

NODVS VIII
Novembre de 2003

La pasión de Antígona

Ensayo para la obtención del Certificado de Estudios Clínicos del Instituto del Campo Freudiano, Sección Clínica de Barcelona

Carolina Tarrida

Resum

Este ensayo pretende responder, desde el psicoanálisis lacaniano, a la pregunta: qué es lo que mueve a la Antígona de Sófocles en su inalterable decisión. Para llegar a responder a dicha pregunta se realiza un análisis de los siguientes temas: tragedia, catarsis, la catarsis en Antígona, Creonte. En las conclusiones se vincula y analiza a Antígona con el deseo de muerte como tal.

Paraules clau

Antígona, Creonte, tragedia, até / hamartia, deseo puro, catarsis, Lacan, Hegel, Goethe, Kant

¹
"La pasión parece tener su origen en dos causas, y ambas naturales. Y, en efecto, imitar es algo conatural en el hombre desde la infancia - ahí radica precisamente su diferencia respecto a los demás animales, en que es más apto para la imitación, aparte que adquiere sus primeros conocimientos imitando -; la segunda causa es el hecho de que goza con la imitación"

Aristóteles. "Poética".

1.- Introducción:

El objetivo principal del presente trabajo, será responder desde el ámbito del psicoanálisis de Jaques Lacan, a la cuestión de qué es lo que mueve a la Antígona de Sófocles en su inalterable decisión. Para ello, he recurrido a una serie de textos y artículos tanto del propio Jaques Lacan como de otros autores. Entre dichos textos, que encontraran enumerados en el apartado de bibliografía, constan obras tanto del campo del psicoanálisis como de la historia del arte o la filosofía, siendo éste un trabajo que, a mi modo de ver, cruza los tres campos.

Por tratarse de un primer trabajo de extensión limitada, he realizado mi ensayo deteniéndome, muy brevemente, en primer lugar en el estudio de la tragedia en general, sus orígenes y su función, sobretodo partiendo de la aportación de Aristóteles. Tras este punto introductorio que sirve un poco de contextualización del tema, he pasado a una primera aproximación al estudio de la figura de Antígona, que no pretende más que ubicar algunos de los principales puntos que trabaja Lacan al respecto, como base para una futura línea de estudio centrada en dicha temática.

Quisiera empezar por poner sobre la mesa, algo de lo que me llevó a escoger este tema como objeto de estudio entre tantos otros. Mi interés por el mundo helenístico, sobretodo por el

fenómeno del mito como marco general y la mitología griega en concreto, me llevó tras un cierto recorrido, a un encuentro con las obras de los tres trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tras leer la mayoría de la producción de cada uno, descubrí ese efecto profundo y contradictorio que provoca Antígona, y que tras este trabajo puedo ubicar más claramente. Así que decidí enfrentarme a todo aquello que encontrara, a parte de los capítulos en el Seminario VII de Lacan, que me ayudara a comprender dicho efecto de esta tan enigmática figura.

1.1.- Tragedia (τραγωδία)

Nuestro trabajo se centra tal como indicaba unas líneas más arriba, en la tragedia griega Antígona de Sófocles, y siendo así, no querría proceder sin detenerme unos instantes en algunos datos referentes a este autor. Nacido en Atenas en el 497/6 a.C, en plena época clásica griega, se hizo especialmente querido por todos sus contemporáneos tanto por su labor dentro de la tragedia - a la que aportó algunas novedades como la incorporación del tercer actor o el incremento de coreutas de 12 a 15 - como por su vinculación a la vida política, religiosa y civil ateniense. Jamás quedó en el tercer puesto en los certámenes trágicos, siendo merecedor del primer premio muy amenudo. Por todo esto incluso fue incorporado al culto ateniense tras su muerte, como héroe bienhechor con el nombre de Dexión.²

Tal como apunta Xavier Giner en su artículo "Sófocles y la función de la tragedia"³, Sófocles hace pasar a sus héroes de un lugar inicial de abandono a una armonía con el orden divino, al que llegan purificándose a través de su aniquilación. Así pues, nos dice Giner, se puede considerar que de los tres trágicos, será Sófocles el autor que más cargo se hace de la cuestión de los límites, "del enigma de los límites" y a la vez introduce el elemento de la reflexión, del conocimiento de los propios límites por parte del héroe al cual éste no accederá sin dolor.

Su tragedia Antígona, probablemente del 442 a.C., ha sido una de las obras más discutidas y trabajadas en el mundo de la filosofía. De hecho, algunos autores establecen un paralelismo entre lo que supone Antígona en relación a la filosofía, y aquello que representa Edipo en relación al psicoanálisis.⁴

Antes de seguir avanzando, me parece interesante señalar el origen etimológico del término tragedia, en tanto que ya nos da cuenta de algo del orden del exceso, del depasar un límite. τραγικός respondería a dos significados. Por un lado se referiría a *lo terrible, lo espeluznante*, y por otro *lo ampuloso y lo exagerado*, así vemos como en ambos casos la palabra indica algo que rebasa los límites de lo "normal".

Otra aproximación interesante al intento de comprensión del porqué de la tragedia, de su función, me parece la de Jean-Pierre Vernant, cuando dice que la "tragedia en nuestra tradición, hace nacer una manera de pensarse, de vivirse, que no existía hasta entonces. Abre en la cultura occidental un espacio de conciencia de si mismo, de relación con los demás y con el mundo".⁵

Lacan realiza su aproximación a la tragedia griega, señalando cómo la filosofía ha tendido a reprimir algo referente a ella, y se desmarca de una posición dialéctica o moralizante, para utilizarla con la intención de acercarse al tema del deseo, y más concretamente para ligarlo posteriormente con la función y deseo del analista, y el final del análisis. Para ello, se detendrá especialmente en la noción de deseo puro y de posición subjetiva irreductible, puntos cruciales en la tragedia de Antígona.

Una vez introducidas las bases sobre las que se sostiene nuestro trabajo, pasaremos a la cuestión central: **¿Qué es lo que mueve a la Antígona de Sófocles en su terrible decisión,**

desde el punto de vista de Jacques Lacan?.

