

ANTÍGONA FURIOSA, DE GRISELDA GAMBARO: EL RECUERDO DE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

Schenberger, Juliana

Juliana Schenberger
schenberger.juliana@hotmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431011/index.html>

Resumen: En *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro, se presenta en escena a Antígona, la clásica heroína tebana, como un alma en pena porque ha muerto y lo único que puede hacer es recordar a los «sin sepultura». En esta alegoría contemporánea, se superponen las voces de la tragedia clásica con la realidad vivida en la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). La obra se escribe con el objetivo de darles una voz a los silenciados por el terrorismo de Estado, y enfrentar, desde la palabra, a Antínoo —el pueblo temeroso y cómplice— y a Corifeo —el dictador— con las víctimas. De esta manera, el mito clásico recontextualizado aloja la memoria cíclica y plañidera de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y de la sociedad que reclama justicia y dice «nunca más». El presente trabajo tiene el objetivo de analizar cómo, desde el empleo del mecanismo del recuerdo, el texto original se deconstruye en la versión local para construir la memoria de nuestro país.

Palabras clave: Antígona, Gambaro, Dictadura, Memoria.

Abstract: In *Antígona furiosa* (1986), by Griselda Gambaro, *Antígona*, the classical Teban heroine is put under the spot light, as a soul in sorrow because she has died and the only thing she can do is to remember those «without burial». In this contemporary allegory, we can hear the voices of the classical tragedy mixed with the historical situation in Argentina during the latest miliary dictatorship (1976-1983). The piece was written with the purpose of giving a voice to those who were silenced by terrorism of State, and pushes Antínoo —who represents the silent and fearful people— and Corifeo —the dictator— face to face with their victims. In consequence, the recontextualized classical myth gives shelter to the cyclic and weeping memories of Mothers and Grandmathers of Plaza de Mayo and the society that demands for justice and says «never again». This article has the purpose of analysing the way the mechanism of memory can resignify the original play and create a new one that enlightens the history of our country.

Keywords: *Antígona*, *Gambaro*, *Dictatorship*, *Memory*.

INTRODUCCIÓN

En *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro (1928), Antígona está muerta, recientemente muerta, como, también, lo están los desaparecidos durante la

dictadura militar argentina (1976-1983). Son “desaparecidos” porque no se encontraron sus cuerpos, no se enterraron sus cadáveres. Y esa es una de las razones por la que la dictadura permanece en la memoria colectiva de toda una nación. ¿Y Antígona está efectivamente muerta? Un mensajero nos contó que sí, que la heroína tebana murió, sin embargo, su historia se sigue reescribiendo una y otra vez, y ella forma parte de la memoria de todos los pueblos.

Atrapados en un tiempo indefinido, que mezcla la tragedia griega clásica con la tragedia argentina contemporánea, Antígona, Antínoo y Corifeo (únicos personajes de la obra de Gambaro) discuten, parodian, recrean, reviven, en síntesis, recuerdan la tragedia de Sófocles, y, de forma menos evidente, pero más relevante, la dictadura militar argentina. La autora utiliza el recuerdo como un mecanismo que le permite reconstruir la obra en las claves de su tiempo. Utiliza a la protagonista para dar voz a aquellos que ya no la tienen, llenar el silencio que dejaron los desaparecidos. Y para esto, toma el texto de Sófocles y lo fusiona con voces ajenas y propias: Shakespeare, Darío y el dialecto porteño.

En este trabajo, nos proponemos analizar los mecanismos narrativos y discursivos que utiliza Gambaro en su obra y rastrear las voces que anidan ahí. El objetivo final que perseguimos es develar la construcción alegórica de la realidad que se presenta en *Antígona furiosa* sobre la base del mito clásico.

¿POR QUÉ ANTÍGONA?

Desde que Sófocles escribió la tragedia de *Antígona*, en el siglo V a.C., la obra ha sido reelaborada, reescrita y releída en innumerables oportunidades. George Steiner (1991) contabiliza más de doscientas versiones en su libro *Antígonas*, aunque no considera las adaptaciones latinoamericanas. Sea como fuera, la joven tebana no pierde su vigencia pese al paso del tiempo. En su rebelión, diferentes escritores pudieron representar su propia lucha, sus temores y los del mundo en el que les tocó vivir; por ejemplo, Jean Anouilh (Francia) y Bertold Brecht (Alemania) escribieron, en 1942 y en 1947, respectivamente, sus reinterpretaciones para escenificar las injusticias vividas durante la Segunda Guerra Mundial.

