

EL TEMA DE ANTIGONA EN HISPANOAMERICA *

INTRODUCCION

No tiene nada de extraño que una literatura en eclosión maravillosa, como lo es la actual literatura hispanoamericana, pretenda americanizar el mito clásico, poniéndose de relieve, una vez más, su polisemia. Plumas dispares y personalísimas, como la del argentino Leopoldo Marechal, la del colombiano Gabriel García Márquez, la del cubano Antón Arrufat y la del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez han posibilitado esa americanización. En cada uno de ellos se opera una refundición original y propia. Y, aunque cada uno de ellos remodela desde su circunstancia peculiar, en todos resplandece, como rasgo común, el mestizaje. Examinémoslas una a una.

1. 1951. **Leopoldo Marechal**. *La Antígona Vélez*, de Marechal, es, acaso, la primera Antígona americana. Este adjetivo "americana" debe entenderse en el sentido literario de la americanidad, ya que el autor americaniza plenamente a la protagonista tebana. Además de esta primacía, su drama ostenta otra, la del apellido de Antígona, que en lugar de particularizarla e individualizarla la generaliza más, como la frecuencia del mencionado apellido lo da a entender.

La Antígona Vélez se estrenó en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, en 1951, obteniendo con ella Marechal el Premio Nacional de Drama. Sin embargo, su publicación no se realizó hasta casi quince años después, en 1965.¹

Para entenderla en su esencia debemos trasladarnos mentalmente a la época del *Facundo Quiroga* de Sarmiento, cuyo ambiente parece evocar el nombre de Facundo Galván de la obra y, así mismo, el de *Martín Fierro*, de Hernández, a quien recuerda, en algún sentido, el Martín Vélez del drama. Es decir, debemos remontarnos a la época de la conquista de la pampa por el gaucho frente al indio cimarrón. Porque se trata de una Antígona argentinizada, patriótica, que se sacrifica en beneficio de su pueblo.

El argumento lo resumiríamos así: Don Luis Vélez, dueño de la estancia La Postrera, situada hacia el sur de Buenos Aires, "murió sableando a los infieles en la costa del Salado" (p. 12). A su muerte, don Facundo Galván, asumió la tutoría

*Estas páginas pertenecen a mi tesis de maestría por la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (1983). Dicha tesis versó sobre "*La pasión según Antígona Pérez y la tradición antigonia en el teatro europeo e hispanoamericano actual*". Migdalia González.

de sus hijos -Antígona, Carmen, Martín e Ignacio- hasta que los varones, pudieran manejar un sable contra la chusma del sur y un arado contra la tierra sin espigas" (p. 12). Uno de sus hombres recuerda una frase suya: "Los enemigos de 'La Postrera', son mis enemigos" (p. 12), que servirá de apoyo psicológico y motivacional a don Facundo.

Al llegar a su mayoría de edad, uno de los hermanos Vélez, Ignacio, desertó -no se dice por qué- de La Postrera y se unió a los pampas, para regresar contra ella en una incursión depredadora. Pero, aunque no se dice por qué traicionó a su casa, se insinúa que fue por ambición:

Hombre 1º. -Ignacio Vélez quería regresar como dueño a esta casa, y a este pedazo de tierra y a sus diez mil novillos colorados.

Viejo.- ¡Era lo suyo!

Hombre 1º. -¿Y quién se lo negaba? Suyo y de sus hermanos. (p. 11)

El resultado de la incursión fue "una carnicería de pampas muertos" (p. 10), en la que no faltaron los cadáveres de los dos hermanos: el de Ignacio, que "lucía en la frente un balazo como una estrella" (p. 10-11), expresión que puede aludir a la señal que Dios puso en la frente del envidioso Caín, y el de Martín, atravesado por una "hermosa lanzada" india que le dejó en el costado "una pluma de flamenco" (p. 9), en ese costado que a una de las viejas le recuerda el costado de Cristo Jesús (p. 10).

Como sanción a los hechos, Don Facundo Galván ordena que a Martín se le haga el velorio debido en la estancia y que sea enterrado allí mismo "como una buena semilla" (p. 20) mientras que para Ignacio, que murió "peleando contra su gente" (p. 11), se le debe abandonar insepulto para los caranchos y demás "invitados de pico y garra" (p. 11) que merodeaban ya por el aire al olor de su carne difunta.

La razón que él esgrime para actuar de este modo no es otra que la defensa del terruño, al que se agarra con todo su corazón con la esperanza de que algún día se pueda vivir en él en paz sin hombres que sangren y sin mujeres que lloren y cada uno pueda nacer y morir en él en paz porque "la tierra es del hombre cuando ...puede nacer y morir en ella" (p. 22).

