



El proceso IV, José Antonio López Martínez

Antígonas. Una visión intertextual

ELENA CANO TURRIÓN
Universidad de Córdoba

RESUMEN: En este trabajo analizamos desde una perspectiva intertextual cómo el hipotexto de Sófocles ha dado lugar a tres hipertextos muy diferentes entre sí: el relato en prosa poética de M. Yourcenar: "Antígona o la elección", que trasciende, en cierto modo, la motivación religiosa del texto de Sófocles; la obra de María Zambrano: *La tumba de Antígona*, ensayo dialogado que trata el enfrentamiento con el poder, la falta de libertad, o el destino y la fe en la consciencia humana y, finalmente, *La Antígona... ¡Cerde!* de Luis Riaza, que mantiene una lealtad genérica hacia su hipotexto, pero donde la desviación semántica se hace más patente.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, hipertexto, hipotexto, Antígona

ABSTRACT: In this article and from an intertextual point of view, we will try to examine how the Sophoclean hypotext has generated three very different hypertexts. The first one is the short story "Antígona o la elección" by M. Yourcenar, which goes further the religious motivation in the original text; then, there is an essay written as a dialogue by Maria Zambrano, entitled *La tumba de Antígona* which main topics are confrontation against power, lack of freedom and destiny and faith in human conscience. Finally, Luis Riaza's *Antígona... ¡Cerde!* Appears closer to its hypotext but at the same time semantic deviation becomes more relevant.

KEYWORDS: intertextuality, hypertext, hypotext, Antígona



El personaje de Antígona ha resistido el paso del tiempo para llegar hasta nosotros con toda su vitalidad; es más, con un aura que no ha dejado de crecer. Recuerda George Steiner¹ cómo entre 1790 y 1905 la intelectualidad europea veía en la *Antígona* de Sófocles la obra de arte más cercana a la perfección producida por el espíritu humano. Así, muchas son las versiones que *Antígona* ha conocido a través de los tiempos, como muchos son los autores que se han interesado en darnos su particular visión del mito². De manera general, para una gran parte del siglo XX Antígona ha pasado a simbolizar la resistencia contra cualquier forma de tiranía, portadora de los valores éticos más elevados. Pero no siempre fue contemplada desde esta perspectiva; autores como Hölderlin, en *Observaciones sobre Antígona* (1835), vieron en ella una figura blasfema y violenta, mientras otros, como Jean Cocteau en su *Antigone* (1922), apreciaron la rebeldía y la libertad inconformista encarnados en Antígona.

En la *Estética* (1835) Hegel acude a Antígona para poner de manifiesto la contradicción que condenaba a muerte a la sociedad griega, víctima de la tensión entre los valores morales de la ciudad, encarnados por la figura masculina de Creonte, y los valores morales que profesa Antígona, como principios naturales que superan los límites de Tebas. Cercano a este planteamiento estaba el de Alfieri en

¹ *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa, 1986, p. 16. Igualmente importante para la recepción de la *Antígona* de Sófocles en la cultura occidental es el estudio de Librán Moreno, Miryam, "Sófocles, Antígona" en *La literatura griega y su tradición*, Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales (eds.). Madrid: Akal, 2008, pp. 111-144.

² Creemos que la recepción y el tratamiento que Antígona ha merecido en el paso de los tiempos justifica la utilización deliberada del sustantivo mito, aunque propiamente no se trate de uno de ellos.

su *Antígona* (1783), en que el conflicto entre leyes escritas y normas no escritas es el que enfrenta al individuo con el poder absoluto.

En otros casos la figura de Antígona ha encarnado valores más particulares; así, la *Antígona* de Anouilh, representada en 1944 durante la ocupación alemana, se convirtió para muchos en el mejor símbolo del espíritu de la resistencia, a pesar de que, según parece, el autor perseguía una cierta rehabilitación de la figura del mariscal Petain, en la medida en que pretendía explicar la elección de Creonte, de manera que llega a crear una Antígona inflexible y fatalista.

De forma mayoritaria, sin embargo, Antígona, ha encarnado a la joven virgen, víctima de su destino, que defiende la idea de la virtud por encima de todo. Hija del incesto de Edipo con Yocasta, marcada desde la cuna por la tragedia³, Antígona fue siempre la imagen de la inocencia y de la virtud. Atrapada entre el respeto a las leyes de su ciudad y el respeto a los dictados divinos que la obligaban a dar sepultura a su hermano muerto, Antígona será para algunos autores, como Kurt Spang, víctima de una culpabilidad ineludible:

Vive el desgarramiento entre dos obligaciones igualmente absorbentes: tan nefasto es no dar sepultura al hermano que desobedecer el mandato de Creonte; inexorablemente no puede hacer el bien sin hacer el mal, sólo puede cumplir una obligación incumpliendo otra, será víctima de una culpabilidad ineludible. Y ha de pagar con su vida. No hace falta subrayar que sin fe en la existencia de la divinidad y en el orden de la polis una decisión y un sacrificio de esta índole no tienen sentido ni resultan trágicos⁴.