En nuestro país, el mito de Antígona ha sido llevado a escena en diversas oportunidades, entre las que se destacan *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro. Solo existen treinta y cinco años entre la escritura de una y de otra versión; sin embargo, las diferencias son notables.

Por un lado, en *Antígona Vélez*, se recrea el mito original, pero cambian el paisaje y los nombres de los personajes (excepto el de Antígona); son habitantes de la pampa durante el periodo de la campaña al desierto, realizada en nuestro país entre 1878 y 1885. Al situar la acción de la obra en este contexto, el autor instala a la heroína dentro de una tradición literaria que se nuclea en torno al tópico de «civilización y barbarie». Antígona forma parte, entonces, de un corpus literario nacional, en el cual se encuentran obras como *Martín Fierro*, de José Hernández; *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *La cautiva*, de Esteban Echeverría. Observamos, pues, en este texto, una continuación de la tradición gauchesca, una añoranza de la historia del país que se lleva a cabo por medio de la refundación de un mito universal transformado en un mito nacional. La

intención del autor, al recrear el texto de Sófocles, fue adaptarlo a la mentalidad nacional para brindarnos una Antígona argentina.

Por otro lado, la intención de Gambaro al crear *Antígona furiosa* es totalmente diferente de la de Marechal. Como la autora afirma

...[n]unca hubo esa intención de seguir la obra original y mucho menos adaptarla. Lo que pretendí en su momento fue crear una obra con características propias. Por supuesto que escuchaba a Sófocles, pero desde muy lejos, lo suficiente como para tener mi propia libertad. Pero no solo está Sófocles en la obra, si te fijas está Shakespeare, citas a Rubén Darío y muchos más (Benítez y Navarro, 2001).

Existe una necesidad en el proyecto de la autora de subvertir la obra original: trastocarla, denigrarla, mezclarla con otras, es decir, cambiarla para que no hable más de Grecia, ni siquiera de Antígona, ni mucho menos del pasado en el campo, al que remite *Antígona Vélez*. A partir de estos procesos de subversión, *Antígona furiosa* habla sobre lo que la sociedad contemporánea a Gambaro calla. La autora escenifica una construcción de la realidad que remite a su tiempo.

De todas maneras, ambas obras son hipertextos del mismo hipotexto, *Antígona*; por lo tanto, sus mitemas se repiten: los hermanos que se matan entre sí, el tirano que se niega a enterrar a uno de ellos, la joven que busca justicia, el amante que se sacrifica y la protagonista que da su vida por una causa elevada. A la vez, las dos obras son producciones «nacionales» porque existe en ellas una noción de lo que significa «ser argentino» en el campo (*Antígona Vélez*) y en la ciudad (*Antígona furiosa*).

Por último, como indica Maurice Halbwachs en su icónico texto *La memoria colectiva* (1950), «[h]ay acontecimientos nacionales que modifican todas las existencias a la vez. Son pocos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los hombres de un país varios puntos de referencia temporal» (p. 78). La dictadura es uno de esos acontecimientos: no solo modificó la vida de las personas, sino las preocupaciones estilísticas de los escritores de su época. Lejos del pasado fundacional al que refiere Marechal, durante y después de los militares, la dictadura se transforma para la Argentina en un presente constante que se refleja tanto en obras de aquel entonces como en producciones actuales. Finalmente, en este hecho, ajeno al plano literario, radica la principal diferencia entre las Antígonas locales. En la producción de 1951, la joven tebana representa la esperanza en el futuro de la nación; en 1986, es utilizada para representar el pasado reciente que se niega a morir para que el recuerdo de las víctimas de la dictadura no muera con él.

