

RESUMEN

El mundo de la cultura en la Argentina busca en la década del '80 hacer una lectura crítica de los sucesos que marcaron el país. El teatro «como literatura del diálogo y como literatura de la acción»- según Veltrusky, es el que mejor permite una interpretación de la realidad argentina.

Hemos seleccionado para la realización de este trabajo *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y la *Antígona* clásica de Sófocles. Ambos textos permitirán, en un análisis comparativo, explicar la repetición de la historia del poder y del poder de la historia para reconstruirse.

ABSTRACT

The world of the culture in Argentina intends, in the '80s, to make a critical reading of the events that characterized the country. The theatre «as dialogue literature and as action literature», according to Veltrusky, is the one which best permits an interpretation of the Argentinian reality.

*We have selected for the accomplishment of this paper *Antígona furiosa* by Griselda Gambaro and the classical *Antígona* by Sophocles. Both texts will permit, in a comparative analysis, to explain the repetition of the history of power and the power of history to be reconstructed.*

El poder no altera el carácter de un hombre: sólo lo revela. Sepamos esto y entenderemos siempre el carácter de los poderosos. Por lo menos, el poder posee esta virtud: quien lo detenta, ya no puede mentir: la luz de la historia es demasiado poderosa y de nada le servirá al poderoso ser hipócrita, pues el ejercicio del poder revelará el tamaño de su hipocresía. Aquí equilibra la sabia naturaleza el hecho de darle mucho a pocos y poco a muchos: los pocos no pueden ocultar la verdad, y ésta es la penitencia de su fuerza; los muchos no pueden dejar de verla, y éste es el premio de su debilidad.

Carlos Fuentes, *Terra nostra*

I.

Para comprender el espacio social que ocuparon los intelectuales, específicamente los escritores, entre los años '60 y '70 en la Argentina, realizaremos un corte sincrónico, en lo que Bourdieu denomina *campo intelectual*(1). La posición de este grupo, o sea, su *patrimonio intelectual*, está dado por los acontecimientos políticos y sociales que marcaron estas décadas.

* Escuela de Letras - Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Salta.
La Rioja 745 (4400) Salta.

El proyecto literario de los escritores dentro de la heterogeneidad que puede implicar la nueva configuración del campo, conlleva la carga de un sistema de relaciones: por un lado, dentro del ámbito específico (talleres, cenáculos, críticos, etc.); y por otro, lo que señalamos en el párrafo anterior, o sea, los hechos que determinaron los discursos.

II

Luego de la caída de Perón en 1955 y de los gobiernos militares de Leonardi y Aramburu, comenzó en nuestro país una larga sucesión de golpes militares, matizada por cortos períodos de gobiernos democráticos; en 1958 asume Frondizi y en 1963, Arturo Illia.

La constelación de poderes en los años '60 se resuelve en: un radicalismo débil, un peronismo proscripto -aunque fuerte en los sindicatos-, los militares -a veces desde las sombras, y otras abiertamente- y el poder *moral* representado por la Iglesia: todos intervienen en el escenario del juego político.

En 1966 se instala el régimen militar, previa destitución de Illia, con la indiferencia de muchos argentinos y con el asentimiento de pocos. Asume Onganía, un desconocido en el foro de la política de entonces, pero que contaba con cierto prestigio entre sus pares.

La inestabilidad política, el estancamiento, la hiperinflación y otros problemas que ninguno de los gobernantes -ni civiles, ni militares- pudo solucionar, contribuyó a acentuar la crisis económica y el descontento.

También por esos años se siente el impacto de la revolución cubana y se proclama el triunfo de Castro desde todos los ángulos, aún de las organizaciones de derecha, porque se supone que la caída de Batista es similar a la caída de Perón. La figura del «Che» Guevara será ejemplar para los grupos de jóvenes y obreros, generalmente emergentes del peronismo y de instituciones católicas.