La tradición griega establecía, como es sabido, el deber sagrado de enterrar a los muertos; en caso contrario sus almas vagarían eternamente sin reposo, imposibilitadas para acceder al reino de las sombras. El sentido de la obligación y la voluntad de lograr el descanso para el espíritu de su hermano se sobrepone en la heroína a la obediencia al gobernante y el propio instinto de supervivencia, abocándola al conflicto trágico.

Desde nuestro punto de vista, la oposición al sometimiento a las leyes de la ciudad, la falta de libertad y el destino se mezclan en el mito de Antígona para dar salida a la glorificación de la conciencia humana por encima de cualquier ley, humana o divina.

³ Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1975, pp. 154-155.

⁴ *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996, pp. 136-137.

Intertextualidad

Siguiendo la obra de G. Genette⁵ precisaré, en primer lugar, el valor con que usamos el concepto en estas páginas, a partir de las variaciones y matices de la misma noción de “intertextualidad”. Su carta de naturaleza se la otorga en los años sesenta del pasado siglo Julia Kristeva, definiéndola “como la presencia efectiva de un texto en otro”⁶, a partir de este momento será precisada por autores como Michael Riffaterre, quien define la intertextualidad de una manera más amplia, en línea con lo que G. Genette llama “transtextualidad”:

El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”, así “La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido”⁷.

En la misma línea L. Jenny dirá: “hors système, l’oeuvre est donc impensable”⁸, consagrando la perspectiva estructuralista y uno de los argumentos fundamentales en la lectura inmanentista de lo literario.

Si aceptamos el cambio de terminología que efectúa G. Genette, pasamos a concebir la intertextualidad como transtextualidad, en la cual el crítico diferencia cinco tipos, de los que nos interesa fundamentalmente la hipertextualidad: “Entiendo por ella toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.⁹ Así, el hipertexto es el texto que se deriva de otro existente con anterioridad. Debemos puntualizar que en la hipertextualidad la relación existente entre el hipertexto y el hipotexto se encuentra declarada de una manera más o menos explícita.

Los géneros que G. Genette acepta como oficialmente intertextuales son la parodia, el travestimiento y el pastiche, pero esta clasificación dejaría sin cabida a muchos textos; Genette parece darse cuenta de ello cuando propone nuevos géneros intertextuales: “Para las transformaciones serias, propongo el término neutro y extensivo de transposición; para las imitaciones serias, podemos tomar prestado a la antigua lengua un término casi sinónimo de pastiche o de apócrifo, pero también más neutro que ellos:

⁵ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Traducc. de Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus, 1989.

⁶ Op. cit. p. 10.

⁷ Ídem.

⁸ “La strategie de la forme”, *Poétique*, 1976, 7/27, pp. 257-281.

⁹ Op. cit. p. 14.

forgerie.¹⁰

Así encontraríamos un nuevo género, en el que el hipertexto mantiene con el hipotexto una relación de transformación bajo un régimen serio, pero será importante tener en cuenta que, como señala el propio autor,

Esto no excluye en modo alguno la posibilidad de prácticas mixtas, pues un mismo hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro: en cierta forma, el travestimiento consiste en transformar un texto noble imitando el estilo de otro texto, más difuso, que es el discurso vulgar¹¹.

En el caso de los tres textos que nos ocupan la relación que mantienen los hipertextos con el hipotexto sería de transformación, en mayor o menor medida, y bajo un régimen serio o, cuando menos, no burlesco, ya que en el caso de una lectura crítica ésta no se aplica al texto original, sino a alguna de las imágenes generadas a partir de éste. En relación con el grado de transformación de un texto en otro es conveniente recordar las palabras de Genette¹²: “[...] no existe transposición inocente, quiero decir, que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto”. El acercamiento a la parodia de la *Antígona...;Cerdal*, de Luis Riaza, que es el caso anteriormente aludido, hace complicada su clasificación dentro del sistema de prácticas hipertextuales, pero los recursos de raigambre paródica (incluida una cierta degradación a partir de la descontextualización), que el texto utiliza de manera emblemática, responden a una intención desmitificadora de la tragedia de Antígona, con independencia de la revisión del texto de Sófocles, proyectándose en un plano de significación completamente ajeno al juego, donde la relación con el hipotexto funciona más como un código crítico de la realidad que como cuestionamiento de la obra original.

La transposición, aunque basada en un texto anterior, puede dar salida a los impulsos creativos de un autor, como señala Genette:

La otra función del régimen serio es más noblemente estética: es su función propiamente creativa, por la cual un escritor se apoya en una o varias obras anteriores para elaborar aquella en la que se investirá su pensamiento o su sensibilidad artística. Es el rasgo dominante de la mayoría de los aumentos, de ciertas continuaciones (“infeles”), y de las transposiciones temáticas. He formalizado voluntariamente tanto como era posible el estudio de este dominio, que se presta sin duda menos que los otros, para intentar “reducir” a algunos “principios”, u operaciones simples, esta materia generalmente tratada bajo los auspicios de la “tematología” o de la *Stoffeschichte*, con mucho empirismo y un poco de...

