

VISIONS D'ANTÍGONA: L'IMPERATIU DE LA TRANSGRESSIÓ DE SÒFOCLES A MARGUERITE YOURCENAR

MONTSERRAT GALLART I SANFELIU
Universitat Autònoma de Barcelona

Antígona, víctima destacada d'una forma molt concreta de violència masculina, se'ns presenta, tant en Sòfocles, com en el cinema grec del segle XX o en el relat breu de Marguerite Yourcenar, com una heroïna ferma i convençuda de la seva raó moral, lliure —davant el poder establert— de donar sepultura al germà condemnat i, per tant, fonamentalment transgressora.

És un exemple d'amor total amb desenllaç tràgic, i la seva actuació mostra la solitud del qui estima en solitud. Com altres heroïnes de la tragèdia grega —Electra, Clitemnestra—, assumeix completament el seu destí i refusa de jugar la carta social que li podria haver estat adjudicada. En el cas de l'*Antígona* de Yourcenar, tot i que manté la seva essència, fa un salt en el temps i s'adapta al segle en què fou escrita.

PARAULES CLAU: transgressió, llibertat, pietat, consciència, tirania.

Visiones de Antígona: el imperativo de la transgresión de Sófocles a Marguerite Yourcenar

Antígona, víctima destacada de una forma muy concreta de violencia masculina, se nos presenta, tanto en Sófocles, como en el cine griego del siglo XX, o en el relato breve de Marguerite Yourcenar, como una heroïna firme y convencida de su razón moral, libre —frente al poder establecido— de dar sepultura al hermano condenado y, por lo tanto, fundamentalmente transgresora.

Es un ejemplo de amor total con desenlace trágico, y su actuación muestra la soledad de quien ama en soledad. Como otras heroïnas de la tragedia griega —Electra, Clitemnestra—, asume completamente su destino y se niega a jugar la carta social que le podría haber sido adjudicada. Aun manteniendo su esencia, la *Antígona* de Yourcenar ha efectuado un salto en el tiempo y se ha adaptado al siglo en que ha sido escrita.

PALABRAS CLAVE: transgresión, libertad, piedad, conciencia, tiranía.

Views on Antigone: Transgression as a Mandate from Sophocles to Marguerite Yourcenar

Antigone, the paradigmatic victim of a very concrete form of male violence, is presented to us, in Sophocles, the Greek cinema of the 20th century, as well as in Marguerite Yourcenar's short story, as a firm woman, convinced of her righteousness. Her decision to bury her condemned brother, in opposition to the established powers that be, makes her a transgressive heroine.

Hers is an example of total love with a tragic conclusion, and her actions show the loneliness of those who love alone. As other heroines of Greek tragedies —Electra, Clytaemnestra—, she completely embraces her destiny and refuses to play the social ace that she might have been dealt. Keeping her essence, Yourcenar's *Antigone* has jumped forward in time and has adapted to the century in which it was written.

KEY WORDS: transgression, freedom, mercy, conscience, tyranny.

Consideracions prèvies

*...el miracle grec, quelcom que només va existir una vegada,
que no s'havia vist abans i que no es tornarà a veure,
però els seus efectes duraran eternament;
em refereixo a una mena de bellesa eterna...*

Ernest Renan

Antígona s'emmarca dins d'aquells mites eterns que van canviant per adaptar-se a cada moment de la història. És un personatge prou admirat perquè nombrosos escriptors al llarg dels segles i en àmbits geogràfics ben diversos n'hagin fet reescriptures. Hegel la considera la més noble figura apareguda sobre la terra. Però en aquest treball no ens proposem, ni de bon tros, dreçar una panoràmica de totes les *Antígones* que hi ha hagut en la història de la literatura; això ho va fer meravellosament George Steiner (1986), en una obra que abasta les *Antígones* en totes les èpoques i en totes les seves expressions artístiques, i d'altres estudiosos com Simone Fraisse (2000).

Al fet que un personatge com Antígona hagi arribat incòlume i venerat fins a les portes del nostre segle XXI hi han contribuït diverses circumstàncies:

- l'atemporalitat del conflicte que Sòfocles va dur a escena, per l'oposició manifesta entre consciència privada i deure públic, per la lluita entre les exigències elementals i privades i les establertes a nivell històric, entre l'àmbit domèstic i el cívic.
- el fet que aquesta protagonista hagi estat punt de referència i cànon per als més grans filòsofs, pensadors, músics i homes de teatre de la història que, sovint, projectaren en aquest personatge aspectes de la seva pròpia vida, de les pròpies experiències i de la pròpia creativitat o, si volem anar més lluny, qüestions existencials.
- el fet que aquest personatge fos emblemàtic durant el període de la Revolució Francesa i que, a partir d'aquest esdeveniment, els grans sistemes filosòfics adoptessin un to força tràgic, en el sentit que varen posar en metàfores la premissa teològica de la caiguda de l'home.