El Vocabulario como Mecanismo para Argentinizar la Tragedia

Como ya mencionamos, *Antígona furiosa* no pretende ser una alegoría de la tragedia clásica, por lo tanto, Gambaro realiza varios cambios con respecto a *Antígona*. Reduce la cantidad de personajes: de nueve, más el coro, pasan a ser solo tres (Antígona, Antínoo y Corifeo). También cambia el lugar de los hechos: de la Grecia clásica a un café en Buenos Aires durante la década de los setenta. La puesta escenográfica se compone con los elementos típicos de un café: mesa, sillas y, naturalmente, café, y una carcasa, construcción en el escenario que representa el poder (cuando Corifeo se introduce en ella, asume la personalidad de Creonte).

Así como la tragedia clásica irrumpe en la escena, expresiones de «argentinidad» intervienen la obra. Este proceso nos aleja del tiempo mítico de la tragedia griega y nos coloca en la mentalidad de la Argentina de la época. Gambaro reconstruye el relato a partir del dialecto local; de esta manera, se recuerda no solo la tragedia, sino también el pasado reciente de la Nación. Por ejemplo, Corifeo le pregunta a Antígona, de manera burlona, «¿Y para cuándo el *casorio*?» (p. 316; subrayado nuestro), expresión vulgar que se usa para indicar 'casamiento'. Luego, para referirse a Hemón, utiliza la palabra «mocito» (p. 322), empleada generalmente para referirse a alguien joven. Por su parte, Antínoo usa frases típicas de los arrabales porteños como «ahora pasa todo liso» (p. 322), que significa 'sin problemas'; o «a esta la reviento» (p. 322), que quiere decir 'la destruyo'. Incluso, observamos esto en la protagonista. En varios pasajes del texto, ella se aleja del tono solemne que mantiene la mayor parte de la obra y utiliza expresiones coloquiales. Se refiere a Creonte como un «loco de atar» (p. 320). Recuerda cómo Ismena jugaba al «nenti» (p. 320) o payana, típico juego de niños en esa época. Y al invocar el recuerdo de su hermana, le dice: «Nenita, nenita, no sufras. Pero oí mis gritos» (p. 320); la palabra «nenita» así como el voceo en «oí» son característicos de la región rioplatense. La mixtura entre el tono propio de la tragedia y el dialecto porteño le permite a Gambaro establecer un paralelo entre la obra clásica y la realidad argentina, a la vez que posibilita una lectura paródica del texto original.

El Recuerdo como Mecanismo para Reconstruir la Dictadura en la Obra

La primera imagen que tenemos de la protagonista en *Antígona furiosa* es esta: «Antígona ahorcada... Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo» (2011, p. 315). Es decir, la obra nos remite a lo último que la tragedia de Sófocles nos dice sobre la heroína: «...Nosotros cumpliendo las órdenes de nuestro abatido señor, la vimos a ella en el fondo de la tumba, colgada por el cuello, ahogada por un lazo de hilo hecho con tiras de su velo...» (2012, p. 145).

Sin embargo, Antígona no aparece en la caverna en Tebas, ni siquiera en el infierno (al menos no en el infierno que el imaginario colectivo nos haría prever). La heroína aparece en un café de Buenos Aires. Al comienzo de *Antígona furiosa*, se nos indica que Corifeo y Antínoo, «vestidos de calle», se encuentran tomando un café: «Mozo, otro café», señala Corifeo para brindarnos una pauta del espacio de enunciación, «...este espacio, semipúblico y propio de la cotidianidad de la clase media bonaerense, donde emerge Antígona» (König, 2002, p. 11).

Según Halbwachs (1950), los espacios se asocian a la memoria colectiva de determinados grupos sociales, son imágenes construidas que representan estabilidad, tranquilidad, tradición y apego. El café que aparece en la obra se construye como un reservorio de la memoria colectiva nacional que se niega a ser trastocada por la cruel realidad que representan los crímenes de la dictadura. Sus personajes, al ver a la joven ahorcada, toman una actitud de burla que les permite evadirse de la realidad, reacción que, a la vez, funciona para mostrar y para evidenciar, de manera paródica, la actitud de toda la sociedad (König, 2002, p. 13). Así como Corifeo y Antínoo funcionan como espejo deformado de los argentinos, el café representa todos los cafés de la época.