¹⁰ Op. cit. pp. 40-42.

¹¹ Op. cit. p. 43.

¹² Op. cit. p. 375.

pereza de espíritu¹³.

Se trataría en este caso de una relación muy indirecta con el hipotexto, que funciona como pre-texto para la escritura creativa, sin que en el juego de espejos tenga tanto peso la obra que dio origen a la réplica o la serie. Lo que se impone de manera evidente en la pieza de Riaza podría extenderse, aunque sea de manera más sutil, a los otros dos textos que vamos a considerar.

Llegados a este punto cabe preguntarse si es posible comprender el hipertexto sin conocer o tener presente el hipotexto, las opiniones de Riffaterre y Genette se enfrentan respecto a esta idea, éste último aclarará:

Acerca de la oposición ya señalada entre hipertextualidad e intertextualidad sólo quiero insistir sobre este punto, limitado pero decisivo: contrariamente a la intertextualidad tal como la describe Riffaterre, el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto. Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin «agramaticalidad» perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. Hay en todo hipertexto una *ambigüedad* que Riffaterre niega en la lectura intertextual, que define más bien por un efecto de «silepsis». Esta ambigüedad deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto [...] El hipertexto gana, pues, siempre – incluso si esta ganancia puede ser juzgada, como dicen de ciertas grandezas, negativa – con la percepción de su ser hipertextual¹⁴.

Valga como conclusión de este apartado de premisas la valoración de la hipertextualidad para G. Genette: “La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. Y cuando digo una hora...”¹⁵.

La *Antígona* de Sófocles. El hipotexto

La obra de Sófocles¹⁶ comienza con el diálogo de Antígona con Ismene, su hermana, a quien expone su idea de enterrar a su hermano Polínices. Ismene no se mostrará de acuerdo con ella y criticará, por osada, su decisión.

El comienzo del primer acto se marca con la entrada del coro que canta el triunfo de los tebanos; tras esto, en el primer episodio, Creonte informa de su decisión de dejar insepulto a Polínices y dar muerte

¹³ Op. cit. p. 493.

¹⁴ Op. cit. p. 494.

¹⁵ Op. cit. p. 497.

¹⁶ Ed. de Mariano Benavente. Madrid: Ediciones Clásicas, 1997.

a quien lo intente, mientras a Etéocles se le honrará como defensor de la ciudad. Tras exponer su mandato, un guardián le informa de un primer intento de dar honras fúnebres a Polínicos, lo cual irrita profundamente al tirano. El corifeo reflexiona sobre si este intento de enterrar a Polínicos será obra de los dioses y cierra esta parte con un nuevo canto sobre la capacidad del ser humano.

La siguiente escena trae a Antígona detenida al ser descubierta en un segundo intento de honrar a su hermano; ante Creonte explicará las razones que le movieron a incumplir las leyes: “Porque no era Zeus quien proclamó esto ni la Justicia compañera de los dioses subterráneos; no fijaron estas leyes entre los hombres [...]. Por ellas no debía yo, temiendo la decisión de un hombre, sufrir el castigo entre los dioses”¹⁷.

Creonte culpará a Antígona de honrar igual al que defendía Tebas que al que la devastaba, y a esto contestará Antígona: “Sin embargo, Hades desea estos ritos”¹⁸, mostrando su respeto a las leyes divinas; posteriormente unirá a este argumento su incapacidad de odiar: “De fijo no nací para odiar como otros, sino para amar”¹⁹. Ismene intentará unirse a su hermana en el delito, pero Antígona no se lo permitirá. Acaba la escena con el canto del coro sobre la imperfección de los hombres frente a la grandeza divina.

Hemón intentará disuadir a su padre de la pena impuesta a Antígona, pero discutirán, sin que Creonte entienda que su hijo pretende matarse si ella muere. En el diálogo con su padre, Hemón apostará por la prudencia y la tolerancia frente al poder absoluto, en palabras como: “El que se cree que sólo él es razonable o que tiene palabras o ideas que no tiene otro..., éstos, al ser descubiertos, resultan vanos. [...] Que un hombre, aunque sea sabio, aprenda muchas cosas no es vergonzoso, así como tampoco el que no sea muy obstinado”²⁰. El coro cantará un elogio del amor, mostrándose de parte de Antígona, como ya había hecho anteriormente, e incluso manifestó el guardia que llevó a Antígona ante Creonte.

Posteriormente, Creonte hablará con Tiresias, el adivino, que le profetiza una muerte de su sangre por el castigo impuesto a Antígona y por no dar sepultura a un difunto. Creonte, asustado, decide liberar a Antígona, mientras el coro canta a Baco para que éste ayude a solucionar el mal que se cierne sobre Tebas. Creonte verá morir a su hijo ante el cadáver de Antígona, ahorcada; y la reina Eurídice se matará al conocer el fin de su hijo. Finaliza la obra con la reflexión del coro: “las desmesuradas palabras de los

¹⁷ Op. cit. p. 40.

¹⁸ Op. cit. p. 43.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Op. cit. p. 53.

orgullosos con desmesurados golpes pagan, y con la vejez el ser prudentes aprenden”²¹.

