

# De Sófocles a Gambaro, Antígona una mujer política

*From Sophocles to Gambaro,  
Antigone a political woman*

Victoria Vicanco

UNPSJB

victoria.vivanco@gmail.com

## Resumen

Desde su primera representación en 442-441 a. C. *Antígona* ha sido asunto de la literatura y la filosofía occidental. La esencia combativa de su heroína frente a un universo de mandatos políticos y religiosos antinómicos desestabiliza la autoridad y el sentido de diversas convenciones humanas. La muerte de la joven, como un punto de inflexión que evidencia aporías en el lenguaje y en la realidad, es uno de los temas de la tragedia de Sófocles. En este sentido, el dolor y el desgarramiento humano adquieren una impronta discursiva fundacional que ha sido resignificada en hechos perdurables de la historia de la literatura.

En 1986, Griselda Gambaro estrena *Antígona furiosa* cuya fábula nos invita a situarnos en una realidad compleja y oscura, signada por un violento pasado y poblada por las sombras insepultas de la última dictadura militar en Argentina. La crueldad artística de la obra convoca a desautomatizar y tensar los límites de diversas estructuras y relatos normalizadores de la sociedad. De esta manera, la *poiesis* creadora del acontecimiento permite visibilizar fragmentos truncos y dislocados de una historia silenciada que reclama a partir de la confluencia de distintas voces. La polifonía se instala y sus ecos resuenan en la escritura de la dramaturga evocando la actualidad de la experiencia trágica, estableciendo relaciones entre lo particular y lo universal, entre paradigmas clásicos y paradigmas contemporáneos.



## Palabras clave

mito, política, resemantización

## Abstract

Since its first performance in a 442-441 .b. C. *Antigone* has been subject of literature and western philosophy. The essence of his heroine fighting against a universe of political and religious antinomic mandates destabilizes the authority and direction of various human conventions. The death of the young, as a turning point that evidences paradoxes in language and in reality, is one of the themes of Sophocles' tragedy. In this sense, the human pain and tearing acquire a foundational discursive imprinting has been resignified in enduring facts of the history of literature.

In 1986, the fable *Furious Antigone* is released by Griselda Gambaro, who invites us to place ourselves in a complex and dark reality that is marked by a violent past and settled by the unburied shadows of the Argentine military dictatorship. The artistic cruelty of the play calls us not to automate, and tighten up the bounds of several structures and normalizing stories of society. Thus, the creative *poiesis* of the event enables us to see truncated and dislocated fragments of a silenced argument / scenario / history / story, claiming from the confluence of different voices. The Poliphony is installed and its echoes resound in the writing of playwright, evoking nowadays tragic experience, establishing relationships between the particular and the universal, between classic and contemporary paradigms.

## Keywords

myth, policy, resemantization

*Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente testigos de la mujer, y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos (...) La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella misma representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso.*

Victoria Ocampo  
*La mujer y su expresión, 1936*

*Los murmullos de la historia tienen voz familiar vienen de la morada de la propia casa.*

Luciana A. Mellado  
*Aquí no vive nadie, 2010*

Desde su primera representación, *Antígona* (442-441 a. C) ha sido asunto de la literatura, la filosofía y la política occidental. La esencia creadora y proteica del *mythos*<sup>1</sup> fuente metafórica primordial, se proyecta en la historia a través de entidades patrimoniales perdurables que, por refracción, dan cuenta de problemáticas *éternelles* entre lo universal y lo particular. Cuando el balance de componentes en la estructura social se quiebra, aproximaciones al hecho literario habilitan lecturas de la realidad respecto de nociones anquilosadas sistémicamente. En este sentido, la resemantización entre una obra y el contexto geocultural es doble e inagotable: constituyentes semióticos de la realidad pueden ser desestabilizados y, además, reacomodados desde el plano narratológico *poiético* y viceversa. Sucesos análogos, asimilados artísticamente, se manifiestan de manera oblicua al discurso lógico racional y ponen en evidencia aporías latentes en el lenguaje y en las categorías consistentes de la moderni-

