sobre el desarrollo de la acción lo cual es expresado por Nussbaum indicando “los cantos corales nos muestran, y a la vez suscitan en nosotros, un proceso deliberativo y de (auto)descubrimiento cuya clave es la atención a las palabras, a las imágenes y los incidentes concretos y su constante (re)interpretación”<sup>71</sup>. La presencia del coro es entonces, deliberación sobre sí mismo, lo cual quiere decir

---

<sup>70</sup> Nussbaum, Martha. Op. Cit. p. 113.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 113.

que la referencia del coro, aun cuando sea una observación sobre una situación particular al interior de la tragedia, es realmente una observación sobre el hombre.

Acerca del coro, Jaeger nos dice que constituía la alta escuela de Grecia y sus enseñanzas debieron ser más profundas que las intelectuales<sup>72</sup>, y esto, para el caso de la tragedia era implementado en su función de señalar los cambios de las situaciones, expresando con ellos la carga emocional. Con esto logra identificarse con el espectador, y asume el sentido de éste en la tragedia, llegando en el caso de *Antígona* a precisar el hombre que participa y hace suya la tragedia.

En cuanto al papel del coro en *Antígona* podemos decir que la intervención de éste establece desde el principio el hecho central de la acción trágica, la muerte de Polinices. A través de sus intervenciones discurrirá la acción, y su expresión, será siempre el sentir común, la manifestación del ser griego en torno a lo que constituye el hombre que puede asumir la visión trágica.

Esa precisión se logra en la universalidad de sus palabras referidas a cada hecho en concreto, pues su voz surge en cada momento durante el desarrollo, para hacer de ese hecho algo perteneciente a una totalidad que sólo puede comprenderse en el sentido de la acción trágica. Por eso, podemos retomar a Martha Nussbaum quien al referirse al coro nos dice que: “Es un alma que no progresa en su conocimiento de la vida y de sí misma siguiendo el movimiento platónico de lo particular a lo universal, sino deambulando con su pensamiento y su imaginación alrededor de las complejidades enigmáticas de lo concreto percibido”<sup>73</sup>; con lo cual, la voz del coro se mantiene en lo concreto, pero en tanto se enlaza necesariamente con lo demás, se sumerge en la unidad y allí se conserva, sin dar un salto sino ubicando lo concreto en la totalidad de la tragedia. Así, el coro expresa la unidad de la acción trágica, y al tratar de enunciarla se

---

<sup>72</sup> Cfr. Jaeger, Werner. *Paideia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica., 1992. p. 231 ss.

refiere al hombre. En tanto la acción trágica adquiere forma a través de esos hechos concretos, el hombre que asume la tragedia se define en su acción y para tal definición seguiremos de cerca lo que Heidegger expresa al respecto.

El autor considera que con los versos que abren el primer estásimo de la pieza: “Muchas cosas son pavorosas (*asombrosas*)<sup>74</sup>; nada sin embargo, sobrepasa al hombre en pavor”<sup>75</sup>, Con estas palabras el coro de *Antígona* condensa lo que constituirá el sentido de su discurso, en estos dos versos “se anticipa a todo el canto siguiente lo que éste trata de alcanzar en lo particular de su discurso y que debe someter a la articulación de sus palabras”<sup>76</sup>. El considerar al hombre como lo más pavoroso es en palabras de Heidegger una forma de revelar el pensamiento poético, el cual no está exento del carácter violento que el hombre ejerce sobre el ente en su totalidad a través de su existencia.

Lo pavoroso (*dainon*) es para el hombre griego, según Heidegger, un vocablo que expresa la tensión con la que miraban al ser. Por un lado, el término representaba la angustia de la totalidad en cuanto ente que somete la particularidad que emite su discurso y por otro lado, es violencia en cuanto que en el violentar lo que somete, la totalidad en cuanto ente, lo hace manifiesto<sup>77</sup>. En este sentido, lo pavoroso hace referencia al abandono de una condición simplista de la existencia, de lo familiar, en donde el hombre es llevado a traspasar los límites de su cotidianidad, de modo que desde la perspectiva griega, según el autor, lo pavoroso define al hombre y tal definición acontece cuando se experimenta “el poder de la apariencia y el combate contra ella dentro de su esencial pertenencia a la existencia”<sup>78</sup>. Así, lo pavoroso comporta un carácter activo, y a ello responde la violencia que ejerce el hombre sobre sí, significando la violencia el abandono

---

<sup>73</sup> Cfr. Nussbaum, Martha. Op. Cit. p. 114.

<sup>74</sup> “Asombrosas” es la traducción del texto de Gredos, por Assela Alamillo.

<sup>75</sup> Heidegger, Martín. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa editorial, 1999. p. 136.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>77</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 138.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 140.

de cualquier postura conformista, de aquella que implica un dejarse llevar por los hechos, y por lo tanto es un señalamiento para el hombre que pretende existir: la necesidad de apropiarse de sus actos y definir su existencia en ellos.

Resuena aquí el sentido de la visión trágica, por cuanto se trata de una totalidad que está presente en el desarrollo de la acción trágica, y en tanto se plantee la necesidad para el hombre de admitir el ente en su totalidad, debe abandonar el terreno de lo cotidiano, de lo familiar, y esto en el marco de la tragedia griega significa sustentar las acciones en la *polis*, entendida esta última como el escenario dentro del cual se actúa, el lugar de la historia en el que el ser griego acontecía en sus acciones, “la *polis* es el lugar de la historia, el allí en el cual y a partir del cual y para el cual acontece la historia”<sup>79</sup>, es decir que todos en Grecia eran políticos no sólo por estar relacionados con asuntos del gobierno, sino porque cada uno era *realmente*, en cuanto tal, al interior de la *polis*, es decir, que en la *polis* ejercían su violencia y en tal acción, hacían evidente el sentido creador que corresponde al hombre<sup>80</sup>.

El papel del coro en la tragedia es entonces el de determinar lo que es el hombre en cuanto actúa, ubicando sus acciones bajo la condición del tiempo pero mostrando a la vez que debe abandonar esa condición para existir genuinamente. De esta manera, cuando Heidegger desarrolla la posibilidad que se genera con las palabras del coro sobre el conocimiento de quién es el hombre, lo asume permanentemente como a un ser histórico, pues necesita ubicar al hombre, definir los límites que debe asumir con violencia; pero el hombre continúa siendo histórico, sólo que ahora, en la medida en que descubra lo que es y lo exprese a través de sus acciones, puede configurar permanentemente el mundo en el que existe, y la posibilidad para tal configuración se da en cuanto pueda asumir ese mundo como algo que tiene que recrear en cada acción.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 140.

<sup>80</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 141.

Sobre la forma en que el hombre ejerce esta violencia, Heidegger cita los versos siguientes pronunciados por el coro:

“Él fatiga el inalterable sosiego de la más sublime de las diosas, la Tierra, pues año tras año, ayudado por el arado y sus caballos, la rotura en una y otra dirección. El hombre, caviloso, enreda la volátil bandada de pájaros y caza los animales de la selva y los que viven en el mar”<sup>81</sup>.

La violencia es ejercida entonces sobre lo viviente para arrancarla de su orden, enredando y cazando, quebrantando cualquier ciclo y demostrando la fuerza necesaria para trazar nuevos caminos, hacer de su elección una fuga a lo estático que lo circunda.

Así decide Antígona, y en su oposición se va Creonte, contra esa fuerza que siente débil al principio, pero con el desarrollo se muestra superior y le domina hasta el punto de llevarlo al arrepentimiento.

Empero, Heidegger señala que “La acción violenta fracasa tan sólo ante un hecho: la muerte”<sup>82</sup>, y fracasa porque constituye la situación límite para la expresión del hombre en sus acciones, ante la cual éste no puede abrir caminos, el límite que el hombre no puede quebrantar. Pero dentro de esos límites, y continuando con el autor, lo que se le impone para asumir esa violencia es el saber hacer (*techné*) entendido como un constante mirar más allá de lo que se le presenta y realizar la perspectiva que vislumbra con esa mirada. Unido a este saber debe estar “lo ajustado” (*diké*), que se confronta con ese saber en una tensión que abre el nuevo camino, “la *techné* se pone en marcha contra la *diké* la cual a su vez, entendida como lo que ajusta, dispone de toda *techné*”<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 145.

