

## La máscara de Creonte en *Antígona*, de Sófocles y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro\*

Mirna Capetinich

*“La reescritura de un clásico busca iluminar la conciencia del escritor y/o espectador al provocar la fricción, rozamiento, atracción, rechazo, distanciamiento, entre dos escrituras que son, al mismo tiempo, iguales y diferentes”.*<sup>1</sup>

El propósito del presente trabajo consiste en reflexionar sobre la relación existente entre una obra clásica y su recreación literaria postmoderna, estableciendo aproximaciones y diferencias desde un enfoque teórico y metodológico particular. Los textos objeto de análisis serán el clásico griego *Antígona*, de Sófocles y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, obra del teatro argentino contemporáneo.

Una “*característica central y definitoria*” del teatro postmoderno –según Fernando De Toro– es el procedimiento llamado *apropiación* o “*inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo del nuevo texto empleados paródicamente en una doble codificación articulada en pasado/presente*”<sup>2</sup>.

*Antígona furiosa* responde a dicha característica. Griselda Gambaro asume frente a la obra de Sófocles una postura “*crítica/reflexiva*” –una de las funciones de la *apropiación*– y la recrea en forma de imitación burlesca o paródica. Dicho de otro modo, la dramaturga argentina se enfrenta al modelo clásico y lo desmitifica, valiéndose de recursos de la parodia, del teatro del absurdo y épico o “brechtiano”. Tal desmitificación se aprecia, por ejemplo, en la “*manipulación*” que realiza de los personajes de la tragedia de Sófocles.

En efecto, al comienzo del texto de Gambaro aparecen mencionados tres personajes: *Antígona*, *Corifeo* (que serán desacralizados respecto del modelo griego) y *Antínoo* (innovación respecto del texto clásico). Sin embargo, existe aún otro personaje, *Creonte*, que aparece teatralizado en escena cuando *Corifeo* se introduce en una “*carcasa*” –otra innovación de Gambaro– objeto que representa el “*trono*” y el “*poder*”. Ante esta última innovación frente al texto modelo, cabe preguntarse: ¿es un mero recurso dramático para economizar personajes y

---

\* Este trabajo es resultado de una investigación realizada en la cátedra Seminario de Investigación en Letras “Teatro griego. Recurrencia del tema clásico”, dirigida por la Profesora Clara Vedoya de Guillén, durante el segundo cuatrimestre de 1999.

<sup>1</sup> BALESTINO DE ADAMO, Graciela / SOSA, Marcela Beatriz: “La refundición: una práctica convergente en el Teatro Contemporáneo y Barroco”, p.58. En: PELLETIERI, Osvaldo (ed.), *Teatro y Teatristas. Estudios sobre el teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Ed. Galerna, U.B.A., 1992.

<sup>2</sup> DE TORO, Fernando: “Elementos para una articulación del teatro posmoderno: Teatralidad, Desconstrucción, Posmodernidad”, p. 30 En: PEREIRA POZA, Sergio (ed.), *Quinientos años de Teatro latinoamericano, Del Rito a la modernidad*. Chile, Santiago- Bauhaus, 1994.

actores ?, ¿es simplemente un objeto estético dentro de la puesta ?, ¿o connota algo más de lo que denota ?, ¿se pretende significar con él algo desde la ideología de la autora ?. Y por último, ¿qué relación guarda esa “carcasa” o Creonte “objetivado” con el personaje Creonte de Sófocles?, ¿podría vincularse su sentido con el de una “máscara” ?.

Para responder estos interrogantes se creyó conveniente tomar como base distintas concepciones de *máscara* y *objeto teatral* aportadas por la simbología, la semiótica y la filosofía. Se contará como marco teórico con conceptos del especialista en símbolos, Juan Eduardo Cirlot, de los semiólogos Anne Übersfeld y Roland Barthes y de los filósofos José Ferrater Mora y Nicolás Berdiaev.

En primer lugar, será necesario exponer referencias contextuales y autorales de cada obra, a efectos de que contribuyan a la comprensión, análisis e interpretación cabal. En segundo lugar, se presentará el marco teórico para el análisis y la fundamentación: **1. La “máscara” como objeto teatral;** **2. La “máscara” y la persona.** Finalmente, se realizarán el análisis y la interpretación de cada texto y se observará la relación intertextual, a fin de cumplir con el propósito enunciado.

#### **Referencias contextuales y autorales:**

*Antígona*, de Sófocles, se enmarca en el s. V a.C. y su estructura dramática responde a la concepción *aristotélica, clásica o tradicional*<sup>3</sup>, es decir que, la acción se presenta con movimiento *ascendente* y ritmo *dinámico*.

Afirma el profesor José Destéfano que Sófocles (n. 316- m.406 a.C.) “... *personificó admirablemente el espíritu ático. Vivió en el esplendor del siglo de Pericles, cuando Atenas, engrandecida por el triunfo contra los persas, tornábase un maravilloso centro de cultura. (...) En su teatro domina el hombre, pero los dioses son siempre mencionados con sagrado respeto*”<sup>4</sup>.

En forma concisa, expresa Javier Farías sobre Sófocles: “... *su vida y obra, por la dignidad, unidad de estilo y perfección formal indican una madurez ética y artística que coincide a maravilla con el siglo de Pericles*”<sup>5</sup>.

Por el contrario, *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, se ubica a finales del s. XX, ya que se estrena en 1986. Su estructura dramática se adecua a la concepción *renovadora postmoderna del teatro clásico*: la acción se fragmenta en situaciones con movimiento *circular reiterativo* y ritmo, a la vez, *monótono e insistente*.

Rosalina Perales escribe de Gambaro (n. 1928): “*Con fuerte influencia del absurdo de Ionesco y Beckett (...), de la crueldad artaudiana, del mundo de las pesadillas de Kafka y del grotesco criollo, presenta obras raras, diferentes. (...) Su temática es siempre la misma: la crítica violenta al poder despótico del totalitarismo, el temor del individuo a asumir la responsabilidad, lo que conduce siempre a la muerte; y el enfrentamiento víctima-victimario*”

<sup>3</sup> Se considerarán las concepciones sobre estructuras dramáticas referidas y descriptas por Fernando CUADRA en: *La estructura dramático-teatral*. Chile, Ed. Universitaria, 1988, pp. 59.

<sup>4</sup> DESTÉFANO, José R.: *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles*. La Plata, U.N.L.P., p 149.

<sup>5</sup> FARÍAS, Javier: *Historia del Teatro*. Buenos Aires, Atlántida, 1994, p 20.

(...) *Imperan la violencia, el humor negro, las situaciones grotescas, el disparate; todo para mostrar la crisis en que vive la sociedad actual. (...) Las obras se elaboran pensando en la escenificación, ...*<sup>6</sup>

Según la clasificación que hace Perales sobre el teatro argentino contemporáneo, la obra de Gambaro corresponde al período “**después de la dictadura**”. Los autores de esa época “... se apoyan en la **desmitificación** como método de tratamiento conceptual. Se proponen descubrir la verdad, o al menos otras facetas, de ideas que hasta ese momento se habían presentado de otra manera. Lo logran a través del metalenguaje -connotación y simbolismo-, de metáforas, a veces polisémicas, y de la farsa y el humor”. Se proponen “**denunciar** (desde el presente o con distanciamiento) **la más reciente tragedia del país. El tema de los desaparecidos es el más abordado...**”. (ib., p. 87).

Finalmente, opina la investigadora que el teatro de Griselda Gambaro es “... **no sólo uno de los más importantes de la Argentina, sino de toda América Latina** por presentar una dramaturgia profundamente atrevida de ruptura con su referente social y estético, de lineamiento universal”. (ib., p.69)

Como se observa, contextos histórico-políticos diferentes enmarcan las obras en cuestión, lo cual permite justificar y comprender las distintas ideologías e intencionalidades de los autores, los distintos textos dramáticos y espectaculares.

## 1. **La “máscara” como objeto teatral:** Concepciones semiótica, simbólica y filosófica.

*“... si hemos de estudiar el **sentido de los objetos**, tenemos que darnos a nosotros mismos una especie de sacudida, para objetivar el objeto, estructurar su significación: (...) consiste en recurrir a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez **espectacular, enfática e intencional**, y ese orden está dado por la publicidad, el cine e incluso el teatro.”<sup>7</sup>*

### 1.1.- Concepción semiótica:

Con relación al “*funcionamiento retórico*” del **objeto teatral** Anne Übersfeld<sup>8</sup> señala que puede ser **icónico-referencial**, en tanto “metonimia” del ámbito real de los personajes, o **metafórico**, porque sugiere un significado transliteral más allá de su papel funcional. Agrega

<sup>6</sup> PERALES, Rosalina: *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo (1967-1987)*. México, Grupo editorial Gaceta, v.I., pp. 68-87.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland: “*Semántica del objeto*”, p. 250. En BARTHES, R.: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1993, pp. 352.

<sup>8</sup> ÜBERSFELD, Anne: “*Apéndice: El objeto teatral*”, pp. 137-134. En ÜBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid, Ed. Cátedra., 1989, pp.211.

además que de la metáfora se puede arribar al símbolo y que “... en teatro el peso mayor del simbolismo reposa sobre el **objeto**” (ib., p.141).

Asimismo sostiene que entre el actor/personaje y el objeto se produce una relación “**lúdica**”. Ese “*moderno juego objetual*” tanto en la puesta en escena como en el texto dramático: *a) produce relaciones humanas y b) produce sentido*. El objeto “...*deja de ser un dato (algo puesto ahí) para convertirse en resultado de una operación*” (ib., p.142-143).

De lo expuesto se deduce que al presentarse un **objeto** en escena existe una intencionalidad latente de parte del dramaturgo o generador de la puesta, ya que su colocación no es gratuita, pues sugiere o connota un sentido.

Sobre la base de estas ideas, es posible entonces conferir a la “**máscara**” de un personaje/actor las características señaladas considerándolas un objeto teatral –entre tantos otros– de un espectáculo. Es en este sentido, por consiguiente, en que se puede vincular su carácter con el del objeto que aparece en la obra de Gambaro: la **carcasa** de Creonte.

### 1.2.- Concepción simbólica:

De acuerdo con Cirlot<sup>9</sup> la “**máscara**” sirve para ocultar la metamorfosis que se produce en el momento en que “*algo se modifica lo bastante para ser ya otra cosa, pero aún sigue siendo lo que era*”. Agrega: “*la ocultación permite la “transfiguración”, facilita el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica*”. Dice finalmente que la máscara “*constituye una imagen*”.

### 1.3.- Concepción filosófica:

Será preciso detenerse ahora en la relación entre “**máscara**” y el término latino “**persona**”. Según José Ferrater Mora<sup>10</sup>, “**persona**” tiene, entre otros significados, el mismo que la voz griega “*πρόσωπον*” (= lo que se muestra) –de la cual se estima deriva el significado de “**máscara**”. Se trata –refiere el filósofo– “...*de la máscara que cubría el rostro del actor al desempeñar su papel en el teatro, sobre todo en la tragedia (...). A veces se hace derivar “persona” –manifiesta– del verbo “persono”: “sonar a través de algo”, “hacer resonar la voz”, como la hacía el actor a través de la máscara*”. (op. cit., p. 2579).

Los sentidos originarios de “*πρόσωπον*” y de “**persona**” parecen estar de algún modo ligados –afirma Ferrater Mora– con la significación que se dio luego al concepto de “**persona**”, porque “... *la idea de máscara supone la de algo “sobrepuesto” a la pura y simple individualidad*” (op. cit., p. 2760). Esto es, la idea de “**persona**” opuesta a la del “**individuo**”.

---

<sup>9</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Colombia, Grupo Ed. Quinto Centenario, 1993, pp.299-300.

<sup>10</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ed. Ariel, 1994, T III, pp. 2759-2763.

Al respecto, se expondrán, seguidamente, las concepciones filosóficas de Nicolás Berdiaev sobre estos términos.

## **2. La máscara y la persona: Persona e individuo. Yo “superficial” y yo “profundo”. Tiranía y Estado.**

### **2.1. Persona e individuo:**

Según el filósofo existencialista Nicolás Berdiaev<sup>11</sup>, el “**individuo**” es una “*categoría naturalista, biológica y sociológica*” y puede definirse como “*centro de autoafirmación egoísta*”. Vive en aislamiento, preocupado egocéntricamente de sí mismo, y está condenado a llevar una lucha trabajosa por la existencia, una “**vida de defensa**” contra los peligros que lo amenazan. Sale del paso por el conformismo, por la adaptación.

Por el contrario, la “**persona**” es una “*categoría ética y espiritual*”. La caracterizan la libertad, la independencia con respecto a la naturaleza, a la sociedad, al Estado; es todo lo contrario a la autoafirmación egoísta. La lucha por ser la persona es un acto doloroso. La renuncia a la persona implica sometimiento, esclavitud y atenuación del dolor. (op. cit., pp. 45-46).

### **2.2. Yo “superficial” y yo “profundo”:**

Opina Berdiaev que en el hombre hay que distinguir un yo “**superficial**”, a través del cual se está en contacto con la vida social, convencional y exterior, y un yo “**profundo**”, que corresponde a una comunión interior, por el cual se está en contacto con las realidades primeras, profundas del yo y del mundo.

El yo “**superficial**” muy socializado, racionalizado y civilizado, lejos de representar a la persona, hasta puede hacerla desaparecer o deformarla. “*La persona –asevera el filósofo– puede ser aplastada, oprimida, el hombre puede tener muchas caras, quedando inasequible su verdadera cara*” (ib., pp. 33-34).

### **2.3.- Tiranía y Estado:**

Sostiene Berdiaev que el hombre “... *tiene siempre tendencia a ejercer la tiranía, sino en las grandes cosas, en las pequeñas, sino en el Estado de la historia del mundo, en su familia, en su oficina, en una institución*”. Está “... *animado de un deseo irresistible de desempeñar un papel, de atribuirse en ese papel particular importancia y utilizarlo para*

---

<sup>11</sup> BERDIAEV, Nicolás: *Libertad y esclavitud del hombre*. Buenos Aires, Emecé, 1955, pp. 336.

*tiranizar a los demás*". Se tiraniza como ser **doble** que es por haber perdido su integridad, por amor propio, por envidia, por resentimiento, en definitiva, por la **conciencia de su debilidad**, de su **nulidad**, por **temor**, por la **sed de poder y grandeza**. La fuerza de su tiranía se vuelve en contra de él, a su vez, para esclavizarlo. Un hombre libre no pretende dominar a nadie. (ib., pp. 55 y 78).

Piensa que el Estado reviste un "**doble aspecto**": tanto puede libertar al hombre como esclavizarlo. Adopta una visión crítica respecto del Estado, en tanto señala que es un "**poder deformado por el temor, que inspira y que siente**". Por temor en nombre del Estado, se cometen "**violencias y calamidades**". "**Cuanto más aspira el Estado a la grandeza más cede a la voluntad de poder, (...) y cuanto más inhumano se hace, cuanto más niega los derechos del hombre, tanto más cae en la posesión demoníaca**". (ib., pp. 181-192).

Para el análisis del presente trabajo, se tomará, en consecuencia, la noción de "Estado" de Berdiaev, mientras pueda relacionársela con la de "tiranía".

*"El problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia"*<sup>12</sup>.

#### La máscara de Creonte en *Antígona*, de Sófocles:

En esta obra, **Creonte** no aparece en forma de "carcasa", tal como ocurre en su recreación postmoderna, ni tampoco existe alguna mención a una "máscara" que lo represente. Aunque se puede suponer –por el contexto de la obra– que, durante la representación, el actor griego que asumía el papel de Creonte utilizara una "máscara" teatral. Dicha "máscara" le serviría para ocultarse y "transfigurarse", pasar de "*lo que era*" a "*lo que quería ser*". Más aún cuando es sabido que la máscara griega permitía identificar y teatralizar mejor cada personaje, no sólo por sus rasgos físicos pronunciados –para favorecer el reconocimiento visual desde la amplitud del teatro–, sino por la cavidad profunda de su boca, que permitía que el sonido de la voz del actor resonara con potencia<sup>13</sup>. El empleo de tal objeto era una práctica espontánea de la época, por lo que Sófocles no necesita referirlo en su texto. Además, un mismo actor, cambiándose la máscara, podría haber desempeñado más de un papel en una misma representación.

No obstante, no se estudiará aquí la "máscara" de Creonte como objeto teatral, sino su "máscara" –desde el punto de vista filosófico– como "**vida de defensa**" o "**yo superficial**", a fin de establecer relaciones con la "máscara" de Creonte como "carcasa" que aparece en la obra de Gambaro.

---

<sup>12</sup> VATTIMO, Gianni: *El Sujeto y la Máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Ed. Península, 1ª ed., 1989, p. 14.

<sup>13</sup> Cfr. p.21-21 en: "*La máscara en Europa, el Cercano Oriente y el Mundo Grecorromano*". En: MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES, SECRETARÍA DE CULTURA: *Exposición Universal de la Máscara*, Buenos Aires, 1954.

En efecto, Creonte se coloca la “máscara” o “disfraz” de **tirano** cuando asume el **trono** y el **poder** con su **yo superficial**, en desmedro de su persona. A partir de ejemplos extraídos de su discurso y de su relación con los demás personajes, se irá demostrando su comportamiento con dicha “máscara”.

#### Análisis e interpretación:

Desde el momento en que aparece en escena, presentado por el Corifeo: “*más he aquí al rey de este país, Creonte*” (SÓFOCLES: *Antígona*. Trad. de Luis Gil, Barcelona, 6a ed., 1984, p. 27), se aprecia en él la “máscara” de **tirano**:

*“Ahora bien: como éstos [por Etéocles y Polinices] han perecido en un solo día (...) soy yo quien tiene todo el poder y el trono por el cercano parentesco con los muertos”* (ib., p. 28)

Es un claro ejemplo de la tendencia irresistible del hombre –de la que habla Berdiaev– de desempeñar un **papel de particular importancia en la vida social** y utilizarlo para **tiranzar a los demás**. Creonte se **apropia** del **trono** sin consenso del pueblo de Tebas con una **máscara de tirano** y de **bondadoso**:

*“Es imposible conocer el ánimo, el modo de sentir y de pensar de nadie hasta no haberle visto en el ejercicio del poder y de la ley”* (ib., p. 28)

Y, a continuación, expone sus **normas** sobre la defensa de la patria:

*“Yo, por mi parte, ¡sépallo Zeus, que siempre todo ve!, no callaría si viera acercarse la ruina para los ciudadanos en lugar de su salvación, ni tampoco podría acoger jamás en mi amistad a un enemigo de mi tierra, porque sé que es ésta quien nos salva y que, cuando sobre ella navegamos en rumbo seguro, hacemos los amigos. Tales son las normas con las que yo acrecentaré la prosperidad de esta ciudad”*. (ib., p. 28)

Se observa en el ejemplo extraído que sus **normas** actúan como argumentos propios para protegerse o defenderse de cualquier usurpación de su trono. En realidad, sabe que ha llegado “forzosamente” al trono, por ello se coloca la “máscara” en nombre del Estado. Y ordena no dar sepultura a Polinices porque –según él–:

*“...vuelto del destierro, quiso quemar a fuego de raíz la tierra de sus padres...”* (ib., p. 29)

Creonte asume el **doble aspecto del Estado**: de liberador o esclavizante:

*“Tal es mi manera de pensar, y jamás, en lo que de mí dependa, obtendrán los malvados mayor honor que los justos. Por el contrario, todo aquel que tenga*

*buenos sentimientos para la ciudad, recibirá mi homenaje tanto en muerte como en vida". (ib., p. 29)*

Está preocupado por el "tener" y "aparentar" grandeza, fama, poder y pierde de vista su "ser", su "yo profundo", su "persona", que le permita no hacer caso a su egocentrismo y considerar el derecho natural, humano, de Polinices, a ser enterrado. Más aspira grandeza, más se objetiva, insensibiliza y cae en una "posesión demoníaca". Por temor se "enmascara" y se hace temible. El Corifeo le infunde respeto:

*"En tu mano está hacer uso de toda ley en lo tocante a los muertos y a cuantos vivimos". (ib., p. 29)*

Su soberbia y agresividad de tirano se aprecian cuando el Guardián le trae la noticia de la transgresión de su ley, y Creonte critica a los habitantes de la ciudad que pudieron haber sobornado a aquél:

*"... a duras penas me soportan y agitan a escondidas la cabeza, sin mantener como es justo la cerviz debajo del yugo ni conformarse conmigo."*

Se nota su poder dominador avasallante contra toda persona. Acusa falsamente al Guardián:

*"Sí, y encima vendiendo tu vida por dinero" (ib., p. 34)*

El yugo de Creonte también se encuentra en su discurso con Antígona, luego de que ella le confiesa su transgresión a la ley del Estado:

*"..., pues no es posible tener orgullo cuando se es esclavo del vecino" (ib., p. 41)*

Antígona es considerada como la "esclava" suya, está bajo su dominio. Y ante su osadía para enfrentarlo, autoafirmarse como "persona" y no como "individuo", Creonte se coloca su máscara de "tirano" que, naturalmente, le sirve para ocultar su miedo a Antígona. Por eso pretende eliminarla:

*"Antígona: ¿Quieres de mí algo más que matarme, ...?  
Creonte: Yo no: con eso me basta." (ib., p. 41)*

Ante la opinión de Antígona sobre:

*"... la tiranía, (...), tiene la ventaja de poder hacer y decir cuanto le viene en gana". (ib., p.42),*

Creonte se defiende diciéndole que es la única entre los cadmeos que piensa así. Y ella le revela la "máscara" o hipocresía de aquéllos:

*"también éstos los ven, pero cierran la boca." (ib., p. 42)*

Se comprueba con estos ejemplos el poder del tirano, deformado por el temor que siente y que hace sentir a sus sometidos.

En otras ocasiones, también se aprecia su miedo, como por ejemplo, cuando adjudica a Ismena una "doble imagen" y la humilla:

*"Tú, la que te introdujiste en casa, subrepticamente, como víbora y bebías a escondidas mi sangre, sin que me percatara que criaba dos seres [por Antígona y por ella] prestos a destruir y derrocar mi trono"* (ib.,p44)

A su hijo Hemón trata de persuadirlo de que no se case con Antígona y utiliza varios argumentos falaces en contra de la mujer. Expresa su egocentrismo, individualismo y temor al "otro":

*"Por el contrario, el que quebranta las leyes, o las fuerzas, o pretende dar órdenes a quienes están en el poder, es imposible que obtenga mi aprobación."* (ib., p.51)

Finalmente, demuestra su superioridad frente a la mujer:

*"... no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer. Mejor es,..., sucumbir ante un varón. Así no se nos llamaría inferiores a una hembra"* (ibídem)

Se observa aquí el miedo a la fortaleza de Antígona y, por ende, a la capacidad de la mujer.

Otros parlamentos que demuestran su tiranía, egocentrismo y "posesión demoníaca" son los que utiliza frente a Hemón:

*"¿Nos va a decir la ciudad lo que debemos ordenar? (ib., p.54)  
"¿Para quién, sino para mí mismo, debo gobernar esta tierra?"*

El Corifeo actúa como "inquisidor", "consejero", "crítico". Otorga la razón tanto a Creonte como a Hemón:

*"Por ambas partes se ha hablado con razón"* (ib.,p.53)

Ante la pregunta del Corifeo a Creonte sobre si a Antígona e Ismena les correspondería la misma sentencia de muerte, éste reflexiona y decide no ordenar su muerte a la última:

*"A la que no puso sus manos en el asunto, no. Tienes razón en lo que dices."* (ib., p. 57)

Más adelante, la actitud del Corifeo se manifiesta a favor de Creonte, ya que ante Antígona se expresa:

*"Obrar con piedad ciertamente es piadoso, pero es imposible de todo punto transgredir el poder de quien se preocupa del poder. A ti te ha perdido tu impulso que no escuchó otro consejo que el suyo." (ib., p.61)*

Creonte sigue firme en su postura, se adueña de la vida de Antígona y establece la sentencia:

*"Llevala al punto, y tras encerrarla en el sepulcro abovedado, (...), dejadla sola y abandonada." (ib., p.62)*

Posteriormente, cuando el adivino Tiresias se acerca a advertirle a Creonte que obró mal por no haber respetado las leyes divinas, el tirano lo acusa falsamente al igual que al Guardián:

*"La raza entera de los adivinos es amiga del dinero."*

(ib., p.68)

*"Ten sabido que no vas a comprar mi decisión" (ib., p.69)*

Solamente cuando Tiresias le vaticina la muerte de su hijo Hemón, Creonte se quita la "máscara" y confiesa su miedo frente al Corifeo. Es aquí en donde aflora su verdadero rostro, su "yo profundo":

*"Me he dado cuenta también yo, y estoy turbado en mi corazón. Ceder es ciertamente terrible, pero el abocar en desastre, por oponerse con obstinación, también lo es." (ib., p.70)*

Reconoce su error y por primera vez se somete al Corifeo, como si fuese un esclavo:

*"¿Qué se debe hacer, pues?. Explicámelo: yo te obedeceré." (ib., p.71)*

Le cuesta mostrarse sin su "máscara", pero accede:

*"¡Ay! A duras penas, eso sí, pero renuncio a mi resolución." (ib., p.71)*

Mostrará entonces una actitud ambivalente: su temor le quita la "máscara", no obstante, no quiere hacer desaparecer su "imagen de tirano":

*"Me temo, en efecto que sea lo mejor (para Antígona) pasar la vida observando las leyes establecidas." (ib., p.71)*

Cuando el Mensajero trae la noticia de la muerte de Hemón y de Antígona, Corifeo comienza a adoptar con más firmeza una actitud crítica frente a Creonte:

*"...su ruina no es obra ajena, sino de su propia culpa." (ib., p. 77)*

Es en este momento, luego de ver a su hijo muerto, en que a Creonte ya no le interesa ocultar su dolor y se muestra sin su "máscara", hasta el final de la intriga. Asume su culpa:

*"¡Ay yerros de mi mente...,  
.....  
¡Ay hijo, joven, con mi muerte  
prematura,  
ay, ay, moriste, ...,  
por mi clemencia, no por la  
tuya." (ib., p.78)*

Posteriormente, se entera de la muerte de su esposa Eurídice, aumenta su dolor y suplica a los dioses su muerte. Aunque el Corifeo le dice que es imposible *"librarse de las desgracias señaladas por el destino."* (ib., p.81), frente a su dolor no sabe cómo reaccionar sin su "máscara". Su rostro le duele:

*"No sé a cual de los dos mirar [por Hemón y Eurídice], adónde inclinarme.  
Todo lo que tengo ha dado al través, y sobre mi cabeza se abatió un sino insoportable." (ib., p.82)*

Por último, el Corifeo deja su lección: la insensatez, impiedad contra los dioses y soberbia no traen la felicidad sino el castigo de los dioses. (ib., p.82)

En resumen, Creonte usa su máscara para ocultar sus temores, su inseguridad, y como medio de lograr prestigio, poder y grandeza. Actúa, en definitiva, como individuo, de manera egocéntrica y conformista. Le resulta más fácil "aparentar", ser individuo que ser "persona". Hasta que el castigo de los dioses le deja caer su "máscara", su apariencia de tirano fuerte e irresistible se desvanece y se revela su "yo profundo", que le provoca el más álgido de los dolores.

El Corifeo que se muestra, en principio, distante y sometido a Creonte, a medida que transcurre la intriga va tomando una postura crítica frente al tirano para, finalmente, revelar una lección ética y religiosa, coincidente con el pensamiento de Sófocles.

### La máscara de Creonte en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro:

Antes de analizar el funcionamiento de la "carcasa" de Creonte como objeto teatral y el comportamiento de quien la utiliza (Corifeo), es oportuno realizar algunas observaciones.

La estructura dramática circular comienza –a diferencia de la obra clásica– con la muerte de Antígona y finaliza con la misma situación. En el transcurso de las situaciones dramáticas, tres personajes (Antígona, Corifeo y Antínoo) refieren, interpretan, aluden y/o imitan burlescamente a todos los personajes de la tragedia griega. Es en este marco, en que el Corifeo se "desdobla" para asumir el papel de Creonte, lo cual lo convierte en un personaje quizá más

importante que el Corifeo de Sófocles. En su relación con Antígona, siempre representa la otra fuerza de colisión, mientras que Antínoo es la tercera fuerza que opera entre ambos para lograr equilibrio, distensión o distanciamiento. Y es por medio de las acotaciones y los discursos de los personajes que se puede observar cómo se desmitifica la tragedia clásica.

#### Análisis e interpretación:

En la primera situación planteada entre Antígona y Corifeo, donde se narra la historia de la obra (Ley de Creonte -Violación de la Ley- Castigo), no se presenta en acotaciones escénicas la transfiguración del Corifeo en Creonte. Simplemente se califica al personaje como "guasón" y luego se coloca el parlamento en respuesta a la intención de dar sepultura a Polinices:

*"Corifeo (guasón): ¡Prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! "Yo" lo prohibí!"* (GAMBARO, Griselda: *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*, Bs.As., Ed. de la Flor, 1997, p.198)

El Corifeo asume el papel de Creonte paródicamente, como si tal actitud le diera el mayor goce. Y luego ostenta su poder amenazando con un gesto cruel:

*"Quien se atreva...(se rebana el cuello )."* (ib., p. 98)

Se comprueba aquí la tendencia de todo hombre de asumir un papel de particular importancia para tiranizar a los demás. Corifeo disfruta con su papel, ya que le permite dominar aunque sea en ficción.

Cuando se presenta la situación en que Antígona "camina entre sus muertos", el Corifeo relata en tercera persona la ley de Creonte, burlescamente:

*"Corifeo (avanza): Creonte, Creonte usa la ley. Creonte.  
Creonte usa la ley en lo tocante  
Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos.*

.....  
*Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso enterrar a sangre y fuego...*  
.....

(ib., p. 200)

Y, a continuación, le advierte a Antígona:

*"Quien desafíe a Creonte, morirá."* (ib., p.201)

Ella le pregunta:

*"¿Me ves, Creonte?... ¿Me oís, Creonte?."* (ib., p.201)

Finalmente le responde el Corifeo:

*"¡No oí nada! ¡No oí nada! (canta tartamudeando, pero con un fondo de burla)  
No hay ... lamentos ba-ba-ba-jo el cielo, ¡ta-ta-tán sereno!" (ib., p. 201)*

Y Antígona insiste en hacerlo:

*"¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré,..." (ib., p.2019)*

Más adelante, cuando Antígona sepulta a su hermano, el Corifeo sigue actuando a favor de Creonte, pero no "interpretando" a Creonte:

*"¡La ley de Creonte lo prohíbe!"*

Y siente conmiseración luego:

*"Le rinde honores. Mejor no ver actos que no deben hacerse." (ib., p. 202)*

Esta última frase es significativa respecto del contexto histórico aludido en la obra (dictadura argentina de la década del setenta): todo aquel tildado de "transgresor" o "subversivo" para el régimen militar totalitario imperante era secuestrado y torturado. Corifeo connota, en este parlamento, aquella parte de la sociedad que se cubría los ojos para no ver la realidad y que consideraba que lo que se mandaba desde el Estado era justo, ético y moral y, por ende, no debía cuestionarse.

Distinto es el papel del Corifeo de Sófocles que, si bien al comienzo se somete a las órdenes de la ley de Creonte, luego dirá lo contrario y aconsejará someterse a los dioses, usar la prudencia y la sensatez.

Otro momento en el cual Corifeo reproduce las palabras de Creonte de Sófocles se da en este ejemplo:

*"Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria." (ib., p. 202)*

Y, precisamente, luego de que Corifeo le reprocha a Antígona el no haber meditado antes de transgredir la ley –actitud parecida a la del Corifeo de Sófocles –, se presenta por primera vez la acotación relacionada con el **objeto teatral**:

*"(Corre hacia la carcasa de Creonte)" (ib., p.202)*

Ya en la carcasa, repite palabras similares al Creonte enmascarado de tirano, del texto clásico:

*"Eso soy yo [por rey]. Mío es el trono y el poder." (ib., p. 202)*

Aquí se produce el agón entre Antígona y Corifeo ubicado dentro de la carcasa. Se presentan frases similares a las del texto griego, pero son objeto de burla. Por ejemplo:

*"Corifeo: No vale el orgullo cuando se es esclavo del vecino.*

*Antígona: (señalando a Antínoo, burlona) Éste no lo es, ¿vecino?. Ni vos.*

*Antínoo: (orgullosa) ¡No lo soy!*

*Corifeo: ¡Sí!*

*Antínoo: ¡Sí lo soy! (se desconcierta) ¿Qué? ¿Vecino del esclavo o esclavo del vecino?" (ib., p.203)*

Y posteriormente de dictar la sentencia a Antígona e Ismena, se presenta la acotación que indica regreso a su otro personaje:

*"Corifeo: (sale de su carcasa, apurado por retomar su papel): ¿Por qué? (ib., p.2203)*

En efecto, se puede ver que Corifeo adopta una postura crítica en defensa de Ismena, tal como ocurre con el Corifeo de Sófocles.

En adelante, jugará a ser Creonte con la carcasa y sin la carcasa, habrá en el discurso acotaciones previas o no. Por ejemplo, no se explicita, sino que se debe deducir por los parlamentos, la transfiguración en Creonte enmascarado por temor a ser dominado por "una mujer". (Cabe recordar que la misma actitud presenta Creonte de la obra clásica (cfr. ej. cit. p. 51) ):

*"Corifeo: ¡Loca!*

*Antígona: Me llamó Creonte, ese loco....*

*Corifeo: Quien es más fuerte, manda. Ésta es la ley*

*Antígona: Yo mando.*

*Corifeo: No habrá de mandarme una mujer". (ib., p.204)*

Otras veces el Corifeo –en su propio papel– crea expectativa a Antínoo. Actúa como narrador omnisciente (sabe lo que pasó, lo que ocurre y lo que pasará). Esto se debe a la influencia del teatro épico y del absurdo que se revela en la estructura de la obra: desde un presente se vuelve atrás, mediante situaciones y acciones narradas, para llegar nuevamente al presente.

Tal característica del Corifeo como narrador omnisciente no coincide con el comportamiento del Corifeo de Sófocles, quien se va enterando de los hechos a medida que transcurren, en virtud de la estructura dramática tradicional de la tragedia clásica.

Los ejemplos en donde crea expectativa y anticipa aquellas situaciones son:

*"Corifeo: (lo busca): ¡Sentáte! Hemón vendrá a pedir por ella."*

*"Corifeo: Aprovechará para una frase maestra." (ib., p.206)*

En el agón entre Hemón y Creonte, el Corifeo se introduce en la carcasa, asumiendo el mismo papel de Creonte de Sófocles:

*"Corifeo: (en la carcasa): No soy yo. Es la muerte [que evitará a Antígona ver a Hemón] (Rie. Bajo) ¿Hemón?... ¿No estás furioso?"*.

*"Corifeo: (...) Quien transgrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá, mis elogios. Sólo confío en quienes me obedecen"* [Parlamento en esencia similar a su paralelo en Sófocles, cfr. ej. cit., p.51]

Luego se acota que el Corifeo sale de su carcasa y se enfrenta a Antígona para decirle que debiera esta orgullosa porque Hemón pretende aleccionar a su padre. Pero después toma postura a favor de Creonte:

*"Si levantó la voz, estaba justificado"*

.....  
*Habló por nosotros. Dijo lo que todos pensábamos."*

(ib., p. 207)

Estas frases connotan –de acuerdo con la época contextual– la mentalidad de la masa del pueblo argentino que pensaba y obraba a imagen y semejanza del dictador de turno, por miedo a expresarse libremente.

Sin embargo, en otra ocasión, el Corifeo adopta una postura crítica frente a la decisión de Creonte y tratando de defender a Antígona:

*"Corifeo: Y nosotros decimos: ¿Cómo? ¿Precisamente ella condenada? No toleró que su hermano, caído en combate, quedara en sepultura: ¿No merece recompensa y no castigo?"* (ib., p. 207)

Se observa aquí la ambivalencia del Corifeo, su doble cara: apoya a Creonte y defiende a Antígona. En relación con la época de crisis e incertidumbre aludida en la obra, dicha actitud se puede asimilar a la hipocresía del pueblo sometido u oprimido ante un tirano. Situación similar se da en la actitud hipócrita de los cadmeos, revelada por Antígona en la obra de Sófocles. (véase ej. citado, p. 42).

Después el Corifeo adoptará un papel en defensa del poder del estado tirano y dirá frases connotativas cuando Antígona "desaparece" del mundo, las que Antínoo aprobará: "Lo apruebo: ¡muy bien dicho!"

*"Corifeo: El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes."* (ib., p. 211)

*"Corifeo: Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer."* (ib., p.211)

Estas frases sugieren, respecto del marco referencial aludido, el prejuicio que reinaba en la mayoría de la población temerosa y sometida al régimen totalitario, cada vez que alguien (tildado como "subversivo" para el régimen) era secuestrado para ser torturado y se convertía para la sociedad en un "desaparecido".

Nuevamente en la carcasa, Corifeo confirma la sentencia de Creonte:

*"¡Enciérrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera." (ib., p.211)*

Igual actitud demuestra el Creonte de Sófocles con su máscara de tirano cuando se apodera y dispone de su vida (cfr. ej. cit., p.62). En la obra de Gambaro se agrega algo más:

*"Cuando se ultraja el poder y se transgreden los límites, hija mía [vocativo empleado hipócritamente], siempre se paga con monedas de sangre." (ib., p.212)*

Relacionando con el contexto, se hace alusión a la condena que recibía todo transgresor al régimen militar dominante.

Luego Creonte cambia de decisión, Corifeo no asume su papel, sino que lo refiere en estilo directo:

*"Temo que tendré que respetar las leyes, dijo Creonte." (ib., p. 214)*

Ciertamente, se alude con esta frase al temor por la ilegitimidad del poder militar reinante, frente a denuncias del pueblo argentino por las personas desaparecidas. Baste señalar que a partir de 1975 se constituye en Argentina la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), quien se propone denunciar las gravísimas violaciones a los derechos humanos del régimen militar imperante.

Siguiendo con el análisis, luego de que ocurre la tragedia de Hemón y su esposa, desde su carcasa, el Corifeo muestra la máscara de "arrepentido" y de "víctima" de Creonte:

*"Corifeo: (...) ¡Ay, hijo, hijo! ¡Todas las desgracias que sembraron en mi familia y sobre toda esta tierra! Y ahora yo, ¡culpable! Contra mí, ¡todos los dardos! Sufriré en esta prisión, ¡a pan y agua!" (ib., p.215)*

Y más adelante señala inauténticamente:

*" Corifeo: ¡Sufriré hasta que comprendan!  
Mío fue el trono y el poder (vergonzoso). Aún lo es...." (ib., p. 216)*

Tales ejemplos sirven para diferenciar la actitud de Creonte en uno y otro texto. Si en el de Sófocles, cae la máscara de Creonte cuando padece la tragedia (la muerte de sus seres queridos, Hemón y Eurídice), en el de la obra de Gambaro, la máscara de Creonte *permanece*,

no sólo por su rol inauténtico de "arrepentido" y de "víctima", sino porque lo expresa enfáticamente en la frase: "*Aun lo es...*" [por referencia a su posesión del trono y el poder].

La máscara de Creonte de Gambaro *continúa* incólume a través de estas palabras:

*"Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme a mí..."* (ib., p. 216)

Se apropia "hipócritamente" de las palabras de Cristo crucificado para expresar su arrepentimiento y su perdón. Se alude –según el contexto referido– a la actitud de los comandantes de la Dictadura militar, cuando se llevó a cabo el Juicio a ellos, durante el régimen democrático del Dr. Raúl Alfonsín (1985). Baste recordar la posterior sanción de las Leyes de **Punto Final** y **Obediencia de Debida**, como resultado de tal juicio.

Luego de que Antínoo aplaude teatralmente la ficción, el Corifeo sale de su carcasa y saluda. Termina aquí la ficción dentro de la ficción, el teatro dentro del teatro, la parodia dentro de la parodia.

A continuación, siguen unas escenas innovadoras de Gambaro. La escena en donde Hemón se encuentra con Antígona en la fosa en la que ella reprocha haberla dejado sola, y la escena en donde Antígona elige la muerte a pesar de lo que le dice el Corifeo sobre la imprudencia y la fatalidad:

*"Y morirás mil veces. A la muerte, hija mía, no hay que llamarla. Viene sola (sonríe).  
Los apresuramientos son fatales"* (ib., p. 217)

A pesar de tales advertencias, Antígona decide "furiosa" y "orgullosamente" morir (*una vez más*, dentro de la estructura circular y reiterativa de la obra), con lo que se vuelve a la escena del comienzo de la obra.

En suma, tanto en el texto dramático como espectacular de *Antígona furiosa*, adquiere relevancia estética e ideológica un objeto teatral o carcasa, que representa a Creonte y que se adecua al carácter paródico, épico y absurdo que sostiene la obra.

## CONCLUSIONES:

La máscara de Creonte en Sófocles es un "arma de defensa" usada por temor e inseguridad, por ambición de poder y grandeza, por su egocentrismo. Creonte asume la **máscara del estado tirano**, en desmedro de su "*yo profundo*", de su autoafirmación como persona libre y auténtica. Preso de soberbia transgrede las leyes divinas y recibe su castigo: la tragedia de Hemón y Eurídice. Es entonces cuando se quita su máscara, deja aflorar su dolor, su sensibilidad, y se declara culpable.

Sófocles intenta con Creonte mostrar la **máscara de un poderoso desmedido** y su pensamiento moral y religioso lo sintetiza la voz del Corifeo, quien al principio se somete al tirano, pero finalmente lo critica y lo alecciona.

Mirada distinta es la que presenta la obra de Griselda Gambaro. La **carcasa de Creonte** comparte con la máscara de Creonte de Sófocles el **aspecto doble del estado tirano**. Sin embargo, según el contexto aludido en la obra, se convierte en **metáfora de una época de crisis y contradicciones** por miedo a la democracia.

Por otro lado, la figura del Corifeo aparece desmitificada respecto del modelo griego. El Corifeo juega con la máscara de Creonte cuando se introduce en la carcasa, cuando lo imita burlescamente a fin de divertirse y, al mismo tiempo, protegerse. Connota la actitud hipócrita o inauténtica de la sociedad de la época aludida de asumir por momentos una postura a favor del poder tirano, por temor a expresar sus propias ideas, por miedo a la libertad.

La carcasa de Creonte no es sólo un recurso dramático ni un simple objeto estético. Es un objeto teatral que produce relaciones de poder entre los personajes, contribuye a la concreción del teatro en el teatro y, además, sugiere el eterno juego humano entre el yo superficial y el yo profundo, la apariencia y el ser, la máscara y el rostro. En relación con el carácter paródico y desde la ideología comprometida subyacente en la obra, la carcasa de Creonte sirve para provocar "distanciamiento" en el receptor, denunciar la trágica historia vivida en la dictadura argentina de la década del setenta y, en consecuencia, mantener viva la memoria colectiva.

En síntesis, Griselda Gambaro percibe e interpreta –entre líneas y desde la postmodernidad– un aspecto de Creonte de Sófocles: **su doblez, su máscara de tirano**. Se apropia de dicha máscara en el proceso de refundición o reescritura del clásico convirtiéndola en un objeto paródico y de estructura rígida: **carcasa de Creonte**, la cual provoca distanciamiento en el receptor y connota –en el marco de la época aludida– el **abuso del poder, la tiranía**, en suma, **la doble cara del Estado totalitario**.

#### **BIBLIOGRAFIA ANALIZADA:**

- GAMBARO, Griselda: *Antígona furiosa*. En: *Teatro 3*. Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1997, pp. 196-217.
- SÓFOCLES: *Antígona*. Traducción y presentaciones: Luis Gil, catedrático de Filosofía Griega de la Universidad de Madrid. Barcelona, Ed. Labor, 6ª ed., 1984, pp. 5-82.