Un hecho que influye, especialmente, en los universitarios argentinos, es el mayo estudiantil francés en 1968, que proponía un cambio total en las estructuras socio-políticas.

Estos y otros acontecimientos, como «el cordobazo», provocan un gran malestar social y político, consiguientemente cultural.

La década del '60 que en la Argentina significa: militares, guerrilleros, mochileros, hippies, fue acompañada por marchas, comunicados militares y, también, por la música de los Beatles. Después, llega el '70. Los hechos más tristes y oscuros de nuestra historia se suceden, sin que muchos argentinos tomen conciencia de lo que en realidad ocurría: peronismo, subversión, represión y muchos crímenes en el silencio...

III

El mundo de la cultura no calla y busca hacer una lectura crítica de los sucesos que marcaron las décadas de los '60 y '70 en la Argentina. Tal vez sea el teatro como «literatura del diálogo y como literatura de la acción» (Veltrusky, 1990: 114), el que permite una mejor IMITACIÓN (2) de la realidad argentina. Imitación que no implica una simple copia, sino una re-novación, que se hace posible porque existe una fuerza raptora (3) que permite crear.

La década del '60 significó en el sistema teatral argentino el paso de un realismo ingenuo a lo que se denominó *el realismo reflexivo* (4).

Para comprender mejor el nuevo paradigma surgido en la escena nacional realizaremos una breve digresión sobre el concepto de realidad-verosimilitud.

La larga *historia de la verdad* se construye de acuerdo a la representación de mundo que el hombre tiene. Los *modos de interpretar* responden a las lecturas que se hacen de la *realidad* en los distintos contextos y situaciones, porque son las prácticas sociales las que definen las variables ideológicas. González Ochoa (1986) afirma que «los seres humanos en tanto seres sociables, nunca estamos frente a lo real», es decir, que no somos neutrales ante los hechos, los objetos, ni tampoco los percibimos en su totalidad: sólo tenemos acceso a representaciones, a construcciones de lo real.

Esta *cierta realidad* permite establecer un contrato de verosimilitud, condicionado por sus contextos culturales e ideológicos. La noción de verosimilitud se convierte, entonces, en un producto cultural. El realismo fija sus postulados sobre el concepto de realidad, al que antepone sobre el concepto de verosimilitud, es decir, que somete al discurso literario a la prueba de la verdad.

En el paso de un paradigma teatral a otro, lo que se busca es producir *un efecto de verdad*. El público asiste a las primeras representaciones que muestran un tímido acercamiento a nuevas técnicas, un *teatro como pura comunicación*, o como dice Roberto Cossa, refiriéndose a esta etapa inicial del realismo reflexivo «que el realismo que practicaba su grupo era nacional» (Pellettieri, 1990: 147).

Hacia la década del '80 nos acercamos al segundo realismo reflexivo. Este teatro que en su proyecto mimético *imita*, para *construir lo-no-dado*, busca inventar, descubrir, crear la realidad de *lo-no-dicho* o de *lo-que-no-se-puede-decir*.

El discurso teatral nos acerca a un texto en el que se hace posible leer, como dice Greimas (1989): «la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto». Se ubica en el escenario un mundo de conflictos que oscilan entre la risa, el humor negro y la desesperación; la crítica, la denuncia y el silencio de la angustia. Tal es el teatro de Griselda Gambaro...

IV

En el discurso dramático de esta escritora la representación deja de ser mera copia o reproducción de lo que una comunidad experimenta como realidad, para convertirse en *una nueva configuración*. Se produce una identificación de la metáfora con la mimesis, porque ésta se liga, parafraseando a Ricoeur (1977), «a la revelación de lo Real como Acto», puesto que la metáfora es la mimesis del-Ser-cómo-Acto(5). La metáfora se hace *imagen* y nos pone las cosas ante nuestros ojos.

Entre las obras dramáticas de Gambaro seleccionamos para considerar en este trabajo *Antígona furiosa*.

