

LA REESCRITURA AMERICANA DE ANTÍGONA EN EL SIGLO XX:
La hojarasca, de G. García Márquez y *A Time to Die*, de Eric Bentley

(Erea Fernández Folgueiras y Sara Santos Hurtado, UCM)

1. Aproximación al mito	2
1.1. <i>La Antígona</i> de Sófocles.....	2
1.1.1. Introducción	2
1.1.2. Antígona: el mito y la tragedia de Sófocles	3
1.1.3. Influencia y crítica de la <i>Antígona</i> sofoclea.....	4
1.2. Antígona como expresión de las principales constantes de conflicto en el ser humano	5
2. Visión comparada.....	11
2.1. <i>La hojarasca</i> , de Gabriel García Márquez	11
2.1.1. Presentación de la obra: argumento y estructura	11
2.1.2. Reescritura de <i>Antígona</i> en <i>La hojarasca</i> : correspondencias	13
2.1.3. Conflictos presentes en <i>La hojarasca</i>	16
2.2. <i>A Time to Die</i> , de Eric Bentley	20
2.2.1. Presentación de la obra: argumento y estructura.....	20
2.2.2. Reescritura de <i>Antígona</i> en <i>A Time to Die</i> : correspondencias y conflictos presentes.....	22
3. Debate posterior	26

1. APROXIMACIÓN AL MITO

1.1. La *Antígona* de Sófocles

1.1.1. Introducción

Antígona se manifiesta como uno de los personajes más celebres y conmovedores de la tragedia griega, por lo que no resulta extraño que muchos autores hayan recreado en sus obras este mito: adaptaciones, reescrituras... La recreación de este mito no sólo se ciñe exclusivamente al campo literario, también la música y las artes plásticas (entre otras manifestaciones culturales) han bebido de este mito realizando adaptaciones que por diversas razones mantienen de manera parcial o total el mito de Antígona: el conflicto político y personal por unas honras fúnebres. Aun así, resulta imposible determinar con exactitud cuántas obras de teatro, novelas y poemas se inspiraron en Antígona. Son muchas las asociaciones culturales que representan obras y resulta casi imposible tener acceso a ellas, salvo las personas más allegadas; grupos de teatro que deciden realizar su propia versión de este mito o incluso adaptaciones de obras (des)conocidas que también se han impregnado de éste. Algo similar ocurre con la narrativa y la poesía. Es imposible determinar hasta qué punto se han inspirado en Antígona, incluso puede haber algún poema que insertado dentro de un gran poemario bajo un título contrario a este mito oculte las influencias del autor.

George Steiner en su obra *Antígona. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente* cierra con estas palabras su recorrido con el mito de Antígona: *Nuevas "Antígonas" están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana.*

La *Antígona* de Sófocles, como obra dramática, ocupa un lugar privilegiado en este recorrido literario mítico porque fue el primer tratamiento conocido escrito del mito.

Aun siendo la tragedia de Sófocles la más conocida y la más influyente en los textos venideros, no podemos restar importancia a autores como Eurípides, Astidamante y Acio que, con sus obras, aportaron al mundo literario la consolidación de la figura de Antígona y el conflicto que la enfrenta a Creonte. Desgraciadamente, los textos que poseemos de estos autores nos han llegado en estado fragmentario. También se tienen en cuenta las obras escritas en la antigüedad greco-latina por Eurípides, Séneca, Estacio o Higino, entre otros, porque se sirvieron de este mito y el trato que le dan al mito es clave para poder entenderlo, y comprender el proceso de consolidación, de transmisión y recepción.

Lo que diferencia el mito de Antígona de muchos otros es el conflicto político-personal entre ella y su tío Creonte. La seña de identidad que empapa el mito explica que se

haya utilizado con una perspectiva socio-política en diversos conflictos de la historia, de ahí que su estudio permita una comprensión de diversos movimientos sociales y literarios de la historia.

1.1.2. Antígona: el mito y la tragedia de Sófocles

Antígona, hija de Edipo y Yocasta, hermana de Polinices, Eteocles e Ismene. Tras acompañar a su padre ciego al exilio, regresa a Tebas donde sus hermanos Polinices y Eteocles combaten por el trono de la ciudad. Muertos ambos, Eteocles es enterrado con todos los honores mientras que Polinices no recibe ninguna sepultura al ser considerado por Creonte un traidor a los tebanos. El rey Creonte prohibió bajo pena de muerte que nadie enterrase el cuerpo de Polinices, para que quedase como pasto de las bestias carroñeras; castigo infame que conlleva la errancia del alma condenada, por cuanto vagará sin sepultura. Era considerado el peor de los castigos, ya que era un deber sagrado dar sepultura hasta al más terrible de los enemigos. Antígona decide enterrar el cuerpo de su hermano y, tras ser descubierta, su tío la condena a morir encerrada en una cueva. Una vez allí, Antígona, al igual que su prometido Hemón, hijo de Creonte, se suicida. Esta segunda muerte provoca a su vez un tercer suicidio, el de Eurídice, mujer de Creonte.

La tragedia sofoclea (el primer tratamiento escrito conocido) comienza con la confesión de Antígona a su hermana Ismene de su intención de dar sepultura a Polinices y acaba de manera trágica con los suicidios de Antígona, Hemón y Eurídice. Sin embargo, en la *Antígona* de Eurípides, Hemón y Antígona son sorprendidos enterrando a Polinices y ésta es entregada en matrimonio a Hemón¹.

Si bien Antígona y Creonte son los grandes pilares de esta tragedia, hay que añadir algunos comentarios sobre otros personajes de la misma: Ismene, el Coro de ancianos tebanos, Polinices, el Guardián, Hemón, Tiresias, el Mensajero, Eurídice y otro Mensajero. La “costumbre”, la religión y el concepto de familia, constituyen la base ética y filosófica de Antígona. Ésta aparece enfrentada a su hermana Ismene, quien se muestra indecisa e incluso acobardada ante la decisión de su hermana. Si bien ambas aparecen en un primer plano totalmente opuestas, tras la resolución del conflicto, Ismene rectificará y deseará el mismo destino que su hermana. Creonte encarna “la tiranía del poder”. Se sitúa a sí mismo por encima de la concepción religiosa y filosófica. Considera a Polinices un traidor y decide privarle del honor que reciben los justos. El castigo no sólo pone de manifiesto su actitud tiránica, sino también el desafío a las leyes religiosas, éticas y familiares. Sólo cuando entra en juego el ciego Tiresias, anciano adivino al servicio del rey, Creonte se percata de su

¹ Como va dicho, la versión de Eurípides nos ha llegado de forma fragmentaria.

propia injusticia, puesta de manifiesto por la autoridad del anciano. Es necesario también comentar dos personajes que, si bien no participan de forma activa en la tragedia, sufren por las acciones de Creonte: su hijo Hemón, y su esposa Eurídice. Ambos se encaminan al suicidio: el primero al conocer la muerte de su amada Antígona, y la segunda, al conocer la muerte de su hijo. Por último, tanto los Mensajeros como los guardianes son meros ejecutores de la tiranía de Creonte, y aportan información al espectador.

1.1.3. Influencia y crítica de la Antígona sofoclea

La obra de Sófocles *Antígona*, junto con *Edipo Rey*, se ha convertido en el prototipo de la tragedia griega, sobre el cual descansa en gran medida la comprensión del género y sus implicaciones tanto a nivel filosófico como religioso. Goethe lo sintetiza así: “Todo lo trágico estriba en una oposición irreconciliable. Tan pronto como se presenta o se hace posible una conciliación desaparece lo trágico”.

Jorge Bergua Cavero recalca en la introducción de la edición en la “Biblioteca Clásica Gredos” que:

Lo que la tragedia “enseña” y afirma es en verdad la lección del dios Dionisio: que la esfera de la razón, de la prudencia, de la justicia y las leyes humanas es terriblemente limitada; el personaje trágico es aniquilado por fuerzas que lo trascienden, fuerzas cuya comprensión cabal no está a su alcance, ni mucho menos pueden ser vencidas por la prudencia racional.

Y, sin embargo, esta visión del hombre, este asomarse al abismo que es la tragedia sofoclea no desemboca en el pesimismo o el nihilismo, sino que, precisamente porque presupone la existencia de un orden y un equilibrio superiores, parece provocar en el espectador un sentimiento de sosiego o incluso alegría (el propio Sófocles era, según se nos dice, un hombre feliz y sereno).

En la tragedia de Sófocles, el vencido (Antígona) vence y el vencedor (Creonte) sucumbe, tanto en el texto mismo como en la recepción por el espectador: ya en la Grecia del siglo V a.C., Antígona logró eclipsar a Creonte; y siendo Sófocles consciente de ello, trató en sus posteriores tragedias de fijar y definir a su héroe en *Edipo Rey* y en *Edipo en Colono*.

Teniendo en cuenta lo mencionado, no es de extrañar que las críticas sean múltiples y dispares. El hecho de que haya sido reinterpretada a lo largo de los siglos, amoldándose a diferentes momentos históricos e intereses de los autores, explica la sentencia de Friedrich Schlegel: “Cada uno ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o deseaba, sobre todo a sí mismo”.

Hegel, fascinado por esta tragedia, la interpretaba conforme a su visión del curso de la historia, como un conflicto entre tesis (derecho del Estado, Creonte) y antítesis (derecho

de la familia, Antígona), superado por una síntesis que combina los contrarios y compone las inconveniencias². Marx llegaría incluso a incluir fragmentos de esta tragedia en una de sus obras más importantes y grandiosas, *El capital*.

Por otro lado, Kierkegaard, uno de los grandes precursores del existencialismo contemporáneo, vio en Antígona a “la novia de la muerte”; una mujer que, al encontrarse incompatible con la situación de su vida, tan sólo busca la manera de abandonarla.

María Zambrano vio en nuestra heroína a “una chica juvenil y santa patrona de toda suerte de buenas causas”.

Feminista, anarquista, pacifista, mártir, valiente, modelo de desobediencia civil, gran revolucionaria, rebelde con o sin causa, hermana, religiosa..., cada una de estas definiciones han acompañado el nombre de Antígona. En palabras de Steiner, de lo que no cabe ninguna duda, es de que el mito Antígona reúne las principales constantes de conflicto en el ser humano.