- l'impacte que el càstig de ser enterrada viva imposat a Antígona causà en les sensibilitats dels historiadors del pensament i de la literatura dels segles XVIII i XIX, que es qüestionaven si l'energia psíquica roman encara un temps en el cos després de la mort clínica i de l'enterrament, sense que poguessin arribar a aclarir aquest misteri.
- l'evidència inqüestionable que els mites antics representen, d'alguna manera, el retorn a la infància de la humanitat.

Des del 1530, tenim traduccions i adaptacions de l'obra centrada en aquesta figura femenina. En alguns casos es tracta de textos opacs coincidents amb moments de foscor i de crisi que els autors de les versions podien estar vivint. Tanmateix, a tots ells correspon la grandesa i l'honor d'haver estat dipositaris d'aquesta gran obra de l'antiguitat. Sembla que Hölderlin considerava l'*Antígona* com l'obra d'art més excelsa i com l'*opus metaphysicum* per excel·lència (Steiner, p. 18).

Com a cloenda d'aquestes notes introductòries, voldria apuntar dues reflexions dignes de ser tingudes en compte:

- a. en literatura, hi ha molt pocs fragments que puguin rivalitzar amb el cant de mort d'Antígona, en el qual la protagonista mostra una certa dosi d'ironia que l'ennobleix (ni tan sols una filla dels déus pot salvar-se de la μοίρα), o amb la multiplicitat de plans en què se succeeixen els intercanvis verbals entre la protagonista i el cor.
- b. l'estudi d'aquest arquetip és un dels temes més amplis que podem trobar en l'àmbit de la literatura i de les arts en general, de forma que es fa difícil, potser impossible, abastar la totalitat d'*Antígones*, entre d'altres raons perquè, com diu Steiner, la producció d'*Antígones* no s'interromp amb el pas del temps.

Nus

Fonamentalment, en aquestes pàgines intentaré una aproximació a la figura d'*Antígona* de Marguerite Yourcenar i, en el breu estudi sobre aquest personatge, centraré la meua atenció en el tractament d'aquesta heroïna per part de l'autora i en les modificacions que ella va introduir en el mite per apropar-lo al seu moment històric.

M'ha semblat escaient, però, de fer un petit recorregut previ i de dividir-ne el conjunt en tres parts, per mirar d'abordar l'*Antígona* yourcenariana amb una òptica més àmplia:

1. Una mirada-marc al personatge clàssic i etern de Sòfocles, esmentant les seves característiques més rellevants i les d'aquesta tragèdia.
2. Fer una lectura cinematogràfica d'Antígona des de la producció grega, pel vincle que Yourcenar tingué amb aquest país.
3. Centrar-me, finalment, en l'*Antígona* de Marguerite Yourcenar i veure en quins aspectes de la tragèdia va insistir. Què significa la seva Antígona en el context de la seva obra i en el de la resta d'Antígones?

1. El personatge clàssic

És un fet general en la tragèdia grega que els herois lluitin contra la força superior del destí. Per bé que només siguin 25 els anys que separen la producció teatral de Sòfocles de la del seu predecessor Èsquil, en les obres del primer s'observen trets diferenciats i elements que suposen una autèntica novetat en el seu context històric. Sòfocles va escriure l'*Antígona* en un moment de trasbals i de revolució nacionals, de replantejament de les relacions de poder i dels valors morals. Entre els elements nous a què feia referència, hi ha el fet que Sòfocles no va escriure trilogies sinó drames singulars, en els quals el centre és l'acció humana o, dit d'una altra manera, "els personatges són en funció d'allò que fan"; com diria Hegel, "[l]home no és altra cosa que l'obra que ha fet" (citada a Kojève, 1947: 92); però, a més, en Sòfocles el fet tràgic es troba en la impossibilitat d'evitar el dolor.

Ja he apuntat que el tema d'Antígona és constant en el repertori poètic occidental (poètic, naturalment, en el sentit clàssic del terme, ποιέω = *crear*); per tant, en el repertori creatiu ha conegut més o menys variants en relació al material llegendari, segons la llibertat d'invenció de cada escriptor. Aquesta figura femenina ha exercit des de sempre una intensa fascinació en el pensament i la sensibilitat occidentals. En l'obra de Sòfocles s'hi poden observar molts elements binaris en una estructura que també ho és.

D'entrada, hi ha dos personatges fonamentals i oposats que realitzen accions també oposades. L'estructura simètrica faria referència a les polaritats en què es desenvolupa i està immersa qualsevol vida humana:

- a. Creont prohibeix que es doni sepultura al cos de Polinices.
- b. Antígona dona un enterrament digne al seu germà.

Reprenem aquests dos punts en detall:

a) En el seu absolutisme i en la seva arrogància, Creont, en prohibir les exèquies, no representa dignament la πόλις, perquè els habitants d'aquesta duen inscrites les lleis divines a les seves consciències i saben el que cal fer amb els morts.

