

7-2009

El legado de Antígona en las letras hispanoamericanas

Selena Millares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Millares, Selena. (2009) "El legado de Antígona en las letras hispanoamericanas," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 556-566.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ Abordar el proceso de la escritura de mujeres en América Latina supone, inevitablemente, la inmersión en un historial de silencios, que a su modo parecen perpetuar la privación de la palabra aplicada a la legendaria Antígona, cuyo mensaje reivindicativo quedó, sin embargo, grabado para siempre en la memoria colectiva. El testimonio más lejano de ese historial podría tal vez encontrarse en la poeta mexicana Juana de Asbaje, cuya condición de mujer y de religiosa no le impidió demostrar su inmenso talento, y convertirse en la voz más notable del barroco colonial, y tampoco ser perseguida, y amonestada públicamente por el obispo al que debía obediencia, que le recordó, con palabras de San Pablo, que las mujeres deben callar en la iglesia: «Mulieres in Ecclesiis taceant» (Cruz, 1992: 840). Ella se sumergió entonces en un silencio que tenía más de rebeldía que de sumisión, no sin antes escribir una respuesta demoledora donde, con una incisiva ironía, defendió el derecho de la mujer a la creación artística y a la tarea intelectual, e hizo una sutil exposición de los sentidos del silencio en que se sumió a partir de entonces: «el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir». (Cruz, 1992: 828)

El viaje de las escritoras hispanoamericanas desde el silencio hasta la palabra está signado desde entonces por el gesto combativo, y cuenta con otros muchos casos señeros. Puede recordarse, en esa estirpe de mujeres que en su momento cuestionaron la norma social, a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que en 1853 vio denegado su ingreso en la Real Academia Española por ser mujer, y que en 1860 escribió el ensayo “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”, donde se lamenta de la actitud discriminatoria de las “academias barbudas”, y concluye:

En las naciones en que es honrada la mujer, en que su influencia domina en la sociedad, allí de seguro hallaréis civilización, progreso, vida pública.

En los países en que la mujer está envilecida, no vive nada que sea grande; la servidumbre, la barbarie, la ruina moral es el destino inevitable a que se hallan condenados. (Gómez de Avellaneda, 1991: 34)

No puede, además, olvidarse la trascendencia de su novela *Sab*, de 1841, considerada piedra fundacional de la corriente abolicionista, cuyo alegato por la justicia y la igualdad no se limita a la discriminación de raza sino que se extiende a la de género, al igual que había hecho Sor Juana, que dignificó en sus versos a mujeres, indios y negros. En *Sab* se deslegitima la esclavitud de estos últimos, que se parangona además a la opresión de la mujer; su impacto fue tal que la entrada del libro en Cuba fue prohibida

por sus ideas «subversivas y contrarias a la moral», según se lee en el expediente de retención y reembarque, de 1844, en unas consideraciones motivadas por pasajes como el que sigue, en boca del mulato protagonista:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: “En la tumba”. (Gómez de Avellaneda, 1997: 270-271)

También comprometida con los derechos de la mujer y de los humildes, y también condenada al silencio, la peruana Clorinda Matto de Turner apostó por la denuncia explícita de la injusticia social en la novela *Aves sin nido*, de 1889, pionera del indigenismo, donde hace un audaz alegato contra la opresión del indio, y particularmente contra el abuso sexual de las indias, en especial por parte del clero, hasta llegar al extremo de proponer «el matrimonio de los curas como una exigencia social» (Matto, 1968: 36). Excomunión y destierro fueron las consecuencias inmediatas para la autora, que moriría en el exilio argentino; su legado, sin embargo, ha permanecido, y se alza firme desde el Proemio de la obra:

Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes. (Matto, 1968: 36)

En lo sucesivo, el protagonismo de las voces femeninas en las letras hispanoamericanas será una realidad ineludible, y el movimiento modernista incluirá grandes nombres, que las historias de la literatura a menudo han arrinconado bajo marbetes insólitos, de modo que la vocación fáustica de Delmira Agustini, el intimismo gozoso de Juana de Ibarbourou, el feminismo de Alfonsina Storni y el telurismo ascético de Gabriela Mistral son englobados en el dudoso capítulo –casi gueto– de “poetisas del modernismo”, aunque sus poéticas son completamente disímiles; además, frecuentemente se da prioridad a las curiosidades biográficas frente a su obra, incluso en el caso de Mistral, a pesar de ser la primera voz hispanoamericana galardonada con el Premio Nobel, en 1945. Sus propuestas, ajenas a modas y escuelas, a menudo han sido desvirtuadas e incomprendidas, por el empeño tradicional de encasillarla como autora de canciones de cuna y de plegarias de maestra rural, o de atender a los aspectos más legendarios o morbosos de su vida, y no al hecho de que su trayectoria vital supuso un apostolado por los derechos de los marginados: su primer gesto de rebeldía tiene lugar cuando, muy joven, intenta ingresar en la Escuela Normal de La Serena

