

Antígona furiosa, ¿una voz femenina?

Ana María Llubra

Sin ser llorada, sin amigos, sin himeneo
infortunada recorro este dispuesto camino.
Ya a mí el sagrado rostro del sol
permitido no me es ver, desdichada.
Y de este mi destino de lágrimas privado
ninguno de mis amigos se lamenta.
—Sófocles, *Antígona*

Soyez la paix vivante au milieu de la guerre,
Antigone éternelle, qui se refuse a la haine
et qui lorsqu'ils souffrent, ne sait plus
distinguer entre ses frères ennemis.
—R. Rolland, *A l'Antigone éternelle*

El teatro es una oscilación permanente entre el símbolo y lo imaginario, un campo de intercambios y corrientes metafóricas, el espacio hacia el cual aspira el deseo [...] el lugar en el que el fantasma se despliega en lo inaccesible y de donde el yo "real" vuelve más solo y más desnudo que antes, en el recuerdo nostálgico de la otra escena en la cual había caído la escena verdadera.
—J. Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguaje literario*

Nuestro siglo ha prestado particular atención al estudio y desarrollo de aquellos antiguos mitos griegos que constituyen piezas fundamentales no sólo en el campo de la estética, de la literatura y la lingüística modernas, sino también en el de la psicología y el de la antropología social.

Freud considera que en los mitos griegos y sus representaciones artísticas radica el fundamento dinámico de los códigos culturales y simbólicos de Occidente.

Carl Jung, por su parte, los ve como un *speculum mentis* en el que se proyectan las

experiencias más íntimas de la conciencia en imágenes reconocibles.

Las figuras míticas son, para el psicoanalista suizo, una personificación colectiva que da forma aceptable, explicativa y gozosa a las arcaicas fantasmas grupales de la conciencia humana, las que están presentes en el folclore y los ritos.

Desde la perspectiva antropológica, Lévi-Strauss sostiene que los mitos claves de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales, y a la evolución de los esquemas mentales en que dichas oposiciones pueden ser representadas en imágenes. De allí que tenga sentido el retomar los personajes arquetípicos cada vez que, en la historia, se presentan conflictos de orden análogos.

Las creaciones del arte y la literatura helénicos plasmaron esos modelos en imágenes fascinantes, y engendraron, a lo largo de dos milenios, infinidad de re-versiones y variaciones sobre esos temas.

La figura arquetípica de la hija de Edipo —psicologema en términos junguianos— ha resurgido cada vez que la historia se vio ensombrecida por los horrores de las guerras, por esos espectáculos de crueldad y dolor, de cadáveres insepultos, anegada por los ríos de sangre vertida por tantos inocentes que murieron, sin saber por qué lo hacían, en pos de una idea y en cumplimiento de un deber impuesto a su conciencia, cada vez que esas imágenes de dolor, de espanto y desolación dejaron de ser conmovedoras figuras retóricas para convertirse en experiencia amarga de la realidad cotidiana.

El texto canónico, *Antígona* de Sófocles, expresa, sintéticamente, en su trama trágica, las principales constantes de conflictos de la condición humana: las confrontaciones entre hombre y mujer, estado e individuo, senectud y juventud, vida y muerte, y entre humanidad y divinidad, condensados en el denso diálogo que mantienen Antígona y Creonte, (1) quienes

encarnan dos aspectos opuestos de la realidad del mundo.

Creonte es un hombre maduro que ostenta el poder, que rige y obra en nombre de la comunidad, en defensa de los habitantes de la polis, que representa la autoridad y superioridad androcéntrica sobre la que se cimienta la organización patriarcal, social y cultural de Occidente.

Antígona, por su parte, es la joven mujer que se rebela ante la ley humana invocando la libertad de obrar conforme a sus propias ideas y a sus sentimientos, que asume la defensa de los muertos guiada por la piedad y el amor, que se yergue, desafiante, ante la pretendida superioridad masculina, desde ese restringido espacio asignado a la femineidad, ante la cólera del hombre-soberano y el asombro de su congénere, Ismena.

En ese enfrentamiento de masculinidad y femineidad, signado por la ambivalencia del amor y el odio, como señala Steiner, (2) los antagonistas emplean las palabras de modo muy diferente; el diálogo se hace dialéctico y la enunciación es drama.

Cada uno de ellos llega a definirse a sí mismo y a reconocer al otro en la confrontación de esas antinomias esenciales.

Es a partir de la oposición hombre/mujer—tópico de moda en los debates de este fin de siglo— y en relación con la polémica teoría feminista de la literatura, que nos proponemos analizar una nueva recreación del mito: *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, a fin de señalar cómo la escritora argentina, desde una postura radicalizada en cuanto a las nociones de literatura y *gender*, (3) lee y re-escribe la materia mítica.

Literatura y *gender*

¿Puede hablarse de una literatura masculina y otra femenina? ¿Es posible sostener que la escritura masculina se caracteriza por ser racional, especulativa, reflexiva y estructurada en tanto que la femenina resulta más emocional, más directa, más irreflexiva, más detallista y más púdica? O, acaso, ¿es la escritura un

acto neutro?