Su disposición de dejar insepulto a Ignacio, al que no quiere ni que se lo nombre, le resulta dolorosa, pero ineludible, porque su carroña gritará, no para él

que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean podrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura. (p. 24)

Antígona le exige que le diga de qué ley se trata. A lo que don Facundo responde que no es otra que “La de agarrarse a este suelo y no soltarlo” (p. 24), cosa que ella reconoce, ciertamente, como “una ley justa” (p. 24), pero no tanto como la de Dios que “ha mandado enterrar a los muertos” (p. 25). Y, en virtud de esa ley y de otra que ella ha practicado con sus hermanos -la de la maternidad espiritual-, se aventura en la noche, desafiando las amenazas de don Facundo que ha preferido contra el posible transgresor de su orden un “más le valdría no haber nacido” (p. 25), y entierra el cadáver de su hermano.

Averiguar quién ha sido el delincuente no resulta difícil. Don Facundo requiere los servicios de un “Rastreador” -gaucho especializado en huellas, muy eficaz-. En el caso que se le propone también. Y así, mientras don Facundo piensa que “el que lo hizo no puede ser de la casa (p. 30), el “Rastreador” concluye:

-Señor, de la casa es. Hay una huella de pasos que va desde la Puerta Grande hasta la tumba, y vuelve a la casa por el mismo lugar. Es un pie con bota de potro. A la ida, el hombre ha cargado la pala del entierro; al volver la trae arrastrándola. (p. 31)

Esta revelación produce un gran alboroto entre los hombres y mujeres de la estancia. Los primeros se excusan arguyendo que pasaron la noche velando las armas contra el posible ataque de los pampas infieles; las segundas, que permanecieron rezando rosarios hasta dormirse como los cirios del velorio.

Pero la expectación se disuelve enseguida, ya que el “Rastreador” regresa con las prendas y la pala de quien realizó el sepelio, prendas, por cierto, masculinas:

Rastreador. -(A Don Facundo) Aquí están las prendas. (Las deposita en el suelo).

Don Facundo, -¿Las del hombre que sepultó a Ignacio Vélez?

Rastreador - (Turbado). No es fácil decirlo. Seguí el rastro y di con esas cosas. Las llevaba el mismo que cavó anoche una sepultura.

Don Facundo. -¿Dónde ha encontrado esas prendas? (Silencio apenado del Rastreador). ¿Dónde?

Rastreador. -(Baja la cabeza y dice:) En el cuarto de Antígona Vélez. (p. 33)

A renglón seguido, se produce el obligado encuentro entre don Facundo y Antígona. Aparece un intercesor, Lisandro, el hijo de don Facundo, un Lisandro que en los últimos cuadros finales nos recuerda al Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra* como al Novio de *Bodas de Sangre*.

Don Facundo no escucha las razones de su hijo, ni las de Antígona, pero modifica su sentencia. Hará que sus hombres seleccionen el mejor alazán de la tropilla y que lo ensillen para que el atardecer emprenda una gran carrera desde la Puerta Grande de la estancia, y se lleve sobre los lomos a Antígona hacia la noche del sur y de los indios pampas:

Don Facundo. -Yo he dado mi ley a esta casa. El que tenga otra debe salir, hombre o mujer.

Lisandro. -¡Padre, no es justo! Eso vale tanto como la muerte.

Don Facundo. -(A Lisandro) ¿Lo podrías jurar? Yo no. Todo estará en las patas de un caballo. Entre su ley y la mía, que Dios juzgue. (p. 39)

La ordenanza se cumple y Antígona sale hacia el sur, hacia la costa del Salado, donde murió su padre, hacia ese sur “amargo porque no da flores todavía” (p. 46).

Sale en “un alazán fiestero” (p. 52), galopando contra el sol. Pero no ha de estar sola. Bruscamente, Lisandro se desase de los guardianes que le retenían, monta “en un potro como de tinta” (p. 53), y se precipita hacia su encuentro.

Al día siguiente, un sargento del Capitán Rojas, que había perseguido a los indios hasta más allá del Salado, llega a La Postrera con los cadáveres que encontró en el bajío: “Estaban juntos -dice- y como atravesados por la misma lanza” (p. 57). La reacción final de don Facundo, con la que se cierra el drama, da un sentido optimista y patriótico a la obra.

Don Facundo. -(Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres:) Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, están casados.

Mujeres. -¿Casados?

Don Facundo. -(Doliente y a la vez altivo). Eso dije.

Hombre 1º. -(A Don Facundo). Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos.

Don Facundo. -¡Me los darán!

Hombres 1º. -¿Cuáles?

Don Facundo. - Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre. (p. 58)

El desvío respecto a la tragedia de Sófocles no puede ser más evidente: Marechal -cuyo drama también es histórico- ha convertido el conflicto político religioso en otro esencialmente telúrico y familiar, en el que desaparece tanto el "fatum" sofocleo, como el heroísmo cívico.

En ella ha desaparecido también la figura de Eurídice, con lo que se descarga de dramatismo el final, que es francamente optimista y positivo, ya que la sangre es signo de fecundidad y de armonía futura.

