

Antígona en Argentina: el conflicto social en el cuerpo de la mujer.*

Antigone in Argentina: social conflict in a woman's body

MARÍA MAGDALENA UZÍN

(pág 33 - pág 42)

RESUMEN. El trabajo analiza reescrituras de la tragedia *Antígona* en Argentina en el siglo XX desde una perspectiva sociosemiótica y de género. Abordamos el tema del suicidio en personajes femeninos como procedimiento literario que anuda elementos temáticos y formales, apareciendo como desenlace y sanción a los conflictos. Partimos de la hipótesis de que los suicidios son respuestas simbólicas al fantasma del incesto, cuyo significado plantea una relación con los conflictos socio-políticos, marcados por dicotomías excluyentes, de los momentos históricos en que surgen las obras.

Consideramos dos ejes de análisis: la constitución del sujeto femenino en la red del parentesco, y la palabra de los sujetos femeninos entre el silencio y la desterritorialización. Analizamos el lugar de Antígona como espacio simbólico en el que se despliegan conflictos y tensiones que hacen a la constitución del lazo social y que sustentan el poder del Estado.

Palabras clave: Antígona, género, parentesco, intertextualidad, Argentina

ABSTRACT. This paper analyzes three versions of Antigone in 20th century Argentina. From a sociosemiotics and gender perspective, we approach the suicide of the main characters as literary figures. Our hypothesis is that the characters' suicide are symbolic answers to what we call *the ghost of incest*, and their meaning states a correlation with the social and political conflicts that characterize the historical moments when this texts were written, marked by excluding dichotomies. We consider two levels of analysis. First, the constitution of female subject in the kinship net, and second, the voice of female subjects between silence and deterritorialization. We analyze Antigone's place, in Sofocles's tragedy and in the Argentinian versions, as a symbolic space where the conflicts and tension that make the social bond and sustain the power of state unfold.

Key Words: Antigone, gender, kinship, intertextuality, Argentina

MARÍA MAGDALENA UZÍN. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora Titular de Teoría Literaria, investigadora en el CIFYH. Autora de *Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femeninas*, compiladora de *Miradas sobre el presente. El discurso como práctica, las prácticas como discursos*. E-mail: magdalena.uzin@unc.edu.ar

FECHA DE PRESENTACIÓN: 01/04/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 17/11/2023

1. HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO

El conjunto de obras seleccionado remite explícita o implícitamente a *Antígona* de Sófocles, presentando rasgos comunes y diferenciales. A partir de la relación de la tragedia con la constitución política del Estado desde su origen en la antigua Grecia, nos preguntamos por el significado de las reescrituras de *Antígona* en relación con los conflictos socio-políticos que caracterizan los momentos históricos en que aparecen.

Para ello establecimos dos grandes ejes de análisis. El primero, la construcción del sujeto femenino en la red del parentesco y la textualización de relaciones familiares, sociales y económicas que representan. El segundo, la presencia de la *palabra* de los sujetos femeninos entre el silencio y la *desterritorialización*¹, su apropiación en el ámbito público y la palabra con que se enuncian a sí mismas. Analizamos así el lugar del personaje/sujeto femenino como espacio simbólico en el que se despliegan conflictos y tensiones que hacen a la constitución del lazo social y que sustentan el poder del Estado. La tematización del suicidio, como un recurso extremo, una sanción definitiva (castigo, proclamación o cierre), nos interroga sobre transgresiones, límites traspasados, amenazas que acechan y abismos a los que los personajes se han asomado. En ese límite aparece la figura del incesto.

A partir de elementos comunes en el nivel narrativo, donde los personajes femeninos llevan a cabo determinadas acciones, similares en todas las obras, planteamos nuestra hipótesis: los suicidios de los personajes son respuestas simbólicas o sanciones textuales a una situación incestuosa (elaborado como instrumento teórico en los términos de *fantasma del incesto*)

