

## Dos Antígonas periféricas

Gabriel Sevilla Llisteri. Universitat de València

### Resumen:

Este breve estudio de literatura comparada pretende cuestionarse las razones por las que se recrea un mito (en este caso el de Antígona), entendiendo que la contraposición del original con algunas de sus reelaboraciones constituye la mejor vía para responder a dicha pregunta. Partimos, por lo tanto, de la tragedia escrita por Sófocles, y tratamos de establecer, a partir de ahí, las concomitancias y diferencias pertinentes con las dos versiones contemporáneas que hemos escogido para este trabajo: la del catalán Salvador Espriu y la de la argentina Griselda Gambaro. Como modelo teórico y analítico hemos tomado el trabajo que George Steiner realiza sobre el tema en su libro *Antígonas*, si bien cabe aclarar que ninguno de los dos autores analizados por nosotros tiene cabida en esa especie de canon implícito que se deriva del repaso histórico del mito, y de ahí que hablemos, simbólicamente, de dos Antígonas periféricas.

**Palabras clave:** mito de Antígona, versiones contemporáneas, canon, literatura comparada.

### Abstract:

This brief study of comparative literature pretends to argue about the reasons for which a myth is recreated (in this case Antígona's myth), considering that the contrast between the original and some of its remakes constitutes the best way to answer the said question. We start, therefore, from Sofocle's tragedy, and we try to establish, from there, the appropriate concomitances and differences in relation to the pair of contemporary versions that we've chosen for the present work: the one written in catalan by Salvador Espriu and the one expressed in argentine Spanish by Griselda Gambaro. As a theoretical and analytical model we've utilized George Steiner's work about the theme in his book *Antígonas*, even though it must be cleared up that none of both authors that we've analysed appears in that sort of implicit canon which derives from the historic recapitulation of the myth, and that's why we allude, in a symbolic way, to these peripheral Antígonas.

**Keywords:** Antígona's myth, contemporary versions, canon, compared literature.

### Introducción

Son muchas las variaciones que se han escrito sobre el tema de Antígona o, mejor dicho, sobre el haz temático que engloba la tragedia sofoclea en torno al conflicto de Antígona. Para todas ellas, no obstante, la pregunta acaso más pertinente sea la de plantearse por qué un autor posterior (cualquiera de los que escojamos) al ilustre dramaturgo griego ha decidido recrear el mito que estereotipara aquél en el imaginario cultural de occidente, con qué intenciones o qué provecho para su época, su público o él mismo; una comparación de diferentes versiones, tanto con el original griego como entre sí mismas, puede darnos la clave para resolver dicho interrogante.

En nuestro caso, hemos escogido a dos de los émulos quizá menos notorios y reconocidos de Sófocles a lo largo de la historia. Sus respectivas versiones, con todo, nos parecen de una indudable calidad, así como exponentes de una palmaria voluntad de aportación y una efectiva recreación del mito, que en absoluto dejan intacto sino que aprovechan, cada uno a su manera, escogiendo por cimientos unos u otros núcleos del texto original, para construir a partir de ahí su interpretación propia. En ambos casos se expone una actitud irreverente hacia las convenciones clásicas, no así hacia el autor y su obra, para los que la calidad literaria de las adaptaciones supone la mayor muestra de respeto posible.

Los personajes y el hilo argumental de Sófocles son empleados, pues, a la manera de un cañamazo fundamental sobre el que tanto Griselda Gambaro como Salvador Espriu urdirán la trama de sus respectivos intereses: literarios, políticos, sociales... Ahora bien, si el cotejo del modelo o matriz sofocleo con sus respectivas copias se hace necesario y evidente, lo más interesante, quizá, será que nosotros planteemos sobre esa base comparativa las diferencias y similitudes entre una y otra adaptación, ambas contemporáneas. Si entendemos que tanto Gambaro como Espriu pretendieron, a partir de su lectura del original, reelaborar y reinterpretar el mito trágico griego a través de su reescritura, parece lógico que nosotros tomemos por base las correspondencias de uno y otro texto con el original griego y tratemos de extraer de ahí unas conclusiones acerca de por qué (y de qué diferentes maneras) la historia de Antígona puede servir para trasvasar al presente las preocupaciones e intereses de algunos de los intelectuales de nuestro tiempo.