D'alguna manera, transgredeix i, amb la seva prohibició i el seu abús, comet un acte de ὑβρις (supèrbia) que forçosament atraurà la νέμεσις (còlera) dels déus i que serà castigat. La diferència entre l'acte de l'un i el de l'altra és que Antígona transgredeix per seguir el seu cor i realitzar una bona acció, una acció que l'ennobleix pel que té de respecte i d'amor envers el germà traspasat, mentre que en l'acte transgressiu de Creont hi ha un deliberat menyspreu de les lleis divines i una imposició fruit del seu sentit estricte i limitat de l'autoritat damunt la terra i, per tant, abocada a la caducitat.

b) La sepultura permet a Polinices retornar a la terra, acompanyat per la seva família, i haver viscut la seva plena realització i la seva autèntica essència d'home. L'enterrament impedeix que el difunt vagui eternament, sense la possibilitat d'accedir al regne dels morts, que és el pitjor que pot passar a una ànima humana. És per això que, des de sempre i encara ara, els grecs consideren la pitjor mort la que s'esdevé al mar, perquè generalment no permet la recuperació del cos i deixa el difunt en l'abandó etern.

A la Grècia antiga els morts no estan massa allunyats dels vius: la πόλις i la νεκρόπολις són veïnes. Antígona compleix, doncs, amb el seu deure de respectar un mort independentment de les faltes que hagi pogut cometre en vida. Però la realització d'aquesta acció suposa un enfrontament amb el poder masculí establert, una transgressió i, com a tal, un acte de ὑβρις, de superació de la mesura (humana, s'entén). Òbviament, aquesta actitud és un repte davant l'autoritat i ha de ser castigada. Al mateix temps, la seva acció pot ser interpretada com una protesta contra un estat omnipotent que s'erigeix en poder absolut per damunt de la norma ètica. I representa també la defensa de les lleis no escrites pels homes però presents en la consciència de cada ser humà i que, coincidents amb les dels déus, són infrangibles.

Aquestes dues transgressions les manifesta clarament el cor, com a testimoni del conflicte humà i element escènic que reflexiona sobre aquest conflicte. El paper del cor en la tragèdia és ambivalent: de vegades participa en l'acció i d'altres roman indiferent; pot percebre allò que passa o manifestar la més gran ceguesa i ignorància davant l'acció; integrar l'espectador en la situació o bé excloure'l. El cor constava de parts musicades i cantades, com l'òpera, que actualment no podem ni tan sols imaginar per manca d'elements.

Cal insistir en el fet que els dos personatges principals de l'obra contribueixen a la desgràcia que pateixen amb les accions que realitzen, acomplint així el destí que els déus els havien reservat d'antuvi, i que ambdues naturaleses són igualment nobles en el seu procedir.

Steiner explica molt bé que Hegel va fer palesa una veritable dialèctica entre els dos personatges:

- El rei, amb el seu amor per l'Estat, com a concepte abstracte: per a ell només compta la raó i la llei de l'Estat. És un intrús que ha usurpat el poder en una recent batalla sagnant i que tracta de legitimar la seva autoritat. Representa allò que té caràcter de pressió i d'obligació, per més irracional que sigui.
- Antígona, amb el seu amor pels homes, com a éssers concrets: és una criatura estable, lligada a la terra, model de pietat humana i dotada d'una espiritualitat ardent. Però també és exemple d'insubmissió, d'independència conscient de pensament i d'acció, i de passió revolucionària. La seva mirada sobre el món és lliure i àmplia.

Ambdós personatges representen, en última instància, la dualitat entre Religió i Estat, i només la superació i fusió d'aquest dos antagonismes haurien pogut donar l'art perfecte de governar, l'estadista perfecte. Antígona i Creont representen els dos aspectes de la realitat total del món; ella, el món dels morts; ell, el dels vius. Tots dos són *αὐτονόμοι*: obren segons la seva pròpia llei, i els seus respectius posicionaments davant la justícia són irreconciliables. Però ella actua des del fons del seu ésser, d'acord amb ella mateixa i fidel als seus principis, mentre que ell mira cap enfora i malda per mostrar als súbdits la seva autoritat.