Por otra parte, don Facundo no es un político, sino un agricultor, un estanciero; ni Antígona es tampoco una disidente desde el punto de vista ideológico. Antígona reconoce el mérito de las intenciones de don Facundo, al que veladamente se idealiza como caudillo, pero como madre, más que como hermana -se insiste en el hecho de haber realizado con sus hermanos las tareas de una madre²- quebranta la prohibición de éste y le da sepultura al hermano desertor. Y no una simple sepultura, sino una sepultura cristiana, ya que coloca una cruz sobre su tumba. Esta es una tumba que todos respetan -nueva divergencia con el original- cumpliéndose así la ley de la pampa, que tiene sus leyes "que nadie ha escrito en el papel, y que sin embargo, mandan" (p. 11). De este modo, el simbolismo y el sentido cristiano penetran de lleno toda la obra, que hasta cierto punto prefiguran en Lisandro y Antígona, al nuevo Adán y a la nueva Eva de una nueva tierra prometida.³

Por lo que a la estructuración del texto se refiere, Marechal lo organiza en seis cuadros y en lugar de un Coro, aparecen cuatro -el de las mujeres, el de los hombres, el de las brujas y el de las mozas- que confieren al texto tanto de una atmósfera de ritualismos y expectación como de lirismo. Porque, aunque escrito en prosa se trata de un teatro que podríamos calificar de poético, ya que su lenguaje -muy próximo al de García Lorca- se halla penetrado por el sentido metafórico y simbólico.

Lo lorquiano se percibe, particularmente, en el telurismo -nuevo elemento de desvío respecto a Sófocles- en esa presencia viva de la naturaleza como telón de fondo de casi todas las escenas. La naturaleza, en consonancia con una de las características más típicas de la literatura hispanoamericana, adquiere carácter de protagonista y se le da un tratamiento cuidadoso.

Pero la dimensión propiamente lorquiana aparece, sobre todo, en lo nocturnal, en los exorcismos brujeriles y en la presencia de la luna.

El sentido poético se detecta también en el tono elegíaco que respira la obra. Una obra, en la que la fidelidad al espíritu gaucho, nos hace evocar al *Facundo Quiroga* de Sarmiento y al *Segundo Sombra* de Güiraldes. Un lector atento, percibiría otra presencia más: la de Leopoldo Lugones en su poema *A Histeria*.⁴

2. 1955. **Gabriel García Márquez**, *La hojarasca*. *La hojarasca* no es una creación dramática, sino una novela. Pero, como tan certeramente lo detectó Pedro Lastra, tiene como fundamento estructural la tragedia sofoclea,⁵ ya que arraiga tanto en *Edipo Rey*, como en *Antígona*. Más sin duda en ésta que en aquélla, como la cita que el autor presenta en el frontispicio de su relato lo da a entender;⁶ cita larga que constituye tanto una clave como un eje, y que preludia, simultáneamente, la presencia de una visión trágica.

En el fondo, *La hojarasca* no es más que un fragmento de la historia de Macondo, desde su fundación, por gentes que huían de "La guerra grande"⁷ hacia finales del siglo XIX,⁸ hasta su decadencia total hacia 1928, que es el momento desde cuya perspectiva se inicia el relato (p. 109, 28).

En su prehistoria, este Macondo, que se constituye en pueblo como resultado de una guerra civil, se percibe como un pequeño paraíso, como una "tierra prometida" (p. 39), con su aristocracia y con sus güajiros. Un día de 1903 llegaron a él dos personas: un médico, que se aloja en la casa del coronel Aureliano Buendía, y un sacerdote, a quien apodarían El Cachorro, que se instala en su parroquia.

Los dos no se conocerían hasta muchos años después. El primero, de temperamento taciturno y reconcentrado, ejerce su profesión atentamente hasta la llegada de la Compañía bananera en 1907. Esta, con sus seguros y sus médicos, le roba prácticamente la clientela y él se queda en el pueblo sin ninguna función, olvidándose poco a poco de sus conocimientos, desinteresándose y aislándose de todos.

Con la Compañía bananera llega también el bienestar material: el ferrocarril, nuevos servicios médicos, dinero, diversiones, despilfarro. Este bienestar alcanza su apogeo hacia 1915. Pero tres años después, hacia 1918, exprimida y arruinada la tierra por la voraz reproducción, la Compañía bananera abandona Macondo, dejándolo material y moralmente destruido. Materialmente, porque la tierra quedaba esterilizada y sin recursos para vivificarla; moralmente, porque el pueblo, habituado a ganar fácilmente el dinero, se ha corrompido y pervertido por su causa.