Por último, parece inexcusable aludir, siquiera en esta breve introducción, a las razones por las cuales hemos declinado ciertas opciones y emprendido otras a la hora de realizar el presente estudio comparativo, articulado sobre un tema literario de tratamiento tan extenso a lo largo de la historia. Hablar del mito de Antígona y no mencionar las versiones de Anouilh o Cocteau, por poner dos ejemplos ilustres, o acaso de la ópera homónima de Honegger, la versión de Garnier a finales del S. XVI, etc., resulta en cierto modo chocante, y más aún si como contrapartida a dicha omisión se toman dos ejemplos, por así decirlo, de la periferia literaria, dos nombres tanto menos universales como Salvador Espriu o Griselda Gambaro. Por nuestra parte, al margen del hecho paradójico e inopinado de habernos encontrado con que las versiones más reputadas del mito griego ofrecen una incomprensible dificultad de acceso para el lector medio en lengua castellana (la indisponibilidad de traducciones de Anouilh, por ejemplo), o de que ciertos tratamientos literarios del mito, como el del propio Anouilh o el de Cocteau, por su envergadura, complejidad y ambición sean más aptos para un estudio de mayores dimensiones que el presente (pues nos parecería tal vez pretencioso el tratar de abarcar dichos enfoques aquí), pensamos, como ya dijimos más arriba, que las versiones de Espriu y Gambaro poseen una relevancia y una entidad más que suficientes, y que son tan útiles como puedan serlo otras versiones cualesquiera para comprender la trascendencia y el valor fundacional de

Antígona en nuestra cultura, siendo éste, a fin de cuentas, el empeño fundamental de este trabajo.

Además, el binomio Espriu-Gambaro tiene la virtud de abordar la tragedia de la hija de Edipo desde dos perspectivas muy diferentes pero igualmente centrales para la comprensión del mito, lo cual nos permite distribuir en dos grandes ejes los temas a tratar. De una manera imprevista, podríamos decir, la argentina y el catalán se reparten el trabajo y nos ofrecen sendas focalizaciones que se complementan perfectamente, cada una desde un posicionamiento muy personal.

Así pues, una vez determinada la que va a ser columna vertebral de nuestro análisis, y expuesto ya el método de trabajo con el que nos parece más pertinente diseccionar la terna literaria que nos ocupa, podemos comenzar con la confrontación de cada una de las Antígonas del S. XX con el original griego, para proceder luego, en última instancia, al análisis de la dialéctica contemporánea entre la *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y la *Antígona* (1969) de Salvador Espriu.

### **1. Griselda Gambaro: la dimensión política y paródica**

La dialéctica entre el código político y el religioso que se abre entre Creonte y Antígona, y que desencadena a su vez los correspondientes conflictos paralelos entre la esfera de lo público y lo privado, la tiranía y el debate plural, la vejez y la juventud, los vivos y los muertos, etc., se ve encauzada en la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro hacia el aspecto eminentemente político. Entendemos que la escritora argentina, por medio de la consabida fórmula brechtiana del distanciamiento espaciotemporal para fomentar la crítica del momento presente, nos está hablando (o siquiera se está permitiendo hacer crítica) de la realidad política y social de su país durante el período de la dictadura de Videla (1976-1983). “Cadáveres insepultos, choques fratricidas, extirpación de antiguas familias no eran tropos literarios y académicos en la Francia de fines del S. XVI” (Steiner, 1987: 112), comenta el autor de *Antígonas* a propósito de la versión de Garnier. Algo así vendría a ocurrir en el caso de Gambaro. La situación política de la que nace su tragedia no es ninguna metáfora sino que, antes bien, se adapta con terrible precisión al mito griego, cuyos aciagos componentes de guerra fratricida, deshonra de los muertos, etc., se han repetido tantas veces a lo largo de la historia.

Añadida a la influencia brechtiana, una segunda corriente europea que se deja entrever en el teatro de Gambaro es la del teatro del absurdo, que acabaría de perfilar la vigorosa y mordaz fisonomía de su obra.

La política, podemos decirlo así, es su enfoque, y la parodia, su método. Con una economía de medios que roza lo esquemático, Gambaro reduce a tres los personajes y a dos todas las dicotomías, encarnadas por Antígona y Creonte, pues el personaje inventado por la

argentina, Antinoo, goza de una llamativa falta de personalidad y se mueve en realidad sobre un segundo plano.