El marco teórico de esta investigación sobre las versiones y reescrituras de *Antígona* en Argentina se sitúa en el cruce entre los estudios de género y la sociosemiótica. En el primer campo, nos situamos en una línea teórica que parte de los aportes de teóricas feministas como Joan Scott (1999), Teresa de Lauretis (1992, 1996) y Judith Butler (2001b, 2002). Esta línea dialoga explícitamente con el campo de la semiótica al poner el acento en la dimensión simbólica y cultural, que a través del lenguaje, el relato, la narración, otorga sentido al mundo, construye las matrices de inteligibilidad del género entre otras dimensiones primarias de los procesos de subjetivación y reconocimiento. Encontramos que esta perspectiva es coherente teóricamente con la perspectiva sociosemiótica de Marc Angenot (1998, 1989), a partir de la cual los objetos literarios se conciben como una práctica sociodiscursiva, como un fenómeno social productor de sentidos, que implica un modo específico de conocer y reconstruir el mundo. Partimos de la concepción de que la obra literaria funciona como espacio de condensación de los sentidos que circulan en el discurso social, como enunciados particulares en los que la lucha por la imposición de ciertos sentidos sociales se escenifica, donde se entrecruzan ideogramas que en otros discursos no aparecen vinculados, y que en ese cruce revelan una mayor densidad significativa. La literatura no se entiende así ni como algo aislado de otras dimensiones discursivas, ni de la esfera social en su conjunto, pero tampoco como un discurso más entre otros, ni como un simple “collage” de fragmentos discursivos provenientes de otros ámbitos. Así, por ejemplo, en el corpus que vamos a analizar, se plantean vínculos entre suicidio e incesto, que no aparecen de la misma manera en otros sectores del discurso social, pero el discurso literario hace inteligibles. Las nociones de *hegemonía* como sistema regulador del discurso social, de *ideograma* como fragmentos de significación que circulan entre los discursos, de *interdiscursividad* como modos de relación entre sectores discursivos

diversos y de *intertextualidad* como diálogo entre textos particulares, van a estar en la base de nuestro análisis de los textos. Compartimos con la Dra. María Teresa Dalmasso la definición del objeto de la semiótica, también partiendo de Angenot entre otros autores, como “la economía global de los procesos significantes definitorios de una cultura. El fundamento de esta posición reside en la hipótesis de que la manera particular de producir sentido en una sociedad es el resultado de la interacción entre la diversidad de prácticas sociales.” (Dalmasso 2005: 16)

2. ANTÍGONA Y EL PARENTESCO

La tragedia *Antígona* de Sófocles es una de las más representadas y reescritas en la cultura occidental. George Steiner (1984) señala que su vigencia es la concentración de conflictos u oposiciones fundamentales de la experiencia humana: el conflicto generacional, la oposición entre la ley divina y la ley humana, familia vs. Estado, femenino vs. masculino.

En *El grito de Antígona*, Judith Butler (2001a) discute las principales interpretaciones de la obra de Sócrates y la figura de Antígona. La hipótesis de Butler sostiene que Antígona no puede representar los principios normativos del parentesco, ya que está envuelta en el legado incestuoso de Edipo y Yocasta, que confunde su posición en el sistema. Como figura política, apunta a las posibilidades que emergen cuando los límites de la representación y la representabilidad son expuestos (¿A quién representa Antígona? ¿En nombre de quién habla?).

Uno de los puntos que Butler discute es un lugar común de las lecturas de Antígona. Tanto de las hegelianas, que leen en la obra la superación de un orden prepolítico y el establecimiento necesario de la autoridad del estado representado en Creonte, como de las que reivindican en Antígona una representación del desafío a un estado autoritario y fascista (lectura común en las versiones latinoamericanas de la obra). En ambas lecturas se presupone la oposición entre Antígona y Creonte, equiparándolos con la ley del parentesco y el poder del estado respectivamente. Pero ignoran que, lejos de representarla, Antígona se aparta de la ley del parentesco: hija del incesto de Edipo y Yocasta, expresa un amor incestuoso por su hermano muerto (sólo por él, dice, realizaría ese acto de desafío). Además, se desplaza de su lugar en las leyes del género: es vista como masculina y hombruna debido a sus acciones y a sus palabras. Asimismo, la soberanía de Creonte se basa justamente en la línea de parentesco, como tío de los legítimos herederos muertos, que se ve “desmasculinizado” por Antígona y sus acciones desafiantes, imponiendo normas que aseguran su lugar en el parentesco y en la autoridad estatal. El texto de Sófocles muestra que no hay una clara oposición entre los dos. El poder de Antígona proviene de una deformación del parentesco idealizado, y de la soberanía política que emerge como consecuencia de su acto de desafío.