A finales de ese mismo año, de 1918, con motivo de unas elecciones dominadas por la intriga; "Macondo fue atropellado por un grupo de bárbaros armados" (p. 123), y el pueblo "empavorecido" recordó que quedaba todavía un doctor:

Entonces fue cuando pusieron las parihuelas contra la puerta, y le gritaron (porque no abrió; habló desde dentro); le gritaron: "Doctor, atiende a estos heridos que ya los otros médicos no dan abasto", y él respondió (y tampoco abrió la puerta), imaginado por la turbamulta en

la mitad de la sala, la lámpara en alto, iluminados los duros ojos amarillos: "Se me olvidó todo lo que sabía de eso. Llévenlos a otra parte" y siguió (porque la puerta no se abrió jamás) con la puerta cerrada, (p. 123-124 y p. 25-26)

Cinco años después, el coronel Buendía, librado de la muerte por el doctor, quiso saldarle la deuda, pero él respondió:

"Usted no me debe nada, coronel. Pero si quiere hacerme un favor, écheme encima un poco de tierra cuando amanezca tieso. Es lo único que necesito para que no me coman los gallinazos". (p. 125)

Naturalmente, el coronel se lo promete. Y cuando tres años después, hacia finales de 1925, el doctor amanezca tieso, por haberse ahorcado, Aureliano Buendía cumplirá su promesa.

Estos dos episodios básicos de *La hojarasca* -el de la puerta que no se abre ante los heridos y el de la promesa de sepultura- son los que vinculan a la obra con las tragedias de Sófocles. Porque *La hojarasca* es, desde el punto de vista del contenido, más que una crónica de Macondo, la historia de una venganza y, desde el punto de vista de la forma, es mucho más que tres monólogos superpuestos en un velorio, más que una técnica retrospectiva en la que se asocian anacrónicamente un conjunto de datos; es la interpretación de una realidad social, a la luz de la más prestigiosa tradición sofoclea. La clave para esta interpretación nos la da el autor desde el principio.

Al final de *Edipo en Colono*, Polinices, maldecido por su padre, obtiene de sus hermanas Antígona e Ismene, la promesa de que no lo dejarán sin sepultura. Pero ocurre, que habiendo muerto luchando contra Tebas, Creonte prohíbe que se le entierre, si bien Antígona afronta todos los riesgos de la prohibición y realiza sobre él las ceremonias funerarias que lo salven de la condenación de inexistencia eterna.

También en *La hojarasca* el doctor ha obtenido de parte del coronel la promesa de que cuando muera lo sepultará. Pero antes -y en esto difiere *La hojarasca* de la tradición clásica- el pueblo lo había condenado implícitamente a la insepultura por haber defraudado sus esperanzas, la noche en que acudió en su auxilio. En este sentido, en el médico de Macondo se repite la condenación de Polinices al rebelarse contra Tebas. Pues si en aquella ocasión no se solidarizó, su insolidaridad será para siempre. Por eso Macondo no permitirá su sepultura. Pero el coronel, tan inflexible y enterizo como Antígona, afronta la confabulación y la venganza colectiva y cumple con su promesa. Aunque en realidad, y en esto se parece también a Antígona (quien habrá elegido el amor), más que por respaldar su compromiso o por la tranquilidad de su conciencia, le dará sepultura porque posee el sentido de la piedad y de la "caridad" (p. 27) incluso.

Las similitudes con *Antígona* no se limitan al paralelismo "Doctor-Polinices" y "Coronel-Antígona". Lastra ha percibido varias más, como la de la identidad entre "El Cachorro-Eteocles" y la relación fraternal de aquél con el Doctor-Polinices", cuyo parecido fisonómico resulta extraordinario, si bien, desde el punto de vista espiritual son dos personalidades antagónicas. Los dos llegaron al pueblo en el mismo día; los dos han muerto ya: El Cachorro en 1924; el Doctor en 1928. El primero, como Eteocles, fue objeto de unos funerales solemnísimos. El día de su muerte "todo el mundo arrancó las flores y los arbustos de su huerto y los llevó a su tumba, a rendirle ...su tributo final" (p. 123). En cambio el doctor, como Polinices, es objeto de la inmisericordia unánime de Macondo, pues hasta el padre Angel, que es el nuevo párroco, le recrimina al Coronel:

"Ni siquiera permitiré que sepulten en tierra sagrada a un hombre que se ahorca después de haber vivido sesenta años fuera de Dios. A usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía". Yo le dije: "Enterrar a los muertos, como está, escrito, es una obra de misericordia". Y el padre Angel dijo: "Sí. Pero en este caso no nos corresponde hacerla a nosotros sino a la sanidad". (p. 26-27)

También la actitud de Ismene, que no se arriesga a respaldar a Antígona se deja entrever de algún modo, en la figura de Adelaida, que no se atreve a acompañar a su esposo, el Coronel, en el velorio, sino que trata de disuadirlo y se endurece con el recuerdo del suicida (p. 118-119).

Otras semejanzas con la antigüedad clásica griega serían: la concepción de la muerte como un viaje largo y su significación por ahorcamiento.

