



# I. ESTUDIOS

## PARODIA Y TRANSCULTURACIÓN EN *ANTÍGONA FURIOSA* DE GRISELDA GAMBARO<sup>1</sup>

*Irmtrud König*  
Universidad de Chile

Esta *Antígona* no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de *Antígona*, entresaca textos de la obra original y de otras obras, arma una nueva *Antígona* fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro<sup>2</sup> (Griselda Gambaro).

Después de tantos siglos de su nacimiento, el mito de *Antígona* pertenece – como ha dicho Simone Fraisse<sup>3</sup>– a la conciencia occidental. No es entonces en sí sorprendente el que se vuelva en Latinoamérica, como en tantos lugares del mundo<sup>4</sup>, al clásico tema de la heroína tebana creada por Sófocles.

<sup>1</sup> El presente trabajo es una versión ampliada de la ponencia leída en las V Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2001), Santiago de Chile, 6-10 de agosto del 2001.

<sup>2</sup> Griselda Gambaro en el texto introductorio al 'Programa' del estreno de la obra en Buenos Aires en 1986. Cit. por Marta Contreras, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción (Chile): Ediciones Universidad de Concepción, 1994, p. 143, n. 19.

<sup>3</sup> Simone Fraisse: *Le mythe d'Antigone*. Paris: Librairie Armand Colin, 1974, p. 8.

<sup>4</sup> En un apasionante libro sobre el mito de *Antígona* en la literatura universal, Georg Steiner contabiliza más de 200 versiones de todo el mundo, aunque lamentablemente no considera las elaboraciones latinoamericanas de Leopoldo Marechal, Luis Rafael Sánchez y Griselda Gambaro. Georg Steiner, *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

Menos aún, cuando su recreación es un ejercicio de reescritura en clave histórica actual referida a la dictadura, como es el caso del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez con *La pasión según Antígona Pérez* (1968)<sup>5</sup> y de la argentina Griselda Gambaro con *Antígona furiosa* (1986)<sup>6</sup>. Lo que sí llama la atención, particularmente en Griselda Gambaro, es el tono, para decirlo de algún modo, a menudo sarcástico-paródico, incompatible a primera vista no sólo con el registro elevado de la tragedia griega sino asimismo con una temática tan sensible y dolorosa como la que aquí se invoca. No obstante, es precisamente esta suerte de transgresión paródica la que más claramente provee el marco de la situación comunicativa desde la cual se establece la perspectiva de enunciación que articula dialógicamente el hipotexto<sup>7</sup> con la realidad latinoamericana.

De partida, cabe señalar la maestría con que Griselda Gambaro “interviene” el texto de Sófocles: lo reduce por lo menos en un tercio, lo estructura en un solo acto, elimina personajes, situaciones y parlamentos, pero mantiene los principales núcleos del conflicto –resemantizados desde su nueva situación de enunciación o por efecto de la parodia– que en el hipotexto constituyen los agones de Antígona/Ismena, Antígona/Creonte, Creonte/Hemón y Creonte/Tiresias. Tampoco faltan el entierro de Polinices, el famoso lamento de Antígona y la peripecia final de Creonte.

Estas secuencias son actualizadas en el hipertexto argentino, ya sea en el recuerdo de Antígona, ya sea en las intervenciones, comentarios y observaciones de los dos personajes restantes, Corifeo y Antinoo, quienes sustituyen el coro griego y en cierta medida asumen parte de sus funciones. La perspectiva paródica que caracteriza buena parte del texto recae precisamente en estos dos personajes en cuanto soporte y representantes del poder, con claras referencias a un contexto histórico y político de una realidad dictatorial. Así, al conservar los principales mitemas del texto original, la

<sup>5</sup> Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Ediciones Lugar, 1968.

<sup>6</sup> Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*. En G. Gambaro, *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

<sup>7</sup> En lo sucesivo usaremos los términos *hipotexto* e *hipertexto*, en el sentido que les da Gérard Genette, para referirnos a la tragedia *Antígona* de Sófocles y su recreación, *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, respectivamente (cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982).

recreación de Gambaro se aproxima bastante a lo que Gérard Genette en el citado texto<sup>8</sup> caracteriza como una *litterature au second degré*, donde el hipertexto no asume la forma de un comentario respecto al hipotexto, sino que se constituye como una literatura “en segundo grado”, que “se escribe, leyendo”; en palabras de Gambaro, “arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro”.

Antes de analizar con algún detalle el funcionamiento del recurso paródico en esta obra, es necesario tener presente las dificultades conceptuales que representa la noción de parodia, especialmente en relación con algunos textos de esta índole en el marco de la literatura latinoamericana. De por sí el concepto es problemático, y aunque no sea éste el momento de revisar los diversos matices que le asignan los teóricos que se han ocupado del tema, para los efectos de este trabajo resulta útil, como punto de partida, la definición de parodia de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, quienes la describen como “imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo (...) [de] forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico”<sup>9</sup>. “Desde el punto de vista lingüístico –agregan estos autores– la parodia comporta siempre una transcodificación”. Esta transcodificación admite variados registros: mientras que Gérard Genette destaca en la parodia su carácter primordialmente lúdico, Julia Kristeva<sup>10</sup> la clasifica como una especie de la categoría de “enunciados ambivalentes”, donde el “autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del otro”, lo que admitiría un registro más amplio: irónico, sarcástico, grotesco, etc.