Antígona y Creonte se reflejan el uno al otro. Sólo pueden representar al parentesco y al Estado implicándose en el idioma del otro. Hablándole, ella se masculiniza; al recibir su discurso, él se desmasculiniza, y así ninguno mantiene su posición, esta perturbación del parentesco desestabiliza el género a través de la obra. Antígona sólo puede cometer el acto de desafío al poder encarnando las normas del mismo poder al que se opone. Lo que da poder a sus actos de habla es la operación normativa que encarnan. Antígona enfrenta a Creonte hablando en la esfera pública, cuando debería, como niña y mujer, estar confinada

al mundo privado. Se apropia de la retórica de Creonte: afirma su propia soberanía apropiándose de la voz de la autoridad a la que se opone y reivindica su acto en el mismo lenguaje que la condena. Repite el acto de desafío al Estado, reemplaza a su hermano y lo territorializa. Asume la masculinidad venciendo a ella, pero también idealizándola.

3. ANTÍGONAS ARGENTINAS

En 1951, durante el primer gobierno peronista, la *Antígona Vélez* de Marechal sitúa en un ambiente rural argentino, en la pampa, el modelo clásico de la joven suicida. Griselda Gambaro presenta en 1986, tres años después del regreso de la democracia, *Antígona furiosa*, relacionando el mito de la hija de Edipo a la Argentina con la denuncia de las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983. En 1961, *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato) reelabora el tópico del incesto y el suicidio.

Estas obras aparecen en un período de modernización y liberalización de las costumbres y la vida privada, de cambios y transformaciones marcados por enfrentamientos políticos, por la violencia dictatorial y las denuncias de violaciones de los derechos humanos. Una época de oposiciones políticas y sociales, englobadas en la relación peronismo vs. antiperonismo; por el avance e incorporación de nuevos grupos sociales a la escena política y las distintas formas de represión político-ideológica-moral que culminan en la violencia del estado totalitario con el golpe de Estado de 1976, hasta el regreso de la democracia en 1983.

3.1 SUJETO FEMENINO Y PARENTESCO

En primer lugar abordaremos la obra de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, de 1951². El coro de la tragedia se desdobra en coro de mujeres y coro de hombres; el único personaje que mantiene el nombre del mito es Antígona. Creonte es don Facundo, Hemón es Lisandro. La historia comienza con las mujeres velando a uno de los hermanos de Antígona, mientras ella piensa en el otro hermano insepulto por órdenes de don Facundo.

En el cuadro segundo, su reflexión final reafirma la confusión del parentesco que representa Antígona, desplazando los términos: “han olvidado allá que Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños” (p. 52). Pasa del rol de hermana al de madre, y afirma su deber y derecho a desobedecer la orden de no sepultar a Ignacio.

En el cuadro cuarto Antígona y Lisandro (su novio) recuerdan el momento en que se despiertan sus sentimientos amorosos: criados como amigos cercanos, Lisandro es identificado como “hermano” (p. 64), hasta que la adolescencia transforma esa relación. La declaración de amor de Antígona se enmarca con una “sonrisa de guerra”, mientras afirma que ese amor “pudo ser”, pero “No será” (p. 66-67). En el cuadro quinto, Antígona sale a enfrentar su castigo de morir a manos de los indios, al ser enviada más allá de la frontera, vestida con ropa de hombre; las mujeres la llaman “su ropa de muerte” (p. 69). Antígona habla de un cambio ocurrido entre su acto de enterrar a su hermano y el momento de cumplir su condena: la declaración de amor de Lisandro, al que llama “el Otro”, confundiendo con Ignacio, a quien también llama “el otro” para diferenciarlo del hermano que sí fue enterrado. El coro de las mujeres afirma: “nunca la entendimos a ella” (p. 70).

La *Antígona furiosa* (1986), de Gambaro (1997), es una representación fragmentaria de la obra de Sófocles: puesta en escena que sumariza los elementos esenciales del texto original, despojándolo del marco, insistiendo en la repetición de los hechos, en que los hechos ya han sucedido y son reiterados y reactuados. El teatro pone en escena la memoria, apelando a recursos de metateatralidad con un sentido trágico. Esta puesta de la repetición parece adelantarse a las propuestas butlerianas de la identidad como performatividad. También resuenan las lecturas que Butler hará unos años después², en los fragmentos con los que se presentan las relaciones familiares de Antígona y su ambigua situación ante las leyes del parentesco: “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía” (p. 201).