Sin embargo, Heidegger piensa que la conjunción de estos dos elementos implica un riesgo para el que actúa con violencia: el de encontrarse sin salida, de modo que el hombre en tanto se apropia del sentido creador que le procura la violencia sobre el mundo, se encuentra cara a cara con la imposibilidad de su existencia, con el abandono de su condición de ser histórico<sup>84</sup>.

De este modo, el autor expone la tensión que vimos como elemento fundamental de la visión trágica como la reciprocidad entre dos fuerzas: la que somete al hombre en su ser concreto, es decir, *lo ente* en su totalidad, y la violencia del hombre sobre el mundo, el existir que se expresa en sus acciones<sup>85</sup>, pero deja en claro que sólo el que actúa con violencia es creador, y en su acción creadora la tensión se conserva como momento de encuentro con su particularidad.

Así, Heidegger hace manifiesta la consideración del ser que participa de la tragedia a través de las palabras del coro, y como pudimos ver, se trata de un hombre cuya existencia está definida a partir de las perspectivas que es capaz de abrir y seguir, y para abrirlas necesita del saber, para violentar el carácter estático en el que puede sumergirse, y al hacerlo debe enfrentar esa totalidad para apropiarse de ella. Como esto sólo es posible a través de una existencia que desborde dinamismo, la posibilidad real para ello se da en las acciones emprendidas por el hombre, pero esas acciones deben expresar tanto la violencia como el peligro de sometimiento, y para lograr esto es necesario que el hombre determine el mundo a partir de una visión trágica, en la cual, la totalidad es mantenida como un elemento infranqueable que se mantiene en tensión con la particularidad del ser histórico que emprende su violencia sobre el mundo.

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>84</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 148.

<sup>85</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 149.

Por lo tanto, el carácter dinámico de esta exigencia establece que la acción es lo único que parece determinar con coherencia una concepción de lo que es el hombre. A través de las acciones, el hombre, en cuanto ser particular, se determina, y como medio de realización de esas acciones, éste se convierte en el momento negativo de la realización de la acción, pues lo que afirma todo el tiempo con la acción es su relación con la totalidad a la que su particularidad pertenece, y en tanto la acción trágica se configure a partir de esa tensión entre la particularidad y la totalidad, es la acción en su devenir la que expresa la posibilidad de que la persona se determine en su humanidad.

Sólo en la medida en que pueda asumirse la visión trágica se determina la consideración del mundo para la toma de decisiones y sólo de esta manera podemos comprender las palabras de Antígona al dirigirse a su hermana 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”<sup>86</sup>, palabras que incitan al hombre a apropiarse del mundo con sus acciones, a enfrentarse al límite de la muerte con su existencia a través de la visión trágica del mundo.

---

<sup>86</sup> Sófocles, Op. Cit. v. 90-95.

## 6. LAS DIMENSIONES DE LA VISIÓN TRÁGICA

Encontramos en la *Poética* de Aristóteles una determinación de la visión trágica en la noción de unidad, la cual se expresa en el desarrollo de *Antígona* a través del acaecer necesario de los hechos, y en tanto la acción trágica corresponda a esta unidad, el problema que salta a la vista es el de la posibilidad de precisar la visión que determina la acción trágica. Empero, para que esta visión corresponda a la acción debe haber unidad entre ellas, y como pudo verse en el análisis de los discursos pronunciados respectivamente por Antígona y Creonte, esta unidad se logra en la ampliación del campo de visión del hombre, es decir, en la totalidad que se hace presente cuando el hombre asume el mundo trágicamente.

De este modo, el siguiente paso en el análisis es la explicación sobre la forma en que se configura la visión trágica para el hombre, y para hacerlo será necesario esclarecer, volviendo a Goldmann, cada una de las dimensiones que están presentes en esa visión, a saber: *lo divino*, en el sentido ya aclarado en el primer capítulo y que nos permite identificarlo con los dioses que participan en *Antígona*, *el mundo y el hombre*<sup>87</sup>, con lo cual se podrá establecer el tipo de relación que con la conjugación de tales dimensiones, se gesta entre el hombre y el mundo. El orden de comprensión que hemos seguido nos permite entrever que tal relación es de tensión, pero en lugar de conformarnos con señalarla será más conveniente mirar cómo esa tensión adquiere forma en cada una de las dimensiones.

Sin embargo, para empezar a abordar lo correspondiente a la visión trágica y sus dimensiones, será preciso explicar la noción de totalidad puesto que ella se convierte en la referencia directa de cada una de ellas. Respecto a aquella,

---

<sup>87</sup> Cfr. Goldmann, Lucien. Op. Cit. p. 35 ss.

podríamos preguntarnos lo que quiere decir la totalidad en el caso de *lo divino, el mundo y el hombre*, y cómo podemos pretender que cada uno esté presente en la visión trágica como una de sus dimensiones.

Si tomamos en cuenta cada una de ellas la exigencia es clara, se trata de convocar en nuestra manera de determinar las acciones estos tres elementos de forma que cada uno, constitutivo de una totalidad por separado, se conjuguen en la totalidad que resulta ser la acción. *Lo divino, el mundo y el hombre* son dimensiones que definen la prosecución de la acción, y el cómo lo hacen será explicado más adelante.

Lo que no podemos pasar por alto es la cuestión sobre la totalidad que se expresa en la visión, y que quizá quede mejor formulado con las siguientes preguntas: ¿A qué nos referimos con visión trágica del mundo si *el mundo* aparece como una dimensión de ella? ¿Podemos pensar que *el mundo* que constituye una dimensión de la visión es un mundo presupuesto que tras la visión se determina y sobre el cual debe volverse?

*El mundo* como dimensión será aclarado posteriormente, pero este sí es el momento en el que debe esclarecerse la duda sobre el hecho de que el mismo término se use como la totalidad que debe expresarse en la acción.

La primera referencia será la del mundo, mi mundo, este mundo concreto, aquel mundo que nos parece incomprensible porque no lo hemos vivido, todas estas acepciones de una totalidad que comprende la existencia de los distintos hombres. A pesar de que pudiera parecernos que un artículo determinativo pusiera todo en claro, y que *el mundo*, aquel que por cuestiones de la aritmética debe comprender mi mundo y aquellos otros concretos que nos resultan incomprensibles, fuera la totalidad, tendríamos que sugerir que nuestra singularidad correría el riesgo de diluirse, pero a cambio de una razón fundamental para nuestro propio desarrollo.

Si el asunto se tratara de que las acciones tuvieran una repercusión en *el mundo* como es considerado aquí, la posibilidad de asumir una visión trágica de él quedaría reservada a algunos sujetos que tengan el poder suficiente como para hacer que sus elecciones tuvieran tal efecto, pero en este caso estaríamos limitando ese mundo a unos pocos, pues si sólo en ellos se presenta una visión trágica sobre él, nuestra existencia quedaría relegada a una especie de submundo.

En cambio, si consideramos que *el mundo* en el sentido aludido constituye el punto de encuentro de todos los mundos concretos, a partir del cual cada uno de estos adquiere sentido, la visión que pueda asumir en mi mundo y en el mundo del que es diferente a mí, tendrá repercusiones sobre ese punto de encuentro, y de este modo mis acciones determinarían una acción sobre *el mundo*.

De tal modo *la visión trágica* consistiría entonces en una permanente construcción del mundo concreto en el que se vive, pero ya no bajo la óptica de un mundo aislado sino acompañado por la certeza de que ese mundo concreto adquiere sentido en la posibilidad de asumir *el mundo*, cosa que sólo se da en cuanto pueda salir al encuentro de las demás construcciones que constituyen mundos diferentes al mío. Lo concreto queda entonces interrelacionado con lo exterior a él a través de la comunidad de la singularidad, y la totalidad no sería *el mundo* visto como una masa informe en la que no se pueda apreciar la diferencia, sino como aquello construido en conjunción con los demás al asumir la particularidad de los demás mundos, en donde lo diferente se incluya en el reconocimiento de otras posibilidades de acción y en el respeto a las mismas.

Por este motivo, a la pregunta sobre ¿Cuál es entonces el mundo sobre el que se asume la visión trágica? tenemos que responder que se trata del mundo concreto en el que se vive pero en tanto relacionado con los demás mundos, aquellos contruidos por los demás hombres.

Con esta aclaración, podemos continuar con el análisis de las dimensiones de la visión trágica del mundo, esto es de *lo divino*, *el mundo* y la dimensión *humana*, pues al encontrarnos con la dimensión del *mundo*, sabremos que se tratará de una totalidad que se refiere al punto de encuentro de lo concreto de la existencia.