1.2. Antígona como expresión de las principales constantes de conflicto en el ser humano

En su obra *Antígona(s). Una poética y una filosofía de lectura*, el crítico, teórico y escritor George Steiner señala cómo Sófocles refleja en su obra homónima cinco tipos de enfrentamiento propios del hombre. Todos ellos sólo pueden traducirse en términos adversativos, que no son objeto de negociación. El diálogo entre Antígona y Creonte, núcleo de la obra sofoclea, es un fragmento clave, pues en él están realizadas cada una de estas cinco categorías fundamentales en la definición que el hombre se da a sí mismo a través del conflicto –la identidad que se configura por oposición a la alteridad– y que se filtran de un modo u otro en las diferentes partes del drama. En un acercamiento sumario, trataremos a continuación de explicar estos cinco ítems constructivos del relato.

En primer lugar, existe una oposición en función del sexo, entre **hombres y mujeres**, que en la obra se corresponde con el enfrentamiento de la protagonista Antígona con su tío, rey de Tebas en funciones, Creonte. Dirá Steiner en este punto que “siendo irremisiblemente una unidad en virtud de la humanidad que los separa de otras formas de vida, el hombre y la mujer son al mismo tiempo irremisiblemente diferentes” (Steiner: 181). Califica el espectro de esta diferencia como el “más sutil continuo”, pues en todo ser humano hay elementos masculinos y femeninos, pero en algún punto de esta línea común

² Véase Ed. “Biblioteca Clásica Gredos” de J. Lasso de la Vega.

la mayoría de los hombres y de las mujeres cristalizan su esencial virilidad o feminidad. En este sentido, Steiner sitúa la fuente principal del conflicto en el lenguaje mismo, y expone:

Los hombres y las mujeres usan las palabras de manera muy diferente. Cuando esos usos se encuentran, el diálogo se hace dialéctico y la enunciación es drama. El andrógino, el hermafrodita tal como lo concibe Platón en su fábula de los orígenes humanos, sólo necesita hablarse a él mismo o a ella misma en la perfecta paz y transparencia de la tautología [...]. *La donnée dramática más concentrada de nuestra experiencia es el encuentro entre un hombre y una mujer*” (Steiner: 181-182. La cursiva es nuestra).

Salvando un problema fundamental —a saber: la falta de información sobre el lugar de la mujer en la sociedad y la sensibilidad de la Grecia clásica—, Steiner apunta que acaso fuera la tragedia griega el medio por el que los agentes femeninos (aun encarnados por hombres con máscaras) pudieran desplegar una humanidad y una faceta pública amputada, al menos a la luz de las sentencias de Aristóteles y Tucídides.

“No cabe duda sobre la plenitud y la autoridad de la realización de lo masculino y lo femenino en el choque central de *Antígona*” (Steiner: 183). Si nos acercamos al incidente que desencadena la obra, vemos que Creonte y el guardián (hombres) dan por hecho que el autor del crimen es otro hombre, que ha sido una mano masculina la que enterró a Polinices. De ahí el escándalo al descubrir a Antígona como culpable; es todo un choque psicológico:

GUARDIÁN: Ya te explico: alguien, luego de enterrar al muerto, ha escapado tras esparcir sobre el cuerpo polvo seco y tras dedicarle los rituales de rigor.

CREONTE [al guardián]: ¿Qué estás diciendo? ¿Qué hombre fue el que se atrevió a esto? (Sófocles: 156)

CREONTE [a Hemón]: [...] Por eso hay que defender lo ordenado, y, ¡claro!, no hay que dejarse avasallar por una mujer, pues es preferible, si llega el caso, ceder a las presiones de un hombre, pues, en ese caso, no seríamos tachados de vasallos de mujer alguna (170).

Lo que Steiner califica como la “masculinidad de Antígona” (184) —masculinidad en el contexto social y literario, pero que desde las coordenadas actuales podría interpretarse como una defensa radical de su identidad femenina— es percibida por Creonte como una amenaza a su virilidad. El hombre, encargado del orden de la polis, de lo público, es atacado por la mujer, encarnación de lo amorfo, lo nocturno y lo anárquico:

CREONTE: [...] Ciertamente que no soy yo un hombre de verdad, sino que el hombre de verdad lo es ella, si el triunfo que ha logrado ha de quedar impune (163)

CREONTE: [...] Mientras viva, ninguna mujer gobernará (165).

La masculinidad de Antígona es *sutil y doble*: sutil porque ella no trata de categorizar sus actos ni de definirse en torno a ellos como lo hace Creonte; doble porque, en su crimen, Antígona obra *como* un hombre (su acto es público) y *para* un hombre (entierra a Polinices). Además, esta masculinidad evoluciona (involuciona) a lo largo del desarrollo trágico: la heroína muere virgen y no desarrollada en lo referido a su identidad sexual y a la “implícita teología de su ser” (Steiner: 185). Ya víctima, subraya esta inmadurez, lamenta la extinción de su vida y de la potencialidad de vida que no ha podido desarrollar:

ANTÍGONA: [...] Sin embargo, pese a haberte dedicado los más altos honores de acuerdo con tal ley [la ley del Hades], Creonte entendió que ese mi comportamiento constituía un delito y una osadía tremenda, ¡oh hermano! Y ahora, tras cogerme en sus manos, me lleva así, sin haber conocido el tálamo, sin haber escuchado los cantos de mi boda, sin haber obtenido asignación de matrimonio alguno ni de criatura infantil (179).

El segundo conflicto estructural de la obra enfrenta a **jóvenes y ancianos**. El fundamento de esta oposición estructural está en el encuentro nocturno entre Príamo y Aquiles para la devolución del cadáver de Héctor en el *Iliada*, XIV³. El planteamiento es una extensión de una antigua suposición manifestada en *Edipo en Colono*: “lo mejor de todo es no haber nacido, luego lo mejor es morir joven y la vejez es lo peor que puede ocurrirle al hombre”. En *Antígona*, el choque entre juventud y madurez adquiere una densidad especial porque intervienen cuatro partes: Creonte y el coro como expresión de lo anciano, y Antígona y Hemón como representantes de la juventud.

Creonte, de creencias profundamente patriarcales, apela a su autoridad constantemente, pero en su diálogo con Hemón la invocación a su madurez y a la del coro se hace patente:

CREONTE: ¿Los de tan avanzada edad hasta vamos a dejarnos enseñar ahora a recapacitar a requerimiento de una persona de tan joven edad?
HEMÓN: Nada injusto hay en ello. Y si soy joven, no es cosa de fijarse en mi edad más que en mis hechos (172).

Para Steiner, la “fatalidad explícita” (189) en la oposición entre jóvenes y viejos domina e ilumina el final de la obra. Primero con el doble suicidio de Antígona y Hemón (anulación de lo joven), pero además porque Eurídice, al llorar a su hijo, recuerda la muerte de Megareo, otro de sus vástagos, y apela a la particular naturaleza ‘infanticida’ del hombre.

³ “Pero sobre todo es la manera homérica de tratar la ancianidad de Príamo y la juventud de Aquiles, la inagotable interacción de enemistad y amor entre dos padres, Príamo y Peleo, y dos hijos, Aquiles y Héctor, lo que parece haber generado la multitud de análogos enfrentamientos en la poesía y el drama griegos” (Steiner: 187).

El tercer diálogo imposible en el que conviene reparar, y que está presente con más fuerza en las adaptaciones contemporáneas de la obra (acaso sea el motor principal de su presencia en la contemporaneidad), es el que se produce entre **individuo y comunidad o Estado**. Se desarrolla en él una cuestión de pertenencia, una oposición de leyes que resulta bastante compleja. La oposición entre el individuo (que, según el concepto de animal político acuñado en Grecia, alcanza en la polis la mayoría de edad) y comunidad es un tema muy tratado en relación con la obra estudiada. Sin entrar en disquisiciones teóricas, Steiner quiere subrayar la incomunicación presente en ese diálogo: un *dialogue des sourds*⁴.

Lo individual en Antígona no se remite a sí misma, sino a la ley de la eternidad, de los dioses, de los muertos, de lo trascendente, mientras que Creonte habla el idioma de la temporalidad (el contexto político). Lo individual en la protagonista no es, pues, determinante de sus objetivos (ella también apela al sentido y al bien común, a lo universal), sino que se refiere a su *situación*: se opone a lo aceptado en la polis, a lo determinado por Creonte y su dictamen. En el conflicto esencial entre la eternidad de Antígona y la temporalidad de Creonte, Sófocles se remite a un concepto de vaga traducción (Steiner habla de un triplete: Justicia, Lo Recto y La Ley). Lo Justo, La Ley, que adquiere connotaciones pragmáticas o vagamente legalistas de un lado, y de fuerzas arcaicas pero activas de lo sobrenatural de otro.

El tiempo es aquí lo esencial. Antígona mantiene la validez de las leyes previas, naturales y no escritas; se refiere a lo justo en un sentido no temporal: sólo cuando la naturaleza está libre del compromiso del tiempo y del cambio puede entrar –con la custodia de lo recto– en la esfera de la Justicia Absoluta (192) Justicia y no Ley. Pero Steiner, como Creonte, invita a que nos preguntemos si este proceso puede producirse en el orden temporal de la existencia humana o sólo en la muerte.

Además, si las leyes de Antígona son previas, eternas y universales, ¿Por qué Creonte y el coro no las reconocen? Antígona se refiere a una situación *anterior a la Historia y fuera de la Historia*, a unas leyes que representan un imperativo de humanidad que reinaba antes de entrar en la experiencia divisoria de los sistemas históricos y políticos. La Historia, pues, solapa y adelgaza la importancia de las leyes eternas para establecer normas que satisfagan las necesidades concretas de la polis. Se crea un nuevo lenguaje, un nuevo concepto de justicia, del que Creonte está imbuido. No obstante, aunque no reconoce los

⁴ “Es, en realidad, un *dialogue des sourds*. No se verifica ninguna comunicación con sentido. Las preguntas de Creonte y las respuestas de Antígona son tan propias de los dos interlocutores, corresponden de manera tan absoluta a sus respectivos códigos semánticos y a sus respectivas visiones de la realidad que no hay intercambio posible” (Steiner: 190).

postulados eternos de su sobrina, Creonte no puede responderle. No puede porque “el tiempo no responde a la eternidad o no cambia palabras con la eternidad” (192).