dad occidental<sup>2</sup>. El texto clásico de Sófocles refleja los condicionamientos religiosos y gubernamentales sobre los que se funda la *polis* del siglo V a. C.<sup>3</sup>; de la misma manera, *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro hace eco de un pasado latente signado por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar en nuestro país<sup>4</sup>. La apropiación de la fábula y de la esencia trágica y política del personaje posibilita una visitación crítica sobre aspectos éticos, legales, públicos y privados que confluyen en el aparato cultural del Poder<sup>5</sup> y en los saberes socio-genéticos<sup>6</sup> que lo legitiman. Ésta, como otras obras de la autora, remite a un contexto historiográfico que, resemantizado poéticamente, evoca la actualidad de sus espectadores. Así, el conflicto de la pieza alude a las ambigüedades y equívocos de la década de los ochenta en la Argentina: la complicidad de grupos de poder con la política de estado, la inestabilidad jurídica institucional y el uso arbitrario de la ley como parte de un discurso maniqueo que construye sobre la negación y el olvido. De Sófocles a Gambaro, la princesa de una Tebas informe regresa para instalar un discurso crítico a partir de la diferencia. Asimismo, se establecen combinaciones novedosas entre el hipotexto y el hipertexto como parte del proceso de selectividad e invención intertextual en la asignación de contenidos. El cuerpo de la protagonista y las voces que en ella confluyen crean un documental simbólico particular que textualiza distintos planos de la realidad para enfrentarse a un entramado social tan paradójico como el que se representa. Sobre los elementos distintivos propios del teatro de la modernidad argentina, Osvaldo Pelletieri refiere que:

Incluso desde el plano semántico [se evidencia] la destrucción de los modelos

finiseculares y el cosmopolitismo; [se privilegia] el culto de la originalidad, el teatro visto como hecho dialéctico y didáctico, el culto al movimiento y el rechazo de la metafísica (1994, p. 8).

Simultáneamente, en palabras del autor, “la subjetividad de los personajes en escena roza el romanticismo” y estos “concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para un público que tiene su mismo referente” (Ibíd., p. 7). Antígona, “cuyo espíritu lleva muerto ya mucho tiempo” regresa y prodiga Amor a los que se debe: sus hermanos insepultos, aquellos a quienes las leyes de la *polis* han separado del dominio familiar del *oikos* y de la primigenia custodia de la mujer<sup>7</sup>.

En el drama gambariano, la princesa labdácida, al igual que su homónima, se enfrenta a la coerción del Estado y sus representaciones; en ambas piezas, éstas se materializan en un gobierno de transición y en la figura de un tirano cuya legitimidad es dudosa. Como sabemos, en la tragedia clásica, Creonte, rey de Tebas, prohíbe hacer ritos fúnebres al cuerpo de Polinices como castigo ejemplar por traición a la patria. Antígona pide a su hermana que le ayude a honrar el cadáver del difunto y, ante su negativa, reprocha a Ismene y decide continuar con su propósito debatiéndose entre personajes –Hemón, Tiresias, mensajero, corifeo–. En las dos obras, el desafío al edicto proclamado coloca a una mujer como centro y medio de inflexión de un debate político mayor: la búsqueda de equilibrio entre la norma social y la autonomía, entre los principios individuales y colectivos. En efecto, esto implica la descomposición de las relaciones sintagmáticas y de las paradojas axiológicas que entre sus puntos de contacto se generan. Si los contrasentidos entre el pla-

no divino –absoluto– y el humano –relativo– vindican sobre los cuerpos de los muertos, Antígona se constituye en una entidad a-tópica de desestabilización de ese *statu quo*. La oposición convencional entre ambas formas representacionales proyecta un esquema de comparación espurio, ya que las nociones enfrentadas pertenecen a paradigmas ontológicos disímiles, aunque conciliables en relación asimétrica<sup>8</sup>. Estas heroínas vírgenes, la primera sepultada pero viva, la segunda eternamente resucitada constituyen un bastión crono-logopolítico a través de la aprehensión del discurso público y de la palabra-acción que fustiga conciencias adormecidas y erosiona fortalezas en el campo del lenguaje. Precisamente, el eco de un clamor que resuena unísono, como clausura en Sófocles y como apertura en Gambaro, manifiesta la inestabilidad de sentidos que subyace a la autoridad de lo escrito, a una visión unívoca y trascendental de la Historia. Incluso desde la fuente clásica, el desplazamiento vital de la heroína manifiesta la conciencia de una insurrección en la que se quiebra el contenido antinómico de diferencias geoculturales diacrónicas: *phýsis* / *nomos*, *polis* / *oikos*, lo universal / lo particular, lo masculino / lo femenino.