En el marco de los estudios culturales, se ha tomado casi indispensable, en las últimas décadas, tratar el tema de la presencia de la mujer en la literatura y su rol en relación con los textos literarios. El asunto, analizado desde diferentes ángulos—considerando a la mujer ya como escritora, ya como lectora; atendiendo ora a la imagen femenina que transmiten las obras, ora a la constitución de una estética feminista, o bien a las estructuras, géneros, temas y psicodinámica de la creatividad femenina—, (4) ha generado una teoría literaria escrita por mujeres que intentan destacar la perspectiva de la mujer sobre lo literario.

El postulado básico de la crítica feminista, (5) marcadamente ideológica, sostiene que toda escritura está permeada por el *gender*, que inscribe en el lenguaje sus características propias. (6)

Es a partir de *Una habitación propia*, en la que Virginia Woolf desarrolla su teoría acerca de la relación mujer/literatura, que las escritoras han comenzado a poner de manifiesto, lenta y paulatinamente el proceso de toma de conciencia de la diferencia existente entre las creaciones literarias realizadas por hombres y aquellas generadas por mujeres las que, en la búsqueda de una identidad femenina presente en esos textos, adoptan una postura definida al respecto.

Las escritoras enroladas en la “crítica feminista” consideran que la escritura es definición, toma de posición ideológica y filosófica como mujer y también rebelión contra el orden social—falocéntrico— (7) constituido, que modela la imagen de la mujer y la ubica en un plano secundario, de inferioridad, en función de objeto.

Para aquéllas, que conciben la problemática femenina en términos del fenómeno de dominio y la explican en base a la oposición dialéctica opresor/oprimido—que marca su filiación hegeliana—, escribir es una transgresión al mundo de lo que es y una elección verbal y temática.



Paralelamente algunas escritoras y teorizadoras, vinculadas al feminismo crítico, como Joyce C. Dares y Doris Lessing, han declarado que no hay nada en la voz artística que pueda ser definido como femenino o masculino e incluso rechazaron la interpretación de algunas de sus creaciones como representativas del feminismo literario. Otras, como Marta Traba, señalan que hay hombres, como Proust, que escriben una "literatura femenina" y mujeres que producen una "literatura masculina", como Marguerite Yourcenar.

La misma Virginia Woolf, en los capítulos finales de *Una habitación propia*, (8) en los que desarrolla su "teoría de la mente andrógina" en relación con la creación literaria, sugiere la conjunción armoniosa de los opuestos genéricos —masculino/femenino— en la mente del artista.

Sin duda, la mujer, que por tanto tiempo viera relegada su libre manifestación en la literatura, que ha ocupado el espacio de silencio que dejara, a veces, el imperio de la voz masculina, ha pasado a ser una presencia que da voz a lo íntimo.

Griselda Gambaro

Griselda Gambaro señala al respecto que, si revisamos la literatura escrita por mujeres, encontramos muchas veces un subtexto anticipatorio que define cuál será la actitud a asumir, por parte de una escritora, para expresar su yo más allá de las limitaciones que el orden imperante impone a la mujer. (9)

Destaca, asimismo, la exclusión y marginación, en todos los planos, que vive la mujer y basa su postura en una tradición literaria fundante para el desarrollo de una conciencia

femenina, en la mirada de esas mujeres que funciona como subtexto anticipatorio: Woolf, Brontë, Austen, Storni, S. Bombal, Lispector, de Beauvoir.

Encuentra, en esa mirada, la legitimación de su propio sentir, diferente del sancionado por el dominio masculino, que asume y expresa: "escribir es reconocerse a uno mismo y al otro".

Sustenta la idea de una literatura de quiebre y exploración, de una escritura femenina revolucionaria, cuya misión consiste en transgredir mitos, fobias y otros supuestos.

Gambaro encara la deconstrucción-construcción de las estructuras de un modo personal, transformando el paradigma a partir de la negación del binarismo instituido.

La palabra es, en su concepción de la escritura, el instrumento esencial para alcanzar su cometido y ha de ir aliada a una indagación en lo que es específicamente femenino, rastreo que debe realizarse "libre de todo miedo para encontrar la verdad", pues considera que la imagen construida y aceptada de la mujer es, aún, una metáfora conveniente y engañosa impuesta por el poder del hombre.

La dramaturga argentina sostiene que, como escritora, debe superar los estereotipos que el mandato masculino asigna a las mujeres: el detalle, la intuición, la sensibilidad, el destierro de la crudeza verbal y temática.

En tal sentido, Gambaro deconstruye el discurso del poder a través de personajes femeninos que encuentran, en la transgresión y la resistencia, una forma de liberación, al par que construye un microcosmos dominado por lo prelógico, donde lo incoherente, lo elíptico, lo monstruoso, el grotesco y el humor invierten los valores del sistema androcéntrico opresor.

Kirsten Nigro (10) señala que el objetivo de Gambaro es desentrañar los mecanismos del poder, la relación víctima/victimario, con la que pretende superar el binarismo del sistema patriarcal: vida/muerte, orden/caos, macho/hembra.

Nieves Martínez de Olcoz, por su parte, destaca que "la voz de la mujer es una forma de resistencia y las protagonistas de Gambaro asumen las formas tradicionalmente relegadas al discurso femenino para subvertirlas y hacer de esa transgresión una forma de libertad". (11)



La representación de lo femenino y su resistencia está encarnada en el cuerpo textual de la mujer que se opone al discurso del poder, y que da voz al silencio.