Algunas muestras de la incomunicación en este sentido, o de estas dos posturas enfrentadas, son las siguientes:

CREONTE (*Dirigiéndose a ANTÍGONA*): ¡Eh, tú! Tú, la que inclinas la cabeza al suelo, ¿afirmas o niegas haber hecho esto?

ANTÍGONA: Sí, afirmo haberlo hecho y no reniego de ello.

CREONTE (*A GUARDLIÁN*): En ese caso, tú puedes irte exento y libre de una grave responsabilidad. (*A ANTÍGONA*) Y tú contéstame sin largos discursos sino de manera concisa: ¿sabías que un edicto ordenaba que nadie hiciera lo que tú has hecho?

ANTÍGONA: Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo si era conocido de todos?

CREONTE: ¿Y aun así osaste transgredir las leyes?

ANTÍGONA: Es que no fue Zeus, en absoluto, quien dio esta orden, ni tampoco la Justicia aquella que es convecina de los dioses del mundo subterráneo. No, no fijaron ellos entre los hombres estas leyes. Tampoco suponía que esas tus proclamas tuvieran tal fuerza que tú, un simple mortal, pudieras rebasar con ellas las leyes de los dioses anteriores a todo escrito e inmutables. Pues esas leyes divinas no están vigentes ni por lo más remoto, sólo desde hoy ni desde ayer, sino permanentemente y en toda ocasión, y no hay quien sepa en qué fecha aparecieron. ¡No iba yo, por miedo a la decisión de hombre alguno, a pagar a los dioses el justo castigo por haberlas transgredido! (Sófocles: 162-163).

CREONTE [a Hemón]: (...) Digo esto porque, en vista de que la sorprendí [a Antígona] en actitud desafiante, la única entre todos los miembros de la ciudad, no voy a caer en el error de defraudar ¡eso nunca! a la ciudad, sino que la mataré. Ante esta decisión dispóngase a elevar un himno a Zeus Consanguíneo. Pues si llegara a alimentar en el desorden nada menos que a las criaturas de mi propia familia ¡cuánto más a los de fuera! Al contrario, quien es hombre de bien en lo particular se verá que también en lo público es justo, pero el que con sus transgresiones fuerza las leyes o se le ocurre señalar a las autoridades lo que tienen que hacer, no es cosa de que ese individuo consiga mi aprobación. Al contrario, quien esté a la cabeza por decisión de la ciudad, a ése es menester atender, tanto en cuestiones de poca monta y justas como en las contrarias. Y ese hombre que así sabe atender, puedo asegurar que estaría dispuesto a gobernar perfectamente y a dejarse gobernar sin causar problemas, y que, en el fragor del combate, permanece alineado como un soporte leal y valeroso para sus camaradas. En cambio, no hay mal peor que la rebeldía a la autoridad: es ella quien echa a perder a las ciudades, quien hace que se desmoronen las casas, quien rompe la retirada de las armas aliada. En cambio, la mayoría de las personas a quienes les tan bien sus cosas es la obediencia a la autoridad quien las salva (170).

El cuarto apartado de esta enumeración de discordias está dedicado a la dicotomía entre **vivos y muertos**. Muchos teóricos, Kierkegaard entre ellos, han observado que la obra está impregnada de la muerte como noción: “Los vivos no declaran nada notable ni realizan ninguna acción significativa sin hallarse bajo la presión de los muertos” (201). El marco de la obra es un campo sembrado de cadáveres, el desencadenante es la teórica ilegitimidad de un entierro; pero más allá, el propio devenir trágico no hace sino aproximar el mundo de los muertos al de los vivos.

La propia Antígona es expresión en sí misma de este conflicto: se ha dado al Hades, a las normas del mundo de los muertos, y así se ha muerto en vida. Ella exalta la muerte, frente a Creonte y a Ismene, por ejemplo, que toman la vida como asidero. Precisamente por su apego a la vida, Ismene muere a efectos de desarrollo dramático (no interviene en la acción más que para dar pie a su hermana:

ANTÍGONA: Sálvate tú. No envidio que consigas escapar.

ISMENE: ¡Lo que tengo que soportar yo! ¿Hasta tengo que verme privada del destino que te espera a ti?

ANTÍGONA: Claro que sí, pues tú optaste por vivir, y, en cambio, yo por morir.

[...]

ANTÍGONA: ¡Estate tranquila! Tú todavía disfrutas de la vida, en cambio mi espíritu lleva muerto ya mucho tiempo, de donde se deduce que tiene que prestar su ayuda a los muertos (166).

La máxima expresión del conflicto entre vivos y muertos en Antígona es el castigo que le impone Creonte: encerrada en una sima hasta que se consuma, una derivación sutil de enterrarla viva. No sólo se ve a sí misma como muerta, los demás también la ven así:

ANTÍGONA: ¡Oh túmulo, oh cámara nupcial, oh excavado habitáculo que me aguardó por siempre, a donde avanzo junto a los míos, infinito número de los cuales, acabados de mala manera, ha recibido en el mundo de los muertos Perséfone, la última de las cuales yo, y de la peor manera con mucho bajo allá antes de que se me haya agotado mi plazo de vida! (178).

Para finalizar, el último enfrentamiento que teje la tragedia es el de **los hombres y los dioses**, la inmanencia frente a la trascendencia. Sófocles resulta bastante complejo en su tratamiento de los dioses; la dimensión divina se sitúa en una especie de término medio entre la proximidad de Esquilo y la duplicidad de Eurípides: el primero presenta a los dioses de forma inmediata, reflejo de una humanidad en un estado precívico; el segundo es maniqueo en tanto que presenta a los dioses como seres más irracionales y arcaicos que sus víctimas mortales, o bien los hace objeto de ironía en virtud de inseguridades inquisitivas y sofisticas. Por ello Steiner define las obras de Sófocles como de un “humanismo obsesivo” (205).

Lo divino en la obra de Sófocles aparece como agente fundamental, pero oculto. También es algo distante: Antígona no solicita ayuda divina, aunque atienda a los dictados eternos como justificativos de su acción. De hecho, Steiner evidencia la paradoja de que las invocaciones a “Zeus que eternamente todo lo ve” salen de los labios de Creonte en repetidas ocasiones (Cf. Steiner: 204 y ss.). Esto es así porque Creonte concibe sus relaciones con Zeus como actos de reciprocidad utilitaria (busca recompensa en un impulso

estratégico y oportunista). Las réplicas de Hemón y Antígona distan mucho de esta inmediatez política de la divinidad:

ANTÍGONA: [...] ¿A qué aliado llamar en mi ayuda? Bien se ve que con mis buenas consideraciones lo que gané fueron estas amargas desconsideraciones. Sin embargo, si se confirma que las medidas tomadas contra mí son bien vistas por los dioses, una vez que sufra el castigo impuesto podría reconocer que he faltado, pero si los que faltan son éstos, entonces ¡que no llegue a sufrir un daño mayor que el que me afligen fuera de toda razón! (179).

CORIFEO: Soberano, tengo que decirte que mi conciencia me está sugiriendo desde hace un buen rato cierta idea que me hace temer que el hecho este [el entierro] haya podido ser propiciado por los dioses.

CREONTE: ¡Calla, antes de que con esos tus razonamientos consigas llenarme de rabia, y no vengas a resultar a la vez estúpido y viejo! Es que expresas razonamientos intolerables, al sostener que los dioses tienen cuidado del muerto este. ¿Cuál de estas dos ideas podría dar cuenta de ello? ¿Acaso fue que los dioses lo colmaron de honores por considerarlo un bienhechor, y, por eso, lo cubrían; nada menos que a uno que vino a incendiar sus templos rodeados de columnas y a desbaratar las ofrendas y el suelo y sus ritos? ¿O es que observas que los dioses aprecian a los criminales? No es eso posible, sino que individuos de esta ciudad vienen soportando muy a regañadientes mi autoridad y por eso andan murmurando contra mí (157).

Así, George Steiner concluye que son precisamente los encuentros entre hombres y dioses lo más destructivo en *Antígona*, “los intentos de los protagonistas de mantener lo divino a una distancia moral y diplomática fracasan por entero. Por último, los dioses llegan y la civilidad y las construcciones de la razón sucumben” (210).

Este cúmulo de conflictos irresolubles e intemporales es lo que invita a asimilar la conducta del ser humano en la tierra a la condición de lo trágico.

2. VISIÓN COMPARADA

2.1. *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez

2.1.1. Presentación de la obra: argumento y estructura

Tras siete años de búsqueda de un editor, la primera obra de Gabriel García Márquez (*Aracataca*, Colombia, 6 de marzo de 1927) se publica en 1955 con el título de *La hojarasca*. Es ésta una novela corta en la que se prefiguran muchos de los elementos que definirán el imaginario y el estilo narrativo del colombiano: Macondo como espacio mítico, alusiones a la saga de los Buendía y fe en una nueva sensibilidad literaria que ve en el texto, en el lenguaje y la ficción, la materia propia de lo narrativo. La novela queda considerada como “puro hecho ficcional” (Burguera: 409), una tendencia que sitúa lo extraliterario (el mundo, lo real), si no fuera de la literatura, sí al menos es un segundo plano. M^a Luisa Burguera apunta que en este año de 1955 ya se había generalizado entre los autores

hispanoamericanos el convencimiento de la insuficiencia práctica y estética del realismo en la literatura, y se proponían soluciones narrativas polifónicas, parciales y fragmentarias para abordar la realidad “en su mayor diversidad y complejidad, en la discontinuidad problemática y contradictoria” (Burguera: 409).

No es que el texto prescindiera absolutamente de la realidad, sino que la emplea para crear una realidad distinta que se entiende en sí misma. Es uno de los rasgos principales del realismo mágico, que asume lo sobrenatural como cotidiano y en función del cual las leyes de la superstición tienen la misma validez que las de la técnica.