La joven estrangulada en la tragedia despierta furiosa y sale a escena enriquecida en caracteres, conteniendo los atributos y las voces de Otras proscritas<sup>9</sup>: la de Ofelia –quien ante la muerte canta / desvaría y alude a una Verdad aporética– y, también, la de una princesa en reclusión<sup>10</sup> que espera el Amor inasequible; todas ellas, víctimas y, también, sujetos de la ritualización simbólica de la violencia. De esta manera, el grito mudo de la protagonista, un inverso del silencio que comunica, efectúa, simultáneamente, un acto de cierre y

renovación mediante el uso persuasivo-estético de la palabra. La joven utiliza el discurso androcéntrico para anularlo; se yergue como un *antiteo*, tal como si fuera un dios/hombre, se comporta fuera y en contra de los parámetros de un Estado omnímodo y de sus proyecciones. En el escenario –*ágora*– un asunto familiar, como efecto de creación inverso, se convierte en debate público. El *modus* anárquico del personaje instala un orden para-lógico que convoca al pueblo, a representantes y a distintos estamentos del gobierno en delito flagrante.

En el 506 a.C., la reforma de Clístenes concede prerrogativas a los atenienses: se otorga a los ciudadanos –de los que quedan excluidos esclavos, extranjeros y mujeres– derechos extraordinarios tales como la igualdad ante la ley y la libertad para intervenir en los temas políticos de la comunidad. Aunque marginada de la vida pública, el gesto oximorónico de Antígona le confiere libertad para enfrentarse a la tiranía. Fuera de la norma y exiliada del orden natural, la sutileza retórica de su apelación le permite no sólo hablar, sino decir/fundar (*isegoría*). En este sentido, la sororidad inquietante del personaje, como un acto de desmontaje y empoderamiento, desafía a Creonte en busca de una *isonomía* utópica e improbable:

ANTÍGONA: El clamor público nace siempre de palabras secretas. Quien cree que sólo él piensa o habla como ninguno es puro vacío adentro.

ANTINOO: ¡Habló muy bien Hemón!

CORIFEO: ¡También Creonte! Dijo: “Sólo confío en quienes obedecen. No quebrantarán la ley (Gambaro, 2011, p. 205)”.

El conocimiento de la retórica legislativa y religiosa, desde una posición ex-céntrica, faculta a la protagonista para enfrentarse a los dominios de “un derecho laicizado que, sin desconocer el poder de los dioses, procede de una autoridad puramente humana” (Scabuzzo, 2005, p. 101). Esta cualidad política del personaje deriva desde la obra clásica a la pieza contemporánea y multiplica, especularmente, conceptos y preceptos de época. Los agones dramáticos de la tragedia son semejantes a los enfrentamientos jurídicos y asuntos institucionales de la Grecia antigua; de la misma manera, el sincretismo estructural-espectacular y discursivo de *Antígona furiosa* refracta un contexto geopolítico situado. Asimismo, la obra resemantiza<sup>11</sup> un tópico de la literatura occidental actualizando perceptos<sup>12</sup> existenciales. Una lectura en horizontal de ambas piezas devela una constelación de signos, un paradigma de similitudes y diferencias estéticas que convergen en las coyunturas del discurso historiográfico referido en alusiones concretas a un período: “Corifeo: (...) Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos/ Antinoo: ¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos” (Gambaro, 2011, p. 209). O también al discurso político legal:

CORIFEO: ¡Sufriré hasta que comprendan!

ANTINOO: Posee un gran corazón que indulta fácilmente...

ANTÍGONA: Sus crímenes (Gambaro, 2011, p. 213).

La modelización de los personajes con relación a la fuente muestra de qué manera la esencia pletórica de Antígona se consolida en los márgenes, precisamente,

a partir de la interacción que establece con otros actores. En efecto, la complejidad analógica de la protagonista se expresa en los contrapuntos con un entorno de relaciones de poder. Los personajes, –Creonte, Ismene, Hemón, Tiresias, Eurídice– son sintetizados como figuras respecto de la fuente sofoclea, pero conservados en esencia y calidad de intervención en el drama. Un *continuum* dialéctico de textualidades y voces reunidas en Antígona se enfrentan a otras que divergen en las figuras de Creonte y corifeo / Antinoo. Así, la estructura dramática de la obra se manifiesta en la versatilidad sincrética entre personajes y en la ductilidad de una mujer que asume, en escena, la experiencia raigal de lo trágico. Esta propiedad inextricable y ambigua de los actores de la pieza se proyecta en la multiplicación inter-lingüística de discursos, temas y en el intercambio permanente de roles y lugares que cada uno asume. Por ejemplo, en este caso, el corifeo reproduce una fórmula elemental que, en la tragedia, pertenece a Creonte: “Ella sería hombre y no yo si la dejara impune” (Gambaro, 2011, p. 201). Más adelante pronuncia: “No habrá de mandarme una mujer” (Gambaro, 2011, p. 202). Luego, es la heroína quien, desdoblada, evoca sentencias del corifeo en Sófocles: “No osaría decir que tus palabras no son razonables. Sin embargo, también otro puede hablar con sensatez (...) ¿No merece ella recompensa y no castigo?” (Gambaro, 2011, p. 204).

