

ANTÍGONA ENTRE EL AMOR Y EL FUROR  
(O GRISELDA GAMBARO ANTE EL VIEJO SÓFOCLES)

SUSANA REISZ

Como la mayoría de los grandes textos del canon trágico, la *Antígona* de Sófocles ha dejado una abundante descendencia, que llega hasta nuestros días y hasta latitudes jamás soñadas por el poeta griego.

La imagen de una muchacha débil y aislada, que, sin embargo, tiene el coraje de oponerse a un tirano y de arriesgar su vida por rendir honras fúnebres al hermano declarado "traidor a la patria", sigue cautivando a los dramaturgos y al público --no importa si europeos o latinoamericanos-- por su potencial subversivo y su aplicabilidad a las más diversas situaciones de guerra fratricida, violencia política o ejercicio dictatorial del poder del estado.

En nuestro siglo de comunicaciones rápidas y distancias acortadas Antígona se desplaza de Berlín a una Tebas parisina o del Caribe al Río de la Plata. Puede salir de un refugio antiaéreo o de la morgue berlinesa, de un cafetín bonaerense o de un calabozo "en la imaginaria república hispanoamericana de Molina". Puede aparecer desafiando a un policía de las SS, a un enviado del Vaticano en un país bananero, a los esbirros de una dictadura militar, a un "Generalísimo" o a un triste compadrito porteño.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Pienso, al hacer estas asociaciones arbitrariamente regidas por el azar de mis lecturas y de mi gusto personal, en un cuento del polifacético dramaturgo, poeta, narrador y ensayista alemán Werner Hochhut ("Die Berliner Antigone", 1971 [1961]), en las célebres versiones dramáticas de Bertolt Brecht (*Antígona de Sófocles*, adaptada a partir de la versión de

El común denominador de estas imágenes es el predominio -- ~~o la~~ **vigencia exclusiva**-- de uno de los estratos significantes del texto de origen, con la consiguiente reducción o desaparición de ~~aspectos~~ **aspectos** centrales en aquél, tales como las creencias religiosas y los rituales en torno a la muerte, los grandes afectos primarios, los grandes tabúes y el carácter transgresivo de las relaciones de parentesco entre los protagonistas del mito.

Con lo dicho no intento sugerir que la dimensión política sea poco importante en Sófocles. La noticia --probablemente fidedigna-- de que su triunfo con esta tragedia trajo como consecuencia inmediata que se lo nombrara estratega, junto con Pericles, en la guerra de Samos,<sup>2</sup> parece atestiguar, por el contrario, que el texto fue entendido también como una contribución al debate sobre los principios rectores de la democracia ateniense y el ambiguo rol de las personalidades descolantes en la conducción del estado.<sup>3</sup> Tan solo me interesa subrayar que las relaciones de dominación, las tensiones entre opresores y oprimidos y la lucha por la justicia --temas indudablemente presentes en la tragedia, pero indescifrables de los conflictos básicos de la familia de Edipo-- parecen ser los ingredientes más atractivos para una sensibilidad moderna y políticamente comprometida

Aunque la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989 [1986]) se inscribe dentro de esta tendencia general y utiliza la atemporalidad del mito como eficaz instrumento de combate contra regímenes totalitarios cuya localización e identidad

---

Holderlin, 1973 [1948]) y de Jean Anouilh (*Antígona*, 1956 [1947]), en la menos conocida del narrador y dramaturgo puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (*La pasión según Antígona Pérez*, 1968) y, por supuesto, en la que es objeto central de esta reflexión, la *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro (1986).

<sup>2</sup>Esta información aparece ya en el "Argumento" añadido a la tragedia por el gramático alejandrino Aristófanes de Bizancio.

<sup>3</sup>Algunos comentaristas de la *Antígona* de Sófocles creen descubrir incluso una seria advertencia política directamente inspirada en la figura y la trayectoria pública de Pericles. Sobre este punto véase, por ejemplo, Ehrenberg (1967).

histórica están fuera de toda duda, percibo en su escritura algunos deslizamientos hacia las "napas" más profundas y oscuras --o quizás: menos "logocéntricas"-- del texto antiguo.