Polinices es su “hermano más querido” (p. 201), el único por el que llevaría a cabo el acto de desafiar las leyes. La posibilidad de buscar el perdón, casarse con Hemón, “conocer los placeres de la boda y la maternidad” (p. 204), nace como producto del miedo y con las connotaciones negativas de una “carga innoble”, a la cual se sustrae con un grito “trayéndose al orgullo” (p. 204).

La obra subraya el desafío de Antígona a la autoridad y el paralelismo entre su lucha con la de las Madres de Plaza de Mayo por encontrar a sus hijos desaparecidos. El Corifeo dice, refiriéndose a la ley de Creonte: “Que nadie gire -se atreva- gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (p. 201). Enterrar a los muertos es un derecho primordial que Antígona, como hermana, hija, madre y esposa a la vez, reivindica a costa de ser llamada “loca” (p. 203).

Ambas versiones, diferentes en sus contextos históricos, en su propuesta escénica, en el lenguaje y en los aspectos que retoman del texto trágico, subrayan igualmente el desorden del parentesco que representa Antígona. Como madre de sus hermanos, enamorada de Polinices y hermana de su prometido, la hija de Edipo y Yocasta siempre es la encarnación del fantasma del incesto y marcha a la muerte por voluntad propia, con rasgos más (en Marechal) o menos (en Gambaro) sacrificiales.

3.2 LA PALABRA DE LA MUJER

Antígona es un personaje definido por su intervención desafiante en la esfera pública, al desconocer la orden de Creonte de no sepultar a su hermano Polinices por su traición a la ciudad. Estas Antígonas argentinas retoman esa intervención política, en contextos históricos que la reclaman: el período crítico inmediatamente anterior al derrocamiento de Perón en 1955, marcado por la oposición peronismo-antiperonismo, eco de la lucha de los hermanos; y el período post-dictatorial marcado por la denuncia las torturas y desapariciones que comenzaban a salir a la luz³. Estas Antígonas ejercen la palabra pública, pero no sin conflicto, no con dominio de la misma. Su intervención pública está cuestionada y llena de dificultades.

En el cuadro primero de *Antígona Vélez*, las acotaciones que acompañan las palabras de Antígona remarcan su desafío y el poder que ejerce al denunciar la situación de su hermano deshonrado: “con imperio”, “irónica” (p. 43), “sin escuchar”, “en un grito”, “en son de amenaza” (p. 44), al dirigirse a las mozas y enviarlas a velar a Martín Vélez (el hermano que está siendo enterrado), mientras que “se le quiebra la voz” (p. 44) al

mencionar al “Otro” hermano, Ignacio, muerto y abandonado en la llanura. Su hermana Carmen, en cambio, habla temerosa, con “eterna quejumbre” (p. 44), contrastando Antígona y sus palabras.

En el cuadro segundo, Antígona rechaza las órdenes de don Facundo y le responde desafiante. Las acotaciones la describen como “violenta”, y su desafío despierta “un murmullo de asombro” en ambos coros (p. 50). Ella señala: “la voz que me anda llamando no está en la casa de los Vélez” (p. 49), el llamado viene de afuera, de la llanura, donde se encuentra su hermano insepulto, y al final, antes de responder al llamado, se hunde en la quietud y el silencio. En el cuadro tercero, ya sepultado su hermano, las acotaciones la presentan “con triunfante serenidad” (p. 58), emitiendo al reconocer su acto “un grito salvaje, mezcla de triunfo y de dolor” (“¡Yo lo enterré anoche!”) (p. 58). Sus palabras y su énfasis desafiante producen “horror” en el coro de mujeres, y recibe la condena de don Facundo. Es ella misma quien afirma y asume su condena, diciendo “Antígona debe morir” (p. 73), afirmación que retoman las mujeres: “Antígona debe morir para que se cubra de flores el desierto” (p. 74). La muerte se convierte en un sacrificio que se redime en el cuadro final, cuando los indios que amenazaban la llanura son derrotados, y los cuerpos de Antígona y Lisandro, “atravesados por la misma lanza” (p. 77), son traídos a “La Postrera” (la estancia) y enterrados juntos, declarados “casados” por don Facundo, quien afirma que serán sus nietos “todos los hombres y mujeres que algún día cosecharán en la pampa el fruto de tanta sangre” (p. 78).

