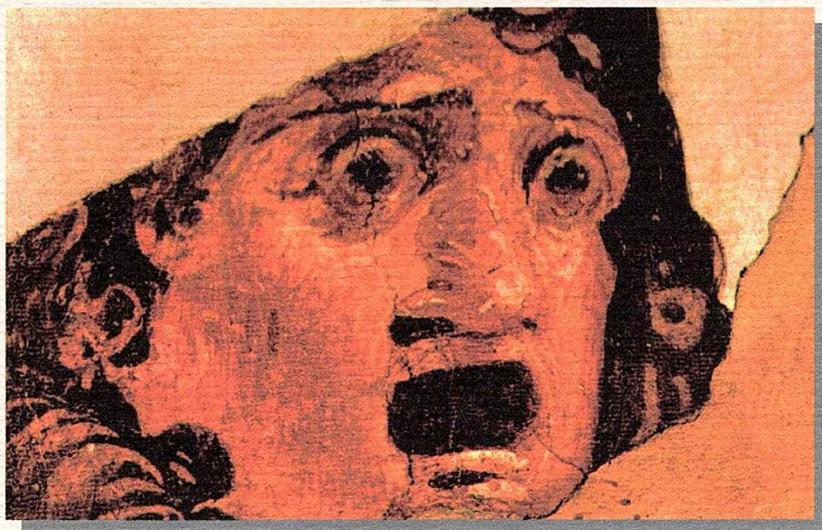


Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades
Maestría en Letras Hispánicas
Tesisista: Arq. Rómulo Pianacci, MFA

Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP



Antígona:

una tragedia latinoamericana

Directora: Magíster Mónica Bueno
Co Director: Lic. Armando del Rosario

ÍNDICE

1. **Introducción.** p. 04
 - 1.1. En el origen... p. 06
 - 1.2. De hombres y mujeres. p. 09

2. **Estado de la cuestión.** p. 18
 - 2.1. Propuesta de trabajo. p. 20

3. **Un poco de historia: rito, mito y tragedia.** p. 27

4. **Antígona entra en escena.** p. 38
 - 4.1. *Antígona* de Sófocles (440 a. C.) p. 45

5. **Algunas notorias *Antígonas* europeas.** p. 50
 - 5.1. *Antígona* de Jean Cocteau (1922) p. 51
 - 5.2. *Antígona* de Jean Anouilh (1942) p. 53
 - 5.3. *Antígona* de Bertold Brecht (1945) p. 55

6. **Las *Antígonas* criollas.** p. 57
 - 6.1. Desde algún lugar de Latinoamérica. p. 61
 - 6.2. Argentina. p. 66
 - 6.2.1. *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1952) p. 67
 - 6.2.2. *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989) p. 73

6.3. Nicaragua.	p. 76
6.3.1. <i>Antígona en el infierno</i> de Rolando Steiner (1958)	p. 78
6.4. Venezuela.	p. 82
6.4.1. <i>La fiesta de los moribundos</i> de César Rengifo (1966)	p. 83
6.5. México.	p. 87
6.5.1. <i>La joven Antígona se va a la guerra</i> de José Fuentes Marel (1968)	p. 88
6.6. Puerto Rico.	p. 91
6.6.1. <i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez (1968)	p. 92
6.7. República Dominicana.	p. 97
6.7.1. <i>Antígona-Humor</i> de Franklin Domínguez y Hernández (1968)	p. 99
6.8. Brasil.	p. 103
6.8.1. <i>Pedreira das almas</i> de Jorge Andrade (1979)	p. 104
6.9. Perú.	p. 107
6.9.1. <i>Antígona</i> de José Watanabe (2000)	p. 110
7. <u>Conclusiones.</u>	p. 114
8. <u>Bibliografía.</u>	
8.1. Fuentes primarias.	p. 122
8.2. Bibliografía teórica suplementaria	p. 123

1. Introducción.

Nos ha fascinado Antígona, nos ha fascinado ese increíble *rapport*, esa vigorosa *liaison* sin deseo, ese inmenso e imposible deseo que no puede vivir y que es capaz de sólo de abrumar, de paralizar o de superar un sistema y una historia, capaz sólo de interrumpir la vida conceptual, de quitar el aliento de lo conceptual o, lo que viene a ser lo mismo, de sustentarlo desde el exterior o el interior de una cripta.

Jacques Derrida

Glas

Esta cita explica, de alguna manera, la profunda impresión que el mito de Antígona ha dejado en dramaturgos, escritores, poetas, pintores y músicos de todas las épocas. Filósofos y pensadores de la talla de Aristóteles, Goethe, Hegel, Heidegger, Hölderlin y Kierkegaard también se han ocupado de Antígona. Especialmente durante las épocas más convulsionadas de la historia de la humanidad, la gente de teatro ha recurrido a Antígona en busca de una voz que interprete el discurso de los conflictos de su época.

Es materialmente imposible mantener un inventario actualizado de los espectáculos que se han presentado en relación con el mito de Antígona, ya que es seguro que durante el tiempo de elaboración del presente trabajo, otros muchos se estén desarrollando y publicando¹. Constantemente tenemos noticias de la puesta en escena de diferentes Antígonas: la reposición de la obra de Sófocles por el director argentino Juan Carlos Gené, una versión danzaria del grupo *KORE* de Barranquilla (Colombia), la puesta del joven elenco del *Estudio Teatral de Villa Clara* en el

¹ El 1 de diciembre de 2002 se presentó en la sala Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional la obra *Antígona, linaje de hembras* de Jorge Huertas.

Festival de Camagüey (Cuba) bajo la dirección de Joel Sáenz, el estreno por el elenco del Teatro de la Universidad de nuestra ciudad de una particular versión del texto sofocleo, dan cuenta de la constante recurrencia a la obra-paradigma que nos ocupa.

En la muy original e inteligente puesta del grupo danzario cubano *Danza Abierta* dirigido por Marianela Boan, con música de David Byrne, todo el asunto de Antígona se sintetiza en la desesperada danza de la protagonista con el cadáver del hermano hasta caer exhausta y comprender la inutilidad de su esfuerzo. En este caso son evidentes las alusiones a la acuciante actualidad cubana: el enfrentamiento entre hermanos, invasores e invadidos y la nación dividida por un estrecho de apenas sesenta millas.

El legendario Living Theatre, uno de los primeros grupos vanguardistas de teatro experimental -radicalizado y provocador- fundado en Nueva York en 1947 por la directora de teatro Judith Malina y el diseñador y dramaturgo Julian Beck, en 1967 eligen desarrollar en su exilio europeo una adaptación de *Antígona*, situando la acción durante la guerra de Vietnam (1959-1975). En un reportaje realizado en Roma, la actriz Jenny Hecht así describe su experiencia:

Para nosotros es una obligación no hacer una obra que sea simplemente entretenida, sino una obra de la que brote una alegría verdadera; cuando actúo en *Antígona*, en ciudades alemanas, italianas o francesas, retomo la situación política de la obra en una situación histórica precisa; pienso en lo que sucedía en aquella ciudad, hace algunos años, durante la última guerra. Creo que es la única manera en que el *napalm* puede hacerse presente, teatralmente concreto. Sacarle de su abstracción. La liberación de *napalm* podría ser el principio del

paraíso. Y en la cumbre de aquella energía, es posible establecer un contacto con los otros y pasar al éxtasis².

Estas relaciones transtextuales se complejizan aún más cuando dentro de una obra dramática aparecen citas textuales de la *Antígona* de Sófocles. A la manera de cajas chinas en donde un texto encierra otro texto anterior, el dramaturgo sudafricano Athol Fugard escribe en 1973 *La Isla*, en colaboración con sus actores Kani y Ntshona. Cuba, una isla cuestionada por su sistema político, elige una puesta de esta obra para ser representada en el *Festival Latino in New York* en 1988. La trama gira en torno a dos inocentes presos políticos condenados a trabajos forzados en Robbens Island y que escenifican, para un Festival de Navidad ante sus compañeros y algunos “blancos notables”, escenas de la *Antígona* de Sófocles. Dejándose llevar por el juego dramático que la tragedia les propone, John y Winston provocan una revuelta debida a las injusticias en el penal, que terminará trágicamente con la represión y muerte de varios de los reclusos.

¿Porqué Antígona sigue siendo aún hoy en día susceptible de ser leída desde diferentes registros y se siguen encontrando en ella argumentos para las cuitas contemporáneas de tantas generaciones? ¿Qué es lo que lleva a todos estos teatristas a abreviar de la fuente de este mito?

1.1 En el origen...

Tebas, 1203 a. C. El desenlace trágico de la desdichada princesa Antígona se desencadena por su decisión de dar sepultura a su hermano Polinices. Él y su hermano

² LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y revolución: entrevistas con el Living Theatre*, Caracas: Monte Ávila Editores, C. A., 1970, p. 81.

Eteocles se habían dado muerte mutuamente en combate frente a las murallas de la ciudad. El edicto del reciente rey Creonte, quien accede al trono ante la acefalía producida por la muerte de los hermanos, otorga honras fúnebres a Eteocles y expresamente prohíbe enterrar a Polinices. Lo considera un traidor, a pesar de que había atacado la ciudad para recuperar su legítimo derecho a compartir el trono con su hermano. Antígona desobedece el edicto, y en su segundo intento por dar honras fúnebres a Polinices, es sorprendida y detenida por el Guardia. De nada sirven las súplicas de la joven hermana Ismene, la intervención de Hemón -hijo de Creonte y prometido de Antígona- ni las predicciones agoreras del adivino Tiresias. La joven, que en ningún momento niega la acusación de haber cometido el delito, manifiesta estar motivada por razones más allá de las leyes humanas. Será encerrada viva en un sepulcro, adonde finalmente se ahorcará. A sus pies Hemón se inmolará con su propia espada, precipitando así el suicidio de su madre Eurídice y la agonía final del arrepentido tirano.

Según el conocido libro *Antígonas* de George Steiner, específicamente en relación con el mito de Antígona, existen múltiples interpretaciones respecto al tema central que aborda este relato³:

- 1) El conflicto entre lo privado y lo público.
- 2) Las leyes divinas *versus* las leyes humanas.
- 3) Las cuestiones éticas entre el Estado y la familia; o entre el Estado y el individuo.
- 4) La conciencia privada *versus* el bienestar público.
- 5) El legalismo coercitivo y el humanismo instintivo.

³ STEINER, George. *Antígonas*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1991, p. 179.

Últimamente algunos estudiosos arriesgan como hipótesis el choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual, como analizaremos más adelante. A fin de aclarar nuestra exposición al respecto, valdría la pena por lo menos enumerar, también siguiendo a G. Steiner, los conflictos procedentes de enfrentamientos dialécticos que no son objeto de negociación y que “se definen en el proceso conflictivo de definirse el uno al otro” (p. 179):

- a) ancianos / jóvenes
- b) individuos / la comunidad o Estado
- c) los vivos / los muertos
- d) los mortales / los inmortales
- e) hombres / mujeres.

Respecto de este último ítem, dice Mar Urrea García en su tesis “Teatro de la memoria”⁴:

El conflicto entre Antígona y Creonte abre una espiral de paradójicos reflejos que se oponen implacablemente. Charles Segal (*Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Harvard University Press) explica como el conflicto entre ambas figuras no es sólo entre la ciudad y el hogar, sino también entre el hombre y la mujer. Por ello, en última instancia, el conflicto se polarizaría entre las concepciones masculinas y las concepciones femeninas tocantes a la vida humana. En este sentido Antígona habla literalmente ‘desde la matriz de su ser’ y fuertemente ligada a una atemporal intimidad con la Muerte. Creonte, por el contrario, identifica autoridad política e identidad sexual.

⁴ URREA GARCÍA, Mar. *Teatro de la Memoria*, Valencia: Tesis de licenciatura (Inédita).

1.2 De hombres y mujeres.

Las mujeres tienen otra historia individual y colectiva, diferente de la de los hombres. Esta historia debe interpretarse y construirse espiritualmente para abrir otra época de nuestra cultura, época en que el sujeto no sea ya único y egocéntrico, sino respetuoso de las diferencias y, en particular, aquella inscrita en la naturaleza y en la subjetividad mismas: la diferencia sexual.

No son las mujeres de la cotidianeidad -campesinas o aristócratas- quienes protagonizan la escena trágica del siglo V. Antígona, Electra, Ifigenia, Hécuba, Crisótemis y Yocasta son seres míticos y ancestrales, reinas y princesas; mujeres emparentadas con los dioses, con los hombres de la Sociedad Heroica. Estos mitos, que se originan en la Edad de Bronce, fueron conservados por los poetas épicos durante el traspaso de la sociedad matriarcal indígena al patriarcado introducido por los invasores victoriosos. Algunos investigadores creen ver en ellos la misoginia originada en el temor al poder de las mujeres que daría como resultado la ideología de la superioridad masculina. La separación de los sexos entre los adultos de la Atenas del siglo V, contribuiría a reforzar este temor a lo desconocido “e infine dall’eredità del passato letterario del drammaturgo, que compendeba non solo l’epica ma la poesia arcaica, con la sua componente di misoginia”⁵.

Las relaciones afectivas que establecen los personajes femeninos y masculinos en las tragedias de Sófocles también deben obedecer, generalmente, la mentalidad heroica y conservadora de la época. Son relaciones mediadas por la *philia* y no por el *eros*, por los acuerdos o por los vínculos que se establecen cuando una mujer era botín de guerra.

⁵ POMEROY, Sarah B. *Donne in Atene e Roma*, Torino: Giulio Einaudi editore s. p. a., 1978, p. 103.