Atendiendo al lenguaje empleado, observamos cómo en *Antígona furiosa* se intenta revitalizar el coherente conflicto clásico a base de una abrupta fragmentariedad en el habla de los personajes. Se trata de una oralidad espuria, llena de citas y juegos de palabras, de sintaxis accidentada y un juego intertextual constante con el original griego, dando por supuestos muchas veces algunos hechos o parlamentos que el lector de Sófocles tendrá presuntamente en la memoria, pero que no se han pronunciado en ningún momento sobre la escena.

Se citan, por ejemplo, los famosísimos versos de Rubén Darío: “La princesa está triste, / ¿qué tendrá la princesa?...” (Gambaro, 1989: 204), a propósito de Antígona, para después cambiar la rima y condenar burlescamente el sepelio de Polinices. Pero el lenguaje en general, tanto a través de la cita como prescindiendo de ella, está cargado de burla e ironía tanto hacia la muerte como hacia el sufrimiento ajeno. Si con las alucinaciones de Antígona respecto a los muertos que la rodean ya parece distinguirse una alusión a los desaparecidos de la dictadura argentina, dado el elocuente marco que para la acción supone un típico café bonaerense con dos hombres trajeados, probablemente de clase alta, comportándose con soberbia, etc., en el momento en que se le niega a la protagonista el derecho a enterrar a su hermano muerto, la correspondencia de la tragedia clásica con la del país de Griselda Gambaro parece terminar de aclararse. Hablamos de una cruenta dictadura militar, presidida por Jorge Rafael Videla, que entre 1976 y 1981 dejó alrededor de 30.000 desaparecidos. El problema, ya no sólo de la propia muerte, sino de poder honrar al difunto con un entierro digno, se hace inevitablemente análogo, pese a las muchas diferencias contextuales, entre la Antígona de la Grecia clásica y la Antígona de la sociedad argentina de los años setenta. Es precisamente aquí donde la parodia del poder y del abuso despótico que los tiranos hacen del mismo se explica perfectamente en su radicalismo.

De hecho, una de las principales diferencias entre la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona furiosa* de Gambaro (una nueva complicidad intertextual, también en el título, con el *Orlando furioso* de Ariosto) es el diferente equilibrio creado entre los dos argumentos enfrentados. Sófocles da por acertada la postura de Antígona aunque hace hincapié recurrentemente en su insensata obstinación. A Creonte lo sitúa del lado de los tiranos fascinados por el poder y absolutamente convencidos de que el sitio que los sustenta les proporciona igualmente una inquebrantable razón. Sin embargo, los juicios políticos y morales de Sófocles, lejos de ser ambiguos, no son tampoco maniqueos o simplistas, y parecen querer demostrar, más que la evidente razón del uno y el craso error del otro, lo que de problemático hay en la disyuntiva planteada y esa cierta altura ideal a la que ambos se mueven, pues Creonte, en su agravio y su injusticia, está convencido de haber rechazado el soborno con el que se le pretendía corromper, y de estar demostrando su imparcialidad de buen gobernante al no levantar el castigo ni siquiera sobre los de su propia sangre. No ocurre así, ni mucho menos, en la tragedia de Gambaro. La

autora argentina extrema mucho más las posturas y no concede ni un ápice de razón a la tesis del gobernante. En *Antígona furiosa* (y tal vez el adjetivo del título marque esa vuelta de tuerca respecto al original), la dialéctica entre ambas posturas se simplifica mucho más y queda prácticamente reducida a la de opresor / oprimido, víctima / verdugo. Es perfectamente lógico que Gambaro tome este rumbo en su versión del clásico griego porque, en cierto modo, para Argentina estaríamos hablando de unos 30.000 Polinices y de varios millones de Antígonas, pero todos ellos enfrentados a prácticamente un solo Creonte. Comprendemos ahora la suprema economía de medios y la fusión (y confusión) psicológica que nos depara la tríada actoral, y podemos hallar, precisamente en este esquematismo, una valiosa interpretación de la tragedia griega, la inteligente síntesis conceptual que realiza la autora de todos los choques antitéticos en uno solo e integrador, una propuesta clara de comprensión del mito a través de la forma. Aunque no queremos cerrar categóricamente sobre el texto de Gambaro una interpretación perfectamente determinada en todos sus aspectos, podríamos decir que Antígona se encarna de un modo efectivo sólo a sí misma pero que simultáneamente engloba, de manera virtual, a toda la ristra de personajes que forman su séquito en el conflicto. Por su parte, Creonte constituye ese otro gran polo en el que concurren todas las formas de oposición a la heroína tebana. Del lado de esta última se sitúan, pues, Hemón, Ismena, el fallecido Polinices, Tiresias y el pueblo griego; respaldando a Creonte se hallan el Corifeo (y consiguientemente el coro), Eteocles, cuya muerte gloriosa proporciona un argumento de fuerza al nuevo rey, y podríamos decir que también el propio pueblo griego, pues, si bien en su opinión es contrario a Creonte y, de hecho, acabamos de situarlo entre los partidarios de la salvación de Antígona, desde su silencio asume igualmente el papel de cómplice; tal es su ambivalencia.

