

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

rodriguezfreire@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5397-7443

LAS MANOS DE ANTÍGONA

ANTIGONE'S HANDS

PALABRAS CLAVE:

Antígona, manos,
Sófocles, piedad,
agencia femenina.

El ensayo explora la centralidad de las manos en la trilogía tebana de Sófocles, especialmente en *Antígona*, donde el tacto se convierte en el núcleo de una ética del cuidado y una política del cuerpo. Frente a las manos autoritarias de Creonte, las manos de Antígona encarnan una justicia táctil, una *philia* que transforma el deber funerario en gesto político. El texto articula un diálogo entre Nicole Loraux, Michael Naas, Judith Butler y Adriana Cavarero, proponiendo una lectura en reversa—inspirada en Ranajit Guha—que hurta a Antígona del archivo patriarcal para restituir su agencia. Así, su suicidio deja de ser pasivo y se vuelve un acto de soberanía, una decisión propia que resiste la ley del padre y revela la potencia ética del gesto mínimo.

KEYWORDS:

Antigone, hands,
Sophocles, piety,
female agency.

This essay examines the centrality of hands in Sophocles' Theban trilogy, especially in Antigone, where touch becomes the core of an ethics of care and a politics of the body. Opposed to Creon's authoritarian hands, Antigone's hands embody a tactile justice—a philia that turns the funerary rite into a political gesture. Engaging with Nicole Loraux, Michael Naas, Judith Butler, and Adriana Cavarero, the text proposes a reverse reading—drawing on Ranajit Guha—to steal Antigone back from the patriarchal archive and restore her agency. Her suicide, thus, ceases to be passive and becomes an act of sovereignty: a self-determined decision that resists the father's law and reveals the ethical power of minimal gestures.

En eso consiste mi latrocinio:
 en sustraer las figuras femeninas a su contexto y
 dejar que la tela rasgada permita entrever los
 nudos que conforman la trama conceptual que las
 oculta.

Adriana Cavarero, *A pesar de Platón*.

1.

Son las muertes sin entierro las que han mantenido a lo largo de los siglos la gloria de Antígona, una gloria que nadie quisiera compartir por la violencia que lleva inscrita en su sino. Su historia en manos de Sófocles ha tendido a ser leída como la principal obra de la antigua Grecia dedicada a la ley, incluso después de que Freud enalteciera la figura de Edipo. La tragedia, recordó George Steiner (2020), surgió como resultado del cruce entre determinadas nociones helénicas de la ley y del castigo, “concepciones fundadas en la relación agonística del hombre ateniense consigo mismo, con la naturaleza y con los dioses” (40). Pero aquí estamos ante una joven mujer. Desde Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*, que la convirtió en paradigma del conflicto entre la ley de la ciudad y la ley divina, hasta Judith Butler (2001), que leyó en ella la posibilidad de un parentesco no regulado por la norma estatal, o Alenka Zupančič (2023), quien la presenta como una figura del deseo que atraviesa la ley y la corroe desde dentro, y Luce Irigaray (2016), que lee Antígona desde la diferencia sexual (ella no representa simplemente la mujer frente al hombre, sino la irreducibilidad de lo femenino frente a un orden simbólico que lo ha borrado o reducido), las lecturas más conocidas han puesto el acento en la oposición entre discursos, normas y poderes. Sin embargo, quisiera aventurar una inflexión, dado que la atención que ha recibido ha tendido a abstraer lo que en Sófocles aparece encarnado, pues en sus obras la ley no existe sin cuerpos, y esos cuerpos se expresan en gestos. No es que el cuerpo no aparezca en Butler, Zupančič o Irigaray, pero, como intentaré mostrar, Sófocles manipula de manera deliberada al espectador mediante singulares repeticiones y asociaciones corporales que refuerzan el reconocimiento trágico. Si seguimos la trama de Antígona, descubriremos que la confrontación legal se hace visible sobre todo en un campo corporal que es el de las manos (χέρια, chéria). Los pies y los ojos, además de la voz, también

resultan relevantes, más allá de *Edipo Rey*, pero en este trabajo me centraré principalmente en el tacto, dado que se trata de un sentido que logra revelar toda una poética corporal que es, al mismo tiempo, una política corporal que atraviesa la trilogía tebana. Sófocles multiplica sus referencias en cada una de las obras que la conforman, lo que hace que las manos jueguen un rol fundamental: obedecer o quebrantar la ley, hacer visible la piedad, ejercer la soberanía, ejecutar órdenes, matarse a sí mismo o cuidar a los muertos: “¿ayudas a estas manos a levantar aquel cadáver?” (εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερσί, *ei tón nekron xýn tíde koufieís cherí*, vv. 43), le espeta Antígona a su hermana Ismene, en la traducción de Ignacio Errandonea (1991), mientras Assela Alamillo (1981) escribe, con cierta performatividad: “(Levantando su mano) Sí, junto con esta mano, quieres levantar el cadáver”.¹ En *Antígona*, por tanto, las manos constituyen una extensión heterogénea del poder, del deseo y de la agencia. A través de los gestos y acciones de sus protagonistas, en especial de Antígona y de Creonte, la obra escenifica no sólo un conflicto entre leyes divinas y humanas, sino también una honda confrontación entre dos formas de ejercer el poder. A lo largo de este ensayo, quisiera aventurar que el contraste entre las manos de Antígona y las de Creonte visibiliza además de una disputa política, un modelo alternativo de ética y de responsabilidad encarnado por una niña, *παῖς* (*país*), como se indica en varios momentos de la tragedia, por una muchacha (*παιδίσκη*, *paidískē*, “niñita, muchacha”). Dislocándose del lugar que la *polis*, en tanto mujer, le ha asignado, Antígona transgrede un decreto que, escrito por su propia mano, Creonte ha promulgado, a saber, la prohibición de darle sepultura a su hermano Polinices. Se trata de un gesto, y aquí sigo la lectura de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1972), a través del cual la muchacha no actúa movida por un afecto personal o incestuoso (como se ha tenido a señalar), sino por el principio de que todos los muertos merecen igual rito: “proclama la igualdad del deber religioso que se impone respecto a todos sus difuntos, cualquiera que haya podido ser su vida” (92). Para ella, que ha perdido a

¹ La traducción de ediciones Cátedra escribe: “Se trata de si vas a levantar el cadáver unida a estos mis brazos”, traducción que da cuenta del sentido, a costa de obliterar el rol de las manos, rol que se encuentra en resonancia con otras manos en la trilogía tebana. En lo que sigue, citaré indistintamente de las traducciones de Gredos, CSIC (bilingüe, pero que lamentablemente contiene algunos errores) y Cátedra, señalando siempre los versos, a fin de buscar la mejor manera de traducir el texto de Sófocles, ajustándome, tanto como me sea posible, al griego con el que escribió *Antígona*. Para ello, me he valido del sitio <<https://www.greek-language.gr/>>.

gran parte de los suyos, la fidelidad familiar se transforma en fidelidad al culto funerario, única forma posible de preservar la existencia del γένος (géno). Su condena, por tanto, no debilita su convicción, la refuerza. En el mundo que Antígona habita, la *philía* familiar y la muerte se confunden, formando un universo autónomo, regido por su propia δίκη (*díkē*), esto es una justicia subterránea, distinta de la de Creonte y de la ciudad.

2.

Las manos de Antígona son manos que cuidan y recuerdan, que actúan impulsadas por el amor fraternal, pero también por un compromiso ético con los muertos. Como ha mostrado Robert Garland (1985) en su clásico libro *The Greek Way of Death*, tomando como ejemplo precisamente su figura, en la Atenas clásica el deber de honrar y atender a los muertos recaía sobre todo en las mujeres de la familia, lo que confería a sus acciones un sentido de obligación religiosa y moral comparable. Tal deber no se consideraba un gesto excepcional, sino la continuación de una práctica femenina esencial y socialmente reconocida, aunque confinada al ámbito doméstico, y cuyo incumplimiento era considerado ὕβρις (*hýbris*), esto es, una ofensa a los dioses y a la dignidad humana. Ahora bien, si el gesto de cubrir el cuerpo de Polinices con polvo —un acto mínimo, pero que constituye un ritual al que Antígona no está dispuesta a sustraerse— pone en crisis toda la estructura de poder de Tebas, es porque Antígona ha politizado el *oikos*, volviendo público aquello que estaba circunscrito al espacio íntimo de la familia. Y lo hace no desafiando la autoridad de Creonte por medio de la fuerza, sino mediante el cuidado, la fidelidad y la acción concreta que sus manos ponen sobre un cuerpo ultrajado, un cuerpo que, con los siglos, se ha convertido en todos los cuerpos ultrajados. Como ha señalado Butler, este gesto invoca una ley no escrita (ley divina o ética del cuidado) que se sitúa fuera del marco de la autoridad estatal, pero que lo cuestiona desde dentro, puesto que Antígona “no puede hacer su reivindicación fuera del lenguaje del Estado, pero tampoco esa reivindicación que quiere hacer puede ser asimilada plenamente por el Estado” (48). Empero, el o, mejor, los múltiples actos de habla de Antígona se acompañan de un gesto físico que no se circunscribe simplemente al ritual, sino que es también un gesto que adquiere un carácter político, en la medida en que *pone el cuerpo*, y lo hace *como mujer*, y tal vez menos que una mujer, dado que no tiene más de 15 o 16 años, ni está casada, sólo comprometida. En cambio,