para estudiar Magisterio y es vetada a causa de sus ideas supuestamente heterodoxas vertidas en la prensa; entonces, ella publica su artículo “La instrucción de la mujer”, donde reivindica el derecho de las mujeres a la educación, y logra ser admitida. Entre sus célebres “Recados para América” sobresale el titulado “La palabra maldita”, donde defiende una «militancia de paz» que «llene el aire denso y sucio y vaya purificándolo», contra viento y marea.

Otras voces beligerantes suceden a las mencionadas en las décadas siguientes, siempre desde los márgenes. El renombrado *boom* de la literatura hispanoamericana no incluye voces femeninas, como ya lo anotó José Donoso con sorna, cuando se refería al *machismo* de su generación literaria, y quedan como testimonio anecdótico –y tal vez injusto– las desafortunadas afirmaciones de Julio Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela* sobre el lector hembra –pasivo y burgués, que «se quedará con la fachada y ya se sabe que las muy bonitas»–, que él rechazaba en favor del nuevo lector, activo y cómplice (Cortázar, 1979: 453-454). Pero llegan nuevos tiempos a partir de los sesenta, que llevan el foco a la periferia, y es entonces cuando la voz de las mujeres, junto con la de otros grupos antes silenciados, empieza a ser atendida. Y emerge con espíritu a menudo combativo e irreverente, acogiendo temas y estrategias discursivas antes negadas para ella. Insiste en lo político (que incluye la memoria histórica) y lo erótico, terrenos ambos tradicionalmente masculinos, que se incorporan con espíritu transgresor y una inusitada intensidad, en la estela de aquellos modelos lejanos del mundo antiguo, la *Antígona* de Sófocles –que opuso el sentido ético a la sinrazón política–, y la *Lisístrata* de Aristófanes¹ –promotora de aquella jocosa huelga sexual de las mujeres de los soldados que mantenían una larga guerra entre Esparta y Atenas, logrando así la anhelada paz–: ambas apuestan por la vida y contra la muerte. Además, las nuevas voces frecuentan el humor, la ironía, la parodia² y el lenguaje de la calle, que incluye los vocablos malsonantes o los tabúes e incluso lo obsceno; comenta a este respecto la portorriqueña Rosario Ferré que «si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer [...] ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla» (González y Ortega, 1997: 148). La argentina Luisa Valenzuela, por su parte, insiste en rebelarse contra el clisé de «aquellas azucaradas palabras con las que hemos sido recubiertas a lo largo de los siglos»,

¹ *Lisístrata* significa ‘la que disuelve los ejércitos’.

² Elzbieta Sklodowska ve la parodia en la escritura de mujeres como un modo de subversión: «desde posiciones estéticas e ideológicas muy diversas las escritoras de la promoción más reciente –Allende, Fanny Buitrago, Albalucía Ángel, Rosario Ferré, Cristina Peri Rossi, Valenzuela, entre otras– tratan de sustituir el discurso anteriormente *usurpado y manipulado* por los hombres con la expresividad *auténtica* de la mujer hispanoamericana» (Skłodowska, 1985: 142).

y la prohibición de las «palabras malas, aquellas que podrían perturbar el preestablecido orden del discurso masculino» (Valenzuela, 1982: 89-91)³.

1. LA CONQUISTA DE LA PALABRA

Esos son, en fin, los tres signos centrales de su transgresión: la reivindicación de la libertad del cuerpo, de las ideas y de las palabras, por parte de quienes antes tuvieron esos terrenos vetados. La literatura como un arma de combate contra la muerte, tal y como la consagrara otra figura mítica: Scheherezade⁴. Cabe recordar las reflexiones de otras escritoras en torno a estos temas, como Elena Poniatowska, que en 1983 reflexiona sobre “Mujer y literatura en América Latina”, y considera que las escritoras latinoamericanas no pueden escindirse de la realidad de represión y miseria que domina sus países, con palabras donde resuena de nuevo el legado de Antígona y Scheherezade:

Cuando desaparecen hijos, esposos, amigos, cuando cientos de hombres se pudren en las mazmorras, cuando los campesinos son asesinados y sus cuerpos ensangrentan los ríos, entonces hay que admitir que ésta es nuestra realidad (al menos la que escogemos voluntariamente) y queremos tratarla en nuestra escritura porque nada más real, más punzante, más reflexivo que este dolor, nada puede sucedernos más formativo o deformativo, constructivo o aniquilante. ¿De qué puede escribirse sino de esta infamia? (...) Somos, lo sabemos, los condenados de la tierra y así escribimos, como alucinados. Somos las Locas de la Plaza de Mayo en torno a quienes se hace el silencio todos los jueves. Nadie se asoma a la Plaza a la hora en que se reúnen y sacan sus pañuelos blancos y las maltratadas fotografías de sus hijos, de sus hijas con las esquinas dobladas, por el uso. Escribimos en América Latina para reclamar un espacio, para descubrirnos ante los demás, ante la comunidad humana, para que nos vean, para que nos quieran, para integrar la visión del mundo, para adquirir alguna dimensión, para que no se nos borre con tanta facilidad. Escribimos para no desaparecer. (Poniatowska, 1991: 315)⁵

³ Entre las manifestaciones de las autoras más recientes cabe señalar las de la nicaragüense Daisy Zamora, que cita el juicio descalificador de Mariátegui, uno de los primeros críticos marxistas americanos, frente a las escritoras: «Las poetisas no hablan como mujeres. Son, en su poesía, seres neutros. Son artistas sin sexo. La poesía de la mujer está dominada por un pudor estúpido. Y carece por esta razón de humanidad y fuerza. Mientras el poeta muestra su ‘yo’, la poetisa esconde y mistifica el suyo. Envuelve su alma, su vida, su verdad, en las grotescas túnicas de lo convencional». Por su parte, Zamora observa que entre las poetisas de su país –de las que destaca un poderoso talante feminista– «exaltar el cuerpo, celebrar la sensualidad y sexualidad del cuerpo [...] tiene una intención subversiva y de allí surge su expresividad [...] Hablar del natural funcionamiento del organismo de una mujer como mujer, supone desgarrar velos que cubren el ‘pudor’ o la ‘moral’ burguesa y, por lo tanto, los motivos se tornan subversivos» (Zamora, 1992: 43).

⁴ El auge de las nuevas teorías críticas y el “efecto péndulo” han llevado a la escena de la fama a numerosas escritoras que se han convertido en verdaderos éxitos de ventas, en tanto los narradores muestran un cambio de rumbo al ocuparse también del punto de vista de la mujer, incluso los del *boom*; así lo demuestran publicaciones recientes, como *Diatriba de amor* contra un hombre sentado, de 1995, un título de Gabriel García Márquez que es ya elocuente, o *Madama Sui*, de 1996, donde Roa Bastos reconstruye la vida de una de las amantes del tirano Alfredo Stroessner, o la novela que publica Fuentes en 1999, *Los años con Laura Díaz*, con una mujer como protagonista, que revisa la historia de México desde un ángulo nuevo, o *El paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa, que recupera la figura de la feminista Flora Tristán. Por otra parte, las escritoras más recientes se ocupan de la problemática feminista con frecuencia, frente al silencio un tanto resignado o displicente de autoras anteriores, como Dulce María Loynaz, que evitaba la temática habitualmente, o se limitaba a calificar con cierta sorna a la poesía como actividad angélica, es decir, sin sexo.

⁵ La autora se queja asimismo de la vigencia de los mitos que condenan o dañan la figura de la mujer, como Coatlicue, diosa azteca de la muerte, o la *Malinche*, la india que se entrega a Cortés y se convierte en símbolo de traición.

Todas estas disquisiciones dan fe de un debate abierto y vigente: la conquista de la palabra ha sido difícil y no está consolidada. En los ensayos de *Sitio a Eros* recuerda Rosario Ferré, invocando a Virginia Woolf, que en siglos pasados una mujer que deseara cumplir su vocación literaria se habría visto abocada al escarnio, la locura o la consideración de bruja con todas sus consecuencias⁶. Julia Kristeva, en la misma estela, considera que «la mujer es una disidente perpetua con respecto al consenso social y político; es exiliada de la esfera del poder y por ello es siempre singular, dividida, diabólica, una bruja» (Sklodowska, 1985: 147); en la misma línea, comentará Luisa Valenzuela: «El hombre siempre se encargó de amordazar a las mujeres, muchas veces acusándolas de brujas. Brujas primero, histéricas más tarde» (Valenzuela, 1982: 90). En definitiva, el sujeto femenino tuvo dos opciones básicas frente a los ojos de la sociedad: angélica –ángel del hogar, *donna angelicata*– y maligna, con todas sus variantes desde las antiguas harpías, hidras, *gorgonas*, *circes* y *medusas*, hasta las hechiceras y las brujas de todos los tiempos.