El pensamiento misógino se manifestará en la obra de Sófocles en boca de Creonte (“Mientras yo viva no me mandará una mujer”²², “Jamás tú, oh hijo, pierdas la razón por el placer que de una mujer viene, sabiendo que esto se vuelve frío abrazo, una mala esposa por compañera en la casa”²³, “¡Ah vil disposición la tuya y sometido a una mujer!”²⁴, “Siendo esclavo de una mujer no me charles más!”²⁵). Sin que podamos abordar estas palabras desde la perspectiva del machismo, pues estaríamos trasladando el texto a conceptos actuales inexistentes en la época, no parece ser ajena a esta incorporación de una clara dimensión de género en las relaciones entre el poder y la tensión trágica de la víctima el interés por revisitar desde una mirada femenina esta fábula esencial. En esta clave (y no sólo en esta) se impone la necesidad de una actualización, en clave personal o histórica, incluso desbordando la lectura más básica del mito, obligadas a trascender, si es que esto es posible, el sentido ofrecido por la formulación clásica de Sófocles, en cuyo texto las palabras de Antígona no dejan duda sobre su motivación al enterrar al hermano muerto: es el respeto a las leyes divinas el que mueve a Antígona a darle honras fúnebres. ¿Hasta qué punto puede mantenerse la vigencia de esta línea argumental veinticinco siglos después de la tragedia griega?

En este trabajo analizamos cómo el hipotexto de Sófocles ha dado lugar a tres hipertextos muy diferentes entre sí. En primer lugar, nos ocuparemos de un relato en prosa poética de Marguerite Yourcenar: “Antígona o la elección”²⁶, donde la elección de Antígona será la justicia, trascendiendo, en cierto modo, la motivación religiosa del texto de Sófocles. Semánticamente fiel a su hipotexto, adelanta el punto de partida del relato a la peregrinación de Antígona con Edipo, para acabar con la muerte de la heroína. Con una clara intención de embellecimiento del texto, Yourcenar adornará el relato mediante procedimientos estilísticos con base fundamental en la comparación poética.

A continuación, intentaremos desentrañar el significado de la obra de María Zambrano *La tumba de Antígona*²⁷, ensayo en forma dialogada que sirve a la autora malagueña para exponer sus teorías filosóficas, tratando temas como el enfrentamiento con el poder, la falta de libertad, el destino y la fe en la consciencia

²¹ Op. cit. p. 89.

²² Op.cit.p.43.

²³ Op.cit.p.50-51.

²⁴ Op.cit.p.55.

²⁵ Op.cit.p.56.

²⁶ “Antígona o la elección”, en *Fuegos*, Madrid: Alfaguara, 1989.

²⁷ *La tumba de Antígona*, Madrid: Mondadori, 1989.

humana.

Finalmente, trataremos un texto en el que, si bien es el único que mantiene una lealtad genérica hacia su hipotexto, la desviación semántica de su sentido original se hace más patente. La *Antígona...;Cerde*²⁸ de Luis Riaza nos presenta a una Antígona caprichosa, que se opone a Creonte por el mero hecho de oponerse y que, finalmente, transige, destruyendo así la antigua imagen de quien se mantiene convencida de la dignidad de su actuación, aunque ésta le cause la muerte.

Por medio de estos textos podemos ver el abanico de posibilidades interpretativas abiertas por el mito de Antígona a miradas muy dispares en el horizonte contemporáneo, así cómo su virtualidad para despertar la creatividad de autores con grandes diferencias, pero convergentes en la empresa de acumular sentidos y significados nuevos sobre el mito, no solamente sin desmerecerlo, sino aumentando e incentivando nuestro interés sobre él a partir de un proceso de resemantización de la fábula original.

“Antígona o la elección”- Marguerite Yourcenar

“Antígona o la elección” se incluye en la obra *Fuegos*, en la que se alternan breves notas que tratan la pasión amorosa con relatos poemáticos sobre los mitos clásicos; entre ellos, Fedra, Aquiles, Clitemnestra o Fedón son abordados por la pluma de Yourcenar y enfocados bajo su particular prisma. La prosa poética permite a esta autora una libertad discursiva no siempre posible para el molde del verso o las pautas del diálogo dramático, sin renunciar al mantenimiento o la incorporación de los elementos procedentes de la lírica y el teatro como las recurrencias fónicas, la simbología o el ritmo, para potenciar valores expresivos y dotar a la obra de un sentido de trascendencia de lo puramente argumental.

Semánticamente fiel respecto al desarrollo de la obra de Sófocles, Yourcenar se apartará de ésta al arrancar su narración de un momento anterior al de la máxima tensión dramática, que ocupa el argumento de la tragedia ateniense. Nuestra autora se remonta en el mito al momento en que Antígona, tras la muerte de Yocasta, acompaña a su padre, Edipo, en el exilio. Al morir éste, Antígona regresa a Tebas; a partir de aquí Yourcenar retoma el argumento de Sófocles, dando su propia visión trágica del mito hasta la muerte de Antígona.