Antígona furiosa o la voz del silencio

La universalidad del psicograma permite que se lo interprete desde nuevas perspectivas y en relación con diferentes contextos histórico-culturales; la figura de Antígona es eterna, su objetivo, eternamente, es el mismo enmarcado en diversas circunstancias, sólo asume nuevas apariencias: (12) "Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces". (13)

Griselda Gambaro se vale del mito—referente literario— para dar lugar en su drama *Antígona furiosa*—referido textual en términos de la Estética de la recepción— a la alegoría dolorosa de una realidad histórica próxima—referente histórico—, con una voz nueva, subversiva en su expresión de cuestionamiento y denuncia, que trasciende lo político y social para alcanzar lo literario al deconstruir la interpretación canónica del texto antiguo.

1. Feminismo, productividad y significado

La dramaturga, enrolada en el feminismo de la diferencia (14) hace una lectura y una posterior reescritura de la leyenda marcadamente feminista. Podemos señalar en el drama tres aspectos que nos permiten clasificarlo como tal:

- el vanguardismo de la escritura, en el plano estético;
- la crítica al sistema patriarcal—puesta en juicio de la tradición logocéntrica de la historia— en relación con el plano ideológico,
- la autodeterminación femenina que expresa, en lo atinente al plano psicológico. (15)

Todo texto literario es manifestación cultural y producto social, en correlación directa con el contexto socio-histórico, que el autor comparte con sus lectores/espectadores, y está afectado por ese entorno, en particular el discurso dramático, que se dirige, siempre, a un público bien definido en respuesta a su horizonte de expectativas.

La literatura latinoamericana, en el campo de la producción textual, siempre ha tenido una fuerte vinculación con el contexto social,

entendiendo por tal la política, la vida cultural, social y económica de un momento dado, (16) y existe una profunda relación entre la producción de sus textos y los presupuestos ideológicos. (17)

Como señala Hayden White:



En un período y lugar dado de la historia, el sistema de codificación y decodificación permite la transmisión ciertos tipos de mensajes concernientes al contexto [social] y no otros [...] Los cambios en el código, finalmente, pueden concebirse como cambios que reflejan los cambios en el contexto histórico-cultural en el cual se practica un tipo de lenguaje dado.

Gambaro semantiza la ficción dramática conforme a su ideología, (19) representativa de un determinado contexto social, para expresar su visión de la realidad contemporánea, y marca el texto en su forma, en su significante, al inscribir lo social en la forma. (20)

Su discurso dramático reelabora la materia mítica heredada relacionándola, en su productividad textual, (21) con el texto social silenciado, pero asumido, de la realidad sociopolítica argentina después del Proceso de Reorganización Nacional, (22) que se constituye en el contexto histórico que enmarca su singular recepción y recreación de la tragedia, y realiza un fino e ingenioso juego de relaciones transtextuales con el modelo canónico que le sirve de hipotexto, la *Antígona* de Sófocles, con el drama de Shakespeare, *Hamlet*, y con otros textos literarios—Homero, Darío.

2. Deconstrucción y práctica hipertextual

El título, *Antígona furiosa*, en cuanto paratexto temático-remático, (23) marca por sí mismo el estatuto hipertextual del drama y, por connotación, su función paródica. (24)

Al desarrollar un mito que mantiene vigente su valor simbólico en el presente, la referencialidad del texto dramático se torna compleja.

La transposición diegética nace, entonces, de la representación—que tiene como referente el texto literario—, la que, a su vez, crea su propio referente en la puesta en escena, y ésta guarda, primero, por iconización, una referencialidad con el mundo exterior y, luego, en virtud del discurso, una doble referen-



cialidad, histórica y actual que, por un lado, remite a la antigüedad griega, y por otro, al presente, a las reiteraciones cíclicas del tema (25)—que tiene efecto sobre la recepción del texto:

Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. "Siempre" querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. Antinoo: Entonces, ¡"siempre" te castigará Creonte! (217)

Gambaro, para estructurar su recreación del mito, recurre a los procedimientos de escisión (26) y concisión (27) que imponen al hipotexto una reducción que mantiene la trama y el soporte constantes —elimina personajes y situaciones, pero conserva los mitemas básicos: la discusión de las hermanas, la presencia de Antígona ante Creón, el ruego de Hemón a su padre, el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias, y los vanos esfuerzos de Creón—, las secuencias fundamentales, y, a la vez, lo amplifica, (28) al incluir la escena entre los tres personajes que, a través de sus parlamentos, hacen referencia a los hechos evocados, para poner en palabras ese núcleo semántico silenciado tanto por Sófocles, (29) que lo alude tangencialmente por boca de Hemón, cuanto por los posteriores creadores de las múltiples versiones del paradigma dramático, respetuosos de la ideología oficial. (30)

Se centra en la figura de Antígona y revaloriza su rol protagónico al desacralizar el texto, que ya no expresa la validez de la oposición entre la ley humana y la ley divina sino el conflicto subyacente, el de la lucha entre dos fuerzas sociales, el de la confrontación entre el tirano opresor que usurpara el poder y el pueblo oprimido, que tiene en Antígona su portavoz, y quiere dar sepultura a sus muertos-desaparecidos.