Quines novetats representà l'*Antígona* de Sòfocles en el seu propi context històric? (Continuo pensant en termes d'estructura binària):

1. Una dona noble que, en aquell moment i per causa del destí nefast que s'abat damunt la seva família maleïda, esdevé del poble, es nega a sotmetre's a l'autoritat d'un rei, d'un tirà, i li planta cara amb una acció concreta. El seu desafiament representa l'eterna qüestió de l'afirmació simbòlica entre els dos gèneres i el binomi masculí i femení de la mateixa vida.
2. Contràriament al que passava a l'època, serà ella i no el seu promès Hemó, fill de Creont, qui marcarà el camí; ella no seguirà el seu xicot, sinó que serà ell qui es veurà embolicat en l'acció i qui s'adaptarà al destí que ella s'haurà triat, qui la seguirà fins a la tomba.
3. Ella fa, encara, una segona elecció dramàtica: sacrifica el seu destí de mare per tal de no engendrar més fills que hagin de continuar suportant les culpes dels avantpassats.
4. És una dona que demostra una més elevada dignitat humana que la dels seus companys de ruta, els homes.
5. És la figura sublim que s'avança a la de Jesucrist i que pot compararse-li, en el sentit que pel seu tarannà i la seva acció adquireix categoria de deessa: una divinal forassenyada! pel fet que posa

explícitament les lleis divines, no escrites però molt més sòlides que les de les institucions humanes, per damunt de les lleis de l'Estat pensades pels homes.

Vegem ara els trets més rellevants d'aquesta figura femenina:

- Representa l'amor filial, la "pietas", perquè acompanya el pare en el seu exili i no l'abandona fins que el sap ben instal·lat i, quan ho fa, és moguda pel seu altre amor de germana, que la farà dedicar-se a les exèquies de Polinices.
- També representa el rigor moral i la fidelitat als seus i a ella mateixa.
- Derivat d'aquest rigor, és remarcable el seu coratge en el fer i en acceptar les conseqüències del seu acte de revolta.
- És la viva figura de la solitud en la decisió, en l'acció i en la mort; experimenta la mateixa solitud de qualsevol ésser humà en determinats moments de l'existència i la dels grans personatges de la història de la humanitat.
- És una criatura feta per al dolor. En general, el sofriment dels personatges de Sòfocles és inherent a la seva idiosincràsia. El dolor els acosta als déus i els separa dels homes, i és pel dolor que el personatge es fusiona perfectament amb el seu destí.
- En aquesta obra és la primera vegada en què, a la humiliació humana més gran —ni felicitat ni èxit segons els pressupòsits de la terra— li correspon la major elevació i grandesa espiritual. En la mort troba la protagonista la seva grandesa, malgrat la misèria que l'envolta i la bestiesa de qui detenta el poder. La seva elecció és l'afirmació peremptòria que, per damunt de dogmes, estats i pressions de tota mena, roman la consciència de la dignitat. I és perquè Antígona segueix la seva consciència que, més que no pas heroïna, és sàvia. Ho és perquè té un pensament autònom i perquè es regeix per la seva llei pròpia, que coincideix amb la llei suprema, la del precepte indefugible de donar digna sepultura als morts. Antígona és tan alliberada, tan lliure, que no obeeix cap altra llei que la que li dicta el cor. Òbviament, viure en conformitat amb aquesta llei no és fàcil i suposa, sovint i com en el seu cas, anar contra corrent i exposar-se al blâme, al perill, i aquí, a la mort.

Antígona és la presència suprema que ha fet entrada al món dels homes, l'exemple per a tots aquells altres herois i heroïnes que, al llarg de la història de la humanitat, sabran sacrificar les seves vides per una causa justa.

Al costat d'aquest “monstre” de l'escena, la seva germana Ismene és tan sols una feble criatura de carn, absolutament immadura, temorena davant l'ordre establert, conservadora, pusil·lànime i ínfima, incapaç d'elevant-se per damunt de la seva naturalesa de fang.

2. L'Antígona al cinema grec

El 1916 naixia Yorgos Tzavellas que, juntament amb Michalis Kakogiannis, Níkos Koúndouros i Theodoros Angelópoulos, és un dels més grans directors del cinema grec del segle XX. Era home de teatre i actor que, de tant en tant, feia alguna incursió al cinema.

La seva *Antígona* és del 1961; és una adaptació del mateix director molt fidel al text de Sòfocles; Tzavellas tingué la gosadia d'haver fet baixar els herois tràgics dels seus sòcols al nivell de l'home de cada dia, i l'*Antígona* constitueix el millor de la seva filmografia; el director insistí a mostrar l'oposició entre el deure que prové del nostre interior i la llei externa, injusta i dura. El personatge principal el va interpretar Irene Pappas, la millor elecció que Tzavellas podia haver fet, perquè és una actriu que va començar la seva formació al teatre i que és capaç de donar molts registres en les dues arts.

La pel·lícula va ser rodada de forma molt interessant i imaginativa, amb força inspiració visual, utilització de *flash back*, i sense tenir en compte la unitat de lloc, de manera que els seus personatges es movien tant al palau, com a la presó o a l'aire lliure. És una versió plena de força èpica, en la qual Tzavellas treballà molt el joc d'ombres i fosc, defugint en tot moment la claror i la llum excessivament fortes. Aquest film significà el primer pas del cinema grec per pouar el seu material en el drama antic i, malgrat algunes deficiències, va aconseguir un elevat valor tràgic i obrí el camí a posteriors realitzacions, com *Electra* (1962), *Prometeu encadenat* (1969) o *Les Troianes* (1971).