las manos de Creonte son manos que dictan y castigan, representando el monopolio masculino de la ley y la condena, el deseo de orden y control en el reino de los vivos. Se trata de manos que no tocan, no cuidan y no entierran, pero sí amenazan, firman decretos o señalan algún culpable. En su afán por mantener intacto el cuerpo del Estado, desatiende los cuerpos humanos, como el cadáver de Polinices, el cuerpo de Antígona, el cuerpo de su hijo, que terminará por quitarse la vida, e incluso el de su esposa, reconociendo tan sólo en el éxodo comático (ἐξοδος κωματική, *exodos komatikē*) (vv. 1261-1346), esto es, en un final marcado por un tono emocional, generalmente de dolor o duelo, su “ceguera”, al punto de señalar, en su última intervención, que “todo era calamidad cuanto tenía en mis manos” (τὰν χερσῶν, *tan cheroín*, vv. 1345). Desde esta lectura, la rigidez (la ceguera) de Creonte representa la lógica que niega lo vulnerable y castiga lo que no se subordina a su ley, ley que, por provenir del rey se consideraba inviolable. El contraste entre ambos personajes puede leerse entonces como el de dos regímenes corporales y simbólicos. Antígona representa una ética de la proximidad, del cuerpo y de la responsabilidad afectiva que politiza lo aparentemente no politizado, mientras Creonte inscribe una política de la distancia, de la norma y de la sanción. Mientras ella actúa con sus manos por deber propio, él se impone desde la autoridad abstracta que le permite una posición de género y de poder que excluye otras formas de relación. De ahí que, para Irigaray, su actuar responde al respeto del orden cósmico, en el entendido de que “el cosmos, para los griegos, refiere a un orden abarcador en el que se incluyen la naturaleza y los seres vivos, los dioses y los seres humanos” (138). Por tanto, el hecho de que Polinices no reciba entierro es un acontecimiento que “daña la vida de todos los seres vivos” (141). En su estudio sobre la muerte dentro del sistema de pureza y contaminación, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion* (1983), Robert Parker señala que esta tragedia “presenta, a primera vista, una excepción” a las prácticas funerarias atenienses, ya que la prohibición de Creonte indigna a los dioses, al tiempo que permite que sobrevenga la contaminación (*miasma*). Para Parker, en el universo religioso griego, negar la sepultura era una violación fundamental del orden cósmico y de la piedad, pues rompía la comunicación entre humanos y dioses, tal como lo recuerda Tiresias cuando señala que los fragmentos del cuerpo de Polinices están contaminando los altares, escena que Parker interpreta como una representación concreta del *miasma*: la impureza del cadáver se extiende hasta impedir todo sacrificio, “haciendo imposible el comercio entre los hombres y los dioses” (36-38). *Antígona*, por tanto, es una obra

que interroga sobre qué manos queremos que rijan el cosmos. A través de las manos Sófocles nos deja, si bien a contrapelo, entrever un modelo de justicia que no se impone, más bien se ofrece, a fin de respetar la armonía no sólo de los cuerpos, sino también de toda la vida sobre la tierra. Ello hace que la piedad se desplace de la devoción religiosa hacia una ética en tanto relación de cuidado, una ética que es la preocupación por las vidas precarizadas.

3.

Ahora bien, para comprender la (po)ética del tacto, es necesario tener en cuenta las tres obras de Sófocles que conforman el modo en que asumió el ciclo tebano. Como señaló Zupančič, *Antígona* no puede entenderse de forma aislada, porque está entramada con las otras dos tragedias. Los acontecimientos centrales de esas obras forman parte del núcleo mismo de la figura de Antígona y son inseparables de ella. El hecho de que Sófocles haya escrito primero *Antígona* —aunque, dentro del relato mítico, su lugar sea el último— muestra que los episodios y motivos fundamentales de *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* ya estaban contenidos, de algún modo, en su concepción inicial, pero, más importante para este ensayo, permiten comprender mejor su actuar. En este sentido, la acción de Antígona, en lugar de depender de un pasado, lo convoca y lo implica en sí mismo. En otras palabras, no podemos leer las manos de Antígona sin considerar el rol que juegan las manos de Creonte y, también, las de su padre. Recuérdese que, tras descubrir que ha matado a Layo y que se ha casado con Yocasta, Edipo se ciega con los broches del vestido de la que es su madre y pide ser expulsado de Tebas. En medio de la devastación, entra en escena con los ojos vacíos y las manos ensangrentadas, y pide ver, es decir, tocar a sus hijas. Cuando toma a Antígona y a Ismene de las manos, asistimos a un gesto que condensa todo el reconocimiento trágico; el rey que había gobernado por la mirada encuentra, en el tacto, su única forma de (re)conocimiento y de amor. Las manos que habían matado y cegado ahora suplican y acarician. La obra concluye con Edipo ciego, sostenido por sus hijas, pidiendo ser conducido fuera de la ciudad. El encuentro con ellas resulta, así, significativo: “¿Dónde estáis, hijas mías? Venid a estas manos, hermanas de las vuestras” (vv. 1481-1482). Edipo, en su última aparición, las recibe, las abraza y permanece junto a ellas, desafiando a Creonte, que le ordena soltar a las niñas (παῖδιά, *paidiá*): “En modo alguno me las arrebatarás” (vv. 1523),

le responde. Luego, siguiendo el hilo de la trilogía, veremos que serán esas mismas manos tomadas las que darán inicio a *Edipo en Colono*. Guiado por Antígona, el viejo Edipo aparece en el escenario ciego, andrajoso y fatigado tras un largo viaje: “Siéntame y cuida de este ciego”, le indica a su hija, a lo que ella responde: “No tengo que aprender a hacerlo, debido al largo tiempo que vengo haciéndolo” (vv. 22-24). Esta imagen inaugura la tragedia, pues la muchacha sostiene al padre degradado, sustituyendo la vista perdida por el tacto. Una Antígona adolescente encarna así una piedad activa, la mano filial que restituye, con cuidado y acompasamiento, la dignidad del cuerpo ciego paterno. Pero entre todas las referencias a las manos que aquí encontramos, hay una en particular que quisiera resaltar, porque en ella encontramos la ética a la que nos conminan las manos de una muchacha que a su corta edad le ha tocado asumir una responsabilidad con la muerte, a fin de sostener la vida, como diría Irigaray. Edipo, sin saberlo, llega a Colono, un demo cercano a Atenas, y también sin saberlo, se sienta en un lugar sagrado perteneciente a las Euménides. Entonces, un habitante del lugar se le acerca para indicarle dónde se encuentra, pero será el Coro el que le dirá que debe levantarse, ya que ha profanado un espacio prohibido a los mortales. En ese momento, Antígona lo ayuda a incorporarse, a fin de salir del sacro espacio (vv. 189-191). Habiendo caminado hasta salir del terreno mancillado, siguiendo las referencias del Coro, y encontrado un lugar apropiado para sentarse, su hija le dice: “Padre, yo me ocupo de esto. Con suavidad... asegura un paso con otro paso, reclinando tu cuerpo anciano en mi mano [χέρα, chéra] cariñosa” (vv. 197, 199-201). Tanto la traducción de Alamillo (Gredos), como la de Errandonea (CSIC), traducen χέρα, chéra, por “brazos” y “brazo”, respectivamente, obliterando así el lugar central que Sófocles le ha dado a la mano en esta escena en particular, y a las manos en la trilogía en su conjunto. Restablecer el lugar de la mano, veremos, es clave para comprender la frase toda, pues permite leer desde esta Antígona a la que confrontará las manos de Creonte. Del protohelénico *armód’dō, que a su vez proviene del protoindoeuropeo *h₂er-, el primer verbo importante aquí es ἁρμῶσαι (hármōsai), que Liddell y Scott tradujeron en *A Greek-English Lexicon* (1940), como “encajar”, “unir” y también “juntar”, pero que además podría traducirse como “ensamblar”, y, “en general, [como] adaptarse, acomodarse”. Antígona no ordena a su padre que camine, sino que armonice su paso con el suyo: “Con suavidad [o, también, con tranquilidad] asegura un paso con otro paso”. El verbo tiene el mismo origen que ἁρμονία (harmonía, “acorde, unión”), de manera que el movimiento de ambos cuerpos es una