1.2.- Catarsis (kaqarsiz)

El primer punto en el que incide Lacan para introducir la problemática de la función de la tragedia, es el concepto de Catarsis. Aristóteles, en su "Poética", incluye este concepto como algo básico al definir la tragedia⁶, y lo retoma de nuevo en su "Política" en relación a cierto tipo de música que provoca un estado de exaltación en la gente, seguido de una sensación de calma. De ahí podemos desprender a su vez, una relación entre esta última cita y el efecto dionisiaco como algo del orden de lo catártico, de lo extasiante, etc...que se encuentra en la base de las primeras manifestaciones rituales. Se podría establecer una progresión entre mito, rito y una zona superior de expresión en la que ubicaríamos la tragedia. Podemos pensar la tragedia, de hecho, como un paso del rito al teatro dentro de un contexto mítico. Partiríamos de las *procesiones o fiestas dionisiacas* (Como Dionisiaco) - concretamente las Fiestas Dionisias Urbanas de Dionisio Eleuterio ya que las Dionisias Rurales de Dionisio de las Leneas dará lugar a la comedia - que derivaran en el *ditirambo* y de ahí a la *tragedia* propiamente dicha, cuando se independiza el Hipocrites, uno de los componentes de los coros ditirámbicos. Así como Aristóteles nos relata en el capítulo IV de su "Poética" que la tragedia tuvo su origen en el ditirambo, nos dice también que salió mediante un proceso de transformación de unas obras satíricas previas, a saber, σατυρικου€(satirico), que tratava temas menos densos y más jocosos.

Entonces siguiendo con esta lógica del origen dionisiaco de la tragedia, podríamos establecer una conexión con la obra nietzscheana "El nacimiento de la tragedia"⁷, en la que tan claramente queda especificada la duplicidad que ubicaría dicho autor en la base del desarrollo del arte, a saber, lo apolíneo y lo dionisiaco. Y en la vertiente dionisiaca incluye principalmente la música, tal como decía Aristóteles en su "Política", diferenciándola de "el arte del escultor" que caería del lado de lo apolíneo, aunque Nietzsche más adelante en su obra hablará de dos categorías dentro de la música, una del orden de lo apolíneo y otra dionisiaca, cada una con sus características y efectos particulares.⁸

Al referirse concretamente a la tragedia, Nietzsche lo hará en un pasaje que me parece de una gran belleza: "(...) estos dos instintos tan diferentes (dionisiaco y apolíneo) marchan uno al lado del otro, (...), y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos, y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra *arte*: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la *voluntad* helénica, se muestran apareados entre sí, y en este apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática".⁹ Albin Lesky en su libro "La tragedia griega", al referirse al mismo fenómeno de la conjunción apolo-dionisiaca que se da en la tragedia, trae a colación un vaso encontrado en el sagrado recinto de Delfos, y que actualmente se encunetra en el Museo del Ermitage de San Petesburgo, en el que una ilustración muestra a Apolo tendiendo la mano derecha a Dionisio. Dicha imagen la considera un valioso testimonio de la significativa alianza que la nueva religión les confería, pero a la vez da cuenta de los poderes de dicha alianza al hacer surgir "el milagro de la tragedia griega".¹⁰

El mismo autor, nos especifica que según él no se puede hablar de Dionisio o de contenidos dionisiacos como protagonistas de la tragedia, sino que éste fue una fuerza impulsora de la tragedia como obra de arte, pero en su contenido la tragedia fue configurada por el mito de los héroes.

Volvamos pues a la Catarsis en Aristóteles. En ella podemos ubicar el "eleos" o compasión que se dirige al hombre que no merece desgracia, y el "phobos" o temor, que se dirige a la

desgracia de un semejante. Los dos estan en la base de este efecto que producirá la Catarsis, y los dos estan ligados entre sí, ya que “el temor supone la compasión por una desgracia ocurrida a un semejante, y la piedad supone el terror de esa desgracia para sí”.¹¹ De aquí se puede deducir que se supone una identificación, ya que en la base de los dos afectos está el semejante, y será sobre los espectadores identificados a la representación que operará la catarsis. Para conseguir el efecto necesario en la tragedia, ésta no puede referirse a cualquier hombre en cualquier situación, sino que debe ser un hombre que “sin alcanzar lo excelso en el orden de la virtud y la justicia, debe el caer en la desgracia, no al vicio o la maldad, sino a alguna falta (...)”.¹² Falta que por otro lado, supone *agnoia*, es decir, un error que se basa en ignorar algo, que cambiará completamente el curso hacia el cual se dirigía la acción en primer lugar. Tal como introducíamos anteriormente, es a través de la representación que nos llega el efecto de purgación de las pasiones. Representación de los hechos mismos, de la acción en palabras de Aristóteles, que a la vez debe producir un placer estético.

El efecto no está en “los sentimientos del espectador”, en términos aristotelianos, sino que será “el coro quien se encarga de tomar a cargo nuestras emociones mediante una disposición sana de la escena”, en términos lacanianos.¹³

En definitiva, Lacan al referirse a la Catarsis situará el coro como mediador del efecto de ésta.

2.- Antígona (Αντιγόνη)

2.1.- Algunas aportaciones teóricas durante el siglo XIX:

Esta fascinación y repulsión simultáneas que provoca Antígona, ¿a qué fenómeno responde? ¿Qué es lo que nos señala esta imagen deslumbrante?. Lacan nos dirá que se trata del punto de mira del deseo. Numerosos autores se han aproximado a esta tragedia centrando su atención en *el conflicto* como punto central de la misma. Se hace imprescindible hablar de Goethe en sus conversaciones con Eckermann, en las que el filósofo alemán propone como rasgo específico de la tragedia, el hecho de que se trate de un “conflicto insoluble”¹⁴. Como dato anecdótico citaré de nuevo a Albin Lesky, uno de entre los muchos autores que se ha pronunciado respecto este punto. Éste, para evitar contradecir a Goethe o desterrar del término tragedia a más de una obra consagrada del género, propone una distinción conceptual entre *visión radicalmente trágica* del mundo, *conflicto trágico* del mundo - que haría referencia a lo que Goethe considera trágico - y finalmente *la situación trágica*. Así según él, una tragedia puede participar de lo auténticamente trágico en la forma de una situación trágica, lo cual no impide que tenga un final feliz. Pero puede tener también un conflicto absolutamente trágico y terminar fatalmente.¹⁵ Lacan en cambio, no permite matices al respecto. Según él, es esencial en la tragedia el mostrar algo de lo insoportable, aunque sea bajo un velo, como será en este caso el de la belleza de Antígona. Ya que si tiende a decantarse hacia una cierta idealización del héroe o una integración de éste en la memoria colectiva, se dará según Lacan una desvalorización de lo esencial en la tragedia.¹⁶