Pese a la variedad de matices que se actualizan históricamente en la configuración conceptual de la *parodia* como término literario<sup>11</sup>, hay

<sup>8</sup> Id.

<sup>9</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1991 (s.v. *parodia*).

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981, p. 131

<sup>11</sup> Cfr. Dieter Lamping: “Die Parodie”. En Otto Knörrich (Hsg.), *Formen der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1981 (pp. 290-296); *Lexikon literaturtheoretischer Werke* (Hsg. von Rolf Günter Renner y Engelbert Habekost). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995 (s.v. Parodie); *Dictionary of World Literary Terms* (Joseph T. Shipley, Ed.). London: George Allen & Unwin, 1970 (s.v. parody).

consenso en enfatizar el sesgo no afirmativo, de distanciamiento crítico respecto a un determinado modelo (autor, estilo, género, etc.) en el sentido que le es propio desde su origen etimológico en la tradición clásica griega, al menos en una de sus acepciones, que es la de “contra canto”<sup>12</sup>. Este rasgo señala un elemento distintivo que le es esencial en cuanto implica un modelo al que modifica o adapta –críticamente– a sus propios objetivos<sup>13</sup>.

Esta definición –válida al menos en este nivel general para la tradición teórica y praxis literaria europeas– trasladada al contexto latinoamericano resulta sin embargo bastante inútil como instrumento de análisis, específicamente cuando se trata de parodias cuyo modelo *formal* proviene de la tradición europea. Hay casos conspicuos en que la relación con estos modelos es bastante ambivalente: por una parte, se trata de *imitaciones* de textos europeos pertenecientes al canon clásico, de indiscutible prestigio cultural y, al mismo tiempo, *conocidos*<sup>14</sup> más allá de un reducido circuito ilustrado; pero, por otra parte, la intención crítica, distanciadora respecto al modelo parodiado pasa a un segundo plano o se inscribe en una relación más compleja, en cuanto lo trasciende y apunta a lo que éste representa al interior de la comunidad en que circula, por lo general bastante ajena al contexto cultural de su origen.

<sup>12</sup> La palabra *parodia* deriva del griego *ode* ‘canto’ y éste de *adein* ‘cantar’ y el prefijo *para-* que puede significar ‘junto a’, ‘al margen de’ o ‘contra’. En la época clásica *parodia* se usaba como expresión técnica de un estilo recitativo (en que se separaba la música de la palabra): *paradein* ‘cantar junto a algo o según algo’, de donde luego se amplió a *parodia* ‘imitación burlesca de una obra literaria’. Ya Aristóteles la utiliza en este sentido en su *Poética* al designar a Hegemón de Taso como el “inventor de la parodia”. Cfr. J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico* (Madrid: Edit. Gredos, 1954, s.v. *oda*) y referencias consignadas en la nota anterior.

<sup>13</sup> Pero, como señala acertadamente Dieter Lamping, la parodia como “contracanto” implica evidentemente una forma especial de adaptación: “[una adaptación] no mecánica, sino deliberada, no epigonal, sino más bien reservada. La parodia adapta un modelo –para distanciarse de él. No copia, sino que critica, y eso implica: es siempre expresión de una actitud no-afirmativa respecto al original. Es por ello que la parodia presupone no sólo un talento mimético, sino un órgano crítico: es, como ha dicho Thomas Mann alguna vez, ‘una especie de crítica mimética’” (art. cit. p. 291) [la traducción es nuestra].

<sup>14</sup> Como señala Dieter Lamping, “la parodia raramente se ocupa de textos desconocidos. Su efecto se pierde cuando el original se desconoce” (ibíd) [la traducción es nuestra].