El arquetipo femenino se ve, asimismo, transformado. La Antígona de Gambaro no responde a motivaciones religiosas, por el contrario, reniega de Dios: "¿Pero cómo creer en Dios todavía? ¿A quién llamar si mi piedad me ganó un trato impío?" (212) y se deja envolver por el mismo odio —transmotivación— (31) que alienta a sus enemigos: "[...] yo les deseo el mismo mal que injustamente me hacen! ¡El mismo mal, no más ni menos,

el mismo mal! (212), en ella no hay aceptación ni perdón, sólo hay rencor, como señala Corifeo: "Rencorosa, para ella siguen soplando ráfagas del mismo viento." (212)

Acorde con su posición feminista, Gambaro presenta a una Antígona que se siente superior a Creonte no sólo en razón: "¡Loco es quien me acusa de demencia!" (203), y se instaura, desafiante, en eje de autoridad logocéntrica al sostener "Hablo con mi razón" (207), sino también, en poder "¡Yo mando! [...] Y ya estaba mandado, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia" (204), y le responde, hipostasiada en Hemón, con los argumentos que éste enuncia en el hipotexto:

Antígona: No osaría decir que tus palabras no son razonables. Sin embargo, también otro puede hablar con sensatez. Tu mirada intimida. Yo puedo oír lo que dice la gente. ¿No merece ella recompensa y no castigo? (206) (32)

para, luego, hacerse eco de la furia que aquél muestra en la obra de Sófocles.

Ese sentimiento de poderío al que alude Antígona, a la luz de una lectura feminista, guarda relación con la actitud de Hemón, que por amor enfrenta a su padre y muere, al igual que Eurídice, hechos que ponen en evidencia la vulnerabilidad del poder patriarcal.



3. Estructura, discurso y personajes

La estructura dramática se caracteriza por la brevedad y la economía de medios con que se realiza la transposición del mito.

Los elementos escénicos están casi ausentes y las didascalias no precisan el marco espacio-temporal de la diégesis. (33) Tal puntualización se torna innecesaria a partir del título, que fija la identidad histórica de la acción y sus personajes. Este mantenimiento de la filiación en contacto con la práctica, siempre puntual y dispersa, de los anacronismos (34) —tomar café, fumar— es lo que da

sentido y sabor a los modernismos de detalle y a la innovación del rol de Corifeo; asimismo marca la atemporalidad, al deshistorizar la historia y situarla en un registro temporal ambiguo y psicológico, al borrar toda referencia concreta a una época.

Consta de un solo acto y de tres personajes: Antígona, Corifeo y Antinoo quienes, empleando la técnica del actor "comodín", representan a varios personajes, en la secuencia del drama, marcando un distanciamiento y una disonancia que otorga a la acción un significado suplementario.

El juego escénico se inicia tras la muerte de la hija de Edipo

(Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos con una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando) (197)

que se presenta ante Corifeo y Antinoo.

Gambaro funde la figura arquetípica de Antígona con la imagen de Ofelia, enloquecida por el dolor de la ausencia y la muerte de sus seres queridos, que presenta Shakespeare en *Hamlet*, fusionando dos textos que tienen en común los términos usurpación, muerte y silenciamento de la verdad.

La identificación con el personaje shakespeariano surge, en el incipit, por parte de Corifeo: "¿Quién es ésa? ¿Ofelia?" (197), cuando Antígona, resurrecta, dejando su cámara mortuoria, entona algunos versos de la canción puesta en boca de Ofelia, (36) que las iguala en su lamento por los muertos:

Antígona: Se murió y se fue, señora;
se murió y se fue;
el césped cubre su cuerpo,
hay una piedra a sus pies. (197),

versos que constituyen una intertextualidad por citación, (37) y que han de leerse como una parodia irónica puesto que, como señala Corifeo: "Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?" (197), (38) palabras que, por la referencialidad compleja de la representación, dan lugar a la asociación con el referente histórico contemporáneo, el

de la ausencia de lápidas cubiertas de flores regadas por el llanto.

La identidad de la protagonista se sostiene en la medida en que ésta recupera, verbalmente, la imagen de la muerte, del duelo y el consecuente enfrentamiento, al expresar su intención: "Dar sepultura a Polinices, mi hermano." (198)

El discurso de Antígona sólo existe como recuperación de ese duelo, que es su referente y su objeto de percepción, pesar que remite a tres planos de sentido:

- 1) el de la aflicción de Antígona por la muerte de su hermano,
- 2) el del desconsuelo por la tragedia de esa joven rebelde, y
- 3) el del dolor con referencia al contexto social,

y es, precisamente, la manifestación de ese sentimiento doloroso lo que da al texto su peculiar estructura, desde el punto de vista discursivo.

El discurso dramático es, entonces, en virtud de los recuerdos del pasado:

Corifeo: Atacó la ciudad por siete puertas y cayó vencido ¡en las siete! (Rfe) Y después enfrentó a su hermano Eteocles. (199)

Antígona: Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró [...] (201)

de las anticipaciones de Corifeo:

Quien desafíe a Creonte, morirá. (201),
Aprovechará para una frase maestra [...] Sólo se puede mandar bien en una tierra desierta. (206)

y de aquellas de Antinoo:

Si ya sabemos que se muere, ¿por qué no se muere? (212)

un híbrido de mimesis y diégesis.