Eros o Amor es definido por los poetas griegos y por el mismo Platón como *manía* o locura, y reina aún por encima de la voluntad tanto de los dioses como de los hombres. Como todo lo irracional es visto con miedo y prevención, y sus consecuencias son vistas como funestas y contrarias a toda *sōphrosúnē* (templanza, moderación de deseos), ideal del dominio de sí mismo y de la razón. En el tercer estásimo de *Antígona*, Sófocles expresa claramente su posición respecto al peligro de la absoluta supremacía de Eros:

Amor invencible en la batalla, Amor que dominas a las bestias y reposas en las suaves mejillas de una joven; tú frecuentas el ponto y los rústicos refugios. Ninguno de los dioses ni de los hombres, que viven un día, se ve libre de ti, y el que te lleva consigo enloquece. [...] Tú desvías el corazón de los buenos y los haces injustos para su daño⁶.

Según Francisco Rodríguez Adrados se llegaba habitualmente a la relación de *philia* -el amor en el sentido de afecto, de cariño o de amistad- entre marido y mujer⁷. El amor, sentimiento que llevaba al *erao* (que significa “amar” en el sentido carnal del término producido por el amante o *erastés* que es quien tiene una relación amorosa sexual con alguien), era un sentimiento que se reprimía. El tema erótico, además, representaba una parte mínima y estaba sometido a una cierta censura y a los condicionamientos genéricos, por eso se hablaba del amor como manía o locura, como

⁶ SÓFOCLES. *Antígona*, traducción y notas de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba, 1993, p. 119.

⁷ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid: Alianza, 1995.

algo que desestabilizaba. Este tipo de sentimiento produce, por ejemplo, la caída en desgracia de Hércules⁸:

[...] que por culpa de esa muchacha se apoderó Hércules de Eurito y de Ecalia [...] y que Amor fue el único, entre los dioses, que lo fascinó para que se lanzara a esta empresa.

También las relaciones homosexuales estaban regidas por estos rígidos principios. El *erastés* era el miembro de mayor edad y más activo de una pareja homosexual. El *erómenos* era el otro miembro de la pareja, más joven y seguramente pasivo. Además de que éste se resistiera y de que cediera únicamente en el momento oportuno, se exigía del *erómenos* que observara un comportamiento enteramente pasivo a lo largo del acto sexual, que tolerara sin mostrar ningún signo de placer y que no gozara de los actos que realizara su pareja de mayor edad. El *erómenos* sólo aspira a satisfacer el *eros* lícito de su amante, a diferencia de la prostituta, que intenta satisfacer su *eros* ilícito. La entrega a una serie sucesiva de pretendientes o la persistencia en esta conducta más allá de determinada edad, era sólo indicio de promiscuidad y fuente de ridículo.

Joven Hyllo, ¿por qué me niegas hoy lo que ayer me otorgabas?
¿por qué tanta crueldad después de tanto amor y dulzura? Mas ¡ay!
tienes razón: tu barba, tus años, tus pelos nos impiden resucitar lo
pasado. ¡Oh tú, noche malévola, que has trocado en un viejo al
suavísimo doncel de otros días, cuán triste y larga eres! El tiempo,

⁸ SÓFOCLES. "Las traquinias", en *Tragedias*: Madrid: EDAF, S. A., 1998, p. 365.

Hylo, se burla de mi afán. Tú que ayer fuiste un niño, dime: ¿por qué eres hombre hoy?⁹

Ni siquiera Sófocles se vio libre de estas burlas por supuestos sucesos ocurridos en la esfera de lo privado durante el transcurso de su vida. Jerónimo de Rodas cuenta en sus *Recuerdos históricos* una aventura amorosa de Sófocles con un joven¹⁰. Éste le habría jugado una mala pasada al afamado autor, cuando tras un encuentro en las afueras de la ciudad, escapó a la carrera llevándose consigo el manto del poeta, que debió regresar del campo malparado y humillado.

Si como sostiene la investigadora Susana Scabuzzo: “La crítica contemporánea ha señalado con cierta insistencia las dificultades que se interponen en el camino de quien se proponga estudiar la posición de la mujer en la Grecia antigua”, esta afirmación nos hace pensar que la homosexualidad femenina en la sociedad y literatura griegas clásicas es otro campo, entre muchos otros, del discurso femenino aún no suficientemente explorado.

Según Luisa Muraro, Luce Irigaray aporta algunos aspectos a esta cuestión en una conferencia sobre *Genere femminile* en Rotterdam en 1985. En dicha conferencia, disuelve la ambigüedad y afirma: “Antígona tiene ya el rostro del universo masculino”. El género femenino está ya perdido en la figura de Antígona, “figura resistente” como la llama Irigaray. Figura resistente de mujer, resistente a la voluntad del tirano, pero por fidelidad a los dioses masculinos y a la guerra entre hombres. De cualquier manera, Muraro cree que Antígona es ya la representación del “otro” del

⁹ MARCIAL, Marco Valerio. *Epigramas eróticos*, traducción de Miguel Romero Martínez, Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores, 1910, p. 110.

¹⁰ Filósofo peripatético que vivió entre el 290 y el 230 a. C.; inclinado al epicureísmo, se distinguió por su polémica contra el estoicismo.

“mismo”: el mismo es el hombre que se asimila al todo pasando por alto la diferencia sexual, diferencia que el hombre mismo restablece como una “alteridad” de comodidad.

A pesar de la fama de Safo, la mayoría de los testimonios sobre homosexualidad se refieren a los varones. Desde luego, las expresiones proceden, etimológicamente del griego *homo*, que significa ‘igual’, y no, como a veces se ha supuesto, del latín *homo* (hombre).¹¹

Otro ejemplo de una postura crítica y visión sexista entre autores, contemporáneos o no, se deduce de la imagen adversa que de Eurípides ofrece la Comedia Antigua a través de las obras de su principal crítico: Aristófanes. Sin lugar a dudas, la pintura que realiza Eurípides de las mujeres en sus tragedias fue lo que escandalizó al común del pueblo de Atenas, no habituado a la profundización en los problemas que nacen de la complejidad de la personalidad femenina y mucho menos a que las mujeres filosofaran, por decirlo de alguna manera, con tanta lucidez y descaro:

Resulta evidente que la sociedad ateniense conservadora veía con claridad que la crítica racionalista de poetas como Eurípides y de pensadores como Sócrates y los sofistas constitufan un peligro para la estabilidad de unos criterios valorativos que ella estimaba paradigmáticos e intocables. De aquí surgirá el conflicto que culminará con el proceso y absurda muerte de un hombre como Sócrates¹².

¹¹ LEWIS, Thomas S. W. “Los hermanos de Ganimedes” en *Homosexualidad: Literatura y Política*, George Steiner y Robert Boyers (compiladores), Madrid: Alianza Editorial S. A., 1985, p. 124.

¹² MEDINA GONZÁLEZ, Alberto y LÓPEZ PÉREZ, Juan Antonio. “Introducción general a Eurípides” en *Tragedias Tomo I*, Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1977, p. 12.

Dentro de los mecanismos de poder en la sociedad occidental desde la edad clásica, según analiza Michel Foucault, el suicidio: “hacía aparecer en las fronteras y los intersticios del poder que se ejercen sobre la vida, el derecho individual y privado de morir”¹³.

El suicidio de Antígona, que elige el ahorcamiento en privado -permítasenos el anacronismo freudiano de la analogía- es un modelo / patrón de una muerte femenina que proviene de su madre Yocasta. El suicidio es una de las alternativas a la que recurren tanto los personajes masculinos (Ajax, Hemón) como los femeninos en las tragedias de Sófocles, y es siempre una salida heroica ante una vergüenza o el deshonor¹⁴. La vida es menos importante que el honor, la *timé*. Los suicidios de Antígona, Yocasta, Eurídice y Deyanira confirman la actitud trágica y heroica de los personajes femeninos, siendo una alternativa digna para el personaje trágico, una forma de expiación y una consecuencia de la *hybris*, que se debe ejecutar para que el orden del *kosmos* retorne. El hombre como parte de ese orden universal está sometido a las normas del mismo, el pecado es una falta que infringe ese orden, y el suicidio es una de las maneras de restaurar el orden perdido. Las mujeres no evaden su destino, lo enfrentan tal como lo hacen los personajes de la Edad Heroica contribuyendo al cumplimiento del oráculo de los héroes masculinos.

Una de las razones que dificultan el análisis de los usos y costumbres en las sociedades antiguas es el hecho de que la mayor parte de los testimonios provienen de textos históricos y literarios, que en tanto productos generados por hombres -ellos son quienes asumen la tarea de hablar de y por la mujer- ofrecen una imagen de la mujer desde la óptica masculina y por lo tanto distorsionada en mayor o menor medida por

¹³ FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, México: siglo veintiuno editores, sa, 1984, p. 168.

¹⁴ El suicidio de Hemón, ejecutado como un acto de venganza, retrotrae al espectador a estadios previos en que este acto pertenecía a la órbita de lo familiar

los prejuicios del género y por una visión del mundo propia del varón. Esta restringida posición frente a esta cuestión lo podemos leer en Toynbee cuando afirma: “[...] no es adecuada ninguna concepción de la vida ateniense que no reconozca su carácter esencialmente masculino”¹⁵.

Esta concepción de la mujer la vemos reflejada aún en el campo de la administración de justicia. Cuando se apresaba a un malhechor, era interrogado por los magistrados correspondientes y si reconocía su culpabilidad se le aplicaba sin más una pena que, en la mayoría de los casos, era capital; hasta que se cumpliera la sentencia, si el reo era extranjero, permanecía en prisión para evitar que se fugara hacia su patria. De modo que el procedimiento al que es sometida Antígona en la tragedia sofoclea resulta ofensivo para una princesa tebana, aunque sólo se trate de una obra para ser llevada a la escena. Dejando de lado la cuestión de la posesión o no de derechos civiles, pues Antígona es mujer y como tal marginada de la vida pública, es tratada como un delincuente de la peor calaña. Agraviante resulta también la actitud del Guardia, que alude a la princesa simplemente con pronombres demostrativos¹⁶.

Susana Scabuzzo en su ponencia “Hombres hablando de mujeres” señala que el discurso femenino en la Grecia Clásica, siempre acallado por las normas de comportamiento de la *polis*, sólo se escucha, y no siempre, dentro de la intimidad del hogar. La vida de la mujer griega, pasada la infancia, se definía a partir de los roles de esposa y madre. Preparación para el matrimonio, vida de esposa, ejercicio de la función reproductora, y cese de dicha función, son los hechos que van ritmando la vida de la mujer en torno al acontecimiento ancestral del himeneo. De esta forma los

¹⁵ TOYNBEE, J. M. C. *Ciudades de destino*, Madrid: SARPE, 1985, p. 65.

¹⁶ En el v. 384 el guardia dice: “Aquí está la que cometió el hecho, a ésta la encontramos cuando lo sepultaba.” SCABUZZO, Susana. “Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de Antígona de Sófocles”, en *Cuadernos de Filología Clásica, egi 9*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 116.

momentos naturales biológicos de la vida femenina quedan asociados a las prácticas e instituciones de la ciudad.

Arbey Atehortúa Atehortúa menciona algunas excepciones a estas normas culturales y genéricas:

Las espartanas y las lesbianas gozaron de más libertad que en el resto de Grecia: las primeras por habitar en un estado esencialmente militar y las segundas por la apertura comercial y cultural que caracterizó la isla, posibilitando en este caso la creación de los tiasos dirigidos por mujeres como Safo y hasta por la misma esposa del dictador Pítao: Andrómeda. Igualmente existieron las hetairas, mujeres que participaban de la fiesta y el jolgorio con los hombres¹⁷.

Cuando la voz femenina invade el espacio público, espacio tradicionalmente asignado al varón, se renuevan los viejos temores que producían los perturbadores discursos femeninos asociados desde antiguo con las Amazonas, la fascinación mortal de la Esfinge y la engañosa seducción de Pandora. El mito griego identifica a la primera mujer creada por Zeus como castigo infringido a los hombres. Hesíodo se refiere a ella como una “hermosa calamidad” y manifiesta que con ella tuvo: “origen el linaje funesto, el conjunto de todas las mujeres -¡calamidad grandísima!- las cuales viven con los mortales hombres y no quieren compartir la pobreza dañosa sino tan sólo la abundancia”. El mito igualmente presenta a Helena como el motivo de la guerra de Troya y la causante de la muerte de miles de frigios.

Además de la desvalorización de la mujer, aparece otro factor no menos importante: la consideración de la sexualidad femenina como un poder oculto y

¹⁷ ATEHORTÚA ATEHORTÚA, Arbey. “La figura femenina en la tragedia de Sófocles”, en *Revista No_24 - Ciencias Humanas, htm*.

temible cuyo alcance el varón desconoce, como hemos visto anteriormente. En *El segundo sexo* Simone de Beauvoir afirma al respecto: “el sexo femenino, en cambio, es misterioso para la mujer misma, oculto, atormentado, mucoso, húmedo; sangra cada mes, y a veces está manchado de humores y tiene una vida secreta y peligrosa”.