Por otro lado, la elisión material / visual de signos adquiere una impronta novedosa en el nivel estructural y simbólico de la obra. En primer lugar, la tensión economía / amplitud de voces, ecos y silencios concentra el poder alegórico e intertextual de la pieza, al tiempo que abreva la impronta discursiva de personajes. Así, Antígona se convierte en por-

tavoz y medio comunicante de otros que, aunque desaparecidos, como presencias de palabras escritas con sangre, son parte de una historia de fragmentos truncos, en el doble laberinto del *genos* y de la *polis* histórica. La protagonista transmuta para evocar y representar a los silenciados, ya sean víctimas, victimarios o indiferentes ante la injusticia y la corrupción del Estado (*idiotés*). La princesa regresa, como Ismene, cobarde e impasible: “Antígona (se golpea el pecho): «¡Sé! ¡Nada ignoro!» Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. «Fui cómplice, cómplice», ¡que ama sólo en palabras!” (Gambaro, 2011, p. 203). De la misma manera que Tiresias/Creonte<sup>3</sup>, cuyos vaticinios atemporales, subterráneos y ligados a las arcaicas divinidades femeninas, se cumplen en la tragedia y en el drama: “¿Qué te dice Tiresias? Que pagarás con la muerte un ser nacido de tu sangre... (se oscurece) He... Hemón... por haberme arrojado a la muerte y por retener insepulto el cadáver de Polinices. En boca de Tiresias, la verdad y la mentira están mezcladas” (Gambaro, 2011, p. 211).

En segundo lugar, dicha atomización mítica discursiva perturba y anula la aparente “fijeza” de las representaciones demagógicas de la autoridad. La desmultiplicación de roles y actores conforma una estructura circular de relaciones móviles de poder. Efectivamente, en el escenario, una carcasa vacía es ocupada, indistintamente, por Creonte o el corifeo cuando asumen las máscaras de la tiranía. Sin embargo, el carácter enigmático de Antígona irrumpe y, por momentos, detiene este circuito naturalizado de agentes y formas de dominación:

ANTINOO: (muy turbado) ¡Sólo uno debe hablar bien para que no tengamos indecisiones!

CORIFEO: Yo las resuelvo (Majestuoso, avanza hacia la carcasa, pero se detiene a mitad de camino. Se vuelve hacia Antígona). La ciudad pertenece a quien la gobierna.

ANTÍGONA: Solo, podrías mandar bien en una tierra desierta (Gambaro, 2011, pp. 205-206).

Además, interesa analizar algunos de los sentidos y signos que se desprenden de la atomización semántica de la Antígona de Gambaro. Sobre el carácter errático del personaje mítico, R. Duroux y S. Urdician sostienen que esta “Descendiente del des-orden de la filiación llega a ser una figura monstruosa, la amenaza de «lo fuera de la norma» en la ciudad” (Duroux y Urdician, 2012, p. 75). La imposible adscripción territorial y política de la princesa, su condición *aórgica* ingobernable tiene un correlato poético expresado en una remitologización moderna y en las proyecciones intertextuales que se despliegan en la obra. En el comienzo, el atuendo de la protagonista coincide con el de Ofelia cuando, luego de la muerte de su padre, se presenta ante los reyes y su hermano Laertes: “Ofelia entra vestida de blanco, el cabello suelto y una guirnalda en la cabeza, hecha de paja y flores silvestres” (Shakespeare, 2006, p. 438). Las didascalias del drama se apropian de esta imagen para proyectarla sobre la que, condenada a viviseptura, despierta de la muerte: “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos 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” (Gambaro, 2011, p. 195). La superposición atribuida se completa cuando el corifeo la identifica, de manera explícita, con la hija de Polonio mientras canta los mismos versos que ahora salen de boca de la doncella labdáida:

Se murió y se fue señora  
Se murió y se fue  
El césped sobre su cuerpo  
Hay una piedra en sus pies<sup>14</sup>  
(Gambaro, 2011, p.195)

La transposición de estas figuras y voces femeninas disidentes genera un pleonasma artístico y simbólico que, no sólo actualiza documentales literarios, sino que también ofrece una lectura de época. En efecto, la presencia de los semas “agua” y “piedra” remiten a un universo mítico<sup>15</sup> que se expande y, de manera tangencial, alude a circunstancias históricas particulares: “Corifeo: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba? / Antínoo: ¡Nada!” (Gambaro, 2011, p. 195). Más adelante, Antígona suplica: “Tierra piden los muertos y no agua o escarnio” (Gambaro, 2011, p. 202).

