

**APROXIMACIONES AL
ESTUDIO DE *ANTIGONA*
VÉLEZ, DE LEOPOLDO
MARECHAL, Y *ANTÍGONA*
FURIOSA, DE GRISELDA
GAMBARO**

Ángel Vilanova
(Universidad de
Los Andes - Venezuela)

El título de un texto, escribe Gerard Genette, es "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática" del mismo, "lugar en particular de lo que se llama... el *contrato* (o *pacto*) genérico". Precisamente, para que el contrato que el título de esta ponencia implica sea lo más claro posible, me parece necesario subrayar el carácter tentativo y experimental de estas aproximaciones o acercamientos a algunos aspectos del complejo tema de Antígona, desde Sófocles hasta la actualidad, así como el consecuente carácter provisional de las conclusiones.

I

Después de las *Antígonas* de George Steiner (1984), resulta más que problemático incursionar en el tema sin correr el riesgo de incurrir en reiteraciones prescindibles. Parece "presuntuoso", como el mismo Steiner escribe refiriéndose solamente a uno de los aspectos del problema, el del enfrentamiento Individuo/Estado, y que en mi caso extendiendo a todos, "suponer que uno tiene algo nuevo que decir" (p. 190). Por supuesto, no se trata de negar la posibilidad (y la necesidad) de la crítica, sino de actuar con la misma prudencia con la que dicho autor, pese al rigor y la riqueza de sus reflexiones, conciente de la imposibilidad de cerrar el debate en torno a Antígona, considera

"provisionales" sus estimaciones. El respeto y la admiración no debe llevarnos, sin embargo, a la parálisis, porque aún este trabajo extraordinario ofrece algún resquicio, algún flanco débil a partir del cual puede uno intentar hacer, por modesto que sea, un aporte a la discusión. Un aporte simplemente complementario, en este caso, como el de introducir en dicha discusión dos textos de la dramaturgia latinoamericana que, como obedeciendo a una ley no escrita, o costumbre o hábito intelectual, de acuerdo con los cuales parece concebirse y plasmarse este tipo de trabajo hermenéutico, son, como muchos otros, otra vez (y no es sólo Steiner el que comete tal omisión) absolutamente ignorados. No conozco estudio importante de esta naturaleza que contenga alguna referencia, por limitada que sea, a textos latinoamericanos producidos a través de diversas metamorfosis de distintos motivos y temas de la tradición clásica grecolatina.

¿Cómo explicar este fenómeno tan invariablemente reiterado? Recordemos que Díez del Corral, entre otros, era terminante: la perduración de la tradición clásica estaba "condicionada por la subsistencia misma de la estructura cultural, social y política de Europa"; "fuera de sus fronteras, la Antigüedad y su mito despertará y despierta un eco apagado". Lo "clásico" es "algo que pertenece a la cultura europea en sentido estricto y no a la cultura occidental", y "por lo tanto no es expropiable y raptable como la ciencia, la técnica y las formas de organización social de Europa" (Díez del Corral, 1957, p. 20). Desde esa perspectiva, obviamente, el problema al que me refería no existe, carece de entidad. Steiner, sin duda, no coincide, al menos no explícitamente, con el criterio eurocéntrico de Díez del Corral, pero procede como si estuviera de acuerdo, porque, salvo la ya también habitual e infaltable mención de Borges, cualesquiera otros poetas, narradores y dramaturgos latinoamericanos "brillan por su ausencia". Aún reconociendo que se trata de una revisión selectiva, como el mismo Steiner advierte, no deja de ser sorprendente que, casi como contraparte de las omisiones apuntadas, mencione una *Antígona* japonesa (la de Shigeishi Kure, 1956-1961).

Este señalamiento no es un reproche. Steiner no pretende (como ha ocurrido en otros casos) ninguna "universalidad", (que es siempre

parcial), por lo demás, y, por otra parte, al destacar varias veces la extensión de su indagación vuelve, incluso involuntariamente, a llamar nuestra atención sobre una responsabilidad colectiva que recién en los últimos decenios ha comenzado a ser debidamente asumida: la de rescatar del olvido o ignorancia a que me he referido obras del pasado, o destacar las de tiempos más cercanos justamente merecedoras de la atención que autores como Highet, M. R. Lida, Díez del Corral, Steiner, prestaron a las producidas en el ámbito euronorteamericano. Es indudable (por lo menos en lo que a mí respecta) que diversas limitaciones difícilmente superables se oponen a intentos semejantes a los mencionados, pero también es verdad que en este campo deberíamos proceder como Ángel Rama proponía en 1983 refiriéndose a la historia comparada de la literatura latinoamericana: ya que parece prácticamente imposible una obra individual de similar envergadura, integremos aportes parciales que constituyan el texto general. Este Simposio, precisamente, y los que sigan pueden y deben constituirse en ocasión propicia para intentar la empresa.