Reconstruir la tragedia de Sófocles en un café es desacralizar la obra; rememorar la dictadura en un espacio tradicional para los argentinos es dotar a los hechos del sentido de realidad y de cotidianidad que, en ese momento, se les negaba. En este lugar fuera del tiempo trágico, Antígona es recordada y subordinada a la realidad argentina.

En su texto, *La memoria colectiva*, Maurice Halbwachs plantea que

...[e]l recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada (1950, p. 71).

Recordar, para este autor, implica reconstruir y, por lo tanto, modificar el recuerdo que no permanece intacto en nuestra memoria, sino que se altera por el paso del tiempo. En la obra de Gambaro, el recuerdo de los diálogos de la tragedia original es sometido a la memoria de los personajes y, por lo tanto, se encuentra deformado y alterado. La dramaturga utiliza el proceso de rememoración como un mecanismo para modificar el texto original, cambia frases, recorta el texto, agrega palabras, lo que le permite construir un subtexto que habla de la realidad de la Argentina durante la década de los setenta y los ochenta. Por nuestra parte, a lo largo del trabajo, enfrentaremos el texto original con el texto de Gambaro para analizar cómo, desde el recuerdo de la tragedia, se construye la alegoría sobre la dictadura.

EL RECUERDO DE «LA GUERRA» EN ANTÍGONA Y EN ANTÍGONA FURIOSA

En el texto de Sófocles, el Corifeo y el Coro rememoran la guerra entre Eteocles y Polinices de la siguiente manera:

CORO: —Los siete jefes que en las siete puertas se habían colocado contra los otros siete ofrendaron a Zeus sus bronceas armas, excepto los dos desdichados nacidos de un mismo padre y de una misma madre, que clavándose uno a otro sus lanzas de igual poder, lograron los dos la misma suerte en una muerte común.

CORIFEIO: —Olvidémonos de la reciente guerra y vayamos a los templos de los dioses con nocturnos coros guiados por Baco, el que sacude la tierra tebana (2012, p. 34).

En *Antígona furiosa*, una vez que la heroína irrumpe en escena comienza a recordar la pelea entre sus hermanos. Esto lleva a que Corifeo y Antínoo, también, recuerden:

CORIFEIO: —Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debería estar ahorcada. Recodar muertes es como batir agua en el mortero. No aprovecha. Mozo, ¡otro café!

ANTÍNOO: —No hace mucho que pasó.

CORIFEIO: —Pasó. ¡Y a otra cosa!

ANTÍNOO: —¿Por qué no celebramos?

CORIFEIO: —¿Qué hay para celebrar?

ANTÍNOO: —¡Que la paz haya vuelto! (2011, p. 317).

Tanto en el texto clásico como en la versión de Gambaro, los temas centrales del diálogo se mantienen: el enfrentamiento, la mención de que fue reciente y la invitación a celebrar; pero cambian notablemente en la extensión, en la elección

de las palabras y en la intención. El texto de Sófocles tiene el objetivo de informar sobre un evento previo, elemental para la comprensión del mito, mientras que el texto de Gambaro tiene una función alegórica: Polinices y Eteocles, los hermanos de Antígona enemistados, representan los dos bandos enfrentados (militares y guerrilleros) antes y durante el denominado «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983). En la tragedia clásica de Antígona, sus hermanos se enfrentaron por el poder; en la tragedia argentina, una parte de la sociedad se enfrentó al Estado: «Existía, también, un superlativo grado de violencia política, vinculada tanto a las luchas intestinas dentro del mismo peronismo, cuanto a la acción de grupos guerrilleros de izquierda que se enfrentaban a las fuerzas de represión estatal y paraestatal» (Benítez y Mónaco, 2007, p. 151). El hermano «traidor», Polinices, representa a montoneros y a todas las facciones de izquierda; el otro hermano, Eteocles, al Estado y a los militares.

Cuando Corifeo señala que Antígona «debería estar ahorcada», no remite al texto clásico, sino que señala que el precio por recordar es la muerte, como las Madres de Plaza de Mayo perseguidas, e incluso desaparecidas, por recordar a sus hijos. Corifeo representa a esa parte de la sociedad que niega la gravedad de los hechos del pasado. Antínoo, en un acto reflejo, le hace ver que «no pasó mucho tiempo» (p. 317), pero él reafirma esto: «pasó, ¡y a otra cosa!» (p. 317). De esta manera, se hace eco de un pensamiento generalizado en la sociedad: «Ya pasó, mejor no recordar». Finalmente, Antínoo propone celebrar porque «volvió la paz». Ambos legitiman la dictadura en pos de la restitución de la «paz social» quebrada por la izquierda subversiva.