A diferencia de otras versiones contemporáneas que se limitan a recoger el núcleo argumental sofocleo apartándose de la literalidad y del registro primigenios, Gambaro parte, al igual que Brecht, de una traducción del original griego, de la que se sirve en forma intermitente y fragmentaria. El hecho de que ambos autores están animados por una intención política comparable --la denuncia del fascismo-- y que se valgan, para articularla, de un recurso similar --la manipulación o "desconstrucción" del modelo ilustre-- incita al cotejo de lo seleccionado y de lo excluido en uno y otro caso. Como puede preverse, la especificidad histórica y artística de cada obra y la personalidad de cada creador se mostrará no sólo en lo que cada uno cambia o añade de su propia cosecha sino también en las distintas maneras de practicar cortes y suturas en el texto clásico.

No me interesa aquí señalar en detalle los mecanismos utilizados por Griselda Gambaro para contextualizar el mito griego en la Argentina de los años inmediatamente posteriores a la dictadura militar que, siguiendo también en este aspecto las huellas del nazismo, se autodesignó eufemísticamente "Proceso de reorganización nacional".

Silvia Pellarolo ha puesto de relieve esta dimensión de la obra en un ensayo que describe con finura y acierto el diálogo implícito entre el discurso sofocleo y el texto social "no dicho" de la historia argentina reciente, con el duelo por sus "desaparecidos" y la interdicción de verbalizar las injusticias y los abusos vividos por una colectividad temerosa de reconocer sus culpas y de ser víctima de nuevas retaliaciones. No coincido, sin embargo, en su idea de equiparar los textos de Sófocles y de Anouilh con el argumento de que en ambos "el verdadero conflicto" está reprimido y consiste en "la eterna lucha de fuerzas sociales 'opresores vs. oprimidos'" (Pellarolo 1992, 79).

Nada más difícil que determinar, desde la enorme distancia que nos separa de la tragedia ática y de los mitos que constituyen su materia prima, cuál haya sido su "verdadero" contenido latente. Más factible sería, por cierto, ensayar una interpretación de la ideología subyacente en la obra del dramaturgo francés. No pretendo, empero, ni una cosa ni la otra, pues me llevaría demasiado lejos de mi propósito fundamental aquí: percibir, en esta densa polifonía de Antígonas antiguas y modernas, europeas y criollas, parcelas de la voz y de las entonaciones particulares de Griselda Gambaro.

"Polinices era solo un pretexto", le hace decir Anouilh a su aburguesado y razonable Creonte (Anouilh 1956, 117), sugiriendo con ello que la más profunda motivación de la heroína para desafiar la muerte es su fatiga existencial.

"Polinices era su única razón ... para vivir y para morir", diría yo a mi vez, como un modo metafórico de describir una de las franjas menos exploradas del tejido dramático sofocleo, cuyos hilos, ausentes del cañamazo brechtiano, reaparecen sorpresivamente en el diseño de Gambaro.

Resulta, en efecto, muy curioso y, a mi ver, sintomático, que una autora argentina de nuestros días, que utiliza el mito antiguo con la intención inocultable de convertirlo en una alegoría de la situación actual de su país, incluya en su propio entramado dialógico uno de los pasajes más desconcertantes y controvertidos que el poeta ateniense pone en boca de su Antígona y que menos se adaptan a una lectura ética o política de las acciones de la heroína. El pasaje en cuestión, cuya fuente parece ser Herodoto (*Historias*, III, 19), irritaba profundamente a Goethe (pese a su rendida admiración hacia Sófocles), fue suprimido de plano por Brecht (a pesar de que su base textual, la traducción de Hölderlin, lo incluye) y todavía hoy sigue suscitando rechazo en muchos filólogos que desearían poder

demostrar su carácter espúreo.<sup>4</sup> Lo transcribo en la versión de Gambaro pues merece la pena detenerse unos instantes en él:

¡Oh tumba, oh, cámara nupcial! Casa cavada en la roca, prisión eterna donde voy a reunirme con los míos. Bajo la última y la más miserable antes de que se marchite el plazo de mi vida. Pero allí al menos, grande es mi esperanza, tendré cuando llegue el amor de mi padre, y tu amor también, madre, y el tuyo, hermano mío. Cuando murieron, con mis propias manos, lavé sus cuerpos, cumplí los ritos sepulcrales. Y ahora, por vos, querido Polinices, recibo esta triste recompensa. Si hubiera sido madre, jamás lo hubiera hecho por mis niños. Jamás por mi esposo muerto hubiera intentado una fatiga semejante. Polinices, Polinices, ¡sabes por qué lo digo! Otro esposo hubiera podido encontrar, concebir otros hijos a pesar de mi pena. Pero muertos mi padre y mi madre, no hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverás a nacer, Polinices! Creonte me ha juzgado, hermano mío. (211-212)

No deja de ser sorprendente que ninguno de los muchos estudiosos de la tragedia sofoclea haya advertido aquí ciertos silencios altamente significativos ni haya intentado hasta ahora una interpretación global de las omisiones y aparentes incoherencias de este discurso. Hago un breve inventario de "anomalías":

- ¿Cómo la tumba puede ser llamada "cámara nupcial"? ¿Qué tiene que ver la muerte con la consumación del matrimonio?
- ¿Por qué Antígona no menciona para nada a Hemón?
- ¿Por qué no se refiere a Etéocles al hablar de sus muertos queridos? ¿Por qué deja la sensación de que Polinices es su único hermano?
- ¿Por qué el hecho de que un marido o un hijo fueran "sustituibles" la eximiría de cumplir con el deber sagrado de rendirles honras fúnebres?

---

<sup>4</sup>Cf. Hamilton (1991), p. 93, nota 19.

-¿Por qué sólo parece ser capaz de jugarse la vida por un único muerto amado?

La ansiedad que suscita este pasaje --uno de aquellos que ejemplifican con excepcional claridad la lucidez de Hölderlin, el demente, quien veía en el discurso trágico "una palabra que mata"-- se pone en evidencia no sólo en la falta de respuestas sino, sobre todo, en la falta de preguntas.

Uno de los más finos exégetas actuales de la tragedia griega, Charles Segal, acierta al atribuir a Antígona un "eros apasionado", "asocial", "no-cooperativo", que se consumaría en la muerte. Pero, como tantos otros intérpretes que han hecho conjeturas al margen de lo que el texto dice y no dice, da por sentado que Hemón es el objeto amoroso de aquella a quien el coro caracteriza como "enamorada de lo imposible" (v.90).<sup>5</sup>

Estos y otros comentarios similares parecen confirmar la idea freudiana de que lo más obvio es lo más difícil de aceptar. La hipótesis más "natural" --por cuanto da sentido tanto a las contradicciones como a los silencios-- es que el objeto --negado-- de este eros "asocial" y "que rompe las barreras entre animal y hombre" es el mismo que está en los orígenes de la propia Antígona: el eros de la misma sangre hacia la misma sangre, el que ignora la valla de la doble diferencia --de las generaciones y de los sexos--, el que confunde en una cópula animal, previa a la imposición del tabú, al hijo con la madre, al padre con la hija, al hermano con la hermana. Antígona desea lo "imposible" que todo ser humano deseó alguna vez, pero su modo de lograrlo es desplazar ese deseo a una "tierra de nadie", a un espacio y un tiempo de vida-muerte, que borra las fronteras entre lo lícito y lo ilícito. Bajando a la tumba, Antígona neutraliza todas las formas de separación --reales y simbólicas-- en relación con el objeto doblemente prohibido de su amor: el hermano mayor, proyección del padre-y-hermano Edipo.