Por su lado, Hegel hablará de la oposición entre dos principios, la Polis por un lado y la Familia por otro. En serie con la polis sitúa el estado, la razón y la ética. Y junto a la familia encontraríamos lo divino, la mujer, lo antiético. Para salvar esta radicalidad en lo que hace referencia a la distinción entre ético o no ético en la mujer, propone una fábula, a saber, que la mujer sólo podrá incorporarse a lo ético en el caso del amor de hermano-hermana por el tipo de relación que supone sin deseo de inmediateza, libre de apetencias, pura. Apreciación ésta por cierto, firmemente refutada por Goethe en su conversación con Eckermann, al analizar el trabajo de Hinrichs sobre la tragedia de Sófocles, cuando plantea que se han dado casos de amor “con inclinación sexual entre hermano y hermana”, y que en todo caso, para hablar de relación de pureza deberíamos hablar de la relación hermana-hermana.

Aunque muy amenudo se ha calificado a la Antígona de Lacan de ser hegeliana, es evidente en este punto y en otros que no es así. Él mismo se desmarca en su Seminario de la Ética de esta imputación.¹⁷ La explicación sobre la relación hermano-hermana que aporta Hegel, no tiene nada que ver con la que Lacan dará y que comentaremos más adelante, decisiva para comprender la pasión de Antígona.

Además, Hegel habla de los dos personajes principales como héroes por igual, mientras que Lacan sólo considera héroe a Antígona por no pasar en ningún momento de la tragedia ni por la compasión ni por el temor.

Creonte en cambio, sucumbe al temor al final de la obra aunque sea demasiado tarde ya, siendo éste la señal de sus desgracias venideras. Por lo que respecta a la oposición entre leyes del Estado y leyes de los dioses que se suponen a cada uno de los protagonistas, Lacan introduce la cuestión de la ambigüedad de Antígona ya que ella también defiende algo de lo terrenal al defender los lazos de sangre con su hermano. Por otro lado, nuestra heroína no tardará en desvincularse de los dioses en el momento de reivindicar su acto, dejando entrever que se trata de otra cosa. Hablando del acto de Antígona, Judith Butler en su libro “El grito de Antígona”, señala dos actos en Antígona, y no se refiere a los dos intentos de enterrar a Polinices, sino al ritual del entierro por un lado y al acto de reivindicarlo ante Creonte por el otro. Añadirá dicha autora, que los dos actos de Antígona coinciden con las ocasiones en que el coro, Creonte y los mensajeros la llaman “varonil”. De hecho esta será otra forma de abordar la obra de Sófocles durante el siglo XIX, a saber, tomando Antígona como representante de movimientos revolucionarios, feministas, etc...basandose en la postura radical e irreductible de la joven ante Creonte. Sin embargo hay algo que va mucho más allá de todo esto, y que es lo que Lacan nos intenta mostrar. Butler mirando a través del filtro de su teoría, hará una exhaustiva crítica tanto al enfoque hegeliano como lacaniano de la obra sofoclea.¹⁸

Guy Trobas en su artículo “La esencia de la tragedia”, nos cuenta como una de las banderas que más le ha tocado representar y defender a Antígona es la de la lucha por los Derechos del Hombre durante la Revolución Francesa en 1789, que según algunos autores en realidad haría referencia a los derechos de la mujer.¹⁹

Uno de estos autores será George Steiner que en su libro “Antígonas” hace un exhaustivo trabajo sobre la relación de Antígona con Occidente. Hablará sobre los orígenes de la tragedia, sobre el porqué de esta predilección por Antígona durante todo el siglo XIX, sobre todos los movimientos filosóficos, literarios y artísticos en general que se han hecho cargo de la tragedia de Antígona, y en un par de breves ocasiones en las 360 páginas que componen su obra, citará incluso a Lacan junto a Derride por su utilización de la Antígona de Hölderlin, “a la que asignan una función ejemplar en el trabajo analítico que realizan”.²⁰

Tal como decíamos sobre la distinción hegeliana entre los dos derechos o principios que representan Creonte y Antígona, Lacan también se desmarcará de esto y nos plantea que de lo que se trata en realidad es de un error o *hamartía* que representa Creonte, frente a otra cosa que es lo que defiende Antígona. Goethe ya lo insinúa en sus Conversaciones, y defiende que Creonte no actúa por razones políticas, sino por “odio al muerto”, y no contentándose con quitarle la vida, va más allá, y sigue su camino criminal hasta aniquilar incluso a su propio entorno²¹. Este más allá de la muerte biológica nos llevará más adelante al concepto sadiano de la segunda muerte.

Las rectificaciones de las que venimos hablando, que hará Lacan respecto el enfoque tradicional que se ha dado a la lectura de Antígona, de tendencia básicamente hegelina, quedan recogidas en el artículo ya citado de Guy Trobas. En primer lugar, encontraríamos como Lacan se desmarca de oponer la posición masculina y la femenina como si éstas fueran

determinantes del conflicto que determina la obra. Lacan nos plantea que se trata más bien del problema del ser, al que accedemos vía das Ding, el objeto asexual, no vía la problemática del falo o de la sexuación.

De hecho Lacan pretende ejemplificar a través de Antígona, que la problemática del deseo es válida para los dos sexos. Con esto también podemos responder a Butler en sus tesis sobre la virilidad de Antígona. Las otras dos rectificaciones planteadas por Trobas, ya nombradas anteriormente harían referencia a como Lacan se desmarca de la visión finalista que intenta dar Hegel para poder introducir algo de la superación de la dialéctica y como se separa de la clásica oposición de los polos Creonte y Antígona, y en todo caso propone Trobas, a partir de la lectura de Lacan podríamos añadir el polo razón universal versus razón singular. A raíz de este punto sí se puede pensar en lo que introdujo Lacan sobre el exceso que supone la ley universal que defiende Creonte, al no contar con algo de lo particular.