ANTÍGONA: EL RECUERDO DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

En el momento en que Antígona aparece en escena, se la confunde con otro gran personaje trágico; el Corifeo dice esto: «¿Quién es esa? ¿Ofelia?» (p. 315). Gambaro une a la heroína tebana con la imagen de Ofelia para ligarla a la locura: la hija de Polonio enloquece cuando Hamlet mata, por una confusión, a su padre. La joven tebana es considerada loca por desafiar la autoridad de Creonte. Antígona toma la voz de Ofelia y canta su propia versión del texto de Shakespeare: «Se murió, se murió y se fue, señora; / se murió y se fue; / El césped cubre su cuerpo, / Hay una piedra a sus pies» (p. 315). Ella canta como Ofelia, pero le canta a sus muertos, las víctimas del gobierno militar. Gambaro usa a Shakespeare para que su Antígona deje de ser el personaje clásico y se convierta en alguien más: las Madres de Plaza de Mayo.

Más adelante, mientras Antígona recuerda a sus hermanos, Corifeo le pregunta a Antínoo lo siguiente: «¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?» (p. 316). El personaje busca deslegitimar el reclamo de Antígona al tratarla de loca. Un proceso similar al que se observa en la obra se realizó con las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura, a las que se las llamaba «las locas de Plaza de Mayo». Corifeo la acusa de querer «criar pena sobre pena»: no niega que lo que sucedió fue una pena, pero afirma que reclamar justicia es generar más dolor. Antínoo responde a la pregunta retórica de su compañero: «Enterrar a sus hermanos, pretende, en una mañana tan hermosa» (p. 315). Conoce el deseo de la protagonista, pero no lo comprende.

Como observamos, se establece un paralelo entre Antígona y las Madres desaparecidas durante la dictadura. En la tragedia clásica, cuando Antígona es condenada a ser encerrada en una caverna por desafiar la autoridad de Creonte, en el momento en que los guardias la llevan a cumplir su condena, ella proclama esto: «¡Infortunada de mí, que estando entre los mortales, no existo ya, y ni me hallo entre los vivos, ni entre los muertos!» (Sófocles, 2012, p.106). En otras palabras, Antígona no se encuentra en ningún lugar, ella ha desaparecido.

Sin embargo, Sófocles no utiliza la palabra «desaparecer» para referirse a Antígona, pero, más de dieciséis siglos después, Griselda Gambaro reutiliza la frase y la amplifica:

Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos, ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida (Gambaro, 2011, p. 324).

En esta versión textual, Gambaro establece una correspondencia entre la protagonista de su obra y las Madres desaparecidas de Plaza de Mayo. En primer lugar, el llanto de Antígona es como el de las Madres, que lloran a sus hijos sin que nadie las escuche, que reclaman en vano ante una sociedad que, durante la dictadura, prefiere ignorarlas. En segundo lugar, tanto ellas como Antígona no tienen con quién compartir su casa porque esta quedó vacía a partir de la propia desaparición y la de sus seres queridos. Deben tolerar la hipocresía y la indiferencia social de todos aquellos que prefieren hacer «como si no pasara nada». En tercer lugar, Antígona «desaparece» por querer enterrar a su hermano de la misma manera que las integrantes de Madres de Plaza de Mayo reclaman la aparición de sus hijos.

Entre el 8 y el 10 de diciembre de 1977, fueron secuestradas Esther Ballestrino, María Ponce de Bianco y Azucena Villaflor, una de las fundadoras de la organización. A lo largo de los años de la dictadura, otras nueve integrantes fueron víctimas de la desaparición. Al respecto, Gambaro afirma: «Antígona es cada una de las Madres de Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia» (Benítez y Navarro, 2001).