La muerte no es, para quien parece "enamorada" del más allá, el ingreso en una dimensión nueva y aterradora, sino la

---

<sup>5</sup>Cf. su análisis de la obra en Segal (1981), pp. 152-206.

recaptura de una antigua familiaridad alienada, una vuelta algo inquietante --"un-heimlich", diría Freud-- a un tiempo sin tiempo, anterior a la instauración de la diferencia, la barrera, la ley. El deseo de reunirse con sus seres queridos en el "otro mundo" no es mero impulso regresivo de lo animado hacia lo inanimado, sino la culminación de cierto arte de amar consistente en la cancelación intransgresiva de la ley mediante el retorno a un estadio previo a su implantación.

En el ensayo citado más arriba, S. Pellarolo acota que en Sófocles "el verdadero conflicto se diluye con referencia a una abstracción: el cuestionamiento de la validez de la ley humana enfrentada a la ley divina" (*loc. cit.*).

Como acabamos de ver, uno de los principales elementos de unión entre la Antígona griega y esta Antígona argentina radica precisamente en un extraño contrapunto entre principios éticos de carácter general y motivaciones privadas. Detrás de las abstracciones, como la justicia, los deberes familiares o las "leyes no escritas del Hades", hay afectos concretos que el lenguaje delata: amores, odios y celos en el interior del clan. Pero, a su vez, detrás de esos afectos concretos se vislumbran otras abstracciones de un orden todavía más alto que las anteriores y cuya función es poner en tela de juicio un pensamiento limitadamente racionalista y jerárquico, que ordena el mundo en conformidad con un repertorio de oposiciones binarias integradas por un polo positivo y otro negativo, como vida-muerte, presencia-ausencia, cordura-locura, lealtad-traición, piedad-impiedad, lícito-ilícito o ... masculino-femenino.

Pienso, en efecto, que la vigencia y el particular atractivo de la Antígona sofoclea para un público de hoy emana no sólo de los interrogantes morales y políticos que plantea su actitud de rebeldía ante un gobernante despótico y su incondicional solidaridad con los "seres queridos" sino, sobre todo, de su capacidad de subvertir esas mismas oposiciones conceptuales y valorativas en que se sustenta toda organización social autoritaria y, en general, toda forma de ejercicio del poder.

Pienso, asimismo, que Griselda Gambaro recoge en su texto --no importa con qué grado de consciencia y deliberación-- este estrato significativo singularmente complejo y provocativo del modelo clásico, y que, al hacerlo, responde en alguna medida a la necesidad de escribir desde la posición expuesta y vulnerable de su propio género y de su propia situación histórica: como mujer que se confronta con los estereotipos de femineidad elaborados por una cultura machista, y como una argentina de los ochenta, en lucha contra las tendencias totalitarias y la amnesia defensiva de muchos de sus conciudadanos.

Antínoo y el Corifeo, personajes contemporáneos que asumen intermitentemente las voces de los protagonistas del texto clásico con diversos grados de distanciamiento irónico, ponen en evidencia, a través de sus burlas, de sus chistes con doble sentido y de algunos gestos de obvio contenido erótico, los clichés genéricos y los patrones sexistas de interacción, todavía imperantes en la sociedad argentina de hoy.

Así, la angustia de Antígona por la lucha a muerte entre sus hermanos suscita en el Corifeo un comentario malévolo y de apenas encubierta lascivia:

Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera.  
(Se le acerca con una intención equívoca que Antígona no registra, sólo se aparta) ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde? (198)

Las típicas fantasías masculinas de la mujer-enfermera, protectora y objeto sexual a la vez, hermanita-al-alcance-de-la mano, siempre al servicio de los hombres de la familia, se combinan en la pieza con variadas alusiones a la debilidad y fragilidad femeninas. La sola palabra *princesa*, puesta primero en boca de Antígona y repetida con sorna por Antínoo, desencadena por asociación casi automática una cita de Darío, representante en este contexto de una tradición literaria que consagra una imagen de mujer etérea, sentimental e inofensiva:

Antínoo: ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa.

Corifeo: Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa.

