

1. George Steiner: *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 2013.

Ningún cuerpo de mitos después de los griegos fue tan inherente a la urdimbre y a los caracteres sintácticos del lenguaje. Ninguna fábula después de Grecia, ni siquiera la de Fausto, posee este orden de lógica genética, es decir, ninguna obra tiene parentesco tan estrecho como los modos del discurso en que los mitos son narrados y transmitidos. Comparada con los mitos griegos contenida en la lengua griega hasta la más anónima y obsesionante de nuestras leyendas es lingüísticamente contingente y superficial. Shakespeare penetra en la lengua y crea un idioma sugestivo como maestro e innovador. Pero sus dramas no surgen desde adentro, no son el registro de cómo esa lengua y su contexto consciente cobraron ser, cual el grito de Pan, el enigma de la esfinge frente a Edipo o Narciso que se dirige al espejo del estanque. Sólo en la música “trama” y “forma” son una cosa y sólo en la música la civilización occidental posclásica creó obras de necesidad y universalidad míticas. Wagner es a veces “esquilino” como ningún otro artista de la tradición personal y reflexiva después del renacimiento. Por eso la “literatura” occidental tal como la conocemos y practicamos no engendra forzosamente réplicas, no engendra un lenguaje temático de réplicas y variaciones como Homero, Píndaro o los trágicos áticos.

Cada vez que en nuestro legado occidental nos encontramos con el enfrentamiento de la justicia y de la ley, con el choque de la aureola de los muertos y las pretensiones de los vivos, cada vez que los sedientos sueños de los jóvenes chocan con el “realismo” de los ancianos, hemos recurrido a palabras, imágenes, argumentos, sinécdoques, tropos, metáforas tomados de la gramática de Antígona y de Creonte. En nuestra semántica, en la gramática fundamental de nuestras percepciones y enunciaciones está inserta la sintaxis de Antígona y Creonte y está presente el mito en que estos personajes se manifiestan como “universales específicos” a través de las edades.

Creo que es esta la verdadera inserción mítica en la base semántica lo que explica la economía de temas dominantes en el arte y en la literatura occidentales. Es esa inserción lo que hace inteligible el mecanismo del “eterno retorno” a las raíces griegas. “Aquellos que dicen la verdad”, dice Paul Celan, “expresan sombras”.

2. Jean Bollack: *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte* .Madrid: Arena Libros, 2004.

¿Ha habido culpa? ¿Quién es el culpable? Hace falta uno, si el castigo que se debate tiene que revelar su significado. Se piensa pues que ha tenido lugar una transgresión y que la justicia ha actuado sobre ella.

Normalmente se acusa a Creonte, salvo algunas excepciones. En la mayoría de las interpretaciones, Antígona es la santa, dispuesta a dar su vida por la ley divina, con una generosidad de carácter que la predispone al martirio. Su intuición le abre los horizontes de la

trascendencia. Ella encarna la verdad religiosa, más alta o más profunda que los designios de la comunidad. En la opción más rigurosa o más fanática, se trata de una criatura maravillosa, víctima y mártir. Su muerte toma sentido por el don que hace de su persona para una causa noble, sea la que sea. La razón política, defendida por Creonte, puede entonces parecer, a un pensamiento conservador, una subversión inspirada por los tejemanejes de los sofistas. Él no es un hombre de Estado, sólo puede serlo de manera fraudulenta, frente a la verdad tradicional de las creencias que combate. Creonte representa una falsificación de la justicia. A veces es un tirano y un autócrata, pero normalmente se lo ha descrito también como la encarnación misma del pensamiento sofístico, un rebelde, frente a la antigua sabiduría que descubre al final, a costa suya.

Sin embargo, la posición intermedia tiene también sus partidarios. Hacía falta para equilibrar la cosa, encontrar algunos errores en Antígona. La muerte de ella y la caída de él se podrían justificar por medio de una culpabilidad compartida, aunque una fuera más pesada y la otra más ligera. Los críticos reparten las culpas, sin por ello replantearse su opción, que se presenta como un *a priori* – sin explicación. Se neutraliza para no tener que cuestionar nada.

La defensa de Creonte es minoritaria; a los intérpretes que velan por ella no se les escapa que los valores políticos y el bien común no pueden representar simplemente las fuerzas del mal. ¿Acaso estas fuerzas podrían suministrar el móvil del crimen por el que se decía que Creonte era castigado? El mal, en lugar de adverso, se hacía arbitrario. Pero no existe ningún personaje, ni ninguna figura trágica que se vea destruido –como Creonte- si no ha hecho nada.

Si el juicio de Creonte es erróneo, el instinto de Antígona tiene que ser bueno. Y si ésta es la última palabra, los datos de la obra conducen a una lectura religiosa. El pecado inherente a la razón, más que la simple torpeza política, mide mal la malignidad de la sinrazón que combate; se le puede comparar a un pensamiento de otro orden, más respetuoso de lo divino. No queda entonces más razón que la razón superior, el orden moral, una obligación innata, un conocimiento instintivo de lo divino. [...]

¿Qué leemos, nosotros, lectores ordinarios del siglo XXI, cuando leemos *Antígona*? ¿Leemos la obra tal como se la representó, o el mito de Antígona tal como ha sido elaborado por los siglos y que ha modificado no sólo, en un cierto número de casos, la letra del texto, sino también la visión de la heroína y la interpretación de su historia?