## 6.1 LA DIMENSIÓN DIVINA EN LA VISIÓN TRÁGICA

“(…) No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses (…).”<sup>88</sup>

Estas palabras de Antígona, resultan un punto de inicio inmejorable para analizar la cuestión relativa a la dimensión divina de la visión trágica. Considerar la palabra de los dioses significa, en Antígona, asumir su visión trágica y tomarlo como la expresión del enfrentamiento a Creonte, como si se tratase en exclusivo de un conflicto en contra de la ley, es limitar su postura. Esta posibilidad está sustentada en esencia por la dirección que necesariamente, como hemos demostrado en el capítulo segundo apoyándonos en Aristóteles, toma la tragedia, puesto que al final resuenan las voces del pueblo en contra de las palabras del dictador.

Una voz común es entonces la que presenta su oposición frente a la ley, y no por el hecho de su legalidad sino de la legitimidad de su aplicación frente al caso que comprende a Antígona y Polinices, y a la primera es que se ciñe Creonte, pero sólo a ella y es contra esa manera tan reducida de ver las cosas que se enfrenta Antígona. Al final, cuando contemos con el análisis de las tres dimensiones el motivo de la visión trágica de Antígona saltará a la vista. Por ahora concentrémonos en la dimensión divina.

---

<sup>88</sup> Sófocles. *Antígona*. Op. Cit., v. 445-450.

El hecho de que Antígona no se detenga en su acción, reconociendo su responsabilidad frente al hecho y a pesar de ser concedora del destino que le depara su determinación, nos impide también considerar que se trata de un conflicto de carácter subjetivo, cosa que podríamos plantear desde la perspectiva moderna, puesto que la subjetividad que se expresa en la decisión de Antígona es la del pueblo griego, el espíritu de comunidad que subyace a cada una de sus acciones.

De este modo podemos referirnos a la limitación que desde una perspectiva moderna se hace a la visión trágica en su forma de considerar *lo divino* en relación con la subjetividad de las acciones del hombre<sup>89</sup>. En esta subjetividad moderna, de acuerdo con Goldmann, la participación divina toma una dirección distinta a la que muestra Antígona, y no por el carácter obvio de que los dioses habían dejado de hablarle al hombre sino porque en esta participación se pone como fundamento de la determinación de las acciones.

Así, el papel de *lo divino* había quedado relegado al mecanismo racional de la modernidad, en donde su única función, según Pascal, citado por Goldmann, era el “dar un papirotazo para poner el mundo en movimiento”<sup>90</sup>, pero que en los movimientos posteriores en nada intervenía.

La importancia de esto radica, según Goldmann, en que si *lo divino* no tiene una labor real, no podemos hablar de una moral verdadera, pues el bien y el mal dejan de considerarse en función de algo trascendente, e impera en el juicio de sus acciones lo racional<sup>91</sup>. La individualidad que condensa lo anterior provoca la

---

<sup>89</sup> Por lo cual se trata de esclarecer las posibilidades de comprender lo divino en relación con la subjetividad que Goldmann aborda desde una perspectiva moderna para determinar la función de Dios como dimensión. Y este es el sentido que rescatamos para considerar el caso de los dioses griegos frente a la limitación de la visión que expresaría la individualidad en el marco de la acción trágica.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 45

pérdida del sentido de comunidad, que está presente en los griegos, y en tanto desplazado del mundo concreto, el hombre simplemente había dejado de comunicarse con *lo divino*, pues la voz que ahora estaba dispuesto a oír era su propia voz, la voz que configuraba su racionalidad.

Ahora bien, si la visión trágica está en contra de esto podríamos preguntarnos cuál es la propuesta de ésta en la que la participación divina adquiera un carácter más activo, lo cual podemos expresar a través de la suficiencia del espacio racional que proponía la modernidad para determinar las acciones. Obviamente, este espacio se contrapone a la dimensión de mundo en la visión trágica, y de forma más interesante, a la individualidad, cuestionando el sentido de la racionalidad, y por esto debemos precisar primero la trascendencia de la perspectiva moderna, y aclarar lo que el pensamiento trágico pretende asumir frente a este racionalismo como la posibilidad de que en este espacio racional se pueda incluir *lo divino*, por medio de lo que significa la comunidad.

Esta perspectiva moderna está marcada por el descubrimiento del espacio geométrico infinito, que marca una nueva posibilidad de *lo divino* que puede pensar el hombre, pues la posibilidad de pensar lo infinito a partir de la racionalidad es también la posibilidad misma de pensar *lo divino*.

La racionalidad se antepone entonces a *lo divino*, y la salida para ello según Goldmann, está en el Dios oculto de Pascal, “un Dios presente y ausente, y no presente unas veces y ausente otras, sino siempre presente y siempre ausente”<sup>92</sup>, y decir esto es cuestionar directamente la infalibilidad de la racionalidad pues resulta claro que ello es comprensible sólo dialécticamente.

---

<sup>92</sup> Goldmann, Lucien. Op. Cit. p. 51.

Cuando nos referimos a este modo de pensar estamos diciendo que desde el punto de vista racional la contradicción no puede verse como contenido del pensamiento sino como aquello que debe evitarse, mientras que la dialéctica permite pensar la contradicción como momento que posibilita la síntesis, la conjunción de una tesis y una antítesis, de la presencia y la ausencia de *lo divino*.

Este Dios oculto, siguiendo a Goldmann, representa un primer momento trágico para el hombre y se refiere a la posibilidad de totalidad generada a través de la contradicción que plantea la existencia misma de *lo divino*. En este sentido es que entendemos la permanente ausencia y presencia de *lo divino* en la acción, pues la contradicción se asume desde la existencia humana en su cotidianidad, en donde *lo divino*, hace manifiesta la arrogancia de considerar como únicos elementos de elección y juicio la voz de la individualidad o, lo que es lo mismo, la incapacidad para ver que la totalidad se acepta a través de ello en la tensión que genera su contradicción, en tanto se presenta en la interioridad y la exterioridad de los hombres<sup>93</sup>.

Ese movimiento de interioridad y exterioridad a través de *lo divino*, es lo que imprime el sentido de comunidad que se pretende rescatar en la visión trágica y que resulta ser el mismo que actúa en el caso de Antígona, puesto que los dioses exigen y condenan al mismo tiempo, una obligación que sintió Antígona y que tuvo que pagar anteponiendo a la verdad y justicia humanas, que en Creonte demostraron su carácter relativo, una justicia absoluta, dioses que le muestran al hombre la fragilidad de su condición humana, que la totalidad es su única posibilidad de vida y también toda la dignidad de su muerte.

Podemos preguntarnos ahora, ¿Cuál es entonces el sentido de *lo divino* en la visión trágica?, y tendríamos que responder que éste se haya referido a la

---

<sup>93</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 53.

condena al individualismo, a la negación de la necesidad de apoyarse únicamente en la propia razón para vivir, el mostrar la insuficiencia de lo concreto considerado enteramente desde lo individual, en pocas palabras, asumir su presencia como totalidad. Así aparece un primer momento en la ampliación de la visión que demanda la comprensión de la tragedia, una primera dimensión, que se expresa como dimensión *divina*.

## 6.2 EL MUNDO COMO DIMENSIÓN TRÁGICA

La segunda dimensión tiene que ver con *el mundo* y se puede ver recurriendo al sentido de la crisis que se da entre el hombre y el mundo social, como fundamento de la tragedia. El mundo es para el hombre una realidad que cambia con el tiempo, y prueba de ello es la historia que, retomando a Lucien Goldmann, muestra la sucesión de “modalidades según las cuales los hombres han visto, sentido, comprendido y sobre todo transformado el mundo físico”<sup>94</sup>. En contra de este mundo es que vemos enfrentada a Antígona, un mundo que es configurado por la ley del tirano.

Goldmann expresa su preferencia por la obra de Sófocles por cuanto en ella: “el mundo se ha hecho confuso y oscuro, los dioses no están ya unidos a los hombres en una totalidad cósmica, sometidos a las mismas fatalidades del destino, a las mismas exigencias de equilibrio y moderación”<sup>95</sup>. En este caso, la dimensión del mundo señala que la posibilidad de comprender la realidad se refiere al hecho de asumir el destino en tanto hombres escindidos de los dioses, tratando de escuchar la voz de los últimos a través de un distanciamiento de la realidad que se presenta como ilusión para la mayoría de los hombres. Esto significa que la totalidad cósmica exige determinar nuestras acciones en la configuración del mundo que involucra la consideración del sentido *divino* en ellas.