Esta particular condición del mundo sexual femenino se pone de relieve en la cercanía de las mujeres con el parto y fundamentalmente la muerte: los primeros cuidados de un pariente fallecido corresponden, en la Grecia antigua, a las mujeres más allegadas. Son ellas las que, con la debida preparación, logran que se convierta el cadáver en un elemento que puede ser visto por el varón sin contraer impureza. En efecto, ellas están facultadas para manipular y preparar un cuerpo para los funerales, y quedar al margen de la polución. Se atribuye a Solón una legislación que puso límite al rol de las mujeres de la familia del difunto en la celebración de los ritos fúnebres. Esta legislación puede también leerse en clave de géneros; con este régimen las mujeres pierden buena parte del protagonismo en rituales en los que era aceptada y esperada su participación, y que la costumbre vedaba al varón. Pero también puede ser interpretada como la manifestación de un conflicto entre formaciones sociales, es decir entre la aristocracia y la democracia. Recortar el papel de la mujer significa, al mismo tiempo, privilegiar el ámbito público sobre el privado, el de la ciudad sobre el familiar.

2. Estado de la cuestión.

Giovanni Cerri opina que todas las interpretaciones del mito de Antígona hasta aquí consignadas no son sino la imposición directa de esquemas de la cultura europea moderna¹⁸:

Vi si è voluto così vedere di volta in volta il conflitto tra stato e famiglia, ordine político e religione, legge positiva e legge naturale, dettame della legge e imperativo ético, stato e libertà individuale, ragione di stato e coscienza umana. Un *cliché* interpretativo le cui varianti sono pressoché illimitate.

Según este autor la razón fundamental del edicto de Creonte al prohibir dar sepultura a Polinices -y basándose en numerosos testimonios antropológicos recopilados- es una precisa norma de comportamiento imperante en la Atenas del siglo V. El cuerpo de los traidores y sacrílegos no podía sepultarse en el territorio de la *polis*, y por lo tanto debía ser alejado, para recibir en otra tierra las honras fúnebres y el beneficio de la sepultura. Esta antigua máxima se respetaba también cuando después de una batalla, los vencedores estaban obligados a permitir que los vencidos enterraran a sus muertos. De lo contrario, y en ambas circunstancias, la *polis* se vería mancillada por su impiedad con los dioses infernales.

La acción de Antígona tiene una doble articulación: por un lado su deber personal hacia el muerto y los dioses infernales; pero por el otro, salvar a su difunto hermano del deshonor (que hubiera sufrido en el otro mundo) si sus familiares más

¹⁸ CERRI, Giovanni. "Ideología funeraria nell'Antigone di Sofocle" en *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris: Gherardo Gnoli y Jean-Pierre Vernant Editores, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1977, 121.

cercanos hubieran sido descuidados con él en el mundo de los vivos. A pesar de que Creonte manifiesta que “ningún hombre puede contaminar a los dioses,” cambia la condena de Antígona. La lapidación era el suplicio que desde la más remota antigüedad se aplicaba a los traidores, o más generalmente contra todo delito que atentase contra la seguridad o los intereses de la comunidad. Él decide que la muchacha deberá ser abandonada en el sepulcro, sólo con la ración exacta de alimento (*phorbé* = forraje) que la religión prescribe, a fin evitar la polución que significaría para la *polis* infligir la muerte por inanición¹⁹. Y ha encontrado una razón más para condenarla, al margen de las cuestiones legales, y es que siendo mujer se ha burlado de su autoridad:

De modo que la condena de Antígona, que él formula inequívocamente desde su posición de rey de Tebas, puede tener otra lectura que la legitime; es posible vincularla al derecho presoloniano, en el que, a semejanza del padre con los hijos, el *kýrios* tenía derecho a disponer de la mujer²⁰.

Por otra parte, un tirano como Creonte, al oponerse a la boda de Antígona, al abominar del *eros lícito*, interrumpe el curso normal de la vida; como tantas heroínas de las tragedias, Antígona llora su muerte sin boda, sin hijos, ese descenso al Hades de quien debía engendrar nueva vida. Se trata de un orden sexual alterado, que produce también castigo.

Respecto a Polinices, el exceso del rey consiste en no limitarse a expulsar su cadáver fuera de los confines permitiendo que fuera sepultado en otro sitio, sino que además ha querido privar al cadáver del ritual debido, y ordena que: “se deje su

¹⁹ El cereal que se le ofrece, alimento de animales y ofrenda sacrificial a los dioses, la ubica fuera del estatuto de los hombres civilizados, comedores de alimentos cocidos.

²⁰ SCABUZZO, S. Op. cit., p. 122.

cadáver insepulto para pasto de las aves de rapiña y de los perros, y que se ofrezca horrendo espectáculo a la vista”²¹.

En la continuidad histórica de la ideología funeraria en el mundo greco-romano, también es de la hermana de quien principalmente se espera el cumplimiento de las honras fúnebres. El horror de una muerte sin sepultura, de notable vigencia aún en nuestro mundo contemporáneo y del que la Argentina puede dar doloroso testimonio, es analizado por Arturo Álvarez Hernández en su artículo sobre el final del primer libro de *Propercio*:

[...] el poeta evoca aquella tragedia personal para explicarle al amigo que el nació a la vida-poesía de amor el día en que experimentó el horror de que un hombre pudiera convertirse en osamenta abandonada, sin memoria, sin amor; el día, en suma, en que comprendió la iniquidad de la guerra e hizo plenamente suya aquella entrañable sensibilidad de los antiguos a la muerte, aquella necesidad de los antiguos de prolongarse en el amor de los vivos, de sobrevivir a las cenizas cuidadas, amadas, veneradas²².

2.1 Propuesta de trabajo.

A fin de clarificar el esquema de análisis del presente trabajo, se hace imprescindible dejar establecidas algunas cuestiones metodológicas previas.

Por una lado la existencia de un texto literario, la materia prima proveniente del dramaturgo, que Grinor Rojo llama “obra dramática”, y por el otro, la “obra teatral”,

²¹ SÓFOCLES. *Antígona*. Op. cit., p. 65.

²² ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo. “El horror a la muerte sin sepultura en el final del primer libro de *Propercio*”, en *Actas del XVI Simposio de Estudios Clásicos*, Buenos Aires: AADEC, 2000.

que incluye la primera y convoca la intervención de otros agentes y nuevos medios de producción. Este autor concluye:

[...] no hay obra teatral sin obra dramática, aunque puede haber obra dramática sin obra teatral (para la obra teatral, la existencia de un texto es necesaria, pero la de un texto escrito negligible. [...] *El Quijote* existe y existe en plenitud, mientras que, antes de la percepción del espectador, la obra teatral no existe²³.

Si todo texto o artefacto puede figurar el mundo o revelarlo parcialmente, un tema crucial que se discute en este marco es la relación entre texto y contexto, así como el consecuente enlace de los textos y discursos con sus contextos.

Una aproximación semiológica al estudio del texto como un todo, nos permite discutir la cuestión de su confiabilidad como testigo de sucesos o fenómenos extrínsecos a él, y como afirma Paolo Valessio, se debe pasar por alto la cuestión de la veracidad del texto, y considerar su aspecto ideológico menos como un producto que como un proceso verosímil. ¿Pero de qué es evidencia el texto? Desde la perspectiva de Hayden White el análisis comenzaría con una caracterización de los elementos del texto para identificar la naturaleza de la autoridad que reclama como una versión de la realidad que intenta representar. Esto llevaría al investigador del texto, a través de la proclamada conciencia del autor, al contexto social del cual se supone que el texto es un reflejo complejo pero, en principio, perfectamente decodificable. Una vez aceptado que lo que vemos es el reflejo, no la cosa reflejada, nos ubicamos directamente ante el proceso de producción de sentido que es el tema especial de la historia intelectual. En este sentido White afirma:

²³ ROJO, Grinor. "La obra dramática y la obra teatral" en *Muerte y resurrección del teatro chileno*, Madrid: Meridión, 1985, p. 167.

Al decir que un texto representa un tipo de producción de sentido no reducimos el texto a ser efecto de una causa concebida como más básica. [...] No se trata de una reducción sino de una sublimación del sentido que es una posible respuesta de la conciencia humana a su mundo. Al desenvolver el contenido simbólico de esta obra, nosotros la sublimamos y la volvemos al status de producto inmanente de la cultura de la que surge²⁴.

Las relaciones culturales, ideológicas y económicas entre literatura y sociedad tienen, según Altamirano y Sarlo, la diferencia como rasgo. Ambos siguiendo a Raymond Williams, consideran “que las prácticas (entendido también el texto como práctica de significación, como formalización de la ideología y la experiencia) son espacios privilegiados adonde captar la continuidad tanto como la ruptura del proceso literario”²⁵.

La obra dramática, en tanto producto de literatura, consta de los elementos esenciales propios de toda situación de lenguaje, siendo el receptor el elemento determinante del sistema dramático. La obra teatral tiene como punto de partida la obra dramática y por agentes, a los actores y al espectador, que operan sobre el texto, el espacio y sobre sí mismos utilizando una gran variedad de lenguajes: espaciales, kinéticos, lumínicos, plásticos, sonoros, etc.²⁶ La obra teatral representa la supremacía de la acción e implica que el personaje “hace” y, tarde o temprano, entrará en contradicción con lo que hacen o quieren otros personajes. Las contradicciones implican conflictos y los conflictos son el motor de la acción.

²⁴ WHITE, Hayden. *El Contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Ediciones Paidós-Ibérica, S. A., 1992.

²⁵ ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1983, p. 131.

²⁶ Para ejemplificar el modelo comunicacional del teatro ver ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980, p. 39.

Si una sola obra dramática, escrita en la lejana Grecia del 440 a. C., es aún capaz de reflejar las constantes principales de conflicto propias de la condición humana, vale la pena estudiar sus distintas variantes a la luz de las nuevas teorías dramatúrgicas.

Específicamente en la cuestión del conflicto que acelera la acción, nos resultan pertinentes las teorías que provienen de la enseñanza del guión cinematográfico en el ámbito académico de los EE.UU. Se ha llegado a reducir a cinco todos los tipos de conflictos dramáticos posibles²⁷:

1. Conflicto interior. Cuando los personajes no están seguros de sí mismos, o de lo que deben hacer o hasta de lo que quieren, es cuando este conflicto se manifiesta.
2. Conflicto de relaciones o exterior: La mayoría de los conflictos se centran principalmente entre el protagonista y el antagonista.
3. Conflicto con la sociedad: Muchos de los guiones se tratan del enfrentamiento de uno o varios individuos con un grupo. Este grupo puede ser la burocracia, un gobierno, una pandilla, una familia, un organismo, un ejército y hasta todo un país.
4. Conflicto con el entorno o la naturaleza: Los guiones de catástrofes naturales adonde los individuos deben enfrentar una situación de vida o muerte.
5. Conflictos con lo sobrenatural: En contadas ocasiones, el conflicto se desarrolla entre un personaje y Dios –o el Diablo- o un ser invisible. No se trata de personificaciones de estos, sino del enfrentamiento del bien y del mal a veces encarnado en un individuo o individuos.

²⁷ SEGER, Linda. *Making a Good Script Great*, Hollywood: Samuel French, 1987, p. 126.

Este aparente reduccionismo de las posibilidades taxonómicas de estas teorías de los conflictos es muy útil a la hora de definir el núcleo principal que lleva el hilo argumental y, casi con seguridad, en el resultado final se mostrará una variedad de combinaciones y jerarquías posibles de los cinco tipos enunciados.

Si el objetivo es determinar en qué medida el texto da cuenta de la validez de las posiciones atribuidas al autor o a sí mismo, la operación de analizar las marcas históricas, culturales, geográficas y temporales, contribuiría a establecer su importancia como prueba de algún aspecto de la historia social y cultural.

Roland Barthes en sus *Ensayos críticos* propone cuatro niveles de análisis para el nuevo teatro, surgido fundamentalmente a partir del teatro de Bertold Brecht. El primer nivel es el sociológico; el segundo es el ideológico, no el “mensaje” de la obra sino el método general de la explicación; el tercero es la semiótica, especialmente por el distanciamiento entre el significante y el significado que rechaza la ilusión teatral; y finalmente el moral, que implica el análisis de la situación histórica a la luz de la creencia de su potencial de cambio.

Revisaremos el esquema del desarrollo del conflicto en algunos ejemplos del discurso europeo respecto de Antígona y cómo pensamos que éste varía sensiblemente en relación con las obras producidas desde el margen latinoamericano, con contextos sociopolíticos y cruces diferentes y fuera del discurso eurocéntrico. El problema de la relación del texto y el contexto, como afirma H. White, sólo es soluble desde la perspectiva semiológica y “en la medida en que el historiador convencional denomina el contexto está ya en el texto” (p. 218).

Para Roberto Ferro, resulta paradójico que la literatura latinoamericana desde sus comienzos haya leído desde una mirada crítica apaciguadora, de ratificación, el

modo en que las jerarquías de autoridad y manifestaciones de poder cultural estructuran el paradigma centro / periferia²⁸:

Un modo que trastornó esa jerarquía hegemónica valorizando la exacerbación de la copia, desplazando la escritura a la esceno-grafía del plagio, del disfraz, de la cosmética, no como suplementos vicarios, estrategias de ocultamiento o simulación de una identidad inalcanzable, sino como un gesto distintivo y fundacional. Un modo que en la gesticulación desmonta los presupuesto sacralizantes de todos los protocolos de anterioridad y privilegio del modelo; que en la diseminación de los sentidos, en la sobreactuación y el travestismo deshace la dirección unívoca metrópolis / colonia y contamina con la multiplicidad de las significaciones las sujeciones impuestas por el tramado institucional y su argamasa simbólica en todos los órdenes de la vida latinoamericana.

Respecto al enfoque particular del caso de las reescrituras dramatúrgicas producidas desde Latinoamérica, son muy pocos los trabajos críticos disponibles o publicados sobre el conflicto de Antígona y a los que se pueda acceder con facilidad²⁹.