2. LAS VOCES DE ANTÍGONA

A ese segundo grupo se acoge la rebeldía de Antígona, que ha sido objeto de diversas interpretaciones en el siglo XX, entre las que se cuenta la *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro. En la tragedia de Sófocles, ella encarna el sentido ético, frente a la irracionalidad del tirano, Creonte, representante del poder político y también del patriarcal: es hermano de Yocasta y ocupa el trono tras la muerte de Edipo, padre de Antígona. Su cruento mandato de no dar sepultura al cadáver de Polinices, como castigo ejemplar para un supuesto enemigo del Estado, está destinado a someter por el miedo a una población reticente a aceptarlo como nuevo gobernante. Antígona defiende el derecho de enterrar a su hermano, y se enfrenta incluso a su hermana Ismene, que objeta resignada: «nacimos mujeres, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra hombres» (Sófocles, 2007: 149). Irónica y osada, Antígona se enfrenta a Creonte en pasajes climáticos:

CREONTE.- Tienes que saber que jamás el enemigo, ni aun muerto, es amigo.

ANTÍGONA.- Tienes que saber que nací no para compartir con otros odio, sino para compartir amor.

CREONTE.- Entonces ve allá abajo y, si tienes que amar, ámalos a ellos, que, mientras viva, en mí no ha de mandar una mujer [...] no hay mal peor que la rebeldía a la autoridad [...] y ¡claro!, no hay que dejarse avasallar ni por lo más remoto por una mujer. (Sófocles, 2007: 165, 170)

⁶ «Dice Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, que si una mujer con vocación literaria en el siglo XVI (la hermana de Shakespeare por ejemplo) hubiese intentado realizar su vocación, o se hubiese vuelto loca, o se hubiese suicidado, o hubiese acabado sus días en alguna casa solitaria a las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto del temor y de la burla». (Ferré, 1980: 13)

El tirano hace encerrar a Antígona en una gruta que cumpla las veces de túmulo, de manera que se asegura su silencio y no se hace responsable directo de su muerte: ella se quita la vida como último gesto de rebeldía, y su suicidio arrastra el del hijo y la esposa del tirano⁷.

Las nuevas versiones de los mitos clásicos han proliferado en el siglo XX, impulsadas por quienes ven en ellos modelos propicios para la reescritura o la transgresión. El caso de Antígona ha sido especialmente fecundo, con curiosas versiones como la de Jean Cocteau (1922)⁸, que insiste en identificar la actitud del personaje con la locura. Jean Anouilh (1944), por su parte, hace una interpretación de Antígona que la desautoriza como loca e incluso histérica, al tiempo que dignifica el papel de un Creonte paternal que desea salvarla y hacerla entrar en razón: obedecer las leyes, abandonar su propósito de enterrar a su hermano –al que denigra–, y casarse cuanto antes con Hemón⁹, en tanto el coro desdramatiza la tragedia¹⁰.

En el ámbito español, dos autores recuperan su simbolismo tras la guerra civil: Salvador Espriu en 1939, tras la caída de Barcelona, para hablar del perdón y la conciliación frente al odio, y María Zambrano, en el ensayo *Delirio de Antígona* (1948), para articular una alegoría del destierro, a la que luego da forma teatral en *La tumba de Antígona* (1967)¹¹. En el espacio latinoamericano, su simiente es fecunda: el argentino Leopoldo Marechal, con su *Antígona Vélez* (1951), adapta la tragedia a la pampa argentina, y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, con *La pasión según Antígona Pérez* (1968), recurre al modelo griego para hacer una parábola de las dictaduras latinoamericanas, desde los códigos del teatro épico brechtiano. La protagonista da sepultura a dos guerrilleros

⁷ En la obra de Sófocles, Creonte encarna la arbitrariedad del poder, la violencia y la crueldad, y Antígona, la defensa del amor y de la vida. Hay, no obstante, otras interpretaciones, como la de José Vara, que en su edición hace una curiosa interpretación, según la cual «su obstinación, su altanería, la sinrazón de su razón y su escasa inteligencia caracterizan a Antígona y evitan que se gane el favor del público» (Vara, 2007: 145); a su modo de ver, Antígona y Creonte se sitúan en la misma dimensión al atentar contra la moderación, la reflexión y la inteligencia.

⁸ Justifica Cocteau su adaptación de Sófocles con las siguientes palabras:

Fotografiar a Grecia desde un aeroplano es empresa tentadora. Puede descubrirse un aspecto enteramente nuevo.

Así he querido traducir *Antígona*. A vista de pájaro, desaparecen algunas grandes bellezas y surgen otras... (Cocteau, 1952: 20)

Creón dice a Hemón: «Lo he intentado todo para salvarla, Hemón. Lo he intentado todo, te lo juro. No te quiere. Hubiera podido vivir. Prefirió su locura y la muerte». (Anouilh, 1956: 117)

«Muertos parecidos, todos, bien rígidos, bien inútiles, bien podridos. Y los que viven todavía comenzarán despacito a olvidarlos y a confundir sus nombres». (Anouilh, 1956: 126)

«Entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género [...] La guerra civil con la paradigmática muerte de los dos hermanos, a manos uno de otro, tras haber recibido la maldición del padre. Símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero. Y el tirano que cree sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte. El tirano que se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir». (Zambrano, 1967: 4)

—los hermanos Tavárez—, sus hermanos en un sentido simbólico, y se convierte en emblema de la lucha contra el poder absoluto y por la libertad. En este caso su antagonista es el generalísimo Creón Molina, que es también su tío, de modo que se enfrenta al poder político y patriarcal; su propia madre le indica: «Si fueras hombre [...] excusaría mis ruegos, los ocultaría. Inventaría el valor necesario para gritarte: sigue, hijo mío, sigue. Si fueras un hombre. Pero eres nada más que una mujer. Callar y bordar, Antígona». (Sánchez, 1973: 28)

3. EL CASO DE GRISELDA GAMBARO

La figura emblemática de una Antígona que representa esa doble rebeldía, contra el poder despótico y el patriarcal, identificados en una misma persona, articula numerosas propuestas dramáticas de la argentina Griselda Gambaro, cuyo compromiso con la causa de las libertades la llevó al exilio en España entre 1977 y 1980, cuando la dictadura militar prohibió su novela *Ganarse la muerte* y ella fue incluida en la lista negra de escritores sospechosos. Pertenece a la generación del Nuevo Teatro Hispanoamericano, junto con Emilio Carballido, Egon Wolf, Osvaldo Dragún, Mario Benedetti, Jorge Díaz, Eduardo Pavlovsky y José Triana, y es una de las voces más notables del teatro latinoamericano del siglo XX. Se formó al calor de las propuestas de vanguardia, con referentes como Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Antonin Artaud, así como los argentinos Armando Discépolo o Francisco Defilippis —maestros del grotesco criollo—, y sus piezas son propuestas inquietantes que se alejan de cualquier atisbo de sensiblería o didactismo, y con una crudeza inusitada denuncia el miedo, la violencia, la opresión y la irracionalidad. El compromiso de Gambaro con la causa de la libertad escapa a servidumbres ideológicas o localistas, y su recurrencia al absurdo y la crueldad se aleja de las motivaciones existencialistas o primitivistas, para delatarlos como parte definitoria de una realidad terrible que se quiere conjurar.

La evolución de su tratamiento de los conflictos de género¹² determina la sucesión de dos momentos en su producción: en el primero, la mirada femenina contempla un mundo de violencia y horror protagonizado por personajes masculinos, como los de

¹² «Si en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres y lo descodifica para llegar a un efecto determinado, mi mirada estaba más comprometida con el mundo en general que con mi propia condición de mujer. A medida que tuve mayor conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninos [...] que padecen esas ignominias, pero no ya sumisamente. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben adónde van y qué es lo que quieren. Incluso el suicidio de Antígona en *Antígona Furiosa* (1986) es una protesta ante el oprobio de la mentira y el silencio». (Gambaro en Andrade y Cramsie, 1991: 149)

Los siameses (1967), de algún modo asimilables a los bíblicos Caín y Abel: se trata de una de sus obras más difundidas, como paradigma del teatro del absurdo, y en ella el horror se presenta como una fatalidad, y el lenguaje como inútil. La cobardía, el cinismo, la impiedad y la violencia más cruenta y gratuita campan ahí por sus fueros, y actúan al modo de una descarga eléctrica en el espectador, mucho más eficaz que cualquier didactismo ya obsoleto.