De hecho se podría plantear este separarse de la clásica oposición de dos leyes como el punto más importante en cuanto a la aportación de Lacan. En palabras de Trobas, la “bisagra” que permite dar el giro esencial a lo que será la lectura de Lacan con la innovación que ello supone.
22

2.2.- La Catarsis en Antígona

Nos hemos referido a la catarsis como purgación de las pasiones. En el caso que nos ocupa será la propia imagen de esta joven la que nos purgará por encima de todas las demás imágenes. ¿Qué es lo que le confiere tanto poder a esta imagen?. Para responder a esta cuestión debemos partir de dos puntos que se irán entrelazando entre sí. Por un lado la *belleza* de Antígona, y por el otro el *lugar* que ocupa. Lacan se pregunta sobre su belleza, o deberíamos especificar el brillo de su belleza, ya que la cuestión pasa por saber si hay belleza sin brillo y qué es lo que brilla cuando decimos que algo es bello.

Este es uno de los puntos en los que Lacan se desmarca también de la teoría de lo bello en Kant - quien lo considera algo que nos mantiene unidos en una comunidad, siendo una teoría de orden universal - para dirigirse a una teoría de lo bello más particular, más centrada en este brillo particular que emana y que nos retiene. Este brillo será el punto de mira del deseo del que hablábamos anteriormente, pero no de cualquier deseo sino del deseo puro, del que tiene que ver con la posición irreductible del sujeto, que abordaremos más adelante. Antígona emana este brillo porque está más allá de las pasiones, en ese lugar que poco a poco iremos cercando del más allá del até. Se trata de una belleza que no pertenece al orden de lo simbólico-imaginario sino que queda del lado de lo imaginario-real. Es por ello que esta imagen queda por encima de todas las demás, de las que quedarían del lado del estadio del espejo, del lado de lo simbólico. Se trata de la belleza como fenómeno, que se sitúa en un lugar como estructura. Porque este brillo responde al lugar que ocupa Antígona. ¿Qué lugar es ese? Es el lugar del entre-dos-muertes, “ vie qui va se confondre avec la mort certaine, mort vécue de façon anticipée, mort empiétant sur le domaine de la vie, vie empiétant sur la mort”²³. Ese lugar en el que se entreve la muerte estando aún en vida, en el que se confunden vida y muerte.

Si pensamos en la belleza de Antígona desde este lugar, podemos decir que ésta será la última barrera al horror fundamental, es decir, se nos plantea la doble cara de la belleza, a saber, el velo que deja emerger algo de ese horror fundamental, algo de la cosa. François Regnault en su artículo “El arte según Lacan” trabaja detalladamente toda la teoría del arte en Lacan, incidiendo en la cuestión del arte como algo constituido alrededor de un vacío, alrededor de la Cosa misma.²⁴

Aunque no profundizaré más en este aspecto, no quisiera pasar por alto la obra de Eugeni

Trías “Lo bello y lo siniestro”, en la que se plantea, entre muchos otros puntos interesantísimos sobre el fenómeno de lo bello, como condición indispensable para considerar lo estético, que se de algo de ese leve levantamiento del velo que tapa el horror, lo siniestro, la cosa. Citando al autor: “ lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. (...) en tanto que condición no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, (...) En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético”²⁵. Del mismo modo, la muerte no se puede mirar de cara, porque no hay saber sobre este punto, pero sí podemos mirar a Antígona. Ella nos fascina por eso, porque su imagen cubre la emergencia de la muerte. Supone el velo último antes de la muerte.

Tal como decimos, Antígona está entre la vida y la muerte, y este lugar distingue dos campos simbólicamente diferenciados, el de las metáforas del ente vehiculizadas por la cadena significativa, y que suponen transformaciones del deseo, metonimia, y el campo de la posición del ser, siempre conectado a la muerte. Las metáforas del ente dejan abierta esta posición del ser, y este ser siempre está conectado a la muerte. Es ahí donde está Antígona, donde aparece la muerte, en ese lugar en el que no hay diferentes objetos que ocupen su deseo, sino que hay uno solo, irremplazable.

En lugar de quedar del lado de la vida, del significativo, queda del lado de la muerte, del objeto. Ahí también podemos ubicar como efecto, su soledad. La soledad de los héroes sofocleos que siempre se encuentran en ese punto particular de la estructura, en el límite más allá del significativo. Dicho de otro modo, Antígona va más allá del ente para situarse en el ser.

Su decisión particular, con la connotación de inamovible que acarrea, la lleva a dejar de lado todos los condicionantes históricos referentes a su hermano, a rechazar el contacto con el prójimo (con Ismene), en definitiva a dejar de lado el significativo para quedar anclada en algo de su deseo puro. Ese deseo que tiene que ver con lo irreductible del ser, que no sigue las leyes de la metonimia. El pasaje de los lamentos de Antígona podría leerse desde este punto de vista. Se trata de un pasaje, por otro lado, muy discutido, ya que tras presentar a una Antígona cruel e inhumana toda la obra, Sófocles introduce estos dramáticos versos. Pero volvamos a nuestra lectura y veamos como los lamentos corresponden a la visión de Antígona desde la tumba. Todos los objetos, son objetos perdidos para ella: “(...) sin haber conocido tálamo, sin haber escuchado cantos de mi boda, sin haber obtenido asignación de matrimonio alguno ni de una criatura infantil, sino que, así como veis, (...) me encamino viva a las profundidades de los muertos”.²⁶

Analizemos detenidamente a continuación, las posiciones de Creonte y Antígona.

2.3.- Creonte

En el artículo de Agnes Aflalo-Lebovits, se habla en términos de paradoja de Creonte y paradoja de Antígona²⁷. Veamos en cada caso cuales son. Creonte como gobernante debe defender el bien de todos, pero ahí estará a la vez su error. Ese principio que podemos calificar de máxima por lo que tiene de valor universal en el sentido kantiano, sigue una lógica clara. No se puede honrar de igual manera al guerrero que ha muerto defendiendo la ciudad, Eteocles, que a aquel que atacaba dicha ciudad, Polinices.