La tragedia se contempla como una sucesión de escenas expresionistas en las que el color de la sangre y la muerte estarán presentes en todo momento, acompañando a Antígona desde la peregrinación

²⁸ *Antígona...;Cerde*, en *La Avispa*. Colección Teatro, nº4, 1983.

con Edipo hasta su muerte, cuando la tierra parece abrirse para recibirla. Destacamos como escena central la “visión” de Antígona levantando el cuerpo muerto de Polínice: “Sus delgados brazos levantan trabajosamente el cuerpo que le disputan los buitres: lleva a su crucificado como quien lleva una cruz”²⁹, en un sincretismo iconográfico que no se limita a una contaminación con la imaginería cristiana en torno a María con el Cristo yacente, incluso con el propio hijo de Dios sacrificado por la salvación del orden divino; el resultado, muy en la línea de la estética vigente en esos años, es el de una fusión donde la desmitificación es otra de las formas de construcción de nuevos iconos o imágenes míticas.

Las comparaciones simbólicas son un recurso, ya mencionado, con una fuerte presencia en el texto: así, ya desde el comienzo encontramos: “El odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol”³⁰. En el conjunto las comparaciones simbólicas de carácter religioso sobre el modelo cristiano superpuesto al heredado del paganismo se multiplican: “Se dirige a Tebas, como San Pedro a Roma, para dejarse crucificar”³¹, “Espera la derrota para dedicarse al vencido, como si la desgracia fuera un juicio de Dios”³², “[...] anda sobre los muertos como Jesús sobre el mar”³³.

Además de lo observado antes, estas imágenes y su multiplicación tiñen de misticismo el drama de Antígona, convirtiendo a la protagonista en una santa mártir de nuestra cultura, sacrificada por la justicia, en honor a ella y para su supervivencia. El misticismo se verá reforzado en la escena precedente a la muerte de Antígona, que presencia Hemón a su llegada: “Llega a tiempo para ver cómo ella prepara el complicado sistema de chales y poleas que le permitirán evadirse hacia Dios”³⁴.

Para M. Yourcenar, Antígona estaba destinada a un final trágico, era una víctima por derecho divino con la “obligación de perecer”³⁵. Rechaza las leyes de la ciudad y cumple con las leyes divinas, pero morirá olvidada de los dioses. Cuando Creonte, torturado por el sonido del corazón de Antígona en la oscura noche de Tebas, descienda a las catacumbas para liberarla sólo podrá ya contemplar los cadáveres de Antígona y Hemón, unidos en la muerte, ya que no pudieron estarlo en la vida.

La temática del enfrentamiento de las leyes de la ciudad contra las normas divinas sigue estando

²⁹ Op. cit. p. 55.

³⁰ Ídem.

³¹ Op. cit. p. 54.

³² Op. cit. p. 55.

³³ Ídem.

³⁴ Op. cit. p. 57.

³⁵ Op. cit. p. 56.

presente en esta obra tal como lo estaba en el hipotexto; así, cuando Creonte condena a Antígona a muerte se refleja su traición al dictado de la divinidad: “Si el rey levantara la cabeza, los faroles de Tebas le ocultarían ahora las leyes inscritas en el cielo”³⁶; su defensa de las reglas de la ciudad le hace oponerse a un orden trascendente, lo que lo sitúa a las puertas de la tiranía, pero también del mismo conflicto trágico, paralelo al de su víctima, Antígona, pues la otra cara de la tragedia esencial, la que movió el destino de Prometeo, por ejemplo, radica en la voluntad del hombre por alcanzar una autonomía, la propia de la dimensión humana, al margen de los designios de los dioses.

Así pues, cabe concluir que, en esta clave trágica, “Antígona o la elección” no difiere temáticamente del hipotexto, al que añade, además de una visión más compleja del conflicto, un embellecimiento que sólo la sensibilidad de Marguerite Yourcenar podía darle y que debemos leer en clave de humanización y subjetividad.

La tumba de Antígona - María Zambrano

El texto de María Zambrano es una obra de difícil clasificación, pues, si bien en toda la obra de esta escritora se aúnan filosofía y literatura, será *La tumba de Antígona* una de las obras donde esta unión se haga más visible.

La obra que tratamos cumple las características esenciales para ser encuadrada dentro del género ensayístico. Así, siguiendo el estudio de J. L. Gómez Martínez³⁷, nuestra autora reúne las condiciones necesarias del ensayista: en primer lugar, el ensayista es un pensador; en segundo lugar, se nutre de la tradición, pero utilizándola para superarla; y, finalmente, escribe en un “estilo personal y de elevado valor estético”.

Como es bien sabido, en el ensayo el verdadero asunto no son los hechos tratados, sino el punto de vista que el autor refleja sobre ellos, basándose, de forma general, en un replanteamiento de problemas atemporales, en el que se intenta conjugar lo actual con lo eterno.

Aunque, como señala J. L. Gómez Martínez³⁸, la forma por excelencia del ensayo es la prosa discursiva, en este caso será el diálogo dramático el cauce de expresión filosófica elegido por María Zambrano. Sin embargo, frente al texto original, el rechazo al poder establecido y la fiel creencia en la

³⁶ Ídem.