La Antígona de Gambaro se aleja de la representación lineal y figurativa, recrea la historia como un racconto, despojando al relato de todo elemento no esencial. Aparece ya muerta, ahorcada, y cuenta su historia en un futuro que se reescribe al nombrarse. Sus palabras alternan con el diálogo de Corifeo y Antínoo, pero ella no parece escuchar y ellos no parecen comprender gran parte de lo que ella dice.

Esta Antígona afirma y reitera su acto, esta vez desde el comienzo de la obra: reconozco haberlo hecho y no lo niego. “Hablo con mi razón” dice, y el Corifeo responde “que tiene voz de hembra” (p. 207). Son pocas las acotaciones que se hacen a las palabras de este personaje: “la voz se le deforma” al decir “la última vez” (p. 209) al enfrentar la condena. Es en la última escena, al afirmar su muerte, que se vuelve “furiosa”. Sólo al asumir la muerte en una reiteración cargada de nuevos sentidos, el personaje encuentra la “furia” y el poder de actuar aún desde la muerte (p. 217).

3.3 SOBRE HÉROES Y TUMBAS: RELACIONES INTERTEXTUALES CON ANTÍGONA

La novela de Sábato (2009) explora relaciones intertextuales con la tragedia *Antígona* en el personaje de Alejandra. La vinculación a un linaje trágico, el de los Olmos-Acevedo-Vidal, es un elemento configurador del personaje y de la historia general de la novela, cómo es determinante el linaje de Antígona.

Alejandra es descripta en términos que, desde el aspecto físico hasta su actitud desafiante, la vinculan a la imagen de varias Antígonas: adolescente, frágil, morena; con rasgos y atributos que la alejan de la imagen “maternal”; desde el principio se anuncia su suicidio. Se la presenta “como si horrendos acontecimientos la hubiesen precipitado hacia la madurez y luego hacia la muerte sin tener tiempo de abandonar del todo atributos de la

niñez y la adolescencia” (p. 25), síntesis que remite a la que Antígona hace de su vida, en la tumba donde se quitará la vida.

Un elemento central de la tragedia de Antígona es su desafío a la ley del Estado para enterrar a su hermano muerto. El enfrentamiento entre los hermanos parece ausente en la historia de Alejandra, pero la guerra fratricida por el poder y el dominio de la nación aparece desplazada a la historia familiar, asimilada a la historia de la nación: el árbol genealógico se remonta al enfrentamiento entre Federales y Unitarios. La familia es de tradición unitaria, pero Fernando (su padre) y Alejandra se identifican como Federales. La figura del hermano no enterrado resuena en la historia de la cabeza de un abuelo arrojada por la Mazorca y conservada como recuerdo por la familia, y en las recurrentes imágenes de los cuerpos sin vida, convertidos en tierra o asimilados a ella.

La novela tiene una compleja estructura narrativa, cuyas voces son (casi) siempre masculinas: Martín, Bruno, Fernando en el *Informe sobre ciegos*. Pero el recorrido que elegimos aparece señalado desde la “Noticia Preliminar” que abre la novela, marcando como acontecimiento central de la misma la muerte de Alejandra y Fernando y el incendio de la casa de los Olmos, la insinuación del incesto y la conexión de estos personajes y esta casa con la historia política del país. Ella es el hilo conductor y factor desencadenante que vincula a todos los personajes entre sí.

3.3.1 EL INCESTO

Amícola (1994) lee el tema del incesto en la novela en el marco del género gótico, como “costado endogámico de una sociedad que se vampiriza entre sí”; el tema de la novela sería la oposición de dos fuerzas simbolizadas en los apellidos, la oposición entre la tradición (en la que la historia de la Nación es leída como historia de las familias patricias, como una historia personal) y las nuevas clases sociales, la clase media y la clase obrera, que ocupan los espacios sociales y políticos de los que “la familia” ha sido expulsada. Las relaciones incestuosas y las confusiones entre las diferentes generaciones son una constante, escasamente disimulada, en la familia de Alejandra. Al verla hablando con Fernando, Martín piensa que es su hermano, y sospecha una relación prohibida: la revelación de que se trata del padre de la joven es violenta y desconcertante. Los padres de Alejandra, Georgina y Fernando, son primos “carnales”, y Georgina se parecía asombrosamente a Ana María, la madre de Fernando, y a su vez Alejandra se parece asombrosamente a su madre.