forma de sintonía o armonía corporal y, podríamos agregar, ética, dado el lugar del cuidado que revela. A continuación, tenemos la imagen del cuerpo que se inclina: “reclinando [o inclinando] tu cuerpo anciano en mi mano cariñosa” (γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σὸν προκλίνας, *geraōn es chéra sōma sòn proklínas*). El participio προκλίνας sugiere un gesto de rendición, de abandono confiado, en el que cuerpo y mano se articulan de manera armonizada. Teniendo en cuenta entonces la traducción de los términos centrales de esta frase, podría considerarse la acción de Antígona (tanto verbal como corporal), una *justicia del contacto*, que sustituye aquí a la ley del castigo, ya que donde antes Edipo se golpeaba los ojos con sus manos sangrientas, ahora inclina su cuerpo sobre la mano de su hija, en una radical inversión del gesto. La inclinación, como ha señalado Adriana Cavarero (2020), designa una postura corporal y ética oblicua, que se mueve fuera de sí hacia el otro, y que pone en el centro la relacionalidad y la vulnerabilidad como condiciones originarias de lo humano; la inclinación, por tanto, sustituye la verticalidad del poder y la independencia del sujeto por una horizontalidad que da cuenta de una interdependencia y atención al otro. Por el contrario, en Tebas el movimiento era de separación, pues el héroe se arrancaba los ojos, se maldecía, se alejaba (se desunía) de todos para no contaminarlos. Pero en Colono el anciano rey se deja tocar y tocar se vuelve, así, su única forma de ver, para lo cual Antígona le ofrece su mano cariñosa, su χεῖρ φιλίαν (*cheír philían*), que también puede traducirse como su “mano amiga” o “mano de amor filial”, expresión que reúne, al parecer sólo en esta obra de Sófocles, el cuerpo y el afecto. En el griego trágico, retomando nuevamente a Vernant y Vidal-Naquet, φιλία, *philía*, designa tanto la amistad como el vínculo familiar, por lo que la mano que guía al padre contiene esas tres dimensiones: es amor y es cuidado y también fidelidad a los vivos y a los muertos: “Al derramar el polvo sobre el cadáver de Polinices, Antígona no cede a un cariño incestuoso por aquel de sus hermanos al que se le prohíbe enterrar... Para Antígona, cuyos *philoí* todos han descendido al Hades, la fidelidad a la *philía* familiar pasa por la fidelidad al culto de los muertos, que en adelante es la única que puede perpetuar el ser religioso del génos (‘estirpe’)” (92).

4.

Si esta lectura es correcta o, por lo menos, plausible, con este comienzo Sófocles sustituye el *nomos* (“la ley escrita”) por el *sōma* (“el cuerpo”),

mediante la armonización de los cuerpos. La ley ya no se dicta desde la polis, sino desde la experiencia del con-tacto, dado que Antígona instaura una forma de justicia táctil, que es la del acompañamiento. Su voz regula el paso del padre, pero no lo domina. El verso “en paso tranquilo” (ἐν ἡσύχῳ βάσει, *en hēsýchōi básēi*), introduce además un tono de serenidad en el que no hay desafío ni enfrentamiento, sino reconciliación entre cuerpos. Ahora bien, aunque el gesto sea manual, Sófocles no deja de inscribirlo en el ámbito de la palabra. Antígona no se limita a tocar, pues habla mientras toca. Su voz se convierte en guía auditiva para el padre ciego: “Veo por la voz, como suele decirse” (138), le comenta Edipo al Coro. De esta manera, la escena une los dos sentidos que definían al héroe, la vista (perdida) y el oído (restaurado). El tono imperativo de sus palabras —ἄρμους, προκλίνας— no suena autoritario, sino compasivo. Antígona se convierte en una figura que emplea la palabra para acompasar el cuerpo, una voz que enseña a caminar sin imponer dirección, de modo que la transformación del motivo de las manos, en relación a *Edipo Rey*, como vemos, aquí es total; si allí el héroe se autodestruye, aquí el mismo cuerpo ya no hiere ni se hiere, sino que se deja sostener. Pero esta escena inicial anticipa también el destino final del héroe, su desaparición en un acto también táctil, cuando Teseo “toca” al anciano para recibirlo en la tierra de Atenas. En ese momento, el cuerpo de Edipo ya no contamina, sino que santifica y protege el lugar donde cae. El prólogo de *Edipo en Colono* propone una economía de la reconciliación a través del contacto, gracias a la inversión del rol de las manos. Estas, junto a los pasos y los cuerpos de padre e hija, se funden en una misma cadencia. Sófocles transforma el antiguo motivo de la “mano culpable” (αὐτόχειρ) en el de la “mano piadosa” (χείρ φιλία), que nos permite leer o releer las manos en *Antígona*. El gesto de Antígona sosteniendo el cuerpo de su padre no pertenece al orden de la ciudad, sino al de la intimidad filial en el destierro. El derecho del contacto sustituye a la ley del edicto, al tiempo que la justicia se vuelve acompañamiento. En estos versos, por tanto, Sófocles inventa un lenguaje nuevo para el parentesco, el del tacto, lo que hace que las manos de Antígona anuden todo el ciclo tebano, y no sólo la tragedia que lleva su nombre.

5.

Hasta ahora, he encontrado dos importantes trabajos sobre el rol de las manos en *Antígona*. En “La main d’Antigone”, Nicole Loraux (1986) fue, al

parecer, la primera en advertir que las manos no son un detalle menor, sino un nudo del lenguaje trágico. Su lectura parte de la observación filológica del término *αὐτόχειρ* (*autocheir*, “con la propia mano”), un motivo que, como he venido mostrando, recorre buena parte de la obra de Sófocles, y que en *Antígona* en particular aparece en cinco oportunidades. Recuerdese que Edipo mata con su propia mano, se ciega con su propia mano y, como se recordará, sus hijos, maldecidos, se destruirán mutuamente con las manos alzadas el uno contra el otro. En ese trasfondo de violencia, las manos aparecen como órganos ambiguos; pueden ser portadoras de gloria y fuerza, pero también de crimen, culpa y autodestrucción. Loraux parte, por tanto, de un *fait de langue*: el juego sofocleo con las raíces *αὐτός* / *αὐτόχειρ*, que le permite analizar las modalidades de reflexividad en la casa de los Labdácidas. Su interés es principalmente lingüístico y estructural, centrado en cómo las palabras que designan la acción de la mano revelan un sistema simbólico sobre el género, la agencia y la autodestrucción, dado que *αὐτόχειρ* en la tragedia del siglo V implica derramamiento de sangre o contacto manual directo, de manera que, a su juicio, *αὐτόχειρ* es un movimiento eminentemente masculino porque la cultura griega asocia la acción manual, sangrienta, visible con el mundo de los hombres. Sin embargo, la mano aparece en Loraux como el lugar de una ambigüedad trágica entre acción y pasividad, entre el “hacerse algo a sí mismo” y el ser hecho por el destino. Pero lo decisivo en “La main d’Antigone” no es sólo que el término *αὐτόχειρ* sea “masculino” en sentido gramatical o léxico, sino que encarna una frontera simbólica entre dos regímenes de acción, el viril (visible, sangriento, manual) y el femenino (invisible, silencioso, inmanente). Su lectura destaca que, en la división de género de la tragedia, las manos masculinas son las que hieren, matan y conquistan, mientras que las manos femeninas cumplen otros gestos, como lavar, adornar, acariciar o golpear el propio pecho en el duelo, claro gesto de dolor entre las mujeres griegas. La tragedia de Sófocles estaría, entonces, estructurada por una oposición fundamental. Y *Antígona* radicaliza esa oposición, dado que su heroína se distingue por la delicadeza de sus manos, capaces de realizar lo más arriesgado —enterrar a un hermano proscrito— sin recurrir a la violencia. Así, ninguna mujer trágica —ni Yocasta, ni Antígona, ni Fedra, ni Deianira (salvo en el momento liminar de su suicidio sangriento)— recibe el calificativo de *αὐτόχειρ*. Cuando Sófocles o Eurípides describen esos suicidios, el léxico del cuerpo desaparece: no hay mano, ni sangre, ni espada, ni herida (ni *χείρ*, ni *αἷμα*, *aíma*, ni *ξίφος*, *xífos*, ni *τραῦμα*, *trauma*); el texto sustituye la acción por la imagen de suspensión, velo o silencio (Antígona

se suicidará con un “lazo hecho del hilo de su velo”). En otras palabras, el ámbito femenino se define como el de las manos que no derraman sangre. Loraux convierte, así, αὐτόχειρ, en una categoría filosófica, al designar el punto donde la πράξις (*praxis*, “acción”) humana se afirma frente al destino, donde el sujeto descarga en su mano su propio destino. Pero esa soberanía —esa autonomía manual— estaría negada a las mujeres en la imaginería trágica. Cuando ellas se quitan la vida, por lo menos tal como lo representa Sófocles, lo hacen sin mano, sin acto, sin sangre; el sí mismo (αὐτός) no se afirma, sino que se borra, tal como vemos aparentemente hacia el cierre de Antígona, que, tras su muerte, desaparece, cuestión sobre la que volveré.

6.