Por último, encontramos otra voz en el diálogo, diferente de la del texto original y contradictoria a las de Madres de Plaza de Mayo, la del presidente de facto, Jorge Luis Videla, que, en una conferencia de prensa de 1979, declaró lo siguiente: «Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo... está *desaparecido*» (Kriegsmarine [archivo de video]). Gambaro se aleja del texto clásico para que surja la retórica de la ambigüedad, en la que se resguardaba el discurso de Videla: «No se me contará entre los muertos, ni entre los vivos, desapareceré en vida» (Gambaro, p. 324). En 1986, tres años después de terminada la dictadura, la autora busca enfrentar la voz de la víctima y la del victimario en *Antígona furiosa* para que la palabra silenciada del desaparecido se exprese y encuentre entidad, para que el desaparecido no sea más una «incógnita», sino una realidad.

Creonte: la Voz Represora

En la obra de Sófocles, Creonte justifica su decisión de encerrar a Antígona en una cueva cuando le proclama al coro esto: «Haré que la encierren viva en una pétrea caverna, con el alimento justo para evitar el sacrilegio, a fin de que la ciudad se libre del crimen del homicidio» (Sófocles, 2012, p. 97). En la pieza de Gambaro, la reflexión sobre cómo debe ser el castigo de la protagonista es la misma:

CORIFEIO [en la carcasa de Creonte]: —¡Enciérrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo techo que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos.

ANTÍNOO: —¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos (Gambaro, 2011, p. 325).

Nuevamente, Gambaro emplea *Antígona* para dialogar con la realidad del país durante los años de represión. Tanto en el Creonte de Sófocles como en el de Gambaro, existe la noción de no cargar con la culpa de la muerte de la joven. Como afirma Videla en su discurso, un desaparecido no es un muerto, ni un vivo, es solo un desaparecido. Las tres voces se conectan por la evasión de la culpa: el dictador ficticio (Creonte), del texto clásico como de la versión local, y el dictador real (Videla).

Otra coincidencia entre el relato de la tragedia y el relato de la realidad sobre el que Gambaro alegoriza es la necesidad de emplear mecanismos que permitan librarse «del crimen, del homicidio». La escritora Pilar Calveiro describe, en *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (1998), la maquinaria que el Estado militar ponía en funcionamiento para lograr la desaparición sistemática de las personas: las patotas realizaban el secuestro del individuo; luego, los grupos de inteligencia se encargaban del «interrogatorio» y de la tortura; por su parte, los guardias se encargaban de la vigilancia y del mantenimiento del campo; finalmente, los «desaparecedores» eran los encargados de «trasladar» el cuerpo (vivo o muerto) a su destino final (1998, pp. 29-53).

Calveiro subraya lo siguiente sobre el modo de operar de los militares: «...creo más bien que fueron una maquinaria, construida por ellos mismos, cuyo mecanismo los llevó a una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte, que aparecía como un dato dentro de una planilla de oficina» (p. 34). Al despersonalizar el crimen, los militares fortalecían «la sensación de falta de responsabilidad» (p. 39). Esta lógica es idéntica a la que evidencia Antínoo con respecto a la muerte de Antígona: «la matamos y no la matamos» (2011, p. 325).

Otro momento en el que la lógica militar se alegoriza en el texto es la escena en que los pájaros invaden trayendo la peste del cadáver de Polinices. No solo Antígona siente terror, sino que también Antínoo se ve perturbado, al punto tal de manifestar lo siguiente: «¡Quiero irme a casa!» (2011, p. 326). Ante esta expresión, Corifeo amenaza a Antínoo así: «¡Y en tu casa te seguirá la peste!»; a lo que él responde «me encerraré» (2011, p. 327).

Asimismo, Calveiro explica que, durante la dictadura, «[s]e buscó intencionalmente una extensa participación de los cuadros en los trabajos represivos para ensuciar las manos de todos» (1998, p. 39). Al estar repartidas las tareas de la maquinaria de represión, se lograba eliminar la responsabilidad

individual, no se percibía un culpable definido; sin embargo, a su vez, se generaba una culpa colectiva. De la misma manera, Corifeo, que representa a Creonte, busca un cómplice en Antínoo, busca que él también se «ensucie las manos» con la peste del cadáver de Polinices.

Antínoo y Corifeo: las Voces del Pueblo

Antínoo cumple la función del coro de la ciudad. El personaje representa al común del pueblo en la época de la dictadura, que legitima el poder desde el miedo y el sometimiento. No se atreve a cuestionar la autoridad de Corifeo, menos la de Creonte; por lo general, se hace eco de Corifeo: antes de realizar una afirmación, espera para contar con la aprobación de su compañero. Cuando Corifeo dice «Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria», Antínoo secunda así: «¡Exacto!» (2011, p. 318).

Y cuando Corifeo le explica a Antínoo que el destino de Antígona ya está «sellado», este le responde «Yo no quiero verlo. ¡Ya vi con exceso!» (p. 321). A su vez, cuando Corifeo recuerda a Ismena, manifiesta que la joven «...andaba por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar» (p. 320). También el personaje advierte que es «[m]ejor no ver actos que no deben hacerse» (p. 318). En cada uno de estos diálogos, Gambaro evidencia otra práctica común durante la dictadura, la «diseminación del terror» dentro de la sociedad, que llevaba a no querer ver la realidad. En esta dirección, explica Calveiro que existía un porcentaje de desaparecidos «casuales», es decir, gente cuyo secuestro no estaba previsto, pero que por encontrarse presente en el momento de la detención, por ejemplo, fue secuestrada por *ver más de lo que debía*. La autora indica que estos desaparecidos casuales fueron importantes para diseminar el terror:

Justamente las víctimas «casuales» eran las que constituían la prueba irrefutable de la arbitrariedad del sistema y de su pretendida omnipotencia; ellos eran la demostración más cabal de un poder que se erigía como absoluto, capaz de decidir sobre la vida y la muerte de cualquiera (2003, p. 114).

Se explica, a través de la cita, la causa del terror de los personajes por saber más de lo que se debe, por «ver lo que no se debe», el reflejo de una sociedad atemorizada que sucumbe ante una maquinaria estatal que busca generar en ellos víctimas y cómplices, sometidos y artífices. En resumen, encontramos en la obra que la sociedad que calla por miedo es, a la vez, cómplice de la maquinaria de terror del Estado.

Antígona Recuerda el Amor

Una de las frases más celebres y recordadas de la obra de Sófocles es la que enuncia la protagonista al enfrentarse a Creonte

CREONTE: —Nunca el enemigo, ni después de muerto, es amigo.

ANTÍGONA: —No nací para compartir el odio, sino el amor.

CREONTE: —Pues baja al infierno, y si aún tienes ganas de amar, ama los muertos; que mientras que yo viva no mandará una mujer (Sófocles, 2012, p. 72).

La famosa frase le valió a la joven tebana el título de «mensajera del amor», la joven que da su vida para enterrar a su hermano pasa a representar, en el imaginario colectivo, a las masas oprimidas por la tiranía de sus gobernantes. Por el contrario, lejos de la imagen del amor, se sitúa la *Antígona furiosa*, de Gambaro. Como sucede con otras partes del texto, el conocido diálogo se resignifica en esta versión, en la cual aparece citado tres veces:

CORIFEO: —Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley!

ANTÍGONA: —Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio.

ANTÍNOO: —A veces te olvidás.

CORIFEO: —¡Lo escuchamos! ¡Y qué bien sonaba! Nací para compartir el amor ¡y no el odio!

ANTÍGONA: —Se lo dije a Creonte, que lleva siempre su odio acompañado, porque nunca viene solo. El odio.

CORIFEO: —La cólera. La injusticia (Gambaro, 2011, p. 320).

Gambaro agrega a la frase de Sófocles la premisa “porque soy mujer”, como una imposición o un mandato, venido desde la cultura patriarcal (König, 2002, p.16). La protagonista asume que por su condición de mujer debe amar. En la antigua Grecia, ellas eran las encargadas de llevar a cabo los lamentos fúnebres; en la Argentina, durante la dictadura, las Madres de Plaza de Mayo se encargaron de recordar y buscar a sus hijos. Pese al paso del tiempo y a las diferencias culturales, en las dos culturas el rol femenino se asocia a la protección, al cuidado y al recuerdo de los seres queridos.