Esta máxima kantiana tal como anunciábamos, remite a algo de una regla del orden de lo particular, que al convertirse en universal su valor ya no depende de condicionamientos subjetivos sino que aparece como obligación autoimpuesta por la razón y vaciada de todo condicionamiento. A raíz de esta definición ya intuimos algo del exceso. Efectivamente, este querer el bien de todos es lo que llamamos la hamartía de Creonte, su error de juicio, ya que el bien no puede reinar sobre todo sin que aparezca un exceso “del que la tragedia muestra la

consecuencias fatales". Creonte amenaza el equilibrio en el funcionamiento de la ley. Introduce una alteración en algo fundamental en la ley misma, deja fuera cualquier posibilidad de excepción. Todo queda bajo la ley del bien. Al intentar suprimir este límite que haría de la ley del bien una ley humana, se desencadena algo de lo que hay más allá de este límite y que resiste a todo bien, a saber, el tan citado campo del até, de lo atroz, el campo de la muerte. Así vemos como el franqueamiento de un límite por parte de Creonte, lleva al franqueamiento de otro por parte de Antígona, como consecuencia de ese primero. Aunque no nos detendremos en ello, cabe señalar que es interesante recurrir al artículo de Guy Trobas en el que nos explica todo este proceso siguiendo la lógica del más allá del principio del placer. Creonte representaría ese principio del placer, ese bien para todos, mientras que Antígona daría cuenta del límite que se impone a ello, de ese más allá del principio del placer. Aquello que daría alcance humano a la estructura y que Creonte no ve, hace referencia a la parte de real que no puede ser simbolizada, que queda ahí sin integrarse. Es lo que llamamos la Cosa, y que permite a la estructura devenir según las leyes de la palabra y no como un sistema de signos cohesionado, inamovible, cerrado.

Sería lo que permite tachar el gran Otro. Resumiendo "la condición del buen funcionamiento de lo simbólico cabe en la integración del elemento real en la estructura. Es decir, de este elemento que la "descompleta" desde el punto de vista del significante".²⁸

En palabras de Susanne Hommel en un trabajo presentado en la Lettre Psychoanalytique, Creonte se sitúa en "el lugar del poder imaginario absoluto y todo poderoso. Intenta usurpar el lugar del Otro, del Otro sin falla"²⁹. Incluso su hijo Hemón intentando advertirle dirá a su padre: "No hagas uso en tu fuero interno de una sola manera de ver las cosas, pensando concretamente que lo acertado es lo que tú afirmas y ninguna otra cosa más (...) los que así piensan, si se les quita el caparazón aparecen vacíos"³⁰. El segundo depasamiento de límite por parte de Creonte, es el querer la segunda muerte para Polinice. Se autoriza a querer el sufrimiento infinito para Polinice, a negarle el reposo, la paz. No se conforma con su muerte biológica y busca su muerte simbólica, negándole un lugar en la cadena significativa al que accedería mediante el ritual simbólico del entierro. Para explicar el límite depasado por Creonte, Lacan recorre a los conceptos sadianos de *crimen* y *segunda muerte*, como intentos de transgresión de las leyes de la naturaleza, que permiten al hombre que pueda librar a la naturaleza de sus propias leyes y volver a partir de la nada en lugar de partir de las transformaciones. Esto sólo será posible a partir del lenguaje. Pero vayamos por partes, y entremos más en detalle en los citados conceptos sadianos.

La Segunda Muerte sadiana se dirige a la aniquilación del ciclo de las transformaciones naturales. Más allá de la primera muerte en la que la materia se transforma, cambia de forma pero no se destruye, aparece la posibilidad de una segunda muerte basada en el poder de la palabra en la que nos podemos oponer a la regeneración resultante del cadáver que enterramos. Xavier Giner nos lo explica en su artículo "Sobre la segunda muerte".³¹ Para Sade, se trata de servir a la naturaleza que busca la destrucción total para poder volver a crear de nuevo. En la base de toda esta teoría, hallaríamos la separación entre lo que la naturaleza busca y lo que el hombre busca. Una vez la naturaleza ha creado al hombre ya no puede nada sobre él. Él se hará sus propias leyes y buscará su conservación y multiplicación, mientras que la naturaleza para seguir haciendo lo que le correspondería, quiere la destrucción para crear de nuevo. Hay un enfrentamiento entre civilización y naturaleza. Así pues, para servir a la naturaleza el hombre debe destruir, llevar a cabo el crimen (y si no lo hace es sólo debido a prohibiciones o prejuicios) y no contentarse con la primera muerte, la del cuerpo, que permite cierta transformación de la materia sino que debe llegar a la segunda muerte, la muerte simbólica. Sólo a partir del poder de la palabra podemos plantearnos este punto, y es por este motivo que Lacan lo pone en relación con la pulsión de muerte freudiana. Son sublimaciones creacionistas que hacen referencia al punto estructural que apunta más allá de la cadena

significante desde el mismo momento en que nos las tenemos que ver con ella. Aparece el ex-nihilo sobre el que se funda y se articula como tal la cadena significativa. En terminos lacanianos, la primera muerte consistirá en el fin de la vida y la emergencia en el mismo momento del recuerdo del sujeto en la memoria de los otros, mientras que la segunda muerte concierne a la anulación de dicho recuerdo, borrando el significante que representa al sujeto.³²

Jorge Aleman en su ya citado artículo, nos dirá que Antígona se encuentra a la vez opuesta y vinculada a la segunda muerte. No puede consentir la segunda muerte de su hermano y le da sepultura, pero por otro lado ella se ve introducida en la segunda muerte³³. Punto de vista con el que coincide Guy Trobas al afirmar que Antígona no sólo se encuentra en el entre-dos-muertes, entre la vida y la muerte dirigiéndose a la muerte segura, sino que acepta una muerte del estilo de la su hermano. Y le permite aceptar dicho destino, el hecho de estar más allá de la división significativa y lo que ella implicaría, a saber, la vacilación estructural. "Sin consuelo de las lágrimas de nadie, sin amigos, sin haberme casado, voy a recorrer (...) el camino que me espera. (...) Y ésta mi suerte, que no logra arrancar a nadie lágrima alguna, no hay ni un solo amigo que la deplora".³⁴

Más arriba en su artículo también refiriéndose a la segunda muerte, Guy Trobas utiliza un significante que me ha llamado la atención, a saber, se refiere a un intento por parte de Creonte de "forcluir retroactivamente". Personalmente me parece muy adecuada, dada la connotación de borrar, eliminar del campo del significante al ser de Polinice, que tiene el acto del dictador.