La cinta va participar el mateix 1961 als festivals de Berlín i de Londres, on va rebre el premi de la crítica, i al de Salònica del mateix any, on obtingué un premi a la música i a la interpretació de l'actriu protagonista.

A l'obra de Tzavellas podem assenyalar la contrastada caracterització de les dues germanes, que creiem deliberada: el director presenta Ismene rossa, com una criatura feble, superficial i apagada, mentre que Antígona és morena, forta i ascètica.

Igualment remarcable és el lloc que el director concedí a la conversa que Antígona manté amb Ismene sobre la seva voluntat d'enterrar el germà i que reproduïm una mica més avall a partir del guió grec; Ismene hi apareix absent i no la pot comprendre perquè per a ella tot allò que surt de la norma és *τρέλα* (bogeria): *com anar contra els homes, nosaltres, pobres dones miserables?*; de manera que Antígona ha de decidir i obrar en soledat: *jo no he nascut per a odiar, sinó per a estimar.*

Tots els personatges pròxims a Antígona comprenen que és millor enterrar els morts, però la por els paralitza i no gosen oposar-se a l'autoritat en veu alta, de manera que acaben obeint. Només Antígona és diferent, valenta, i capaç de transgredir. Ha estat bona filla, és bona germana i no té por de res.

Esmentaré, per acabar, uns darrers detalls significatius en l'obra de Yorgos Tzavellas:

- la polseguera que s'aixeca de la tomba de Polinices com un fenomen de la natura: “convulsió de l'univers” com la que, segons els Evangelis, es produí al moment de la mort del Crist, potser perquè es tractava d'éssers humans justos amb profunda vinculació amb el cosmos.
- Hemó ha d'escollir entre el seu pare i la promesa; la discussió que sosté amb el seu pare Creont està plantejada de tal manera que hi és evident l'anunci de les futures institucions republicanes.
- quan Tirèsies prediu totes les desgràcies que s'abatran damunt Creont, aquest vol rectificar, però ja és massa tard, perquè Antígona ja s'ha suïcidat. Fins i tot ha transgredit en aquest particular i s'ha avançat al final que Creont li havia previst: el de ser enterrada viva. Ella mateixa tria com vol morir i, dona feble, venç l'home rei i poderós.

Deu anys més tard, el 1971, Liliana Cavani va reprendre el tema a la seva obra *I cannibali* [Els caníbals] i Kemal Demirel va fer el mateix, el 1973, amb una nova *Antígona* a Turquia. Però cal dir també que en moltes *Antígones* posteriors del llenguatge cinematogràfic o literari Ismene és omesa.

3. L'*Antígona* yourcenariana

Per acabar, abordaré l'*Antígona* de Marguerite Yourcenar, inscrita dins de l'obra poètica *Feux (Focs)*, de la qual constitueix un relat.

Yourcenar inicia l'escriptura d'aquesta obra a Istanbul, cap al 1933, i la conclou a Atenes. Fins al 1967 no li afegeix un prefaci i, quan l'elabora, es reafirma en el sentit primer que va voler donar al conjunt dels texts: “contenen veritats entrellucades molt aviat, però que van necessitar la resta d'una vida per mirar de retrobar-les i de validar-les” (Yourcenar, 2007: 16).

L'estructura

Focs no és una obra que expliqui una història lineal —naixement, desenvolupament i crisi d'una passió amorosa— sinó un conjunt de textos, en prosa lírica que, amb escriptura críptica i como un laberint, l'autora produí al voltant de la temàtica de *l'amor total*, que ella visqué com una vocació i com una malaltia, i que és un tema a bastament tractat en la literatura.

El conjunt compren 9 narracions extretes de les llegendes, mites i històries de la Grècia antiga —llevat d'una, la de la Magdalena, que és bíblica—; les 5 primeres estan en 3^a persona i les 4 últimes en 1^a, la qual cosa evidencia un to més pròxim i personal.

Aquestes narracions representen una aproximació indirecta al tema de l'amor i serveixen de base a altres 10 conjunts de pensaments personals, expressats mitjançant l'estructura brevíssima dels aforismes, extrets de les seves notes íntimes, en un total de 60, sense data, i que serveixen de marc per als textos llargs anteriors, com a introducció, comentari o cloenda dels mateixos. És l'aproximació directa.

Cal assenyalar que, tant el 60 com el 9 són múltiples del 3, el nombre considerat perfecte en totes les tradicions religioses d'Orient i d'Occident.

A l'interior de les narracions, les versions del passat es barregen amb el present de l'autora en una mena de sobreimpressió o reescriptura, però hi és ben present una modernització dels elements. Per exemple, reapareix el tema numerològic i màgic de Tebes, la de les 7 portes de la versió arcaica, tot i que la seva Fedra ja és més raciniana que atenesa.