Alrededor de 20 años más tarde, Michael Naas (2005) retoma la intuición de Loraux y la lleva más lejos en su ensayo “A Touch of Piety” (Un toque de piedad), dedicado, por cierto, a la autora de *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Para él, en la tragedia de Sófocles la piedad (εὐσέβεια, *eusebeia*) no reside en el corazón ni en la conciencia, sino en las manos. Naas, por tanto, toma el texto de Loraux como punto de partida, pero traslada el problema al registro fenomenológico y ético, preguntándose por el tacto y la piedad (*piety*, *eusebeia*) en Sófocles. Para él, la mano de Antígona es un signo de un “toque” piadoso, no un gesto de poder sino de delicadeza: “una mano femenina, infinitamente delicada y casi inaprensible, que deja apenas una huella”. Así, Naas des-lingüística a Loraux para pensar la mano como figura de la ética del contacto, más que como operador simbólico del *autos*. Antígona encarna esta verdad con lo que Naas lee como su gesto mínimo el cubrir con polvo el cuerpo de Polinices a manos desnudas, sin herramientas y sin dejar huella. Ese gesto, que a su juicio apenas parece un acto, bastaría para desafiar la ley del soberano y poner en marcha la catástrofe. La mano de Antígona sería, así, leve, casi imperceptible, pero irrefutable. En contraste con Hémon y Eurídice, que mueren con la marca sangrienta de la αὐτόχειρ, Antígona muere como Yocasta, colgándose silenciosamente; no hay mano armada, no hay violencia, sólo una resistencia que se consume en el borde entre el acto y la no-acción. Para Naas, finalmente, la grandeza de Antígona reside en que sus manos no son simplemente femeninas en el sentido tradicional, ni tampoco viriles. Son manos que escapan a la oposición, pues al dejar de hacer, tocan sin herir, ejerciendo una piedad que

trastorna el poder con un gesto casi invisible. De manera que Naas radicaliza la intuición de Loraux y convierte las manos de Antígona en el lugar mismo de la piedad, insistiendo en que ese gesto es mínimo, casi invisible, un “tacto” más que un acto. Ahí estaría lo esencial, la piedad como un contacto que no golpea, un gesto frágil que, sin embargo, desarma al poder del soberano. Se trata, como vemos, de una lectura sugerente, porque nos recuerda que no toda resistencia se ejerce con violencia, que también hay políticas de la fragilidad, de la discreción y de lo casi imperceptible. Pero aquí también se asoma un límite. En el horizonte de la cultura griega, cubrir con polvo a un cadáver era un acto pleno de enterramiento, suficiente para cumplir con los dioses. En otras palabras, de ninguna manera se trataba de un gesto mínimo, sino de un rito con toda su eficacia, como muestra muy bien la cólera de Creonte. Si Naas lo vuelve casi imperceptible es porque proyecta sobre la tragedia una cierta fascinación por los gestos invisibles y las resistencias delicadas. La mano de Antígona, sin embargo, no fue un mero roce, fue una acción clara, consciente, radicalmente política, y que, además, se hizo acompañar de la palabra, como ha mostrado muy bien Butler, confrontando abiertamente a Creonte e incluso a su hermana Ismene, en el momento en que se niega a acompañarla. Si bien este ensayo se centra en las manos, no lo hace de manera exclusiva, por lo que otro límite común a Loraux y Naas es la reducción de la tragedia a un sólo órgano. Al leer Antígona únicamente desde las manos, ambos ponen en segundo plano otros sentidos que la misma obra despliega, como los ojos que ven y dejan de ver, o la voz que se alza o que calla. La tragedia es un tejido de órganos y signos, de manera que fijarse en uno sólo puede iluminarlo, pero también cegarnos ante la polifonía del cuerpo trágico. Finalmente, hay un límite aún más sutil, el de pensar las manos sólo en clave individual. Antígona, Ismene, Creonte, Hémon, Eurídice, todos aparecen como sujetos con sus manos propias. Pero el texto nos recuerda que también hay manos colectivas, las de los guardias que obedecen y cavan con hachas, y las de la *polis* que ejecuta órdenes. En este contraste, la mano solitaria que desafía frente a las manos múltiples que obedecen, se juega otra dimensión política que a menudo se pierde cuando se absolutiza la diferencia de género o el gesto mínimo. Ello no quiere decir que la diferencia no esté presente, sólo que no se la debe esencializar, ni circunscribirla de manera tajante. Loraux y Naas nos han enseñado a mirar las manos, allí donde la tradición crítica había privilegiado el discurso, la ley o la conciencia. Con un gesto filológico y filosófico, desplazaron el foco hacia ese órgano menor, esa parte del cuerpo que actúa, que toca y que deja huellas. Y, sin em-

bargo, al hacerlo, trazaron también un límite, el de fijar en esas manos un sentido demasiado preciso, demasiado estable, como si un gesto pudiera encerrar todo el enigma de la tragedia. Loraux fue quien primero distinguió la mano masculina de la femenina, pero corre el riesgo de naturalizar la diferencia de género, de convertir la oposición en esencia; las manos de los hombres hieren, las de las mujeres cuidan. Ahora bien, si es Sófocles quien establece la diferencia, quisiera mostrar, siguiendo al historiador indio Ranajit Guha, que una lectura en reversa permitiría resistir la taxonomía y la esencialización, pues, como intentaré mostrar, los gestos de Antígona desbordan los compartimentos estancos, al tiempo que cruzan los límites de lo masculino y lo femenino, ensuciando cualquier definición. Aceptar, por tanto, la distinción de Sófocles implicaría aceptar la ley patriarcal.

7.

Sí, entre los múltiples símbolos que recorren la Antígona de Sófocles, la mano ocupa un lugar decisivo, pero me gustaría pensarla a partir de una constelación más amplia, una que no pertenezca a un solo género ni a un solo registro. Son múltiples, contradictorias, a veces invisibles, a veces espectaculares. Leídas de cerca, forman un verdadero mapa de gestos que van desde la delicadeza ritual hasta la violencia autodestructiva. No es sólo el órgano físico de la acción, sino la huella —o la ausencia de ella— de la piedad y la filiación (Antígona), de la obediencia (los guardias), del miedo (Ismene, los guardias), del poder (Creonte) y la autodestrucción (Hémon y Eurídice, pero también Antígona), por lo que prácticamente todos los personajes emplean en algún momento sus manos o, como en el caso del coro y de los mensajeros, se refieren a ellas, lo que las transforma en un órgano articulador de toda la tragedia. Empero, al seguir los distintos momentos en que se las nombra, en lugar de restringirse al “por mano propia” (*αὐτόχειρ*, *autocheir*), se ilumina una semántica trágica donde un gesto en particular, aparentemente mínimo, puede pesar tanto como la violencia más contundente, desplazando, así, la estabilidad de lo masculino y de lo femenino. El guardia que describe el primer enterramiento de Polinices advierte que la acción se realizó sin dejar rastros: “[...] allí no había ni hoyo de piqueta ni túmulo de azada; la tierra estaba dura, apelmazada, sin una raya, sin el carril de una rueda; el que lo hizo no dejó huella” (*ἀσήμερ δ’ ἐργάτη, asēmōi d’ ergatēi*, v. 255). Pero lo hizo y ese solo gesto resultó suficiente para marcar una distancia respecto de la prohibición de darle

sepultura a Polinices. No había herramientas ni instrumento alguno, sólo un leve velo de polvo esparcido por unas manos desnudas que inauguran la obra con lo que ahora podemos muy bien considerar una paradoja: una acción casi invisible, realizada con las manos más frágiles, bastó para desafiar la ley del soberano, respondiendo no sólo a una obligación divina, sino también a la solicitud de un hermano. La mano mínima de Antígona, que no golpea ni hiere, es la que desencadena entonces la tragedia. Y a ese gesto, la mano de su hermana Ismene decide no acompañar. Su negativa revela el peso de la colaboración manual de la mano, que no es sólo una parte del cuerpo, sino el signo de la solidaridad o de su negación, de la agencia o de la pasibilidad. Al retener su mano, por tanto, Ismene marca la soledad de Antígona, condenándola a un gesto solitario frente al poder, pero del que espera la gloria, así sea en la muerte. Por otra parte, Ismene remarca la imposibilidad bajo la explicitación de su condición genérica, lo que, a su vez, remarca el alcance (la fuerza) de la mano de Antígona: “Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que estas” (vv. 58-64). Tal razonamiento, aparentemente, parece sensato: vivir dentro del límite, a fin de sobrevivir. Pero, en ese mismo instante, la tragedia deja ver que lo que Ismene llama sensatez no es sino la forma misma de la sumisión. Lo que ella repite no es una opinión personal, sino la ley misma de la ciudad que habla por su boca. Ismene naturaliza el orden. “Hemos nacido así”, dice, empleando un verbo —ἐφύμεν, *éfymen*, cercano a πεφύκαμεν, *pephýkamen*— que en griego designa lo que ha crecido según su naturaleza. La inferioridad de las mujeres no se argumenta, se constata como un hecho. La mano que obedece, el cuerpo que calla, la mirada baja, he ahí la gramática invisible que sostiene la voz de Ismene. Y, sin embargo, frente a ella, Antígona, sin alzar la voz, comienza a quebrar esa gramática. Butler lee ese gesto como el momento en que el género se desborda. Antígona, dice, no representa a “la mujer” ni la encarnación de un principio moral superior, representa, por el contrario, la imposibilidad de que las categorías de “hombre” y “mujer”, “privado” y “público”, “familia” y “Estado” se mantengan intactas. Habla desde un lugar donde esas divisiones ya no funcionan. Toma la palabra (y, agregaría, también actúa) en el espacio público, un espacio que no le pertenece, y al hacerlo, desordena el lenguaje de la ley. Para la *polis*,