2.4.- Antígona

Antígona por su lado, en un principio pretende estar defendiendo las leyes de los dioses, de la Dije³⁵. Pero Lacan nos permite ir más allá. Encontramos siguiendo este hilo, la paradoja que hay en Antígona. Ella sólo pretende defender dichas leyes en el caso del hermano.

Llegamos aquí, a uno de los más bellos pasajes de la tragedia³⁶ en el que Antígona expresa la insustituibilidad del hermano, del nacido de la misma matriz (αδελφός), y que una vez muertos padre y madre, no puede ser reemplazado. Sea dicho de paso, que se trata de un fragmento amenudo puesto en duda, y en las Conversaciones de Goethe con Eckermann encontramos el deseo explícito del filósofo alemán de encontrar un filólogo que le asegurase que se trata de un pasaje apócrifo³⁷, aunque esto parece poco probable. Sea como sea, se introduce en él algo de ese rasgo de irremplazable que envuelve al hermano. Lacan nos dirá que el hermano ocupa aquí, el lugar del objeto perdido. Se trata de un objeto que no acepta metonimia ni metáfora, de un objeto tautológico en palabras de Aleman, que se recorta del resto de los objetos. "Pues ni aunque se hubiera tratado de unos hijos nacidos de mi, ni de un marido, que, muertos se estuvieran descomponiendo, jamás habría arrostrado esta prueba contra mis conciudadanos. (...) porque marido, muerto uno, otro habría, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido al primero. Pero, ocultos en el Hades padre y madre, no hay hermano alguno que pueda retornar jamás."³⁸

Otra posible lectura de esta relación fraternal presentada por Aflalo Lebovits es que desde una vertiente imaginaria, el hermano se presenta como un doble de ella misma, un doble perdido. Por eso nos dice la utora, Eric Laurent habla del "narcisismo del doble perdido"³⁹.

Este será pues, el marco de su deseo. De nuevo vemos aparecer la decisión insondable del ser de Antígona, junto a esta condición también radical respecto al hermano. Esta cuestión la ilustra muy bien Lacan en su Seminario, al señalar lo radical de este ser hermano para Antígona, a saber, que es por la entrada en juego de los significantes, del lenguaje que algo puede ser dicho, y que se diría más o menos así: Mi hermano es todo lo que quieran, criminal,

(...) pero en definitiva “il est ce qu’il est (...) mon frère est mon frère” “Mon frère est ce qu’il est, et c’est parce qu’il est ce qu’il est, et qu’il n’y a que lui qui peut l’être, que je m’avance vers cette limite fatale”⁴⁰. Dicho de otro modo, lo que es es, y es a esta superficie que queda fijada la posición infranqueable de Antígona. De forma muy interesante lo plantea Jean Anouilh en su “Antígona”. Lo podemos ver en la discusión entre las hermanas Antígona e Ismene, cuando la primera responde ante los temores a morir de la segunda: “A chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C’est comme cela que ç’a été distribué. Qu’est-ce que tu veux que nous y fassions?”⁴¹, y más tarde cuando el Creonte de Anouilh propone dejar libre a su sobrina y mantener lo sucedido como un secreto entre ellos, Antígona le responde que si la deja marchar volverá a hacer lo mismo. Se ve claramente ahí que aunque Creonte le insinúa que ella lo ha hecho pensando en el perdón que le supondría ser hija de Edipo, hija de reyes, ella asume su camino hacia la muerte como si no hubiera otra opción. En el artículo de Aflalo Lebovits, encontraríamos este punto presentado bajo el matema: $d \quad i(a)/S$ barrado. Resumiéndolo podríamos decir que el punto de mira del deseo apunta a una imagen, que sería la imagen de la pulsión de muerte, pero bajo esta imagen el objeto que encontramos es el sujeto mismo.

Cabe añadir en este mismo sentido, que Lacan también nos señala la importancia de dar sepultura a aquel que puede ser situado por un nombre: “Il ne s’agit pas d’en finir avec celui qui est un homme comme avec un chien. On ne peut en finir avec ses restes en oubliant que le registre de l’être de celui qui a pu être situé par un nom doit être préservé par l’acte des funérailles”.⁴²

Antígona ante la posibilidad de este final para su hermano, toma la posición radical de mantener el valor del ser de Polinices, valor que viene determinado por el lenguaje, ya que sin éste no se podría saber sobre la propia existencia, separarla de todo lo que la envuelve. Esta separación es el límite, el ex-nihilo entorno al cual se aguanta Antígona. En el corte que instaura el significante, el lenguaje en la vida del hombre.

Antígona responde a Creonte defendiendo leyes no escritas, es decir, defendiendo algo que no ha desarrollado la cadena significativa pero sigue siendo algo dentro del orden de lo legal, y ese algo es el deseo puro. Jorge Aleman nos dirá que “Antígona está identificada a este punto de legalidad no dicha, no desarrollada dentro del significante, que es el deseo puro y que es lo que le confiere ese brillo”⁴³. Esa imagen que queda por encima del resto de las imágenes, y que representa el deseo puro, no es otra que la imagen de la pulsión de muerte.

Ella no soporta más vivir, tanto por el peso de su pasado como descendiente de los Labdácidas con lo que ello supone de maldiciones, origen incestuoso de ella y los suyos, etc... como por el hecho de tener que vivir bajo el poder de Creonte.”(...)mi espíritu lleva muerto ya mucho tiempo, de donde se deduce que tiene que prestar su ayuda a los muertos” proclama Antígona en una discusión con su hermana Ismene. Así vemos como su deseo apunta directamente a este más allá del até, lo cual explicaría su tan radical decisión tomada desde el principio conociendo las consecuencias. Uno de los rasgos más propios de Antígona su inflexibilidad, frialdad e incluso crueldad, se podría ligar a la fuerza de esta decisión. Ella se desolidariza de la Dijé, y aparece entonces algo de lo más radical de su posición. Aparece su individualidad absoluta.