Esta intercambiabilidad de las mujeres de diferentes generaciones se refuerza por la atracción amorosa que siente Bruno, amigo de la familia y de Martín, por Georgina y por Alejandra. Los indicios y relatos de esas relaciones, de esas perturbaciones de las leyes del parentesco provocan confusión y malestar en Martín, el joven narrador de la mayor parte del relato, y aparecen como el misterio de lo perverso y lo oscuro, llevado al paroxismo en el *Informe sobre ciegos*.

3.3.2 ALEJANDRA Y EL GÉNERO

Alejandra es descripta en la novela como un ser “portentoso”, “misterioso”, vi- viendo en un “territorio oscuro y salvaje” (p. 43). La crítica ha sido también lapidaria: es

“perversa, semilla del mal” (Hermosilla Sánchez, 2006). En los primeros capítulos se destaca su singularidad, la imposibilidad para Martín de asimilarla a uno de los dos modelos de mujer que le provee la cultura heterosexista y patriarcal de los años 50: las “vírgenes puras y heroicas” y los seres “superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanes, pérfidos y materialistas” (p. 20) a quienes significativamente se les escamotea la femineidad con el supuestamente neutro término masculino de “seres”. Alejandra es un “inesperado género de mujer” que reúne virtudes y sensualidad; es una “princesadragón”, “indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez” (p. 110). El cuestionamiento del género se refuerza cuando se le adjudican atributos masculinos: ella es como “un guerrero que deja su armadura” (p. 68), “la fuerte, la poderosa... [tiene] ideas definidas, [...] valiente” (p. 108), mientras que Martín es “superfluo y torpe”, “insignificante” (p. 108). Este desafío a las convenciones del género es un rasgo constante de Antígona desde la tragedia original.

3.3.2 LA PALABRA

Los diálogos de Alejandra y Martín que la novela textualiza están marcados por una constante incompreensión, una distancia que nace de silencios y supuestos no compartidos. Sus palabras son “increíbles” (p. 25), ella no se toma “el trabajo de explicarle” (p. 42). Alejandra también aparece como voz narradora. Son dos narraciones diferentes: la historia de su familia, en cuyo relato su voz retoma, se mezcla y se confunde con la de su abuelo, y un relato fragmentario de su niñez y su temprana adolescencia. El primer relato es recibido por Martín como “absurdo” (pp. 48-68), “una trama disparatada”, ante la cual cualquier respuesta es “inadecuada” (p. 68). Incluso el encuentro sexual es narrado en términos verbales que remarcan la imposibilidad de comunicación o comprensión entre los personajes: ella “gritando palabras cifradas que para él, para Martín, eran ininteligibles y para ella, Alejandra, probablemente inútiles, y para ambos desesperantes.” (p. 169).

3.3.3 EL SUICIDIO

El suicidio de Alejandra es un acto de purificación: se trata de la culminación y aniquilación de un sistema político-familiar decadente, anacrónico, que se cierra en sí mismo, se clausura en los últimos miembros de la familia a través del incesto, sin abrir posibilidades de transformación en un campo social al que permanece ajeno.

4. CONCLUSIONES: EL CUERPO DE LA MUJER COMO ESCENA DEL CONFLICTO SOCIAL

Como señalamos al comienzo, las Antígonas argentinas aparecen luego del surgimiento en la escena política argentina del partido justicialista y de las masas populares. El enfrentamiento entre fracciones políticas encuentra eco en la lucha fratricida que enfrenta a Polinice y Etéocles, y vincula así la oposición peronismo / antiperonismo, nunca nombrada en los textos que analizamos, con la oposición federales/unitarios (*Sobre héroes y tumbas*), civilización/barbarie (*Antígona Vélez*), propias de una etapa fundacional de la

nación. La obra que clausura cronológicamente la serie (*Antígona furiosa*) vincula directa y explícitamente el conflicto dramático con el Terrorismo de Estado del período 1976-1983.