Esta aproximación es importante a la hora de acercarse a la obra estudiada y entender su importancia en la trayectoria del autor (importancia que el propio Gabo ha reconocido). Pero conviene indagar en aspectos más concretos: *La hojarasca* cuenta el esfuerzo de un coronel que, frente a la opinión de un pueblo sumido en el rencor y la venganza, pretende dar sepultura a un doctor de origen extranjero que abdicó de su profesión a los cuatro años de su ejercicio en Macondo. El doctor, cuyo nombre nunca nos es revelado, estaba especialmente unido al coronel porque fue su huésped durante ocho años y porque en una ocasión salvó su vida. No obstante, lo extraño de su carácter (comía hierba, se encerraba y no contaba nada de sí mismo) derivó en un abandono de sus obligaciones, negándose, en primera instancia, a atender los dolores de su amante Meme y, después, a socorrer a los heridos por la guerra civil que asoló la ciudad en 1915. Es aquí donde se enraíza el profundo desprecio popular, que desvirtúa su persona hasta hacerle culpable de la desaparición de Meme (en un pasquín se le atribuye el asesinato). El doctor se convierte en una suerte de “diablo”⁵ para la sociedad de Macondo, que considera que no merece los honores fúnebres.

Así, la obra se desarrolla de forma fragmentaria en un doble nivel: por un lado describe la media hora que el coronel, su hija y su nieto pasan en el velatorio del doctor, esperando a que el alcalde acceda a enterrar el cadáver; por otro, a través de los recuerdos e impresiones de estos representantes generacionales, narra la historia de Macondo desde su fundación en 1903 hasta el presente (1928). Y lo hace a través de los monólogos interiores de los tres personajes aludidos: el coronel, su hija Isabel y su nieto.

Sin entrar en más aspectos de la trama, conviene señalar que es por yuxtaposición de recuerdos como podemos ir recomponiendo la historia del fallecido. En definitiva, la cuestión del entierro es epifánica y dibuja la línea argumental: un enlace entre el presente (el

⁵ “Miércoles en Macondo, un buen día para enterrar al diablo” (GGM: 80).

doctor muerto) y el pasado (las causas de su arraigado desprecio, que hacen que el pueblo no quiera enterrarlo) (Bañuls: 434).

2.1.2. Reescritura de *Antígona* en *La hojarasca*: correspondencias

A tenor de lo expuesto, la vinculación entre *La hojarasca* y la *Antígona* sofoclea es evidente en un primer estadio: el mismo hecho –un cadáver insepulto– organiza un idéntico conflicto –enterrarlo o no enterrarlo–. La cita que García Márquez escoge para abrir su libro es, de hecho, una declaración de intenciones:

Y respecto del cadáver de Polinices, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo. Ese bando dicen que el bueno de Creonte ha hecho pregonar por ti y por mí, quiere decir que por mí; y me vendrá aquí para anunciar esa orden a los que no la conocen; y que la cosa se ha de tomar no de cualquier manera, porque quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe será lapidado por el pueblo (GGM: 7).

Se trata de la cuarta intervención de Antígona en el primer diálogo de la obra de Sófocles, en el que expone a su hermana Ismene lo que ha oído decir sobre la prohibición de enterrar a Polinices y el castigo que ha de pesar sobre quien no acate la orden. Es la esencia de la obra sofoclea, el planteamiento del conflicto trágico en el comienzo mismo del acontecer dramático, y se convierte en la obra del colombiano en una pauta de actuación: transcrito al principio, el extracto configura el horizonte de expectativas del lector (y, en otro nivel, manifiesta la intención del autor).

¿Cómo, entonces, reorienta Gabo el mito griego? ¿Cómo se va filtrando de forma latente en su obra? *La hojarasca* no es, como veremos en Bentley, fiel a los nombres ni a las características de los personajes, tampoco es fiel al género ni al desarrollo de la trama. Aunque el tema de Antígona subyace como elemento constitutivo de la obra analizada –es decir, no se trata de un simple motivo o referencia–, su importancia estructural ha de deducirse de alusiones indirectas, derivadas de una lectura atenta y de un ejercicio de traslado de personajes y situaciones.

Así, la actitud del **coronel** de *La hojarasca* se corresponde con la de Antígona, en su firme determinación de enterrar al doctor (trasunto de Polinices) frente a la opinión popular. El Coronel se siente comprometido con el Doctor por “una mezcla de deuda y piedad” (Bañuls: 435): no sólo le ha acogido en su casa durante ocho años, sino que gracias a su atención médica (en un momento en que ya al resto del pueblo le era negada) sigue con vida. Considera un deber moral el darle sepultura, pero además es el cumplimiento de un deseo que el coronel promete al doctor:

Entonces acababa de rescatarme de la muerte. La misma fuerza que lo había llevado allí, que le había comunicado la noticia de mi enfermedad, parecía ser la que lo sostenía frente a mi lecho de convaleciente, diciendo:

–Sólo le falta ejercitar un poco esa pierna. Es posible que tenga que usar bastón de ahora en adelante.

Yo había de preguntarle dos días después cuál era mi deuda, y él había de responder: “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” (GGM: 161-162).

Es significativo que el doctor se refiera al entierro en un término eminentemente vinculado a la Grecia clásica (echar tierra o polvo encima del cadáver). En Sófocles, el guardián presenta el crimen de Antígona, todavía no atribuido a nadie, mediante una enunciación parecida:

CREONTE: ¿No vas a hablar de una vez y luego marcharte lejos?

GUARDIÁN: Ya te explico: alguien, luego de enterrar al muerto, ha escapado tras esparcir sobre el cuerpo polvo seco y dedicarle los rituales de rigor (Sófocles: 156).

El **doctor** se corresponde con la figura de Polinices en tanto que es más objeto y epifanía que personaje activo (al menos en la dimensión no psicológica del tiempo del relato, en la descripción del velatorio). Pero existen más alusiones a la vinculación con el hijo de Edipo: como apunta José Vicente Bañuls, el trasunto de Polinices se deja sentir en la relación del doctor con *El Cachorro*, un párroco llegado a Macondo el mismo día que éste, alabado por su servicio a la comunidad y muerto pocos años antes. Aunque entre ambos no existe una relación familiar como hay entre Eteocles y Polinices, y aunque no importa tanto la simultaneidad de su muerte como la de su llegada (llegada que es su nacimiento a los ojos de los habitantes de Macondo), funcionalmente los personajes presentan ciertas convergencias difíciles de justificar apelando al azar. *El Cachorro* era la voz del pueblo –no olvidemos que Eteocles era el rey de Tebas– y un hombre muy querido por la comunidad, que le honra con un magnífico sepelio (igual que ocurre con su correspondiente griego). Por otra parte, el propio coronel pone de manifiesto la semejanza física entre ambos personajes, diciendo que comparten cierto aire familiar (lo que puede asociarse al hecho de que, por coincidencia temporal en su llegada, fuesen al principio confundidos):

Dije: “Todavía hay algo que le interesa, doctor. ¿Sabe desde cuándo está *El Cachorro* en Macondo?”.

Él dijo que no.

–Llegó por casualidad el mismo día que usted –dije yo–. Y todavía más curioso: Si usted tuviera un hermano mayor, estoy seguro de que sería igual a *El Cachorro*. Físicamente, claro (GGM: 123).

Esta vez me di cuenta (y mejor que nunca, acaso porque el doctor se había cortado el bigote) del extraordinario parecido de esos dos hombres. No eran exactos, pero parecían hermanos. El uno era varios años mayor, más delgado y escuálido. Pero había entre ellos la comunidad de rasgos que existe entre dos hermanos, aunque el uno se parezca al padre y el otro a la madre (GGM: 144).

En este punto, nos falta vislumbrar la figura de Creonte para poder analizar en qué sentido se adapta el conflicto trágico de *Antígona* en *La hojarasca*. M^a Luisa Burguera y J. V. Bañuls coinciden en señalar que el rey, hermano de Edipo y tío de Antígona, es el **pueblo de Macondo**. Es el resentimiento popular hacia la actuación del doctor lo que determina que éste no se considere digno de sepultura. El pueblo encarnado, si se quiere, en el alcalde, que trata de retrasar todo lo posible el entierro cuando habla con el coronel –llega a decir: “No podemos asegurar que está muerto hasta que no empieza a oler” (29)–.

¿Por qué no decir, entonces, que el alcalde como autoridad es el trasunto de Creonte? Porque en la obra de García Márquez, la fuerza del juicio hacia el doctor está en la colectividad, el alcalde es sólo un representante, una parte más de ese deseo de venganza (además, resulta un miembro díscolo en el grupo, puesto que cede al soborno del coronel y traiciona a sus representados). Esto puede apreciarse en los siguientes pasajes:

[Coronel] Ahora me doy cuenta de que el alcalde comparte los rencores del pueblo. Es un sentimiento alimentado durante diez años, desde aquella noche borrascosa en que trajeron los heridos a la puerta [...] Ahora el pueblo siente llegar la hora de negarle la piedad que él negó al pueblo hace diez años, y Macondo, que lo sabe muerto (porque todos debieron despertar esa mañana un poco más livianos) se prepara a disfrutar de ese placer esperado, que todos consideran merecido (GGM: 30-31).

En éste, la fuerza del pueblo (sin atender al coronel):

Afuera está el pueblo en ebullición, entregado a la labor de un largo, uniforme y despiadado cuchicheo, y la calle limpia, sin una sombra en el polvo limpio y virgen desde que el último viento barrió la sombra del último buey (GGM: 78).

Sófocles, por su parte, propone la sentencia de Creonte como una decisión casi tiránica: el pueblo, aunque de forma velada, está de la parte de Antígona:

[HEMÓN a CREONTE] Pues, ¡la verdad!, es natural que yo esté atento, por bien tuyo, a todo cuanto la gente dice o hace o tiene que reprochar, pues esta tu mirada resulta espantosa para el hombre del pueblo si oyes ese tipo de manifestaciones que no te agrada oír. En este sentido, a mí me es fácil escuchar en la sombra y enterarme de esto, de cómo se lamenta la ciudad, cómo, a juicio de la ciudad, se acaba de la manera más desastrosa por hechos muy insignes la mujer que menos se lo merece de toda, quien no consistió que su hermano, caído en vengativa lucha, quedara insepulto y que así desapareciera a manos de crueles perros ni de ave rapaz alguna. ¿No es ella merecedora de obtener áurea autoestima? Tales son los extremos que alcanza en secreto el oscuro rumor (Sófocles: 171).

Por tanto, la ley del pueblo adquiere en la adaptación posmoderna una dimensión más democrática.