una mujer no debía hablar en público, mucho menos desafiar el decreto de un rey. La voz femenina pertenece al interior, al lamento, a la casa; el habla política es masculina, exterior, sonora. Pero Antígona, en un movimiento que Loraux oblitera, irrumpe desde esa zona intermedia, transformando su “mínimo acto” en un gesto doméstico que se vuelve público, un acto de duelo que se transforma en discurso político. No abandona el cuerpo, ni el amor, ni la piedad, pero los arrastra fuera del hogar, los expone ante la ciudad. Su voz no es la del ciudadano, ni la de la esposa, ni la de la doncella; es una voz sin lugar, una voz que simplemente no debía hablar. Butler ve en esta irrupción algo más radical que una simple rebeldía. Antígona habla un lenguaje que no le corresponde, y, sin embargo, en esa apropiación imposible, el lenguaje se tuerce, se vuelve otro. La ley del habla —como la del parentesco y la del género— queda, así, suspendida. Su palabra es la de quien no tiene derecho a decir “yo”, pero lo dice. Al pronunciar su deseo, Antígona no sólo desafía a Creonte, revela el carácter performativo del orden que la excluye, muestra que las categorías que la definen —mujer, hermana, hija— no son naturales, sino efectos de una repetición disciplinada.

8.

La mano de Creonte, por su parte, se presenta como la metáfora del poder soberano, y su ramificación. Aunque el texto no siempre menciona su mano de manera explícita, la lógica de su gobierno se expresa como una “mano firme” que no cede, ni siquiera ante la súplica. Creonte declara: “no permitiré que una mujer me gobierne en medio de los hombres” (vv. 525-526). El poder masculino se formula como mano inquebrantable, incapaz de soltar el control, y es esa obstinación la que terminará por deshacer su propia casa. Pero la *χείρ* también aparece en los trabajadores, en las manos que obedecen y transforman la materia. Cuando los guardias son enviados a abrir la tumba, leemos: “tomando hachas en sus manos” (ἄξινας χερσὶν λαβόντες, *axinas cheroîn labontes*, v. 1199). Estas no son las manos desnudas y piadosas de Antígona, sino las manos instrumentadas de la comunidad, fuerza de trabajo que prolonga la voluntad del soberano y de la *polis*, por lo que estamos ante un brazo colectivo que responde a la orden del poder. Y hacia el desenlace, encontramos una mano que se vuelve contra sí misma, puesto que Hémon y Eurídice mueren por su propia decisión, como subraya el texto: “no por mano ajena, sino por su propia

mano” (οὐ ξένα χεῖρ, ἀλλ’ αὐτόχειρ, *ou xenāi cheiri, all’ autocheir*, v. 1237). El término αὐτόχειρ concentra aquí la ironía trágica, dada la obstinación de Creonte, cuya mano de hierro regresa a él a través de las manos suicidas de su familia. La mano autodestructiva cierra entonces un círculo, en el que el poder que golpea engendra el gesto que se hiere a sí mismo. Finalmente, Antígona habla de sus manos en el acto ritual: “con estas mis propias manos lavé y adorné [su cuerpo]” (χερσὶν αὐτόχειρ’ ἔλουσα καὶ κόσμησα”, *chersin autocheir’ elousa kai kosmēsa*, vv. 900-901). La χεῖρ es aquí mediadora entre la vida y la muerte, entre el mundo humano y los dioses. Lavando y adornando el cadáver de Polinices, Antígona convierte sus manos en instrumentos de piedad, pues ya no son sólo el vehículo de un desafío político, sino el lugar mismo del rito funerario. Antígona muestra así un arco completo de las manos, la mano mínima que cubre con polvo, la mano que se niega, la mano dura del soberano, las manos trabajadoras de los guardias, la mano suicida de Hémon y Eurídice, y la mano ritual que purifica. Entre todas ellas, la tragedia plantea la tensión fundamental entre poder y piedad. Y, paradójicamente, es la mano más frágil, la que apenas deja rastro, la que sostiene la dignidad de los muertos y la ley de los dioses, a fin de sostener la vida toda. Antígona no ofrece entonces un único modelo de mano, ni mucho menos una oposición estable entre “manos masculinas” y “manos femeninas”. Lo que la tragedia despliega es una constelación manual que, en conjunto con el discurso, desestabiliza los límites que determinan o intentan fijar lo que puede o no puede una mujer, una muchacha, una niña. Cuando el guardia llega a informar a Creonte que el cadáver de Polinices ha sido enterrado, el rey asume de inmediato que el culpable es un hombre. “Porque este acto no se ha cometido sin locura en el alma de quienquiera de los hombres que lo haya hecho” (vv. 248-249). Creonte imagina a un varón rebelde, alguien que ha osado enfrentarse a su autoridad. De manera que toda su reacción inicial, las amenazas, las sospechas y los castigos anunciados, parte de esa premisa: sólo un hombre podría tener la audacia o la fuerza para desobedecer su decreto. Así, en el momento en que el guardia reaparece y anuncia que han sorprendido a Antígona repitiendo el rito funerario, la conmoción de Creonte es inmediata y doble; no sólo ha sido desobedecido, sino que ha sido humillado por una muchacha, lo que termina sexualizando el conflicto. La desobediencia deja de ser, supuestamente, un problema político para convertirse en una herida al orden del género, pues Creonte no puede soportar que la infractora sea una mujer, porque, de ser así, se invierten los signos del poder: el gobernante se vuelve el gobernado y objeto de burla. Para Creonte, la ley

es un principio jurídico, y un modo de sostener la jerarquía entre los sexos. Cuando dice que sería “vergonzoso ser vencido por una mujer”, lo que teme no es la pérdida del poder político, sino la feminización del poder. El orden de la *polis* se asienta sobre la autoridad del varón, y Antígona lo expone como una convención más que como una necesidad natural. Así, su gesto no sólo transgrede la ley, sino que la desnuda, al mostrar que el poder masculino necesita reafirmarse constantemente frente al cuerpo femenino que habla, actúa y, en este caso, además desobedece. Butler subraya este momento como el punto donde el género se vuelve político de manera explícita. Creonte no enfrenta a un enemigo, sino a una imposibilidad dentro de su lenguaje de poder. Si la autoridad del varón se define por su dominio sobre la mujer y sobre la casa (*oikos*), entonces Antígona, al hablar en público y actuar en nombre de una ley superior, pone en crisis el principio mismo de la soberanía masculina. El gesto de Creonte —su furia, su deseo de castigo— revela que la transgresión es legal y simbólica, dado que una mujer ha actuado como si fuera un hombre, ha hecho visible el límite de lo que el género debía garantizar como invisible. Creonte podía castigar a un hombre rebelde y reafirmar su poder, pero no puede soportar que su autoridad se vea desbordada por una mujer. La tragedia se tensa entonces en torno a esa herida, dado que Antígona encarna la voz que el orden masculino no puede absorber sin derrumbarse. Por eso Creonte, más que un tirano político, se convierte en el guardián de la frontera entre los géneros, y su derrota final es también la metáfora de un poder que, al intentar restablecer la diferencia, se destruye en ella.

9.

Pero la estrategia de Creonte frente a Antígona no se limita a la imposición de un edicto ni al castigo de la transgresión. También busca desacreditarla en el terreno del discurso, reduciendo su gesto a la irracionalidad y a la inmadurez. En varios pasajes, Creonte la trata como *παιδίσκη* (*paidískē*, “niñita, muchacha”), insistiendo en su condición juvenil y femenina para restarle autoridad. Su resistencia no sería la expresión de una ley más alta, sino el capricho obstinado de una joven que no conoce su lugar. Cuando Antígona defiende sus actos, Creonte replica con acusaciones de *μανία* (*manía*, “locura”): “loca eras ya al emprenderlo, y ahora, después de hacerlo, sigues en la misma locura” (ὥς δ’ ἔμμανες μὲν ἐκ τοῦ πρῶτα δρᾶν, ἐπὶ ταὐτὸ δ’ ἔρχεσθαι καὶ μετὰ τὸ δρᾶν, *hōs d’ emmanes men ek tou prō-*