³⁷ *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, p. 84.

³⁸ Op. cit. p. 87.

consciencia humana mueven a M. Zambrano a dar a Antígona, en su tumba, la voz que Sófocles le negó, el tiempo necesario para reflexionar en su descanso eterno sobre los acontecimientos de su vida.

En los doce capítulos de la obra la difunta Antígona recibirá la “visita” en su túmulo de todos los personajes del texto de Sófocles, que no harán sino reforzar la inocencia de Antígona ante el castigo al que ha sido condenada. Por medio de estos diálogos, en muchos casos auténticos monólogos, Antígona mostrará cómo nunca se le dio la posibilidad de elegir, la falta de libertad que sufrió desde su nacimiento, su destino trágico marcado ya desde la cuna.

La mayor variación de *La tumba de Antígona* respecto al hipotexto consiste, de forma un tanto paradójica, la no-muerte de Antígona. En el texto de Sófocles, Antígona se da muerte a sí misma, negando así la posibilidad de arrepentimiento de Creonte. Sin embargo en la obra de Zambrano Antígona no muere, no puede darse muerte porque nunca fue dueña de su vida. Antígona queda suspendida entre el cielo y la tierra, o más bien, bajo ella; así lo refleja al principio de la obra: “Porque ahora conozco mi condena: «Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...»”³⁹.

La ausencia de la libertad de la que Antígona careció desde niña queda reflejada en el capítulo segundo, en el que reflexiona sobre su tumba: “O acaso ¿no nací dentro de ella, y todo me ha sucedido dentro de la tumba que me tenía prisionera? Dentro siempre de la familia: padre, madre, hermana, hermano y hermano, siempre, siempre así”⁴⁰. Solo en su tumba real es donde Antígona puede ser libre, despojada ya del peso de su destino: “Iré a nacer aquí, ahora”⁴¹. Paradójicamente en el único lugar en que Antígona ha podido vivir es en su sepulcro, donde ya los deberes hacia los demás se encuentran cumplidos o abandonados.

Atada por el amor a su padre, en primer lugar, y, posteriormente, a sus hermanos, Antígona ha sido llevada hasta su muerte. La impotencia de la víctima trágica se muestra en sus palabras en el diálogo con la harpía: “[...] Todo me lo fueron dando, me lo dieron ya desde el principio. No he venido aquí, ni fui por los caminos, peregrina, de tierra en tierra, inventando historias. Fui con mi Padre, con él. Por él y por sus hijos, mis hermanos. Óyelo bien, desde el principio”⁴².

³⁹ *La tumba de Antígona*, p.40.

⁴⁰ Op. cit. p. 42.

⁴¹ Op. cit. p. 43.

⁴² Op. cit. p. 67.

La recompensa al amor de Antígona será la muerte; por ello recrimina a sus hermanos el no haberla tenido en cuenta antes de llegar al punto de matarse entre ellos: “Sí, yo soy vuestra hermana. Pero vosotros dos, ¿sois hermanos míos?”⁴³.

Cabe destacar, junto a la temática del poder, la relativa a la discriminación que Antígona sufre por el hecho de ser mujer; así lo podemos percibir en las palabras de Etéocles: “[...] Yo estaré siempre con Creón, éste o el que sea. Y tú, mujer al fin, serás mi delegada”⁴⁴. Aunque la infravaloración de la mujer ya estaba presente en el hipotexto, no tenía el mismo grado de significación que en el texto de Zambrano, ya que en la sociedad griega no podían considerarse de manera conflictiva las relaciones, tan desequilibradas, entre los géneros; en cambio, su presencia en una obra de mediados del siglo XX y en la pluma de una escritora con marcada conciencia de su condición la convierte en una clara denuncia de una situación discriminatoria hacia la mujer también en el plano del comportamiento social y la actuación cívica.

El núcleo de la obra es el desarrollo de la temática del poder en su sentido abarcador, pero también directamente político. Debemos entender en las palabras de Zambrano que a lo que se enfrenta Antígona no es a la Ley, sino a una ley injusta. Cuando Creón, arrepentido, baja a liberar a Antígona, ésta rechaza su perdón y afirma que no le importa morir: “Pues que no es la condena, es la ley que la engendra, lo que mi alma rechaza [...] Y él, claro, él venía a que colaborase con él, y que sea yo su cómplice por huir de la condena, y lo ayude a saltarse la ley sin cambiarla, claro”⁴⁵.

La salida de Antígona con Creón hubiera sido una manera de reafirmar una ley cruel, y ello imposibilita que ella acepte la mano que el tirano le tiende. Aunque el mismo Creón crea haberse equivocado, no desea cambiar el orden por él establecido:

Pues que si el del poder hubiera bajado aquí de otro modo, como únicamente debía haberse atrevido a venir, con la Ley Nueva, y aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces sí, yo habría salido con él, a su lado, llevando la ley Nueva en alto sobre mi cabeza. Entonces, sí. Pero él ni lo soñó siquiera, ni nadie allá arriba lo sueña⁴⁶.