Antínoo: Que no ruega ni besa. (204)

Un mínimo añadido de Gambaro a uno de los versos más célebres y más citados del texto sofocleo ("No nací para compartir el odio, sino el amor", v. 523) adquiere una insospechada fuerza para iluminar y enfatizar de un solo trazo el rudimentario esquema binarista en que se funda la lógica patriarcal:

Antígona: *Porque soy mujer*, nací, para compartir el amor y no el odio. (204; mío el relieve)

El *porque soy mujer* tiene aquí, como casi todos los clichés recurrentes en la obra, un estatuto doble: es la palabra de Antígona y, al mismo tiempo, el eco de un texto colectivo, que categoriza el amor y el miedo como afectos constitutivos de una "naturaleza femenina".

El discurso de la heroína muestra en muchos momentos la tensión interna entre la tendencia a acatar este modelo de feminidad y un impulso transgresivo, que la lleva a asumir como propias las emociones consideradas "normales" sólo para el otro sexo: el odio, la rabia, el orgullo, la valentía. En su confrontación con Creonte pasa rápidamente de la súplica al desafío, del deseo --programado-- de casarse y tener hijos a la impostergable necesidad de publicar su rebeldía y jugarse con ello la vida:

No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! (Se llama con un grito, trayéndose al orgullo) ¡Antígona! (Se incorpora, erguida y desafiante) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice! (204)

De modo análogo, sus sentimientos hacia Ismena, la hermana débil y temerosa --es decir, más "típicamente femenina"--, oscilan entre los polos de un compasivo afán protector y un iracundo desprecio:

Yo no quería exigirle nada. Hubiera deseado tomarla entre mis brazos, consolarla como en la niñez, cuando acudía a mí, llorando, porque le robaban las piedras de jugar al nenti o se lastimaba contra un escalón. Nenita, nenita, no sufras. Pero oí mis gritos. ¡Rabia! ¡Rabia! ¡Me sos odiosa con tanta cobardía!

(205)

El desmontaje de los estereotipos en torno a los roles sexuales es una de las muchas innovaciones que la autora introduce en el texto modélico. Sin embargo, esta labor de desconstrucción de uno de los discursos dominantes en la tradición occidental es totalmente compatible con aquella veta de la tragedia sofoclea a que me referí antes y en la que ciertas oposiciones binarias aparentemente irreductibles --como vida-muerte, cultura-naturaleza, razón-demencia, orden-caos-- quedan neutralizadas por la posibilidad de invertir o intercambiar los polos respectivos.

Como quedó sugerido más arriba, la bisagra que permite pasar de un polo a otro y permutar los signos de valor correspondientes es el revoltijo de las relaciones familiares y, sobre todo, el vínculo afectivo de Antígona con Polinices, el hermano mayor, hermano-padre, hermano-amante, imagen desplazada de Edipo, el padre-hermano, hijo-amante, padre-amante, manchado por el incesto fundador de la estirpe.

En el lenguaje de Antígona la intercambiabilidad de los opuestos --como "¡Oh, tumba, oh, cámara nupcial!"-- no suena a confusión sino a subversión. En cambio, con Creonte ocurre exactamente lo contrario: enredado en la malla de su razonamiento solipsista, incurre en una inversión de nociones y de valores que es a la vez demencial y moralmente reprobable. Él cree que su delirio es cordura, que su impiedad es piedad,

que su voluntad es ley, que la transgresión de principios ético-religiosos de validez general es su derecho sagrado, que es posible matar sin matar y sin contaminarse (enterrando viva a Antígona), que un vivo puede seguir castigando a un muerto, que su interés personal es el interés público ...

Antígona triunfa sobre él no sólo porque actúa "en favor de los dioses" --o, en una versión más moderna y secular, "en favor de los derechos humanos"-- sino porque, lejos de aparecer como una figura psicológicamente confundida, se yergue como la representación monumental del desafío a formas de pensamiento rígidas y autoritarias.

Esta Antígona argentina, como su antepasada griega, es la heroína absoluta de la tragedia. Su protagonismo no está puesto en cuestión por el hecho de que ella represente a la justicia --al menos, en el plano manifiesto de la historia-- y que su caída signifique una victoria moral sobre su contrincante. Tampoco debe engañar la circunstancia de que la *hamartía* --el error o la ceguera que para Aristóteles era condición *sine qua non* del carácter trágico-- parezca estar sólo del lado de Creonte.