II

Al iniciar el estudio de obras como *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, del mismo modo que al iniciar el estudio de cualquiera de las numerosísimas transposiciones de diverso carácter registrables a lo largo de la historia de las literaturas occidentales, especialmente, más allá de diferencias y de omisiones, la primera pregunta que se impone es la del porqué "el desarrollo de unidades metamórficas" como las que ha generado la *Antígona* sofóclea (Steiner, p. 224) no parece tener fin; porqué esta "voluntad de retorno" a ese "puñado" de temas recurrentes del cual forma parte el de Antígona. Ha habido y habrá diversas respuestas, ninguna de las cuales parece haber alcanzado universal aceptación, lo cual está claramente puesto en evidencia por Steiner: "En el siglo XX -escribe-, esos impulsos a una coincidencia con lo antiguo adquirieron una fuerza peculiar" y su concreción ha asumido diversas

configuraciones (filosóficas, antropológicas, psicológicas, literarias). Así como para el psicoanálisis y la antropología cultural los hombres de este siglo "somos *les enfants d' Oedipe*", "la dramaturgia moderna de la conciencia y de las identificaciones simbólicas nos pide que reconozcamos en Edipo y en Narciso, en Prometeo y en Ulises a *mon semblable, mon frère*".

Por otra parte, de manera cada vez más clara y profunda "llegamos a percibir en los movimientos modernistas de Occidente *una sed de las fuentes, una sed de los "comienzos", un retorno a lo arcaico, esencialmente griego*" (Steiner, 216, cursivas mías). Este retorno a los inicios, "esencialmente" "griegos", resulta incuestionable para los estudiosos e intelectuales europeos y norteamericanos, en general, pero desde hace varias décadas no ocurre lo mismo en el ámbito latinoamericano, donde no son pocos los autores que han cuestionado la limitación de esas fuentes a las clásicas grecolatinas (o la preferente inclinación hacia ellas), dejando de lado las autóctonas: baste recordar las objeciones a la interpretación "clasicista" de *Pedro Páramo* propuesta por Carlos Fuentes, expuestas por Augusto Roa Bastos en *El texto cautivo*, reclamando una atención preferente para las tradiciones míticas de la cultura náhuatl en contraste con el enfoque de Fuentes.

En el caso específico de *Antígona*, una explicación convincente de su prolífica "descendencia", intentada especialmente desde principios del siglo XIX y de acuerdo con variadas perspectivas por filósofos, poetas, narradores y críticos como Hegel, Hölderlin, Kierkegaard, Brecht, aunque parezca una salida "gordiana" y no una solución del problema, podría ser la que propone Steiner, la cual, a mi juicio, resultaría de gran utilidad práctica a la hora de estudiar las transposiciones de la tragedia de Sófocles, entre las que se hallan las de Marechal y Gambaro. Refiriéndose a *Antígona*, a la tragedia griega, Steiner escribe: "*Creo que solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre*". Dichas "constantes -sigue- son cinco dicotomías o antinomias así integradas: 1) Hombre/Mujer; 2) Senectud/Juventud; 3) Individuo/Sociedad; 4) Vivos/Muertos, y 5)

Hombre/Dios" (-es), enfrentamientos todos en que no existe ninguna posibilidad de negociación y por ello generan el insoluble conflicto absolutamente trágico que distingue Albin Lesky. Cada una de esas oposiciones es puesta en acción por Sófocles en su *Antígona*: "Que yo sepa -agrega Steiner- ningún otro momento en las creaciones sagradas o seculares de la imaginación alcanza esa totalidad" (*Antígonas*, pp. 179-180). De allí proviene sin duda su riqueza significativa y la aparentemente inagotable posibilidad de actualizarla, de "llamar a la vida" lo que Hölderlin consideraba verdades latentes, ocultas, sin que para ello existan condicionamientos ni de tiempo ni de lugar, aunque como puede comprobarse, hay tiempos y lugares más propicios para el alumbramiento de un nuevo vástago del linaje. Hölderlin veía "a Sófocles" y se veía "a sí mismo como poeta en tiempos de crisis, de revolución y de dislocación temporal" (*Antígonas*, pp. 62-3). En esos tiempos de crisis, precisamente (y en el siglo XX, el más "clásico" de todos y el más rico en cataclismos históricos), es que el tema de *Antígona* torna a servir más eficazmente que ningún otro para plasmar poética, narrativa o dramáticamente los más hondos y dolorosos avatares de la existencia. Su afinamiento en las más profundas napas de la condición humana, así sea a partir de un mito, de una historia, localizados en el tiempo y en el espacio, hace que, como diría Bajtin, la obra supere toda acotación y entre en el "gran tiempo" de las más trascendentales manifestaciones literarias, lo que explicaría su reiterada presencia a través de numerosas transformaciones.