Por último, las reminiscencias del teatro libre de William Shakespeare en el canto de Ofelia y en la última declaración de Hamlet<sup>16</sup> y Antígona, abrevan y articulan la necesidad de un viraje poético e histórico. Sobre el arte romántico del autor, M. G. Rebok sostiene que este “cede parte de su territorio de lo sublime, que incita a la posibilidad de la transgresión neoclásica, del desborde de una riqueza imaginativa inédita” (2012, p. 24). En este sentido, el arte de Shakespeare, como parte de un movimiento crítico a la ilustración, “viene a ser la paradójica representación de lo irrepresentable” (Ibíd., p. 24). De la misma manera, en *Antígona furiosa* la crueldad artística<sup>17</sup> adquiere una impronta fundacional y transgresora: a través de una mitología posmoderna se reclama el encuentro, la convivencia entre el discurso moderno trascendental y los pequeños relatos de lo sensible intersubjetivo. Si esto no ocurre entre ambas estructuras,

“como entre dos maderos que se cruzan, sufren su suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia” (Zambra-  
no, 1989, p. 206).

La libertad que le confiere a Antígona la proximidad con la Muerte, junto a la imposibilidad de enfrentarla, entrelaza sus palabras a la sentencia definitiva de un príncipe<sup>18</sup>: “Nací para compartir el amor y no el odio (...) Pero el odio manda (Furiosa) (...) ¡El resto es silencio!” (Gambaro, 2011, p. 214). A través de una mitología política<sup>19</sup>, el valor raigal de su acción ética –objetiva– transformada en acción dramática –absoluta– desintegra constituyentes ontológicos unívocos. De esta manera, el paradigma de Antígona establece, paradójicamente, la desarticulación de lo racional y la articulación de lo poético; un giro que sólo es posible a partir del retorno armónico y fraterno a lo sagrado. La interdicción de la protagonista cuestiona el devenir de los acontecimientos, entendido no como una filosofía de lo desarrollado –lógico, cerrado– sino como una *filosofía del desarrollarse*, integrando lo posible, lo no dado, con lo que efectivamente es. Así, entre los resquicios de lo aludido se problematizan las condiciones de posibilidad del conocimiento histórico. De Sófocles a Gambaro, *Antígona furiosa* propala una doble intención manifiesta: por un lado, la de crear un nuevo relato en el que se fusionan elementos narrativos y poéticos de forma original y, por otro, la de segmentar las contingencias del discurso historiográfico. Así, la ritualidad simbólica de lo teatral vinculada a lo mitológico poético produce un efecto simultáneo de figuración y “desfiguración” de la realidad. De esta manera, la sedimentación discursiva de la obra imanta al espectador con otros contextos políticos aludidos metafóricamente al tiempo que esta empatía actualiza su re-

ferente inmediato mediante una axiología de la convergencia.

Entre la transgresión y la interdicción, si la historia de los muertos no es la historia de la imaginación, sino una historia de la ausencia, una mujer, Antígona en Tiresias<sup>20</sup>, nos interpela: “¿Qué hazaña es matar a un muerto?” (Gambaro, 2011, p. 211). En deflagración de imágenes evocadas surge el entresijo irrefutable, los interrogantes perentorios, “¿Qué gesto palpita en la decisión de una clausura? ¿Quién inventó la tumba como símbolo y realidad de lo que es obvio? (Pizarnik, 2012, p. 25).

## Notas

- 1 Sobre un análisis en la línea de la mitocrítica, Durand sostiene que es el mito “el que distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época de vida. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa [...] el mito va por delante de la historia, da fe de ella, la legitima. [...] El mito aparece como un postrer discurso –primero o último sin distinción– en el que se constituye la tensión fundamental para cualquier desarrollo del sentido” (Durand, 1993, pp. 32-36).
- 2 Gianni Vattimo, influido por las ideas de Martin Heidegger y Jaques Derrida, propone la “destrucción de la metafísica trascendental” y despliega los fundamentos de *El pensamiento débil* (1983) o *nihilismo débil* como una respuesta alternativa hacia los significados *consistentes* o unívocos de la modernidad occidental. En la misma línea de análisis, María Gabriela Rebok sostiene: “es fácil observar que, frente a categorías fuertes, casi en el límite con la violencia, se abren paso ahora las categorías que preferimos llamar «suaves», y que el primer Vattimo llamaba débiles para aceptar ahora su índole dulce



(*dolce*). Desplazan hoy con fortuna las categorías fuertes de sustancia, sujeto, realidad, Absoluto, totalidad. Las categorías suaves [...] atraen hacia sí, en primer lugar, las de libertad, diferencia, alteridad, posibilidad e imposibilidad, encuentro y desencuentro, apertura, perspectiva, interpretación, contemporaneidad” (Rebok, 2012, pp. 18-19).