---

<sup>94</sup> Goldmann, Lucien, Op. Cit., p. 55.

<sup>95</sup> *Ibíd*, p. 61.

La referencia al mundo por los dioses también se ha hecho oscura y esto demarca el sentido ilusorio que desde el tiempo de la tragedia griega se señalaba para el mundo. Así, las palabras de los dioses tienen un doble sentido a través del oráculo, “un sentido aparente y falso y un sentido oculto y verdadero; las exigencias divinas son contradictorias y el universo es equívoco y ambiguo”<sup>96</sup>, y ¿Cómo puede vivir el hombre en medio de esto? La claridad del mundo se ha perdido, la realidad es sólo una ilusión que el hombre debe dejar a un lado si quiere vivir de acuerdo a la verdad. La forma que encuentra el hombre que adopte una visión trágica será la de enfrentar el mundo como ilusión a través del carácter absoluto de su determinación.

Anteriormente dijimos que *el mundo* sobre el que se adoptaba la visión trágica era el que se configuraba en el encuentro de los distintos mundos concretos, y la aclaración surte efecto ahora porque sólo a partir de ello podemos comprender cual es el mundo que representa una ilusión, el mundo concreto que consideramos escindido de lo demás, el mundo que supuestamente configuramos con nuestra razón. Pero es innegable también, que nuestra existencia tiene lugar en lo concreto, en el espacio que constituye nuestra cotidianidad, con lo cual la negación de este escenario de la vida particular tendría muy poco sentido desde una perspectiva trágica.

El sentido para esto es que el mundo, como nos dice Goldmann, sea para el pensamiento trágico “todo y nada al mismo tiempo”<sup>97</sup>. El hecho de que sea “todo” es claro si atendemos a que constituye el espacio de la existencia del hombre, y es “nada”, porque en tanto pueda considerarse que eso concreto se relaciona con lo demás a partir de valores absolutos, que valgan para todos esos mundos en tanto relacionados, de la totalidad que se expresa en la voz de los dioses, ese mundo en el que el hombre vive no tiene significado real. De este modo, el mundo

---

<sup>96</sup> Goldmann, Lucien. Op. Cit , p. 60.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 65.

concreto representa la única realidad para el hombre, pero también aquella a la que debe oponer su valoración absoluta y determinar sus acciones, sustentadas por la visión trágica, en la realización de esos valores.

El carácter particular se reafirma si decimos, siguiendo a George Steiner, que el mundo concreto que Antígona abandona para enfrentarse a Creonte se fundamenta en el reconocimiento de su condición de hermana, ya que “En la muerte, el marido, el hijo, el hermano pasan del dominio de la polis de nuevo al dominio de la familia”<sup>98</sup>, de modo que lo que Antígona reclama es el reconocimiento de su mundo concreto en una acción particular que configura su mundo.

Ahora bien, si el hombre asume una visión trágica frente al *mundo*, visto como un encuentro de lo concreto, podemos preguntarnos ¿Cómo puede el hombre seguir viviendo en ese mundo que reconoce como una ilusión? Para responder a ello es suficiente con observar que el carácter paradójico del mundo, mi mundo concreto, que es según Goldmann, todo y nada al mismo tiempo, que permite existir y no existir, pues si se tiene que negar lo concreto que es en donde existimos, se negará la posibilidad misma de nuestra existencia, con lo cual, la forma en que el hombre sigue viviendo en ese mundo que es una ilusión, es el vivir la muerte de su existencia concreta.

Tal es lo que apreciamos en Antígona, cuando reconoce su destino: “Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo”<sup>99</sup>. La vida, al mirar trágicamente el mundo se convierte en un vivir su propia muerte y lo que más sorprende es que no encuentre temor en ello sino que hasta le resulte hermoso.

---

<sup>98</sup> Steiner, George. *Antígonas, Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1991. p. 37.,

<sup>99</sup> Sófocles. Op. Cit, v. 70.

Esa actitud, que nada tiene que ver con la resignación, es precisamente lo que constituye la visión trágica, pues la visión corriente trataría de evitar la muerte disolviendo el carácter trágico de la acción, o si no, su acción estaría sustentada por el horror frente a su destino.

Queda sin embargo, otra perspectiva frente a la consideración del mundo como una ilusión, y es la que tiene que ver con la verdad que se manifiesta para el hombre a través de su renuncia al carácter corporal de su existencia. Pero al lado de esto, es importante señalar que aún para Tiresias, quien no posee una experiencia de lo real a través de sus sentidos, la manifestación de la verdad tenga una forma muy peculiar: “(...) escuché un sonido indescifrable de aves que piaban con una excitación ininteligible y de mal agüero. Me di cuenta de que una a otras se estaban despedazando sangrientamente con sus garras, pues el alboroto de sus alas era claro... La ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión (...) Y por ello, los dioses no aceptan ya de nosotros súplicas en los sacrificios, ni fuego consumiendo muslos de víctimas (...)”<sup>100</sup>.

Se trata entonces de un señalamiento de los dioses por medio de las aves, de la verdad como expresión de la naturaleza. De modo que es toda la vida, la relación de *lo divino, el hombre y el mundo*, la que expresa la verdad que sustenta la visión trágica que adopta Antígona, y lo hace en el sentido más simple: el de la contraposición de esta visión trágica a la postura limitada de Creonte.

De la misma forma en que la racionalidad fue cuestionada en la dimensión *divina*, para poder comprender la presencia y la ausencia permanente de lo divino, volvemos a retomarla ahora, para el caso de la comprensión del mundo como todo y nada al mismo tiempo. La salida es ahora igual a la definida entonces, la del pensamiento dialéctico. En esta medida el mundo concreto adquiere un carácter

---

<sup>100</sup> Sófocles. Op. Cit., v. 1005-1020.

contradictorio, pues claramente es la negación del mundo lo que conforma la visión trágica, y la síntesis corresponde a la visión, luego tenemos que avanzar hacia lo que determina la dimensión humana, para hablar con propiedad de ella, pero en este momento la dimensión del *mundo* arroja algunas luces sobre la dialéctica del pensamiento trágico.

En tal caso el pensamiento trágico se torna dialéctico por cuanto la realidad que expresa opone el hombre al mundo sensible, siendo este último la negación que define la tragedia para la existencia del hombre en el mundo. En este sentido la dimensión del *mundo* en la tragedia evoca el contexto social como elemento condicionante del desarrollo de la acción trágica. La oposición al mundo sensible representa la inestabilidad del equilibrio social, pues el desarrollo de la tragedia exige la totalidad que se contrapone a la particularidad de aquel, con lo cual para el hombre trágico el mundo, y como ya se ha expresado a la luz de Goldmann, sigue siendo nada y todo al mismo tiempo, pues aunque se oponga al mundo, sólo viviendo en él puede adoptar la visión trágica.

La dialéctica que se presenta aquí contiene la negación del mundo como un reconocer que la elección que se tomó para actuar en él es limitada, es mostrar que los elementos que componen el mundo son insuficientes para expresar la totalidad que demanda la acción trágica, que en su llevarse a cabo expresa la conjunción de esa totalidad y la particularidad a la que el hombre se ve subordinado en el mundo sensible. Entendemos así que hay una tensión entre la capacidad valorativa del hombre y lo real, considerando que la acción trágica se nutre de valores absolutos que expresan la esencialidad de lo real, mientras que el mundo sensible se somete a la contingencia valorativa, determinada por el momento histórico de la vida del hombre y se desarrolla en la ilusión de la cotidianidad de los hombres. De modo que la visión trágica tiene una exigencia que se esclarece con lo anterior, y es la necesidad de incluir a *lo divino* como totalidad en el mundo, participando de la acción trágica a través del carácter

irreconciliable de los dos. De allí que Goldmann considere una oposición entre el hombre y el mundo<sup>101</sup> por cuanto corresponde a él asumir la presencia de *lo divino* en su vivir en el mundo, y a través de esto, contradecir su carácter contingente.

*El mundo*, como dimensión de la visión trágica nos permite expresar la posibilidad de adoptar tal visión a partir de la configuración del ámbito en que existimos, una configuración que comprende la negación de ese mundo al comprenderlo como un momento de una totalidad que se expresa en la conjunción de los distintos mundos concretos, en donde mis acciones dejan de ser movimientos particulares y lo que se configura finalmente es el encuentro con esa totalidad. Pero el alcance de esa visión se dará únicamente cuando podamos relacionar las tres dimensiones, y por ello el siguiente paso será el análisis de la dimensión *humana*.