En segundo lugar, y en directa relación de causalidad con la síntesis que acabamos de analizar, llama la atención ese juego evidente de Gambaro con el concepto de representación, tan propio de las fuentes en que la autora argentina bebe. Es un imperativo, además, derivado de un planteamiento escénico que se basta con una plantilla de actores tan corta. Creonte, en realidad, no existe, sino que es representado por el Corifeo en los momentos en que éste se coloca debajo de una carcasa situada en el escenario. Antígona hace también de Hemón, en otras ocasiones remeda a su hermana Ismena, etc. En cuanto a Antinoo, si bien podría parecer un lujo estéril de la autora el inventar un personaje cuando apenas se dispone ni de los principales, constituye, antes bien, un sutil apoyo, y en su discreción nos da una de las claves de la obra. Este tercer personaje, en su curiosa similitud onomástica con la protagonista, parece desempeñar más el papel hasta cierto punto servil del Corifeo griego que el propio personaje llamado con este nombre. El desbarajuste en la distribución de los roles se hace ostensible. Se diría que esa especie de Corifeo que es Antinoo, entendido contemporáneamente, no es más que un eco de los personajes en el más literal de los sentidos. Observamos cómo Antinoo reproduce escrupulosamente el final de algunas frases pronunciadas tanto por la protagonista como por su

antagonista, y que en alguna ocasión apunta y comenta los audaces desafíos de Antígona. También el Corifeo-Creonte toma en alguna ocasión una función metarreferencial y anuncia el advenimiento de una de las famosas sentencias del original: “Aprovechará para una frase maestra” (Gambaro, 1989: 206), vaticina respecto a Antígona-Hemón, refiriéndose al brillante juicio con que el hijo desautoriza la opinión, convertida en ley, del padre: “Solo, se puede mandar bien en una tierra desierta” (Gambaro, 1989: 206). Parece una de las mejores maneras de recordarle a un tirano su papel de representación de la voluntad del pueblo.

De este modo, si bien podemos afirmar que el texto de Gambaro está en constante interacción con el original sofocleo, y que en general hace referencia a los principales hitos temáticos que estructuran el texto griego, también es cierto que de una manera sutil y efectiva la autora argentina lo sitúa todo sobre el terreno implícito de la política de su país, y casi podríamos decir que de los problemas políticos generales de Sudamérica al completo. De todo ello resulta, en conclusión, un trabajo cimentado sobre las bases clásicas de la tragedia griega, adscrito a la situación argentina contemporánea y encauzado a través, no sólo de un evidente acento latinoamericano, sino también de las principales corrientes del teatro europeo de entreguerras.

## **2. Salvador Espriu: la dimensión analítica y religiosa**

La omisión total en la escena de un personaje que pertenece a la historia contada puede utilizarse como un recurso dramático para idealizar su figura y exculparle de todo lo que después de su muerte acontezca. Salvador Espriu parece ser perfectamente consciente de esta maniobra o acaso intuirlo lejanamente, y por ello emprende desde el inicio lo que podríamos llamar una indagación etiológica, tratando de explicar la muerte de Antígona desde la guerra entre sus dos hermanos, y más concretamente a partir de la actitud de Eteocles; en este sentido, Creonte no parece ser sino un medio o prolongación de aquél. Polinices, en cambio, preservando su ausencia y por ello gran parte de su inocencia, sólo aparece en su rol ya absolutamente pasivo de cadáver insepulto.