Desde la tragedia griega de Sófocles *Antígona* a la *Antígona furiosa*, hay un gran salto, sin embargo, la presencia del personaje que pasó por la pluma de tantos escritores de casi todas las épocas nos lleva a preguntarnos sobre la vigencia de los *clásicos* en la escena.

Brecht cuando crea su *Antígona* ve la posibilidad de lograr a través del teatro dialéctico -al que considera «como un instrumento de ilustración, de formación de

una conciencia cultivada»-, un cambio social (Lasso de la Vega, 1971: 327). De acuerdo a la concepción brechtiana de la historia -que estima la comprensión del pasado como ilustrativa para dominar el futuro-, la presencia de una obra precursora tiene un sentido especial, porque intenta en una analogía de tiempos, colocar nuevamente en escena una *figura histórica*. También Griselda Gambaro actualiza una Antígona enmarcada en un fondo histórico y social al que no alude directamente, sin embargo, provoca en el espectador el sentimiento de *algo vivido*.

V

Antes de introducirnos en la obra de Griselda Gambaro haremos una segunda digresión para referirnos a la estrategia del collage. Este recurso consiste en la transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer, 1986) y permite diseminar préstamos de otros textos en un nuevo emplazamiento. Cada vez que se produce la intromisión de elementos se da en la obra un corte que nos lleva a otra lectura, a relacionar el fragmento intertextualizado en una realidad diferente.

Antígona furiosa es producto de una serie de injertos textuales que posibilitan la libertad del texto no sólo en el nivel léxico-semántico sino también en el aspecto espectacular. Trataremos de rastrear estos fragmentos, confrontando los discursos de Sófocles y Gambaro.

VI

En Gambaro se produce una reducción de los personajes con respecto al drama de Sófocles(6). En *Antígona furiosa* encontramos sólo tres: Antígona, Corifeo, que ya están en la tragedia griega, y un personaje nuevo: Antinoo(7). Podríamos considerar como otro actante (8) a la carcasa que representa a Creonte, la cual permite a quien se introduce en ella asumir *obviamente el trono y el poder*.

El drama se inicia con una «Antígona ahorcada» quien «después de un momento, lentamente» regresa a la vida y se «quita el lazo de su cuello» (G. 197). Ubica al espectador/lector en hechos anteriores, en la prehistoria de la intriga, en el estésimo cuarto de la obra de Sófocles, cuando Antígona se quita la vida. La intriga comienza su desarrollo con la presencia de Corifeo y Antinoo, quienes miran a la joven entre curiosos y burlones, confundiéndola con Ofelia, personaje de Shakespeare. Antígona canta los versos que corresponden al acto IV, escena V, de *Hamlet*.

La intriga va progresando en el orden cronológico, pero los diálogos nos remiten a un *recuerdo* permanente de lo que sucedió antes de la muerte de Antígona. Los hechos se reconstruyen por los diálogos entre Antígona, Corifeo, Antinoo y las intervenciones de Creonte. En algunos momentos de la historia el personaje se desdobra y cede su lugar a otro, por ejemplo, Hemón, *desde Antígona*, responde a su padre.

La joven regresa a la tumba antes del desenlace y desde allí completa la historia. Historia sin final, porque siempre Antígona enterrará a Polinices: «Aunque nazca mil veces y él muera mil veces» (G. 217) y siempre será castigada.

El final a diferencia de la Antígona clásica, que deja latente la posibilidad del castigo al tirano, la obra de Gambaro confirma la imposibilidad de luchar contra la injusticia y el poder. Antígona furiosa se quita la vida.

En el nivel de la estructura profunda (acción) las relaciones que se establecen se dan en el eje del deseo. El drama de Sófocles tiene como sujeto a Creonte, él es

quien mueve la acción y busca que su ley arbitraria se cumpla. Antígona se convierte también en objeto de manipulación del soberano, pero en el estésimo cuarto la decisión de la joven de permanecer fiel a sus convicciones, mueve la acción en contra de Creonte, quien pasa a ser oponente de un sujeto colectivo (Antígona, Hemón, Tiresias, Eurídice), cuyo objeto es castigar al tirano.