Respecto a lo primero, existía la costumbre de colocar en la tumba, que había de ser la futura morada del difunto, todas sus pertenencias. En este sentido, tal parece que Aureliano Buendía repitiera el ritual clásico, ya que deposita en el ataúd del médico, como si fuera su maleta de viaje, todo lo que éste tenía: sus camisas, su caja de dientes, su retrato, su viejo formulario médico... y piensa:

Ahora está de viaje otra vez. Lo más natural es que en el último se lleve las cosas que le acompañaron en el penúltimo. Por lo menos, eso es lo más natural. Y entonces me parece verlo, por primera vez, cómodamente muerto. (p. 28-29)

En cuanto al significado de la muerte por ahorcamiento, como en el caso de Yocasta en *Edipo Rey*, la antigüedad griega la consideraba como infamante y como una muerte propia de seres impuros. El doctor se suicida así. Algunas reflexiones del Coronel sugieren ese sentido de infamia.

Para concluir diremos dos cosas más: primera, que si García Márquez ha recurrido a la tragedia sofoclea para estructurar *La hojarasca* es porque su crónica tiene una honda dimensión trágica: la tragedia de un pueblo que se autodestruye. Y se autodestruye como consecuencia de la llegada de la Compañía bananera que, junto al aparente progreso, aporta una atmósfera de odio y de incomunicación que arruina el espíritu de Macondo. Segunda, que aunque se distancia notablemente de la naturaleza y del conflicto de *Antígona*, coincide con ella en la aplicación básica de su argumento y de su simbolismo fundamental para el análisis de la crisis socio-cultural de un pueblo.

3. 1968. Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*.⁹ Arrufat es uno de los escritores cubanos silenciados por el sistema castrista. Al parecer, según declaraciones de Cabrera Infante,¹⁰ por su condición de homosexual. La razón profunda no es, sin embargo, ésa, sino su aparente disidencia ideológica. El hecho de que sus obras¹¹ no se encuentren en las librerías y las bibliotecas cubanas,¹² así lo da a entender. Esto ha hecho que nuestra información sobre *Los siete contra Tebas*, sea sólo indirecta¹³ y, por lo tanto, insuficiente.

Al parecer, Arrufat modifica el sentido del mito tebano, ya que su Eteocles representa una nueva dirección en el gobierno respecto al de su hermano Polinice, a quien prácticamente ha destituido y quien representa la axiología tradicional de la casa de Layos.

Como es sabido, a la muerte de Edipo, sus dos hijos se sortean el gobierno alternativo de Tebas. Eteocles, a quien le correspondió por suerte la primera alternativa mandatoria, se instaló en el poder con un propósito: el de organizar y crear una nueva sociedad tebana en la que implantase la justicia popular, aunque para ello tuviese que romper con el aristocratismo de la tradición paterna, ya que para él, ésta significaba la injusticia. En este sentido, su actuación como gobernante constituye la muerte simbólica del padre.

Pero sucede que, al concluirse su mandato, Eteocles rehúsa ceder el puesto a su hermano, por lo cual éste organiza un ejército, con la ayuda de fuerzas extranjeras, e invade la ciudad. No obstante, antes de que se efectúe el ataque, se reúne con él, a fin de persuadirlo de que se rinda pacíficamente, antes de que corra la sangre por las calles. Pero Eteocles no le hace caso, si bien, corazón adentro, se origina en él cierto conflicto de motivaciones que no acierta a explicarse con claridad.

En efecto: al asegurarse Polinice que él es el heredero genuino del derecho paterno y que Eteocles le ha usurpado la herencia, no sabe con precisión qué decir sino que vacila en sus respuestas, si bien, legítima su posición en la idea de haber implantado una ética más verdadera. Es decir, acepta la injusticia de haber roto el pacto fraterno, pero justifica su negativa a renunciar, en la implantación de un derecho más justo, por el que se eliminan los vestigios del aristocratismo hereditario. Desde esta perspectiva, considera su poder como una herencia, no transmitida por el padre, sino recibida directamente del pueblo.

En el fondo, lo que de verdad se propone es dar muerte en sí mismo al Polinice que lleva dentro de él, a "esa parte de Eteocles que se llama Polinice"¹⁴ Es decir, que Arrufat internaliza el proceso de la dialéctica revolucionaria -destrucción- reconstrucción- en la persona de Eteocles, quien al fin, frente a la guerra, se siente liberado de sus dudas y se orienta, definitivamente, hacia su propósito social. Este propósito es la creación de un nuevo sistema de valores.

La guerra, pues, se produce y mueren en ella, en conformidad con la tradición ésquilo-sofoclea, los dos hermanos. Quien ahora se hace cargo del poder, como nuevo líder representante de la ley del pueblo es Polionte. Este, en su primer discurso, en contraposición al histórico mito, establece que se dé sepultura a ambos hermanos, sin bien debe quedar claro ante todos que el héroe indiscutible del pueblo es Eteocles. De este modo, se suprime el tema del maleficio de la casa de Layos y por consiguiente el dramatismo de la actuación antigonia que resulta innecesaria, cerrándose la obra en un clima simbólico de paz y amanecer.