Espriu dilata considerablemente tanto el número de personajes como el plazo de la acción. Llegamos a conocer a Eteocles y por lo tanto su mentalidad absolutamente pareja a la de Creonte, que el dramaturgo catalán presenta con una fisonomía muy semejante a la concebida por Sófocles. Con ello, el juicio sobre la crueldad y el abuso del poder se mantiene, todos los conflictos existentes en el original griego germinan también aquí, pero lo que hace novedosa e interesante a esta versión es el desplazamiento tan revelador e intencional que el autor pone ante los ojos del espectador, comenzando la tragedia en plena guerra. Parece un enfoque nacido de una de esas frases aisladas en que la Antígona sofoclea increpaba a su hermano Polinices, con ambigua contrariedad, por que sus funestas bodas con la hija del rey argivo le hubieran

granjeado a ella un casamiento aún más desgraciado, que es el contraído con el mundo de los muertos. Espriu carga con la culpa, fundamentalmente, a los dos hermanos enfrentados, pero prefiere, no obstante, distinguir a Eteocles por su singular codicia y ubicar a Polinices en una culpabilidad más indeterminada y a fin de cuentas excesivamente castigada por los tebanos supervivientes a la guerra. Creonte comete legalmente el delito de perpetuar la absurda lucha fratricida después de la aniquilación recíproca de sus dos sobrinos. Tanto él como Eteocles, que hacen bandera de situar por encima de cualquier otro el interés de los tebanos, de separar radicalmente la esfera de lo público de la de lo privado, incurren en una contradicción evidente que resulta mucho más fácil de descubrir tras la innovación temporal de Espriu y su particular invención de la que habría sido la infancia de los hijos varones de Edipo.

Las inquinas entre los dos hermanos nacieron con los primeros juegos de la niñez, con las disputas por el amor de la madre, que efectivamente tenía sus predilecciones, y con el odio común hacia el padre ciego, quien, viéndose fustigado por la inclemente ambición de sus hijos, se defendió con una última maldición sobre la detentación conjunta del poder. Predijo que dividirían la herencia con la espada, y así fue. La contradicción que erige a Eteocles como soberano de Tebas es la de haber traicionado un pacto político establecido con su hermano por un odio infantil que obviamente concierne al estricto ámbito de lo privado. Creonte, como decíamos más arriba, prolonga el error e incluso lo institucionaliza, esto es, convierte en ley el odio hacia Polinices. Esta premisa antinómica que rige todo el destino fatal de la tragedia queda muy patentemente señalada por el dramaturgo catalán en el momento en que la hermana de los dos difuntos, del ilustre y del ultrajado, declara abiertamente que Polinices no se considera un muerto honorable porque perdió la batalla. En caso contrario sería Eteocles, deducimos por sus palabras, el que permanecería insepulto, y ella quien invariablemente transgrediría el edicto real para hacer justicia. Ya antes, Euriganeia ha dicho que “la victòria és l’última raó de la veritat” (Espriu, 1975: 88). Quien gana la guerra determina lo que es justo. En este sentido, las leyes divinas que respaldan a Antígona son más lícitas que las de Creonte por su carácter esencial y perdurable: las leyes, no “de hoy ni de ayer, sino de siempre” (Sófocles, 1981: 265). Con esta hipótesis razonable sobre las contingencias de la guerra, la heroína tebana no sólo acentúa su papel fundamental de víctima en todos los casos, sino que denuncia el fariseísmo moral de cuantos callan ante Creonte y devuelve con ello el conflicto a su dimensión más legítimamente pública y, por lo tanto, social. El problema, desde este punto de vista, radica en que Creonte no escucha a quienes le rodean y quienes le rodean no se atreven a rebatir a Creonte, o tienen muy poca fuerza para hacerlo. El máximo mandatario pretende estar aislando los intereses civiles de los familiares, mientras que su sobrina detecta la corrupción de lo público por una discordia privada y la disfunción de los propios dispositivos políticos para dirimir semejante *statu quo*: el tirano que abusa, el pueblo que se resigna, los contrarios a Creonte que mueren... En realidad (y esto lo pone Espriu muy hábilmente de manifiesto), la solución al problema podría estar no