Cualquier idea, cualquier representación nueva puede venir a insertarse en una obra, un nuevo texto puede inscribirse en un texto. Esta producción secundaria en el caso de Antígona ha sido muy abundante, no sólo a causa de la aureola de la heroína, sino porque el sentido era difícil. No se ha confesado a menudo que en el fondo se forzaba la admiración limitándose sólo a Sófocles; de hecho, lo que se hacía es dirigirse a la figura, considerada como mítica, que se había desligado de él y que hacía su camino sin él. George Steiner ha escrito todo un libro sobre las *Antígonas*, pero él tampoco ha establecido una verdadera distinción entre la lectura de una materia anterior, inherente a la transformación específica de la tragedia griega, y la de sus interpretaciones, que a menudo son proyecciones libres.

3. Mirvam Librán Moreno: “Sófocles, *Antígona*”, dins P. Hualde – M. Sanz (coord.): *La literatura grega y su tradición*. Madrid: Akal, 2008.

Entre los años 1790 y 1905, los intelectuales europeos consideraban a *Antígona* no sólo la mejor tragedia, sino la cima del espíritu humano (Steiner, 1996, pp. 1-6). Una y otra vez, la conciencia moral y política de Occidente regresa a *Antígona* en momentos de turbación espiritual ¿Qué hay en esta obra como para obsesionar a titanes del pensamiento de la magnitud de Goethe, Hegel, Kierkegaard o Brecht, como para transformar a *Antígona* en signo de la Resistencia antinazi, emblema del movimiento de liberación femenina, o encarnación del espíritu humanitario de reconciliación durante la carnicería de la Gran Guerra del 14? ¿Qué tiene *Antígona* que no tengan Agamenón o Penteo?

La respuesta es que a pocos textos en la historia de la humanidad le ha sido dado expresar con semejante lucidez los cinco conflictos principales de la condición del hombre: varón contra mujer, madurez contra juventud, sociedad contra individuo, vivos contra muertos, hombre contra Dios. Sófocles demuestra que en esta oposición no cabe negociación posible. *Antígona* explora la razón de ambas partes a fondo, presenta con ecuanimidad las tesis de uno y otro oponente y acaba demostrando que, como signos lingüísticos, los principios metafísicos presentes en el drama se definen y adquieren su valor precisamente en la colisión, la oposición, el choque. Al mismo tiempo, la obra es una exploración de dos principios políticos que han resonado con fuerza en el siglo XX: acción y rebeldía contra la injusticia (*Antígona*) frente a la pasividad y conformismo (*Ismene*) y la 'delgada línea roja' que separa al gobernante enérgico del tirano brutal (*Creonte*)

4. Julià de Jòdar: “Assaig de conversa a Sarrià”, *Ara*, 19-4-1014, p. 7.

—I tu, ets un novel·lista romàntic?

—Oh i tant —em va dir—, l'últim novel·lista romàntic d'Amèrica. Has llegit *La hojarasca*?¹ Allà comença tot. Bé, tot comença amb *Antígona*, però aleshores jo no ho sabia. A Colòmbia també portàvem a sobre la maledicció de totes les guerres. Fixa-t'hi bé, en dèiem *la de los Mil Días*, però ja dura tot el segle XX. Vosaltres també en sabeu un munt. ¿No és el vostre Espriu que en parla?

Corria l'any 1970.

5. Gabriel Sevilla Llisterri: “Dos *Antígonas* periféricas”, *Extravíos*, revista electrònica de literatura comparada, núm. 1. Fragment.

¿Qué diferencia fundamental se nos plantea entre ambas versiones? Desde luego, Espriu culpabiliza a muchos más personajes, todos ellos estrictamente humanos, mientras que

¹ El pare, un coronel envellit i mig cec, vol enterrar un home [Polínices] odiat per tot el poble [alcalde i capellà=Creont] que vol que es podreixi on va viure. La filla decideix acompanyar el pare, tot i saber que ella i el seu fill hauran d'enfrontar-se als veïns de Macondo.

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, con 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.

Antígona als segles XX i XXI

Romain Rolland	<i>À l'Antigone éternelle</i> (1915)
Walter Hasenclever	<i>Antigone</i> (1916)
Jean Cocteau	<i>Antigone</i> (1922)
Jean Anouilh	<i>Antigone</i> (1942)
José M ^a Pemán	<i>Antígona</i> (1945)
Bertolt Brecht	<i>Antigone-Modell 48</i> (1948)
Leopoldo Marechal	<i>Antígona Vélez</i> (1950)
José Bergamín	<i>La sangre de Antígona</i> (1956, publicada el 1983)
Salvador Espriu	<i>Antígona</i> (1955; 1969)
R. Hochhuth	<i>Die Berliner Antigone</i> (1964)
Living Theatre	<i>Antigona</i> . Representació a Paris (1967)
María Zambrano	<i>La tumba de Antígona</i> (1967)
José Triana	<i>Detrás queda el polvo</i> (1968)
José Martín Elizondo	<i>Antígona entre muros</i> (1969)
Luis Riaza	<i>Antígona: ...¡cerda!</i> (1982)
Griselda Gábaro	<i>Antígona furiosa</i> (1986)
Janus Glowacki	<i>Antígona a Nova York</i> (1992)
Jorge Huertas	<i>Antígonas: linaje de hembras</i> (2001)
Yamila Grandi	<i>Antígona, ¡no!</i> (2003)
Seamus Heaney	<i>The Burial at Thebes</i> (2004)