En la obra de la Gambaro, el esquema es casi similar; sin embargo, Antígona no logra como sujeto obtener el objeto deseado: compartir el amor y no el odio. Se convierte en un sujeto manipulado por el destino trágico que sufren los jóvenes que intentan transgredir el *orden establecido*. Antígona, al igual que otros sujetos del absurdo, no consigue pasar las pruebas a las que ha sido sometida; parafraseando a Pellettieri (1990: 132), diremos: «No hay destinatario, ni destinatario de la acción y todos los demás personajes son sus ponentes».

Creonte es el sujeto que busca como objeto del deseo «gobernar en una tierra desierta», o sea en una tierra en la que no tenga oposición.

El realismo reflexivo -según opinión de Pellettieri (1986)- destina los procedimientos discursivos a probar la *tesis realista*. Busca la anuencia del espectador para llevarlo a reflexionar sobre un momento político-histórico de impunidad, de censura, de indiferencia, de atropellos. La Antígona clásica, hace veinticinco siglos buscó el rescate de los principios éticos y religiosos de su época. A pesar del abismo de los siglos, intentaremos marcar algunos temas (nivel semántico) que se intertextualizan desde el *viejo* al *nuevo* texto y que no han perdido vigencia en nuestros días.

1. La patria (en realidad el Estado) se antepone a los sentimientos, a las leyes éticas, a la solidaridad entre hermanos:

Creonte:- Sólo el que en su casa se muestra enérgico sabrá también mostrarse justiciero con la patria (S. 295)

Corifeo:- Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria (G. 202).

2. Los adultos son los únicos poseedores de la verdad y por lo tanto del poder, desvalorizando las opiniones de los jóvenes:

Creonte:- Eso es; yo a mi edad, voy a recibir lecciones de prudencia de un rapaz de la edad de éste (S. 296).

Corifeo:- De que un mocito como Hemón pretenda dar lecciones a su padre, ¡el rey! (G. 207).

3. La postergación de la mujer marcada por la incapacidad para competir con los hombres:

Ismene: Hay que acordarse, Antígona, que hemos nacido mujeres y que no podemos luchar contra los hombres... (S. 284).

Antinoo:- Las mujeres no luchan contra los hombres (G. 204).

4. Los tiranos en nombre de un dios, de la patria o de sus propios intereses, se convierten en hacedores del destino de otros hombres: sus hermanos.

Creonte:-[...] Y quien se propase a faltar a las leyes o pretenda imponer las suyas a la autoridad, ese tal no será quien escuche alabanzas mías. Al que ha colocado en el trono, a ese hay que obedecerle, en lo pequeño y en lo justo y en lo que no lo es [...] No hay peste mayor que la insubordinación [...] hay que apoyar siempre el orden establecido (S: 295).

Corifeo:- La anarquía es el peor de los males. Quien trasngrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá mis elogios. Sólo confío en quienes obedecen (G. 206)

5. Aceptación de los designios del tirano, puesto que el miedo y la intimidación impiden que los súbditos se subleven:

Corifeo:- Esa es tu voluntad respecto de los amigos y respecto de los enemigos de la ciudad, Creonte, hijo de Meneceo; en tus manos está dar las leyes que gustes, así sobre los muertos como sobre los que vivimos todavía (S. 287).

Antinoo:- ¡Sólo uno debe hablar bien para que no tengamos indecisiones! (G. 203).

6. Los que se rebelan contra la tiranía reciben su castigo:

Creonte: Sacadla inmediatamente, y encerrada en tenebrosa tumba, como lo tengo mandado, dejadla sola, abandonada, ya tenga que morir, ya vivir sepultada en tal mansión (S. 298).