tanto en evitar el decreto y la confusión de quien decreta como en que el pueblo y los consejeros tuvieran una actitud más valiente, consecuente y democrática. A estos efectos, resulta muy reveladora la reflexión que pone Espriu en boca de “el lúcid conseller”, como broche final a la tragedia, sobre la inconveniencia e incluso el peligro de hablar, que a veces se acrecienta de un modo considerable para quien escucha. Cita con ello la lucidez y el coraje de Antígona, junto con el peligro que ello supone en una sociedad obtusa y atemorizada, además de la culpabilidad que contrae Ismena por el mero hecho de prestar sus oídos. Las mejores virtudes pueden ser una maldición si se poseen en solitario, y la menor muestra de respeto puede convertirse en culpa por una ley aberrante. Hasta aquí llega el delirio, que Espriu hiperboliza, de las resoluciones inflexibles del poder. Una de las peores amonestaciones que escucha Creonte es la de que, quien se cree único poseedor de la verdad, suele estar imbuido de ideas vanas. El dramaturgo catalán insiste y sitúa en el lugar privilegiado de la reflexión final todo lo que se refiere a la libre expresión del propio pensamiento y el respeto a la opinión ajena. Con ello reivindica la necesidad del juego democrático para cualquier época y cualquier soberano que pretenda poder gobernar algo más que una ciudad desierta. En el caso de Espriu, estas tesis se adscriben perfectamente a una España franquista cuyo caudillo gobernó por la fuerza de las armas durante casi cuarenta años sobre una sociedad muy similar a la tebana: debilitada por la guerra, atemorizada por un tirano y amordazada por el nuevo orden político y social. Sin embargo, como veremos a continuación, en la tragedia de Espriu no se advierte tanto una preocupación política como un radical cuestionamiento religioso de última hora que contrasta fuertemente con el apego que el dramaturgo había demostrado, en todo momento, al estilo y las convenciones clásicas.

En todos los diálogos hay siempre una voz crítica y cargada de ironía que durante las dos primeras partes es la de Eumolp, mientras que en la tercera corre a cargo de “el lúcid conseller”. Es probablemente aquí, en estos comentarios, donde Espriu demuestra una mayor presencia enunciativa. A través de “el lúcid conseller”, el dramaturgo catalán introduce un elemento inédito en el original sofocleo: la descripción. Escuchamos, de las confidencias del consejero con su compañero, toda una pormenorizada enumeración de características y atributos que por primera vez dotan a Creonte de un rostro y un aspecto físico definido. Sófocles no era ni mucho menos tan analítico, sino que utilizaba más el choque dialéctico directo, no tanto el comentario privado y a escondidas que adquiere visos, en ocasiones, de lo que prácticamente sería un narrador.

Espriu también lleva a término una caracterización psicológica del adivino, Tiresias, profundizando emotivamente tanto en su soledad como en su plausible aceptación de componendas, mostrando al mismo tiempo su mal genio y sus buenas intenciones, y por lo tanto buscando, al fin y al cabo, una cierta empatía del lector / espectador con él.



Desde esta tendencia analítica general, “el lúcid conseller” comienza a prodigarse al final de la tragedia en una aplicación sistemática y metódica de la duda por la que cuestiona su propia voz e incluso la necesidad o conveniencia de ser escuchado, así como el autor, en la acotación previa a este último parlamento con que se cierra la obra, exime al lector de leerlo si no es su voluntad y da carta blanca al director de una “improbable representació de l’obra” (Espriu, 1975: 101) para suprimirlo o acortarlo. “El lúcid conseller” cuestiona todos sus límites y capacidades y el intenso monólogo llega a convertirse prácticamente en una reflexión sobre la capacidad humana para expresarse mediante el lenguaje. También parece querer decir, una vez asumido su defectuoso e insuficiente vehículo de expresión, que todo cuanto se pronuncie a partir de ese momento no tiene ya valor ni posible incidencia sobre la acción. La verdadera capacidad verbal del ser humano parece entenderse aquí como transitividad del lenguaje sobre el mundo, es decir, como posibilidad de cambiar los acontecimientos utilizando por instrumento las palabras. El enjuiciamiento de dicha posibilidad se inscribe, con todo, en un ostensible gesto de desahucio ante lo que ocurre. Espriu denota la evidente impotencia que despierta el trágico desenlace de Antígona en quien supo brillantemente analizarlo e incluso predecirlo, no mediante un don divino, como Tiresias, sino a base de inteligencia y experiencia política. “El lúcid conseller” ha visto desarrollarse en su mente los sucesivos pasos de la tragedia antes de que tuvieran lugar, y sin embargo ha sido incapaz de oponerse. La frialdad con que acepta lo inamovible del destino es un claro índice del pesimismo propiamente trágico.