Desde luego, y como dijéramos al principio, el potencial ético estético del mito tebano resulta incalculable. La versión de Arrufat, que en tanto se parece y en tanto difiere de la original, así lo da a entender de nuevo.

Se asemeja a la primitiva en el argumento básico del enfrentamiento y de la guerra fratricida; difiere en todo lo demás. En el fondo, su obra parece ser un planteamiento disfrazado de la situación cubana. En ella, Eteocles simboliza y representa a Fidel Castro, mientras que Polinice es una individualización de los exiliados cubanos. Igualmente, el asedio de Tebas se refiere, implícitamente, a la invasión cubana-yanqui de la bahía de Girón. Muy posiblemente también la sustitución de Creonte por Polionte es intencionada y connota un régimen de gobierno u orientación ideológica del poder de sentido sintético; es decir, recogedora de la aportación de Eteocles y de la de Polinice. De esta manera, el nuevo gobierno postulado no sería ni el de la tradición aristocrática ni el de la nueva implantación de Eteocles, sino una síntesis de los dos, representado por Poli-onte.

Los siete contra Tebas le valió a Arrufat el premio de teatro "José Antonio Ramos" del año 1968, de la UNEAC. Pero, a juzgar por lo que después le ocurrió, no fue un galardón del todo afortunado, ya que la dirección de Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, aunque respetó el fallo del jurado -fallo muy debatido- no permitió que la obra se editara, sino con una declaración previa, en la que se manifestaba su desacuerdo con la ideología "disfrazada" de la misma, por considerarla contrarrevolucionaria. En esta declaración, reproducida parcialmente por Matías Montes Huidobro,¹⁵ se censura acremente al dramaturgo y se le acusa de haber pretendido socavar los cimientos de la revolución.¹⁶

También la prensa oficial lo acusó de traidor, aseverando que se servía de la tragedia griega para encubrir una tesis contrarrevolucionaria; tesis que se percibe, a juicio de estos críticos, en la recordación detallada de los males del exilio, en el pacifismo que se propugna, en la representación del pueblo agobiado por el fatalismo y, más particularmente, en la colocación de Polinice casi al mismo nivel de humanidad que Eteocles.¹⁷

Sin embargo, para la crítica del exilio, que se identifica exclusivamente con la verdad de Polinice,¹⁸ tampoco ha sido una obra de total agrado, pues entiende que para Arrufat el héroe genuino y engrandecido es Eteocles, es decir, Castro; ese Eteocles, a quien Polinice declara abiertamente que le repugna cuanto él representa.

Así, pues, Arrufat permanece en el olvido y en la postergación, no sólo por la censura oficial de su patria, sino también por la censura y el descontento del exilio. Tal vez, dio al César lo que era del César y a Dios lo que era de Dios, y desagradó a todos.

4. 1968. Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*. Y llegamos en nuestro rastreo antigoniano a *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez, que no representa, desde luego, la primera incursión puertorriqueña en el laberíntico mundo de la casa de Layos¹⁹ ni siquiera el primer encuentro con el mundo clásico²⁰.

Lo que sí representa, a nuestro juicio, es una cumbre, tanto dentro de su producción en particular, como en el mundo heterónimo de las *Antígonas* en general. Es decir, que a nuestro parecer, esta obra no es sólo uno de los dramas más interesantes que jamás se haya presentado en la isla, sino también una de las más logradas y recreadoras refundiciones del tema antigoniano, a nivel universal.

Lo realmente característico de esta refundición, cuyo encuadramiento histórico, según el contexto interno de la misma, comprende la década de 1960,²¹ se cifra sin duda, en haberse servido del clásico molde antigoniano, para vaciar en él su interpretación de Hispanoamérica.

De este modo, el conflicto individual sofocleo, se convierte en un conflicto colectivo, ya que la protagonista simboliza a todo un continente, a “una América dura, América amarga, América tomada”,²² en la que “Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad” (p. 121). Como tal, su programa, su actuación y su táctica, es un programa, una actuación y una táctica de liberación. Por ello mismo, la obra se nos ofrece y se percibe más como tesis que como tragedia, ya, que, hasta cierto punto, se ha “desintimado” el conflicto original de Sófocles, cuyo núcleo lo vislumbrábamos como una oposición entre la ley positiva y las convicciones profundas de la conciencia, garantizadas por la ley natural o divina. La conflictividad de Antígona Pérez radica básicamente, en declarar o no dónde fueron enterrados por ella los hermanos Tavárez.

Es decir, que en la primera se trata de conflictividad hacia dentro, mientras que en la segunda lo es hacia fuera. En Sófocles, el delito de Creonte se cifra en su afán de extender su señorío hacia los espacios interiores de la conciencia, desplazando las leyes ancestrales del sentimiento natural, mientras que en la segunda, lo único que se pretende es arrancarle, por estrategia política, un secreto sobre un hecho particular: el lugar de un enterramiento.