2.1.3. Conflictos presentes en *La hojarasca*

Si desarrollamos el último elemento expuesto, el pueblo, llegamos a uno de los conflictos a los que antes aludíamos al hablar de las tesis de Steiner: la **oposición entre el individuo y el Estado o la colectividad**, que tiene en la obra estudiada una importancia capital. Rescatando la conclusión del teórico francés sobre la ambigüedad de lo “individual” en la figura de Antígona (en un sentido amplio, incluyendo a epígonos como el coronel), sería mejor hablar de choque entre la *ley* del individuo y la *ley* del Estado. No hay mucho que aclarar sobre la segunda. La ley del individuo sí presenta más problemas: se trata de una ley alternativa que el individuo asume, pero no como un medio para conseguir un bien propio, sino como la manifestación de un sistema de valores que éste considera superiores a la ley positiva. La ley de Antígona es individual en tanto que se opone a la dictada positivamente por el gobernante y que rige en la comunidad, pero no lo es porque responde a una lógica eterna y universal: la de los dioses, lo trascendente.

Por tanto, dado que cada una de las posiciones atiende a una instancia superior (el bien común de la polis, el sentido de deber cristiano), se valida en este caso la idea de incomunicación que presentaba Steiner respecto a este conflicto, en el que “no hay intercambio posible” porque cada uno se mantiene fiel a sus criterios:

¿Dónde está esencialmente el abismo? El idioma de Creonte es el de la temporalidad. Como ningún hablante anterior, quizás, al cuarto Evangelio, Antígona habla, o mejor dicho, se esfuerza por hablar desde la eternidad. Y este intento suscita la pregunta: ¿puede el discurso inteligible ser extrínseco al tiempo? (Steiner: 190).

La temporalidad de Creonte hace de la Justicia algo contextual, práctico, y por tanto, cambiante (adaptable). Antígona tiene una idea de lo Justo y de la Ley construida desde parámetros eternos de humanidad, su ley no es histórica ni tiene nación, a sus ojos el crimen de Polinices y el de Eteocles es el mismo. Análogamente, para el coronel, el doctor merece un homenaje funerario equiparable al que recibió *El Cachorro*, no se trata de enterrarle como mal ciudadano o mal médico, sino como ser humano; no hay que juzgarlo como si aún viviera, sino como parte del mundo de los muertos (veremos que esto no funciona así en la obra del colombiano). Algunas expresiones de la oposición entre leyes:

CREONTE (*Dirigiéndose a ANTÍGONA*): ¡Eh, tú! Tú, la que inclinas la cabeza al suelo, ¿afirmas o niegas haber hecho esto?

ANTÍGONA: Sí, afirmo haberlo hecho y no reniego de ello.

CREONTE (*A/ GUARDIÁN*): En ese caso, tú puedes irte exento y libre de una grave responsabilidad. (*A ANTÍGONA*) Y tú contéstame sin largos discursos sino de manera concisa: ¿sabías que un edicto ordenaba que nadie hiciera lo que tú has hecho?

ANTÍGONA: Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo si era conocido de todos?

CREONTE: ¿Y aún así osaste transgredir las leyes?

ANTÍGONA: Es que no fue Zeus, en absoluto, quien dio esta orden, ni tampoco la Justicia aquella que es convecina de los dioses del mundo subterráneo. No, no fijaron ellos entre los hombres estas leyes. Tampoco suponía que esas tus proclamas tuvieran tal fuerza que tú, un simple mortal, pudieras rebasar con ellas las leyes de los dioses anteriores a todo escrito e inmutables. Pues esas leyes divinas no están vigentes ni por lo más remoto, sólo desde hoy ni desde ayer, sino permanentemente y en toda ocasión, y no hay quien sepa en qué fecha aparecieron. ¡No iba yo, por miedo a la decisión de hombre alguno, a pagar a los dioses el justo castigo por haberlas transgredido! (Sófocles: 162-163).

[Coronel] Entonces el alcalde se incorpora, la camisa abierta, sudorosa, enteramente trastornada la expresión. Se acerca a mí congestionado por la exaltación que le produce su propio argumento. “No podemos asegurar que está muerto mientras no empiece a oler”, dice, y acaba de abotonarse la camisa y enciende un cigarrillo, el rostro vuelto de nuevo hacia el ataúd, pensando quizás: *Ahora no pueden decir que estoy fuera de la ley*. Lo miro a los ojos y siento que le he mirado con la firmeza necesaria para hacerle entender que penetro hasta lo más hondo de sus pensamientos. Le digo: “Usted se está colocando fuera de la ley para darle el gusto a los demás”. Y él, como si hubiera sido exactamente eso lo que esperaba oír, responde: “Usted es un hombre respetable, coronel. Usted sabe que estoy en mi derecho”. Yo le digo: “Usted más que nadie sabe que está muerto”. Y él dice: “Es cierto, pero después de todo yo no soy más que un funcionario. Lo único legal sería el certificado de defunción”. Y yo le digo: “Si la ley está de su parte, aprovéchela para traer un médico que expida un certificado de defunción” (GGM: 30).

De los conflictos planteados por Steiner, éste es el que tiene más peso en la obra de García Márquez. La dupla hombre-mujer no funciona porque Antígona –el coronel– es aquí un hombre; el conflicto generacional tampoco funciona porque el coronel es de edad avanzada (es mayor que Creonte, de hecho). Nos centraremos a continuación, en la medida de lo posible, en los otros dos.

En primer lugar, la **oposición entre vivos y muertos** que rige la obra de Sófocles se percibe también en la de García Márquez, dado que, en un primer nivel de análisis, es el eje de la trama: las reacciones de una comunidad viva ante un hombre que ha fallecido. No obstante, quizás no tiene la importancia trascendente de la obra griega: Antígona tiene siempre presente el mundo de los muertos y sus normas como algo a considerar, cuyas leyes eternas tienen más fuerza que las de la tierra (que las de Creonte). Sin embargo, si el coronel decide enterrar al doctor no es tanto por una cuestión de fe o de compromiso con las leyes trascendentes del mundo de los muertos: la carga moral de su decisión tiene que ver con criterios terrenales. Por un lado, es un acto de agradecimiento (el doctor le salvó la vida); por otro, es el cumplimiento de una promesa (el doctor le pidió que le enterrase). Las

razones de su “transgresión” (a los ojos de la comunidad) están ligadas a un pasado en el que el doctor estaba vivo.

En la decisión de Antígona no hay este nexo con la vida, su ruptura con la sociedad y con el contexto es tan abrupta que hace de la heroína un muerto más. Se exilia del mundo de los vivos y por eso acepta sin dolor (al menos en principio) la muerte física, pues es sólo la constatación de un estado ya patente:

ANTÍGONA: Sálvate tú. No envidio que consigas escapar.

ISMENE: ¡Lo que tengo que soportar yo! ¿Hasta tengo que verme privada del destino que te espera a ti?

ANTÍGONA: Claro que sí, pues tú optaste por vivir, y en cambio yo por morir.

ISMENE: No es cierto que yo optara por vivir, si tenemos en cuenta la interpretación íntima que del hecho tuve, aunque no la declarara expresamente con palabras.

ANTÍGONA: Tú entendías que tu manera de interpretar los hechos era correcta; en cambio yo, yo entendía que la correcta era la mía.

ISMENE: Sin embargo, es el mismo error de las dos.

ANTÍGONA: ¡Estate tranquila! Tú todavía disfrutas de la vida, en cambio mi espíritu lleva muerto mucho tiempo, de donde se deduce que tiene que prestar su ayuda a los muertos (Sófocles: 166).

Para Antígona, el mundo de los muertos se rige por unas leyes trascendentes, por lo que está inevitablemente unido a lo divino. La muerte no se ve de esta forma en la mentalidad de los personajes de *La hojarasca*: Macondo es un pueblo cristiano y devoto. No obstante, García Márquez presenta a la Iglesia más como un elemento de control social que como el representante de Dios en la tierra. La redención del doctor no es posible para el párroco (sustituto del difunto *El Cachorro*) porque, como el alcalde, comparte el rencor del pueblo hacia el comportamiento del difunto en el pasado. Cuando el coronel apela a la misericordia divina, el cura se justifica aludiendo al paganismo del doctor:

Ahora empiezo a creer que de nada valdrá mi compromiso contra la ferocidad de un pueblo, y que estoy acorralado, cercado por los odios y la impenitencia de una cuadrilla de resentidos. Hasta la Iglesia ha encontrado la manera de estar en contra de mi determinación. El Padre Ángel me dijo hace un momento: “Ni siquiera permitiré que sepulren 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 Ángel dijo: “Sí, pero en este caso no nos corresponde hacerla a nosotros, sino a la sanidad” (GGM: 32).

En este sentido, la justificación cristiana al castigo del doctor parece una simple excusa: la Iglesia juzga según consideraciones terrenales, y así la decisión del párroco es análoga a la que poco antes había expuesto el alcalde aludiendo a su particular forma de entender la ley.

Aunque *La hojarasca* se desarrolla en torno al cadáver de un hombre, y a pesar de que quien juzga la pertinencia de su entierro es una sociedad cristiana, ni los ciudadanos ni las autoridades políticas y religiosas evalúan al muerto según las leyes de los muertos. Como hemos dicho, si Antígona apelaba al mundo trascendente al hablar de Polinices, los habitantes de Macondo juzgan al doctor por sus faltas en vida: alcalde y ciudadanos le culpan de su abandono profesional y la desatención a los heridos, el subterfugio del párroco es destacar su paganismo. Los vivos entran en el terreno de los muertos porque el hombre mira antes a su vida ante los hombres que a su vida ante Dios.

No obstante, aunque el compromiso de coronel se fundamenta en un pasado terrenal, es en él donde la apelación al dios cristiano aparece con más fuerza. Frente a una comunidad aparentemente devota, pero en la que rige más el rencor que la fe y el perdón, el coronel apunta a veces a lo divino como lógica justificadora de su empresa (o, por lo menos, como condena de la actitud de los demás). La conversación con el párroco (32) es un buen ejemplo de ello. Pero, además, a través del recuerdo de una conversación mantenida con el doctor, los lectores podemos encontrar un nuevo ejemplo de apelación a lo divino, quizás en el pasaje donde la figura de Dios aparece con más fuerza:

Antes de que yo mismo tuviera tiempo a pensar por qué lo hacía, le pregunté:

–Dígame una cosa, doctor: ¿Usted cree en Dios?