Antes de eso, no obstante, el que podríamos calificar de *alter ego* del autor ha puesto en tela de juicio algo mucho más fundamental para la construcción de la tragedia clásica: la existencia misma de los dioses. Resulta un exabrupto temático tan extravagante que casi raya en la incoherencia, ya que sin la esfera de lo divino es imposible entender los destinos inexorables y trágicos de los personajes, pero, en nuestra opinión, toca con ello otro de los temas centrales tanto de la obra clásica como de la lectura que de ella pueda hacerse en el S. XX. La propia Antígona, en el original sofocleo, llega a vacilar sobre lo acertado de su decisión, esto es, de cumplir la ley divina. Observando su propia muerte por el compromiso con las leyes que dictan los dioses, la protagonista cuestiona con ello todo lo que en su época era cuestionable. No es extraño, pues, que para un lector posterior, y sobre todo para quienes nacieron a partir de las vanguardias de principios del siglo pasado, radicalmente antipasadistas, se replantee la universalidad del tema trágico griego en lo tocante a su aspecto religioso.

Si la concepción griega de los problemas humanos ha trascendido históricamente, ello se debe, entre otras cosas, a la compatibilidad que en términos literarios y culturales en general ofrece el paganismo grecorromano con la posterior doctrina monoteísta cristiana. Prescindiendo incluso de los dioses, desde una mentalidad plenamente atea, el mito conserva su valor y sigue planteando cuestiones fundamentales. Ahora bien, hay que admitir la reconsideración que se impone en la concepción trágica de la existencia cuando borramos o siquiera cuestionamos la

existencia de los designios divinos. ¿Decantamos entonces el debate hacia la imposible licitud de la pena de muerte, esto es, de la detentación por el hombre de un derecho sobre la vida ajena que antes sólo se consideraba propio de los dioses? Podría ser, en efecto, aunque quizá baste con dejar abierta la cuestión. Esto es lo que hace “el lúcid conseller” de Espriu: enunciar sus dudas casi al vacío, para un compañero sin voz pero con indudables oídos que acaban siendo, probablemente, los del lector / espectador. El autor catalán nos interpela para confesarnos primero las dudas de su personaje circunscritas a la tragedia, y a continuación las suyas propias, como autor, de un carácter más general. Todos los cuestionamientos que el texto clásico suscita sobre múltiples cuestiones e incluso sobre sí mismo parecen ser, a fin de cuentas, la mejor garantía para la segura vigencia e interés de la obra de Sófocles en nuestro tiempo. No importa que se contemplen en la versión catalana algunos momentos de la acción omitidos en el original griego, que se añadan o supriman personajes, o que algunos de ellos, más o menos secundarios en el desarrollo del conflicto, acaben muriendo en una versión pero no en otra (como es el caso de Eurídice). Lo importante es que, a partir de la idea sofoclea, Salvador Espriu retoma los interrogantes originales, añade los suyos propios, que son también los de su época, y se permite reinterpretar cuestiones como la calidad y el origen de la culpa o la relación de la misma con el hecho de la derrota o la victoria al final de la batalla.

### **3. Comparación entre las dos versiones**

La Antígona de Griselda Gambaro tiene la posibilidad de salvarse pero la rechaza y se suicida. Con ello se evidencia el error de base que contiene la condena de Creonte: no basta con perdonar tras la amenaza de Tiresias, ni siquiera es suficiente con llegar a tiempo para evitar la muerte de la protagonista, que, después de todo, junto a su encomiable determinación, había demostrado también un comprensible miedo a morir. La autora argentina sirve en bandeja a su protagonista la posibilidad de burlar el castigo del tirano para que sea ésta quien libremente decline la interesada indulgencia e inculpe, definitivamente, a su despótico tío. No debe haber posibilidad de enmienda para quienes infligieron tan terribles daños, ya que no la hay para quienes los padecieron. Gambaro pretende que la culpa sea tan irrevocable como la muerte y trata con ello de arrancar el problema de raíz: las decisiones antidemocráticas conducen inevitablemente a las víctimas inocentes, por lo que debemos denunciar la aberración política desde sus primeros pasos. Creonte no ha comprendido la naturaleza de su error y por eso yerra también en su intento de retractación y se abruma ante las muertes tan cercanas que empiezan a asediar su trono, para las que no encuentra justificación. Toda esta inexorabilidad puede entenderse gracias a la existencia incuestionable de los dioses, y no de otra manera.

La Antígona de Espriu no goza, en cambio, ni siquiera del arrepentimiento tardío de Creonte. En ella tampoco aparece ni muere Hemón, que solamente se menciona, y la esposa del

tirano, Eurídice, en verdad no sólo no se suicida, lo cual es lógico, dado que su hijo permanece ajeno a todas las muertes, sino que en adelante, según “el lúcid conseller” de Espriu, respirará más tranquila al saber que, con la liquidación de la hija mayor de Edipo, su sangre no quedará nunca más mezclada con la de la maldita estirpe de los Labdácidas.