Corifeo:- Siempre se sufre cuando se cambia la luz celeste por las tinieblas de una prisión. A muchas les tocó parecido destino. Cuando se ultraja el poder y se transgreden los límites, hija mía, se paga en moneda sangre (G. 213).

VII

La intertextualización no sólo se da entre los textos de Sófocles y Gambaro, puesto que en Antígona furiosa se construye un collage de diversos discursos. Señalaremos algunos ejemplos:

1. Los versos que pertenecen a Shakespeare y que entona Antígona:

Se murió y se fue, señora;
Se murió y se fue;
El césped cubre su cuerpo,
Hay una piedra en sus pies.

2. Corifeo se apropia de los versos de Rubén Darío para burlarse de la angustiada Antígona:

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

y luego parodiando la poesía agrega:

Si se hubiera quedado quieta/ Sin enterrar a su hermano/
Con Hemón se hubiera casado.

3. El discurso evangélico es tomado por Creonte, quien hace suyas las palabras de Cristo -que en su momento significaron perdón- para justificar sus crímenes, *metateatralizando* la situación:

¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme a mí que di mi hijo, mi esposa, al holocausto, Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!
Antinoo:- (teatral) ¡Bravo!
(sale el Corifeo de la carcasa, saludo) (G.216)

4. El discurso político se entreteje cuando Corifeo invierte las palabras que pronunciara Perón, en Plaza de Mayo, al referirse al grupo de jóvenes que lo hostilizaron:

Corifeo:- Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¿y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe! (G. 203)

VIII

La obra de Sófocles asienta a la heroína sobre la grandeza y la integridad moral. La joven se presenta encarnando los ideales más altos de su época, «es un prototipo de fortaleza individual, de héroe solitario» (Míguez, 1978: LXV). Su accionar está movido más que por el miedo a la muerte ordenada por Creonte, por el temor a desagradar a los dioses y atraer su castigo. Antígona y Creonte representan la oposición: derechos del Estado autoritario y defensa de la vida familiar, de los principios religiosos y éticos.

Gambaro presenta un teatro desgarrante, de humillaciones, Antígona recibe la burla permanente de los otros personajes. La oposición se da entre el tirano y el oprimido, entre la autoridad despótica del padre (adultos) y la rebeldía de los hijos (jóvenes), entre el hombre desprotegido y un dios ausente («Saber... que más allá no hay luz, ninguna voz» G. 204).

El eje común entre Sófocles y Gambaro es el de la lucha permanente por el poder. El cambio está dado por la ruptura de la función trágica del mito, de la armonía que implicaba el mundo clásico. Sófocles enfrenta hombres y dioses; Gambaro hombres contra hombres.

Gambaro establece un diálogo entre su obra y el espectador en un espacio social muy argentino, pero con personajes de un pasado distante... no obstante, de un pasado que no cesa de alcanzarnos. El uso de la parodia, de la ironía tal vez le permita contar la historia, «de parodiarla para hacer resaltar que no es en sí misma más que una parodia» (Foucault, 1979: 26), la triste y trágica parodia del país que vivimos.

