

SÓFOCLES EN EL CARIBE

Texto del Doctor Honoris Causa Claudio Magris

“La obra de arte más perfecta que haya hecho nunca el espíritu humano”: así define Hegel la *Antígona* de Sófocles, añadiendo que la “divina protagonista” es “la más radiante figura humana que haya habido sobre la tierra.” Citas parecidas las hay hasta el infinito; durante dos siglos se han sucedido, en la literatura de los más variados países, muchas Antígonas, expresión, con diferentes formas y en diferentes situaciones históricas, de lo universal-humano. Gran parte de la literatura y de la filosofía, al menos en los últimos doscientos años, ha sido –escribió George Steiner en un gran ensayo- un confrontarse con la tragedia de Sófocles.

El nudo central de esta última es el conflicto entre la ley del Estado –el decreto de Creonte, rey de Tebas, que prohíbe enterrar el cadáver de Polinices, muerto combatiendo contra su ciudad y contra su patria- y las “leyes no escritas de los dioses”, el mandamiento ético absoluto que obliga a Antígona a enterrar a su hermano Polinices, y a observar la eterna ley del amor fraternal y universal, ley moral que ningún derecho positivo puede infringir sin perder con ello su legitimidad. Por Antígona se han sentido atraídos aquellos que se oponían a las inicuas leyes de un estado tiránico, por ejemplo, el estado nazista.

Pero en la tragedia sofoclea se ha visto también un conflicto entre la ley positiva y el culto a la familia, a los vínculos de sangre; culto que –recuerda María Fancelli en un penetrante ensayo- irritaba a Goethe y al que el Estado no puede someterse. Ello aumenta la tragicidad de la obra de Sófocles, porque la tragedia aparece cuando no se puede actuar sin ser culpables. La pureza y la humanidad de Antígona, que viola la ley sacrificándose, aunque quizá ponga con ello en peligro a la ciudad, resultan todavía más intensas precisamente porque no están exentas de culpa. Creonte no es un feroz tirano, lo que habría hecho moralmente más fácil y menos trágica la contraposición con Antígona, sino que es un representante de la ley, de su dureza y de su necesidad. Grandes juristas como Ascarelli y Bobbio han resaltado que no se trata de contraponer las “leyes no escritas de los dioses”, los valores absolutos de la conciencia, a las normas de la ley vigente, sino de plasmar esos valores en normas positivas y más humanas, en una difícil mediación entre ética y derecho que, observa Zagrebelsky, corresponde a la política.

La universalidad de Antígona no se limita a la cultura europea, de Alfieri a Brech, de Hölderlin a Anouilh o a Romain Rolland, de Böll a Rossana Rossanda y a tantos otros y otras. Hay, por ejemplo, una *Antígona criolla* (*Antigòn an Kreyòl*) de Felix Morisseau-Leroy, representada por primera vez en Puerto Príncipe, Haití, el 15 de julio de 1953, muy poco conocida a pesar de que existe una traducción francesa y dos excelentes estudios recientes de Moira Fradinger y Anna Paola Mossetto. La obra está escrita en criollo; la elección de dicha lengua –elección, porque el autor es también un versátil escritor en francés- es al mismo tiempo natural e ideológica.

Natural, porque es la lengua de su infancia, de la concreta y sensual existencia cotidiana, simbiosis espontánea -ha escrito él- de expresión popular y de vida. El criollo es la lengua mestiza de las islas del Caribe, de las plantaciones; lengua de los esclavos negros pero también de sus amos blancos, de los *Bekè*, y por tanto, instrumento de separación y al mismo

tiempo de mezcla. Lengua con base lexical francesa (sobre todo el normando y el bretón de los marineros llegados del viejo mundo) y con una sintaxis que recuerda las africanas; despreciado lenguaje servil y lengua francesa de una peculiar identidad caribeña reivindicada incluso por los blancos. “Está prohibido hablar criollo en clase y en el patio”, decía un cartel en las escuelas de las Antillas francesas. Indecoroso también para los ojos de los negros y de los mulatos –que, en su laboriosa ascensión social tras el final de la esclavitud, querían distanciarse de los orígenes y de los estratos sociales negros más bajos-, el criollo ha sido posteriormente ensalzado como lengua vivida y auténtica, que hay que defender de la alienante integración en la cultura de los dominadores, en una polémica –unas veces libertaria y otras regresiva, típica en cualquier periodo de protestas- contra las culturas “altas” consideradas instrumentos de dominio. Morisseau-Leroy, en una conferencia en Nueva York citada por Anna Paola Mossetto, invitaba “a renunciar a los artificios de la lengua francesa”, expresándose no obstante en francés. Su elección del criollo es por tanto también ideológica.

