

ANTÍGONA de Jean Anouilh

Una lectura desde la Estética de la Recepción

Toda obra de arte es una posibilidad de entendimiento, de comunicación simbólica inacabada que se resignifica en cada momento de la historia y en cada acto de lectura. Adorno, en su *Teoría estética*, afirmaba que la obra de arte es “una mónada sin ventanas”¹ que habla desde su clausura, en el medio de la apariencia, de lo que no es ella misma, del mundo existente y de lo no existente. Con esto afirmaba el doble carácter del arte como autónomo y como hecho social, como enigma y evidencia a la vez. La tarea del lector no será entonces la de resolver acertijos o disolver el enigma en un proceso neutral, sino la de actualizar o producir unos significados que se realizan en un momento histórico determinado y en los que inciden los prejuicios, las normas genéricas y lo que otros autores han dicho de la obra. En tal sentido y como lo ha planteado la Estética de la Recepción alemana toda lectura es a su vez una *escritura*, un constructo nuevo a propósito del otro, determinada y modificada por múltiples factores: el horizonte de expectativas estético - ideológicas del que lee - y que es siempre variable-, las disposiciones personales o los modelos teórico-metodológicos a partir de los cuales miramos el texto, entre otros.

Una de los desafíos centrales que plantea la estética de la Recepción es, entonces, el de la *interpretación* como fenómeno de lectura, el de la creación de significados, que ninguna obra posee definido para siempre y clausurado, de manera tal que no hay una lectura válida sino muchas recepciones distintas. Los modos de producción de textos producen relaciones con ellos, es decir, lecturas y relaciones de lectura. En tal sentido, la Historia de la Literatura debe ser entendida como Historia de las lecturas o interpretaciones. Hans Robert Jauss afirma:

¹ Adorno, T. *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971 P. 14-18

“ Para que una obra del pasado continúe siendo activa, es preciso que suscite interés, latente o deliberado, de la posteridad que prosigue su recepción, o reanuda el hilo interrumpido(...) La cuestión (...)es la de saber cómo se articula efecto y recepción, la obra de arte como testimonio del pasado y la comprensión que la actualiza” .²

Es en este sentido que abordaremos *Antigone* , indagando qué interés pudo haber tenido para la época la lectura que el dramaturgo francés hace de un clásico del siglo V A.C, y qué lectura pudieron hacer de ella los contemporáneos de Jean Anouilh. En otros términos, cuáles fueron las condiciones estéticas e históricas que hicieron posible la relectura de un mito universal cuyo sentido, como lo afirma Jauss no es concebido como sustancia intemporal sino “como totalidad constituida en la historia misma” .³

Anouilh tenía 32 años cuando escribió la obra. Su vida profesional estuvo signada por dos acontecimientos: la revelación del teatro de Giraudoux y el encuentro, en 1937, con dos grandes “metteurs en scene”- Pitoëff y Barsacq - que lo convierten , al descubrir todas las posibilidades del espacio escénico, en un verdadero autor dramático.

En 1942 se representa- con puesta en escena de Bersacq- su *Eurydice*, escrita un año antes, obra que le abrirá el camino a *Antígona* representada dos años más tarde, el 4 de febrero de 1944.

Antígona lleva el mismo título que le diera Sófocles, quien elabora en esa obra el último eslabón de la leyenda de Edipo . Y nadie mejor que el mismo Anouilh para resumir la historia trágica, a través del personaje del Prólogo, especie de nuevo Corifeo .

En la tragedia griega subyace la idea de un universo armónico y equilibrado, de origen divino, que el hombre debe respetar y cuyo quebrantamiento lleva consigo el castigo. En este caso concreto, enterrar a los muertos y venerar lo sagrado. Edipo cometió parricidio e incesto

² Jauss,H.R. *La Ifigenia de Goethe y la de Racine* en ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN de Rainer Warning (ed), Editorial Visor, Madrid, 1989.(Traducción de R.Sánchez Ortiz de Urbina)