- 3 Sobre la esencia política de la tragedia y la referencia anversa de esta hacia la realidad, J. Vara Donado refiere que “la información que nos transmite el escrito antiguo *Familia y vida de Sófocles*, al señalar que nuestro trágico fue elegido general nueve años antes del estallido de la guerra del Peloponeso, coincide con la que consta en el argumento de *Antígona*, de Aristófanes de Bizancio, según el cual los atenienses eligieron a Sófocles general por el prestigio conseguido con esta obra [...] Los condicionamientos religiosos en los que se fundaba la polis griega hacen tal vez verosímil la posibilidad de la realidad del generalato del poeta. Nunca como en la guerra se corre el riesgo de potenciales excesos en la explotación de la victoria [...] de ahí la necesidad de la presencia de un personaje notable por su piedad y dotado de prestigio suficiente para cortar de raíz los instintos brutales de destrucción del enemigo” (Sófocles, 2007, p141). Asimismo, George Steiner en un estudio diacrónico sobre la filosofía poética de *Antígona* afirma que los atenienses ofrecieron a Sófocles el gobierno de Samos como consecuencia del entusiasmo popular que generó la obra junto a las treinta y dos representaciones llevadas a cabo sin interrupción.
- 4 Finalizada la última dictadura militar en Argentina, durante el primer año de gobierno democrático, se llevan a cabo los primeros juicios contra los responsables del gobierno de facto. Sin embargo, una fuerte inestabilidad institucional, generada por grupos políticos, militares y paramilitares, sumada a una profunda crisis económica, genera que el

estado se ocupe de otras problemáticas. En 1987 se emite la ley de Obediencia Debida que libera de culpas a mandos medios y bajos en la jerarquía militar. Finalmente, durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem, se concede el indulto a los altos jefes de las Fuerzas Armadas.

- 5 Sobre la modalidad panóptica del Poder Michel Foucault sostiene que : “es una máquina maravillosa [...] De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, al loco a la tranquilidad, al obrero al trabajo, al escolar a la aplicación, al enfermo a la observación de las prescripciones [...] El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sufrimiento. Por eso, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a ese límite, más contantes, profundos, adquiridos de una vez y para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano” (Foucault, 2009, pp. 234-235).
- 6 La conducta humana se desarrolla en el marco de producción de recursos teóricos axiológicos, es decir, a través de un saber socio-genético que funciona como un aparato cultural. De esta manera, el lenguaje se constituye a sí mismo como un sistema de representaciones estable, en el que conviven tendencias complementarias y contradictorias entre sí. Es así como el contexto socio-cultural e ideológico de una época restringe o fomenta el incremento de categorías léxicas que determinan la clasificación del mundo que percibimos. Acerca del funcionamiento del aparato cultural Sebastián Sayago refiere que “en el sistema social pueden reconocerse

dos tendencias complementarias y contradictorias entre sí: una, la morfostática, se manifiesta en procesos que tienden a preservar el *statu quo*; otra, la morfogénica en procesos que tienden a modificarlo. La cultura, el universo simbólico donde toda acción y toda palabra se constituyen como tales, alimenta y promueve tanto la conservación de las relaciones intrasistémicas y de los recursos disponibles como su constante transformación” (Sayago, 2008, p. 18).