NOTAS

- 1) Bourdieu (1967: 135) define *campo intelectual* como «un espacio social dotado de una estructura y una lógica específicas, cuya atomización relativa en el interior de la sociedad es un fenómeno histórico en cierto tipo de formaciones, como las occidentales modernas [...] sistema de relaciones entre los miembros, cada uno de los cuales está determinado por su pertenencia a ese campo».
- 2) Tomamos el término *imitación* en la acepción del Diccionario de la Real Academia Española (1984: 757): Imitar: ejecutar una cosa a ejemplo o semejanza de otra.
- 3) Este vocablo deriva de *ruptor*: dispositivo que, al funcionar, produce la chispa en la bujía de un motor de explosión (Ibid:1204). Hacemos referencia a esa chispa que produce una "explosión creadora"
- 4) Las características de este movimiento han sido estudiadas en profundidad por Osvaldo Pellettieri (1986, 1990), ver bibliografía.
- 5) Ricoeur (1977) habla de la capacidad de «significar el acto» y dice al respecto: « Puede querer decir ver las cosas como *acciones*. Es éste evidentemente el caso en la tragedia, que muestra a los hombres 'como actuantes, como en acto'. [...] Significar el acto, sería ver las cosas como no impedidas de advenir, verlas como lo que eclosiona» (460). El tema ha sido consultado también en del Corro, Gaspar Pío (1990) «La Mimesis en Paul Ricoeur: La Metáfora Viva», Esc. de Letras y Fac. de Humanidades, Univ. de Córdoba.
- 6) Cuando realicemos citas del texto de Sófocles las identificaremos con **S**; las del texto de Gambaro con **G**. Las mismas corresponden respectivamente a Sófocles (1978) *Antígona* en *Trágicos griegos*, Madrid: Aguilar (281-306); Gambaro (1989) *Antígona furiosa* en *Teatro 3*, Buenos Aires: Ed. de la Flor (196-217).
- 7) Antinoo, personaje de *La Odisea* de Homero, es uno de los pretendientes de Penélope. Se caracteriza por su violencia, brutalidad y orgullo. Intenta matar al hijo de Odiseo para obtener el poder y los bienes del reino de Ítaca.
- 8) Citamos a Graciela Latella (1985: 30) para aclarar este concepto: «El actante designa al que realiza o sufre un acto [...] este término reemplaza ventajosamente al de personaje pues recubre tanto a seres humanos, como a animales, objetos o conceptos».

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1985) Historia política argentina, Buenos Aires: Ed. de Belgrano.

ALTAMIRANO y SARLO (1983) Literatura/Sociedad, Buenos Aires: Hachette.

CUADERNOS Nº 16, FHYCS-UNJu, 2001

BOURDIEU, P (1967) «Campo intelectual y proyecto creador» en Problemas del estructuralismo, México: Siglo XXI.

BOURDIEU, P (1983) Campos de poder y campo intelectual, Buenos Aires: Folios.

DEL CORRO, GP (1990) «La mimesis en Paul Ricoeur: La Metáfora Viva», Esc. de Letras y Fac. de Humanidades, Univ. de Córdoba.

FOUCAULT, M (1979) Microfísica del poder, Madrid: La Piqueta.

GAMBARO, G (1989) Teatro 3, Buenos Aires: Ed. de la Flor.

GONZALEZ OCHOA, C (1986) Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales , México: UNAM.

GREIMAS, A (1989) «El contrato de veridicción» en Del sentido, Madrid: Gredos.

JAUSS, H-R (1978) Pour une esthétique de la reception, París: Gallimard.

LASSI DE LA VEGA (1970) De Sófocles a Brecht, Barcelona: Planeta.

LATELLA, G (1985) Metodología y teoría semántica, Buenos Aires: Hachette.

LUNA, F(1987) Argentina de Perón a Lanusse, Buenos Aires: Sudamericana.

MIGUEZ, JA (1978)» La tragedia y los clásicos griegos» en Teatro griego, Madrid: Aguilar.

PELLETTIERI, O (1986) «El realismo en el teatro argentino de los años sesenta» en Espacio, Año I N°1.

PELLETTIERI, O (1990) Cien años de teatro argentino, Buenos Aires: Galerna.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984) Diccionario de la Lengua Española, Madrid: Espasa-Calpe.

RIKOEUR, P (1975) La metáfora viva Buenos Aires: Megápolis.

SÓFOCLES (1978) Antígona en Teatro griego, ob.cit.

TORO A y TORO F (1993) Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano, Frankfurt am Main: Vervuert.

ULMER, G (1986) «El objeto de la poscrítica» en AA. VV. La posmodernidad, Barcelona: Kairós.

VELTRUSKY, J (1990) El drama como literatura, Buenos Aires: Galerna.