### **6.3 LA DIMENSIÓN HUMANA DE LA VISIÓN TRÁGICA**

Lo anterior nos conduce directamente a la dimensión *humana* de la visión trágica, aun cuando desde el principio se viene trabajando por hallar las tres dimensiones ineludiblemente relacionadas.

La exposición de esta dimensión se sustenta, siguiendo la reflexión que hace Goldmann, en dos características esenciales: “la exigencia absoluta y exclusiva de realización de valores irrealizables y su corolario, el “todo o nada”, la ausencia de grados y matices, la ausencia total de relatividad”<sup>102</sup>.

Ambas tienen que ver con la suspensión del juicio particular supeditada a los valores irrealizables, pues estos presentan un sentido irresoluble para la conciencia limitada, la que se define en el mundo sin *lo divino*. Esta carencia es el llamado al absoluto que expresa la totalidad y que debe determinar nuestras

---

<sup>101</sup> Cfr. Goldmann. Op. Cit., p. 71.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 82.

acciones y es lo que se hace manifiesto en el corolario de la ausencia de relatividad, pues la inclusión de la totalidad no admite grados medios sabiendo que la única mediación es el hombre. De acuerdo a lo anterior, la visión trágica comprende la necesidad de decidir considerando la totalidad, pero a su vez tal totalidad se padece; de modo que el sentido determinado por la acción trágica es la unión de la elección del hombre y su padecimiento de la fragilidad de su condición existencial.

A esto se refiere con el encadenamiento necesario de las partes que constituyen lo concreto de los mundos en que el hombre vive, a que la acción que se determina en el encuentro de la diferencia en la totalidad, afecte cada uno de los mundos diferentes que participan de esa totalidad. La particularidad de la existencia que se relaciona con la totalidad es la forma de expresar la dialéctica de la visión trágica.

Ahora bien, la totalidad es lo que determina la dialéctica presente en cada dimensión, luego no puede ser definida de manera general sino al interior de cada uno, pero es claro que la totalidad es en realidad lo que define la negación de la condición particular de la acción. En la dimensión *divina* la totalidad es lo divino que se contrapone a lo humano, pero lo divino visto como el encuentro de la exterioridad de lo humano. En la dimensión *mundo*, la totalidad es la vida que se expresa en la naturaleza y a lo que no tenemos acceso únicamente por los sentidos, y en la dimensión *humana* es lo que representa el “ser hombre”, y que se contrapone al hecho de ser singularidad.

El discurso, para la dimensión *humana*, que parece similar al expuesto para las otras dos dimensiones, se particulariza sin embargo en la mirada que se gesta para el hombre, sobre la existencia que abandona. “Y el alma que se ha encontrado a sí misma mide con ojos extraños su existencia anterior. Le parece

incomprensible, inesencial e inauténtica”<sup>103</sup>. La autenticidad constituye así el carácter propio de la existencia del hombre de visión trágica. ¿A qué se refiere esta autenticidad? ¿Será acaso la de una existencia que se hace diferente por definirse en una construcción particular de mundo? La respuesta no debe ser complicada si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, pues esa particularidad que cuestionamos con una mirada a la modernidad, se mantiene ahora con un matiz que le da un nuevo sentido. Se trata de mantenerla como negación de la experiencia que demanda la visión trágica, pero que al ser vista dialécticamente debe conservarse presente. La autenticidad no está entonces en afirmar la particularidad en relación consigo mismo, lo cual sería una experiencia gratificante sólo para un anacoreta, si lo que se pretende es precisamente lo contrario, que la experiencia que deviene como expresión de la visión trágica sea de orden universal, que esté incluida tanto mi particularidad como las demás, la posibilidad de autenticidad es entonces el existir de esta forma, actuando en el escenario en donde confluye la humanidad.

Sólo en el sentido anterior podemos hablar de visión trágica y esto es demostrado por el acaecer de Antígona, puesto que al entregarse a los brazos de la muerte sabe que esa es la única forma que tuvo de vida, la de vivir su muerte, y eso constituye su verdad, verdad que comparte con el mundo y en donde los dioses niegan y afirman su realidad.

Surge otra dificultad que debe solventarse para seguir adelante. Acostumbrados como estamos a las demostraciones, dudamos de la certeza que pueda tener esa verdad de la visión trágica cuando adolece de una fundamentación teórica respecto a lo absoluto que le da forma. Para Goldmann, esto no es realmente un problema puesto que:

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 84.

No es menos cierto que ninguna convicción, por fuerte que sea, puede conducir a una certeza total y rigurosa mientras proceda únicamente de razones prácticas o efectivas y no haya encontrado un fundamento teórico... pero no por no ser una certeza teórica la existencia de Dios es menos concreta y real; es, si se quiere, una certeza, pero de otro orden, del orden de la voluntad y del valor<sup>104</sup>.

La certeza de *lo divino* en esta experiencia radica entonces en que nada podemos decir sobre él que no sea una contradicción en sí misma, y en tanto su existencia constituye una base de la visión trágica, esto resulta importante porque así se comprende que la experiencia que genera la visión trágica no es verbal, sino una en la que la totalidad del ser humano se vuelque sobre ella.

Si fuera del primer tipo, es decir, una experiencia del orden de las palabras, podríamos caracterizarla propiamente como un diálogo en donde el único interlocutor sería lo divino, y como lo divino permanece en silencio, no sería otra cosa que un monólogo. Pero a pesar de ser un monólogo, la palabra que puede conformarlos sólo llega a ser aquella que exprese la esencia de la visión trágica:

“Diálogos en los que cuenta todo, donde cada palabra pesa tanto como las demás, donde el exegeta nada puede dejar de lado bajo el pretexto de exageración o de exceso de lenguaje, diálogos en que todo es esencial, puesto que el hombre habla al único ser que podría oírle pero sin saber nunca si le oye realmente”<sup>105</sup>.

Así, los diálogos a los que nos enfrentamos expresan un lenguaje que afirma y niega, es un discurso dialéctico como lo muestra Antígona al dar a conocer que no podría vivir sin dar los rituales a Polinices, que no podía vivir sin morir. Pero por eso mismo es que ni Ismene, ni Creonte pueden comprender lo que dice Antígona, y sólo alcanzan a ver una actitud necia frente al hecho, cuando en realidad lo que estaba negando era la forma en que su hermana y el dictador veían el mundo.

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 88.

La exigencia de realización de valores irrealizables es clara porque la acción de Antígona no se cumple con el hecho de haber dado los rituales a su hermano, aunque reconozcamos que con la muerte Polinices retorna al seno del hogar<sup>106</sup>, sino en descubrir que sólo con su destino adopta en vida una visión trágica. ¿Cómo podría haber grados intermedios en ello? ¿Cómo hablar de un estado entre la vida y la muerte? para la visión trágica, y con esto precisamos lo que corresponde a la dimensión *humana*, la única forma de vivir es en función de lo absoluto, en la contradicción que adquiere sentido en el hombre a partir de su condición de ser en el mundo como existencia concreta, y al descubrir que necesita del otro para definir eso concreto que considera propio.

De este modo, podemos observar que la visión trágica es ante todo la expresión de la posibilidad de determinar nuestras acciones en un orden en el que la particularidad de nuestra existencia resulta insuficiente, en donde se tengan en cuenta las tres dimensiones que hemos analizado, y con lo cual el sentido de las acciones está definido en la dinámica de esa totalidad que constituye el punto de encuentro de la particularidad con los demás seres que habitan junto a cada ser en el mundo. Sin embargo, al salir de esa particularidad se puede ver, como en Antígona, que tiene que hacer frente al carácter contradictorio que representa su particularidad con la totalidad de los seres, y en ese sentido, la visión trágica no determina una simple negación de ese carácter sino el apropiarse de éste y hacerlo partícipe de la dinámica de su acción. Por este motivo, la mirada que se posa en la mera particularidad para determinar su proceder no puede considerarse propiamente trágica, así como tampoco la que percibe la totalidad, sino sólo aquella que ve en la totalidad la contradicción de su particularidad y la asume en la dinámica de su acción.

---

<sup>106</sup> Cfr. Steiner, George. Op. Cit. p. 37.