IV

Ahora bien, y avanzando un poco más en estos "prolegómenos" al estudio de las *Antígonas* de Marechal y de Gambaro, creo que el siguiente problema a resolver es el del análisis de las relaciones que ellas establecen con el texto de Sófocles. De acuerdo con Genette (*Palimpsestes*, 1982) podría afirmarse, en principio, que tales relaciones son de carácter transtextual: las piezas de Marechal y Gambaro serían, en los términos del teórico francés, hipertextos de un hipotexto, la tragedia de Sófocles. Pero en este punto surge un

problema adicional: ¿es tan directa esa relación? ¿no hay mediaciones? La experiencia personal que tienen ambos dramaturgos de la obra de Sófocles ¿no es, como en la de la generalidad de los casos, "un producto del palimpsesto de comentarios y juicios que ahora cubren el "original"? En otras palabras, ¿es posible una lectura "inocente", por así decir, de *Antígona*? No existe para nosotros "ninguna *Ur-Antígone*... nunca podremos remontarnos a la *première* del drama" y por eso lo más inteligente es reconocer que "los juicios sobre *Antígona*, desde Aristóteles a Lacan", forman parte de una experiencia más o menos común. De modo que el paso del hipotexto al hipertexto en el caso de Marechal y Gambaro (como en la mayoría de ellos, cabría decir) no es ni puede ser directo, inmediato. El problema que a continuación habría que enfrentar, entonces, sería el de la más completa determinación de los "palimpsestos" de comentarios y juicios (¡y otras obras literarias o dramáticas!) de los dos autores argentinos.

Una vez resuelto tal problema (si es que es posible) habrá que estudiar detalladamente de qué modo o modos, mediante qué mecanismos transformadores se efectúa en las dos oportunidades el tránsito del hipotexto al hipertexto. Según Genette, el hipertexto establece con el hipotexto dos tipos de conexión, la *relación*, por un lado, que puede ser de carácter transformador o imitativo, y, por otro, el *régimen* (función o funcionamiento del segundo respecto del primero), el cual puede ser lúdico, satírico o serio. Desde esta perspectiva no cabe duda alguna de que *Antígona Vélez* y *Antígona furiosa* son hipertextos de régimen serio que resultan de la transformación. Pero, ¿cómo se produce el tránsito aludido? Siguiendo la perspectiva del teórico francés, a través de una serie de operaciones (cuyo detalle omito aquí, reteniendo las más pertinentes al objetivo de esta ponencia) que, en principio pueden distinguirse cuantitativa y cualitativamente: en el primer caso, por ejemplo, mientras es notorio que la pieza de Marechal tiene una extensión más o menos similar a la tragedia, la de Gambaro es una reducción que, entre las diferentes posibilidades mencionadas por Genette, correspondería a la que él denomina *conciación*, hechos ambos que

pese a su condición "cuantitativa" (material) no carecen por supuesto de significación. Entre las operaciones de carácter cualitativo deberán tenerse en cuenta procedimientos transformadores como la transmodalización ("cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característica del hipotexto. Cambio de modo... o cambio *en el modo*, pero no cambio de género", Genette, p. 356): las piezas de Marechal y Gambaro conservan el carácter dramático del hipotexto, pero no están escritas en verso, de modo que la transmodalización es parcial. Tampoco hay mayores cambios en lo que se refiere a la transfocalización o cambio de foco o enfoque: la perspectiva en que están planteadas las vicisitudes del drama es primordialmente la de la protagonista. Por otra parte, mientras *Antígona furiosa* es homodiegética (no hay cambio de espacio ni de tiempo), *Antígona Vélez* es heterodiegética: los confines de la pampa y el desierto argentinos en el último cuarto del siglo XIX es el escenario, la diégesis (en la concepción de Genette) que, por supuesto, determina cambios pragmáticos de importancia (que no se dan en *Antígona furiosa*, salvo el título y la desaparición de varios personajes como Ismena, Tiresias, Hemón, Eurídice, lo que no significa que no haya participación de éstos a través de los dichos de Antígona, del Corifeo-Creonte y Antinoo, una innovación, hasta ahora, para mí difícil de explicar): la nacionalidad, los nombres de los personajes, los indios pampas aliados de Ignacio Vélez-Polinices en el asalto a la estancia "La postrera", la Tebas del hipotexto, cuya función es lograr lo que Genette denomina proximización, sin olvidar otra innovación quizá de mayor importancia: la de un tercer coro, que se suma a los de los hombres y las mujeres, integrado por tres sugestivas brujas.