³ Ibidem (p.218)

y a pesar de ignorar sus acciones sufrirá los efectos de ese desequilibrio. Creonte, en *Antígona*, niega el tributo que le corresponde a los muertos y al desafiar al poder divino universal es víctima de su insensatez. Pero en Sófocles, el sufrimiento tiene un sentido moral y positivo: descubre en el héroe su ser verdadero. En la primera recepción de la Antígona de Sófocles está presente el problema moral y la sujeción a la autoridad divina. Antígona va a morir y sabe por qué lo hace: para defender la superioridad de la ley divina sobre la ley de los hombres. El sentido moral de la tragedia se expresa por boca del Corifeo: “*Con mucho la sensatez es lo primero para la felicidad. Es necesario no cometer ninguna impiedad contra los dioses.*” Pero lo que estaba presente en la primera recepción, es decir el problema moral, no aparece en el texto del dramaturgo francés.

Jauss afirmaba que la secuencia histórica de la recepción está determinada no solamente por el cambio de actitud del público en una época dada sino por la estructura formal y temática inscrita en la obra misma. La tragedia de Anouilh, plagada de anacronismos, con personajes de saco y corbata, nada tiene que ver con una “reconstrucción” de la tragedia antigua. No se desarrolla en el ágora de Tebas ni en el palacio de Creonte sino en un espacio indeterminado. La obra comienza con un Prólogo, personaje que instala ante el espectador las marcas de recepción de la obra. Inmovilizados en el espacio escénico uno a uno son presentados los personajes cuyas historias han quedado fijadas para siempre porque “*les jeux sont faits*” – como diría Sartre- y no hay nada que hacer. El Prólogo parece regodearse anunciando a los espectadores las muertes de los distintos personajes para no dejar el menor resquicio por el que se pueda filtrar la esperanza. Antígona es ahora “una negrita delgada e Ismena, la bella rubia gordita que baila con Hemón; Creonte, un hombre robusto, lleno de canas y arrugas, que un día “se arremangó” y tomó el lugar de Edipo y de sus hijos. Eurídice tejerá durante toda la obra hasta la hora de su muerte. Los tres guardias que apestan a ajo y vino tinto juegan

a las cartas. Silencio y soledad de los personajes, encerrados en sí mismos, soledad que crecerá a lo largo de la obra. Anouilh, que ha suprimido el personaje de Tiresias, introduce uno nuevo, el de la nodriza, quien evoca todo el universo puro de la infancia ligado a la protagonista.

¿Qué ha pasado para que un tema clásico produzca ciertos efectos – y no otros- hacia mediados del siglo XX, en Europa?.

Si bien los hechos de la intriga son los mismos –Antígona ha intentado enterrar a su hermano contraviniendo las órdenes de su tío y pagará con la muerte esa desobediencia-, la atmósfera, el estilo, la concepción de los personajes están hechos de otra madera. La percepción del lector, quien construye en su conciencia el objeto estético, opera dentro de condiciones históricas y sociales que van modificando las recepciones. La recepción de *Antigone* podría leerse, entonces, en el contexto de los últimos años de la Ocupación en Francia. 1942 es la fecha de composición de la obra y 1944, el año de la puesta en escena. Dos años que corresponden a la época más dura de la ocupación alemana. El mariscal Pétain, héroe de la Primera Guerra, vencedor en Verdun, símbolo de las virtudes guerreras y del patriotismo de los franceses, en junio de 1940 acepta reincorporarse a la conducción del país en vez de aprovechar la tranquilidad de un descanso bien merecido. Traslada la sede del poder a Vichy y, si al principio tuvo el apoyo y las esperanzas de todos los franceses, pronto será acusado de llevar a cabo una política de colaboracionismo y un doble juego con los ocupantes. Por un lado, practica una colaboración de Estado a Estado considerada, por algunos, como un cálculo diplomático en función de un interés nacional. La economía francesa termina integrándose en la política económica del Reich: cada vez más las empresas están subordinadas a las necesidades de la maquinaria de guerra alemana; es el precio que hay que pagar para evitar el cierre de las fábricas y la consiguiente desocupación; es también, a

partir de 1942, el medio de evitar la deportación de trabajadores a Alemania. Por otra parte, están los colaboracionistas que escriben en los diarios parisinos bajo el control y la inspiración de la *Propagandastaffel*; ellos son los ideólogos, motivados por el oportunismo, el dinero o simple revanchismo.