Paradójicamente, la acción se reduce al encuentro y al diálogo que mantienen los perso-



najes, que narran en escena la tragedia de Antígona, y se limita a la farsa que representan Corifeo y Antinoo para burlarse de la joven a partir de su apreciación sobre el café:

Antígona: No. (señala) Oscuro como el veneno.

Corifeo (instantáneamente recoge la palabra): ¡Sí, nos envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia adelante. Jadea estertoroso)

Antinoo: ¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará a la ciudad!

Antígona: ¡Prohibido! ¿Prohibido? (Como ajena a lo que hace, le saca la corona al Corifeo, la rompe)

Antinoo: ¡Te sacó la coronita!

Corifeo: ¡Nadie me enterrará!

Antinoo: Nadie.

Corifeo: ¡Me comerán los perros! (Jadea estertoroso)

Antinoo: ¡Pobrecito! (Lo abraza. Ríen, se palmean). (198).

y a algunas acciones paradigmáticas de la joven que sirven como signos décticos que remiten al hipotexto y al contexto social, a esa doble referencialidad que da sentido a la obra:

(Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha en la que cae y se incorpora, cae y se incorpora.)

Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... Me abrazan... Me piden... ¿Qué? (200)

El discurso dramático está constituido, entonces, por una secuencia dialogal dominante y una narrativa dominada, de acuerdo con la tipología de Adam. (39)

Los parlamentos constituyen anáforas extra-referenciales, analépticas, informaciones que remiten a una acción del pasado que culminó con la muerte de Antígona.

Gambaro no escatima detalles —la mención de los cadáveres, la alusión al miedo, a su frustrada boda, a su desposorio con la muerte, etc.— para producir el efecto de angustia.

Antígona, en concordancia con su estatus mítico, se expresa con el lenguaje atemporal y el tono elevado que caracterizan al discurs-



so trágico y sus parlamentos se construyen, por momentos, con fragmentos seleccionados del texto canónico, que la autora, desde su ideología, considera significativos para denunciar los abusos del poder, en todos los órdenes, y cuestionar la autocracia de los regímenes totalitarios.

Signada por el hado a ser eternamente condenada, la joven enfrenta sola a sus interlocutores, groseros y egoístas, que se mofan de ella con palabras burdas y prosaicas, que contradicen, interfieren, censuran o intentan silenciar la voz de la protagonista, a quien descalifican de antemano llamándola loca.

Corifeo y Antinoo, personajes contemporáneos de los espectadores, en cambio, apelan a un tono farsesco —caracterizado por los juegos de palabras, los clisés, los chistes, las paradojas, etc.— y a un lenguaje contextualizado que permiten identificarlos como representantes del arquetipo del “vivo” porteño —burlón, sobrador, escéptico, inflexible, petulante, rasgos que le permiten ocultar su inseguridad y cobardía. En sus parlamentos, en los que predomina la ambigüedad, las alusiones al contexto social son más frecuentes, particularmente aquellas que hacen referencia al discurso del poder y a un sector de la sociedad, complaciente y temeroso, que desea mantener el status quo imperante:

Corifeo (bondadosamente): El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes.

Antinoo (bajo): ¿Nunca? (se recompone) Lo apruebo: ¡muy bien dicho!

Corifeo: Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendes? Llevaste tu osadía al colmo, te caíste violentamente.

Antinoo: ¡Me parte el corazón!

Corifeo: A mí también. Pero el poder es in-

violable para quien lo tiene. ¿Cómo se le ocurrió oponerse? No te quejes, amiga mía, no se puede pagar un destino tan dentro y tan fuera de la norma con moneda de cobre. (211)

Esa diferencia y ese contraste discursivo señalado acentúan, a su vez, el patetismo de la situación.

Antígona, al declarar: "Tierra piden los muertos, no agua o escarmio" (185), y hacerse cargo del duelo se sabe destinada al mundo de las sombras:

Antígona: Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartir mi casa? No estaré con los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida. (210),

por el dominio que ejerce Creonte quien, para hacer reconocer su poder se vale de la violencia, el desprecio, el castigo y la condena:

Creonte: [...] ¡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. (211)

El duelo dramático de voces señala el enfrentamiento genérico hombre/mujer cuando Corifeo, asumiendo la voz de Creonte, declara: "Ella sería hombre y no yo si la dejara impune. Ni ella ni su hermana escapan a la muerte más terrible" (203), en tanto que Antinoo marca el espacio asignado a la mujer: "¡Las mujeres no luchan contra los hombres!" (204), pero esa rivalidad se diluye en el conflicto social.



4. El lenguaje del cuerpo

La teoría de la literatura femenina asigna un lugar de privilegio a lo somático, y Gamba-ro lo corrobora al hacer hincapié y dar particular importancia al código kinésico.

El lenguaje del cuerpo, que domina el plano simbólico, se constituye en espacio textual de expresión del sufrimiento. (40) Las didascalias señalan que la actriz que interpreta a Antígona ha de crear un ícono visual, a través de la gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado. Sus gestos y movimientos corporales operan, entonces, como significantes que expresan la acción cuyo objeto está ausente:

([...] Antígona se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia). (199)

(Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario. Antígona se arroja sobre él, lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies)

y son, a veces, ilustrativos y redundantes de las palabras.