L'*Antígona* yourcenariana és plena d'elements contemporanis i anticipatius del que serà la segona guerra mundial:

- els tancs presents pels carrers
- l'oposició —aquí fonamentalment ideològica— entre Creont, el tirà i la πόλις, el poble
- la guerra o revolució contra una autoritat iniqua
- la sensibilitat davant un poder polític que s'abat sobre el món i que també trobem en altres poetes i novel·listes de després de la segona guerra.
- la πόλις ha esdevingut el camp de batalla de la batalla de Verdun, i els cadàvers sense enterrar els seus morts entre les trinxeres.

El títol

Cap al 1575 tenim notícia d'una *Antígona* de Robert Garnier: *Antigone ou la piété*; aquest subtítol sens dubte a partir de l'acte de compassió o caritat que realitza Antígona. El text de Marguerite Yourcenar és *Antigone ou le choix*, on *le choix* (l'elecció, la tria) és, evidentment, el de l'acció justa de l'enterrament, el de la llibertat personal amb totes les conseqüències, i el que determinarà l'elecció posterior d'Hemó.

En el conjunt de la seva obra, no és la primera vegada que Marguerite Yourcenar dona un doble títol a un text, i les 9 narracions que constitueixen aquest corpus de *Focs* el tenen totes. Semblantment al que, en 1922, féu André Gide amb *La tentative amoureuse ou Le traité du vain désir*, el 1929 i amb una

temàtica similar a la que tractà l'escriptor, ella escriví *Alexis ou le traité du vain combat* i, molts més anys després, *Nathanaël ou Un homme obscur*. Els dobles títols ajuden a copsar el contingut de l'obra i, en certa manera, en delimiten la intenció.

L'estil

L'escriptura tensa i ornamentada que Marguerite Yourcenar tenia en l'època anterior a *Focs* i que es manifestava amb un expressionisme exagerat, per no dir barroc, alterna aquí amb la discreció i la sobrietat que li havia donat el seu perfecte coneixement de les narracions clàssiques. L'obra expressa les passions de forma abstracta, però sota aquesta abstracció s'endevina l'esforç de l'autora per no obviar res de la complexitat o de l'ardor de les emocions. És per això que el seu llenguatge és absolutament poètic, la qual cosa significa que cada paraula està carregada del màxim sentit.

Ja al prefaci, la mateixa autora manifesta que la seva voluntat fou “la de concretar els sentiments en formes precioses com les gemmes que deuen la seva densitat i bellesa a les pressions i temperatures gairebé insuportables a què han hagut de sotmetre's” (Yourcenar, 2007: 13). En aquestes paraules hi podem veure un avançament del que més tard serà la seva *Oeuvre au Noir*.

És relativament freqüent que se serveixi de la figura del *calembour* líric, consistent a dotar d'un doble sentit determinades paraules o grups d'elles que suposen una riquesa d'emocions o de perills per a l'autora: per exemple, relaciona *la danse d'un cabaret* amb *la danse des astres*; la paraula *rame* pot referir-la al metro que circula pel subsòl de París, o als remes de la barca de Caront, que llisquen per sota les aigües de l'Estígia, al regne dels morts; i, en parlar de Tétis pot fer al·lusió bé a la mare d'Aquiles, *mère*, bé al mar *mer*, del qual ella n'era —precisament— divinitat.

Els significats

Focs és una alternativa singular que es planteja l'experiència viscuda com a objecte literari.

Els relats parteixen d'un conjunt d'experiències personals amoroses, estrepitosament fracassades però, amb lògica ascètica i fidel a la seva estratègia de “desaparició”, l'autora evidencia la voluntat de mantenir en tot moment en reserva la pròpia biografia per tal de superar la individualitat i fer que l'obra assoleixi categoria d'universalitat i d'atemporalitat, fins al punt que els seus pensaments més íntims esdevenen màximes o aforismes.

En moltes de les narracions ha utilitzat gairebé exclusivament el present d'indicatiu per marcar millor aquesta atemporalitat: “tot succeeix ara i sempre”.

Com ja he anunciat més amunt, el relat de la seva *Antígona* s'inscriu en aquesta obra *Focs*. Es refereix, sens dubte, als *focs*

- del Bòsfor, on la va començar
- de l'*Agamemno* d'Èsquil
- de Troia, al moment de la seva caiguda i destrucció
- de la pròpia sang de l'autora, que s'encén per un amor no correspost, expressió clara i sense tabús del seu desig lliure.
- com a energia en estat pur; el major factor de transcendència i de transmutació ontològica
- del procés d'alquímia al qual s'ha de sotmetre la matèria (la seva escriptura i ella mateixa com a protagonista d'una experiència negativa) per tal de ser purificada i aconseguir un nou equilibri i una certa perfecció: "Puisque toute douleur à qui l'on s'abandonne se change en sérénité" (Yourcenar 1936: 56), o bé: "On dit fou de joie, on devrait dire sage de douleur" (97). L'alquímia és l'equivalent occidental de determinades disciplines orientals. Més tard, l'autora reprendrà aquest tema de les transformacions que duen a la perfecció en el seu personatge, Zenó de *L'Oeuvre au Noir*.