Esa “desintimidad” aparece también como consecuencia de haber suprimido en *Antígona Pérez* la idea trágica de destino; convirtiéndola por la más lúcida, por la más voluntariosa, por la más cristiana de “pasión”. Por eso la protagonista de Luis Rafael Sánchez no se suicida, como la de Sófocles, sino que es abaleada, fusilada militarmente.

Como consecuencia, percibimos que semánticamente se ha producido un gran cambio en la interpretación del tema, ya que de ser una obra originariamente ético-religiosa, ha pasado a ser, en la versión de Luis Rafael Sánchez, una obra eminentemente política, con dos polos de conexión en particular: el polo Sófocles que le brinda el argumento y el polo de la novelística hispanoamericana sobre las dictaduras, que le brinda la actualización y el ambiente. Es decir, que la ha desteologizado y la ha convertido en literatura del poder, emparentándola de este modo con *El Señor Presidente*, *El reino de este mundo*, *Yo el Supremo*, *El otoño del patriarca*...

Los mismos personajes religiosos, como Monseñor Escudero, no son en el fondo, más que personajes políticos, ya que la fuerza religiosa no es una fuerza antitética al poder, como ocurre en Sófocles, sino que Sánchez la presenta, como síntesis de su visión de América, en connivencia con el Estado y como una fuerza represiva a su servicio. Es decir, no como un instrumento de liberación, sino como una pieza más en la estrategia del poder. Y así, mientras el Creonte sofocleo actúa solo contra el parecer de todos, el de Luis Rafael Sánchez se apoya, se sostiene y afianza en la institución eclesiástica.

Pero si esto es así, también es cierto que Luis Rafael Sánchez ha descubierto una nueva dimensión dramática para su obra: la de la desolación total de su protagonista, que muere absolutamente abandonada. La de Sófocles no tenía madre, la de Luis Rafael Sánchez, sí, pero no la aprueba ni la comprende. La de Sófocles, tenía un novio que la amaba y que muere junto a ella, la de Luis Rafael, también tiene su novio, pero éste la traiciona en el amor y en la ideología. La de Sófocles muere para ser reverenciada, la de Luis Rafael Sánchez queda en las crónicas como una “facinerosa” (p. 122).

Sin embargo, en medio de tanta desolación, la Antígona de Luis Rafael Sánchez muere entregada, muere jubilosa, en la “regocijante aleluya” de un preludio de resurrección. La Antígona de Luis Rafael Sánchez es una creyente profunda en la libertad y sabe que la salvación se la dará la muerte (p. 119).

CONCLUSION

Finalizando el rastreo antigoniano en Hispanoamérica se patentiza una conclusión general: la de que la obra sofoclea se ha aclimatado y adaptado maravillosamente a la situación histórico-social de nuestro continente. Es decir, que una vez más se evidencia la virtualidad polisémica y metasémica del tema de *Antígona*. De un sentido primordialmente ético-religioso se pasa a otro de exaltación patriótica en Marechal, de humanitarismo en García Márquez, de reconciliaciones ideológicas en Arrufat y de liberación revolucionaria en Luis Rafael Sánchez. En otras palabras, el tema de *Antígona* se acriolla y se americaniza.

Desde el punto de vista particular de cada una de las obras, la *Antígona Vélez* es un drama argentinizado, un texto gauchesco en el que predomina la preocupación por el proceso civilizador de la pampa. *La hojarasca*, por su parte, se sirve del mito antigoniano para presentar la crisis socio-cultural de Macondo, crisis originada por las explotaciones bananeras. En *Los siete contra Tebas* de Arrufat se modifica el mito tebano para dialectizar el proceso revolucionario y contrarrevolucionario de la Cuba castrista, en una línea de síntesis conciliadora. Finalmente, *La pasión según Antígona Pérez*, es el grito de la conciencia de solidaridad hispánica, un manifiesto político contra las dictaduras de nuestra América. La protagonista, representante de todo el pueblo hispanoamericano, propone una nueva táctica de liberación, una nueva forma de enfrentarse al totalitarismo.

Observamos también, que ninguna de estas obras es propiamente una tragedia, por más que ostenten elementos y situaciones trágicas. Y no lo son porque en el fondo se ha operado, con relación a Sófocles, un profundo mestizaje, no sólo criollo, sino cristiano también. Son obras impregnadas por el doble sentido cristiano de la libertad y de la esperanza, frente al fatalismo y a la resignación helénica. Por eso, aunque al final de las mismas se produzca la destrucción de las protagonistas del bien (*Antígona Vélez* y *Antígona Pérez*, particularmente) esa destrucción no es una aniquilación, sino una siembra para una nueva vida.

Con relación a las *Antígonas* europeas se puede detectar entre otras, una diferencia fundamental respecto a las americanas. Unas y otras son, básicamente, de carácter político; pero mientras en las primeras, condicionadas por las dos guerras mundiales y la Guerra Civil Española, se percibe sobre todo, el conflicto del fratricidio, en las segundas, condicionadas también por su historia particular, se refleja mas bien, el conflicto de la dictadura.