El poder mantiene un discurso sectario de la vieja derecha conservadora y practica una política de exclusión. Las medidas de proscripción alcanzan a muchos: la masonería es considerada ilegal; los judíos, como un elemento de desintegración nacional y por eso se los ralea de los puestos jerárquicos. Y con la misma energía se reprimen las actividades comunistas.⁴ Sin embargo, Vichy no fue la versión francesa del fascismo europeo sino que la toma de algunas decisiones significó una ruptura absoluta con la tradición jurídica francesa surgida después de 1789. No es de extrañar, entonces, que algunos hayan visto en la obra de Anouilh una apología del gobierno de Vichy. Frases tales como “es necesario que alguien conduzca la barca” –en boca de Creonte– eran expresiones que recordaban otras de circulación social por aquellos tiempos.

Para otros, Antígona exaltaba la desobediencia y la oposición a un poder tiránico y arbitrario representado por Creonte.

El llamado del General De Gaulle, desde Londres, a la resistencia constituye la otra cara de la moneda. La Resistencia será la expresión organizada de una parte de los franceses que no aceptan una ideología racista, de la violencia y del odio. El Consejo Nacional de la Resistencia se organiza formalmente en mayo de 1943 y, día tras día, se construye en la clandestinidad otra Francia, la Francia que lucha contra el poder de Vichy.⁵ Si tenemos en cuenta el contexto en que fue escrita y representada la obra, ésta es una de las posibles

⁴ Los datos históricos han sido tomados de *Histoire de France* de Rémond René: **Notre siècle de 1918 à 1991**, capítulo XII “*Vichy et la révolution nationale*” y XIII “*La dérive et le salut*”, Nouvelle édition, Paris, 1991

recepciones de la obra de Anouilh: la Francia Colaboracionista y la Francia Resistente se enfrentan en la gran escena entre Creonte y Antígona, cuando ésta es llevada por los guardias delante de su tío. En esta larga escena de 34 páginas, contra 79 versos en Sófocles, podemos encontrar la clave de la lectura que estamos haciendo. Creonte hace aquí lo imposible para acallar el asunto y que nadie se entere. Primera propuesta para convencer a Antígona: “(...)vas a entrar, te vas a acostar y decir que estás enferma, que no has salido desde ayer(...)Haré desaparecer a esos tres hombres”.⁵

Pero ante la negativa de Antígona, Creonte cambia la estrategia y la amenaza con la aplicación estricta de la ley: “ la ley en principio está hecha para las hijas de los reyes! Antígona no se inmuta; aunque hubiese sido una simple sirvienta habría dejado los platos para ir a enterrar a su hermano. Entonces Creonte, apela a sus facultades de rey:

“(...)y como soy el rey, he resuelto con menos ambición que tu padre dedicarme a que el orden del mundo sea un poco menos absurdo , si es que eso es ”⁶

El gesto de Antígona es absurdo y ella lo reconoce, pero es la única manifestación de su libertad. En palabras de Sartre, Antígona está *condenada* a ser libre y decide asumir esa condena . El absurdo del acto de Antígona lo pone en evidencia Creonte cuando le devela la verdadera historia de los hermanos: dos sinvergüenzas que se mataron por un ajuste de cuentas. Ninguno de los dos valía la pena e, incluso, no se sabe bien quién es quién porque los cuerpos estaban destrozados. El que está enterrado puede ser cualquiera de ellos:

“ Hice juntar uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para mis funerales nacionales y di la orden de dejar pudrir al otro en donde estaba No sé quién era, y te aseguro que me da lo mismo.”⁷

En este punto Creonte quiebra la voluntad de Antígona quien, como una sonámbula, se dispone a regresar a su cuarto. Pero Creonte comete la imprudencia de decirle: “Cásate,

⁵ Las citas han sido tomadas de **Antigone**, Editions de la Table Ronde, Paris 2000 (la traducción es nuestra)

⁶ Idem p. 67

⁷ Idem p. 67

Antígona, sé feliz(...).”⁸A partir de este momento Antígona será una furia que grita y se rebela contra ese “sale espoir”, que se conforma con una vida de mentiras y compromisos . ¿A quién le tendrá que mentir, sonreír o venderse para comprar la felicidad En una actitud suicida, Antígona no será sacrificada en defensa de un orden político o religioso. Ella va a representar su papel hasta el final sin ningún motivo, sólo una rebeldía que la trasciende.