Como observó Mario Vargas Llosa, a propósito de la literatura peruana, la perspectiva colonialista blanca y la indigenista son igual y simétricamente facciosas y autolesivas, porque ambas quieren amputarse una parte constitutiva de su identidad. El criollo ha sido incluso degradado a folclore pintoresco y sentimentaloides, de carácter local, fustigado por los más grandes escritores caribeños, provenientes sobre todo de las Antillas francesas, como Édouard Glissant o Patrick Chamoiseau. Éstos últimos representan un “criollismo” entendido, no como diversidad salvaje, sino como identidad compleja y múltiple, y no obstante no disgregada, en la que confluyen la oralidad, así como las diferentes culturas –africana, francesa, india, indiana- desembarcadas en el universo del Caribe. El criollo se convierte en una diglosia creadora, donde la diglosia es un bilingüismo en el que una de las dos lenguas representa la condición social y política más baja: ésta se identifica con la escritura, que es de por sí pasaje de una cultura a otra, un traspasar fronteras, actividad de *passer* y de clandestinos, más que de aduaneros que vigilan fronteras, o de sedentarios que no las atraviesan.

Este “criollismo” abierto al mundo –una relación dinámica más que una inmutable identidad- se ha desarrollado en las Antillas francesas, hoy territorio francés a todos los efectos, más que en el primer estado negro independiente, Haití (libre desde 1804), patria de Morisseau-Leroy y de su *Antígona*. Haití tuvo una gloriosa epopeya revolucionaria, pero a la tiranía esclavista la han seguido muchas desastrosas tiranías locales, y es hoy uno de los países más pobres y más desestabilizados del mundo. Para la fantasía de los consumidores de *kitsch* “la isla de las lágrimas por las ausencias y las pérdidas” –como llamó Danilo Manera a Haití- se halla envuelta sobre todo en el aura tenebrosa y diabólica del Vudú, presente, con la levedad de la poesía, también en la *Antígona criolla*.

Cuando la obra es puesta en escena, en Haití está en el poder el coronel Magliore, apoyado por la pequeña élite mulata y por los Estados Unidos que habían ocupado la isla desde 1915 a 1934, y que incluso mantuvieron después una fuerte presencia económica. Morisseau-Leroy era marxista y fundó un *Teatro experimental*, entendiendo éste como formación de la conciencia política: su *Antígona* exalta la oposición a un poder inicuo, haciendo de la antigua Tebas un mundo haitiano. Escribirla en criollo significa transportarla a una lengua “salvaje”, originaria, en un intento que recuerda –hechas las debidas e inconmensurables

distancias de grandeza poética- al más grande de los traductores-recreadores de la tragedia sofoclea, Hölderlin, el cual, escribiendo en una época tardía y cansada, sentía que debía por ello exasperar la violencia del lenguaje trágico.

El criollo de Morisseau-Leroy no es el criollo de Glissant. Para Glissant -como para otros autores- el criollo es un *métissage* ambiguo, que niega el propio concepto de “mestizaje” aferrado al tópico del crisol de culturas. Es una relación continua; puede ser el *deparler*, el desvariar de la creación poética que pone siempre patas arriba el rígido orden establecido, pero sin inducir a ningún dogmatismo vanguardista o experimental, sino más bien abriéndose a la incesante transformación de la vida y a las más diversas aportaciones culturales; por tanto, para Glissant, el criollo es relación. Para Morisseau-Leroy el criollo es, por el contrario, el lenguaje de la separación y de la exclusión, es el lenguaje de los negros de Haití, y no el del encuentro de negros y blancos. No se trata solamente de dirigirse a una población mayoritariamente negra, obviamente en su lengua. El escritor evoca, por lo que se refiere a la tradición histórico-política de Haití, no tanto las posiciones de Toussaint Louverture (abierto, incluso en la heroica guerra de liberación, al diálogo con Francia y a las ideas ilustradas y cosmopolitas), sino también las más extremistas de Dessalines, protagonista de batallas, aunque también de masacres, que había simbólicamente arrancado el blanco del Tricolor francés.

La tragedia es introducida por un *Narrateur*, mediante un diálogo con un coro de tres mujeres. El *Narrateur* (o *Conteur* o *Paroleur*), es una figura esencial en la tradición criolla y en la vida de los esclavos. En las plantaciones es aquel que, en la masa oscura de los esclavos que han vuelto del trabajo, cuenta y reinventa las viejas historias y memorias del África perdida; transmite e introduce en la nueva realidad creencias, leyendas, figuras, experiencias, saberes, historias, conocimientos de las diferentes culturas africanas hundidas en el olvido, amontonadas y sofocadas en la oscuridad de las bodegas de las naves negreras, abarrotadas de cuerpos encadenados, hundidos en la oscuridad como los innumerables cadáveres de esclavos arrojados al mar.