Él me miró. El cabello le caía sobre la frente y ardía todo él en una especie de sofocación interior, pero todavía no mostraba su semblante sombra alguna de emoción o desconcierto. Dijo, enteramente recobrada su parsimoniosa voz de rumiante:

–Es la primera vez que alguien me hace esa pregunta.

–Y usted mismo, doctor, ¿se la ha hecho alguna vez?

No pareció indiferente ni preocupado. Pareció apenas interesado en mi persona. Ni siquiera en mi pregunta y mucho menos en la intención de ella.

–Es difícil saberlo –dijo.

–¿Pero no le produce temor una noche como ésta? ¿No tiene usted la sensación de que hay un hombre más grande que todos caminando por las plantaciones mientras nada se mueve y todas las cosas parecen perplejas ante el paso del hombre?

Ahora guardó silencio. Los grillos llenaban el ámbito, más allá del tibio olor vivo y casi humano que se levantaba del jazminero sembrado a la memoria de mi primera esposa. Un hombre sin medidas estaba caminando, solo, a través de la noche.

–No creo que me desconcierte nada de eso, coronel–. Y ahora parecía perplejo, él también, como las cosas, como el romero y el nardo en su ardiente sitio. “Lo que me desconcierta”, dijo, y se quedó mirándome a los ojos, concretamente, con dureza: “Lo que me desconcierta es que exista una persona como usted capaz de decir con seguridad que se da cuenta de ese hombre que camina en la noche”.

–Nosotros procuramos salvar el alma, doctor. Ésa es la diferencia.

Y entonces fui más allá de donde me proponía: “Usted no lo oye porque es ateo”.

–Créame que no soy ateo, coronel. Lo que sucede es que me desconcierta tanto pensar que Dios existe, como pensar que no existe. Entonces prefiero no pensar en eso (GGM: 117-118).

De esta forma, y en menor medida, el coronel se correspondería con Antígona al convertirse en el “representante” de las leyes eternas de lo divino en un contexto regido por las leyes temporales de los hombres.

Vemos, pues, que el conflicto entre vivos y muertos aparece en *La hojarasca* íntimamente ligado al ya mencionado entre el individuo y la sociedad y sus leyes (incluso la Iglesia privilegia las leyes de los vivos y tiene más peso en la comunidad que la autoridad civil). Pero además, los juicios expuestos apuntan a su relación con el que enfrenta a los **dioses y a los hombres**.

Antes de finalizar, procederé a exponer sumariamente otros aspectos, de menor importancia estructural, de las correspondencias entre la *Antígona* de Sófocles y *La hojarasca*. En primer lugar, García Márquez mantiene en su obra la noción de destino o *ananké* en el sentido griego de fuerza que determina los personajes y sus actuaciones (Burguera: 411). M^a Luisa Burguera asocia esta característica con una nueva dimensión de lo trascendente, que puede rastrearse, por ejemplo, cuando el coronel recuerda cuando el doctor y Meme abandonaron su casa:

No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento. Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía (GGM: 127).

No conviene olvidar que Macondo es un espacio mítico, con unos rasgos muy determinados que configuran un ámbito de posibles acontecimientos (en *La hojarasca* se prefiguran: calor agobiante, la destrucción, el letargo, la pesadez...). Es un espacio con connotaciones, como lo es Tebas en *Antígona*, un espacio condicionante. Por último, el hecho de que prácticamente toda la obra se desarrolle a través del monólogo interior acerca la narración al género dramático (sólo hablan los personajes).

2.3. *A Time to Die*, de Eric Bentley

2.3.1. Presentación de la obra: argumento y estructura

Año 1916, Inglaterra. Nació quien es hoy en día un escritor, crítico, editor, traductor, profesor... Nace Eric Bentley y con él una nueva mirada al teatro estadounidense que muchos han tildado como “radical” y excepcional. Pese a su origen británico, Eric Bentley se encuadra dentro del marco literario de los Estados Unidos. Aun así, sus influencias europeas le acompañarán, al igual que las valiosas traducciones que

realizó de Bertolt Brecht y Luigi Pirandello. Sin embargo es el mundo del teatro donde su nombre resulta conocido y muy bienvenido. Autor de muchas obras de teatro de las cuales sólo una será objeto de este análisis: *A Time to Die*.

Obra publicada en 1967, que se suma al gran número de re-escrituras del mito de Antígona que toma como punto de partida la tragedia sofoclea.

Dos esclavos abren la obra de teatro con un diálogo entre ambos, celebrando la memoria de Antígona, su tono es de admiración, entusiasmo y, al final, de alegría: “Antigone is dead. Dead at sixteen. She decided to die, and she died”.

Antígona, recluida en un palacio donde también habita Creonte, conoce la terrible noticia sobre la muerte de su hermano a través de su tutor. Ésta, un poco incrédula (algo propio en una chica adolescente) acude a Creonte para que le cuente lo ocurrido. Tras una larga discusión, Antígona, un tanto confundida no sabe qué hacer al respecto en ningún sentido: dar sepultura a su hermano muerto o hacer caso a su tío Creonte y dejar esos temas de gran envergadura a quien hace la guerra y se encarga de la política. Tras esta disputa, decide que va a enterrar a su hermano, pese a que no sabe cuáles son los motivos reales que la mueven a querer hacerlo. Realiza entonces dos visitas a dos personas que han sido desterrados por orden de Creonte: Hemón y Tiresias. Hemón convence a Antígona para que entierre a su hermano bajo el único motivo de la posible revolución que harán los jóvenes. Por su parte, Tiresias intentará hacerle creer que los únicos motivos por los que deberá hacer tal hazaña están bajo el dominio de Dios y la *Higher Law*. Entre ambas visitas ocurre un hecho que pondrá de manifiesto la cobardía de Antígona: su intento de suicidio.

Después de la visita al anciano y sabio Tiresias, Antígona reúne el coraje necesario para enterrar a su hermano. Sin embargo, cuando un siervo de Polinices intenta tocar el cuerpo de su amo, los soldados que custodian el cuerpo lo matan. Antígona ve por primera vez la muerte, y ante esto lo único que hace es vomitar.

Tras este episodio, se dirige a palacio, donde habla con Creonte y cae en la cuenta de que existen dos Creontes: su tío y su rey. Es en ese momento donde por fin reúne suficiente valor para dar sepultura al cuerpo de su hermano. Su valor nace junto con lo que siente, simple y llanamente, porque lo siente y ama a su tío. Y es en esos sentimientos donde ni cabe la política ni ningún Dios. Llega al conocimiento.

Cabe resaltar dos partes del prólogo de esta obra: lo primero que encontramos son las leyes de un manual de guerra procedente de la Armada Estadounidense (“war crimes”), donde destaca el tercer punto: Maltreatment of dead bodies; lo segundo: escrito bajo el epígrafe de *Prologue*, unas líneas que vaticinan lo que nos vamos a encontrar en la obra:

Many indeed are this world's wonders
And none more wonderful than Creon.
With Plow and spade the soil he sunders,
Galleys he builds to sail the sea on.

No fish is safe from him; no bird
Escape from Creon's nets can find.
Ox, camel, horse have all deferred
To his unconquerable mind.

Words he maneuvers and can get
Thousands of men to fight and win.
The one thing he's not mastered yet
Is singular and feminine.

La obra dividida en VII actos o partes (ya que no se especifica) sitúa la acción en Tebas, exactamente, *In or near Thebes*. Sin embargo, aunque conociendo las fuentes de esta obra nos haga pensar que la acción transcurre en el siglo V a.C., no hay ninguna referencia temporal que ayude a situar esta re-escritura en un momento concreto.

2.3.2. Reescritura de *Antígona* en *A Time to Die*: correspondencias y conflictos presentes

El autor mantiene los nombres originales de la tragedia sofocleana en su reescritura. Elimina a Ismene, al Coro de los ancianos tebanos y a Eurídice, y añade al Tutor, y a los que contarán la historia: dos esclavos.

La correspondencia entre los personajes griegos y los descritos por Bentley tan sólo comparten nombre y algún rasgo más que comentaré más detenidamente junto a las principales constantes del conflicto en el ser humano.

Antígona se nos presenta como una incrédula e inmadura adolescente de 16 años que comienza su viaje personal y lo que será su salvación (caminar hacia la madurez personal: conocimiento) tras conocer la fatídica noticia. Está perfilada como una mujer objeto, incluso maleable, influenciable y cobarde. Buscando respuestas será como alcanzará esa salvación que comentábamos, mediante el conocimiento:

CREON: [...] your brother Polynices can't be buried. And for your own sake, do not ask me to explain..

ANTIGONE: Is the truth so ugly? You think I cannot bear to see the body? (Pause). Is it unrecognizable? (Pause) Is there no body left to bury? None that you know is his? I can take ever that. Let's pick a body at random from the battle's pile, call it Polynices, and give it its due and our devotions. (Silence) Uncle, what is it?

CREON: You didn't even know your brother.

ANTIGONE: No, not really (17).

ANTIGONE: Why must a brother be buried? How can you ask? Oh, I don't mean *I know!* Perhaps I don't. But you? Surely you know?

CREON: It's a question of war, of statecraft. Stay away! I have tried to salvage you from the wreckage of your family, tried to spare you the destiny of great ones, so you can just be human, lead a human life, be a woman, be a wife, a mother. What else does it mean, your life with me, our hours together in the colonnade? I am trying to keep you... intact (18).

Creonte adquiere en esta obra una caracterización similar a la que encontramos en la obra de Sófocles: un rey tirano. Sin embargo, al final de la obra *Antígona* descubre, junto con el lector, que Creonte se halla en una encrucijada: es tío de *Antígona* (persona-Individuo) y Rey (Comunidad o Estado).

Hemón y Tiresías (20 años y 90 respectivamente) representan lo “joven” y lo “anciano”. Y aportan sus opiniones personales ante el dilema de *Antígona*: la razón por la cual ella debe darle a su hermano un entierro digno. (Ambos personajes fueron previamente desterrados por Creonte). Hemón, desde su exilio en las montañas, prepara junto a otros jóvenes una revolución:

HAEMON: Antigone, did Creon tell you about your brother?

ANTIGONE: Oh yes, that's why...

HAEMON: I can imagine how you fell about that. Well, so do we. Only more so. For us it is a concrete issue. Of political, of historic importance. You know Creon's calculation? (25).

[...]