Aunque no se puede generalizar en términos absolutos, en Latinoamérica la imitación paródica de personajes, motivos, mitemas, autores y estilos, específicamente de la tradición clásica europea (v. gr. Homero, Goethe, Shakespeare), a menudo se superpone o confluye con procesos muy propios de la formación cultural latinoamericana, que podríamos describir como formas de apropiación cultural, “antropofágica”, como diría Oswald de Andrade. Pienso, por ejemplo, en la célebre consigna modernista “tupi or not tupi, that is the question...”<sup>15</sup> del mismo de Andrade, o en la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, o *El Fausto* (1866) de Estanislao del Campo, entre tantos otros. En tal sentido, esta literatura es una rica veta para pesquisar los procesos de transculturación que se operan en ella, entendida transculturación en términos de Fernando Ortiz, como *apropiación y resistencia*, como estrategia de la afirmación de lo propio con los recursos de lo ajeno, de cuya dialéctica emerge –lo digo con palabras de Zulma Palermo– “la impronta (...) propia de un nuevo sujeto cultural, desde la construcción de otro modelo del mundo”<sup>16</sup> que sirve a un proyecto de identificación y autoafirmación latinoamericana. Al entender la parodia de o –mejor dicho– a partir de textos europeos como una forma específica de *transculturación*, se neutraliza en buena medida su potencial no-afirmativo y distanciador respecto al modelo, aunque no su efecto transcodificador, sólo que éste apunta a otra realidad y a otros objetivos. Así, para dar sólo un ejemplo, cuando el narrador de *Adán Buenosayres* describe la ridícula y chillona bata de levantarse de Samuel Tessler imitando la descripción del escudo de Aquiles en *La Ilíada*, no parodia en realidad a Homero, sino la cursilería de una erudición europeizante y desarraigada a la que desacraliza, al mismo tiempo que afirma y “prestigia” la cultura popular que este traje también representa.

Ahora bien, también el texto de Griselda Gambaro se inscribe en esta línea, aunque con cierta especificidad. Por una parte, es indudable la presencia de una transcodificación irónico-sarcástica, fuertemente anatemizante, que se vincula claramente al hipotexto griego. Por la otra, el foco crítico apunta directamente a la propia realidad –la realidad política y

<sup>15</sup> Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*, 1926. En: Oswald de Andrade: *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1981, pp. 65-72.

<sup>16</sup> Zulma Palermo, “Estudios culturales comparados: perspectivas actuales en América Latina”. *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Córdoba: Asociación Argentina de Literatura Comparada, 1998. Vol. II, p. 1143.



social de la Argentina durante el período de la dictadura (1976-1983)<sup>17</sup> y sólo indirectamente al hipotexto, y además opera de un modo selectivo, al circunscribirse a las voces que de una u otra manera representan el poder. Con ello, la transcodificación paródica no se define en relación con el texto de origen y su universo simbólico, sino que en cuanto extrapola aspectos de éste y los recontextualiza dialógicamente, construyendo un nuevo universo poético que alude a otra realidad. La transculturación está dada aquí por esta suerte de intertextualidad palimséstica, donde las hebras del texto antiguo emergen –aún legibles– en un tejido nuevo, autónomo, potenciando, como veremos, su enunciación crítica.

En lo que sigue, me propongo analizar especialmente la dimensión paródica y su función en la obra, la que, junto con algunos otros elementos, permite rastrear los recursos de apropiación transcultural del clásico texto de la tradición europea.

La obra se construye con una extraordinaria economía formal que es aprovechada artísticamente en grado máximo. Los ocho personajes de la tragedia de Sófocles, además de los quince integrantes del Coro, se reducen a dos personajes presenciales: Antígona y Corifeo, a los que agrega de su propia cosecha a Antinoos, fiel contraparte y eco ideológico de Corifeo. Ismena y Hemón se hacen presentes sólo a través del recuerdo de Antígona, mediante el recurso que en narrativa se llama estilo indirecto libre<sup>18</sup>, mientras que Creonte aparece simbolizado por una especie de armazón identificado en las didascalías escénicas como una *carcasa* y cuya voz asume Corifeo cada vez que se introduce en ella. Gracias a este artificio –también paródico– se establece su pertenencia a ambos planos temporales: el presente escénico y el pasado referido. Por otra parte, mediante la técnica de la asimilación de las distintas voces al discurso de los dos personajes centrales en conflicto se produce una agrupación implícita que funciona como polaridad ideológica en términos de opresor/oprimido.

<sup>17</sup> Este nivel ha sido estudiado con detención por Silvia Pellarolo en su artículo “Revisando el canon / la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona”. En *Gestos*, Año 7, Nº 13 (abril de 1992): 79-86.

<sup>18</sup> A modo de ejemplo transcribimos el siguiente pasaje en que Antígona asume la voz de Ismena e inmediatamente la suya propia: “Antígona (se golpea el pecho): “Sé! Nada ignoro!” Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nació del miedo. “Fui cómplice, cómplice” (Ríe, burlona). Ella, cómplice, ¡que sólo ama en palabras!” (p. 205).



Como ya dijimos, Gambaro reconstruye la historia de Antígona sin omisiones significativas del intertexto sofocleano, pero lo “interviene”, desde la perspectiva polarizada de los personajes que, situados en el presente escénico, comentan los acontecimientos del hipotexto como si fueran su propio pasado. Este presente se ubica en un café de Buenos Aires, donde Corifeo y Antinoo, vestidos de traje de calle y sentados junto a una mesa, beben café y hablan en “argot” porteño. Es en este espacio, semipúblico y propio de la cotidianeidad de la clase media bonaerense, donde emerge Antígona y donde se plantea la cuestión del fratricidio y el entierro del hermano, cuestión que desde un principio se vincula al asesinato y desaparición de personas durante la dictadura militar. La recurrencia a lo largo de la obra de este motivo, que aparece con particular fuerza en los parlamentos iniciales en esta estrecha imbricación temporal, permite identificar la perspectiva específicamente latinoamericana que subyace a la enunciación, más allá del hecho de que el enunciado implique referencias a momentos históricos que pertenecen tanto al pasado tebanico como al presente argentino: “[Antígona:] ¡Me rodean los muertos! (...) Me piden... ¿Qué?” (200)<sup>19</sup>. “[Corifeo:] Que nadie gire –se atreva– gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (201). [Antígona:] “Polinices clama por tierra. Tierra piden los muertos y no agua o escarnio” (205). “[Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte!” (202)].