Después, la causa de la mujer se convierte en protagonista, en piezas tan emblemáticas como *El campo*, *La malasangre* o *Antígona furiosa*. Esta última constituye una pieza breve, hábilmente tejida desde los mecanismos de la intertextualidad: fusiona el título de la tragedia de Sófocles con el *Orlando furioso* de Ariosto –de evocación inevitable–, de modo que se establece una dignificación o elogio de la locura de la joven griega, ahora parangonada con la del héroe épico, y en su desarrollo también, sutilmente, con la del *Hamlet* de Shakespeare. La obra insiste en uno de sus motivos recurrentes: la mujer doblemente prisionera, oprimida por el poder despótico y dominada por la figura patriarcal. Su único gesto de libertad posible, ante la condena al silencio de la muerte, es el suicidio, que provoca la maldición eterna de su victimario. En su propuesta, las técnicas vanguardistas habituales en la autora se reiteran, en especial ese humor negro despiadado que con su revulsivo pone en jaque al espectador. La historia presentada comienza a partir del suicidio de la joven, que poco a poco vuelve a la vida, reinterpreta su drama y vuelve a morir, en un proceso circular que parece preludiar un nuevo regreso, es decir, su permanencia en la memoria.

El Corifeo, que la mira burlón, simula confundirla con Ofelia, emblema de amores desgraciados; su ironía tiene sentido en una época de desublimación de los afectos, y combate el marbete o clisé eterno de sentimentalismo aplicado a la escritura de mujeres. La Antígona de Gambaro es voz de la conciencia social, que se afirma en su misión liberadora e insurgente; el hermano al que defiende puede entenderse figuradamente como símbolo de todos sus semejantes, y se hace inevitable la evocación de los desaparecidos de la dictadura argentina, a pesar de que la obra se sitúa en los parámetros de la universalidad: «¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?» (Gambaro, 1989: 201). No obstante, el sentido trágico original está aquí quebrantado por lo grotesco, encarnado en el Corifeo, que hace el papel de bufón, como en su parodia de los versos rubendarianos:

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

CORIFEO: Está triste, ¿qué tendrá la princesa? Los suspiros se escapan de su boca de fresa... (Gambaro, 1989: 204)

El final de la obra consagra a Antígona, desde un ángulo nuevo, como símbolo del amor y la rebeldía:

ANTINOO: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

ANTÍGONA: Porque soy mujer, nací para compartir el amor y no el odio [...] *Siempre* querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces [...] Nací para compartir el amor y no el odio. [...] Pero el odio manda. (Furiosa). ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia.*). (Gambaro, 1989: 204)

El homenaje de la obra a la sublime locura de Hamlet, ya insinuada en la mención a Ofelia, retorna en las palabras finales, que reiteran las de Shakespeare: *the rest is silence*; al fin y al cabo, hay un vínculo neto: *Hamlet* está inspirado en una leyenda sobre un príncipe que quiere vengar la muerte de su padre a manos de su tío, y las afinidades son evidentes. La locura o furia de Antígona se ve reflejada en la del príncipe de Dinamarca en un sutil juego de espejos; ambos se enfrentan a los poderes fácticos para defender lo que les dicta la sangre: piedad y justicia para los muertos. Gambaro dignifica la locura de Antígona en una propuesta que conjuga lo ético y lo poético, sin dejar de señalar la situación de la propia patria, como ocurre igualmente en *El campo* y *La malasangre*.

En *El campo* (1967) se incluye uno de los personajes femeninos más sugestivos de la dramaturgia de Gambaro: su nombre es Emma y, como Antígona, está doblegada por la prisión y la locura; en su caso, el dramatismo se intensifica por su pérdida de la memoria, que la anula como ser humano. Las escenas iniciales son enigmáticas: Martín, nuevo administrador invitado por un militar –que le recibe con uniforme nazi, y se hace llamar Franco–, llega a una estancia cerrada e inquietante, rodeada por ladridos de perros, ruido de persecuciones y olor a carne quemada; pronto el lugar se revelará como una trampa siniestra de la que no hay escapatoria, un campo de concentración, situado en un espacio sin determinar, y la única referencia temporal –una alusión a la guerra de Vietnam– nos habla de los años sesenta. Con cinismo, Franco promete obsequiar con música de piano a su invitado, y hace venir a Emma, que llega descalza, con la cabeza rapada y un camisón de burda tela gris, y con heridas violáceas en la piel, marcada a fuego; hace gestos de diva que son índice de su locura, mientras se rasca todo el cuerpo por picores que atribuye a las luciérnagas; está tan enajenada que ni siquiera es consciente de su propio calvario. Como en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, la música juega aquí un papel importante, y recuerda aquella doble condición que hacía de los nazis unos exquisitos aficionados a las artes y unos implacables verdugos. Las teclas apenas producen sonidos sordos, el mundo de Emma carece de sonidos, y el tirano se divierte. La tortura

psicológica y la vejación se imponen, y las víctimas se encuentran acorraladas en un callejón sin salida¹³.