HAEMON: Well, now we can nail down your first mistake, Antigone: hatred is not what steels men for great deeds. Of course you stopped in your tracks! I don't hate my father: I object him. This movement I lead is not a hate movement. The hate movements only burn the house down: we aim to be housekeepers. Oh, Antigone, the Creons come and go. What advances is the Cause, our Cause, the Cause of freedom. You needn't take my word for that. It is something you will learn – in the service of freedom. But understand at the outset: it's not a man we're making war on, it is a system. We are not rebellious children, kicking up our heels against our parents. We represent the revolt of all who are young *in spirit* against the old in spirit, against a senile, sick, putrescent Greece. Strictly speaking, we are not rebels at all: we are revolutionaries. Do you know the difference? We shall teach you (27-28).

Antígona, entonces inspirada por la libertad, se dirige hacia donde el cuerpo de su hermano con el fin de intentarle dar sepultura, bajo una única razón: la libertad. Pero no lo consigue. Decide entonces, visitar al anciano Tiresias:

TIRESIAS: Freedom is a phantom. No wonder you couldn't die for it! And it would have been a pitiful waste.

ANTIGONE: Why should Polynices be buried?

TIRESIAS: Aye, there's the question! Let me ask you another. Antigone, would you call yourself an atheist?

ANTIGONE: I wasn't reared to believe in Zeus, Apollo, and the the rest, if that's what you mean.

TIRESIAS: Do you believe in a Higher Law than that of the State?
 ANTIGONE: I *feel*... there must be... something of the sort...
 TIRESIAS: The rites of the death are sacred. The state has the right to kill a traitor, not to maltreat his body. Do you see that?
 ANTIGONE: Yes, yes... I see... I see...
 TIRESIAS: That is the Unwritten Law. Transcending written laws. It is divine. It is of God. Such is my "preachment", anyhow. Are you receptive to it?
 ANTIGONE: Maybe I am. Yes, I think I am. (p 38/39)
 [...]
 ANTIGONE (rising): "I am the King's loyal subject but God's first!"
 TIRESIAS: At last you have found the strength. Farewell. It will be enough to take a handful of earth and sprinkle the body (42).

También está presente el conflicto entre vivos y muertos: Antígona resulta una muerta en vida; sólo mediante el conocimiento consigue dar sentido a su vida, y para conseguir ese sentido debe morir por lo que cree. Una vez conseguido el conocimiento, es libre de decidir y actuar con coraje:

ANTIGONE: Now I can bury Polynices.
 CREON (in a strangled voice): You have tried twice and failed.
 ANTIGONE: I couldn't bear to die. *Then*. Creon, do you realize why Assface could bear to die?
 CREON: He was a halfwit.
 ANTIGONE: Maybe that helps. But Assface loved Polynices: that's the thing.
 CREON: And you did not.
 ANTIGONE: It was love and not high principles that gave Assface strength. I don't love Polynices, you are right. But there's *someone* I love.
 CREON: You wanted to bury him to spite me. Even propelled by so much hatred you failed.
 ANTIGONE: I didn't hate you enough. I did not hate you at all. I love you. I'll bury Polynices *because you want him buried and I love you*.

La obra se cierra del siguiente modo:

FIRST SLAVE: All Thebes knows what happened next.
 SECOND SLAVE: All Thebes and all Argos. All Greece maybe. For the flames from her pyre were seen across the Theban plain.
 FIRST SLAVE: The people say they will be seen across the centuries when others shall say no and burn.

3. DEBATE POSTERIOR

María Luisa Guerrero: Tengo preguntas, más bien, comentarios. Me ha parecido muy bien la elección de ejemplos, porque serían dos modos de enfrentarse al mito. Uno, calcándolo, como hace García Márquez. Las correspondencias entre el mito y la obra de Márquez se han confirmado, aunque había algunas de las oposiciones señaladas por Steiner que no se cumplían (masculino, femenino), había más o menos una transposición. Pero me ha parecido que en Bentley hay un uso diferenciador del mito clásico. Mientras que Antígona ya conoce y actúa en función de eso, Bentley subraya el camino de la ignorancia hacia la madurez. Es curioso en ese sentido, cómo se pasa de una correspondencia en Márquez a una oposición en Bentley.

Erea Fernández: Es curioso, porque, formalmente, es al revés.

Sara Santos: Bentley mantiene todos los personajes.

Erea Fernández: Hay está el interés, Márquez cambia los nombres, lo adapta en forma narrativa, a una situación actual. Adapta el mito, afirmativamente, estableciendo correspondencia entre los conflictos.

Sara Santos: Bentley mismo lo dice: “La idea de usar la mitología cuando no tenemos nada más en la cabeza que simplemente los asuntos de lo moderno es para sentar todas las modernidades, y las situamos en un tiempo remoto, es cuando se pueden ver de forma crítica”.

María Luisa Guerrero: Luego es una declaración de intenciones.

Asunción López-Varela: Iba a preguntar justamente sobre esto: “modern subject matter” se refiere a la temática moderna. En el modernismo se utiliza mucho la mitología. Yo no la había entendido así: “set modernities at a remove” es descolocar la modernidad para poderla mirar críticamente,

Sara Santos: Pero esa modernidad conlleva unos asuntos, unos objetos.

Asunción López-Varela: Pero también se trasluce que esa modernidad no es tan moderna como se podría pensar, y por eso recupera el mito, para probar eso que hay unas cuestiones que se repiten siempre a lo largo de la historia humana. Eso es lo que yo entiendo en esa cita.

Sara Santos: Barajé esa opción al principio, pero sabiendo que la obra está escrita en los sesenta, setenta (en el 67), el modernismo queda un poco descolocado. Puede ser una percepción personal.

Ana González-Rivas: Creo que “modernities” está utilizado en sentido amplio, no como algo concreto, estético.

Asunción López-Varela: Entiendo modernidad como vanguardia.

Ana González-Rivas: Yo lo entiendo también así. Parece que el uso de la mitología introduce una novedad en la modernidad, eso es lo que entiendo. La idea de utilizar la mitología cuando no se tienen temas modernos descoloca la modernidad para verla críticamente. La mitología de repente introduce un elemento nuevo dentro de la

modernidad, que es lo que hace que la podamos ver de modo crítico, reivindica la recuperación de lo antiguo para criticar lo moderno.

Pilar Andrade: No me parece muy original este planteamiento.

Sara Santos: Todo el proceso de Antígona es muy enriquecedor. Eso es lo novedoso que aporta. Esta obra pasa por todas las constantes que son conflictos en el ser humano, y que si ya están presentes en Sófocles, también se hacen presentes en pleno siglo XX. Es una reescritura no sólo del mito, sino de los conflictos del hombre.

Asunción López-Varela: Me gustaría ponerlo en relación con otra ponencia que tuvimos sobre el papel del amor. El papel de las instituciones queda absolutamente rebajado. Y el deseo, el amor, los sentimientos..., quedan por encima. Creo que ésta es la parte nueva, como se ve en el segmento final: “and I love you”.

Sara Santos: Creon es un quiero y no puedo. Y lo que él no puede hacer, lo hace ella. Estoy de acuerdo, a mí me resulta esto muy innovador.

Asunción López-Varela: Lo he puesto en relación automáticamente con lo que dijo Millán Alba en su intervención sobre el papel del amor..., creo recordar.

José Antonio Millán: No tengo ni idea.

Asunción López-Varela: Sí, José Manuel, ¿te acuerdas tú?

José Manuel Losada: Sí, habló del sacrificio como prueba de amor.

Asunción López-Varela: Como prueba de amor, y de modernidad, etcétera.

José Manuel Losada: Me ha parecido una enorme evolución respecto a las tragedias griegas. No solamente por la elección de los personajes, que hay una subversión completa –también es cierto que hubiera sido imposible entender una Antígona mujer en el mundo colombiana de los años cincuenta, que se enfrenta al resto del pueblo–, sino porque llega a trastocar por completo la calificación moral de ambos. Y digo calificación moral porque así se les trata, hasta el punto de que en sus conversaciones con el doctor, el coronel llega a la conclusión de que él es un egoísta y el doctor es una persona digna. Esto hubiera sido imposible en la Antígona de Sófocles. En ningún momento ella se imagina que sea una egoísta porque quiera enterrar a su hermano. Sin embargo, García Márquez subvierte estos principios. Me dejó asombrado cuando llega a esa conclusión, después de la conversación sobre el ateísmo.

Erea Fernández: Todo está mucho más tipificado en Sófocles. Los personajes tienen una función. No hay evolución. En cambio aquí todo se va trastocando, todo es más maleable. El coronel conoce al doctor en vida y lo juzga muerto como fue en vida. El doctor es una autoridad en el pueblo. En cambio, Antígona no podría ponerse por encima ni por debajo de Polinices, porque no lo trata como un hermano, lo trata como un hermano muerto, no importa cómo hubiera sido en vida.

José Manuel Losada: Por eso toda la novela de García Márquez, que ocurre en media hora, es una reescritura de la psicología de los personajes después de que haya muerto el doctor. El lector se queda asombrado cuando lee el soliloquio del niño, luego el de la madre, luego el del abuelo; en realidad el que importa es el abuelo, y todo lo demás

son comparsas para que salga a relucir lo que piensan. La novela es la evolución psicológica de Antígona, que llega a pensar que ella es indigna y Polinices digno. El coronel Antígona habla del doctor Polinices. Dice que se sentía trastornado, culpable –Antígona culpable–: “comprendí que mi actitud era egoísta”. Le acaba de echar, porque ha tenido un hijo en su casa con la criada, con la guajira: “y que por esa sola mancha de mi conciencia, me correspondería sufrir en el resto de mi vida una tremenda expiación”. Antígona es culpable. El trastocamiento que hace García Márquez es enorme. También es llamativo que el doctor sólo coma hierba. Es una especie de anticipo, de anuncio de lo que va a pasar. Polinices no quiere ser comido por las bestias, hay un rechazo de los carnívoros. Él tiene esa aprensión a los carnívoros, que se comerán su cadáver, por eso dice: “Por favor, entiérreme”.

Quisiera decir algo más de la obra de Bentley. Es otra evolución, y ahí se ve lo que están haciendo las reescrituras modernas de los mitos. Hay una evolución del estado, de la revolución, de la religión. No entiendo por qué esta mujer, Antígona, al final dice a Creon, su tío: “Lo hago por ti”. Lo dice en el momento en el que ella se da cuenta de que Creonte quiere enterrar a Polinices.

