

Antígona y Medea en dos recepciones argentinas en el enclave de un bandoneón

DELBUENO, María Silvina / Universidad Nacional de La Plata – Universidad
Nacional de la provincia de Buenos Aires - silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Eje: Estudios Comparados de Teatro Clásico y Teatro del Renacimiento / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Antígona - Medea – recepción argentina

Resumen

Dos autores argentinos receptionan los conocidos mitos de Medea y de Antígona en sus respectivas tragedias pues las entrelazan en una misma territorialidad, la del río de La Plata y en la vertebración de un bandoneón.

Javier González en *Jasón de Alemania* (2000) enfatiza de manera sugerente e innovadora la relación fagocitante de una Medea, madre, y de su hijo, Jasón. Ambos se sostienen a través de la ausencia paterna, ya vituperada, ya nostálgica, que se hace presente en este instrumento semiotizado.

Tiempo después, Jorge Huertas en *AntígonaS: Linaje de Hembras* (2002) da cuenta de una pieza que, a modo de extenso poema escénico, inserta fragmentaciones de letras de tango, como así también personajes históricos de nuestro país. El mito de Antígona resignificado se inscribe en el dolor pluralizado de todas las mujeres que han padecido repetidas pérdidas. Ellas conforman un linaje subsumido en la desesperación y, entonces, advierten, desprecian e inquietan al personaje conformado en las teclas de nácar.

Presentación

Los estudios de recepción nos han permitido entrelazar a dos personajes griegos altamente conocidos como es el caso de Medea y de Antígona a partir del enclave de un bandoneón, instrumento semiotizado e inserto en las orillas del río de La Plata, ámbito espacial que involucra a ambas obras. Estas protagonistas perviven a pesar de ser “la mujer un elemento socialmente subalterno, excluida oficialmente del poder político y militar, sin embargo, la cultura griega crea y la romana la sigue y complementa, con una serie de personajes míticos femeninos de inmensa trascendencia en la historia de la humanidad” (Pociña y López, 2010, 346). Estos estudios no sólo analizan y comparan la perduración

de los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado (grecolatino, en particular), sino que apuntan a interpretar mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual.¹ Por ello, acordamos con Paco Serrano:

Es indudable, por lo tanto, que los mitos del drama griego constituyen una constante en las creaciones teatrales de los últimos años. A través de ellos los dramaturgos buscan la transmisión de ese significado atemporal y carente de fronteras espaciales del que los prototipos tradicionales están dotados. Los autores reflexionan sobre estos significados para obtener unos resultados acordes con la estética y la filosofía de las nuevas creaciones.
(2005:27)

Recordemos que dichos estudios se fundamentan en la reciprocidad y en la relación dual entre culturas, textos y contextos e involucran al lector en la apropiación de la obra, aprehendida como reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente. En este sentido, Lorna Hardwick sostiene: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions” (2003, 8).

Tanto los personajes de Medea como de Antígona han cobrado una incidencia mayor y se han proyectado en el teatro nacional de las últimas décadas.² Es el caso de estas dos piezas que ancladas en sus respectivos hipotextos visiblemente lo transgreden. (Cfr. Genette, 1982). Por tanto, hallamos a una Medea, extranjera en su propia tierra y a una Antígona claramente porteña.

El bandoneón en *Jasón de Alemania*

Respecto de esta obra, el autor Javier Roberto González³ ha puesto de manifiesto la intención de lograr un subtexto arquetípico radicado en “las noches” que identifica a Medea con diversos monstruos míticos, y a Jasón con los respectivos héroes.⁴ Es a la luz de este subtexto que debería leerse la dialéctica Medea-Jasón desde coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas en la Argentina de los márgenes, de las orillas, y desde la fragmentación del mito griego sugerente y sin lugar a dudas, enteramente innovadora.

Esta tragedia argentina parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico. Adherida a un lenguaje

¹ Optamos por el término recepción y no tradición. Cfr. De Pourcq (2012) y García Jurado (2015).

² Para un estudio de las Antígonas europeas Cfr. Steiner (1986).