La diferencia más obvia y llamativa entre la *Antígona furiosa* y su hipotexto es la ausencia del Coro. Como se sabe, el coro es la “raíz formal y el centro del género”<sup>20</sup> en la tragedia griega clásica, y entre sus muchas funciones posibles, al menos en el caso de *Antígona* y *Edipo Rey*, representa la voz de la polis y es portavoz del pensamiento del autor.

Como ocurre en la mayoría de las recreaciones modernas de tragedias clásicas<sup>21</sup> –siguiendo la tendencia que se impuso a partir del Renacimiento–,

<sup>19</sup> En adelante las páginas correspondientes a las citas se indican entre paréntesis y remiten a la edición citada en nota 6.

<sup>20</sup> G. Steiner, op.cit., p.130.

<sup>21</sup> Cabe mencionar en este contexto como notables excepciones obras como *Mourning becomes Electra* de Eugene O’Neill y *Family Reunion* de T.S. Eliot y las respectivas *Antígonas* de Bertolt Brecht y Jean Anouilh, donde el coro cumple funciones al servicio de la cosmovisión particular desarrollada por cada autor, con fisionomías muy lejanas a su original clásico. En

también Gambaro prescinde de un coro a la usanza antigua, pero este reaparece, incluso nominalmente, en la figura de Corifeo<sup>22</sup>, función en la que es secundado por Antinoo<sup>23</sup>. Pero éste “coro”, remedo paródico del Coro del hipotexto, está muy lejos de representar la perspectiva crítica que Sófocles pone en su boca en el magnífico y siempre actual Primer Estásimo y el último Canto Coral, donde “emite sin rebozos (...) la condena del autócrata”<sup>24</sup>. Este, todo lo contrario, representa la voz del dictador –y no sólo cuando Corifeo le presta su voz en la carcasa–, personifica su ideología y la ideología que genera la dictadura en quienes le sirven con obsecuencia. Desde luego no aprueba el proceder de Antígona, y *no querer ver, no querer saber*, es sólo la actitud menos agresiva, aunque también más típica y generalizada de esta ideología<sup>25</sup>. Al invocar Antígona la terrible lucha en que encuentran la muerte sus hermanos, Corifeo se indigna de la insistencia en el pasado, un pasado de “riñas, combates, sangre” y concluye que “recordar muertes es como batir agua en el mortero, no aprovecha. Mozo, ¡otro café!” (200). Ellos prefieren celebrar “que la paz haya

---

este contexto merece destacarse especialmente el uso –muy brechtiano– del coro que implementa Luis Rafael Sánchez en su obra *La pasión según Antígona Pérez*, donde, conformado por periodistas, manipula la información pública al amaño del dictador.

<sup>22</sup> Recordemos que en la tragedia griega clásica el Corifeo era el jefe o director del coro, la voz que guiaba los coristas, daba el compás del canto y las danzas y era quien ejecutaba los diálogos con los actores, personificando a todo el coro.

<sup>23</sup> Se trata en realidad de un personaje “agregado” que no existe en el reparto original. En tal sentido, es difícil determinar su representación simbólica a partir del nombre. Para Gilda Luongo “el personaje Antinoo, está caracterizado nominalmente. Es el personaje que se niega a decir no, es incapaz de la confrontación o de la asunción de su propia voluntad y convicciones”; y complementa esta aseveración con la mención de otra obra de Gambaro, *Decir sí*, donde explotaría magistralmente este recurso. Gilda Luongo M., “El gesto posible: *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro”, *Anuario de Postgrado*. Escuela de Postgrado, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, No 3 (1999) p. 415-416. Sin embargo, no parece del todo arbitrario recordar en este contexto a Antinoo, el cabecilla de los pretendientes de Penélope, quien en *La Odisea* descuella por su insolencia, oportunismo y cobardía. Es verdad que Antinoo en *Antígona furiosa* aparece sin tilde en la *i*, pero tampoco lo llevan Polinices ni Eteocles.

<sup>24</sup> Luis Gil, “Prólogo” a Sófocles, *Antígona* (ed. Luis Gil). Madrid: Guadarrama 1969, p. 25.