Es de nuestro interés poner diálogo reescrituras que hasta el momento no han formado parte de un corpus, como el que proponemos:

²⁸ FERRO, Roberto. "Introducción" en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1993, p. 7.

²⁹ VILANOVA, Ángel. *Las Antígonas Latinoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de Antígona Vélez de L. Marechal; Pedreira das almas de J. Andrade; La pasión según Antígona Pérez de L. R. Sánchez y Antígona furiosa de Griselda Gambaro*, Bahía Blanca: Centro de Estudiantes de Humanidades, 1999.

SASSONE, Ricardo y NASTA, Marcela. "Antígona en clave americana: notas para una hermenéutica de la impaciencia", en *Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos: la tradición Greco-latina ante el Siglo XXI*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.

Antígona Vélez de Leopoldo Marechal (1952), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989), *Antígona en el infierno* de Rolando Steiner (1958), *La fiesta de los moribundos* de César Rengifo (1966), *La joven Antígona se va a la guerra* de José Fuentes Marel (1968), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968), *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez y Hernández (1968), *Pedreira das almas* de Jorge Andrade (1979) y *Antígona* de José Watanabe (2000)³⁰.

En virtud del lugar de procedencia de los textos, posibles de reunir en diversas zonas geoculturales de Latinoamérica –Cono Sur (incluyendo Río de la Plata y Brasil), Caribe (Continental e Insular), América Central y Área Andina- el corpus seleccionado ofrece la posibilidad de proponer una lectura abarcadora de las distintas reformulaciones del mito desde una perspectiva continental. Cada texto desde su lugar de emplazamiento, no sólo dará cuenta y encarnará el contexto inmediato del que emerge; también habilitará el reconocimiento de las diferentes modulaciones que hacen factible una lectura en proyección del contexto latinoamericano.

Si bien la teoría de las concretizaciones sigue siendo bastante discreta, como señala Patrice Pavis³¹ sobre los procesos que participan en la producción – recepción del texto, la teoría de la identificación de los lugares de indeterminación en la obra, teoría elaborada por Roman Ingarden, nos resulta sumamente operativa para pensar la doble articulación de estas obras latinoamericanas con el mito de Antígona, y al mismo tiempo, con sus diferentes contextos históricos. De esta manera los lugares de

³⁰ Sabemos de la existencia, además, de una Antígona cubana escrita en 1968 por el dramaturgo José Triana, a través del artículo de BOSCH, María del Carmen "Una Antígona cubana: 'Detrás queda el polvo' privado", en *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Valencia: José Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez y Julia Sanmartín Saéz (Editores), Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat de València, 1999. No nos fue imposible acceder a este manuscrito que aún no ha sido editado y quizás nunca lo sea, ya que el único ejemplar existente, hace treinta años que no está más en posesión del autor.

³¹ PAVIS, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular", *Criterios*, 21-24, I-1988.

indeterminación funcionarían como espacios de cuestionamiento entre el texto y su lector actual, constituyéndose en centros privilegiados de lo ideológico. Nuestro análisis pretende demostrar que estos lugares de indeterminación en las Antígonas latinoamericanas se construyen los espacios de superposición, corrimiento y amplificación o diferencia entre el mito y las representaciones de los contextos que el lector / espectador deberá reconocer. Las zonas de indecidibilidad de dos o más significados posibles para un mismo significante tendrán resolución en el lector / espectador según la enciclopedia que posea para decodificar ambos referente (contexto latinoamericano / mito clásico).

Previamente al abordaje de los textos propuestos, creemos necesario hacer un somero recorrido por algunas versiones extracontinentales. Por lo tanto, restringiremos el marco de nuestro análisis, y en forma diacrónica, a dos campos dramáticos acotados: el europeo de la primera mitad del siglo XX (1922 – 1945) y el criollo en la segunda mitad, entre 1952 y el 2000.

3. Un poco de historia: rito, mito y tragedia.

Para comenzar nuestro análisis, debemos buscar en el origen del teatro occidental los ritos de magia mimética que los pueblos “primitivos” aún practican. En el paroxismo del trance, el danzarín se ha convertido en el amuleto que capta el espíritu escondido en los seres y las cosas. Dice Robert Pignarre³²: “Su instrumento es la máscara, asombrosa objetivación del ardor mágico místico. Por medio de ésta, se fija en la danza el contenido representativo que la convierte en drama”. Las máscaras,

³² PIGNARRE, Robert. *Historia del Teatro*, Buenos Aires: Eudeba, 1962, p. 9.

siempre en secreto y una vez usadas, destruidas o escondidas, transforman a los oficiantes en dioses, en espíritus, en antepasados animales, en toda clase de seres sobrenaturales, en toda clase de formas sobrenaturales aterradoras y fecundadoras. Encarnan entonces, temporalmente, a las potencias espantosas. La situación se da vuelta: el oficiante es quien provoca miedo. Después del delirio y el frenesí que causa, el oficiante emerge de nuevo a la conciencia en un estado de embriaguez y agotamiento que sólo le deja un recuerdo confuso, deslumbrado por lo que ha sucedido en él, sin él.

En la primera fase de la evolución de la representación se trata de prefigurar un acontecimiento deseado para que ocurra. Por ejemplo: la danza del bisonte o la lluvia. En una etapa superior de su evolución, el ritual mimético no se circunscribe al asedio de un hecho posible, sino que evoca al pasado para absorber sus energías. El grupo entero es cómplice de esta epilepsia, de estas convulsiones sagradas. En el momento de la fiesta, la danza, la ceremonia, la mímica, no son más que una entrada en materia. El vértigo sustituye al simulacro. Es entonces cuando la imitación se hace representación en el sentido más cabal de la palabra.

Volvamos a G. Steiner:

Lenguaje y mito se desarrollan recíprocamente. Son *espacios* correlativos en los cuales las nascentes capacidades para crear metáforas e imágenes racionales cobran ser articulado. [...] Es en estos mitos primarios donde nuestra conciencia encuentra su siempre renovado retorno a las oscuras comodidades y terrores de sus orígenes, un retorno compulsivo y perdurable por obra del formalismo, de la coherencia narrativa, de la gracia lírica y plástica con que el espíritu griego revistió lo pavoroso y lo demoníaco. (p. 110)

En el aspecto social, la plegaria cristaliza la palabra orante, que fuera acción antes que significación. Acción sobre los dioses, cuando no la acción del dios mismo. El hecho de que la palabra sea esencialmente diálogo hace que el rito religioso de la plegaria sea una acción mediadora entre el hombre y lo sagrado. Esta acción de ningún modo aparece trabada por su intrínseco carácter comunitario. Mejor dicho, es la comunidad de los hombres -el íntimo sentimiento de que los hombres se unen para orar- aquello que otorga a la plegaria su rasgo social. Si la plegaria es una *elevatio* del hombre hacia lo eterno, su acto ritual pretende ser una repetición, una *imitatio* de aquel acto inicial mediante el cual los dioses le dieron al hombre la palabra. El rito orante es un ascenso del hombre a lo sagrado que, paradójicamente, quiere reproducir aquel descenso en virtud del cual podemos entender la palabra como una ofrenda de lo divino en el acto de la revelación.

En el aspecto simbólico, el rito religioso es una acción que trasciende su significado concreto. No se configura según el arbitrio individual, no es el oficiante el que lo crea: las reglas se remiten al paradigma de una acción divina. La simbología del rito no aparece por la determinación voluntaria de un generador de religiones. Su origen es supra individual y su práctica no se dispone convencionalmente mediante el dictamen de la razón.

Si consideramos el rito en el nivel más bajo de la religiosidad en cuya repetición se quiere actualizar un contenido divino, encontramos en el mismo un rico y elaborado ceremonial, cuyo valor simbólico trasciende la materialidad de una mecánica repetitiva de gestos. No sólo se trata de permanecer fieles a las reglas y cumplir actos de acuerdo con una sucesión fijada de antemano; el sentido genuino del ritual se manifiesta sólo cuando estas acciones crean un espacio discursivo en el cual tiene lugar la experiencia

religiosa. El rito es una representación dramática, dentro de cuyo espacio acontece “realmente” lo que ya ha sido dispuesto “formalmente”.

El tiempo del rito religioso es un tiempo recortado del tiempo histórico, por obra de la transformación simbólica. Es un tiempo cerrado. Un tiempo fuera del tiempo. Todas las exigencias que pesan sobre el oficiante, el creyente y el objeto mediador, deben ser rigurosamente satisfechas. De otro modo, se corre el riesgo de romper la eficacia del rito o de introducir la cuña de nuestra condición profana. Se abriría así el tiempo del rito a la finitud y al desgaste de lo cotidiano. El tiempo del rito está detenido en el tiempo de la repetición, en la reproducción de una historia arquetípica. La historia profana ha sido abolida y Dios se hace presente.

Cuando el hombre habita un espacio profano, secularizado, que se enfrenta y distingue del sagrado, lo divino aparece transferido a lo absolutamente otro y el sacrificio se transforma en una tentativa de comunicación. El sacrificio quiere ser una reactualización de aquella estructura indiferenciada en la que el hombre sentía la proximidad de las fuerzas cósmicas y podía mágicamente gravitar sobre ellas: la invisible nostalgia de la unidad perdida. [...] El escenario de la historia ritual también ha sido transfigurado por el símbolo: el espacio material se convierte en un espacio sagrado cuyo centro es el altar. Todo lo que allí acontece ha sido sublimado, elevado a un orden superior³³.

En realidad debemos pensar el paso del rito al teatro como un proceso gradual, ya iniciado en la época preteatral. Este proceso consiste en parte, en una selección dentro de los elementos del rito. El rito es fundamentalmente simbólico y sólo secundariamente se lo interpreta con la ayuda de un mito antropomórfico. En gran

³³ PIANACCI, Rómulo. “La desacralización del espacio teatral en Occidente” en TABLAS – Revista de artes escénicas, 1 - 2, La Habana: 1997.

medida el rito no está verbalizado: este proceso lo acercaría al teatro. Definitivamente el proceso ha sido de adaptación del rito al mito, en un desarrollo que aprovecha los elementos del rito que eran más susceptibles de expresar un contenido antropomórfico en forma mimética y verbalizada. En una segunda instancia, el dominio del mito en plena etapa teatral fue cada vez mayor, a fin de que los poetas pudieran representar mejor toda clase de matices cambiantes. Las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose moldeables y capaces de ser utilizadas de diversas maneras, permutándose unas con otras, y llegando a derivaciones casi irreconocibles.

La última etapa, prácticamente postgriega, es la de la insuficiencia del mito para expresar la complejidad de la vida humana en todos sus matices: lo que implicó una desritualización y una deformación cada vez mayor. La paradoja es que el teatro griego no expresa la vida humana directamente, sino a través del mito, y éste no puede expresarse sino mediante el contenido ritual. Un rito que inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo meramente humano, en una concepción que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mistificación del rito es, en definitiva, el primer paso para la aparición del Teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con un mínimo simbolismo y máxima coherencia en el contenido total.

Según Rodríguez Adrados la tragedia tiene su origen en el *satyrikón*, término que en principio designaba pura y simplemente a la sátira³⁴. Ésta era una especie de obra burlesca con un coro de sátiros, que posteriormente evolucionaría hasta llegar a ser la última pieza en las tetralogías trágicas. Éstas incluyen tres tragedias sobre un mismo tema o no, y luego el drama satírico.

³⁴ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona: Editorial Planeta, 1972.

En una segunda etapa, el círculo mágico de danzarines se rompe con la aparición del primer Dionisos, rol diferenciado que instala la ecuación espectador / actor al situar el uno frente al otro. El edificio del teatro griego materializa en piedra perfectamente esta relación, al aparecer el hemiciclo de la gradería y la *skene*. Todavía, un pequeño altar de Dionisos señala el centro de la *orchestra*³⁵. La cesura de los campos discursivos del “actor” y del “espectador” quedará definitivamente instaurada cuando Aristóteles defina la Tragedia en su *Poética*³⁶.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de belleza de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.

Es poco probable que por sí solo el genio griego hubiera sido capaz de superar el pensamiento mítico, pues si por un lado la filosofía aceptaba lo esencial del pensamiento mítico -el eterno retorno de las cosas, la visión cíclica de la vida cósmica y humana- por otro lado, no pensaba que la Historia pudiera convertirse en objeto de conocimiento.

En efecto, el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones en verso y el otro en prosa –se podría haber traducido a prosa la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa-; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podrían suceder.

³⁵ Sobre este punto ver: BREYER, Gastón. *Teatro y ámbito escénico*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

³⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 37.

Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular³⁷.

Habría que esperar a que el despertar de la conciencia histórica del judeocristianismo y su desarrollo posterior -con su asimilación radical de esta manera de ser en el Mundo que representa la existencia humana- para poder superar así el pensamiento mítico:

Los mitos griegos "clásicos" representan ya el triunfo de la *obra* literaria sobre la *creencia* religiosa. No disponemos de ningún mito griego transmitido con su contexto cultural. Conocemos los mitos en el estado de "documentos" literarios y artísticos, y no en cuanto fuentes o expresiones, de una experiencia religiosa solidaria de un rito. Toda una región, *viva*, popular, de la religión griega se nos escapa, y precisamente porque no se ha descrito de una manera sistemática por escrito³⁸.