La narración establece entre los oyentes un vínculo, un patrimonio común y, poco a poco, gracias a la relación privilegiada del *Conteur* con los *Beké*, los amos, introduce este patrimonio, no obstante sea subversivo, en el mundo de los blancos; difunde entre los esclavos muchos elementos de la cultura dominante, haciéndolos así más fuertes. El trabajo del *Conteur* es una traducción inconsciente, que al mismo tiempo subvierte y compone; es un contrabando creativo, una astucia brechtiana. Al comienzo de la tragedia, el Narrador se declara “no responsable” de los acontecimientos luctuosos que han sucedido y de los que van a suceder, o sea, la guerra fratricida de Tebas y la desobediencia de Antígona al edicto de Creonte.

En el prólogo narra tanto los hechos precedentes –la guerra, el edicto de Creonte, la rebelión de Antígona- como lo que sucederá posteriormente, la muerte de Antígona y la laceración de todos. Su futuro es un futuro anterior, inevitable, ya decretado; es como si ya hubiese pasado. El auténtico drama, tras el prólogo, comienza con la frase de Antígona a su hermana Ismene, con su rechazo a escuchar los consejos que le pedían moderación: “Te digo que no”. En este “no” radical es donde se encuentra, para Morisseau-Leroy, la humanidad, o la posibilidad de humanidad, de los negros. Para él, escribe Moira Fradinger –“lo que convierte a un hombre negro en un hombre, es su capacidad de decir no, la pasividad y la impotencia de la esclavitud

se redimen sólo con la negación indiscutible.” Toda la tragedia se desarrolla en un único lugar, la morada y el peristilo del rey Creonte, en una escenografía greco-haitiana cuyos pórticos y columnas evocan una antigüedad clásica aunque también, subraya Anna Paola Mossetto, el estilo del típico templo vudú, en el que se realizan precisamente las evocaciones rituales. Los dioses griegos se convierten en divinidades vudú, luminosas y benévolas (los *rada*) o infernales y crueles (los *petro*), y, a veces, benignas y amenazadoras al mismo tiempo.

Como en Sófocles, Antígona habla y actúa en nombre de principios absolutos y también de lazos de sangre, de vínculos de familia y de la estrecha y viva relación con los muertos. Más que en Sófocles, la aguja de la balanza de esta milenaria duplicidad de interpretación del actuar de Antígona –los valores universales humanos o los vínculos consanguíneos– se desplaza hacia la segunda posibilidad. El primer vínculo y el primer deber parecen referirse –a través del amor fraternal, ciertamente, y la observancia impávida de la ley de la conciencia– a los muertos.

Para bien o para mal, en la obra de Morisseau-Leroy son los muertos los que dictan los imperativos categóricos y los que determinan los eventos. Los muertos son el destino, y nada lo ejemplifica mejor que la estirpe de Edipo, que la sacerdotisa vudú reclama bajo ese perfil, con una interesantísima evocación del mito de Edipo.

El culto a los muertos, su presencia entre los vivos, casi el intercambio entre la condición de vivo y la de muerto, y el ritual de enterramiento, son un elemento fundamental del Vudú. Los dioses están muy presentes en la *Antigòn an Kreyòl* y son la divinidades del Vudú. Mairaine, la sacerdotisa, evoca según el ritual –con su sincretismo animista, fetichista-católico– a Papá Legba, dios de las encrucijadas, de los ritos mágicos y de los sortilegios, divinidad que pone en contacto a los hombres con los espíritus.

Tiresias, el adivino ciego, evoca, según todas las reglas del ritual, a Erzulie (en otra grafía o nomenclatura, Ezili), diosa de la belleza y al mismo tiempo Mater Dolorosa, Afrodita y Virgen María, siempre dispuesta, en la tradición Vudú, a seducir y a dejarse seducir, con más ganas si es por los respetables y ricos mulatos que no por los míseros negros. En el texto de Morisseau-Leroy es más Mater Dolorosa que Venus impúdica; anuncia afligida a Creonte las desgracias y la fatalidad inexorable de estas desgracias, las ya sucedidas y las que sucederán.