Finalmente, cabe recordar los ecos de *Antígona* incluidos en *La malasangre* (1981)¹⁴, donde la violencia implícita se anuncia desde el título, así como en el color rojo que domina la escena. En ella, la familia se presenta como microcosmos que figura el Estado¹⁵, y se ha visto además, en la relación del tirano con su hija, una alegoría sobre Juan Manuel de Rosas y su hija Manuela, en un distanciamiento brechtiano que alumbra situaciones de la Argentina de los ochenta, aunque la obra carece de referencias espaciotemporales. El pequeño universo familiar es trasunto, o parábola, del poder absoluto y su ignominia. El padre, patriarca y tirano, tiene en su poder los hilos que mueven las vidas y las muertes de quienes lo rodean, sean serviles –como la esposa consentidora–, sean rebeldes, como la hija, que a pesar de todos sus esfuerzos no logra escapar de su poder casi sobrenatural.

En la trama se puede distinguir un doble proceso: la historia que ocurre frente a nuestros ojos, y la otra, la invisible, la terrible realidad que se adivina, la de los torturados y los muertos que, una y otra vez, evoca el paso de un carro que lleva su mercancía siniestra a la mansión del tirano, las víctimas del martirio y de la irracionalidad. Su sirviente, y lacayo, Fermín, hace las veces de delfín o favorito. No tiene escrúpulos a la hora de cumplir con las tareas más perversas, que además, parecen divertirle:

(Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo.)

FERMÍN.-Permiso, señorita.

DOLORES.- (Ve la bolsa, se incorpora con sobresalto.) ¿Qué traés ahí, Fermín?

FERMÍN.- (Con una sonrisa.) ¡Melones! (Mete la mano en la bolsa, la saca ensangrentada).

DOLORES.- (Pálida.) ¡Llévate eso! (Se cubre la boca con la mano.) ¡Huele mal! ¿Cómo...?

[...] FERMÍN.- (muy contento.) ¡Niña! ¡Si fue su padre! Me dijo andá a divertir a la niña y al jorobado. ¡Estudian mucho! [...] ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza! (Gambaro, 1991: 167-168)

¹³ MUCHACHA. Tengo sed.

GUÍA. Después meás y te mojás más. (Ilumina las paredes con su linterna). Tampoco aquí hay nada. Pero juro que había. ¡Y no esa inmundicia! (Le tira un manotón a la pollera.) ¡Seguro que no sos virgen, vos!

MUCHACHA. Tengo sed... (Gambaro, 1995: 89).

¹⁴ Pieza preludiada por otra anterior, *Real envidia* (1980), que insiste en la crueldad y el absurdo del poder totalitario, con su “solemne ridículo” en términos de Gambaro, unido a la corrupción y las “transgresiones más graves y dolorosas”. La obra, estrenada en 1983 en Buenos Aires, nos presenta a un rey miserable y canalla, que busca recuperar algo de la fortuna perdida con el casamiento de su hija, en un remedo de los cuentos de hadas, distorsionados en clave grotesca. La obra se mueve en el terreno del absurdo; después, *La malasangre* recupera la comunicación al presentar una historia más sólida, aunque con restos de lo macabro, lo cruel y lo absurdo.

¹⁵ También se parodian aquí los cuentos de hadas, particularmente la historia de amor de la bella y la bestia, representados por la hija del tirano y su instructor, jorobado, del que se enamora, lo cual desencadena la tragedia final.

El carácter de esa joven *Antígona*, que se rebela contra el poder monolítico, es apasionado y rebelde, y se enfrenta con la presencia consentidora de la madre, también humillada y ultrajada, que en su resignación se asimila a la figura de Ismene¹⁶. El cuestionamiento del poder masculino no se limita al padre, sino que se extiende también al hombre rico con quien aquél decide casarla: mezquino y lascivo, para él la joven es parte de una transacción comercial, mercancía de cambio. Cuando la joven protesta, el padre la sujeta con fuerza y apostilla: «Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*). Y no sólo las damas» (Gambaro, 1991: 181). La rebelión de la joven, tras el asesinato de su tutor y amante, se acoge a un silencio clamoroso:

DOLORES.- [...] ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

[...] PADRE.- ¡Silencio!