A pesar de la existencia de rastros constitutivos de la saga familiar de los Labdácidas desde épocas muy remotas en la tradición indoeuropea, según Aristóteles los Spartos o Hijos de la Tierra eran hombres con armadura completa, que nacieron de los dientes del dragón de Ares, sembrados en la Tierra por Cadmo. Pelearon entre sí hasta que quedaron vivos sólo cinco de ellos; estos ayudaron a Cadmo a entrar en Tebas y fueron los antecesores de la nobleza tebana.

³⁷ ARISTÓTELES. *Ibid.*, p. 47.

³⁸ ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*, Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1973, p. 176.

El *mérimna* de los Labdácidas, recordemos, comienza cuando Layo infringe las leyes de la hospitalidad al violar a Crisipo³⁹. El helenista Ignacio Errandonea relata así la historia del padre de Edipo:

Vivía este personaje en grande prosperidad en Tebas; una revuelta política organizada por Anfión y Zeto le derribó de su alto puesto y le obligó a huir; expatriado, se acogió al poderoso Pélope, rey de la gran península que heredó su nombre.

Pero Layo llevaba consigo los vicios que, sin duda, habían causado su destronamiento y destierro; allí en el palacio de Pélope, donde éste había extremado las delicadezas de su generosidad y amistad, y aún le había confiado la guarda y educación de su amado hijo Crisipo, dejose encender de un amor vergonzoso e infame, y profanando todos los más sagrados fueros de la hospitalidad, amistad, pureza y respeto a la divinidad tutelar del hogar, trató de corromper al niño, y un día, mientras estaba adiestrándolo en el manejo de la carroza, se fugó, llevándose consigo en ella.

Aterrado, el padre, que lo contemplaba, y no pudiendo ya detener a los que huían precipitadamente, alzó la mano y echó al malvado corruptor la siguiente maldición: "Layo, Layo, que jamás tengas un hijo, o que si llegaras a tenerle, sea el asesino de su padre".

Este crimen y esta maldición son el origen de todas las calamidades de la casa de Layo: francamente lo son en la leyenda de Esquilo y Eurípides, como lo reconocen unánimemente los comentadores⁴⁰.

³⁹ "Sabemos por referencias que Eurípides narraba en esta pieza la violación de Crisipo por Layo y el posterior suicidio de aquél. De acuerdo con esto, Layo violó las leyes de la hospitalidad, de esencial significado para los griegos, y las de la naturaleza, pues pasa por ser el introductor de la homosexualidad en Grecia." PINKLER, Leandro. "Antígona de Sófocles" en *La tragedia griega*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1993, p. 77.

⁴⁰ ERRANDONEA, Ignacio. "Introducción" a "Edipo rey" de Sófocles, en *Obras Completas*, traducción de José Alemany Bolufer, Buenos Aires: El Ateneo, 1966, p. 479.

Esta era la imagen de Layo y de su descendencia que estaba en la mente de todos los espectadores atenienses, sin que pudiera Sófocles prescindir de este hecho psicológico, decisivo para la apreciación de la tragedia por parte de sus conciudadanos.

Las primeras referencias concretas de la saga de los Labdácidas de que disponemos provienen de Homero y Hesíodo⁴¹. En *La Ilíada* y *La Odisea* se mencionan a Edipo, Epicasta (Yocasta), Eteocles, Polinices, incluso a Meón (el supuesto hijo de Antígona y Hemón) pero no hay noticias de las hermanas Ismene y Antígona, por lo que Jebb sostiene que su gesto, así como el edicto de Creonte, son de invención ática⁴².

El debut de Antígona en la escena trágica se debe a Esquilo, quien la presenta en la escena final de *Los siete contra Tebas*⁴³. Estrenada en el 464 a. C., plantea en líneas generales el desarrollo posterior del personaje. Aquí Antígona declara abiertamente en escena su determinación de enterrar a su hermano en contra de la prohibición expresa del Heraldo y el voto de la ciudad:

Pues yo les digo a esos mismos que están al frente de la ciudad, que si nadie más quiere venir conmigo a sepultarle, yo le sepultaré. Yo arrostraré el peligro de dar sepultura a mi hermano, y no me avergonzaré de haber negado obediencia a la ciudad en esto. ¡Son muy poderosas aquellas entrañas donde a los dos nos engendraron una madre infeliz y un padre sin ventura! Y así, alma mía, tú que aún estás sobre la tierra, toma parte, y de voluntad y con afecto de hermana, en el

⁴¹ SCABUZZO, Susana. *Tratamiento del mito en tres tragedias de Sófocles*, Bahía Blanca: Utopía Ediciones, 1994.

⁴² JEBB, Richard. *Sophocles. The plays and fragments*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert – Publisher, 1962, p. 10.

⁴³ ESQUILO. “Los siete contra Tebas” en *Obras Completas*, traducción de Fernando F. Brieva Salvatierra, Buenos Aires: El Ateneo, 1966, p.106.

infortunio que quien es ya muerto. No sepultarán los lobos sus carnes en los hondos vientres; que ninguno se lo imagine. Aún mujer como soy, yo misma encontraré cómo le abra la fosa y cómo le forme un túmulo; yo misma le llevaré en mis brazos y le envolveré en los anchos pliegues de este velo de finísimo lino cisino. Y nadie mande lo contrario. (*Dirigiéndose al cuerpo de POLINICES*) Descansa; medio habrá de ponerlo por obra. (p. 111)

En este final el Coro se divide en dos semicoros, tomando uno partido por Antígona y el otro por lo que ordenan la ciudad y la justicia. Tal como hará Shakespeare en *Romeo y Julieta*, Esquilo llama a la unión de los ciudadanos y justifica la eliminación del disidente en una época convulsionada, en la que la subida de Atenas hacia una grandeza orgullosa y peligrosa, suscitaba la pregunta de adónde conduciría semejante desarrollo.

El Cisne de Avon, en sus primeras obras, escribe sobre crónicas familiares reales, también muy populares en su época. Desarrolla en cuatro dramatizaciones las luchas en la Inglaterra del siglo XV y la desgracia que resulta de la falta de liderazgo y la desunión nacional debida a intereses mezquinos⁴⁴. En ellas se nota todavía la influencia que sobre él ejerció especialmente Christopher Marlowe y el estilo y la estructura de los primeros dramaturgos isabelinos⁴⁵. Ya sea directa o indirectamente se revela en la obra inicial de Shakespeare la presencia del poeta romano Séneca, especialmente por sus sangrientas escenas y su lenguaje ampuloso. Tanto es así que en *Hamlet* le hace decir a Polonio ante la llegada de los actores: “Seneca cannot be too

⁴⁴ Obras: *Enrique VI*, partes I, II y III; y *Ricardo III*.

⁴⁵ El grupo llamado los “University Wits” incluía a: John Lily, Thomas Lodge, George Peele, Robert Greene y Thomas Nash.

heavy, nor Plautus too light. For the law of the writ and the liberty, these are the only men”⁴⁶.

Probablemente esta influencia se deba a que durante el reinado de Isabel I (1558-1603) las obras de Séneca se usaban en las escuelas y universidades inglesas para enseñar latín y retórica. Se sabe que Shakespeare había estudiado latín en la *grammar school* de su Stafford-on-Avon natal, lo que le permitirá posteriormente la lectura de los clásicos y abreviar de su fuente. Tres de sus obras –*Coriolano*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*– se inspiraron en un libro publicado en Londres cuando Shakespeare era joven. Este libro era una traducción de Sir Thomas North de las biografías de personajes griegos y romanos descritas por Plutarco en *Vidas paralelas*.

El importante dramaturgo isabelino, Thomas Kyd, podría ser otro vehículo de esta influencia, particularmente en la tragedia *Tito Andrónico* (¿1594?), con una trama llena de venganzas sangrientas que se escenifican con gran detalle. Al final de la obra, rodeado de cadáveres, respecto a la ejecutada y sanguinaria reina de los godos, el nuevo emperador Lucio decreta⁴⁷:

As for that ravenous tiger, Tamora,
No funeral rites, no man in mourning weeds,
No mournful bell shall ring her burial;
But through her forth to beasts and birds of prey:
Her life was beast-like, and devoid of pity;
And, being so, shall have like want of pity.

La coincidencia de situaciones e imágenes con Sófocles son más que casuales. Recordemos parte del edicto de Creonte en las palabras de Antígona: “[...] pero dicen que a los ciudadanos ha ordenado que nadie lamente ni sepulse el cadáver del

⁴⁶ SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*, U. S.: Dorset Press, 1988, p. 685.

⁴⁷ SHAKESPEARE, W. *Ibid.*, p. 165.

desdichado Polinices, que se le deje sin lloros, sin sepulcro, dulce tesoro para las aves de rapaña, que lo contemplan gozosas de saciarse con su carne”⁴⁸.

La variación que produce Shakespeare respecto de la fuente es que lleva el castigo de una mujer, en este caso una reina “goda” en desgracia, del ámbito privado al terreno político de lo público, espacio tradicionalmente asignado a los varones. Cuando la *polis* se hace cargo de la ejecución de un malhechor, sólo asume la del varón; la penalización de la mujer permaneció en la esfera doméstica, como responsabilidad de su *kyrios*, es decir del varón del que ella dependía (padre, esposo, hermano, hijo, tío materno, etc.)

El poeta ateniense reafirma, en el tratamiento del tema femenino, la mentalidad patriarcal griega, la estructura rígida de la sociedad helénica que predicaba para ella el ideal de la *sofrosýne* expresado por Pericles: “una mujer debe tratar de que los hombres no hablen de ella ni para bien ni para mal”⁴⁹.

La evolución del derecho no modificó el hecho de que las mujeres, aún cuando hubieran cometido un delito público, fueran ajusticiadas en privado.

4. Antígona entra en escena.

Vencedor de un envejecido Esquilo, el genio de Sófocles le otorga finalmente a la princesa tebana el papel protagónico en su tragedia *Antígona* hacia el 440 a. C. Posteriormente, volverá a convocarla de entre los muertos una vez más, en esta

⁴⁸ SÓFOCLES, Op. cit., p. 47. Ver las similitudes con lo expresa Creonte en v. 205-206, p. 65.

⁴⁹ ATEHORTÚA ATEHORTÚA, A. Op. cit.

ocasión para su *Edipo en Colono*. En esta obra de su vejez, Sófocles sitúa la acción de la tragedia inmediatamente antes que su *Antígona* y en ella relata los últimos días de Edipo asilado en Colono. Tierra natal del poeta a las puertas de Atenas, era considerada invulnerable, según el oráculo, por guardar los restos del desdichado rey de Tebas. Sófocles había muerto en el año 406 a. C. a los 90 años, y las circunstancias sociales que lo habían inducido a escribir esta tragedia, ya no eran las mismas. Como un presagio de lo que sucederá posteriormente -Atenas claudicaría en la guerra del Peloponeso frente a Esparta- en la escena final al despedirse del rey Teseo, Antígona proclama:

Pues si así es, me basta conformarme con la voluntad de aquél [Edipo]; pero envíanos a la venerada Tebas, por ver si podemos detener a la muerte que avanza contra nuestros hermanos⁵⁰.

Posterior a la *Antígona* de Sófocles, existe un inventario de aproximadamente más de cien obras dramáticas que tratan el asunto, muchas de las cuales se han perdido y de otras apenas se conservan fragmentos o referencias indirectas⁵¹. Tal es el caso, por ejemplo, de las obras de Eurípides, Lucio Accio y Estacio Publio Papinio⁵².

Del primero conocemos sólo unos pocos fragmentos y datos de la trama que nos llegan a través del mitólogo romano Higino en sus *Fabulae* de fines del siglo I⁵³. En su fábula N° 72, Higino relata que Hemón asiste a Antígona en el acto prohibido y es

⁵⁰ SÓFOCLES. "Edipo en Colono" en *Obras Completas*, traducción de José Alemany Bolufer, Buenos Aires: El Ateneo, 1966, p. 617.

⁵¹ Algunos autores y fecha de publicación: Luigi Alamanni (1533), Robert Garnier (1580), Jean de Rotrou (1638), Pedro Simón Abril y Pedro Juan Núñez (s. XVI), Racine (1664), Vittorio Alfredi (1783) y Pierre-Simon Balanche (1813).

⁵² Poeta latino (¿61-96?) nacido en Nápoles. Obras: *La Tebaida* (poema en dos cantos, imitación de la perdida *Tebaida* de Antímaco y con influencias de Virgilio y Lucarno), *Aquileida* (inconcluso), cinco libros de *Silvas*, *Epitalamios*, *Epístolas*. Hay traducción al español de Juan de Arjona (siglo XVI).

⁵³ JEBB, R. Op. cit., p. 38. Niega esta posibilidad y sostiene que Higino se debe referir a otra versión de Antígona.

encargado por su padre de dar muerte a su prometida. Negándose a cometer este crimen, ambos huyen al destierro, refugiándose en casa de un pastor. Tienen un hijo, Meón o Maión, quien luego de muchos años al participar en los Juegos Olímpicos -en este punto comenzaría, según Friedrich G. Welcker, la tragedia de Eurípides- es reconocido por su abuelo Creonte por una marca, en forma de lanza, que tienen todos los descendientes de los Espartos. Hércules interviene en favor de Hemón, pero fracasa. La única salida posible para Hemón es matar a Antígona y suicidarse posteriormente.