ta dran, epi tauto d' erchesthai kai meta to dran (vv. 756-757). El adjetivo ἔμμανες (“poseída, fuera de sí”) coloca a Antígona más allá del ámbito de la razón política. Su gesto se interpreta no como obediencia a los dioses, sino como irracionalidad. Esta estrategia tiene una función doble: por un lado, subordinarla como mujer (reducir su acción a un capricho femenino, infantil); por otro, expulsarla del campo de la racionalidad cívica. Así, Creonte intenta mantener su propia ley como única forma válida de discurso político. Pero la ironía trágica es que, al insistir en esa descalificación, Creonte se va situando él mismo en el terreno de la desmesura, al punto que su propia obstinación termina por volverse μανία. El rey que acusa de locura es el que no puede escuchar razones, ni siquiera las de Tiresias. Antígona, en cambio, nunca se aparta del lenguaje de la justicia y la piedad. La tensión entre el gesto mínimo de sus manos y la magnitud del insulto que recibe —“niña”, “loca”— es precisamente lo que revela la fuerza de su acto, pues no necesita el reconocimiento soberano para tener validez. Y si recordamos la constelación de las manos, el contraste se vuelve aún más fuerte. Mientras Antígona actúa con las manos —cubrir con polvo, lavar, adornar—, Creonte responde con palabras que buscan desacreditar. Ella ejecuta un rito mínimo pero suficiente, mientras él intenta reducirlo a capricho juvenil o desvarío. Así, la tragedia también contrapone gesto manual y palabra descalificadora, mostrando que el poder no sólo prohíbe, sino que también nombra y degrada. La estrategia de Creonte se despliega, por tanto, en dos direcciones: primero, infantilización: Antígona como *país*, muchacha que no entiende de política. Luego, patologización: Antígona como *emmanes*, loca que actúa fuera de la razón. Ambas formas de violencia simbólica buscan el mismo efecto, borrar la dimensión legal, política y ritual de su gesto. Pero la tragedia, en su lógica irónica, termina mostrando lo contrario, esto es, que la supuesta niña y la supuesta loca es quien actúa con plena conciencia y piedad, mientras el soberano, que se cree racional, es quien se precipita en la verdadera locura de la obstinación, para terminar señalando: “todo lo que cae en mis manos se desmorona” (vv. 344-346).

10.

En la lectura filológica de Loraux, la muerte de Antígona es silencio, suspensión, una desaparición sin sangre ni gesto; el suicidio femenino, dice, es “una muerte sin acto”. La mano de Antígona no hiere, no empuña la espa-

da, no ejecuta su destino, se retrae, se borra y deja que la cuerda —símbolo textil de su género— la sustituya. Cito en extenso a Loraux:

la tragedia le niega incluso esa muerte. Porque no es una muerte, sino un ser muerto lo que evocan los versos 1221-1222; un ser muerto, objeto de una mirada y descrito en pasivo: “colgada por el cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo [μιτώδει σινδόνης, *mitódei sindónos*], y a él, adherido a ella”. Pero ya no se trata de Antígona. Y, a decir verdad, ya no se hablará más de ella, sólo la muerte de Hemón —y sólo el cuerpo muerto de Hemón— acaparará a partir de ahora la atención de los espectadores; sobre Antígona se cierne el silencio, lo que no deja de ser una paradoja de esta tragedia de la que ella es la epónima. Un cuerpo inerte y visto de espaldas es todo lo que nos queda por ver/oír de Antígona. Desaparecida, Antígona, que, partiendo hacia la tumba subterránea que le había destinado Creonte, acaba entrando en la oscuridad del Hades, donde se la pierde de vista; pero, sobre todo: borrada, Antígona, de la que nada en el texto dice explícitamente que se haya quitado la vida (192-193).

Loraux lee aquí la marca de una estructura simbólica que atraviesa toda la tragedia griega, concluyendo que los hombres actúan mientras las mujeres desaparecen. Su lectura del ahorcamiento de Antígona, de su muerte sin efusión de sangre, hace que el lenguaje de la tragedia consuma la frontera entre lo masculino y lo femenino. La mano femenina no hace, se deshace. Y, sin embargo, es en ese mismo límite donde podemos comenzar a leer en reversa, y ver/oír cómo es que *Antígona no desaparece*. Gracias a Adriana Cavarero podemos encontrar una vía distinta para reconocer su gesto, una vía que implica no romper el texto, ni sobreinterpretarlo, sino robarlo. Su “táctica de hurto”, como la llama en *A pesar de Platón* (2024), consiste en sustraer las figuras femeninas del relato que las domestica, arrancarlas del contexto que las mantiene subordinadas y devolverlas a una vida propia. “El hurto”, escribe, “se sitúa fuera y contra el contexto” (23), pero no para destruirlo ni elevarse sobre él, sino para desplazarlo. Es una táctica lenta, paciente, casi invisible, una forma de libertad que se ejerce desde dentro del mismo lenguaje que la había encerrado. Aplicar esta política del hurto a Antígona no significa inventar una nueva heroína ni redimir su muerte, significa, por el contrario, robarle a Creonte y a Sófocles la figura que ambos quisieron fijar: la joven colgada, silenciosa, borrada en/de su propio acto. Y este robo se realiza en la lectura, pues es la o el lector quien hurta a Antígona de la prisión patriarcal del

texto y (la) devuelve (a) la potencia de su gesto. Se trata de leer contra la literalidad de la escena, pero no fuera de ella. Con Ranajit Guha (2013), leeremos en reversa, dándole la espalda al discurso del amo, para descifrar en sus márgenes los rastros de una acción no dicha, de una agencia borrada. Si para Loraux la cuerda del ahorcamiento representa la supresión del acto, para una lectura bajo la impronta de Cavarero ese mismo objeto se vuelve el instrumento de la sustracción, el medio con que Antígona retira su cuerpo del dominio del soberano. La cuerda no es signo de pasividad, sino de decisión. Es la manera en que Antígona le hurta a Creonte su poder de castigarla. Su muerte, en esta lectura, no realiza la ley, sino que la vacía. No hay testigos, no hay ritual público, no hay gloria viril. Hay, una vez más, un gesto mínimo, una elección casi imperceptible e inesperada —porque se suponía que debía morir como Creonte dictaminó—, pero que guarda la fuerza para desactivar la maquinaria entera de la soberanía. Cavarero nos enseña que este hurto no es una metáfora, sino una política. No la política del enfrentamiento, que le corresponde a Antígona, sino la política de la lectura, del desvío, de la apropiación, que nos corresponde a quienes nos confrontamos con la obra. Robar una figura femenina a la tradición no es distorsionarla, sino recuperar su potencia de sentido. Antígona, leída en reversa, no se suicida en obediencia al destino trágico, sino que se inventa un final fuera del guion que el patriarcado le ha impuesto, invención que la propia escritura que le dio vida fue incapaz de reconocer, debido, precisamente, a su incapacidad, a su ceguera, para pensar más allá de una diferencia genérica infranqueable. En lugar de ser ejecutada, Antígona desaparece entonces por decisión propia, lo que nos lleva a invertir el prejuicio que cae sobre ella, a fin de (re)escribir: “Antígona murió por decisión propia, no por mano del tirano” (Ἀντιγόνη ἐκουσίως ἀπέθανεν, οὐχ ὑπὸ τῆς τοῦ τυράννου χειρός, *Antigónē hekousiōs apéthanen, oukh hypò tēs tou tyránnou kheirós*). Evidentemente esta sentencia no aparece en ninguna parte, pero la podemos ficcionar, a fin de restituírle su αὐτονομία (*autonomia*). Y escribo “decisión propia” en lugar de “por mano propia”, para no endilgarle un tipo de muerte que ella tampoco suscribiría. El suyo es un movimiento de fuga, casi invisible, de todos los códigos establecidos, es su forma de libertad, una libertad que no se anuncia, pero que pasa por los intersticios del texto, por los márgenes que el lenguaje patriarcal no logra borrar. Leer, por tanto, a Antígona desde Cavarero es aprender a robar con el pensamiento, a sustraer del discurso del amo aquello que quiso apropiarse de la voz femenina. Sófocles construye una tragedia sobre la desobediencia, pero en su final intenta restituir el orden: la mujer

muere, el varón se arrepiente y la *polis*, lo podemos imaginar, retomará su equilibrio, a pesar de la tragedia. Nuestro hurto consiste en no aceptar ese cierre, en sustraer el cuerpo de Antígona a la economía de la catarsis y leer su desaparición no como borramiento, sino como gesto táctico, como *fuga deliberada de la visibilidad*. Y esa fuga es también una forma de voz. No la voz del discurso legal, sino la voz que se inscribe en la elección. Cavarero diría que es una voz encarnada, esto es, un decir que no se articula en el logos, sino en el cuerpo que decide su propio modo de salir de escena. Antígona habla en su muerte sin pronunciar palabra; su gesto escribe en el aire una frase o, como diría Butler, un grito, que el texto mismo no puede leer. Esa frase, que es su última acción, es la que le robamos a Sófocles al leerla desde otro lugar, y no, reitero, para inventar otra Antígona, sino para “sustraerla” del lugar en el que el patriarcado intentó fijarla. Así como Cavarero roba a Penélope del mito de la espera y la convierte en tejedora de su propia astucia, podemos robar a Antígona del mito del sacrificio y la pasividad y devolverle la fuerza de su acto.

11.