Ella se separa de lo que Lacan llama el drama histórico (la representación por el significante), para quedar en ese más allá, en el ex-nihilo en el que se sostiene. Va más allá de lo simbólico, de la ley del bien que intenta imponer Creonte, para quedar en ese más allá en el que ha perdido la vida, aunque desde ahí puede verla como aquello que se ha perdido. Es desde ese lugar que se nos hace tan impactante la imagen de Antígona. Justo en el momento de ese franqueamiento aparece ese brillo de su belleza del que hablábamos, cuyo efecto

deslumbrante, impide cualquier juicio por efecto de “un aveuglement essentiel”⁴⁴. Hay algo que no puede ser mirado tras ese efecto de ceguera esencial. Antígona es una ilustración del instinto de muerte que Freud introdujo.

Esta es la pasión de Antígona, y en el ya citado artículo de Aflalo Lebovits⁴⁵, encontramos una interesante conexión referente a la pasión. Si entendemos la pasión como un “no querer saber” tal como lo indica Lacan, entonces en Antígona vemos como buscar la muerte es no querer saber nada, es un paradigma de la pasión. El concepto de *deseo puro*, que Lacan utilizará para hablar del deseo del analista, de la identidad del analista entendida ésta como función, tal como indica Jorge Aleman en su artículo, aparece aquí en el lugar de esta posición irreductible tan vinculada al deseo. Aleman nos indica que “cada vez que el sujeto está en una posición subjetiva irreductible muestra signos del deseo.”⁴⁶

3.- Conclusiones

Antígona representa pues, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ese es el deseo que ella encarna. En otras palabras, Lacan nos hablará del *αυτονομος*, “autonomos” de Antígona. Antígona encarna la “pura y simple relación del ser humano con aquello de lo que es portador, a saber, el corte significativo que le confiere el poder infranqueable de ser, por y contra todo, aquello que es”⁴⁷.

Al mismo tiempo Lacan habla del sacrificio del ser de Antígona para mantener ese ser esencial que es el *até* familiar. Aflalo Lebovits en su artículo nos lo resume diciendo que Antígona perpetúa, eterniza, inmortaliza este *Até*. Allí donde la comunidad ha dejado un vacío al no querer hacerse cargo del cuerpo muerto de Polinice, ella pone su nombre, se sacrifica.

Con este nuevo significante “ella restablece el *até* familiar, es decir, lo que se transmite en la historia familiar de las imposibilidades del deseo”.⁴⁸ Ya no del deseo que queda tranquilizado por el significante, sino del deseo conectado a la muerte, a lo imposible de satisfacerse, a lo real de un vacío. Por esta alusión tan directa al deseo, interpreta Lacan que aparece al final de la obra un canto del coro dedicado a Dionisio.⁴⁹

Es decir, por un lado Antígona queda más allá del significante en este deseo puro, pero por otro lleva a cabo su acto para reestablecerlo, y permitir así la continuidad de la cadena significativa.

Para finalizar me gustaría apuntar una vez más, la intención de continuar la línea de trabajo que inagura este ensayo, con más detenimiento y exhaustividad, ya que quedan muchos puntos por tratar con más profundidad que en esta breve introducción al tema sólo han sido señalados, así como otros que han quedado fuera de la misma por los motivos que comentaba en la introducción.

4.- Bibliografía:

Libros:

- Anouilh, Jean. (1946). “Antigone”. Paris: La Table Ronde.
- Aristóteles. (1987). “Poética”. Barcelona: Icaria Literatura.
- Butler, J. (2001). “El grito de Antígona”. Barcelona: El Roure.
- Cheng, F. (1991). “Vide et plein”. Paris: Seuil.
- Galobardes, G. (1985). “Diccionari Grec-Català”. Barcelona: Pòrtic.

- Lacan, J. (1986). "Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse". Paris: Seuil.
- Lesky, A. (2001). "La tragedia griega". Barcelona: El Acantilado.
- Nietzsche, F. (1990). "El nacimiento de la tragedia". Barcelona: Alianza Editorial.
- Regnault, F. (1993). "El arte según Lacan". Barcelona: BCFB. Instituto del Campo Freudiano.
- Sófocles. (2001). "Tragedias Completas". Madrid: Cátedra.
- Steiner, G. (2000). "Antígonas". Barcelona: Gedisa.
- Trías, E. (2001) (8^o Edición). "Lo bello y lo siniestro". Barcelona: Ariel.
- Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: ICF.

Artículos:

- Aflalo Lebovits, A. (1990-91). "Antígona". En *La ética del psicoanálisis*. Seminario del Campo Freudiano de Bilbao. Zaragoza: Biblioteca de Psicoanálisis.
- Aleman, J. (1994). "La lectura de Antígona en Jaques Lacan". En *Colofon*, 10-11. Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano.
- Hommel, S. (1976). "D'Antigone et d'Oedipe-à-Colone: l'entre-deux-morts". En *Lettres de l'École Freudienne de Paris*, 18.
- Lopez, R. (1998). "Edipo, Hamlet y Antígona: tres paradigmas del deseo". En *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, 24.

LE CHOEUR

Et voilà. Maintenant le ressort est bandé.
 Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est
 cela qui est commode dans la tragédie. On
 donne le petit coup de pouce pour que cela
 démarre, rien, un regard pendant une seconde
 à une fille qui passe et lève les bras dans la
 rue, une envie d'honneur un beau matin, au
 réveil, comme quelque chose qui se mange,
 une question de trop qu'on se pose un soir.
 C'est tout. Après, on n'a plus qu'à laisser
 faire. On est tranquille. Cela roule tout seul.
 C'est minutieux, bien huilé depuis toujours.
 La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout
 prêts, et les éclats, et les orages, et les silences,
 tous les silences: le silence quand le bras du
 bourreau se lève à la fin, le silence au com-
 mencement quand les deux amants sont nus
 l'un en face de l'autre pour la première fois,
 sans oser bouger tout de suite, dans la
 chambre sombre, le silence quand les cris de
 la foule éclatent autour du vainqueur- et
 on dirait un film dont le son s'est enrayé,
 toutes ces bouches ouvertes dont il ne sort
 rien, toute cette clameur qui n'est qu'une
 image, et le vainqueur, déjà vaincu, seul au

milieu de son silence...

C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ses traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier – pas à gémir, non, pas à se plaindre, - à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien: pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!