#### 6.4 APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA AL SENTIDO DE LA VISIÓN TRÁGICA

Al llegar a este punto del análisis y dado que ya se han adelantado algunos acercamientos desde la óptica contemporánea, caso concreto: las referencias a Goldmann y Steiner, no podemos dejar de preguntarnos por la pertinencia de un discurso sobre la visión trágica a partir de *Antígona* para la lectura contemporánea, con lo cual nos enfrentamos a la posibilidad de determinar el sentido de la experiencia que genera esa visión. La claridad que precisaremos sobre esta cuestión estará fundamentada en la hermenéutica, pues encontramos muy relacionado el carácter de la visión trágica con la propuesta de la fusión de horizontes que hace Gadamer.

Hemos considerado que el hombre debe asumir trágicamente el mundo en la configuración de tres dimensiones que constituyen la visión trágica: *lo divino, el mundo y el hombre*, y que en la totalidad que ellas contienen se gesta una experiencia en donde se descubre la verdad del mundo, en cuanto mundo concreto relacionado con las dimensiones y este hecho tiene lugar en la medida en que convergen éstas en la determinación de las acciones, pues sólo de esta forma la vida y su carácter activo expresarán el dinamismo que constituye su sentido.

De este modo, podemos decir que cuando el hombre asume la visión trágica lo que hace en realidad es abrirse a las distintas posibilidades que ofrecen los seres humanos, y al respecto consideramos como punto de encuentro con la propuesta hermenéutica esa apertura hacia lo otro. De acuerdo con Gadamer, esta apertura se puede vislumbrar en la tragedia, como una experiencia de abandono de sí mismo para entregarse a la prosecución de la acción trágica pero que al final vuelve a sí para determinar su comprensión de mundo, y esto lo aclara el autor fijando su atención en la figura del espectador de la tragedia, en la forma en que es presentada por Aristóteles.

Para Gadamer, resulta determinante el hecho de que Aristóteles incluya en la definición de la esencia de la tragedia al espectador<sup>107</sup>, pues ello significa que “la tragedia es la unidad de un decurso trágico que es experimentado como tal”<sup>108</sup>, lo cual indica que la experiencia que se genera como trágica es un círculo cerrado de sentido que prohíbe una intervención ajena; de modo que la postura frente a la tragedia, desde la perspectiva del espectador, es la de aceptar el sentido que ella propone. Por este motivo los efectos de temor y compasión, *eleos y phóbos*, que señala Aristóteles, son para Gadamer experimentados no desde la subjetividad sino desde la tragedia misma, por lo cual se sienten como una afección sobre el espectador desde fuera, o en cuanto el espectador se mantenga fuera de sí.

La purificación entonces, se da en el devenir mismo de lo trágico, con lo cual, según Gadamer, sucede una liberación del alma en donde “No sólo queda uno libre del hechizo que le mantenía atado a la desolación y al terror de aquel destino, sino que al mismo tiempo queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es”<sup>109</sup>, con lo cual la inmersión en el decurso de lo trágico es el develamiento de un sentido que se expresa en la tragedia pero que vale para el espectador en cuanto participa activamente de la acción trágica.

Quedar libre de lo que lo separaba de lo que es, o sea, según Gadamer, de lo que lo constituye como hombre concreto en su realidad, es encontrarse en ese ser del que estaba distanciado, de la misma forma en que señala el coro, al ente en su totalidad<sup>110</sup>, de modo que la real posibilidad que se manifiesta aquí es el conocimiento de sí que puede alcanzar el espectador, pues al participar de una unidad de sentido que se mantiene cerrada a la influencia externa, y tal participación es en la acción que condensa la tragedia, la acción que hemos determinado como acción trágica, y como el espectador se reconoce sólo en tanto

---

<sup>107</sup> Cfr. Gadamer, Hans Georg . *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 1988. p. 175

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>110</sup> Tal y como fue expuesto en el apartado 2.3 sobre el coro y el hombre trágico, p. 61

que actúa, entonces lo que conoce es la comunidad de sentido que se expresa en esa acción, con lo cual, resulta que la experiencia que posibilita la tragedia es un conocimiento de sí mismo en tanto relacionado con una comunidad de sentido que desborda su singularidad. La participación de la tragedia es entonces participación en la acción trágica, y en tanto pueda reconocer su singularidad en el sentido que propone tal acción, el conocimiento que alcance el espectador es de él en cuanto ser que actúa.

Ahora bien, el hombre siempre actúa desde su particularidad, desde su mundo concreto, con lo cual, sí participar en la tragedia es desvelar el sentido que ella propone, y conocernos en nuestra particularidad a través de él, podemos comprender que el papel que se define para el hombre es el de dar sentido a esa particularidad a través de la totalidad que sostiene su mundo, y así, la verdad a que tiene acceso el hombre a través de la visión trágica es precisamente la del sentido que expresa la totalidad que convoca en su acción a través de su movimiento, del movimiento que constituye su existencia.

Sólo nos resta definir mejor lo que concierne a ese sentido, correspondiente al reconocimiento de mi singularidad, pues como acabamos de señalar, se trata de una particularidad que sale al encuentro del sentido del mundo y del desarrollo de sus acciones en él, pero que reconoce que es y seguirá siendo un momento particular de la expresión de él.

El sentido de la visión trágica se dice en el orden de lo concreto y lo absoluto, pero como intentamos determinar la posibilidad para el hombre, debemos considerar la forma en que su particularidad se define en la experiencia que deviene de la visión trágica.

Las luces que al respecto puede darnos la postura hermenéutica se tendrá en cuanto definamos su propuesta como una labor de dar sentido, con el

consecuente análisis sobre el mismo al que se refiere la experiencia trágica. Para esto se seguirá el desarrollo de los prejuicios como elementos constitutivos de la experiencia hermenéutica, reafirmando con ello la particularidad que consideramos fundamental, y luego abordaremos la posibilidad que establece la visión trágica en la definición de sentidos de mundo, a partir de la fusión de horizontes que propone Gadamer.

De este modo, Gadamer distingue entre los prejuicios por respeto humano y los juicios por precipitación<sup>111</sup>. Es claro que los segundos corresponden a la parte que puede omitirse en toda labor sana de comprensión, pues hacen referencia a un estado de superficialidad en la determinación del sentido. Sin embargo, los prejuicios por respeto abren una perspectiva que Gadamer asume recurriendo a la ilustración para establecer su valor, pues en esta época, la posibilidad de la razón significó la crítica racional a lo comúnmente aceptado sin examen alguno.

En esta labor crítica, ubica Gadamer la forma en que la ilustración se enfrenta al dogmatismo que se cernía sobre la lectura de la Biblia aduciendo para ello que corresponde a la razón guiar la comprensión que puede generarse en torno a ella, y así llegó a considerar que “la fuente última de la autoridad no es ya la tradición sino la razón”<sup>112</sup>, convirtiendo así la autoridad en un momento de racionalidad que demanda la superación de todo prejuicio para acercarse a la realidad que pretende comprender.

Sin embargo, Gadamer encuentra que este principio de superación de prejuicios constituye otro prejuicio que se impone como escollo para la comprensión desde la finitud de nuestra existencia, y se pregunta si:

---

<sup>111</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 338.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 339.

¿Estar inmerso en tradiciones significa real y primariamente estar sometido a prejuicios y limitado en la propia libertad? ¿No es cierto más bien que toda existencia humana, aún la más libre, está limitada y condicionada de muchas maneras? Y si esto es así, entonces la idea de una razón absoluta no es una posibilidad de la humanidad histórica. Para nosotros la razón sólo existe como real e histórica<sup>113</sup>.

De modo que lo que propone Gadamer es considerar que la posibilidad de apropiarnos de un sentido del mundo es así histórica y por ello exige tener en cuenta que el punto de partida de tal apropiación es la realidad que vivimos, realidad que se nutre de la tradición que nos determina, de una existencia que se aproxima históricamente, y por ello los prejuicios constituyen para el hombre “la realidad histórica de su ser”<sup>114</sup>.

El prejuicio constituye entonces para Gadamer la rehabilitación de la tradición en la labor comprensiva, el suelo en el que debe habitar quien comprende la cosa misma a partir de la diferencia del mundo en el que habita<sup>115</sup>.

No necesitamos distanciarnos mucho de esta exposición para darnos cuenta de algo que podemos señalar: que la condición histórica que constituye la particularidad del hombre es un elemento esencial en la comprensión del mundo.