Marguerite Yourcenar ens diu que voldria que el llibre no arribés a ser mai llegit. Això ens suggereix la relació dolorosa que hi ha entre la veu que parla i el contingut escrit. També explica que el llibre és el producte d'una crisi o desequilibri passional, que li va donar una profunda experiència i la possibilitat de prendre consciència. En la seva constant voluntat de discreció, en cap moment parla de ningú en particular, però la seva dedicatòria a *Hermès* és eloqüent: es refereix a André Fraigneau, la bellesa i personalitat del qual l'havien trasbalsada, i l'amor del qual volia aconseguir. Yourcenar no descriu res de la seva pròpia personalitat. L'únic que compta és plasmar la intensitat de la passió i, si se serveix de les narracions i dels personatges mítics com a base d'aquesta obra catàrtica, és perquè entén que els mites proporcionen models objectius i absoluts de conducta humana i ens revelen allò que d'essencial i inalterable hi ha darrera de qualsevol anècdota personal.

Yourcenar es pregunta si l'amor total per una persona concreta, amb tots els riscos que comporta i amb l'abnegació, l'egoisme i la violència que el caracteritzen mereix o no el lloc destacat que li han assignat els poetes. Segons ella, la passió portada a l'extrem condueix o bé a la mort i a l'aniquilació total de la persona, o bé a un nou naixement a un nivell d'existència superior, que pot gaudir de facultats més lliures i purificades. I arriba a la conclusió que l'amor per una persona concreta —per més arrabassador que sigui— la majoria de les vegades és tan sols un accident passatger.

Com la bellesa, l'amor posseeix un valor iniciàtic. Tant en aquesta obra com en algunes narracions de les *Nouvelles Orientales*, Marguerite Yourcenar recull elements del tantrisme iòguic, que coneixia, en el qual l'adepte —a través de diverses etapes i circumstàncies iniciàtiques— arriba a una purificació de les

seves passions que li permet de dominar-les sense ser-ne la víctima. Amor i bellesa són un instrument d'anàlisi personal, una presa de consciència i una porta oberta al coneixement: en el seu conjunt, l'obra reflecteix el control sobre la matèria que l'autora manipula —les paraules i els sentiments—, com deia més amunt, per tal de passar del caos a l'ordre. La dona i l'escriptora uneixen les seves forces per a sortir de l'abisme.

El dolor té una funció propedèutica; tant és així, que el més miserable dels amors pot tenir un valor positiu. Aquí la felicitat no és com en “Alexis una innocència” (Yourcenar, 2010: 41) sinó com per a Adrià “una obra d'art, una conquesta difícil basada en el coneixement del bé i del mal” (Yourcenar, 2007: 179).

El contingut d'*Antígona*

En el text de Yourcenar, la fidelitat d'Antígona al pare, al germà i a la pròpia llibertat és una imatge de la seva pròpia fidelitat a l'ésser estimat, i s'oposa a la duresa, indiferència i infidelitat amb què l'home objecte del seu amor la tractava. El cas de l'*Antígona* és també un exemple d'amor total que per força ha de tenir un desenllaç tràgic, i la seva figura i la seva actuació mostren la solitud del qui estima en solitud, si se'm permet la redundància en el terme. Antígona és una figura en certa manera “mutilada” o mancada, com moltes de les dones dels relats de la primera època yourcenariana: *Kali décapitée* o la mare de *Le lait de la mort*, de les *Nouvelles Orientales*, la captaire del *Conte bleu*, l'Amanda de *Maléfice*, la Monique d'*Alexis*, per esmentar alguns exemples il·lustratius.

L'esfinx, en la seva essència de meitat animal meitat dona, també ens reflecteix l'autora, d'una banda en la circumstància que viu i que la fa estar absolutament posseïda per l'amor, i de l'altra en una posició elevada, no de dominació com en el cas del ser mitològic, sinó d'autoritat moral que, pel treball que realitza amb ella mateixa, la situa en una categoria espiritual superior a la de l'home.

El cadàver nu de Polinices representa un més entre els innumbrables morts que han produït les guerres al llarg de la història; vençut i humiliat pels poders de la terra, experimenta tota la profunditat de la misèria humana. Al seu costat, Eteocles és la imatge de la mentida de la glòria, d'allò que és oficial, dels cànons establerts i de la dependència del poder.

Antígona se situa en paral·lel amb Polinices: tots dos són innocents, honestos i víctimes; els seus esquemes, les seves conductes, formes de vida i expectatives no estan corruptes pel poder i, d'alguna manera, no són d'aquest món, el transgredeixen. Curiosament, aquest paral·lelisme també el va recollir en un dels seus contes Selma Lagerlöf, el 1906, i és possible que Yourcenar en tingués coneixement, perquè admirava i llegia l'escriptora sueca des de la seva adolescència i fins va escriure un breu assaig sobre la seva obra, “Selma Lagerlöf, conteuse épique” (Yourcenar, 1978: 109-129).