El poeta romano Lucio Accio (*circa* 140 a. C.) también escribió una *Antígona*. Los pocos versos que sobreviven –en parte porque Virgilio los imitara- “indican elocuencia y espíritu” según Jebb, pero no nos dan ninguna pista de la trama. Estacio, en su épica *Tebaida*, se aparta mucho de la versión ática del mito. Argía, la viuda de Polinices, se encuentra con Antígona al pie del cadáver. Desconocidas entre sí, vienen a realizar una misma tarea, y ambas son ejecutadas por Creonte. La *Antígona* de Alfieri (publicada en 1783) sigue a Estacio en asociar a Argía con Antígona; además de ellas hay otros dos personajes, Creonte y Hemón. Según Jebb: “The Italian poet has not improved upon the Greek. There are here two heroines, with very similar parts, in performing which they naturally utter very similar sentiments” (p. xxix).

Mucho se ha escrito acerca de la función social y política de la tragedia griega, y generalmente se le adjudica un valor catártico y purificador, mediante la compasión y el temor, tal como lo definiera Aristóteles en su *Poética*. Con referencia a la parte musical, afirma que el público está más calmo tras haber pasado por la prueba de la exaltación, del arranque dionisiaco provocado por esa música. Para nosotros, los lectores modernos, una tragedia de Sófocles es un algo incoloro, porque la leemos.

Para los atenienses, en cambio, era un conjunto lleno de color y de vida, porque la oían.

Veamos lo que opina el estudioso P. Girard acerca de este punto:

La música tenía por objeto poner de relieve ciertos trozos, por ejemplo, las reflexiones del Coro, a propósito de los acontecimientos que se desarrollaban ante sus ojos. [...] Por otra parte, esta música da relieve a sentimientos más vivos aún, como son los que llenan los solos de Eurípides. Por regla general, siempre que un personaje recurre al canto, es porque se halla bajo los efectos de una emoción que el lenguaje hablado no traduciría de manera suficientemente expresiva. No podemos imaginar la impresión que esto produciría⁵⁴.

Debido a que los poetas del siglo V eran también directores y compositores, y muy frecuentemente actores, como en el caso de Sófocles, se suponía que éstos tuvieran dotes vocales. Además debían ser capaces de bailar, porque la métrica de los textos se traducía en movimiento (pasos de danza). Por lo tanto no era suficiente que un intérprete fuera únicamente capaz de actuar. Tenía que estar familiarizado con la métrica y las dificultades del sistema armónico.

En relación a la interpretación trágica del discurso en general, se supone que la forma de la ejecución del texto era un equilibrado contraste entre el dialecto ático de los diálogos y monólogos, y la influencia del dorio en las partes del Coro. La calidad vocal del actor era sumamente importante. Es así que los actores entrenaban sus voces al extremo, antes de osar presentarse en público. No es sorprendente que –como relatan algunas anécdotas– se ejercitaran la voz antes de la función al punto de perder su entrada a escena a tiempo. Una voz “eufónica”, aunque natural, era considerada la

⁵⁴ GIRARD, P. “La tragedia griega” en *Obras completas* de Sófocles, Buenos Aires: El Ateneo, 1966.

voz ideal. Un tono estridente o una voz muy cavernosa, eran inaceptables. En consecuencia: las obras dramáticas volcadas en forma de manuscritos no pueden darnos una imagen vívida del original, ya que las formas musicales y danzarias se han perdido para siempre.

Respecto a la catarsis que se produciría en el espectador trágico, en Lacan se encuentran otros niveles de aproximación significativa que asocia con los términos purgación, descarga y eliminación de los humores corruptos⁵⁵. Sin embargo no se olvida de criticar la postura de Hegel utilizando para ello los argumentos que le brinda el mismo Goethe:

Quienes reprochan cada tanto a Hegel la extraordinaria dificultad de sus enunciaciones, triunfarán aquí bajo la autoridad de Goethe, quien confirma sus burlas. Goethe, sin duda, rectifica aquello de lo que se trata en Hegel, quien opone a Creonte y Antígona como principios de la ley, del discurso. El conflicto estaría ligado entonces a las estructuras. Goethe muestra en cambio, que Creonte, impulsado por su deseo, se sale manifiestamente de su camino que busca romper la barrera apuntando a su enemigo Polinices más allá de los límites dentro de los cuales le está permitido alcanzarlo. Quiere asestarle precisamente esa segunda muerte que no tiene ningún derecho a infligirle. Creonte desarrolla todo su discurso en este sentido y esto sólo basta para precipitarlo en su pérdida. (pp. 306-307)

Entre las posibles especulaciones acerca del porqué de los temas abordados en la tragedia griega, figuran las explicaciones antropológicas que intentan demostrar las siguientes cuestiones: el paso de la horda a la sociedad comunal, el establecimiento de los diferentes tabúes y la configuración de un esquema familiar o el cambio de la línea

⁵⁵ LACAN, Jacques. *El Seminario Lacan 7*, Buenos Aires: Paidós, 1992.

sucesoria materna a paterna. Dice G. Steiner: “Las líneas radicales de parentesco corren horizontalmente desde la década de 1789 hasta comienzos del siglo XX. En la concepción freudiana corren verticalmente. Edipo reemplaza a Antígona en 1905.”

La palabra griega que recorre toda la pieza de Sófocles es *autádelphos*, que quiere decir nacidos de la misma madre y del mismo padre, y se aplica a la noción de que un marido o un hijo se pueden reemplazar por otro marido y otros hijos: “Pero una vez que están encerrados en el Hades el padre y la madre, no es posible jamás que nazca un hermano” (p. 128).

La visión que una hermana tiene de su hermano es ontológica, como ninguna otra, es el ser del hermano, su existencia, aquello a lo que la hermana asigna valor irremplazable. En consecuencia, no puede haber obligación ética superior a la que contrae una hermana con su hermano. Si la ley humana es la ley del varón, la ley divina es la ley de la mujer, es la ley que se oculta, que no se ofrece a esa abierta manifestación que produce el hombre.

El derecho a la vida y la muerte, tanto en la forma moderna -relativa y limitada- como en su antigua forma absoluta, es un derecho asimétrico, desigual. El soberano no ejerce su derecho sobre la vida sino poniendo en acción o reteniendo su derecho de matar; no indica su poder sobre la vida sino en virtud de la muerte que puede exigir. El principio de poder matar para poder vivir, que sostenía la táctica de los combates, se ha vuelto principio de estrategia entre Estados. Podría decirse que el antiguo derecho de “hacer” morir o “dejar” vivir fue reemplazado por el poder de hacer “vivir” o de “rechazar” hacia la muerte. Quizás así se explique esa descalificación de la muerte señalada por la caída en desuso de los rituales que la acompañaban. En el paso de un mundo a otro, la muerte era el relevo de una soberanía terrestre por otra, singularmente más poderosa; el fasto que la rodeaba era signo del

carácter político de la ceremonia. Al respecto dice G. Steiner: “El edicto de Creonte es un castigo político, para Antígona es un crimen ontológico”⁵⁶.

Y agrega más adelante:

En la muerte, el marido, el hijo, el hermano pasan del dominio de la *polis* de nuevo al dominio de la familia. Este retorno al hogar es, de manera específica y concreta, un retorno a la primigenia custodia de la mujer (esposa, madre, hermana). Los ritos funerarios son tarea particular de la mujer. Cuando esta tarea le toca a una hermana, cuando un hombre no tiene ni madre ni esposa que lo haga regresar a la guardiana tierra, el entierro asume su mayor grado de santidad. El acto de Antígona es el más sagrado que pueda cumplir una mujer. (p. 37)

La confluencia entre los ritos funerarios y nupciales en la escena ática habla de la crucial importancia que estos rituales tenían en la vida de los espectadores, y sugiere una prolongada continuidad (por lo menos durante el siglo V a. C.) de la forma en que fueron concebidos y entendidos.

Rush Rehm compara las características comunes entre las prácticas ceremoniales del casamiento y el funeral⁵⁷. La novia debía ofrecer un rizo antes del matrimonio; los deudos debían hacer lo mismo al visitar una tumba. Como el novio y la novia, los muertos eran ritualmente bañados, vestidos, adornados y coronados; actividades todas en que las mujeres desempeñan un rol fundamental. El cadáver es amortajado, a la novia se le coloca un velo⁵⁸; los muertos son puestos en un lecho o cama, el matrimonio conduce al tálamo nupcial. Ambos acontecimientos implican un

⁵⁶ Recordemos que la publicidad del edicto de Creonte se limita a la proclamación oral de una resolución unipersonal tomada, en apariencia, sin la deliberación de los cuerpos colegiados.

⁵⁷ REHM, Rush. *MARRIAGE TO DEATH: THE CONFLATION OF WEDDING AND FUNERAL RITUALS IN GREEK TRAGEDY*, Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 59.

⁵⁸ Antígona se ahorca con su propio velo.

viaje nocturno a un nuevo “hogar”, a menudo llevados a caballo o en una carro tirado por una mula, en una procesión que incluye portadores de antorchas, familiares, amigos, y en donde la música y la danza resaltan la ocasión. Una bendición o *makarismos* (de *makarios* = bendito) se daba a la “feliz” pareja y a los “benditos” muertos. La novia recibe regalos en su nuevo hogar, los cadáveres reciben ofrendas en el suyo; y ambas ceremonias terminan con un banquete. La relación entre casamiento y funeral se hace explícita en el caso de los jóvenes que mueren solteros, ya que sus tumbas están coronadas por grandes *leutrophoroi* (jarras que llevan el agua para el baño de los novios y difuntos) de piedra. Los puntos de actividades comunes entre las bodas y los funerales encuentran su expresión literaria en numerosos epitafios, que tratan de evocar el recuerdo a quienes los lean⁵⁹.

4.1 *Antígona* de Sófocles (440 a. C.)

Thus has Sophocles created a true heroine; no fanatic enamoured of martyrdom, no virago, but a true woman, most tender-hearted, most courageous and steadfast; whose sense of duty sustains her in doing a deed for which she knows that she must die; [...] Antigone's choice was wholly free; the heroism which it imposed was one of doing as well as suffering; and the only reward was to be in the action itself⁶⁰.

Si tuviéramos que caracterizar con una sola palabra el rasgo esencial de la Atenas de Sófocles, es indudable que habría que optar por el racionalismo. En el siglo

⁵⁹ RUSH, R. Op. cit., p. 164. “...father-in-law lit her funeral pyre with the very torch that burned at her wedding hymn...” Epitafio de una joven casada.

⁶⁰ JEBB, R. Op. cit., p. xxxiv-xxxv.

V -el denominado tradicionalmente siglo de Pericles- alcanza su culminación el proceso que, surgiendo en Jonia en el siglo VII, había ido imponiendo trabajosa y paulatinamente el predominio de la reflexión racional, en cuanto instrumento específicamente humano para desentrañar todos los problemas que conciernen a la naturaleza y al hombre. Toda esta riqueza especulativa confluyó en la Atenas de Pericles, ciudad que siempre se mostró accesible a los estímulos exteriores. En estos dos siglos de avance en la reflexión se produjo un hecho capital que vale la pena destacar. Se trata de una mutación del centro de interés filosófico desde los problemas relativos a la naturaleza a aquellos que afectan al hombre. De una etapa física de explicación de la naturaleza y sus cambios se accedió a un período antropocéntrico en el cual, como dijo el sofista Protágoras, el hombre tenía que ser la medida de todas las cosas.

“Ley” es una palabra crucial en el análisis de la visión del mundo de Sófocles. En griego, conviven en un uso lingüístico *nómos* y *dike*, y no son sinónimos en absoluto. La primera se asocia con la ley humana con todos sus elementos convencionales y hace irrupción en el mundo, en el marco del desarrollo del concepto de la *polis*; mientras que *dike* designa una legalidad no establecida y ajena a toda voluntad humana. La idea de la justicia no tuvo importancia en la concepción aristocrática previa, en la que prevalecía más bien la limitación del hombre frente a los dioses inmortales. Cuando comienza a desarrollarse una idea de justicia, se entiende que ésta es, en el plano humano, el principio regulador en el orden del mundo. Paralelamente se pasa de la unidad económica del buey a la moneda, y los ciudadanos enriquecidos demandan el asentamiento por escrito de los *nómoi*. *Antígona* sería un ejemplo, como entiende Wolfgang Rösler, de “una obra de tendencia risoltamente democrática”.

completaban la tetralogía de *Antígona*⁶². Aun si se leen las tragedias del ciclo tebano en el orden de las fábulas –*Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*– no forman una trilogía continua en el sentido esquiliano. Por ser el orden de composición *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, la primera y la última están separadas por casi más de treinta años. Según apunta Jebb: “The perversely rigorous Creon of the *Antigone* is, indeed, an essentially distinct character from the ruthless villain of the *Coloneus*; the *Coloneus* describes the end of Oedipus in a manner irreconcilable with the allusion in the *Antigone*”. (v. 50)

Antígona, la *Antitheos* (divina insensata) es una verdadera heroína en todo el sentido trágico. Como todo lo que es trascendente en la tragedia ocurre fuera de escena, en la llamada “estética de la abstinencia”, Antígona entra ya decidida a jugar su rol desde el principio⁶³. En primer lugar, ya el nombre Antígona implica la idea de lucha y agresividad. “Ella es *omós*, se lo traduce como inflexible. Literalmente quiere decir algo no civilizado, crudo”⁶⁴. A diferencia de los héroes clásicos cuya caída se debe a la *hammartía* (error de juicio), Sófocles la conduce a la *Até* (extravío, calamidad, fatalidad) empujada por el *mérimna* (es la misma palabra que *mneme*, con acento de resentimiento) de los Labdácidas, de los cuales ella es la última exponente⁶⁵.