- 7 Al respecto, George Steiner considera que “En la muerte, el marido, el hijo, el hermano pasan del dominio de la polis de nuevo al dominio de la familia [...] Cuando esta tarea le toca a una hermana, cuando un hombre no tiene madre ni esposa que lo haga regresar a la guardiana tierra, el entierro asume su grado máximo de santidad. El acto de Antígona es el más sagrado que pueda cumplir una mujer” (Steiner, 2013, p. 37).
- 8 Sobre las disrupciones conceptuales y simbólicas en el par *phýsis / nomos*, María Gabriela Rebok refiere “que las leyes divinas son incommovibles, no están sujetas a la erosión temporal [...] porque están garantizadas por el círculo férreo de la necesidad, consagrado por la *phýsis* en su eterno retorno [...] De modo que para Sófocles la lucha entre las dos leyes se presenta decididamente asimétrica” (Rebok, 2012, p. 83).
- 9 La esencia del personaje gambariano es múltiple y compleja. La recurrencia a la intertextualidad como una forma de construcción novedosa nos permite leer e interpretar a Antígona en una relación dialéctica de ecos entre personajes. Como primera voz e imagen, podemos mencionar la de Ofelia, doncella de *Hamlet* de Shakespeare que enloquece tras la muerte de su padre. A partir de esta conjunción evidente que presenta y constituye al personaje, advertimos una proyección especular en la que se conjugan al menos tres discursos / textualidades femeninas diferentes que funcionan como un *continuum*. Partiendo de Antígona, la transposición de la figura de Ofelia sobre la primera es la que abre el espectro de análisis y sus posibles significaciones. Luego, el corifeo desarrolla otra interposición más sobre la joven dirigiéndose a ella mediante los primeros versos de la *Sonatina* de Rubén Darío: “está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa”. De esta manera, entendemos que la lectura del personaje adquiere un carácter más profundo e intrincado que contiene y comunica la esencia de tres figuras literarias bajo una sola voz: Ofelia y la princesa son también Antígona.
- 10 La referencia a la *Sonatina* de Rubén Darío insta un espacio poético particular en la obra dramática y complejiza las relaciones semánticas y temáticas eidéticamente. En uno de los versos de la composición, aludiendo a las posibles proyecciones y deseos de la princesa, se la menciona como “hipsipila”. La presencia de este personaje mitológico no deja de resultar llamativa. Recordemos que, durante el reinado de Hipsipila, Afrodita condena a las mujeres nobles de Lemnos con una peste por impiadasas. Como consecuencia, los hombres las rechazan y mantienen relaciones sexuales con sus esclavas. Una noche, las condenadas toman el poder y ejecutan la venganza matando a todos los varones de la ciudad.
- 11 El término transculturación hace referencia a la síntesis novedosa que surge en el espacio de contacto entre dos universos simbólicos. El proceso implica un circuito de enriquecimiento en horizontal que posibilita nuevas combinaciones y también el surgimiento de elementos culturales distintos en los que es posible rastrear puntos de contacto con documentales precedentes.
- 12 Sobre la idea sincrónica de percepto, Deleuze y Guattari sostienen que “los perceptos ya no

son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo, o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (Deleuze y Guatari, 1993, p. 164).

**13** En este parlamento aparecen combinadas y superpuestas las voces de Tiresias y de Creonte. Así, se genera un oxímoron discursivo que devela la ironía trágica. Jugando con la ambigüedad narratológica propia de los oráculos, Creonte es presa y víctima de sus propias sentencias. En efecto, al descomponer la argumentación del personaje, se advierte que la premisa inicial corresponde a los auspicios de Tiresias; en cambio, las palabras finales, son un desprendimiento de los juicios de Creonte en la tragedia: “En cambio, viejo Tiresias, los hombres, [...] se derrumban cayendo al suelo de manera ignominiosa cuando presentan con los más bellos argumentos propósitos inconfesables por afán de lucro” (Sófocles, 2000, p. 183).

**14** En la tragedia romántica: “Gertrudis: Ay, dulce dama, ¿Qué significa ese canto? / Ofelia: Él ha muerto, señora, y ha partido,/ Muerto y partido pues; / Césped de verde hierba a su cabeza/ Y una piedra a sus pies” (Shakespeare, 2006, p. 446).

**15** Dice Antígona: “Como Níobe el destino va a dormirme bajo un manto de piedra” (AF: 207). La referencia a este personaje mítico nos traslada nuevamente al campo de la piedra y sus proyecciones. En la tradición legendaria de Níobe existen dos elementos que debemos rescatar. En primer lugar, la

muerte de sus hijos que quedan insepultos durante nueve días y, en segundo término, la metamorfosis de los cuerpos en piedra. Siguiendo las conexiones y la deriva intertextual, Niobe es evocada en la tragedia: “Oí que pereció de la manera más triste, / [...] aquella extranjera frigia/ hija de Tántalo, a la que, a guisa de yedra tenaz, / domeñó un saliente rocoso [...] Pues bien, completamente igual a ella,/ me va a someter a mí el destino a sueño eterno” (Sófocles, 2007, p. 176).