³ González (2000). Inédita. Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

⁴ Diálogo con el autor.

contextualizado en el arrabal, González delinea personajes trágicos en su cotidianeidad, insertos en un microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición que se reduce a la espacialidad del interior. Por un lado, la madre se halla inserta en el *oĩkos*, en la cocina. Por otro lado, el hijo, ensambla y delimita la constitución de los espacios: el interior como el exterior. Desde la espacialidad interior en la que cohabita con la madre ejecuta el bandoneón, instrumento que le trae la reminiscencia paterna, siempre ausente. Desde la espacialidad exterior, este personaje se contacta con otros personajes, los muchachos de la oficina, apenas referenciados y, su novia reciente, Cristina.

Estructuralmente la pieza se vertebra en tres actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón,⁵ contextualizado en breves alusiones extra-escénicas.

Desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida.⁶ Dicho epígrafe porta la faceta de una visión criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna que será asumida enteramente por la madre Medea (setenta y pico) en una relación omnifagocitante con su hijo Jasón (cincuentón).

Entonces el mito será resemantizado por González, pues la relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva, una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida. Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre. Quizá por ello, la titulación de esta tragedia sostiene el protagonismo en la apoyatura del hombre, del extranjero Jasón Strähl y no de la mujer.

Ahora bien, es el bandoneón,⁷ un instrumento vertebrador en la obra ya que, por un lado delimita y ensambla los espacios en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano, es decir: Europa Central-río de la Plata-la pampa. Por otro, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente

⁵ Perón, Juan Domingo (1895-1974). En conversaciones con el autor, ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política. El primer peronismo es un momento clave de *αναγνώρισις* de la Argentina que se descubre americana. Medea es la Argentina, es “la Patria”, y por eso Jasón, el hijo debe irremediamente caer vencido por su Madre.

⁶ García Yebra (2001: vv. 933-34): “... Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea Mater...” (¡El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea!).

⁷ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor en la obra, en la voz del hijo: “...El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años” (González, 2000, 3).

a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre. Por consecuencia, el bandoneón adquiere una perspectiva doble. En primer lugar, cuando es ejecutado por el hijo y, en segundo lugar, de manera muy disímil, desde el recuerdo de la Medea-madre respecto de la ejecución del padre.

La perversa relación madre-hijo, en la que la asfixia, la manipulación, la castración, son sólo algunos de los términos que podrían definirla se manifiesta en la enunciación: "...Pero ya que te pasás la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos..." (p.3).

La desheroización de Jasón que opera desde el entramado mítico y desde allí a las reescrituras contemporáneas, se intensifica en esta obra, desde la apreciación materna por la deconstrucción del objeto bandoneón, encarnadura del esposo. Cuando se trata de referenciar a este, el bandoneón porta una visión denigratoria. Es a partir de este objeto semiotizado que opera la sinécdoque de tango desde la perspectiva materna, en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango: "...Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja...Es una compadrada. Música fanfarrona..." (p.12). En el mismo tenor, la mujer rememora el momento del abandono del inmigrante europeo cuando evoca: "¿a que no sabés a quién encontré en la estación? [...]. "Creusa, Creusa. [...]. Entonces corrió al bandoneón y tocó ese mismo tango farolero que tocaste vos, o algún otro por el estilo, [...]. La primera noviecita de la juventud se había cruzado el mar (p.12)". Por tanto, la aparición-desaparición del hombre ha significado en la realidad controversial de esta mujer, un estigma imborrable, sin retorno. Como consecuencia de ello, esta mujer empezará a tejer la red en la que caerá Jasón, el hijo, víctima y objeto de conquista. En esta obra el filicidio solo se traducirá en una lúdica simulación. La incipiente patología materna adquiere ribetes homicidas, a partir de los asesinatos efectuados en las tres novias, en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora al igual que el objeto bandoneón: "...A mí no se me roba al hombre... Ya somos como uno, nosotros..." (p.38).