Los muertos, en la *Antigòn an Kreyòl*, son más poderosos que los espíritus, que los *loas*, y las divinidades; muchas veces se dice que ni Creonte ni Antígona son culpables, porque actúan obedeciendo la voluntad de los muertos. Pero este vínculo especial entre vivos y muertos se ha roto. Papá Legba, evocado, dice que no puede ayudar a Creonte, y también Damballa, el dios serpiente, lo abandona. El marxista Morisseau-Leroy, verosíblemente, no creía en las prácticas mágicas del Vudú, pero, al menos durante un cierto periodo, ha visto en el Vudú un potencial, identificador y revolucionario, un elemento de lucha o, por lo menos, de resistencia a la expropiación material, espiritual e intelectual por parte del colonialismo en sus diferentes formas. Es paradójico, que, pocos años después del estreno de la *Antigòn an Kreyòl*, Morisseau-Leroy se viese obligado a huir y a exiliarse por la sanguinaria dictadura de Duvalier y de sus *tonton macoutes*, dictadura que explotaba ampliamente el Vudú; el propio Duvalier se las daba de *hungan*, sacerdote, o estilizaba su figura con vestidos negros de Barón-Sábado o Barón-Cementerio.

Y sin embargo esta Antígona, como otras muchas, es sobre todo la tragedia de Creonte, al que el autor volverá con su drama *Wa Kréyon*. Es él el que ocupa casi siempre el escenario,

es a él al que se le relatan los hechos –y por tanto, se le comunican al espectador y al lector-, por ejemplo, la sepultura dada por Antígona al cuerpo de Polinice, uno de los fragmentos más poéticos del texto. Testarudo y autoritario, Creonte ni siquiera es, en la obra de Moris-seau-Leroy, un feroz tirano; ni está justificado lo que años después dijera el propio autor, que Duvalier había actuado como Creonte. Éste último trata de evitar la muerte de Antígona, a pesar de que no está dispuesto a retirar su edicto. Creonte quería actuar de otro modo, pero “algo le empuja a hacer aquello que no quería”, e incluso Antígona, reafirmando su propio deber de rebelión, le reconoce que es su deber y derecho de jefe actuar como actúa. Como las figuras de la tragedia griega, Creonte está dominado por la *Ananke*, por la Necesidad, sin que por ello se le justifique. Querría, pero no puede comportarse de manera diferente y, por lo que se refiere a las divinidades, dice con desprecio que éstas no pueden comprender las razones de un jefe que manda. La Política es más fuerte que los dioses y provoca la tragedia. Mientras el Creonte de Sófocles al final es destruido, se considera loco y pide que se lo lleven, el Creonte criollo se siente un árbol arrancado de raíz por el huracán, y quería llorar, pero él mismo se lo prohíbe, porque un rey no tiene derecho, y prohíbe que se derrame una sola lágrima en todo el reino. Creonte siente que su deber no borra su culpa: la Necesidad no es una justificación ni una absolución. Por tanto, él vive la culpa trágica; es un personaje trágico, ya que la tragedia significa no poder actuar sin ser, de un modo u otro, culpable.

Por el contrario, Antígona no siente culpa, ni se le presenta como culpable. Es una figura de “pura humanidad”, como define Goethe –autor sustancialmente no trágico- su *Ifigenia*. Adamantina y dura en su radical rechazo de todo mal y de cualquier compromiso, en su fuerza de decir “no” Antígona es la encarnación de la vida y de la libertad. Es la negación, escribe Moira Fradinger, de toda “zombificación”, siempre al acecho, bajo cualquier cielo y por parte de cualquier poder respecto a cualquier individuo. Es una figura de claridad; su afecto por los muertos no es un oscuro culto infernal, sino luminoso amor que abraza a vivos y a muertos en el eterno presente de la vida, arcoíris que en el culto vudú une tierra y cielo. Al final del drama, Antígona habla feliz desde lo alto del cielo donde vuela con el amado Hémon, en una levedad que –se dice explícitamente- ignora prohibiciones y deberes, y se ha liberado de cualquier peso del pasado. Lo opuesto a cualquier tragedia.

A parte de la inconmensurable distancia poética, Sófocles es mucho más trágico, incluso con sólo el grandioso estásimo sobre el hombre, una de las más grandes páginas de todos los tiempos, que representa la terribilidad del ser humano, única especie que ha venido a crear, a modificar, a romper, a destruir, a violar todas las leyes de la vida. Leyendo *Antigòn an Kreyòl*, más que a Sófocles se piensa al final escrito por Brecht en 1951 para la representación en Greiz de su *Antígona* compuesta cuatro años antes: “... desde los sacrificios bárbaros / de un tiempo gris primordial, la humanidad/ se elevó grande”.