¿Qué diferencia fundamental se nos plantea entre ambas versiones? Desde luego, Espriu culpabiliza a muchos más personajes, todos ellos estrictamente humanos, mientras que Gambaro parece canalizar lo irreparable de las injusticias políticas a través de la culpa exclusiva del dictador y lo inexorable de los designios divinos. Ambos autores dan una dimensión netamente humana a la injusticia, pero la argentina concentra toda su atención en las circunstancias políticas de su país y se ensaña, como es lógico, con la figura del dictador, mientras que el catalán, aunque encuentra en el contexto sociohistórico que habita unas condiciones igualmente aptas para la crítica del poder (y lo cierto es que no las desaprovecha), prefiere considerar cuestiones más amplias, esto es, no tanto la posible o imposible exculpación de los verdugos como el improbable hallazgo en la naturaleza humana de una posibilidad implícita de salvación. Ésta, dado lo ateo de su planteamiento, habría de entenderse, no como una redención en el sentido cristiano, sino como la posibilidad de lograr una imposición democrática definitiva de la voluntad colectiva sobre la individual y despótica, como una victoria final de las razones verbales sobre las violentas. “On trobaríem un home complet?” (Espriu, 1975: 102), se pregunta “el lúcid conseller”. Las preocupaciones del dramaturgo catalán no pueden ser más amplias. Por el contrario, a la argentina, dadas sus motivaciones políticas más concretas, no le importa en absoluto servirse del elemento divino para sus fines, aunque nada tengan éstos de religiosos. Espriu, en su reflexión existencial más amplia, prefiere elidir el elemento divino y cargar toda la culpa sobre los hombres, cuestionando con ello a sus personajes, al género humano y a sí mismo.

Por último, se hace imprescindible comentar la ausencia que en ambas versiones manifiesta el tradicional coro griego, que en palabras de George Steiner “es la raíz formal y el centro del género” (Steiner, 1987: 130). Sus ocasionales sustitutos (en caso de poder llamarlos así) vendrían a ser, en la *Antígona furiosa* de Gambaro, el Corifeo pero sobre todo Antinoo, aunque según los nombres sería más lógico a la inversa, y, en el caso de Espriu, tal vez “el lúcid conseller”; pero la verdad es que estas correspondencias están muy lejos de ser ajustadas. “La cuestión de saber por qué los modos corales desaparecen en gran medida del teatro occidental hablado después de comienzos del renacimiento (...) nos llevaría al corazón de nuestra historia social y política” (Steiner, 1987: 131), dice Steiner. El autor de *Antígonas* encuentra posibles razones “en la evolución de la persona occidental hacia la individualidad, en el concomitante relajamiento de los hábitos colectivos y comunitarios de identidad, de expresión y de gesto” (Steiner, 1987: 131). A ello añade, no obstante, que se trata de “cuestiones centrales, pero acaso insolubles” (Steiner, 1987: 131). Lo cierto es que nosotros no sabríamos dar una razón para los

dos autores que nos ocupan. En el caso de la dramaturga argentina, dada la economía de medios que emplea, tal vez el coro podría constituir un exceso retórico y un lastre para la fluidez y fragmentariedad de su lenguaje. Steiner, de hecho, afirma que esta pérdida del coro se produce “esencialmente a favor del drama hablado” (Steiner, 1987: 131), filón que aprovecha exhaustivamente Gambaro. En el caso de Espriu, sin embargo, teniendo en cuenta su adhesión estilística al original griego, acaso la supresión se deba a la mera voluntad de inscripción en las convenciones dramáticas de la modernidad, así como al deseo de introducir un elemento más para afirmar esa insurrección contra las convenciones clásicas que corre paralela al más profundo respeto por el drama de Sófocles. Es clásica, de hecho, la propia fórmula de dinamitar las convenciones de un género desde el interior de las mismas, y parece que es así como lo hace el dramaturgo catalán, mientras que la argentina realizaría esta misma operación más bien desde fuera.

### **Bibliografía**

- Espriu, S. (1975). *Primera història d'Esther / Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Griselda, G. (1989). *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sófocles (1981). *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
- Steiner, G. (1987). *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa.