

## **Versiones de Antígona: palabra, silencio y cuerpo femenino**

Mg. María Magdalena Uzín

Universidad Nacional de Córdoba

En la narrativa y el teatro argentinos, hay una serie de versiones y lecturas de la tragedia de Antígona, a partir del modelo arquetípico de Sófocles. Centrándonos en algunas novelas, y en las versiones teatrales más cercanas en su referencia al modelo, y que por su proceso de producción y difusión dan un valor central al texto dramático (a diferencia de obras que se producen en función de su puesta en escena, y permanecen en gran parte inéditas), proponemos en este trabajo discutir en primer lugar una perspectiva metodológica que ponga en relación los dos géneros literarios abordados, para analizar en los textos seleccionados las maneras en que se articula uno de los conflictos fundamentales de la historia de Antígona, el conflicto entre la familia y el estado, la ley del parentesco y la autoridad estatal, y cómo se articula ese conflicto en la posibilidad de los personajes femeninos de tomar la palabra en los espacios públicos y privados. El trabajo va a presentar algunas hipótesis y líneas de trabajo para el abordaje de las obras teatrales de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* (1951) y de Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), y las novelas de Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (1962) y de Antonio Di Benedetto, *Los suicidas* (1969), a partir de las lecturas críticas de Judith Butler en *El grito de Antígona*, en especial en su discusión de las lecturas hegelianas de la obra, y los aportes de Hélene Cixous sobre la palabra y la escritura “femeninas”.

*Antígona*, de Sófocles, es parte del ciclo de *Edipo Rey*, y es una de las tragedias más reescritas en todas las épocas: George Steiner cuenta cientos de versiones, y eso sin incluir las versiones latinoamericanas (en *Antígonas*). En 1951, durante el primer gobierno peronista, la *Antígona Vélez* de Marechal sitúa en un ambiente rural argentino, en la pampa, este modelo clásico de la joven suicida, en un intento programático de llamar a la conciliación entre peronistas y antiperonistas. Griselda Gambaro presenta en 1986, tres años después del regreso de la democracia tras la dictadura militar de 1976-1983, su *Antígona furiosa*, trayendo otra vez el mito de la hija de Edipo a la Argentina, esta vez para denunciar las violaciones de los derechos humanos de la dictadura. Además de estas dos versiones directas de la tragedia, hay que tener en cuenta la intertextualidad con *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato, 1962), que retoma y reelabora el tópico del incesto y el suicidio. Y en 1969, *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto retoma un elemento tal vez secundario pero siempre presente en las reescrituras de Antígona, el suicidio de los amantes, el pacto suicida (recordemos que Hemón, novio de Antígona e hijo de Creón, se suicidia también al encontrar muerta a su prometida).

En *El grito de Antígona*, la teórica feminista Judith Butler discute las principales interpretaciones de la obra de Sócrates y la figura de Antígona. Entre ellas, la de la feminista francesa Luce Irigaray, que ve en Antígona un principio de desafío femenino al estatismo, un ejemplo de antiautoritarismo; y la de Hegel, que ve en ella la transición del matriarcado al patriarcado y el principio del parentesco moderno. Por el contrario, la hipótesis de Butler sostiene que Antígona no puede representar los principios normativos del parentesco, ya que está envuelta en el legado incestuoso de Edipo y Yocasta, que confunde su posición en el sistema. Como figura política, además, apunta

no a la política como cuestión de representación, sino a las posibilidades políticas que emergen cuando los límites de la representación y la representabilidad son expuestos (¿a quién representa Antígona? ¿en nombre de quién habla?).

Antígona sólo puede cometer el acto de desafío al poder encarnando las normas del mismo poder al que se opone. Lo que da poder a sus actos de habla es la operación normativa que encarnan sin convertirse en ellas. Antígona enfrenta a Creón hablando en la esfera pública, cuando debería, como niña y mujer, estar confinada al mundo privado, pero lo hace, no reivindicando su acto, sino negándose a negarlo. Se apropia de la retórica de la agencia de Creón: afirma su propia soberanía, pero apropiándose de la voz de la autoridad a la que se opone. Repite también el acto de desafío al Estado de su hermano, lo reemplaza y lo territorializa. Asume la masculinidad vencéndola, pero también idealizándola. En este punto podemos señalar algunas relaciones de esta lectura de Butler con las propuestas de Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Puede hablar un subalterno?*, quien a partir de las propuestas postestructuralistas en un contexto postcolonial, responde a su pregunta de manera negativa: el subalterno *no puede hablar*, ya que el subalterno (la mujer, el sujeto colonial) está siempre constituido como lo Otro por el mismo lenguaje que podría utilizar. Antígona reivindica su acto en el mismo lenguaje que la condena. Butler señala que no sólo el Estado presupone el parentesco y viceversa, sino que los actos hechos en nombre de un principio tienen lugar en el idioma del otro, confundiendo su distinción a nivel retórico y poniéndola en crisis.

Las propuestas de Hélene Cixous abordan también la problemática de la relación de la mujer con la palabra, y las posibilidades que ofrece la literatura como espacio para esa palabra femenina que subvierte el sistema de pensamiento masculino. En *La risa de la Medusa*, Cixous analiza las relaciones entre cuerpo, escritura y sexualidad femeninas, a la vez describiendo y criticando la represión “parental-conyugal-falocéntrica” de la mujer en esos tres ejes entrecruzados y proponiendo la conquista de la escritura de y para las mujeres como ruptura y superción de esa represión. La escritura ha sido, dice Cixous, un lugar donde la “economía libidinal y cultural”, “típicamente masculina” ha perpetuado la *oposición* sexual (represiva, no la *diferencia* sexual), un lugar “en el que la mujer no ha tenido nunca su palabra”. Se censura así al cuerpo y a la palabra de la mujer, y acceder a la escritura, atravesar esa censura, la “Toma de la Palabra”, es la “estrepitosa entrada *en la Historia*, que siempre se ha constituido *sobre su represión*.” (p. 26 en cursiva en el original). Cixous señala que hablar en público es siempre una transgresión para la mujer, y aún más: “Doble desamparo, pues incluso si transgrede, su palabra cae casi siempre en los sordos oídos masculinos, que no oyen de la lengua sino lo que habla en masculino” (p. 26). En otro texto posterior, *La venida a la escritura*, desarrollando más el tema de la *palabra*, señala también que hablar “no deja huellas: puedes hablar- eso se evapora, los oídos están hechos para no oír, la voz se pierde-“ (p. 42). Es decir, si la palabra es permitida a la mujer, es bajo la condición de ser ignorada, de no ser efectiva, de carecer de efectos sobre el/los receptor/es.

Estas propuestas teóricas proceden de marcos críticos y teóricos divergentes en algunos aspectos, pero coincidentes en otros. Spivak, desde los estudios de la poscolonialidad; Butler, desde el feminismo crítico norteamericano y la teoría queer; Cixous, desde un feminismo francés menos abordado últimamente. En los tres casos, sin embargo, es explícito y fundamental el diálogo enriquecedor con el postestructuralismo en general, y en especial con algunos desarrollos de la deconstrucción de Jacques Derrida. La idea que subyace en las tres propuestas que hemos comentado, que la voz femenina (subalterna, otra) no puede hablar, porque el único lenguaje disponible para ello es el mismo lenguaje que instituye el logocentrismo, el falocentrismo “patriarcal”,

es una idea central en la propuesta de Derrida, que se puede rastrear el textos como *La escritura, el signo y el juego*, y se desarrolla en *El Monolingüismo del Otro*.

Teniendo en cuenta estas propuestas teóricas, veremos entonces cómo se construye en cada obra la voz de la mujer y su opuesto o complemento: el silencio de la desterritorialización. La palabra del personaje femenino produce diferentes efectos y está marcada por diferentes modalidades: ausencia, indiferencia, desplazamiento. Las voces de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas*, la de la Antígona de Gambaro, la de la protagonista de *Los suicidas*, son voces entrecortadas, donde es mayor el peso de lo no-dicho, donde es lo que se oculta lo que impulsa a las acciones de los personajes masculinos, y no lo que ellas efectivamente dicen, que es sometido a la sospecha o la indiferencia. Estas voces son subalternas, ya que no hay un lenguaje, una gramática, una tónica que les permitan expresar eso que se esconde detrás de sus palabras y se revela en sus silencios. Se podrían plantear algunas diferencias aquí con la obra de Marechal, pero igualmente, las palabras de su Antígona son en última instancia mucho menos eficaces que el sacrificio de su suicidio para lograr ese orden, ese equilibrio que la obra propone como tesis. Estas mujeres están interviniendo de alguna manera en el espacio público, político, histórico, social, más allá del mundo femenino de lo doméstico, pero el lenguaje de lo público sigue siendo elusivo para la voz femenina, que debe trabajar más con el silencio y el desplazamiento para encontrar su eficacia, eficacia que en estas obras es puesta fundamentalmente en duda con la sanción de los suicidios de las mujeres.

A partir de estos lineamientos teóricos, hemos formulado una serie de interrogantes que se constituyen en instrumentos para el análisis de las obras, y vamos a desarrollarlos brevemente centrándonos primero en dos de las obras propuestas, *Antígona Vélez* de Marechal y *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato:

1- En primer lugar, nos preguntamos cómo se construye en las obras analizadas el lugar de los sujetos femeninos en la red del parentesco. En cada una de las obras, el personaje femenino aparece en diferentes relaciones familiares, sociales, económicas. Por ejemplo, en la obra de Marechal la familia aparece como un lugar mucho menos problematizado que en *Sobre héroes y tumbas*, donde el espacio familiar es un lugar de decadencia, relaciones incestuosas, personajes que alteran la relación entre el presente y el pasado, la cordura y la locura, lo normal y la ruptura de las normas. A partir de estos elementos, el fantasma del incesto aparece en las obras de maneras muy distintas: desplazado en la obra de Marechal, donde es el novio de la joven protagonista el que ha sido criado como un hermano (y no se sugiere una relación incestuosa con el hermano muerto a quien quiere enterrar); permeando todas las relaciones familiares de los Olmos en la novela de Sábato. En consecuencia, el suicidio de las protagonistas cobra un valor muy diferente: En Marechal, se trata de un *acto sacrificial*, de una especie de purificación del vínculo social a partir del cual se puede fundar una organización social fundada en la autoridad del Estado y no en los vínculos familiares (en una lectura muy hegeliana del mito). En Sábato, el suicidio de Alejandra es también un acto de purificación, pero sus alcances son mucho más problemáticos, se trata de la culminación de un sistema decadente, desfasado en el tiempo, que se cierra en sí mismo, sin abrir posibilidades en un campo social al que permanece ajeno.

2- En segundo lugar, veremos cómo se construye en cada obra la voz de la mujer y su opuesto o complemento: el silencio de la desterritorialización. La palabra del personaje femenino produce diferentes efectos y está marcada por diferentes modalidades: ausencia, indiferencia, desplazamiento. Las voces de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas*, la de la Antígona de Gambaro, la de la protagonista de *Los suicidas*, son voces entrecortadas, donde es mayor el peso de lo no-dicho, donde es lo que se oculta lo que impulsa a las acciones de los personajes masculinos, y no lo que ellas efectivamente dicen, que es sometido a la sospecha o la indiferencia. Estas voces son subalternas, ya que no hay un lenguaje, una gramática, una tónica que les permitan expresar eso que se esconde detrás de sus palabras y se revela en sus silencios. Se podrían plantear algunas diferencias aquí con la obra de Marechal, pero igualmente, las palabras de su Antígona son en última instancia mucho menos eficaces que el sacrificio de su suicidio para lograr ese orden, ese equilibrio que la obra propone como tesis. Estas mujeres están interviniendo de alguna manera en el espacio público, político, histórico, social, más allá del mundo femenino de lo doméstico, pero el lenguaje de lo público sigue siendo elusivo para la voz femenina, que debe trabajar más con el silencio y el desplazamiento para encontrar su eficacia, eficacia que en estas obras es puesta fundamentalmente en duda con la sanción de los suicidios de las mujeres.

### Obras analizadas

*Antígona Vélez* (Leopoldo Marechal, 1951)  
*Antígona furiosa* (Griselda Gambaro, 1986)  
*Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato, 1962)  
*Los suicidas* (Antonio Di Benedetto, 1969)

### Bibliografía

Butler, Judith (2001) *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial.  
Cixous, H. y Derrida, J. (2004) *Lengua por venir. Seminario de Barcelona*, Barcelona, Icaria.  
Cixous, H. (2004) *Deseo de escritura*, Barcelona, Reverso.  
Derrida, Jacques (1972) "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama,  
----- (1997) *El Monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial.  
Hegel, G. W. F. (2007) *Fenomenología del espíritu*, Buenos Aires, FCE.  
Spivak, Gayatri Chakravorty, (1998) "¿Puede hablar un subalterno?", en *Orbis Tertius*, VI, 175-235.  
Steiner, George (1984) *Antigone*. New York, Oxford, Oxford University Press.