Antígona: Oh, Polinices, hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento. *(Jadea como si quisiera revivirlo.)* Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré. (200)

Hablar del cuerpo, frontera y juntura que separa y une al sujeto con el mundo, es hablar del deseo y la pasión, de la carencia y el desvío, del ideal y la realidad.

A través de referencias a lo corporal, Antígona habla de sus íntimos deseos: "[...] Dejáme casar con Herón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente.", de sus actos: "*(Se incorpora erguida y desafiante)* ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!" (204) y de sus miedos: "Temí al hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento arrastrarme y suplicar". (217)

Antígona no puede soportar esa prisión intangible, metafórica, en que el poder absoluto encierra a los hombres: "[...] no puedo

aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed" (217), al obligarlos al sometimiento y el silencio.

El tormento de la sed no la amedrenta, sabe que su sed no puede ser saciada con el "cuenco de la misericordia" que implica renuncia y acatamiento. Sabe que si bebe de éste su "lengua se transformará espesa en un animal mudo" y expresa su libertad con la aceptación de la pena:

Con la boca húmeda de su propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada [...] el odio manda. (*Furiosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte con furia*) (217)

Antígona, como Hamlet, piensa que con la renuncia a la vida sólo queda el silencio, más paradójicamente, es precisamente ese mutismo el que trae los ecos vibrantes de su grito de libertad.

Conclusión

Griselda Gambaro, en su relectura crítica y deconstructiva del texto canónico, cuestiona la interpretación tradicional para luego recrear el mito revalorizando aquello que juzga silenciado, el lado en sombras de la historia.

En nuestra lectura, hemos intentado llenar los vacíos y organizar las informaciones que las distintas voces del discurso dramático ofrecen, para —a partir de las ambigüedades del lenguaje de la incertidumbre, simbólico y profundo— alcanzar el discurso subyacente y develar el significado encubierto tras las certidumbres del lenguaje literal.

El sentido surge de la interacción y el diálogo crítico que se establece entre el texto de Sófocles y el hipertexto de Gambaro, entre el pasado y el presente, entre lo que persiste y lo que aflora.

La dramaturga, en su versión de Antígona, acorde con su feminismo crítico, pone en juego la tradición logocentrista al cuestionar la "racionalidad" de Creonte y proponer los fundamentos de una razón "loco-ex-centrista" (Scott, 1993, 105), la de la protagonista.

La puesta en juicio de la visión uniforme de la historia oficial-machista-logicista surge de los diálogos entre Corifeo y Antinoo, en los que se destacan la ambigüedad y la ambiva-

lencia, y en el recuerdo de las palabras y los actos de Hemón.

La traición de Antígona a la ley del estado va más allá del simple hecho de violar la prohibición de inhumación, es la traición al poder patriarcal, a la palabra del hombre, es, para Gambaro, un desafuero de la mujer que socava el poder masculino al proponer "la historia del otro", la del ser sometido.

Antígona, al autodeterminarse en su posición, no sólo habla por sí misma, a través de ella habla Hemón y, también, aquéllos que por temor no enfrentan a la censura y a la muerte. Aquéllos cuya razón, como señala Creonte, tienen voz de hembra.

El vanguardismo de la escritura, que conjuga procedimientos y estrategias diversas —hibridez del discurso dramático, tono farsesco, anacronías, hipostasis, diferentes niveles de lengua, parodia, ironía y juegos intertextuales—, rompe con los esquemas tradicionales del paradigma clásico, y en virtud de los anacronismos, del juego de voces y, particularmente, de la ambigüedad habla de la otra historia, la contemporánea, y acerca el dolor ficticio al dolor de la realidad.

Si bien, a la luz de la teoría feminista de la literatura, la obra de Gambaro se ajusta a los postulados de la escritura "femenina", desde nuestra posición al margen de aquella, consideramos que ni el dialogismo en el nivel de la escritura, ni la crítica de la ideología patriarcal, ni la pretendida autoafirmación de la "escritura del cuerpo" son criterios suficientes para sostener una diferencia esencial entre la literatura "femenina" y la "masculina".

Bibliografía

- Adam, Jean-Marie, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1991.
- Boal, Augusto, *Teatro del oprimido*, Bs. As., de la Flor, 1974.
- Cixous, Hélène, "Le rire de la Méduse", en *L'Arc*, 61, 1975.
- Cixous y Catherine Clement, *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.
- Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Ducrot, O. y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo, XXI, 1974.

- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.
- Gimbernat González, Ester, *Aventuras del desacuerdo*. Novelistas argentinas de los '80, Bs. As., Danielo A. Vergara, 1992.
- Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure" en *Poétique*, 36, 1978, págs. 467-477.
- "Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, 46, 1981, págs. 140-155.
- Irigaray, Luce, *Este sexo que no es uno*, Madrid, Salter, 1982.
- Jitrik, Noé, *Producción literaria y producción social*, Bs. As., Sudamericana, 1975.
- Kamuf, Peggy, "Writing like a woman" en S. Mc Connell-Ginet (ed.) *Women and language in literature and society*, New York, Praeger, 1980, págs. 284-299.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- *Semiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
- Le Galliot, Jean, *Psicoanálisis y lenguaje literario*, Bs. As., Hachette, 1989.
- Martínez de Olcoz, Nieves, "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro", en *LATR*, 28, 2, 1994.
- Nigro, Kristen, "Discurso femenino en el teatro de Griselda Gambaro", en *En busca de la imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Diana Taylor (ed.), Ottawa, Girol Books, 1989.
- Pavis, Patrice, "Production et réception au théâtre", en *Revue des sciences humaines*, LX, 89, 1983.
- Pellarolo, Silvia, "Revisando el canon/ la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", en *Gestos*, 13, 1992.
- Reyes, Alfonso, "Fragmentos sobre la interpretación social de las letras iberoamericanas", en *Marginalia*, Primera serie, 1952.
- Scott, Jill, "Griselda Gambaro's *Antígona furiosa*: loco(ex)centrism for 'jouissance(SA)'" en *Gestos*, 15, 1993, págs. 99-110.
- Showalter, Elaine, "Towards a feminist poetics" en *Women writing and writing about women*, M. Jacobus (ed), London, Croom Helm, 1979, págs. 22/41.
- Steiner, George, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro*, Bs. As., Galerna, 1989.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica del teatro*, Madrid, Cátedra, 1989. Título original, *Lire le théâtre*, Paris, Seuil, 1989.
- White, Hayden, "The problem of the change in literary history", en *New literary history*, VII, 1975.

Notas

- 1) Sófocles, *Ajax. Las tarquinias. Antígona. Edipo rey*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 185-191, vv 441-581.
- 2) Cfr. Georges Steiner en *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1991, págs. 179-182.
- 3) Empleamos la expresión inglesa con referencia al género femenino entendido como categoría social y cultural.
- 4) Elaine Showalter en "Towards a feminist poetics", *Women writing and writing about women*, M. Jacobus (ed), London, Croom Helm, 1979, págs. 22-41, se refiere a las "mujeres como productoras del sentido del texto, a las historias, temas, géneros, y estructuras de la literatura escrita por mujeres, y a la constitución del ginotexto."
- 5) Peggy Kamuf en "Writing like a woman" en S. Mc Connell-Ginet (ed.) *Women and language in literature and society*, New York, Praeger, 1980, 284-299 señala que por "feminista" "se entiende una manera de leer textos que apunta hacia las máscaras de la verdad con que el falocentrismo esconde sus ficciones.", pág. 286.
- 6) Cfr. Hélène Cixous: "Le rire de la Méduse", en *L'Arc*, 61, 1975; Hélène Cixous y Catherine Clement: *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, 1979; Luce Irigaray: *Este sexo que no es uno*, Madrid, Salter, 1982; Julia Kristeva: *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- 7) Término acuñado por Derrida que alude a la conjunción de lo masculino con el lenguaje y la razón en la constitución del centro de poder.
- 8) Virginia Woolf, *A room of one's own*, London, The Hogarth Press, 1942.
- 9) Cfr. Griselda Gambaro. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura" (discurso 1985), en *Mujeres, imágenes argentinas*, sin data.
- 10) Cfr. Kristen Nigro, "Discurso femenino en el teatro de Griselda Gambaro", en *En busca de la imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Diana Taylor (ed.),



Ottawa, Girol Books, 1989.

- 11) Nieves Martínez de Olcoz, "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro", en *LATR*, Nro. 28, 2, 1994, 12.
- 12) Al respecto, hemos analizado en *Antígonas. Pervivencia de un mito* la *Antígona* de J. Anouilh y *Antígona Vélez* de L. Marechal, en cuanto a las variaciones formales con respecto al hipotexto de Sófocles y a las motivaciones y sentido que esos autores atribuyen a la acción del personaje.
- 13) Griselda Gambaro, *Teatro*, Bs. As., de la Flor, 1989, v. 3, pág. 217, todas las citas corresponden a la presente edición.
- 14) El feminismo de la diferencia pretende subvertir los valores del poder e imponer en su lugar las virtudes femeninas.
- 15) Para esta clasificación, seguimos a Ester Gimbernat González en su modelo crítico de la novela femenina, que transponemos al discurso dramático, quien ha investigado las novelas escritas por mujeres para "explorar una época e ir en busca de discursos en contrapunto con el discurso oficial, público hegemónico, con la esperanza de que en ellos aflore el inconsciente de un período y el despertar de una posible autodeterminación que la escritura desde ese ámbito les haya concedido." Gimbernat González, *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los '80*, Bs. As., Danielo A. Vergara, 1992, pág. 19.
- 16) Cfr. Alfonso Reyes: "Fragmentos sobre la interpretación social de las letras iberoamericanas", en *Marginalia*, Primera serie, 1952, pág. 154.
- 17) "Toda producción textual está regida por una ideología que, a su vez, es tributaria de una teoría más amplia que define cierta manera de considerar la producción social; dicha ideología puede ser implícita —u ocultada— o explícita —asumida o discutida o destruida— y desde ella se escribe o, mejor dicho, en ella tiene lugar la elección de las 'técnicas' aptas para que el trabajo se lleve a cabo." Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social*, Bs. As., Sudamericana, 1975, pág. 55.
- 18) Hayden White, "The problem of the change in literary history", en *New literary history*, VII, 1975, pág. 108.
- 19) Seguimos a Regine Robin en *Linguistique et histoire*, que considera las ideologías como fuerzas sociales que determinan comportamientos, actitudes y representaciones, que funcionan como normas prácticas que gobiernan la actitud y la toma de posición de los hombres ante los objetos reales de su existencia social, individual y de su historia. Citada por Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 198-199.
- 20) Cfr. Patrice Pavis: "Production et réception au théâtre", en *Revue des sciences humaines*, LX, Nro.89, 1983, pág. 66. Fernando De Toro, *Semiótica del teatro*, Bs. As., Galerna, 1989, págs. 147-148.
- 21) La semiología define el texto como "productividad", como la escritura donde se deposita la significancia, como aparato translingüístico y espacio de interacción textual. Cfr. Julia Kristeva, *Semiotikè*, Paris, Seuil, 1969, pág. 299; O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo, XXI, 1974, pág. 443.
- 22) Los estudios críticos coinciden en destacar esa toma de posición. Cfr.: Jill Scott, "Griselda Gambaro's *Antígona furiosa*: loco(ex)centrism for 'jouissance(SA)'", en *Gestos*, Nro. 15, 1993, 99-110; Silvia Pellarolo, "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", en *Gestos*, 13, 1992, 79-86.
- 23) Siguiendo a Gérard Genette, entendemos por temático aquel título que designa el contenido de una obra, y por remático el que expresa algo en relación con el tema. Cfr. Genette: *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 75-86.
- 24) Empleamos el término parodia en su sentido de contracanto, libre de toda intención cómica, desvalorizadora. Cfr. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, págs. 17-49; Linda Hutcheon: "Ironie et parodie: stratégie et structure" en *Poétique*, Nro. 36, 1978, págs. 467-477, "Ironie, satire et parodie. Une

- approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, Nro. 46, 1981, págs. 140-155.
- 25) Cfr. Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, Bs. As., Galerna, 1991, pág. 122. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 108-136.
 - 26) Supresión pura y simple de parte del texto. Cfr. Genette, 1982:264.
 - 27) Entendemos por concisión el acto de abreviar un texto, escribiéndolo en un estilo más conciso, sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa. Cfr. Genette, *Palimpsestes*, 1982, 271.
 - 28) Genette (1982:307): "L'amplification serait [...] l'inverse d'une condensation". Sus procedimientos son: "...développement diégétique [...] insertions métadiégétiques [...] interventions extradiégétiques..."
 - 29) Sófocles alude tangencialmente al conflicto social por boca de Hemón en los versos 690-700. (Sófocles, *Antígona*, en *Ajax. Las tarquinias. Antígona. Edipo rey*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 195.
 - 30) Cfr. Silvia Pellarolo, "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", en *Gestos*, Nro. 13, 1992, pág. 80.
 - 31) Seguimos a Genette en *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 372 para la definición de transmotivación. Cfr. *Antígonas. La pervivencia de un mito*, pág. 9, nota 10.
 - 32) Cfr. con el parlamento de Hemón, VV. 682-670. Sófocles, 1990:195.
 - 33) Entendemos por tales, siguiendo a Ubersfeld, los discursos del autor que hacen referencia al contexto de la comunicación: nombres de los personajes, indicaciones de lugar, tiempo, movimientos proxémicos, determinaciones pragmáticas, etc. Cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica del teatro*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 17. Título original, *Lire le théâtre*, Paris, Seuil, 1989.
 - 34) Entendemos por anacronismos la presencia de detalles estilísticos y temáticos modernos en una acción desarrollada en el pasado, que crean una disonancia puntual, en relación con la tonalidad del conjunto de la acción, y en virtud del contraste llaman la atención, sorprenden, y dan que pensar. Cfr. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 358.
 - 35) Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, Bs. As., de la Flor, 1974. El dramaturgo brasileño propone el sistema del actor comodín para evitar la empatía tradicional del espectador con el personaje, a fin de movilizarlo a tomar partido en la acción que está presenciando. Gambaro haciendo suya la técnica boaliana, la modifica para que el público pueda identificarse, por diferentes motivos, con las fuerzas sociales presentadas en escena. Corifeo asume el papel de Creonte tras la carcasa y, por momentos, se identifica con éste fuera de ella, en tanto que Antígona se hipostasía en Hemón.
 - 36) William Shakespeare, *Hamlet*, Losada, 1992, IV, 5, pág. 104.
 - 37) La intertextualidad es una de las formas en que se manifiestan las relaciones transtextuales, y consiste en la incrustación, en el discurso, de parte de otro texto, señalando su apropiación por medio de comillas, o bien sin éstas. Cfr. Gérard Genette: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pág. 9.
 - 38) La función del lenguaje es la de representar la realidad objetiva por medio de palabras, y esa función representativa permite al espectador conectar la extraescena con la escena en su imaginación. Cfr. Le Galliot, Jean: *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Bs. As., Hachette, 1989.
 - 39) Jean-Marie Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1991.
 - 40) Luce Irigaray señala que las mujeres no pueden articular en palabras sus discursos y, en consecuencia los sufren en sus cuerpos. Cfr. Irigaray, 1982.
 - 41) Cfr. Françoise Dolto, *La imagen inconsciente del cuerpo*, Bs. As., Paidós, 1984.