En el capítulo final de la obra dos desconocidos luchan, dialécticamente, entre ellos por llevarse a Antígona, representando al Amor y a la Muerte. El texto quedará abierto en una cierta ambigüedad, con la marcha de Antígona con uno de ellos (la Muerte), pero confundiéndole con el otro (el Amor).

⁴³ Op. cit. p. 74.

⁴⁴ Op. cit. p. 83.

⁴⁵ Op. cit. p. 89.

⁴⁶ Op. cit. p. 90.

En definitiva ¿qué ley defiende Antígona? ¿Qué significado porta en realidad Antígona para María Zambrano? Para nuestra autora, la antigua heroína sofoclea defiende la existencia de una ley verdadera que se encuentra por encima de los hombres y de los dioses, y la interpretación que Zambrano nos da del mito de Antígona es el alumbramiento de la consciencia; abandonada de los dioses y de los hombres, condenada a vivir su muerte ya que no vivió su vida, Antígona representa la aurora de la consciencia humana, y su sacrificio será necesario para denunciar la injusticia de las leyes.

***Antígona...¡Cerda!* - Luis Riaza**

En el texto de L. Riaza⁴⁷, ya desde la presentación del espacio escénico se propone una descontextualización y desintegración del drama de Antígona. Muñecos troceados, animales muertos y trozos de carne parodian el campo de batalla, conviviendo con sillas de estilo Luis XV. Los formantes del coro se caracterizan con capas pardas y enormes sombreros castellanos, mientras Antígona vestirá la túnica roja del teatro clásico griego. Manteniendo la prohibición de dar sepultura a Polínice, éste será un pollo desplumado que los componentes del coro colgarán de un gancho en la muralla.

Antígona se dispone a enterrar al pollo-Polínice “como los dioses antiguos mandan que se haga”⁴⁸, respetando fielmente las leyes divinas. Buscará ayuda en Ismene, pero ésta no está dispuesta a ayudarla y exponerse a la cólera de Creón. Ante esto, el coro censurará constantemente la actitud de Antígona, que impide que la paz llegue por fin a Tebas.

En el diálogo con Creón, éste dará a Antígona un trato cariñoso, que ridiculiza el enfrentamiento dramático (“ranita”). Antígona no se mueve por la justicia, sino por oposición a Creonte: “Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiese ordenado el rey”⁴⁹. Pierde así la dignidad del personaje de Sófocles, actuando meramente por oponerse al rey, sin que este enfrentamiento se base en un trasfondo ideológico más allá de una actitud reductible a un gesto generacional. Creón reflejará la rebeldía sin causa de Antígona con toda claridad: “Dejo de estar de acuerdo, te decía, en que esos actos, que consisten en enterrar un cadáver o en quemar una bandera, se cometan sin saber por qué...”⁵⁰. El comportamiento de Antígona pierde la coherencia que en la obra de Sófocles la obligaba a morir por defender la justicia y se verá reducido al absurdo, convirtiendo el presunto

⁴⁷ *Antígona...¡Cerda!*, en *La Avispa*. Colección Teatro, nº4, 1983.

⁴⁸ Op. cit. p. 43.

⁴⁹ Op. cit. p. 47.

⁵⁰ Op. cit. pp. 50-51.

heroísmo en daño para la sociedad.

En la parte final de la obra *Antígona* transigirá, lo cual es aplaudido por el coro, y en su lugar junto a Hemón colocará un muñeco igual a ella, al que dirigirá unas palabras: “No serás lapidada como dispusieron los sangrientos padres del teatro que contigo se hiciera... (*Escupe al muñeco en el rostro*) Antígona...¡Cerde!”⁵¹.

El sacrificio de Antígona no es necesario en estas circunstancias: carece de valor, ya que ella ha mostrado la esterilidad de su actitud y su incoherencia, que invalidaría su muerte, tanto a nivel individual como a nivel social; en esas palabras a su “nueva consciencia” la heroína muestra su desprecio ante sí misma: Antígona ha matado a Antígona.

La escena final muestra a Hemón y Antígona preparados para cenar; la comida es el pollo-Polínice. Ante él Antígona llamará sucesivamente a Hemón rey Edipo, rey Polínice, rey Creón y rey Hemón; todos ellos han colaborado en la muerte de Antígona, que, si bien no es real, sí simboliza la muerte de su consciencia. La encarnación en un mismo actor de Ismene, Creón y Hemón no deja de mostrar una igualdad entre estos personajes. Todos son culpables del sacrificio de Antígona, pero la misma Antígona es culpable, como muestra el final, pues será ella quien con su actitud gratuita e incoherente mate a la Antígona de Sófocles, escenificando, a su vez, lo absurdo del sacrificio. Nadie es inocente en la tragedia.