<sup>25</sup> Por ejemplo, cuando Antígona alude a Creonte como “el verdugo”, Corifeo/Antinoo apartan la mesa con el comentario: “Cuando se alude al poder/la sangre empieza a correr” (205), identificando verdugo con poder. Cuando Antígona entierra a Polinices Corifeo



vuelto” (200). Otro momento significativo que ostenta la sumisión ante el dictador, se da cuando Corifeo se jacta de haber defendido a la inocente y tierna Ismena, pero reconoce haber preguntado a Creonte el tipo de muerte que le deparará a Antígona, puesto que “ya estaba decidido. ¿Qué podía cambiar?” (209). Se recordará que salvo esta cobarde justificación, la situación se corresponde casi textualmente con una intervención del Coro de Sófocles<sup>26</sup>.

Sirvan estos ejemplos –podríamos espigar muchos más– para ilustrar cómo Gambaro aprovecha los insterticios que el propio texto de Sófocles ofrece en las secuencias en que el Coro dialoga, con Creonte, por una parte, y con Antígona, ya condenada, por la otra. Como lo ha reconocido la crítica canónica de Sófocles, el Coro en esta pieza cuando participa en los episodios, adopta a menudo “una actitud ambigua, débilmente conciliadora entre Antígona y Creonte”<sup>27</sup>, ambigüedad que se manifiesta no sólo en lo que dice, sino sobre todo también cuando calla ante las arbitrariedades tiránicas del rey. Gambaro potencia esta ambigüedad críticamente desde su experiencia de la guerra sucia.

Para ello opera con el libreto de Sófocles, entresacando citas textuales, entre ellas algunas de sus frases más célebres y conocidas<sup>28</sup>, que pone en boca de Antinoo o Corifeo/Creonte, readecuándolas al gesto paródico del desenmascaramiento crítico del Coro –que en el hipotexto no representa al pueblo anónimo, sino a venerables ancianos, representantes de la polis– al realzar irónicamente su proceder como tipificación de una *actitud pública* ante la barbarie tiránica. La denuncia de esta actitud no apunta obviamente

---

advierte: “Le rinde honores. Mejor no ver actos que no deben hacerse (Apartan la mesa)” (202) y ante la inminente condena de Antígona, Antinoo “se levanta y se aleja” mientras exclama: “Yo no quiero verlo. ¡Ya vi con exceso!” (206).

<sup>26</sup> Sófocles, *Antígona. Obras Completas*. (Tr. de Ignacio Errandonea.) Madrid: Aguilar – Colección Crisol, 1955. Cfr. Tercer Episodio, p. 215. Lamentablemente no conocemos la edición sobre la que trabajó Griselda Gambaro. Marta Contreras hace referencia a una edición en francés de 1840, pero no especifica otros datos. Op. cit. p. 143, n.19.

<sup>27</sup> Cfr. Luis Gil, “Prólogo”, loc.cit. p. 25.

<sup>28</sup> Algunas de estas frases levemente modificadas por Gambaro son: “Quien desafíe a Creonte morirá, ese será el salario”; “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que su propia patria”; “Las mujeres no luchan contra los hombres”; “No habrá de mandarme una mujer”; “La ciudad pertenece a quien la gobierna”.

al Coro de Sófocles, si bien cabe recordar que este también adopta actitudes sorprendentes, que causan a lo menos extrañeza; por ejemplo, cuando enrostra a Antígona –momentos antes de ser conducida a la tumba– su insumisión al poder<sup>29</sup> y su osadía “contra el elevado trono de la justicia”, o su *hamartía*, en el sentido de estar expiando algún crimen de familia<sup>30</sup>. Y la gloria que significa morir no a raíz de una enfermedad o producto de la esclavitud, sino “por su propio querer”<sup>31</sup>.

Gambaro hace eco de estos parlamentos, imitándolos paródicamente, pero sobre todo les da un sesgo que evoca los ideologemas del oficialismo, las justificaciones y los eufemismos que circulan en la red de comunicación social:

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

(...)

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

Antinoos: ¡Pum!

(...)

Antinoos: ¡Me parte el corazón!

Corifeo: ¡A mí también. Pero el poder es inviolable, 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.

Antinoos: La perdió su carácter

Corifeo: Hubiera escuchado consejos. ¡Nuestros consejos! (211)

Estos ejemplos ponen en evidencia la actitud servil de estos personajes, servilismo ideológico que calla y oculta, justifica el crimen, la injusticia, el machismo desatado, en fin, se hace cómplice de la tiranía. Junto al dictador como figura en sí, la parodia fustiga sobre todo la abominable actitud de un determinado estamento social complaciente del poder, que permite que éste persista y prospere, propósito que formalmente se refuerza con el constante

<sup>29</sup> “Corifeo: A ti ese arrojito que bien sabes te ha arruinado”, Sófocles, op. cit. p. 218.

<sup>30</sup> “Corifeo: Levantada hasta la cumbre de la osadía, has caída contra el elevado trono de la Justicia, con fuerte golpe, ¡oh niña! Algún crimen de familia estás expiando”. Id. p. 217.