Migdalia González

NOTAS

¹Para nuestro estudio hemos utilizado la edición de la Editorial Sudamericana, Colección Índice, Buenos Aires, 1970, p. 9-58. Todas las citas harán referencia a esta edición.

²Cfr., p. 26, 27, 34, 41, 48...

³La anotación introductoria al cuadro cuarto, así lo da a entender, cuando, al enmarcarlos en la explanada de la loma pretende que den "la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero" (p. 40), estampa que alcanza toda su significación en las últimas palabras de don Facundo.

⁴Leopoldo Lugones, *Antología poética*, Buenos Aires, España-Calpe, Colección Austral, décima edición, 1968, p. 33-34.

Hay, sin embargo, un contraste de intenciones, mientras Marechal poetiza la prosa, Lugones prosifica el poema.

⁵Pedro Lastra, "La tragedia como fundamento estructural de la hojarasca", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, octubre-diciembre de 1966, año CXXIV, No. 140, p. 168-186.

Este trabajo fue incluido en *Nueve asedios a García Márquez*, primera reimpresión, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1971, p. 38-51.

⁶La cita a que aludimos es la siguiente:

Y respecto del cadáver de Polinices, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo lllore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo. Este bando dicen que el bueno de Creonte ha hecho pregonar por tí y por mí, quiere decir que por mí; y que vendrá aquí para anunciar esa orden a los que no la conocen; y que la cosa se ha de de tomar no de cualquier manera, porque quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe será lapidado por el pueblo.

⁷Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Sexta edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Índice, 1972, p. 38, 120. Las citas se harán por esta edición.

⁸Concretamente hacia 1885. *Ibid.*, p. 120.

⁹Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*, Habana, Cuba, Edición de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos), 1968. Desconozco el número de páginas que posee el libro por nadie citarlo en sus estudios críticos.

¹⁰"Le interesa más la Cuba de ayer", *Nuevo Día*, 23 de octubre de 1979, p. 16.

¹¹En el libro *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Matías Montes Huidobro analiza las siguientes obras de Arrufat: *El caso se investiga* (1957), *El vivo al pollo*, *El último tren*, *Todos los domingos* (1965), *La zona cero* y *La repetición*.

¹²La profesora Socorro Girón hizo un viaje turístico a Cuba en el verano de 1979. Entre las recomendaciones tenía la de adquirir *Los siete contra Tebas*, pero le fue imposible. Las obras de Arrufat no se encontraban en ninguna librería.

¹³No hemos tenido a nuestra disposición más que algunos estudios críticos como el libro de Matías Montes Huidobro y el trabajo de Emilio Bejel "El mito de la casa de Layos en "Los siete contra Tebas", de Antón Arrufat", *Hispanérica*, Buenos Aires, agosto de 1978, años VII, No. 20, p. 110-114.

¹⁴M. Montes Huidobro, *Op. cit.*, p. 114.

¹⁵*Ibid*, Cap. XXIV, "La inquisición condena a los herejes", p. 401-412.

¹⁶Las declaraciones de la UNEAC aparecen al principio de *Los siete contra Tebas*, (Habana, Cuba, UNEAC, 1968, p. 7-15.

¹⁷Puede verse el artículo de Leopoldo Avila, "Antón se va a la guerra", en *Verde Olivo*, Habana, Cuba, 17 de noviembre de 1968, p. 16-18. Cfr. Matías Montes Huidobro, *Op. cit.*, p. 404-407.

¹⁸Para nosotros, por supuesto, siempre la identificación de la verdad, nuestra verdad, la verdad de Polinice", M. Montes Huidobro, *Op. cit.*, p. 412.

¹⁹En 1943, el dramaturgo y novelista Manuel Méndez Ballester publicó su *Hilarión*, que no es, en el fondo, más que una versión renovada de *Edipo Rey*, de Sófocles. La acción de esta obra, asegura Josefina Rivera de Alvarez (*Diccionario de literatura puertorriqueña*, Tomo II - 2, p. 979) se desarrolla en la altiplanicie andina y se hace eco, como *La pasión Antígona Pérez*, de la realidad hispanoamericana.

²⁰Esto queda demostrado en *La hiel nuestra de cada día* en la que presenta el "Mundo y cementerio de Príamo y Tisbe".

²¹Dentro del contexto interno de la obra actúan como encuadradores principales las noticias periodísticas: asesinatos del presidente Kennedy y Martín Lutero King, abaleamiento del Che-Guevara, muerte de Juan XXIII, renuncia de De Gaulle al poder, renuncia de Jean Paul Sastre al premio Nobel de Literatura.

²²Acto I, p. 14 *La pasión según Antígona Pérez*, Tercera edición, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural Inc., 1973, p. 122. Futuras referencias a la obra de Sánchez corresponden a esta edición.