Por esto es tan importante para Gadamer rehabilitar la autoridad y la tradición, como fuentes de prejuicios que determinan la singularidad de la aproximación al mundo y encuentra que la acepción de autoridad que prevaleció desde la ilustración se entiende como una obediencia ciega, contraria a la razón y la libertad, y para solventar esto propone que la autoridad se entienda como “un acto de reconocimiento y conocimiento”<sup>116</sup> con un movimiento personal que resulta necesario.

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 343.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 344.

<sup>115</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 336 ss.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 347.

De lo que se trata es de reconocer los límites de comprensión frente a otro, reconocer la multiplicidad de perspectivas, con lo cual la autoridad no es algo que se otorga, como en el caso de la voz de la Iglesia respecto al sentido de la Biblia, sino que se adquiere, que se gana en la fundamentación de validez que propone para su sentido.

De igual modo, la tradición considerada como forma de autoridad es rehabilitada en la idea de que la tradición no es algo estático sino que necesita ser admitida, y todo cambio en el orden temporal es una relación con esa tradición que genera una nueva forma de validez<sup>117</sup>.

Por lo tanto, la rehabilitación del prejuicio en la teoría hermenéutica tiene dos propósitos que sostendremos: la conservación del carácter dinámico de la aproximación comprensiva y la consideración de nuestra particularidad como noción límite. Se habla de noción límite porque efectivamente es nuestra existencia la que determina la comprensión del mundo, y es a partir de ella que podemos aproximarnos a una visión trágica en donde se reconoce al otro y su posibilidad de asumir una visión trágica.

En la hermenéutica de Gadamer, esa posibilidad, configurada a partir de nuestra particularidad, se dice como horizonte, término que corresponde al reconocimiento de las múltiples perspectivas que se generan en torno a algo.

Basado en ello, Gadamer define lo que significa la comprensión: “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos”<sup>118</sup>. Los presuntos horizontes son los que se convierten en un principio en perspectivas individuales, pero el mantenerlas como verdades es un paso en falso para la labor de dar sentido, pues este último se define en la fusión de los

---

<sup>117</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 350.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 376-377.

horizontes, vista como el encuentro de la individualidad con lo exterior. Tal fusión tiene lugar en una actividad de cuestionamiento de las cosas, en una aproximación que involucra una pregunta, y de este modo nos acercamos al otro cuestionando lo que dice, con el propósito de buscar una respuesta que conjugue tanto los prejuicios y mi reflexión que constituyen mi horizonte, como el horizonte que reconozco para el otro<sup>119</sup>.

La aplicabilidad de estos conceptos para la visión trágica se da en el momento en que tratamos de ver que los discursos de Antígona y Creonte ejemplifican la posibilidad de una comprensión real. La justificación de la acción de cada uno puede hacerse a la luz de un carácter prioritario de los criterios que presentan y asumen al momento de decidir. Para Antígona impera el deber para con su hermano, expresado en la ley no-escrita que no alcanza a contemplar el decreto de Creonte y que expresa la particularidad de su situación, y para Creonte impera la rigurosidad de la ley escrita.

Pero lo cuestionable respecto a ellos no es el criterio que guía sus determinaciones, sino la forma en que asumen el criterio del otro: para Antígona su proceder reconoce la postura de Creonte pero le resta validez apelando al carácter común de su criterio, mientras que a él le resulta inadmisibles considerar la particularidad del hecho. Sería insensato tratar de decir quién tenía razón, pero no lo es tanto el señalar que es significativo el hecho de que el desenlace de la tragedia nos muestre a través de la voz de Tiresias que la limitación de la visión de Creonte era algo tan peligroso que resultó incontrolable, una limitación que se basa en la ausencia de reconocimiento de la perspectiva del otro.

La posibilidad de hacer una lectura de *Antígona* a través de esta propuesta hermenéutica se relaciona entonces con la alternativa que nos brinda para

---

<sup>119</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 452 ss.

comprender en el plano de la experiencia lo que se ha dicho sobre la visión trágica, y esto recurriendo a la forma en que la hermenéutica define una aproximación al otro en la definición de un horizonte propio.

*Lo divino, el mundo y lo humano*, son los elementos con los cuales se determina la aproximación, desde la perspectiva de la visión trágica, y en tanto constituyen dimensiones de la visión trágica, están referidos a la totalidad que contiene la particularidad del hombre, luego el punto de encuentro con el otro está en la configuración de lo propio y lo extraño, lo que pertenece al otro, en la totalidad que contiene a ambos.

El sentido que puede definirse es entonces el que deviene de la totalidad, pero en tanto expresada en la relación con lo otro, y de esta forma, si pretendemos que la comprensión del mundo que genera la visión trágica es comprensión de la particularidad, el retorno a esta última tras la experiencia trágica define una ampliación en la visión puesto que resulta inmersa en un plano en el que se involucra al otro.

¿Cómo retornó Creonte a su mundo? ¿Cómo asumió Antígona la ampliación de su visión?, estas son preguntas fundamentales que en este momento ya podemos responder. Creonte retorna a su mundo diciendo: “Temo que lo mejor sea cumplir las leyes establecidas por los dioses mientras dure la vida”<sup>120</sup>, reconociendo que su visión sobre el caso particular de Antígona fue muy sesgada, pero esto sólo lo pronuncia en tanto enfrenta el dolor que le procura su determinación. La ampliación de su visión llega entonces al final, cuando la particularidad del hecho se hizo evidente, y por ello no podemos hablar de una visión trágica en Creonte, aunque tampoco podemos desconocer que es en tensión con él que se define la visión trágica de Antígona. Creonte desconoce una parte integrante de la tradición,

---

<sup>120</sup> Sófocles. Op. Cit., v. 1110.

lo que en la hermenéutica constituye un prejuicio legítimo, la ley no-escrita, y al hacerlo configura su visión, el horizonte de su acción, de forma insuficiente, erigiendo así una barrera infranqueable frente a Antígona y las razones que ella podía aducir, y esta falta es la que marca su retorno a su mundo, pues al negar algo que estaba presente en él niega la posibilidad de conservarlo, y la muerte, como el mayor momento negativo, es lo que configura de nuevo su mundo y así su retorno se da como un reconocimiento de su limitación.

Pero sólo a través de Creonte podemos hablar con propiedad de una visión trágica en Antígona, pues Creonte constituye el otro que está presente en el horizonte que ella define. La pregunta por la forma en que Antígona asume la visión trágica es la pregunta por el sentido de su acción, y tras lo que acabamos de ver podemos proponer que se trata de la pregunta por el horizonte que Antígona define.

Desde el punto de vista de las dimensiones de la visión trágica, encontramos que en la determinación de Antígona se manifiestan las tres dimensiones, pero desde el punto de vista de la hermenéutica lo que debemos dejar en claro es lo que constituye lo otro que participa de esa determinación. *La voz del pueblo, que se expresa en el reconocimiento colectivo al proceder de Antígona, es un elemento clave para hablar de lo otro, puesto que constituye la intervención indirecta en la prosecución de la acción trágica.*\* El carácter indirecto viene señalado por el hecho de que no se exprese a través de Antígona, sino posteriormente de Hemón cuando exhorta a su padre a que escuche esa voz, y éste le responde: “¿Y la ciudad va a decirme lo que debo hacer?”<sup>121</sup>.

Lo que Creonte no veía era que la voz de la ciudad no era la directriz de su acción, como no fue para Antígona, sino un elemento que debía conjugar en su decisión, y

---

\* Subrayado nuestro.

<sup>121</sup> Sófocles. Op. Cit, v. 730.

como la determinación de Antígona expresa esa voz, vemos que está presente en su horizonte.

Otro elemento que subraya la visión trágica del mundo se halla en el edicto de Creonte, el cual, es reconocido por Antígona desde un principio, aun cuando sea para negarlo, pero no sin hacer manifiesto antes, el carácter particular del hecho que le permite proceder de esa forma: “Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno?”<sup>122</sup>.

La condición particular del hecho es lo que le permite negar la postura de Creonte y de esta forma parece innegable que Antígona incluya a Creonte como lo otro y determine a partir de éste su proceder, luego el horizonte que define la acción de Antígona corresponde a la apertura de los distintos horizontes que demanda la hermenéutica para llevar a cabo una labor comprensiva del mundo, y el sentido que expresa Antígona es el de la posibilidad que da la tragedia para tal comprensión.