Sara Santos: Ella se da cuenta de su situación. Hay cosas que se dejan entrever en la obra, y es que sí habían tenido un lío amoroso, Creonte (Esther, poner Creonte en todas las recurrencias, gracias) y Antígona. Se deja entrever.

José Manuel Losada: No, no, no.

Sara Santos: Que sí, que sí.

José Manuel Losada: Bueno, si quieres sí, pero a mí me parece que no.

Sara Santos: En el segmento II, que dice: “I’ve tried” hasta “your life with me”. No ha habido un lío amoroso, pero Creon sí tenía intenciones hacia Antígona: “You were supposed to be mine”

José Manuel Losada: “Yo te he odiado mucho, pero no como te odio ahora”.

Sara Santos: No es que estén liados, pero sí se ve una intención de Creon hacia Antígona, que va un paso más allá de la relación familiar.

José Manuel Losada: Eso sí. Antígona dice que espolvorearía un poco de tierra sobre la cabeza de su hermano, no en nombre de la libertad, sino por ti, “for your sake”.

Sara Santos: Porque Creon no lo puede hacer. Creon está diciendo todo el rato que no se puede, porque prevalece su papel de tirano, de rey, de aspecto público, sobre su faceta privada. En ese punto hay un entendimiento entre ambos. Cuando Antígona lo entiende, cambia el odio hacia Creon por amor. Lo entiende, ahí se acaba el proceso, es una mujer, termina el viaje.

José Manuel Losada: Digamos que Antígona pone la parte humana que le falta a Creonte.

Asunción López-Varela: Más que humana, diría pasional.

Laetitia Gañán: No todas las formas de amor tienen por qué verse como relación entre hombre-mujer.

Asunción López-Varela: “I love you” puede ser filial. Pero no por eso es menos pasional. Estoy hablando del amor pasión, deseo, incluso en el sentido freudiano del término si quieres.

José Antonio Millán: Una sola aclaración. El espacio público en Grecia comienza cuando no hay tiranía. Tiranía y espacio público son incompatibles en el ámbito griego. El tirano se caracteriza por tener sólo vida privada, no pública. Por eso es asimilable a las mujeres. Pueden gobernar, pero no pueden tener vida pública, porque por su condición sólo pueden ocuparse de la vida privada, de las cosas necesarias para la vida de la especie. La condena de Aristóteles del *basileos* consiste en que se ocupa de las cosas necesarias para la vida de la especie, no lo razona en términos de libertad. La vida pública empieza cuando se han superado las necesidades de la vida privada. El tirano que se ocupa de las necesidades de la vida privada no puede aparecer nunca en el espacio público. Igual que las mujeres. Sólo eso.

Pilar Andrade: Eso es contradictorio.

Ana González-Rivas: Tenía una duda sobre el tema de lo que has comentado de la Antígona masculina. Ahí puede haber algunos matices, sobre la masculinidad que se ha atribuido a Antígona. Justamente que Antígona se preocupe por el entierro de su hermano remite a la esfera privada, la de las mujeres. De ahí el enfrentamiento con la esfera pública, que es la ley de Antígona. Por eso ese acto de Antígona me parece más femenino que masculino.

Erea Fernández: Es un acto de la vida privada, pero sus consecuencias son públicas. Conlleva un castigo que es público. Como decisión individual, sí es femenino. Hay un solapamiento de lo masculino y lo femenino, y de lo público y lo privado.

María Luisa Guerrero: Aquí hay una conversación que atribuye el acto a un hombre.

Erea Fernández: Entiendo que la decisión íntima la puedes considerar femenina, o propia de lo privado.

Ana González-Rivas: No veo trascendente que se piense que es un hombre quien enterra. Pero cuando vamos a la raíz del problema, por qué Antígona quiere enterrar a su hermano, ahí sí se ve un objetivo femenino, una misión que pertenece al ámbito privado, familiar.

José Manuel Losada: No sólo es femenino querer enterrar al hermano. Querer enterrar es relación de consanguinidad, pero cualquier enterramiento tiene una dimensión pública.

José Antonio Millán: Cuando se habla de esfera privada, que es la de la mujer, no quiere decir que excluya al varón. Lo público es lo que tenemos en común, regido por los iguales. La igualdad es un punto de partida, no de llegada. Quienes tienen vida privada, los que están privados de vida pública. Los iguales se dan en un régimen democrático, basado en la esclavitud, pero democrático. Mientras que la vida privada tiene un régimen

monárquico. En latín *servus*, siervo, y *familiar* significan lo mismo. Eso está regido por el poder absoluto del padre, no quiere decir que el varón esté excluido del ámbito privado.

Ana González-Rivas: Estoy de acuerdo. El ámbito privado incluye a hombre y mujer, pero sí que la mujer estaba separada del ámbito público. Me parece que las recreaciones comentadas van en la línea de considerar el enterramiento como algo femenino, o al menos yo lo veo así, como algo en lo que la mujer puede participar directamente, se puede ver capaz de voz y voto. El hecho de que no haya correspondencia femenina en García Márquez no me parece significativo, porque prima lo colectivo, como en *Crónica de una muerte anunciada*. Es el pueblo que se mueve como un todo. Pero en la obra de Bentley, cuando Antígona se da cuenta de que Creonte es rey y su tío, es entonces cuando se atreve, por la faceta familiar, a actuar, pero lo que la echa para atrás es su faceta de rey.

Sara Santos: Claro, Antígona al principio sólo ve al rey, y en su viaje va descubriendo a su tío, y entonces es cuando dice: “Lo veo, lo quiero”.

Ana González-Rivas: Lo privado la anima a actuar, lo público la inmoviliza. Antígona piensa: “Lo entierro porque quieres que lo entierre y lo amo”. Me parece anulante.

José Manuel Losada: En ese momento lo vence.

Ana González-Rivas: Antígona, en la obra de Sófocles, se lanza por un sentimiento de deber suyo, por una ley escrita.

José Antonio Millán: Pero ¿seguro que no es una ley religiosa en el fondo?

Ana González-Rivas: Es una ley moral. Es algo más allá que una ley religiosa, no lo sé.

Asunción López-Varela: Una ley moral, o pasión, o sentido común.

Ana González-Rivas: Yo creo que es más bien una ley moral, pero no estoy segura.

Asunción López-Varela: Tengo una pregunta, asumiendo que estábamos hablado del enterramiento, y que es la mujer la que tiene la capacidad para tomar la decisión. ¿Podemos poner en relación el papel de la mujer en la sociedad contemporánea, puesto que el enterramiento y el morir está de alguna manera significando correr un tupido velo sobre el pasado, que en fantasmas de recuerdo revivirían, pero que en este caso estamos enterrando? ¿Qué reclamo feminista puede establecerse?

Sara Santos: Estábamos esperando esta pregunta. Voy a contestar con un análisis muy personal. Cuando leí *Antígona* de Sófocles, dije: “¡Qué bien! Una mujer de las que a mí me gustan”. Pero, de hecho, leyendo cosas de Bañuls, recalca este aspecto sobre las críticas feministas: “Las teorías feministas que desde los años setenta han venido desarrollándose se han servido del mito de Antígona y Creonte, especialmente de su configuración a partir de la tragedia de Sófocles para expresar algunos de los aspectos de la situación de la mujer en la sociedad occidental. Ciertamente no son obras dramáticas, ni tan siquiera literarias,

aquellas que desarrollan las teorías feministas sirviéndose de este mito, pero [...] han condicionado la recepción y la percepción de esta figura, y su antagonista masculino”.

José Antonio Millán: En lo que atañe al enterramiento, García Márquez, no en esta obra particularmente, sino en *Cien años de soledad*, hasta que no se entierra a la última de las madres, no cabe la libertad del varón. ¿Por qué las madres? Úrsula sí tiene capacidad para oponerse a todo el pueblo. Las madres, Úrsula, la madre por antonomasia, porque Úrsula es el receptáculo de la memoria. La memoria actualiza permanentemente lo pasado, hasta que no se destruye la memoria, que equivale a anular, enterrar definitivamente a la madre, no cabe que la realidad se presente como nueva, como novedosa tal cual es, y el significado de lo que es Macondo, la ciudad, la metáfora que va desde el primer momento de bloque de hielo, espejo, espejo hablado, hable, y el yo se encuentre a sí mismo, y se encuentre. Ésa es la historia de Macondo, el yo encontrándose a sí mismo. ¿Por qué? Porque la madre fija, eso sólo puede ocurrir con la muerte de la madre. Proust tiene un artículo donde dice esto mismo a raíz de un matricidio terrible en Francia. Proust escribió un artículo defendiendo al hijo que había matado a la madre por los mismos motivos, porque lo arrojaba a la memoria atávica de la familia. El hijo sólo podía ser libre cuando mataba a la madre, que es también verdad –no quiero decir esto respecto a cada una de nuestras propias madres–, pero es la depositaria. En el caso de García Márquez es clarísimo, constantemente además, la madre es la depositaria de la memoria y la memoria fija, esclerotiza, repite tercamente una y otra vez.

Asunción López-Varela: Pero la historia como memoria siempre ha sido patrimonio masculino.

José Manuel Losada: Se refiere a la memoria personal, no a la memoria pública de las crónicas. También le pasa a Rousseau, con sus dos madres, de ahí su sufrimiento.

María Luisa Guerrero: Tu intervención, José Manuel, me ha servido mucho. No he leído *La hojarasca*, pero me parece que completa la visión que nos han dado. Me ha ayudado tu intervención mucho para corregir mi intervención primera, porque pensaba que había calcado uno y cambiado otro, pero resulta que ambos cambian.

José Manuel Losada: Desde el punto de vista del relato, las antígonas se están planteando la cuestión sobre el mal y la sociedad. Pero en la obra de García Márquez están ya velando al hermano. Ya se ha tomado la decisión.

Erea Fernández: Sí, yo te di la razón, porque en la obra de García Márquez, en la medida en que formalmente se parecen menos, no toma los mismos personajes, interesa buscar las coincidencias, mientras que en el caso de Bentley interesa ver las divergencias.

Sara Santos: Sí, Bentley reconoce los parecidos. En una nota al director señala que no se le ocurriera usar túnicas, que bastantes griegos había ya en el propio texto.

José Manuel Losada: Reanudamos la sesión a las 15.30h.