Como lo vio con profunda lucidez Kierkegaard, la tragicidad del héroe antiguo radica en una culpa que, paradójicamente, le pertenece sin pertenecerle. Su actuar es al mismo tiempo un padecer, pues las acciones individuales de que es responsable están ineludiblemente determinadas por factores externos a él: los dioses, la familia, el estado. La tragicidad del héroe moderno --siempre según Kierkegaard-- resultaría, en cambio, de una subjetividad que se repliega sobre sí misma y que se precipita en la ruina como resultado exclusivo de un acto personal.<sup>6</sup>

Vista desde esta perspectiva, la *Antígona furiosa* de Gambaro tiene muchísimo en común con la figura sofoclea y hasta me atrevería a decir que, a semejanza de todos los héroes de la tragedia clásica, ella no encarna una psicología individual

---

<sup>6</sup>Cf. Moroncini (1982), p. 64.

sino un *carácter* (en el preciso sentido aristotélico del término). Como los protagonistas del mito, ella no es culpable de haber nacido en tal sociedad, ni de tales padres, ni de haber sido testigo de una guerra sucia. Y, sin embargo, todo eso la lleva a asumir y expiar una culpa colectiva a través del furor autodestructivo. Que este furor represente una forma de *hamartía* --resultante a la vez del propio carácter y de determinantes sustanciales externos a él-- se pone en evidencia en sus últimas declaraciones y en las correspondientes acotaciones escénicas. Allí reaparece, por tercera vez en el texto, el famoso verso sofocleo a que aludí más arriba --la proclama de amor en que se basó Hasenclever para su versión cristianizada de la heroína--, pero lo que en las dos primeras citas era velada ironía que sugería una contradicción subyacente, se transforma al final de la obra en negación categórica, de palabra y de hecho:

Nací, para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia) (217)

La *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, como todos los héroes y heroínas de la gran tragedia clásica griega, está muy lejos de la contextura emocional e ideológica de un mártir cristiano: su formato espiritual y sus acciones sobrepasan con mucho los límites de la humanidad común y corriente pero, sin embargo, no constituyen un modelo digno de ser imitado ni viable para la mayoría, sino una tremenda provocación a su sociedad.

Este rasgo, afín a la *hybris* (la desmesura en el buen y en el mal sentido) que distingue a las figuras sofocleas y las aísla del resto de los mortales, acerca la *Antígona* de Gambaro al

espíritu helénico tanto como la destaca del abigarrado conjunto de Antígonas modernas que siguen intentando la rebelión y el amor de ultratumba en los mundos ficticios de la literatura, el cine, la ópera o el ballet.

*Lehman College*

*The Graduate Center of the City University of New York*

## BIBLIOGRAFÍA

- Anouilh, J. (1956) *Antígona*, en *Teatro*, Buenos Aires.
- Brecht, B. (1973) *Antígona de Sófocles* (adaptación de B.B.), en *Teatro Completo*, XIII, Buenos Aires.
- Ehrenberg, V. (1967) "Das Herrscherbild des Sophocles", en Diller, H. (ed.), *Sophocles, Wege der Forschung*, Band XCV, Darmstadt; 91-125.
- Gambaro, G. (1989) *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires; 195-217.
- Hamilton, J.D.B. (1991) "Antigone: Kinship, Justice, and the Polis", en Pozzi, D.C. & Wickersham, J.M. (eds.), *Myth and the Polis*, Ithaca and London; 86-98.
- Hochhuth, R. (1971) "Die Berliner Antigone", en *Die Hebamme* (Komödie-Erzählungen. Gedichte. Essays), Hamburg; 40-50.
- Moroncini, B. (1982) *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, Milano.
- Pellarolo, Silvia (1992) "Revisando el canon / la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", *Gestos* 13 (abril); 79-86.
- Sánchez, L. R. (1989<sup>11</sup>) *La pasión según Antígona Pérez*, Río Piedras
- Segal, Ch. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge MA.