Pensamos que *Antigone* debe ser entendida en el conjunto del sistema de los valores vigentes. “El contexto contiene –según Vodicka- el conjunto de relaciones que posibilitan que una obra sea considerada y valorada estéticamente”. Y, al mismo tiempo, tenemos la oportunidad de ver en ella los signos de la época. Cuando se representa esta obra de Anouilh ya circulan en Francia y Europa nombres y obras significativos. Camus ha escrito *Le Mythe de Sisyphe* (1940’41), la primera versión de *La peste* y *Lettres à un ami allemand*. Sartre, que ya ha editado *La nausée* (1938) trabaja en *L’ être et le néant* y en *Los caminos de la libertad*. Un año después escribe *Huis Clos*, *Les mouches* y *Morts sans sépulture*. Este contexto literario y filosófico nos permite leer *Antigone* dentro de la vibración del existencialismo, del hombre como una “pasión inútil”, como un *ser ahí*, arrojado en el mundo y condenado a vivir su libertad. El absurdo está presente en todas las decisiones. Creonte es rey porque alguien tenía que hacerse cargo, pero le hubiese gustado una vida tranquila y burguesa. El duelo verbal - dos monólogos paralelos, en realidad- entre Creonte y Antígona es el de dos desesperados que no creen en nada ni en nadie, desesperanza resignada en Creonte, y rebeldía inútil en Antígona. Ella “no sabe por qué muere”. Y él, aparentemente sincero y razonable, es un funcionario autómatas que trabaja en el vacío y cuya preocupación mayor es no decir la verdad para no atentar contra la tranquilidad pública. Liberados de los mitos, no existe ninguna alianza entre el hombre y la divinidad.

⁸ Idem p. 90-91

La lectura de algunos juicios de los contemporáneos de Anouilh acerca de la obra nos remiten al contexto de la ocupación alemana y a las ideas del existencialismo. El acto por el cual Antígona decide morir está vaciado de contenido positivo

Finalmente, Guillaume Hanoteau, en su libro *Les nuits qui ont fait Paris*, en el que analiza medio siglo de teatro, se refiere a la experiencia de la première de *Antigone*, testimonio que reproducimos textualmente y con el que concluimos esta comunicación, porque expresa claramente la recepción de la obra en relación con lo que hemos venido analizando.

“ Era el mes de febrero de 1944, en el Atelier de Bersacq. Jean Anouilh presentaba al público su *Antígona*. La Política contra la Salvaje. La Razón de Estado frente a la Pureza, y esto delante de la sala más tensa que haya podido existir. Cada réplica congelaba una parte de la platea e inflamaba a la otra mitad. Y en el transcurso de la acción, esos hielos y esas llamas cambiaban de clan, cruzándose como en una cuadrícula.

Mi tímpano vibra todavía con el sordo clamor, mezcla de estupor y de alegría, que recibió el grito de Creonte a propósito de los gemelos Polinices y Etéocles, ambos indignos, pero que a uno había hecho héroe y al otro traidor. “*Je ne pouvais tout de même pas m’offrir le luxe d’une crapule dans les deux camps*”

En la Plaza Dancourt, el duelo Antígona – Creonte se convirtió en diálogo de sordos . Unos sólo habían escuchado a Creonte y a la antigua leyenda del doble juego de la colaboración, mientras que sus adversarios sólo retuvieron la rebeldía de Antígona, primera resistente con 25 siglos de anticipación” .⁹

Prof. Margarita María Ferrer

⁹ Hanoteau, Guillaume: *Les nuits qui ont fait Paris, un demi-siècle de théâtre*, Fayard, 1971 (la traducción es nuestra)