<sup>31</sup> “Corifeo: Pero vas ilustre y llena de gloria a esa honda mansión de los muertos, no herida por destructora enfermedad, ni rendida al golpe de la espada, sino por tu propio querer, y viva pasarás al Hades, la única entre los mortales”. Id. p. 216.



ir y venir de Corifeo entre su propio papel y el de Creonte, gracias al artificio de la carcasa. Como comenta Antígona en algún momento: “el mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los consumirá la peste” (214).

A la imitación paródica de los parlamentos del Coro del hipotexto, que a nuestro modo de ver intertextualiza en forma más clara y ostensible con el clima político y moral del período de la dictadura argentina, que “se autodesignó eufemísticamente *Proceso de reorganización nacional*”<sup>32</sup>, hay que agregar la parodia a Creonte y Tiresias. Ambos personajes, que según la lógica de la ficción pertenecen al tiempo de Tebas, son actualizados a la realidad argentina mediante este recurso y en una dirección muy específica e inconfundiblemente latinoamericana. Aunque Creonte piensa “que la raza entera de los sacerdotes ama el dinero”, y Tiresias que “la de los tiranos el lucro vergonzoso” (214), ambos se han entendido bien a la hora de gobernar la ciudad, con astutos pactos y consejos. Según Antígona, el sacerdote Tiresias es muy “hábil para ser amigo del poder en su cúspide y separarse cuando éste decline”. Por eso intercedió por ella y Creonte la perdonó, pero no por miedo a los dioses, sino por temor a perder el apoyo de la iglesia. “Temo que tendré que respetar las leyes, dijo Creonte” (214) comenta lacónicamente Corifeo<sup>33</sup>. Este, por su parte, conserva los rasgos autocráticos que le diera Sófocles, como si su *hybris* se hubiera petrificado a través de los tiempos, sólo que Gambaro lo priva de la anagnórisis y de una peripecia verdaderamente redentoras que conlleva el ritual purificador inherente a la tragedia dionisiaca. Este Creonte es un genuino dictador latinoamericano que “a pesar de su terrible dolor goza de ¡perfecta felicidad!” (216), rodeado de “manjares y vinos”, “reverencias y ceremonias” y se lamenta que pretendan condenarlo a él, “que di mi hijo, mi esposa, al holocausto” (216).

Finalmente Antígona. Obviamente su figura y lo que ella simboliza no es parodiado desde la perspectiva de la enunciación, pero es objeto también de una mirada desacralizadora. Por razones que no me quedan del

<sup>32</sup> Susana Reisz, “Antígona entre el amor y el furor (O Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)”. En *Tropelías*, N° 5 y 6 (1994-1995), p. 315.

<sup>33</sup> Una interpretación similar de las relaciones entre el representante de la Iglesia y el dictador propone Luis Rafael Sánchez, aunque en una versión mucho más alejada del texto de Sófocles.

todo claras, Gambaro fusiona a Antígona al comienzo y al final de la obra con el personaje de Ofelia, tal vez para complementar su poderosa figura con los rasgos de fragilidad e indefensión que le son propias a ésta. Sin embargo, es importante señalar que la figura que emerge de esta fusión claramente no representa el estereotipo de lo femenino forjado por la ideología patriarcal, estereotipo que en el texto es representado por los versos de Rubén Darío –se trata de su célebre “Sonatina”– que burlescamente Corifeo dedica a Antígona<sup>34</sup>. Lejos de la fuerza casi sobrehumana de la heroína clásica, esta Antígona se reconoce y asume en su fragilidad. Admite el miedo que le inspira Creonte y la muerte, el dolor de su matrimonio frustrado con Hemón, de no tener hijos, no envejecer naturalmente, hasta el punto que debe llamarse violentamente al orden, recuperar el orgullo que corresponde a la naturaleza de su personaje. Hubiera querido cobijar a su hermana y no desafiarla a actos heroicos ante una realidad implacable que impele a la dureza, al valor sobrehumano y al odio, desafíos que la violentan también a ella que “*por ser mujer, nací para compartir el amor y no el odio*” (204; subrayado por mí), con un énfasis en lo femenino inconcebible en el marco de la cosmovisión patriarcal de Sófocles y en general del mundo griego. Pero, como dice al final, “el odio manda” y “el resto es silencio”<sup>35</sup>, apropiándose de las palabras de Hamlet al momento de expirar y que en cierto modo compendian las trágicas consecuencias de la indefinición –como la de Hamlet– ante la corrupción del poder.

Antígona ama a Hemón y aprecia su orgullo, pero no el respeto sumiso al padre y su evasión en la nada de la muerte, en vez de preferir la pena y

<sup>34</sup> Del mismo modo sentencias en boca de Antinoos y Corifeo como “las mujeres no luchan contra los hombres” y “ella sería hombre y no yo si la dejara impune” –ambas tomadas casi textualmente de Sófocles– son parte de este mismo esquema patriarcal, como lo es también el recurso de declararlas “locas” cuando osan resistirse a su potestad. Una primera víctima de esta mirada masculina la encontramos en el personaje de Casandra en el *Agamenón* (*La Orestíada*) de Esquilo, motivo que Christa Wolff desconstruye magistralmente en su apasionante novela *Cassandra*.