**16** La tragedia de Hamlet discurre vívidamente alrededor de la locura –tanto real como fingida– y de la transformación de un profundo dolor en desmesura e ira. Además, se exponen temas como la traición, la venganza, el incesto y la corrupción moral. Estos asuntos también son material tácito fundamental en *Antígona furiosa*.

**17** Jacques Derrida elabora una interpretación de la obra de Artaud, *Teatro de la crueldad*, escrito a mediados de los años cuarenta. Al respecto, el autor sostiene que la reconstrucción de los nuevos espacios escénicos debe remitir a una zona o punto originario encarnado en el acontecer mismo de la escena a través del lenguaje del cuerpo: “no será, pues, un teatro del inconsciente. Casi lo contrario. La crueldad es la consciencia, la lucidez expuesta. «No hay crueldad sin consciencia, sin una especie de consciencia aplicada». Y esta consciencia vive realmente de un asesinato. Lo hemos sugerido más arriba. Artaud lo dice en la *Primera carta sobre la crueldad*: «Es la consciencia lo que le da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su tonalidad cruel, puesto que se comprende que la vida es siempre la muerte de alguien»” (Derrida, 1998, p. 335).

**18** En *Hamlet* de Shakespeare, antes de su muerte, el protagonista exclama: “Me estoy muriendo, Horacio; / El potente veneno me



derrota el espíritu. / [...] lo demás es silencio” (Shakespeare, 2006, p. 482). También es posible establecer una vinculación entre las últimas palabras de Antígona y reminiscencias del poema de Alejandra Pizarnik “En esta noche, en este mundo” “[...] (todo lo que se pueda decir es mentira) / *el resto es silencio* / sólo que el silencio no existe” (Pizarnik, 2012, p. 342).

**19** En palabras de Vitiello, la disposición convergente de hechos históricos sólo puede ser comprendida a través del *mythos*, porque “el mito es *mito-logía*, narración lógica, lógica narradora. Mito interpretado, junto con narración mítica. *Mytho-logía*, justamente: fusión de razón y narración [...] en el reconocimiento de la finitud de la razón para decir de sí misma su nacimiento [...] (por esto) la Razón reflexiva, no conoce tarea más alta y ardua que aquella de llevar críticamente, reflexivamente, a sí misma ante su límite, ante el misterio de su origen, el mito” (Vitiello, 1992, pp.110-112).

**20** En *Antígona* de Sófocles, Tiresias se dirige a Creonte: “En fin, cede ante el muerto, y no insistas en herir a un difunto. ¿Qué heroicidad hay en volver a matar al que ya está muerto?” (Sófocles, 2007, p.183).

## Referencias bibliográficas

Darío, Rubén (1958). *Obras completas*. Buenos Aires: Anaconda.

Derrida, Jacques (1998). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Deleuze, Gilles y Félix Guatari (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Durant, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitocrítica*. Barcelona: Anthropos.

Duroux, Rose y Stéphanie Urdician (2012). “Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de*

*Antígona* de María Zambrano y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro”. En *Olivar*, Vol. 13, n° 17.

Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gambaro, Griselda (2011). *Teatro III, 1980-1991*. Buenos Aires: de la Flor.

Mellado, Luciana (2010). *Aquí no vive nadie*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.

Ocampo, Victoria (1936). *La mujer y su expresión*. Buenos Aires: Sur.

Pelletieri, Osvaldo (1994). “El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80” en *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.

Pizarnik, Alejandra (2012). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.

– *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.

Rebok, María Gabriela (2012). *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*. Buenos Aires: Biblos.

Sayago, Sebastián (2008). “Discurso e ideología: el vínculo opaco”. En *VI Jornadas de Difusión de Proyectos de Investigación*, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia, FHCS-UNPSJB, Trelew.

Scabuzzo, Susana (2005). “Tragedia y códigos legales: una nueva lectura de Antígona de Sófocles”. En *Hypnos*, año 10, n° 15, 2° sem, Sao Pablo, pp. 85-101.

Shakespeare, William (2006). *Obras completas*, traducción de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Losada.

Steiner, George (2013). *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de occidente*. Barcelona: Gedisa.

Sófocles (2007). *Tragedias completas*, traducción de José Vara Donado. Barcelona: Cátedra.

Zambrano, María (1989). “La tumba de Antígona”. En *Senderos*, Barcelona, Anthropos.

Vitiello Vincenzo (1992). *Genealogía de la modernidad*. Buenos Aires: Losada.

Fecha de recepción: Junio 8 de 2014.

Fecha de aprobación: Enero 8 de 2015.