El bandoneón en *AntígonasS: Linaje de Hembras*

Tiempo más tarde, el autor argentino Jorge Huertas, en el año 2002 da cuenta de la recepción de otro paradigma emblemático, el mito de Antígona, enunciado parcialmente, a partir del título de su obra.⁸ La S en mayúscula caracteriza la pluralización de las seis mujeres que participan en la escena y aquella que enterró al hermano Polinices es una más en ese linaje. En dicha multiplicación, ellas buscan a sus hijos, maridos, padres, hermanos, en el río de La Plata, (Cfr. Alonso, 2010), ámbito espacial contaminado tanto por el petróleo como por los ahogados que yacen en él, es decir, la clara alusión política a los muertos desaparecidos durante la última dictadura militar (p.23).⁹ Entre estas mujeres y en diálogo con las mujeres del coro, ya no conformado por ancianos tebanos, aparece la figura mítica de Eva Perón nominada la Embalsamada Peregrina, a causa del histórico itinerario de su cuerpo durante más de veinte años.

La hija de Edipo suele ser el caso emblemático de esta interpretación hegeliana- el conflicto trágico entre la ley del estado, por un lado, y el derecho de familia, por el otro, es decir, entre las razones políticas y los derechos generados por un vínculo de familia. Entonces, en un entramado de violencia hallamos la bipartición genérica: Antígonas/ hembras, consolidadas como la fuerza opositora en el reclamo por sus derechos, frente al patriarcado del Macho/Creonte. (Cfr. Gambon, 2012,10).

Esta obra organizada en torno a diecinueve escenas con diferentes acápites, a diferencia de la anterior, guarda una relación intertextual con su hipotexto y conforma un extenso poema en verso libre, entre el anochecer y el amanecer del día siguiente, surcado por renombradas personalidades literarias: Lugones, Macedonio, Gironde, Mujica Láinez, Borges, Marechal, Gelman, Hernández, como por personalidades tangueras: Discépolo, Troilo, Goyeneche, Gardel, Pugliese. Igualmente se referencian cruces de registros lingüísticos de la obra sofoclea como registros musicales de las letras de tango a través del instrumento del bandoneón, que enclava la pieza en el arrabal porteño. Es decir, en el ámbito espacial de una Buenos Aires contemporánea, volvemos a hallar el río de La Plata como en la obra anterior, pero no ya como éxodo y refugio de inmigrantes sino como personaje omnifagocitante. Recordemos que esta igual condición aparece en el personaje de la madre-Medea en González.

⁸ Gambon (2013:140). La autora explica que el autor Jorge Huertas refiere a la tradición clásica en la dramaturgia argentina del llamado período de postdictadura (1983) que responde al fenómeno teatral que ‘estalla’ tras la crisis nacional del año 2001, aunque no ignora que este fenómeno habla de un verdadero ‘renacimiento del teatro nacional’, de una dramaturgia joven e independiente que, con diversidad de estéticas y aristas a veces polémicas, ha generado movimientos convocantes y profundamente significativos como el llamado “Teatro por la identidad”.
⁹ Huertas (2002). Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

El epígrafe extractado del último poema de Homero Manzi, “Definiciones para esperar mi muerte”, habilita tanto la polifonía como la soledad de cada uno de los personajes. Por ello, como afirma Rómulo Pianacci, “El bandoneón se vuelve un personaje fundamental, que dialoga recurrentemente con el coro de hembras en una intensa relación de amor y de odio” (2008, 100).

El dolor de Antígona se multiplica en la desesperación femenina inserta en la historia de nuestro país que entre interrogaciones, advertencias y desprecios interpelan al susurro de este instrumento. Por ello el mito sobrevuela los dolores del presente. La hija de Edipo se halla insuflada por la injusticia y el heroísmo trágico de su sacrificio de hembra que ahonda las raíces en otro mito argentino, la Embalsamada peregrina. Como afirma Moira Fradinger, “La Antígona-madre debe enterrar al futuro que yace muerto pero insepulto: la apropiación de la tragedia en América Latina invierte la relación generacional del duelo [...] Las Antígonas-madre se rebelan ante la ominosa posibilidad del futuro de la nación” (2018, 3).

Dicho duelo evoca la nocturnidad desde los inicios de la obra en que aparecen los conocidos autores y ejecutores de tango y este linaje de hembras reclama al bandoneón que no llore amarguras extraviadas porque en la ciudad corre sangre de hermanos. En consecuencia, ellas piden al bandoneón que toque un tango para romper el silencio porque la Patria está muriendo (p.21), a diferencia de la Medea de González que exige al hijo tocar un tango dedicado a ella exclusivamente. (Cfr. p.4 de este trabajo).

Duelo y nocturnidad abrevan sobre el cuerpo insepulto de Polinices, en una descripción naturalista tanto como repugnante, abandonado al borde del Riachuelo que se come a todos los ahogados (p.23), nauseabundo de petróleo. Entre tanto, Creonte, el tirano portador de una crueldad sin límites dictamina el edicto de sepultar a un hermano y no al otro, basado en la ley homérica: “el amigo de la ciudad es mi amigo” (p.30). Corrobora la secuencia del hipotexto la desobediencia de Antígona de sepultar a su hermano porque “lleva en la sangre un tango, un sentimiento de justicia que se baila” (p.28).¹⁰ Ante esta confrontación, Creonte sigue sosteniendo: “Yo soy el rey de Buenos Aires-Yo decido quién vive y quién muere” (p.40), ya que el muerto deberá yacer insepulto sin paz y sin descanso para el escándalo y la enseñanza. Entonces, contestatario e irónico el coro nos remite a “la Cuaternidad: Padre-Hijo- Espíritu Santo y Creonte” (p.41). Concomitante con la muerte del hermano y las que sucederán, aflora en esa Buenos Aires, el sueño de plata que soportaron los indios, las invasiones inglesas, las tiranías, las mazorcas, los bombardeos y las pestes. Polinices encarna la pestilencia subyacente en el río por el hedor que derrama en los distintos espacios de la ciudad. Ese mismo hedor ante lo descompuesto y

¹⁰ Enrique Santos Discépolo define el tango como un sentimiento triste que se baila.

contaminado también derramará en Antígona, encarnada en la embalsamada peregrina, “ley escrita sobre cuerpo de mujer [...] /Una mujer morirá siempre/Llorarán miles y sufrirán todas” (p.58). Antígona sabe que se encamina a la muerte, (p.60) sepultada debajo del ágora, en el Carrillón de la Merced. Ni viva ni muerta y es por ella que el coro de hembras increpa al bandoneón: “sacála de la muerte con un tango” (p.61). Entre tanto, esta protagonista sostiene una estijomitía con el instrumento: “Te voy a hacer, bandoneón, un tajo/entre las piernas/entre las luces/para que te hagas como yo: hembra” (p.62), tal como la sostiene el coro: “Nosotras Antígonas/las novias de la mugre/del hedor de madres [...] (p.62)”. Entonces, esta repugnancia conforma una emoción que se asocia al asco y remite a lo pútrido (Cfr Nussbaum, 2019, 130). A diferencia de la mítica Antígona, la Antígona de Huertas no quiere morir, porque desea ser madre. Sin embargo, *aporética* anuncia: “seré yo misma flotando en alaridos” (p.63). Con la muerte de la hija de Edipo se concatenan para el tirano las consabidas muertes del hijo Hemón y de la esposa Eurídice, no exentas de insultos y de rencor para con la decisión del rey.

En cada secuencia, en cada cambio de acción, el bandoneón toma cuerpo para ser interpelado. Hacia el final, cíclicamente, el corifeo cierra la tragedia con una increpación: “Habla, grita, bandoneón, rompe el silencio/ ¿No ves que la Patria está muriendo? /¿Qué será de la reina del Plata?/¿Qué será de mi tierra querida?”(p.72).

A modo de conclusión

Dos autores argentinos receptionan los conocidos mitos de Medea y de Antígona, de manera muy disímil al paradigma mítico. Se trata de “una cadena de resemantización que se vincula con nuestra historia, el modo en que el referente clásico sigue aportando su carga simbólica [...]” (Gambon, 2013, 142). González resignifica el mito de Medea en la particularidad del suburbio del río de La Plata. Allí, una madre Medea omnifagocita a su hijo, el ejecutor del bandoneón, herencia del inmigrante alemán. Este instrumento será vituperado por la madre cuando se trata de la evocación del padre y, al tiempo, significa consuelo y rememoración nostálgica en el hijo. Entonces padre e hijo se entrelazan sin conocerse por las teclas de nácar. Entre tanto, Huertas retoma el mito de Antígona y lo ubica en la generalidad de la historia argentina surcada por personalidades históricas y por sobre todas ellas aparece la figura de Eva Perón. Un coro de mujeres, un linaje de hembras increpa la doctrina masculina, el imperativo del patriarcado, por el sacrificio de todas las Antígonas, hijas, madres, hermanas y esposas. La primera de las obras tergiversa magistralmente el mito, en tanto la segunda constata las secuencias de la obra sofoclea con inserciones literarias y tangueras de arrabal. Ambas se entrecruzan en la espacialidad

orillera del río de La Plata y en los sones de un bandoneón. Este será rechazado, vituperado como también evocado por los personajes que transitan ambas obras.

Bibliografía

- Alonso, Laura. “¿Qué será de la reina del Plata?: Hybris, castigo y enigma en *Antígonas*: linaje de hembras de Jorge Huertas”. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. In *Hispanic studies : culture and ideas* 32, 2010, pp.313-326.
- De Pourcq, Martin. “Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition”. *The International Journal of the Humanities* 9.4,2012, pp.219-226.
- Eurípides. *Cyclops – Alcestis - Medea*. Edited and translated by David. Kovacs.
- Eurípides. *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Introducción, traducción y notas de Medina González, Antonio y Juan Antonio, López Férez. Planeta D’Agostini, 1995.
- Eurípides. *Tragedias Alcestes-Medea-Los Heraclidas-Hipólito-Andrómaca- Hécuba*. Introducción de Carlos. García Gual. Gredos, 2000.
- Eurípides. *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Juan. Tobías. Nápoli. Colihue Clásica, 2007.
- Fradinger, Moira. “Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro”. *Letra urbana*, 39, 2018.
- Gambon, Lidia. “Huellas clásicas en el teatro argentino *AntígonasS: linaje de hembras* de Jorge Huertas”. *Tradición y Traducción clásica en América Latina*. Memoria Académica de FaHCE, 2013, pp.139-161.
- Gambon, Lidia. “Acerca de los imaginarios clásicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona[s] y Medeas[s]”. *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Editado por Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012, pp.217-226.
- García Jurado, Francisco. “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”. *Nova Tellus*, 33.1, 2015, pp. 11-40.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Gallimard, 1982.
- González. Javier Roberto. *Jasón de Alemania*. Inédito, 2000.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003.
- <http://letraurbana.com/categorias/sociedad>.
- Huertas, Jorge. *AntígonaS: Linaje de Hembras*. Biblos, 2002.
- López, Aurora, & Pociñas, Andrés. (eds.) “La eterna pervivencia de Antígona”. *Florilib* 21.2, 345-370. Mass.: Loeb Classical Library, 1994.
- Nussbaum, Martha. *La monarquía del miedo*. Paidós, 2019.
- Paco Serrano, Diana. “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”. *Mitos e identidades en el Teatro Español Contemporáneo*. Brill, ProQuest Ebook Central, 2005.
- Pianacci, Rómulo. E. *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. Ediciones de GESTOS, 2008.
- Pinkler, Leandro. “La Antígona de Huertas: tragedia y tango”. *J. Huertas, AntígonaS: linaje de hembras*, 2002, Biblos, pp.9-14.
- Séneca. *Medea*. Traducción, Introducción y Notas de García Yebra, Valentín. Gredos, 2001.
- Sófocles. *Una interpretación de sus tragedias*. Saravia de Grossi, María Inés. EDULP, 2007.
- Sophocles. Introducción, Traducción y notas de Jebb, Richard. Cambridge, 1900.
- Steiner, George. *Antígonas*. Gedisa, 1986.