<sup>35</sup> “Hamlet: O, I die, Horatio; / The potent poison quite o’er-crows my spirit: / I cannot live to hear the news from England; / But I do prophesy the election lights / On Fortinbras: he has my dying voice; / So tell him, with the ocurrents, more and less, / Which have solicited. – *The rest is silence* [Dies]”. (El subrayado es nuestro). Citamos de William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark. The Complete Works of William Shakespeare*. Middlesex: Spring Books, 1968, p. 945.



“la obstinación del vencido” (216), y si ella misma, enterrada viva en su tumba, se ahorca, lo hace porque “temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento arrastrarme, suplicar” (217).

Esta Antígona conserva, como los palimpsestos, muchos rasgos de su modelo, pero es despojada de algunos de sus determinantes esenciales, como la *hamartía* de su nacimiento y la fatalidad de la maldición familiar, lo que la libera de la dimensión trágica que deriva de una fuerza superior, tan esencial a la tragedia griega, al menos hasta Sófocles. Eso la hace cercana y actual, la convierte en una muchacha frágil y vulnerable que es convocada por la aspereza del entorno a un comportamiento heroico. Así, sin disminuir la grandeza de su figura, Gambaro realza las circunstancias que la hacen necesaria una y otra vez. Como ya lo había dicho Bertolt Brecht: los actos heroicos no son valores en sí, puesto que son necesarios para compensar los estragos de una calamitosa realidad<sup>36</sup>. En este sentido, la historia de Antígona es una historia de la derrota, muy diferente de la de su modelo, donde los dioses se encargan a darle la razón, más allá de su muerte, a través de la intervención del sacerdote-profeta Tiresias y el castigo a Creonte, y si bien esta derrota no comporta la parodia, sí es profundamente desacralizadora en su cuestionamiento implícito.

Retomando –para concluir– la definición inicial de parodia, no podríamos hablar en *Antígona furiosa* de una intención de crítica al modelo, salvo en términos indirectos, en cuanto aprovecha sus eslabones más vulnerables desde la perspectiva de nuestra sensibilidad actual, y teniendo en cuenta que hasta cierto punto se le extrapola del contexto valórico y religioso de su época. Pero esta no es obviamente la función primordial. Como ya señalamos, aquí la parodia traslada la mirada crítica a otro contexto histórico, el de la dictadura argentina, que no sólo forma el marco externo, sino que es susceptible de ser rastreado en el enunciado del texto.

Por otro lado, y en esto veo también una forma de transculturación, este texto con su mirada irónica y cuestionadora implica también un distanciamiento del canon literario y la intangible solemnidad con que han sido

<sup>36</sup> En *Galileo Galilei*, el discípulo Andrea exclama después de la retractación de su maestro Galilei ante el Santo Oficio de la Inquisición: “¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes!”, a lo que Galilei responde: “No. Desgraciada es la tierra que necesita héroes”. Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*. En *Teatro Completo*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966, pp. 189-190.

consagradas ciertas obras en la memoria cultural de Occidente. La *Antígona* de Sófocles se ha perpetuado en nuestra memoria, particularmente a partir de la tradición hermenéutica de Hegel y Kierkegaard, como la expresión de la trágica colisión entre las fuerzas representativas de la esfera pública y de la esfera privada, los deberes y el derecho de la familia y los deberes y el derecho del Estado, reivindicando hasta cierto punto la figura de Creonte<sup>37</sup>. La lectura que hace Gambaro de este conflicto desde la experiencia latinoamericana de la dictadura cuestiona irónicamente la legitimidad de este paradigma valórico-filosófico –que se reproduce acríticamente en nuestro discurso canónico–, porque no calza con la experiencia latinoamericana, es más, desvía la atención de los aspectos más ominosos de su contradictoria realidad.

La recreación del mito en clave argentina (y latinoamericana) da lugar también a una reflexión sobre una concepción del poder que a través de su impronta paródica intertextual la sitúa en una tradición histórica que ha dejado su huella en la literatura desde Homero y que de una u otra forma todavía persiste. En el personaje Antígona el tiempo tebano y el tiempo argentino se contaminan, borrando los límites precisos de uno y otro. Corifeo lo explicita claramente cuando le reprocha que “rencorosa, para ella siguen soplando ráfagas del mismo viento” (212), frase ciertamente clave para esta obra donde la realidad del presente se reconoce en el pasado y viceversa –como quería Walter Benjamin<sup>38</sup>, puesto que esta Antígona, aunque ahora ya sabe que el Creonte tebano la ha perdonado, morirá y renacerá una y otra vez, porque “siempre querr[á] enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (217)<sup>39</sup>. Eso al menos,

<sup>37</sup> Cfr. Georg Steiner, *Antígonas* (Capítulo I), ed. cit., y Ana Escribar W., “Antígona y las fuentes del conflicto moral según Hegel y Ricoeur”. *Revista de Filosofía*, Universidad de Chile (Vol. XLVII-XLVIII, 1996): 65-72.