El hurto de Cavarero actúa sobre el texto literario, mientras que la lectura en reversa de Guha lo hace sobre el archivo colonial, pero tomadas ambas estrategias conjuntamente, permiten releer *Antígona* como un archivo patriarcal en cuya *superficie* podemos reconocer la agencia que se pretendió borrar. En “La muerte de Chandra”,² Guha reconstruye la histo-

² Ranajit Guha parte de un expediente judicial de 1849 hallado en los archivos coloniales de Bengala: un grupo de mujeres bagdí (una casta campesina subalterna) intenta inducir el aborto de Chandra, una joven viuda embarazada, y ella muere en el proceso. El documento, registrado por la administración británica, transforma esa muerte en un caso y a las mujeres en *acusadas*. Guha se pregunta cómo devolver ese fragmento —un conjunto de declaraciones policiales llamadas *ekrars*, que además están incompletas, dado que se ha perdido el inicio y el final del expediente— a la historia, es decir, cómo leerlo más allá del lenguaje legal que lo deshumaniza. La ley colonial convierte una experiencia viva (una crisis social, afectiva y de género) en un hecho abstracto y sin sujeto. Por eso, Guha propone una lectura “en reversa”, una lectura que deshace la forma oficial del archivo y recupera la agencia subalterna que en él persiste. En su reconstrucción, muestra que Chandra fue víctima de una red patriarcal y religiosa que castigaba la sexualidad femenina fuera del matrimonio, aunque el embarazo haya sido contra su voluntad. Su “amante”, Magaram, la amenaza: o aborta o será expulsada de la casta, lo que implica “llevar el *bhek*”, lo que es equivalente a una muerte social, una condena al ostracismo. Su madre, su hermana y otras

ria de una joven viuda bengalí muerta durante un aborto inducido por otras mujeres de su comunidad. A partir del expediente colonial que reduce el hecho a un caso judicial, Guha propone leer “en reversa”, es decir, contra la voz del archivo, para revelar la red de coerción patriarcal y la solidaridad femenina que el documento silencia. El texto muestra cómo, incluso en los márgenes de la ley, las mujeres subalternas actúan, dejando en sus huellas mínimas una forma de agencia que el poder no puede borrar. Entonces, un decreto, un cuerpo, un testimonio. Así comienzan las historias cuando la ley decide narrarlas. En *Antígona*, el edicto de Creonte funciona como ese documento inaugural que convierte el gesto en delito, el rito en crimen y la piedad en transgresión. Todo lo que sigue —el diálogo con Ismene, la confrontación con Creonte, hasta llegar a su muerte en la tumba sellada— pertenece al archivo que la ciudad redacta para registrar su propio orden o restituirlo. Sin embargo, si seguimos a Guha, que nos ha enseñado a leer a contrapelo los documentos de la ley, este archivo no es neutral, sino la prosa del poder (de Creonte, de Sófocles, de la ciudad, de los hombres que definen lo visible y lo decible), una sintaxis que clausura el acontecimiento subalterno bajo la forma de la obediencia o del castigo. Guha, al releer “La muerte de Chandra”, hurtándola del discurso patriarcal, desmonta un expediente legal de la Bengala colonial para devolverle su textura social. Allí donde el juez ve “suicidio”, él ve decisión y solidaridad femenina; allí donde el documento habla en nombre del imperio, Guha invierte la dirección de la lectura, para mirar la página (el documento legal) al revés, desde los márgenes. Leer *Antígona* con Cavarero y Guha implica entonces hacer algo similar, dar vuelta la tragedia, leerla no desde la lengua de la ley, sino desde las huellas de lo que esa lengua busca borrar. El decreto de Creonte —“nadie enterrará al traidor”— es el equivalente griego del *ekrar* indio, la declaración que convierte en crimen el cuidado de los muertos. Lo que hace *Antígona* al esparcir polvo sobre el cadáver de su hermano no es un acto heroico en el sentido aristotélico, es una práctica de continuidad comunitaria, tan cotidiana como políticamente peligrosa. Guha insistiría en que ese gesto, al que Sófocles apenas concede un verso —“lo cubrí con un puñado de polvo”—, constituye el verdadero núcleo de la insubordinación, una praxis menor, doméstica, pero irreducible a la gramática del Estado, lo que le endilga una fuerza performática incalculable. Cuando *Antígona* es interrogada, su voz comparece ante el poder del mis-

mujeres intentan ayudarla con hierbas abortivas —no por maldad, sino para salvarla de la deshonra—, pero el aborto fracasa y Chandra muere.

mo modo que las voces aldeanas ante el tribunal colonial, esto es, traducidas, interrumpidas y corregidas. Creonte la interroga para obtener una confesión: “Tú, tú, que estás ahí con la cara al suelo ¿confiesas haberlo hecho o lo niegas?”, a lo que ella responde: “Confieso todo lo hecho y no niego un punto” (vv. 443), restituyendo abiertamente la autoría del acto. En esta doble afirmación (confieso, no niego) hay una escritura distinta, un acto que no se funda en la propiedad, sino en la responsabilidad, la de una muchacha que, al asumir y reconocer su acto, desactiva el monopolio masculino de la agencia. Se podría decir que estamos ante la versión tebana de la mujer “de” Magaram que decide sobre su cuerpo, pese al ritual del *bhek* (muerte en vida), un acto que emerge desde adentro del dispositivo que la quiere sin voz. La tragedia, sin embargo, inscribe su derrota. El texto borra la mano. En la escena final, recordemos, el mensajero informa: “la encontramos colgada por el cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo, y a él [Hemón], adherido a ella”. No hay verbo de acción, ni sangre, ni instrumento heroico. Sólo la imagen del cuerpo colgante, pasivo. Aquí, la ley masculina recupera el control de la narración, transformando a la muchacha que había actuado en una mujer que se ahorca. Como en el expediente colonial, la redacción oficial neutraliza la agencia, dado que lo que había sido un gesto de decisión deviene en un “hecho natural”, que es el destino femenino. Se trata, como ha señalado Guha en otro momento, de una prosa de contra-insurgencia (2002), una prosa que no es exclusiva del discurso del amo, lo que le lleva a preguntar de qué modo el discurso secundario, como el de quien lee y escribe al respecto, participa también del compromiso que con ella se instala. Pero de ahí la necesidad de la lectura en reversa, que se detiene precisamente en el punto de borramiento. ¿Qué ocurre si reconocemos que el “hilo de su velo” no es el símbolo de una pasividad, sino la última herramienta de su autonomía? La cuerda, el velo, la tela, materias del espacio doméstico, son también instrumentos de la práctica femenina. Antígona transforma ese objeto cotidiano en su propio medio de acción, no empuña espada ni lanza, *teje su salida*, literalmente. Si el hombre se mata “por su propia mano”, ella se mata con su propio tejido, deshaciéndolo con sus propias manos para transformarlo en una cuerda. Esta, por tanto, suplementa sus manos, en una especie de prótesis que le permite, cual secreción, una extensión material. En esta sustitución, la mujer subalterna encuentra un modo de actuar dentro de las condiciones que la niegan. La muerte de Antígona, leída así, no es el grado cero de la acción (como insistió Loraux), sino la forma extrema de la agencia cuando la ley no deja espacio para actuar. Es una decisión ejecutada bajo censura,

una autoría, como en el “caso” que analiza Guha, escondida en los pliegues de la escena. Como las mujeres bengalíes que, en el silencio del expediente, organizan su propia estrategia de resistencia, Antígona actúa en el hueco de la representación, en la zona donde el lenguaje masculino no puede nombrar la acción femenina. Guha decía que “la historia colonial está escrita desde la perspectiva del orden”, y lo mismo puede decirse de la tragedia: está escrita desde la perspectiva de la *polis*, esto es, desde el poder masculino. Releerla desde Antígona es cambiar de escala, de la historia al detalle, del acto heroico al gesto menor, de la espada a la cuerda. Ciertamente, en esa cuerda no hay sangre, pero hay voluntad, hay conocimiento del riesgo, hay agencia política y, aunque no se las nombre, hay manos, pues sin ellas es imposible el paso al acto. El *αὐτόχειρ* de Antígona —sus propias manos “ausentes”— no desaparecen, se transforman en otra cosa, en un signo de lo que Guha llamaría historia subalterna. Por eso, el modo de lectura en reversa no sólo permite releer archivos coloniales, también la tragedia como archivo del patriarcado. Nos enseña a escuchar las zonas donde la lengua oficial —ya sea la del imperio o la de la *polis*— no puede registrar lo que una mujer hace. Antígona, como Chandra, muere bajo la fórmula del suicidio, pero su muerte es una afirmación, una firma sin tinta, una mano que no se ve, pero que sostiene el gesto hasta el final. Aquí vale la pena citar unas palabras de Guha hacia el cierre de “La muerte de Chandra”, dada su resonancia con la muerte de Antígona: “Aun cuando no sea una ‘rebelión abierta’ provista de trompetas y estandarte, de todos modos representa una protesta visible y bastante audible llevada a cabo en una sociedad en la que la iniciativa y la voz se le reservan al hombre. Porque cuando una mujer que ha sido víctima, por tímida que resulte, llega a contemplarse como un objeto de la injusticia, ya ha comenzado a cumplir el papel de crítica del sistema que la victimiza. Y cualquier acción que derive de esa labor crítica contiene los elementos de una práctica de resistencia” (127).