DOLORES.- ¡Te lo regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! (*Ríe, estertorosa y salvaje*). ¡No te esperabas ésta! ¡Tu niñita, tu tierna criatura...! [...] ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita! (Gambaro, 1991: 197)

Tal y como lo apunta en sus reflexiones¹⁷, Griselda Gambaro articula esta obra con variaciones sobre sus temas obsesivos —el poder arbitrario, la crueldad, la delación, el escarnio, la opresión—, a los que añade los del amor y la rebeldía, en un homenaje implícito a aquella Antígona, lejana y actual, cuyo legado antiguo aún está vigente: late renovado, por ejemplo, en esos pañuelos blancos, como cartas de amor o banderas de paz, con los que cada jueves, en silencio, las madres de la Plaza de Mayo rinden tributo a la esperanza: contra la muerte¹⁸.

¹⁶ No es capaz de liberar la rabia, el miedo la domina:

DOLORES.- [...] Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está.

MADRE.- Ese señor es tu padre.

DOLORES.- ¿Y el otro señor, mamá? ¿El que corta cabezas?

MADRE.- ¡Oh! Quien te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo. (Gambaro, 1991: 17)

¹⁷ «Hay en *La malasangre* algunas constantes de mis viejos temas sobre el poder, pero tratados de otra manera. La crueldad, la delación, el escarnio, pero también el amor y la rebeldía. El hecho de que tuviera una protagonista femenina no sé si fue un reconocimiento inconsciente a la entereza de aquellas mujeres que, reclamando por sus hijos desaparecidos, fueron por un tiempo la única voz alzada en el silencio de esos años. De cualquier manera, la Dolores de *La malasangre*, como la Suki de *Del sol naciente* o la *Antígona furiosa*, no es cualquier mujer, es una mujer con una voz que nadie le presta sino su propia condición de mujer, su propia fuerza y la conciencia de su fuerza». (Gambaro, 1991: 158)

¹⁸ Este ensayo desarrolla y amplía mi conferencia “Griselda Gambaro: las voces de Antígona”, pronunciada en mayo de 2008 en el marco del II Congreso Internacional “Escritoras y Compromiso” en la Universidad Autónoma de Madrid.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, E. y H. F. CRAMSIE, ed. (1991), *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)*, Madrid: Verbum.
- ANOUILH, J. (1956), *Teatro, 3 (Nuevas piezas negras. Jezabel. Antígona. Romeo y Jeannette. Medea)*, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada.
- COCTEAU, J. (1952), *Antígona. Reinaldo y Armida*, trad. de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel, prefacio de Rosa Chacel, Buenos Aires: Emecé.
- CORTÁZAR, J. (1979), *Rayuela*, Barcelona: Edhasa.
- CRUZ, Sor J. I. de la (1992), "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", *Obras completas*, México: Porrúa, 827-848.
- ESPRIU, S. (1955), *Antígona. Fedra*, Palma de Mallorca: Moll.
- FERRÉ, R. (1980), *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*, México: Joaquín Mortiz.
- GAMBARO, G. (1989), *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ____ (1991), *La malasangre*, en Andrade y Cramsie (ed.), 159-197.
- ____ (1995), *Teatro 2*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1991), "La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria", en Klahn y Corral, *Los novelistas como críticos*, vol. 1, 31-34.
- ____ (1997), *Sab*, ed. de José Servera, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, P. E. y E. ORTEGA (1997), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Bogotá: Huracán.
- KLAHN, N. y W. H. CORRAL, ed. (1991), *Los novelistas como críticos*, 2 vols., México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica.
- MATTO DE TURNER, C. (1968), *Aves sin nido*, Buenos Aires: Solar.
- PONIATOWSKA, E., "Mujer y literatura en América Latina" (1991), en Klahn y Corral, *Los novelistas como críticos*, vol. 2, 308-317.
- SÁNCHEZ, L. R. (1973), *La pasión según Antígona Pérez. Crónica americana en dos actos*, Río Piedras / Barcelona: Cultural / Ariel.
- SKLODOWSKA, E. (1991), *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- SÓFOCLES (2007), *Tragedias completas*, ed. de José Vara Donado, Madrid: Cátedra.
- VALENZUELA, L. (1982), "Mis brujas favoritas", en Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan: Bilingual Press (Eastern Michigan University), 88-95.
- ZAMBRANO, M. (1967), *La tumba de Antígona*, México: Siglo XXI.
- ZAMORA, D. (1992), *La mujer nicaragüense en la poesía*, Managua: Nueva Nicaragua.