La motivación fundamental que genera y dinamiza la acción continúa siendo, tanto en la obra de Marechal como en la de Gambaro, la misma que la de Sófocles: el enfrentamiento entre Antígona y Creonte surgido a raíz del edicto de éste prohibiendo sepultar a Polinices, de modo que no se habría producido una transmotivación.

La operación culminante del proceso que he bosquejado es la transvalorización. En rigor, creo, que lo origina y lo impulsa, y consiste "no necesaria e inmediatamente.../en/...la inversión completa

de un sistema de valores (sería quizá el caso de una *Antígona* que tomase el partido de Creonte...)" sino que es "toda operación de orden axiológico que afecte el valor explícita e implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones" (Genette, p. 42). Esta metamorfosis obedece, por supuesto, a una determinada interpretación del hipotexto, complejo problema al que ya se aludió (sin olvidar otro fundamental sobre el que Steiner se detiene también, el del conocimiento de la lengua del hipotexto y la consecuente propiedad de la traducción que se lee) interpretación que, como también es evidente, está siempre acotada por las circunstancias históricas en que vive el interpretante. ¿Qué tipo de transvalorización genera, orienta y corona el desarrollo de la acción en *Antígona Vélez* y en *Antígona furiosa*? Creo que la respuesta a este interrogante requiere volver sobre la hipótesis de Hölderlin acerca de la correspondencia entre situaciones sociales críticas y *Antígona*, y apreciar, si, como creo, esa hipótesis es correcta (se trataría, justamente, del otro tipo de relación transtextual reconocido por Genette, la relación del texto con lo extratextual, la "realidad") que las circunstancias históricas y sociales en que aparecen las obras de Marechal y Gambaro son en extremo diferentes y, en principio, podría afirmarse que la hipótesis de Hölderlin (suficientemente confirmada por Steiner) se cumple de modo más manifiesto en *Antígona furiosa* que en el caso de *Antígona Vélez*, lo que determinaría, a mi juicio, el más intenso impacto dramático de la primera de ellas. Cuando Marechal retoma el tema a comienzos de la década de los 50, la situación argentina no exhibía signos de crisis de la misma profundidad que la de los 70 y parte de los 80, a la cual remite, a mi entender, la pieza de Griselda Gambaro. En la de Marechal, si bien puede constatarse la presencia de las antinomias ya mencionadas, las oposiciones parecen hallar una síntesis esperanzadora: Antígona Vélez y Lisandro Galván-Hemón mueren juntos a manos de los indios pampa y su progenie -declaración Facundo Galván-Creonte-, serán "todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre". *Antígona furiosa*, en cambio, con una notable economía subraya la soledad de la mujer Antígona que, como las heroínas de la Revolución

Francesa o las de la Comuna, o la "anarcopacifista" de Sófocles-Hölderlin-Brecht, o la de *I cannibali* de Liliana Cavani, se enfrentan al poder, a la sociedad, a la divinidad reclamando justicia, en actitud que ningún hombre sería capaz de asumir (Steiner, pp. 119-120). Cómo no advertir claras referencias al inmediato pasado argentino cuando, por ejemplo, Antígona exclama, ante el ultraje al que la someten el Corifeo y Antínoo: "No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. *Desapareceré del mundo, en vida*"; o cuando el Corifeo le dice, bondadosamente según la indicación del autor: "El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes" y agrega, con el apoyo de Antínoo, "Y si el castigo te cayó encima, *algo hiciste que no debías hacer*"; o cuando, más adelante, el mismo Corifeo declara: "... ¡Enciérrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos", a lo cual Antínoo agrega: "¡Qué sabiduría! *Está y no está, la matamos y no la matamos*". "Nací -exclama Antígona al concluir la obra- para compartir el amor y no el odio (*Pausa larga*) *Pero el odio manda.* (Furiosa) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte con furia*)".

Bibliografía.

- Díez del Corral, L. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1957.
- Gambaro, Griselda. *Teatro 3 (Antígona furiosa)*. Buenos Aires. Edic. de la Flor, 1989.
- Marcchal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires, Edic. Colibre, 1981.
- Steiner, George. *Antígonas*. Barcelona, Gedisa, 1987.