12.

En la Atenas de Sófocles, que una mujer se ahorcara no era un hecho neutro. No era simplemente una manera de morir, era una forma de inscribirse —con el cuerpo— en un orden simbólico que distinguía lo masculino de lo femenino, lo público de lo privado, lo puro de lo impuro. El ahorcamiento era, entre todos los modos de morir, el más doméstico, el más silencioso,

el más asociado al interior de la casa, el menos heroico. No requería armas ni contacto con la sangre, sino un lazo, una cuerda, un velo. Por eso se consideraba una muerte femenina, sin ruido, sin espectáculo, sin desgarrar visible. En un mundo donde el suicidio masculino podía ser heroico —la espada de Áyax atravesando su cuerpo frente a los demás—, la mujer que se ahorcaba moría en soledad, en la sombra, como si confirmara su pertenencia al espacio que le estaba asignado: el *oikos*, la casa. Antígona, sin embargo, transforma ese signo de encierro en un gesto político. Se ahorca dentro de la tumba donde Creonte la ha encerrado viva, un espacio doblemente cerrado, mitad cárcel, mitad sepulcro. Pero también, simbólicamente, una cámara nupcial. Allí, con su propio velo —símbolo del pudor, del matrimonio, del control sobre el cuerpo femenino—, ella decide morir por su propia mano. El velo se vuelve soga, el objeto que debía ocultarla se convierte en instrumento de acción. Antígona muere en su espacio “natural”, pero lo invierte, haciendo del interior un lugar de insurrección y resistencia. En el gesto mismo de sujeción —colgarse, suspenderse— se afirma la voluntad de no ser sometida. El ahorcamiento, además, estaba rodeado de una dimensión ritual ambigua. En la mentalidad ateniense, como vimos más arriba, este tipo de muerte producía *miasma*, impureza. No era una muerte limpia ni heroica, sino una que contaminaba el hogar. El cuerpo de quien se ahorcaba no debía tocarse fácilmente, porque su gesto interrumpía el orden natural de la casa y de la ciudad. Antígona, que, respondiendo a una impureza, ha provocado otra al enterrar a su hermano contra la ley, multiplica la mancha, de manera que su cuerpo muerto, suspendido en el aire, se vuelve doblemente impuro, doblemente inasimilable, tal como lo indica su propio nombre, cuya etimología nos refiere una figura del límite, una vida situada ἀντί (*antí*) —en contra y en lugar— de la generación (γονή, *gonē*), de la ley y de la palabra del padre. Ningún rito puede purificarla, porque su transgresión toca el centro mismo de la ley (masculina). Su muerte, sin embargo, también le arrebató a Creonte el poder del castigo. Él ha ordenado que sea enterrada viva, pero ella elige el momento y el modo de morir. Se niega a ser ejecutada, para ejecutarse a sí misma. En la Atenas de Sófocles, donde la muerte de una mujer debía ser decidida por otros —por los dioses, por el esposo, por el soberano—, Antígona reclama ese derecho como último acto de soberanía. Con el gesto más “femenino” imaginable, ejerce una libertad absoluta. No es casual que Yocasta, su madre y abuela, haya muerto del mismo modo. En la casa de los Labdácidas, el ahorcamiento se repite como una marca hereditaria, un hilo que une las muertes, primero de los hombres (para quienes sí se aplica el

término *autócheir*), luego de las mujeres condenadas a ver el derrumbe de su *oikos*. Ambas mueren colgando, invisibles para los ojos de los hombres. Y en ambos casos, la tragedia no muestra la escena; el cuerpo suspendido se anuncia desde fuera, a través del relato de un mensajero. La imagen es tan poderosa que la escena no puede representarla. Así, el ahorcamiento de una mujer significaba la disolución de todos los límites: el doméstico, el ritual y el político. Antígona muere como se esperaba que muriera una mujer —silenciosa, invisible, encerrada—, pero convierte esa expectativa en su propia forma de desafío. En la cuerda que la sostiene, en el velo que la asfixia, en el espacio cerrado de la tumba, Antígona inscribe su negativa a ser gobernada. Morir ahorcada, en su caso, es dejar un cuerpo suspendido entre la ley de los hombres y la ley de los dioses, entre la casa y la ciudad, entre la sumisión y la libertad.

13.

Antígona no vuelve porque ya no pertenece al mundo de los vivos ni al de los representables. Su cuerpo y su voz exceden el teatro, la *polis* y el lenguaje. Pero su ausencia no es vacío (Loraux), sino la forma que adopta su permanencia. El silencio al final de la tragedia no la borra, la convierte en una figura de la resistencia, en una fuerza que actúa desde fuera, como si su desaparición diera cuenta del modo más potente de permanecer. Antígona puede leerse, así, como el eco de la desaparición de Edipo. La hija repite el gesto del padre, pero bajo el signo opuesto: donde él fue purificado, ella será contaminada; donde él fue acogido, ella será rechazada. Pero la forma de sus muertes —ambas invisibles, ambas indecibles— les une en un mismo linaje de lo que excede la representación. La casa de los Labdácidas termina no con la visión de un cadáver, sino con el rumor de una ausencia, cuerpos que se desvanecen, muertes que no se muestran, vidas que sólo se saben por el relato de otros. En ese sentido, la desaparición de Antígona prolonga la de Edipo, pero en reversa. Edipo se hunde en la tierra y se vuelve protección, mientras Antígona se suspende en el aire y se vuelve insurgencia. Él se reconcilia con los dioses, mientras ella los enfrenta (a Eros, a Dionisio) en nombre de los muertos. Ambos dejan el escenario vacío, y ese vacío es lo que queda como signo: la tragedia de Sófocles culmina dos veces con la desaparición del cuerpo como lugar de poder. Allí donde deja de ser visible, el cuerpo comienza su gloria, que la misma Antígona le anuncia a Ismene al comienzo de la tragedia, una gloria que alcanzará

el siglo XXI, gracias a las múltiples Antígonas que en distintos lugares del mundo no dejan de tocar de distintas maneras la ley masculina.

No quería ser una Antígona

pero me tocó.

Sara Uribe, Antígona González

Bibliografía

- BUTLER, JUDITH. *El grito de Antígona*. Traducido por Esther Oliver. Barcelona: El Roure, 2001.
- CAVARERO, ADRIANA. *A pesar de Platón*. Traducido por David Paradela. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024.
- CAVARERO, ADRIANA. *Inclinaciones*. Traducido por Manuel Moyano. Santiago de Chile: Palinodia, 2023.
- GARLAND, ROBERT. *The Greek Way of Death*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- GUHA, RANAJIT. “La muerte de Chandra”, *La (re)vuelta de los estudios subalternos: una cartografía a (des)tiempo*. Compilado por Raúl Rodríguez Freire. Colombia: Universidad del Cauca, 2013: 99-129.
- GUHA, RANAJIT. “La prosa de la contrainsurgencia”, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Traducido por G. Cano. Barcelona: Crítica, 2002: 43-93.
- IRIGARAY, LUCE. *En el principio era ella*. Traducido por E.-M. Cano e I. Sánchez-Paños. Madrid: La Llave, 2012.
- LORAU, NICOLE. “La main d’Antigone”, *Mètis. Anthropologie des Mondes Grecs Anciens*, vol. 1, no. 2 (1986): 165-196.
- NAAS, MICHAEL. “A Touch of Piety: The Tragedy of Antigone’s Hands”, *Styles of Piety: Practicing Philosophy after the Death of God*. Editado por S. C. Buckner y M. Statler. Nueva York: Fordham University Press, 2005: 171-190.
- SÓFOCLES. *TRAGEDIAS II: Antígona / Electra*. Traducido por I. Errandonea, Consejo Superior de Investigación Científica, 1991.
- SÓFOCLES. “ANTÍGONA”. *Tragedias*. Traducido por A. Alamillo. Madrid: Gredos, 2008: 127-187.
- SÓFOCLES. *TRAGEDIAS completas*. Traducido por J. Vara Donado. Madrid: Cátedra, 2007.

STEINER, GEORGE. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia occidental*. Traducido por A. L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2020.

URIBE, SARA. *Antígona González*. Valparaíso: Libros del Cardo, 2020.

VERNANT, JEAN-PIERRE, y PIERRE VIDAL-NAQUET. *Mito y tragedia en la Grecia clásica I*. Traducido por M. Armiño. Madrid: Taurus, 1987.

ZUPANČIČ, ALENKA. *Que se pudran: el paralaje de Antígona*. Santiago de Chile: Pali-nodia, 2023.

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

Académico del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y coeditor de Ediciones Mimesis. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, humanidades y crisis climática, literatura y ley y transformaciones universitarias. Ha publicado *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana* (2015), *La condición intelectual. Informe para una academia* (2018), *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría* (2020), *La universidad sin atributos* (2020), *Ficciones de la ley* (2022), *Las manos de la ficción* (2023), y *La mirada disyecta. Corpoficción*, entre otros libros que ha traducido y editado, como *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima* (2022).