La dignidad de la antigua Antígona se ve diluida en los anacronismos (“vuestro casino”, “sus corbatas”, p.48) y en los comportamientos arbitrarios de los personajes. Riaza nos muestra, en su visión del mito de Antígona, el sinsentido y la inutilidad del sacrificio; así, en palabras de P. Ruiz Pérez:

con la degradación paródica de los mitos esenciales Riaza pone en escena la perplejidad del hombre encerrado en su propio laberinto, aprisionado en una temporalidad sin futuro y sin pasado, de la que la ceremonia no le proporciona la puerta de la liberación, sino de su definitivo enclaustramiento. Convertido en metarrelato sin efectividad, Riaza revisa el legado de una civilización enfrentada a su final, a las postrimerías de un (dis)curso hecho de sangre y de violencia, que inmola a sus víctimas por el camino que conduce a ninguna parte, al menos a ninguna que no sea la de contemplarse en su propio espejo, un espejo deformado y deformante que coloca ante el espectador para que dirija a él la mirada del individuo postmoderno, pero para que vea no sólo su propia imagen, sino también la mirada misma desde la que la forma⁵².

La visión de Riaza sobre Antígona despoja de sentido su sacrificio, poniendo en tela de juicio si

⁵¹ Op. cit. p. 54.

⁵² “En la raíz del rito y de la violencia”, Epílogo, en *Calzettes, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1998, pp. 95-96.

alguna vez lo tuvo. Por medio del teatro, Riaza (de)mostrará las mentiras de algunas de las bases en que se cimienta nuestra cultura, y, en cualquier caso, su esterilidad en el mundo actual:

La tragedia es, pues, la imitación, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones⁵³.

Riaza partirá de esta definición clásica de la tragedia para invertirla; su teatro matará este modelo en el que la catarsis podía ser el camino por el que llevar al espectador hacia la salvación.

Pero esta visión del teatro puede ser interpretada como un acto de liberación en el que, ya sin presupuestos aceptados casi sin ser cuestionados, debemos buscar una nueva forma de afrontar la vida real. Un teatro que mata al teatro puede reforzar la realidad y la necesidad de afrontarla:

En este proceso de recomposición de los modos de ordenar y representar la realidad (es decir, los géneros), además de al ascenso de la farsa, el espectador del siglo XX asiste a la disolución de la tragedia, porque ya ningún sacrificio puede restituir un orden que se siente como irremisiblemente perdido⁵⁴.

La inutilidad de estos presupuestos llama a la necesidad de buscar formas nuevas que encarnen nuevas miradas sobre la realidad, y esto es expuesto desde la teatralización del teatro: “Muerte de mentira que corresponde a una vida de mentira, pero que alcanza la suprema verdad en la consciencia y teatralización de esa mentira”⁵⁵.

Siendo así, la destrucción del mito será la primera piedra en que asentar nuevas estructuras.

A modo de conclusión

Más allá de la propia variedad argumental y formal con que las tres obras seleccionadas reelaboran su hipotexto común, percibimos la diversidad aun más profunda, si cabe, de las variaciones temáticas con que se despliegan las preocupaciones de los autores, movidas por sus peculiaridades individuales y sus contextos históricos e ideológicos. La complementariedad de enfoques que van desde lo existencial hasta lo directamente político muestran la potencialidad significativa de un mito esencial como el de Antígona, pero también la capacidad de la literatura para realimentarse de sus propios materiales, convirtiendo el

⁵³ Aristóteles. *Poética*, (Ed. J. Alsina Clota). Barcelona: Ed. Icaria, 1997, p. 29.

⁵⁴ Ruiz Pérez, Pedro, op. cit. p. 87.

⁵⁵ Ruiz Pérez, Pedro, “La muerte y el teatro”, *Exilios*, nº 4 y 5, octubre 2000, Madrid, p. 125.

ejercicio de la reescritura en una verdadera práctica de reflexión, donde lo especular abre las puertas a lo especulativo.

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. J. Alsina Clota. Barcelona: Icaria, 1997.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: ArcoLibros, 1997.

BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio y ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Zambrano*. Madrid: Ed. Del Orto, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

JENNY, Laurent. "La strategie de la forme". *Poétique* (1976), 7/7. París: Seuil, 1976, pp. 257-281.

LIBRÁN MORENO, Miryam. "Sófocles, Antígona" en *La literatura griega y su tradición*. Eds. Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales. Madrid: Akal, 2008, pp. 111-144.

RIAZA, Luis. *Antígona...;Cerde!* Madrid: La Avispa. Colección Teatro, nº4, 1983.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1975.

RUIZ PÉREZ, Pedro. "Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza". *Anales de Literatura Española*, nº5 (1986-87), pp. 479-494.

- "En la raíz del rito y de la violencia", Epílogo, en *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1998.

- "La muerte y el teatro", *Exilios*, nº4 y 5, Octubre 2000, Madrid.

SÓFOCLES, *Antígona*. Trad. Mariano Benavente. Madrid: Ed. Clásicas, 1997.

SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.

STEINER, George. *Antígonas*. Barcelona: Gedisa, 1986.

YOURCENAR, Marguerite. "Antígona o la elección", *Fuegos*. Madrid: Alfaguara, 1989.

ZAMBRANO, María. *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori, 1989.