Antínoo acusa a la joven de que a veces se olvida de su deber de compartir el amor; ella retruca que el odio nunca viene solo. Creonte y los militares traen no solo el terror, sino también el odio que se propaga. Recordar el amor en los tiempos de odio es una tarea que Antígona “furiosa” no puede cumplir. Finalmente, en el momento de rememorar y revivir la muerte, ella dice:

ANTÍGONA: —Orgullosamente, Hemón irá a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací para compartir el amor y no el odio. [Pausa larga]. Pero el odio manda. [Furiosa]. El resto es silencio. [Se da muerte con furia] (p. 328).

Encontramos, como en el principio de la obra, una referencia a Shakespeare: el texto empieza y termina con la alusión al dramaturgo inglés. En este caso, Antígona toma la voz del protagonista de la tragedia y se hace eco de ella. Hamlet antes de morir pide que su historia sea rememorada, que sea contada, que no se pierda la verdad, porque luego de la memoria solo queda el silencio y la muerte para el joven príncipe. Antígona, por su parte, se une al silencio que reina en un mundo de odio. Ella es una desaparecida y, por lo tanto, su historia queda en silencio como la de todas las víctimas de la dictadura. Está en quienes recuerden su historia la tarea de mantenerla viva.

En su final, la heroína asume que no supo que el odio manda, hasta que fue muy tarde. En la recreación de Gambaro, Antígona baja al infierno, tal como le indicó Creonte, y se da cuenta de que el amor no puede convivir con el dolor, con la injusticia, con la hipocresía, con la muerte y con la negación. El infierno es un café en Buenos Aires en la década del setenta, es la dictadura.

Ahora deseamos remitirnos a uno de los momentos críticos de la obra, donde Antígona proclama esto: «No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces, y él muera mil veces» (p. 325). Esta

tendencia a la repetición es propia del trauma, como afirma Dominick La Capra en *Escribir la historia, escribir el trauma*:

[p]redominan en el trauma y el *acting out* postraumático, situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos entrampados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta (La Capra, 2005, p. 46).

CONCLUSIÓN

En nuestro análisis, *Antígona furiosa* alegoriza la dictadura militar argentina del setenta, usa el texto de Sófocles como una excusa para reconstruir, a través del recuerdo de la tragedia, el recuerdo de los desaparecidos, los supervivientes y sus voces. Mientras la memoria siga fragmentada, mientras las Madres de Plaza de Mayo sigan buscando a sus hijos o a sus nietos, y la sociedad continúe negando la realidad, Antígona se verá obligada a morir, mil veces más, con furia.

Referencias Bibliográficas

- Benítez, D. y Mónaco, C. (2007). La dictadura militar, 1976-1983. *Problemas socioeconómicos contemporáneos* (pp. 151-174). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Benítez Navarro, J. (2001). La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro. *CyberHumanitatis* 20. Recuperado de http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html
- Calveiro, P. (2003). Memorias «Virósicas». Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina. *Acta Poética* 24 (2), 111-134. Recuperado de [file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-MemoriasVirosicasPoderConcentracionarioYDesaparici-2728644%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-MemoriasVirosicasPoderConcentracionarioYDesaparici-2728644%20(2).pdf)
- Gambaro, G. (2011). *Antígona furiosa*. En *Griselda Gambaro: Teatro* 3 (313-328). Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- Halbwachs, M. (1950). *La Memoria colectiva*. Recuperado de <https://www.scribd.com/doc/141999311/Halbwachs-Maurice-La-Memoria-Colectiva-pdf>
- Kriegsmarine (1942) (6 de mar. de 2010). *Videla habla de los supuestos «desaparecidos» - 1979* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9MPZKG4Prog>
- König, I. (2002). Parodia y transculturación en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Chilena de Literatura* 61, pp. 5-20. Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1663/1541>
- La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Marechal, L. (1989). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet, Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Sófocles. (2012). *Antígona*. [Trad. Nerio Tello]. Buenos Aires: Longseller.
- Steiner, G. (1991). *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa

Notas

- * Juliana Schenberger es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras, en la Universidad del Salvador. Actualmente se desempeña como docente de Prácticas el Lenguaje y Literatura en el Colegio Solar del Pilar, en la Escuela n.º 17 y en el Instituto Cardenal Copello, donde también coordina el grupo de Jóvenes emprendedores.