La lectura de la pàgina 76 porta a la consideració següent: si no sabéssim que Pier Paolo Pasolini va realitzar *Edipo Re* el 1967 —el mateix any que Yourcenar escrivia el prefaci de *Focs*—, podríem perfectament pensar que ella havia tingut coneixement de l'obra del cineasta a partir de les descripcions que fa sobre el territori tan sec i àrid de Tebes i que el realitzador italià plasmà tan adequadament al seu film. D'altres paràgrafs recorden l'estil de la narració *Káli décapitée*, de les *Nouvelles Orientales*, pel llenguatge metafòric i poètic que hi empra.

A les pàgines 80 i 81, Creont observa l'escena de l'enterrament des de dalt de la muralla, i és fàcil imaginar que ho fa amb una mirada carregada d'odi i de menyspreu per aquella dona que ha gosat desafiar la seva autoritat d'home i de rei. L'odia perquè, des del punt de vista moral, li és superior: ella té el privilegi de conèixer i la llibertat de seguir la llei divina; té el privilegi de sentir i practicar un amor humà que no coneix límits i que ell, força menys lliure, ni tan sols pot entrellucar.

Antígona és filla d'Èdip, que ha acabat cec però que roman savi en el seu interior; Hemó és fill d'un tirà, que hi veu però que és absolutament cec per dins.

Com a la versió cinematogràfica, el final del text de Yourcenar recull també la “convulsió” que experimentà Tebes en la condemna i mort dels justos: *Ce Thèbes privé d'astres*, una Tebes fosca on sempre és de nit.

I, al final, el crit immens de desesperació de Creont, que ha perdut el fill, suïcidat per amor. La solitud del rei és pitjor que la d'Antígona perquè, d'alguna manera, ella està assistida pels déus i a ell se li ha suïcidat fins i tot la dona; al seu voltant només hi té devastació.

Per acabar, esmentaré el joc que dona al text de Yourcenar la paraula francesa *pendule*: si la considerem en masculí, *le pendule*, Antígona representa l'equilibri del món; si la prenem en femení, *la pendule*, hi hem de veure el pèndol del rellotge, és a dir, la corda de què pengen els cossos d'Antígona i Hemó.

Conclusió

En el conjunt de la producció literària de Marguerite Yourcenar, *Focs* representa —juntament amb una altra obra de la mateixa època titulada *Le coup de grâce*— un parèntesi i el punt de partença o la possibilitat d'obertura cap al que seran les seves futures obres mestres. El tall que advertim entre les 5 primeres narracions en 3ª persona i les 4 últimes expressades en 1ª “el jo és més difícil d'escriure que de llegir” (Barthes 1977: 54) significa que s'ha arribat al final d'un procés d'assumpció i superació de la crisi i del fracàs amorós, i que l'autora, ja guarida, se sent capaç d'intentar reconstruir la seva vida i de continuar la seva obra bastida damunt les ruïnes d'un amor dissortat.

En el “corpus” global de les *Antígones*, el mèrit d'aquesta és haver tingut en compte i fins utilitzat els elements vells de la tragèdia, alguns dels quals han estat

transformats i adaptats als nous temps i, sobretot, haver respectat i mantingut l'arquetip gairebé sacratíssim de la gran dona que Sòfocles dugué a escena.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Barthes, Roland (1977), "Leçon inaugurale au Collège de France" (Le 7 janvier 1977).
- Fraisse, Simone (2000), "Antigone", dins del *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher: 87-95.
- Garnier, Robert (1575), *Antigone ou la piété*, Paris, M. Patisson.
- Gide, André (1922), *La tentative amoureuse ou le traité du vain désir*, Paris, Stock.
- Kojève, Alexandre (1947), *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.
- Sòfocles (1969), *Antígona* (text bilingüe), Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Steiner, George (1986), *Antígonas*, Barcelona, Gedisa.
- Yourcenar, Marguerite (2007), *Focs*, trad. Montserrat Gallart, Barcelona, March Editor.
- Yourcenar, Marguerite (1978), *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, Marguerite (1929), *Alexis ou le traité du vain combat. Le coup de grâce*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, Marguerite (1985), *Un homme obscur*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, Marguerite (1968), *L'oeuvre au noir*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, Marguerite (1936), "Antigone-Phèdre", *Revue bleue*, 13: 442-445.

REFERÈNCIES FILMOGRÀFIQUES

- Cavani, Liliana (1971), *I cannibali* [*Els caníbals*].
- Demirel, Kemal (1973), *Antigone*.
- Tzavellas, Yorgos (1961), *Antigona*.