Antigone Jean Anouilh

Carolina Tarrida Farré

Ensayo para la obtención del Certificado de Estudios Clínicos
Instituto del Campo Freudiano
Sección Clínica de Barcelona

Docente: *Vicente Palomera*
Octubre 2002

Notes

1. Aristóteles. (1987) "Poética". Barcelona: Icària. Pg.24.
2. Lesky, A. (2001). "La tragedia griega". Barcelona: El Acanilado.
3. Giner, X. (1999) "Sófocles y el origen de la tragedia". *Sigma Aperiòdico Virtual de la SCB*.
4. Aleman, J. (1994). "La lectura de Antígona en Jacques Lacan". *Colofón*, 10-11.
5. Miller, J. "Entretien avec Jean-Pierre Vernant". *Lang, ¿?* 25-27
6. Aristóteles. (1987). "Poética". Barcelona: Icària. Punto VI. Pg. 28-29. "La tragedia es pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno basada separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran y no narrativamente, y que, **con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de las pasiones**".
7. Nietzsche, F. (1990). "El nacimiento de la tragedia". (9ª Edición). Madrid: Alianza Editorial. Pg.40.
8. Nietzsche, F. (1990). "El nacimiento de la tragedia". (9ª Edición). Madrid: Alianza Editorial. Pg. 232-233.
9. Nietzsche, F. (1990). "El nacimiento de la tragedia". (9ª Edición). Madrid: Alianza Editorial. Pg.41.

10. Lesky, A. (2001). "La tragedia griega". Barcelona: El Acanalado. Pg. 109
11. Regnault, F. (1993). "καθαρισμός". En *"El arte según Lacan". II Conferencias Oscar Masotta*. Barcelona: Biblioteca del Campo Freudiano de Barcelona e Instituto del Campo Freudiano.
12. Regnault, F. (1993). "καθαρισμός". En *"El arte según Lacan". II Conferencias Oscar Masotta*. Barcelona: Biblioteca del Campo Freudiano de Barcelona e Instituto del Campo Freudiano.
13. Lacan, J. (1986). Le Séminaire. Livre VII. "L'Éthique de la Psychanalyse". Paris: Seuil.
14. Goethe, J.W. (1968). "Conversaciones con Eckermann" (1936-48). En *Obras Completas, II*. Madrid: Aguilar. Pg. 1310.
15. Lesky, A. (2001). "La tragedia griega". Barcelona: El Acanalado. Pg. 48-54.
16. Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: Instituto del Campo Freudiano. Pg. 155.
17. Lacan, J. (1986). Le Séminaire. Livre VII. "L'Éthique de la psychanalyse". Paris: Seuil. Pg. 292.
18. Butler, J. (2001). "El grito de Antígona". Barcelona: El Roure.
19. Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: Instituto del Campo Freudiano.
20. Steiner, G. (2000). "Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente". Barcelona: Gedisa Editorial. Pg. 85.
21. Goethe, J.W. (1968). "Conversaciones con Eckermann" (1936-48). En *Obras Completas, II*. Madrid: Aguilar. Pg. 1311.
22. Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: ICF. Pg. 148.
23. Lacan, J. (1986). Le Séminaire. Livre VII. Paris: Seuil. Pg. 291.
24. Regnault, F. (1993). "El arte según Lacan". En *II Conferencias Oscar Masotta*. Barcelona: BCFB e ICF.
25. Trías, E. (2001). "Lo bello y lo siniestro". Barcelona: Ariel.
26. Sófocles. "Antígona". En *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 179.
27. Aflalo Lebovitz, Agnes. (1990-91) "Antígona". En *La Ética del Psicoanálisis*. Seminario del Campo Freudiano de Bilbao. Zaragoza: Biblioteca de Psicoanálisis.
28. Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: ICF. Pg. 150.
29. Hommel, S. (1976). "D'Antigone et Oedipe-à-Colone: l'entre-deux-morts". En *Lettres de l'École Freudienne de Paris*, 18. Pg. 179.
30. Sófocles. (2001). "Antígona". En *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 171.
31. Giner, X. (2002). "Sobre la segunda muerte". En *Aperiòdic virtual Sigma*. Barcelona: SCB.
32. Trobas, G. (1989). "La esencia de la tragedia". Madrid: ICF. Pg. 154.
33. Aleman, J. (1994). "La lectura de Antígona en Jaques Lacan". En *Colofon, 10-11*. Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano.
34. Sófocles. (2001). "Antígona". En *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 178.
35. Διχνη ηζ η: costumbre, justicia, derecho. Según Golobardes, G. (1985). "Diccionari Grec-Català". Barcelona: Pòrtic.
36. Sófocles. (2001). "Antígona". En *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 179.
37. Goethe, J.W. (1968). "Conversaciones con Eckermann" (1936-48). En *Obras Completas, II*. Madrid: Aguilar. Pg. 1312.
38. "Antígona". En *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 179.
39. Aflalo Lebovitz, Agnes. (1990-91) "Antígona". En *La Ética del Psicoanálisis*. Seminario del Campo Freudiano de Bilbao. Zaragoza: Biblioteca de Psicoanálisis.

40. Lacan, J. (1986). Le Seminaire. Livre VII. Paris: Seuil. Pg. 324.
41. Anouilh, J. (1946). "Antigone". Paris: La Table Ronde.
42. Lacan, J. (1986). Le Seminaire. Livre VII. Paris: Seuil. Pg. 325.
43. Aleman, J. (1994). "La lectura de Antígona en Jaques Lacan". En *Colofon, 10-11*. Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano. Pg. 11-12.
44. Lacan, J. (1986). Le Séminaire. Livre VII. Paris: Seuil. Pg. 327.
45. Aflalo Lebovits. (1990-91). "Antígona". En *La Ética del Psicoanálisis*. Seminario del Campo Freudiano de Bilbao. Zaragoza: Biblioteca de Psicoanálisis. Pg. 65.
46. Aleman, J. (1994). "La lectura de Antígona en Jaques Lacan". En *Colofon 10-11*. Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano. Pg. 10.
47. Lacan, J. (1986). Le Séminaire. Livre VII. Paris: Seuil. Pg. 328.
48. Aflalo Lebovits. (1990-91). "Antígona". En *La Ética del Psicoanálisis*. Seminario del Campo Freudiano de Bilbao. Zaragoza: Biblioteca de Psicoanálisis. Pg. 67.

49. Sófocles. (2001). "Antígona". En *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra. Pg. 186.