La posibilidad está volcada sobre la particularidad de quien asume la visión trágica del mundo, es decir, que la posibilidad real que podemos notar a través de la hermenéutica es que la condición para ampliar nuestro modo común de ver las cosas es el de definir primero nuestra particularidad en el mundo, el horizonte que nos permitirá apropiarnos de un sentido, y este horizonte se convierte en punto de partida y de llegada, a través de un devenir de esa particularidad en la totalidad que hemos expresado como *lo divino, el mundo y el hombre*, pues sólo a través de la totalidad nuestra singularidad adquiere sentido en relación con los demás, y así nuestras acciones adquieren un carácter más humano, pues se definen como propias en relación con el mundo.

---

<sup>122</sup> Sófocles. Op. Cit, v. 20.

## CONCLUSIONES

- La tragedia *Antígona* de Sófocles nos permite vislumbrar la necesidad de que nuestras acciones en el mundo estén referidas a un orden universal que trasciende nuestra particularidad, así, comprendemos que la posibilidad de considerar la acción de Antígona como trágica se da en cuanto descubramos que la visión del mundo que asumió para actuar es trágica por los elementos que comprenden su visión y que determinan su acción, estos elementos son: *lo divino, el mundo y el hombre*. Pero para llegar a establecer la necesidad de esta visión debemos considerar la forma en que ella se configura a partir del mundo concreto en el que existe el hombre y que define su particularidad, de modo que la presente monografía constituye un intento para definir que las acciones del hombre corresponden a un sentido que se puede ver sólo en tanto abandonemos la idea de que aquéllas sólo afectan nuestra singularidad.

- La definición de la tragedia que nos da Aristóteles constituye una aproximación a la esencia de la acción trágica que puede determinarse en la unidad que la sustenta. En este sentido, la unidad corresponde al argumento por medio del cual la acción se desarrolla, y que se da según la necesidad, de tal modo que la acción sucede necesariamente y de tal forma se expresa.

- La unidad de la acción trágica comprende además la posibilidad de establecer el carácter humano que ella expresa, lo cual nos permite esclarecer que la determinación de la acción corresponde a una postura frente al mundo que el hombre asume, y que en Grecia tal postura estaba determinada por el predominio del bien de la comunidad (de la *polis*), sobre el individuo, de tal modo que la acción emprendida por un hombre representaba la dinámica de la comunidad y ésta marcaba su sentido.

- La posibilidad de participar de la unidad de la acción trágica se presenta en cuanto nos apropiamos del papel de espectadores, teniendo en cuenta que éste participa de la acción misma y la recrea asumiendo la visión que en su devenir constituye la acción trágica. En este sentido, la *catharsis* que produce la tragedia se refiere a un olvido de sí para salir al encuentro con el sentido de comunidad que expresa la acción trágica, y este sentido de apertura domina la posibilidad real de tomar parte en la acción de la tragedia.

- En el discurso de Antígona, tal sentido de apertura está definido a partir de tres dimensiones: la dimensión *divina*, como precepto de su determinación, la dimensión de *mundo*, vista como la tensión entre la inmediatez y el sentido oculto en la acción, y la dimensión *humana*, que corresponde a la tensión entre la particularidad y la comunidad. Tales dimensiones definen el proceder de Antígona como una acción trágica, en cuanto la tensión que generan es asumida en la prosecución de su acción.

- El discurso de Creonte adquiere sentido desde la perspectiva de la necesidad de la acción trágica, y corresponde al momento negativo que nutre la acción de Antígona, pues la limitación de la perspectiva de aquel, que se hace evidente al final de la obra, representa la contraparte a la ampliación de la visión que Antígona definía con su acción. Por lo tanto, *la visión trágica* se configura en tensión con la limitación que corresponde a quien trata de comprender el mundo a partir de sí mismo sin tener en cuenta los otros.

- El coro representa en *Antígona* una exigencia clara para el hombre que adopta la visión trágica, la de violentar la individualidad a partir de la consideración de que el hombre pertenece a *lo ente*, una totalidad en la que él se ve inmerso. Tal violencia debe ser ejercida en la existencia misma, y por ello se trata de expresarla en cada acción emprendida.

- La posibilidad de comprender *el mundo* como dimensión de la visión trágica del mundo, corresponde a la consideración de este último como el escenario de la particularidad del hombre y de aquel como la totalidad a la que éste hace referencia con su acción. Esta totalidad corresponde al punto de encuentro de los distintos mundos concretos, de modo que la dimensión alude al sentido de la diferencia en las perspectivas que pueda tener el hombre, y esa diferencia tiene que estar incluida en la determinación de sus acciones.

- La dimensión *divina* corresponde en *Antígona* a la voz que la protagonista apela para su determinación y expresa el espíritu común del pueblo, por cuanto éste la justifica al final. Pero para nosotros, la dimensión *divina* hace referencia al cuestionamiento de la razón como elemento suficiente para determinar nuestras acciones, como si éstas fueran un reflejo de nuestra interioridad. Por ello, la tensión que se presenta en la dimensión *divina* corresponde a los elementos de la interioridad y exterioridad en el hombre, siendo la dimensión *divina* la que define esta última, y que en el caso de *Antígona* está representada por la voz de los dioses.

- La dimensión *humana* establece que la comprensión que puede alcanzar el hombre de sí mismo se da en cuanto examina su relación con la totalidad del ser hombre, lo cual se presenta a través de la relación que él establece con los demás. Así descubre que todos están relacionados con la totalidad como partes que se definen en ella y por este motivo, la dimensión *humana* se presenta como tensión entre la totalidad de los hombres y la particularidad de su existencia, pero no puede abandonar una para entregarse a la otra, sino que debe actuar en correspondencia con las dos, manteniendo la tensión que generan.

- Puede establecerse la posibilidad real de la visión trágica a partir de la idea de la fusión de horizontes que plantea la teoría hermenéutica de Gadamer, la cual se sustenta en la apertura hacia el mundo, al salir al encuentro con el otro, con el

propósito de alcanzar una comprensión de sí. El sentido de la acción es entonces el de definirse en relación con los demás, para lo cual es necesario definir primero una perspectiva propia frente a los hechos, un horizonte, que sólo nos permitirá comprender en cuanto ésta tome en cuenta los horizontes que pueden surgir de parte de los demás, formando así una experiencia que se legitima en el mundo.

- *La visión trágica* constituye entonces una forma de asumir el mundo como el espacio de encuentro con los otros, y esto representa mantener la tensión que tal horizonte genera respecto a la particularidad, ante lo cual se imponen límites para la acción, siendo entre estos la muerte el único infranqueable, pero preferible, a continuar viviendo sin poder adoptar la verdad que se le descubre al hombre con esa visión: que la posibilidad de la acción es para él la posibilidad de comprensión del mundo, y sólo en tanto acontece esto, puede el hombre comprenderse a sí mismo.

- Este trabajo constituye un primer paso en el análisis de la tragedia griega, por lo cual consideramos enriquecedor realizar una aproximación a la visión trágica a partir de las nociones de la teoría política, por medio de la cual se pueda vislumbrar la posibilidad de abrirse al otro como un momento de la configuración del espacio de las diferencias, y determinar en qué sentido puede establecerse que ésta constituye un elemento trágico de la visión.

## BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. 1990. *Poética*. Traducción del griego y notas de Angel Capelleti. Caracas: Monte Ávila.

ARISTÓTELES. 1979. *Poética*. Traducción del griego y notas de Francisco De P. Samaranch. Madrid: Ediciones Aguilar.

ARISTÓTELES. 1994. *Ética Nicomaquea*. Bogotá: Ediciones Universales.

ARISTÓTELES. 1999. *Retórica*. Traducción del griego y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.

GADAMER, Hans Georg. 1988. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.

GOLDMANN, Lucien. 1985. *El Hombre y lo Absoluto*. Barcelona: Península.

HEIDEGGER, Martín. 1999. *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa.

JAEGER, Werner. 1997. *Paideia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

LESKY, Albin. 1976. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

MARRAMAO, Giacomo. 1998. *Cielo y tierra, genealogía de la secularización*. Barcelona: Paidós.

NUSSBAUM, Martha. 1995. *La fragilidad del bien*. La Balsa de la Medusa.

REINHARDT, Karl. 1991. *Sófocles*. Barcelona: Destino.

RICOEUR, Paul. 1998. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo Veintiuno.

SÓFOCLES. 2000. "Antígona" en *Tragedias*. Madrid: Gredos.

STEINER, George. 1991. *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.

TORREALBA, Lossi Mario. 1975. *Esquilo, Sófocles, Eurípides*. Caracas: Ávila gráfica.

VERNANT, Jean-Pierre. 1992. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.