Si el cuerpo femenino era la concretización de la nación en las ficciones fundacionales que analiza Doris Sommer (2009), que muestra cómo romance (heterosexualidad) y patriotismo se cruzan en los proyectos civilizatorios, en las historias de las Antígonas el cuerpo femenino es el lugar del sacrificio purificador. Estos personajes irrumpen en el espacio público, a través de su palabra, sus acciones y su tradición familiar. Este acto implica un desafío al orden y las configuran como líneas de fuga que amenazan con des-territorializar el orden establecido de los géneros, la familia y la sociedad. La sanción es la manera de re-territorializar, de volver a llevar estos cuerpos insurrectos a una forma de orden territorial, como sacrificios que purifican ese orden de los excesos significantes y la amenaza del fantasma del incesto.

Este aparece como una figura textual que se construye en elementos formales y rasgos temáticos, en los que hay una presencia no visible pero actuante, la de la amenaza de la disolución de los lazos sociales y de los sentidos que hacen a un sujeto inteligible en la matriz heterosexual.

El fantasma del incesto atraviesa las obras de manera literal o con su linaje que confunde las líneas del parentesco. Pero también es su amenaza la que hace intolerable, incluso impensable, que la mujer se constituya como sujeto de un hacer autónomo, se enuncie a sí misma en palabras propias, escape a su lugar en un sistema social, cultural, simbólico que se percibe amenazado por sucesivas transformaciones. El ascenso de diferentes actores sociales, los cambios en la moral y la escena política, producen conflictos que en estas obras se resuelven, dramática o narrativamente, en la sanción final: el suicidio en el cuerpo de la mujer.

NOTAS

*El trabajo sintetiza algunos capítulos de la Tesis Doctoral en Letras, “Historias de mujeres suicidas (y el fantasma del incesto) en Argentina”, inédita.

¹ Utilizamos el concepto de desterritorialización acuñado por Deleuze y Guattari (1985). Aquí, el territorio es un espacio social o cultural, un sistema en el que se ejercen relaciones de poder materiales y simbólicas. La desterritorialización es el movimiento por el cual se establecen líneas de fuga que escapan de ese territorio demarcado, y que pueden reformar o reconstruir un nuevo territorio. En otros autores, el término refiere a la expulsión del sujeto de su territorio por la fuerza, físicamente (García Canclini, 1999) o simbólicamente (Newman, 1991). Nuestro uso está más cercano a la concepción deleuziana del mismo.

² Primera obra teatral de Marechal; según cuenta la anécdota, la primera versión de la obra se extravió y el autor la reescribió por pedido expreso de Eva Perón.

³ La obra se estrenó en 1986; el texto de Butler (2001a) es del año 2000.

⁴ El Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, o Nunca más, fue entregado por la CONADEP al presidente Raúl Alfonsín el 20 de septiembre de 1984.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, J. (1994). *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Beatriz Viterbo.
- ANGENOT, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- (1989). 1889, *Un état du discours social*. Ed. Le préambule
- BUTLER, J. (2001a) *El grito de Antígona*. El Roure Editorial
- (2001b) *El género en disputa*. Paidós.
- (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós.
- DALMASSO, M. T. (2005). Reflexiones semióticas. *Estudios*, N° 17, p. 13-20.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999) *La Globalización Imaginada*. Paidós.
- GAMBARO, G. (1997) “Antígona furiosa”. En *Teatro 3*. Ed. de la Flor.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, A. (2006). El camino americano de Martín en *Sobre héroes y tumbas*. Revista *Acta Literaria*, 33, 27-39.
- MARECHAL, L. (1989). *Antígona Vélez*. Ed. Colihue.
- NEWMAN, K. E. (1991). *La violencia del discurso: El estado autoritario y la novela política argentina*. Catálogos Editora.
- SÁBATO, E. (2009). *Sobre héroes y tumbas*. Alción Editora.
- SCOTT, J. (1999). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En *Sexualidad, género y roles sexuales*. Fondo de Cultura Económica.
- SOMMER, D. (2009). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, G.(1991). *Antígonas*. Gedisa.