Así como Creonte rebasa el límite de lo debido con su edicto (que en principio preveía la lapidación del culpable) al infringir la ley divina, también Antígona se excede al desafiarlo. El drama surge entonces como el conflicto entre dos voluntades inflexibles, dominadas por el predominio del yo. Tan marcado aparece el enfrentamiento entre ambos personajes, que algunos investigadores han llegado a

⁶² El drama satírico es considerado aparte.

⁶³ El hecho de quitar de la vista el espectáculo de las violencias físicas, presta paradójicamente al “mundo que está más allá del escenario” una intensa cercanía y fuerza. Esta apremiante contigüidad fluye en las palabras. STEINER, G. Op. cit., p. 176.

⁶⁴ LACAN, J. Op. cit., p. 316.

⁶⁵ SÓFOCLES. *Antígona*. Op. cit., p. 130. Sófocles desconoce así a Ismene.

interpretar esta tragedia como la consecuencia del acendrado encono familiar⁶⁶. Y este exceso de egoísmo que provoca la ruina de ambos, es presenciado por el Coro (representante del sentir del pueblo y por lo tanto de las intenciones del autor) sin muchas simpatías por ninguno de los dos.

Un punto de vista muy particular de José Vara Donado les adjudica “que no son enteramente buenos ni completamente malos, pues unen a una inteligencia muy mediana, una envidia exacerbada”⁶⁷. En su particular interpretación de la tragedia, explica que Antígona no logra ganarse al público por su obstinado e irreflexivo comportamiento. Su escasa inteligencia y altanería resultan tan claras a los ojos del Coro –y por lo tanto del público- que no consigue identificarlos con la causa de una mujer, que lucha contra el más fuerte. Su análisis pone el acento en las palabras finales del Coro que destina indistintamente tanto a Antígona como a Creonte y traduce de la siguiente manera:

La sensatez resulta con mucho lo primero y principal de la felicidad, y también conviene no cometer impiedad alguna, al menos en lo tocante a los dioses. Pues los razonamientos inmoderados de los arrogantes, al sufrir como castigo golpes inmoderados, les enseñan con la vejez la sensatez. (p. 175)

Si bien es cierto que cada uno de ellos defiende un legítimo principio, lo hace de forma equivocada; por lo tanto ambos serán castigados. Este punto de vista ha tenido numerosos partidarios, inclusive Hegel quien cree que en relación a la Justicia

⁶⁶ REINHARDT, Karl. *Sophocle*, Paris: Les Editions de Minuit, 1971.

⁶⁷ VARA DONADO, José. “Introducción” en *Tragedias completas* de Sófocles, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993.

Divina, ambos están equivocados porque cada uno ve sólo un lado de la cuestión; pero al mismo tiempo ambos tienen razón⁶⁸.

La solución, entendemos, correcta desde la perspectiva político-religiosa de aquel entonces, hubiera sido enterrar al muerto, como mantenía Antígona, pero no en suelo tebano, como sostenía Creonte. ¿Qué fue entonces lo que impidió esta solución?⁶⁹

La respuesta es evidente para cualquier teatrista. Sin la irracionalidad del odio entre los Montescos y los Capuletos tampoco se hubiera escrito *Romeo y Julieta*. Pero las reglas del desarrollo de un conflicto bien planteado que desata la acción dramática “con la exactitud de un teorema”⁷⁰, como hemos desarrollado con anterioridad, el genio de Sófocles y la belleza de su escritura, por ejemplo en sus estásimos, han hecho de *Antígona* una obra de permanente vigencia en los escenarios del mundo entero.

5. Algunas notorias *Antígonas* europeas (1922 – 1945)

Bajo el título “Antígona o la vectorización del deseo” hemos desarrollado, en parte, el estudio de algunas reescrituras de autores europeos durante el período que abarca el presente trabajo⁷¹. Respecto a este momento de la historia europea, comenta Marguerite Yourcenar:

⁶⁸ HEGEL, George Wilhelm. *Lecciones sobre filosofía de la religión*, Madrid: Alianza, 1984.

⁶⁹ VARA DONADO, J. Op. cit., p. 131.

⁷⁰ DE ELIZALDE (h), Luis. “Antígona” en *SUR* N° 49, Buenos Aires, 1938, p. 75.

⁷¹ PIANACCI, Rómulo. “Antígona o la vectorización del deseo” en *Revista de Teatro Latinoamericano CONJUNTO*, La Habana: enero / junio 1996.

En “Antígona o la elección”, con una anticipación que también pertenece a aquella época, los haces luminosos que siguen por el escenario del libro unas evoluciones de un primer personaje están a punto de convertirse en los lúgubres focos de los campos de concentración: esta sensibilización al peligro político que pesaba sobre el mundo, en algunos poetas y novelistas de la segunda pre-guerra, huellas innegables; es natural que *Fuegos*, lo mismo que otros libros de aquella época, contengan estas sombras proyectadas⁷².

5.1 *Antígona* de Jean Cocteau (1922)

Pero también el rito se desgasta; a medida que su tono mágico se debilita, las creencias a las cuales estaba ligado pierden dominio sobre la conciencia. Al ir perdiendo su contenido religioso da nacimiento a la representación escénica. En época de fiesta lo que rige es el desorden en todas sus formas: la fiesta es el mundo dado vuelta. La orgía, al moderarse, se convierte en honesto ágape adornado con danzas y cantos. De la licencia subversiva queda una verba satírica aún muy libre, pero que ataca menos al orden que a las empresas que lo amenazan. Es así que el chamán se convierte en actor y lo cómico surge como una degradación de lo sagrado:

En el carnaval, la máscara no intenta hacer creer que es un verdadero marqués, torero o piel roja; busca hacer miedo y aprovechar la licencia ambiente, que resulta a su vez del hecho de que la máscara disimula el personaje social y libera la personalidad verdadera. El actor tampoco intenta hacer creer que es “de verdad” Lear o Carlos V. El espía y el fugitivo sí se disfrazan, pero esto se explica porque ellos no juegan⁷³.

⁷² YOURCENAR, Marguerite. “Antígona o la elección” en *Fuegos*, Madrid: Ediciones Alfaguara S. A., 1984, p. 17.

⁷³ CAILLOIS, Roger. *Teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral, S. A., 1958, p. 39.

En los inicios del siglo XX todo lo que confluía en el teatro es captado por numerosos medios, el cine antes que todos: el teatro cambia sentido y valores. Se ha buscado un espacio diverso del teatro: planos sobre varios niveles para rodear al público, arena central, espacio tecnológico, escena abierta, espacio unitario de escena y sala, salas no teatrales, espacios de lo vivido y lo cotidiano. Todas estas opciones nos dan un acertado diagnóstico de la pluralidad de voces que asume el discurso teatral en nuestros días.

En plena exaltación del cubismo, del *Paris fou* y los surrealistas, Cocteau realiza una versión de Antígona con música del suizo Arthur Honegger, decorados de Pablo Picasso y vestuario de G. Chanel. “El conjunto sugería un carnaval sórdido y majestuoso..., una familia de insectos”. (p. 22) En el centro de la escenografía hay un boquete, desde donde surgen las voces del Coro y el Corifeo fundidas en una sola.

“Acaso mi experiencia sea un medio de hacer vivir las viejas obras maestras. A fuerza de habitar en ellas las contemplamos distraídamente, pero si yo vuelo sobre un texto célebre todos creen oírlo por primera vez”, dice Cocteau en el epígrafe de la edición consultada⁷⁴.

Quizás debido a las exigencias de la música, Cocteau acorta y explica demasiado la trama. Utiliza los nombres latinos de los dioses e introduce conceptos políticos anacrónicos como anarquismo y patria. A modo de ejemplo, comparemos algunos fragmentos de esta versión con el original sofócleo:

Antígona (Sófocles): No fue su esclavo el que murió, sino su hermano. (p. 90)

Antígona (Cocteau): Muerto, ya no es su enemigo, sino su hermano. (p. 35)

⁷⁴ COCTEAU, Jean. *Antígona*, traducción de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel, Buenos Aires: Emecé, 1952.

Corifeo (Sófocles): Con gloria pues y con alabanzas partes al recinto de los muertos, sin que te hayan herido las enfermedades que consumen, ni te hayan cabido en suerte la recompensa de las espadas, sino que viva aún descenderás al Hades, por tu propia voluntad, tú sola entre los mortales. (pp. 123-124)

Coro (Cocteau): Morirás sin enfermedad, sin herida. Libre, virgen, llena de vida, célebre, única entre los mortales, entrarás en el reino de Plutón. (p. 45)

Antígona (Sófocles): ¡Oh unión consanguínea de mi desdichada madre con mi padre, de quienes yo, infortunada he nacido, y hacia los que voy ahora para habitar con ellos, maldita y sin desposorios! (p. 126)

Antígona (Cocteau): “Soy hija del incesto. Por eso muero” (p. 46).

Corifeo (Sófocles): ¡Qué! ¿No es a ti que traen por desobedecer las leyes reales y porque te han sorprendido en un momento de locura? (p. 81)

Coro (Cocteau): ¿No veo acaso a Antígona? ¡Antígona! ¡Antígona! ¿Habrás sido tú capaz de desobedecer? ¿Habrás sido tan loca como para perderte? (p. 31)

Cocteau simplemente adapta, pero pone el acento sobre los sentimientos de la protagonista. La inocente culpabilidad de una obra pía interpretada como crimen y el “santo delito” de su reverente desobediencia.

5.2 *Antígona* de Jean Anouilh (1942)

La pieza de Anouilh, producto de las circunstancias europeas durante la segunda guerra, más que tragedia, asume las características del drama moderno⁷⁵. En éste el hombre se debate porque espera salir de él; en cambio el destino trágico es

⁷⁵ ANOUILH, Jean. “Antígona” en *Nuevas piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1983.

inexorable⁷⁶. En medio del existencialismo como corriente filosófica y estética preponderante, el autor se queda a medio camino entre una adaptación y un *aggiornamento* del conflicto esencial en la obra de Sófocles.

El Prólogo se encarga de ubicar al espectador en la trama y los personajes, haciendo referencia a los roles les tocará en suerte encarnar, en un doble efecto de distanciamiento e identificación.

Los personajes clásicos sufren, por lo tanto, este doble efecto que por momentos se torna discordante. Tiresias no aparece y Eurídice asume el rol de nodriza / tía de las hermanas, a quienes crió desde pequeñas: “La flaca muchacha morena” y “la rubia, la hermosa, la feliz Ismena” (p. 69). Entre ellas hay ciertos rasgos de competencia, en especial con respecto a quién Hemón cortejaba realmente. Ha habido una serie de conspiraciones encabezadas alternativamente por Eteocles y Polinices, los hermanos jueguistas, ávidos de dinero, autos y poder.

El gran protagonista de esta *Antígona* es Creonte. Fatigado y a regañadientes debe asumir el poder político: “Tiene que haber quienes gobiernen la barca. Hace agua por todas partes, está llena de crímenes, de necesidad, de miseria... Y el timón vacila. La tripulación ya no quiere hacer nada, sólo piensan en saquear la cala y los oficiales están ya construyendo una balsa cómoda, sólo para ellos, con toda una provisión de agua dulce, para salvar por lo menos el pellejo” (p. 97). En su diálogo con Antígona, la pequeña reaccionaria que se opone al racional progreso humano, intenta inútilmente hacerla entrar en razones para evitar que su crimen se descubra⁷⁷. Se dirige a ella como un amoroso padre:

⁷⁶ “La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura ...” *Ibid.* p. 86.

⁷⁷ “¡Pobre Creón! Con las uñas rotas y llenas de tierra y los moretones que tus guardias me hicieron en los brazos, con el miedo que me retuerce las tripas, yo soy reina”. (p. 96)

Pero he tenido que convertir en héroe a uno de ellos. Entonces mandé buscar sus cadáveres entre los otros. Los encontraron abrazados, por primera vez en su vida, sin duda. [...] Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales, y di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. [...] La vida no es lo que tú crees. Es un agua que los jóvenes dejan correr sin saberlo, entre los dedos abiertos. Cierra las manos, cierra las manos, rápido. Reténla. (pp. 100-101)

5.3 *Antígona* de Bertold Brecht (1945)

Con los grandes fundadores del teatro del siglo XX y su búsqueda incesante (la vanguardia teatral no es el teatro de las vanguardias históricas), el espacio teatral se ha vuelto el lugar adonde aquéllos trabajan predispuestos para encontrarse con otros hombres que, también a través del teatro, buscan su propia dimensión. No se concibe ya el teatro sin espectáculo originaria e individualmente asumido, si el espectador no se compromete, si no vive la radicación del rito en la alteridad abierta. ¿Qué se puede hacer? La búsqueda queda instalada.

Uno de sus más brillantes exponentes, Bertold Brecht, sostiene que el teatro moderno es el teatro épico no dramático y establece que puede darse preferencia a lo que éste sugiere por vía del sentimiento, o bien a lo que persuade por medio de la razón. Brecht escribe en 1929:

El *repertorio clásico* constituyó desde el principio la base de muchos intentos. Los medios artísticos del distanciamiento abrían amplio acceso a los valores vivos de la dramática de otros tiempos. A través de ellos se hizo posible representar las viejas obras valiosas en

forma entretenida e instructiva, sin necesidad de recurrir a actualizaciones destructivas o procedimientos de museo⁷⁸.

El problema de la adaptación contemporánea en la pieza de Sófocles está hábilmente resuelto por Brecht mediante la inclusión de un prólogo que nos ubica en Berlín, en abril de 1945. En un relato dirigido directamente al público, dos hermanas, primera y segunda, se lamentan de la deserción de su hermano del ejército alemán, y su posterior ejecución por un oficial de la SS a las puertas de su casa. Luego comienza la pieza en un acto que, básicamente, respeta la estructura y los personajes de la tragedia original⁷⁹.