<sup>38</sup> “Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt –das ist die unsere– zur Darstellung zu bringen”. [Puesto que no se trata de exponer las obras de la tradición literaria en el contexto de su época, sino que representar a través de la época en que nacieron, la época que la reconoce, es decir, la nuestra]. *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931); la traducción es mía.

<sup>39</sup> Aunque difiero de Susana Reisz en algunos aspectos de su interpretación respecto al formato heroico del personaje Antígona en Griselda Gambaro, quisiera llamar la atención sobre un aspecto fundamental que ella toca a propósito de la inclusión que hace Gambaro en su “entramado dialógico [de] uno de los pasajes más desconcertantes y controvertidos que



mientras Creonte y sus sostenedores y lacayos sobrevivan y ella deba luchar contra un modelo de mundo que poco y nada tiene que ver con el suyo propio.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Brecht, Bertolt, "Galileo Galilei". En *Teatro Completo*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966.
- Contreras, Marta, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción (Chile): Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
- Escribar W., Ana, "Antígona y las fuentes del conflicto moral según Hegel y Ricoeur". En *Revista de Filosofía*. Universidad de Chile (Vol. XLVII-XLVIII, 1966): 65-72.
- Fraisse, Simone, *Le mythe d'Antigone*. Paris: Librairie Armand Colin, 1974.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gambaro, Griselda, "Antígona furiosa". En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- Gil, Luis, "Prólogo" a Sófocles: *Antígona* (ed. Luis Gil). Madrid: Guadarrama, 1969.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Lamping, Dieter, "Die Parodie". En Otto Knörrich (ed.). *Formen der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1981.
- Luongo M., Gilda, "El gesto posible: *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro". *Anuario de Postgrado*. Escuela de Postgrado, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, N° 3 (1999) p. 409-426.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1991.
- Marechal, Leopoldo, *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Citerea, 1965.
- Palermo, Zulma, "Estudios culturales comparados: perspectivas actuales en América Latina". *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* (Vol. II). Córdoba: Asociación Argentina de Literatura Comparada, 1998, pp. 1139-1148.
- Pellarolo, Silvia, "Revisando el canon / la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona". *Gestos*. Año 7, N° 13 (abril de 1992): 79-86.

---

el poeta ateniense pone en boca de su Antígona y que menos se adaptan a una lectura ética o política de las acciones de la heroína". El pasaje corresponde al lamento de Antígona ante su inminente reclusión bajo tierra y donde invoca el amor por su hermano Polinice y hace la entre otras notable afirmación de que no asumiría igual sacrificio por un esposo o un hijo (pp. 211-212 en el texto de Gambaro). La exégesis que propone Susana Reiz a propósito de este pasaje respecto a la relación al amor fraterno y erótico que Antígona profesa hacia su hermano es muy importante y enriquece la comprensión del personaje como *carácter* en el sentido antiguo. Vid. Susana Reisz, "Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)". Art. cit.

- Reisz, Susana, "Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)". En *Tropelías*, N° 5 y 6 (1994-1995): 315-321.
- Renner, Rolf Günter y Engelbert Habekost (eds.), *Lexikon literaturtheoretischer Werke*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995.
- Shakespeare, William, "Hamlet, Prince of Denmark". *The Complete Works of William Shakespeare*. Middlesex: Spring Books, 1968.
- Shipley, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literary Terms*. London: George Allen & Unwin, 1970.
- Sánchez, Luis Rafael, *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Ediciones Lugar, 1968.
- Sófocles, "Antígona". *Obras Completas* (tr. de Ignacio Errandonea). Madrid: Aguilar (Colección Crisol), 1955.
- Steiner, Georg, *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

## RESUMEN / ABSTRACT

El trabajo analiza desde una perspectiva comparatista la intertextualidad entre la obra de teatro *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y la *Antígona* de Sófocles, explorando los procedimientos que la autora elabora para resignificar el mito desde la experiencia argentina (y latinoamericana) de la dictadura. Si bien Gambaro mantiene los principales mitemas del texto griego, su enunciación se articula desde la realidad latinoamericana en un procedimiento palimpséstico por excelencia, la parodia, que en este caso constituye su principal forma de apropiación transcultural. La parodia no sólo posibilita la denuncia de una ominosa realidad, sino al mismo tiempo implica una nueva lectura del texto clásico, pero desde la experiencia actual y latinoamericana.

*From a comparative viewpoint this article examines the intertextuality between Griselda Gambaro's play, Antígona Furiosa and the Antígona of Sophocles, by exploring the author's procedure to re-signify the myth from the Argentine (and Latin American) experience of dictatorship. Although Gambaro may retain the mitemes of the Greek text, her enunciation is articulated from the Latin American reality in the form of the supreme palimpsest, parody, which in this case becomes the principal form of cultural appropriation. Parody permits not only the denunciation of an ominous reality while implying at the same time a new reading of the classic text, from the actual Latin American experience of our times.*