Antígona, en vez de adjudicar sus desgracias a Zeus, comienza lamentándose ante su hermana: “¿conoces algún infortunio, algún dolor o tormento que el dios de la Tierra no nos haya impuesto?” (p. 76). Creonte ha iniciado una guerra en un afán imperialista y espera noticias de la segura victoria final. En un discurso abiertamente antimilitarista, Brecht pone en boca de la princesa: “Nuestros hermanos, llevados a la guerra de Creonte contra la lejana Argos” (p. 77) y “Cuando se emplea la violencia contra otros pueblos, también se recurre a ella contra el propio” (p. 92). Más adelante le reprocha a Creonte la muerte de Eteocles al enviarlo a la guerra y finalmente el asesinato de Polinices por su propia mano.

Antígona se ocupa de arrostrarle: “No es lo mismo morir por ti que morir por la patria” (p. 92). También reprueba la actitud cómplice del Coro: “Vosotros que empujáis a Creonte a llevar la guerra a tierra extraña, sabed que ganará aún muchas batallas, más la última os devorará” (p. 109). Su arenga final está dirigida a los “Ciudadanos de la patria” (p. 106). El Coro ya no se muestra tan complaciente con el

⁷⁸ BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 156.

⁷⁹ BRECHT, Bertolt. “Antígona”, en *Teatro Completo XIII*, traducción de Herbert Wolfgang Jung, Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

tirano, y en la última escena llega un mensajero. Desprovisto de todo rasgo humorístico -en oposición al personaje del Guardia de Sófocles- les cuenta la batalla final:

El pueblo de Argos, señor, recurrió a mil astucias.
Combatieron las mujeres y ayudaron los niños.
Desde lo alto de los techos comidos por el fuego,
las ollas, en las que hace mucho tiempo
no se había cocido alimento alguno,
caían sobre nosotros, llenas de agua hirviendo. (p.120)

La guerra está perdida y ante el suicidio de su hijo Hemón en la cámara sepulcral, Creonte anuncia su propia muerte y la de toda Tebas. El Coro también lo seguirá, aunque con palabras duras contra Antígona. Esperaban el regreso de los carros de guerra trayendo victoriosos a sus hijos, y le adjudican que el haber predicho los acontecimientos sólo fue de ayuda para el enemigo.

6. Las Antígonas criollas

Según Otto Rank, “la apropiación de contenidos míticos siempre representa, al mismo tiempo, una construcción mítica independiente, pues sólo puede conservarse

permanentemente aquello que se adapta al nivel de la ideación mitológica del prestatario”⁸⁰.

Si bien la fábula de Antígona es universal, no es así la elaboración que de ella hace cada autor. Es importante determinar el marco cultural y las convulsiones sociales en los países en que se producen estas obras, para poder rastrear las definitivas influencias que desde el contexto se ejercen hacia el campo de lo específicamente escritural y la producción dramática resultante.

Respecto a este punto, recurrimos a Noé Jitrik cuando explica:

Es probable que, al menos parcialmente, las diferencias entre los textos puedan explicarse por la acción de cierta fuerza o presión de lo que llamamos el contexto, aunque sea difícil establecer en qué sentido y en qué grado se produce; sin duda la idea de “circunstancia de escritura”, que tiene que ver con la determinación contextual, debe ser tenida en cuenta”⁸¹.

En el caso de los dos dramaturgos argentinos considerados, el referente principal aún sigue siendo Europa. Marechal con un echeverriano romanticismo tardío o “neocriollismo” encaja dentro de los moldes de un costumbrismo de cartón-piedra, con gauchos ladinos y patrones benevolentes que bailan el pericón, descritos por el cine de Buenos Aires o el “melodrama nortefío” de Juan Oscar Ponferrada en *El Carnaval del Diablo*.

La Gambaro, treinta y siete años más tarde, opera de igual manera al estructurar una obra de acuerdo con operaciones transtextuales del teatro *off* o *under*,

⁸⁰ RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, S.A., 1981, p. 12.

⁸¹ JITIK, Noé. “Rehabilitación de la parodia” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1993, p. 13.

ya a esta altura canónicas, que articulan el legendario Instituto Di Tella —adonde se diera a conocer como autora— a Batato Barea, pasando por las obras de Emeterio Cerro, el dúo Urdampilleta / Tortonese y el Parakultural⁸².

Tanto la producción de *La fiesta de los moribundos* del venezolano César Rengifo y de *La pasión según Antígona Pérez* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, se inscriben dentro de la problemática de los nacientes nacionalismos y movimientos independentistas en Latinoamérica. Esta postura respecto de la liberación de las naciones americanas no puede ser ajena al reconocimiento de los nuevos roles que las mujeres han ocupado en esas mismas luchas y el protagonismo político que muchas de ellas alcanzaran.

Nos vamos a referir al tema de la mujer como tal, a la eticidad, a la reformulación latinoamericana del mito de Antígona. El reconocimiento de la entidad de la mujer puede estar ligado al reconocimiento de la entidad de la América no reconocida. Finalmente estas formas de reconocimiento pueden impulsar una rica antropología no basada solamente en la racionalidad masculina.

La trágica figura de Antígona del drama de Sófocles, aparece como portadora de una subjetividad que se afirma y abre el camino de acceso a la *eticidad*. Aunque Hegel creía que en América el dominado no podía emerger de la naturaleza (por su debilidad), las luchas por la independencia y la constitución de los Estados mostraron lo contrario. Los movimientos liberadores no se quedaron en el momento estoico de la libertad "interior." Tendieron a "romper" las cadenas que nos ataban a la dominación

⁸² [...] la intertextualidad que si bien no falta en ningún sistema literario, en el latinoamericano es, obviamente y por razones históricas, peculiar en virtud del peso que tienen en ella, desde los comienzos, ciertos modelos, españoles primero, aunque atravesados por italianos o franceses, directamente europeos en general después. *Íbid.*, p. 23.

europea. También se intentó una "segunda independencia", esta vez "mental", superada la era de las luchas por la independencia política.

En la dialéctica amo-esclavo, el esclavo no se libera mientras acepte su condición de siervo. En la dialéctica varón-mujer ésta no se libera mientras acepte su *status* dentro de la racionalidad paternalista. Hegel puso de relieve la figura de la rebelde Antígona, manteniendo su carácter de ente *subordinado*. Ve en la imagen de Antígona uno de los principios de asociación humana: la subjetividad. Pero sólo subjetividad. Hegel reserva para el varón la objetividad, el principio de universalidad que permite la constitución de las instituciones en especial del Estado, que es fruto de la racionalidad. La mujer, gracias a la subjetividad alcanza la *moralidad*. Pero no logra la *eticidad*, imposible sin la objetividad. Considera el filósofo alemán que el conflicto se da entre las leyes oscuras de la tierra, representativas de la mujer, y las leyes apolíneas, universales, propias del varón.

Y si Antígona expresa la conflictividad entre lo subjetivo y lo objetivo de modo tan patético, es porque ella, como tantos otros seres humanos, mujeres y varones, padecen formas de opresión y discriminación en nombre de una 'racionalidad' pretendidamente universal, con la que los sectores que detentan el poder regulan y establecen ese nivel al que Hegel ha caracterizado como "eticidad".

Imaginaron los europeos, y algunos prolongadores autóctonos de estas imaginaciones, que América era la mujer que estaba esperando al varón que lógicamente venía de Europa. [...] El "ser", lo masculino, es propio de Europa, el "estar", lo pasivo-receptivo, es propio de América. Estas imaginaciones no tiene ningún apoyo científico, histórico o filosófico. Y clausuran toda posibilidad de liberación. En

vez de actuar, de poner en marcha nuestro ser americano, ¿habremos de esperar que los dueños del ser nos liberen?⁸³

Parecen ser propios de nuestra época el renacimiento y la reformulación del mito de Antígona. En su artículo “Latino-americanismos”, Wander Melo Miranda da cuenta de que los nuevos valores de la literatura y la cultura en América Latina y las posibilidades que se ofrecen para redimensionar la cuestión literaria en la contemporaneidad. En este contexto, la literatura, despojándose de su rol anterior de mediadora junto al estado nacional, puede desempeñar un papel decisivo: “Mais ainda, por abrir espaço para o modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade, ja atravessadas pelos efeitos de globalização⁸⁴”.

6.1 Desde algún lugar de Latinoamérica (1952 /2000)

El período histórico del presente trabajo abarca desde la segunda posguerra hasta nuestros días especialmente en Argentina, Cuba, Brasil, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. Presenta complejos procesos con características comunes: los nacionalismos y los movimientos independentistas o revolucionarios, la persistencia de dictaduras de diverso corte ideológico, las grandes mayorías marginadas, la intervención norteamericana directa o indirecta, las asunción

⁸³ PÉREZ ZAVALA, Carlos. *Arturo A. Roig. La filosofía Latinoamericana como compromiso*, Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto y Ediciones del ICALA, 1998

⁸⁴ MELO MIRANDA, Wander. “Latino-americanismos” en *Márgenes* N° 1, julio 2002.

de una conciencia política por parte de las masas del proletariado y el recambio del esquema de poder a nivel mundial.

Frente a este panorama de desencuentros y frustraciones, Luis F. Calvo nos recuerda la génesis del sueño de la unidad latinoamericana:

América Latina, la Patria Grande, el sueño inconcluso de Bolívar, el desvelo incesante de Martí, el espacio —valga el oxímoron— de la utopía guevariana, parece abocada en estos años finiseculares que tutela y signa la posmodernidad a la concreción del viejo anhelo integracionista. La unidad latinoamericana —ítem preferido desde siempre por muchos políticos de la región—, pareciera cuestión de tiempo y de voluntades, frente al ejemplo de una Europa comunitaria que ha preferido deponer diferencias lingüísticas, viejos mapas y siglos de rencores y sangre ante el entendimiento humano⁸⁵.

En estos momentos, en muchos países del tercer mundo existe una seria contradicción entre las instituciones políticas y las iniciativas económicas. La causa de esto es que la clase política no siempre responde con la prontitud y eficiencia esperada por los estamentos económicos. Se critica a los grupos de poder político como obsoletos, y probablemente lo sean en muchos casos, pero también es cierto que las duras críticas se generan porque los mecanismos tradicionales del poder no se adecuan a los requerimientos urgentes del mercado mundial:

De la misma manera la cultura ligada a la economía está enfocada al consumo y al movimiento constante del mercado. El

⁸⁵ CALVO, Luis Felipe. "La eternidad y un día: el de antes", en *Revolución y Cultura* N° 4, La Habana: 1999, p. 64.

mercado es cultura, y el consumismo –fin último y primero del mercado- es la apoteosis de la cultura. Lógicamente las categorías mentales que reinan en estos sistemas culturales están determinadas por los objetivos y razones de ser del mercado⁸⁶.

En lo político, el principal problema de la actualidad radica en romper con el “consenso cínico”. Un cinismo “postmoderno”, en el interior de sistemas bipartidistas, que tiende a la inmovilidad, y detrás del cual se esconden intereses particulares esgrimidos como reguladores entre otros particulares más específicos (étnicos, sexuales, ecológicos, etc.)

En este continente plagado de Creontes (Banzer Suárez, Castro, Duvalier, Estrada Cabrera, Fujimori, Leguía, Onganía, Pacheco Areco, Pérez Jiménez, Pinochet, Rojas Pinilla, Torrijos, Stroessner, Velasco Ibarra, Videla, etc) no resulta extraño entonces que podamos encontrar al menos diez *Antígonas* diferentes, cuyo análisis constituye el motivo central del presente trabajo.

Es interesante destacar que cuatro de las obras analizadas fueron publicadas en 1968 y no casualmente llegan hasta Latinoamérica los ecos del Mayo Francés, una influencia parecida a la que produjera en el campo de lo político la Revolución de 1789. Los once años del gobierno de de Gaulle habían representado una era dorada para Francia. Desde 1961 el país disfrutaba la paz con la finalización de las guerras coloniales. Entre 1959 y 1970 se duplica el índice de la producción industrial y las cosechas se incrementaron en un 50 %. El pueblo francés va adquiriendo una participación económica y política desconocida hasta el momento. Sin embargo, a mediados de los sesenta, empiezan a aparecer signos de malestar: la inflación

⁸⁶ SOLANO, Belisario. “La comunicación política en los procesos de integración” en *Revista Latina de Comunicación Social* Nº 36, Tenerife: diciembre del 2000.

continuaba y aumentaba el desempleo. El excedente de egresados universitarios, producto de la democratización de la enseñanza superior durante los cincuenta, se sentía defraudado por una sociedad que no les ofrecía empleos adecuados. Estos jóvenes, que habían crecido en una época de abundancia, desconocían el estancamiento y las privaciones que la sociedad de consumo parecía ofrecerles. En mayo de 1968, la protesta contra la brutalidad policiaca de los estudiantes de la Universidad de París que tomaron la sede de la universidad y se declararon en huelga, va a capitalizar las fuerzas del descontento y estallará la revuelta general. Su ejemplo desató huelgas de estudiantes y obreros en todo el país, y para la tercera semana de mayo el país estaba virtualmente parado por una huelga general. La revuelta, traicionada por los dirigentes y reprimida en todo sentido, sólo logrará la caída del gobierno de de Gaulle en abril de 1969. Sus graffitti, con consignas como “La imaginación al poder” entre otras, se extenderán rápidamente por todo el mundo como reflejo de la rebelión juvenil y el deseo de una nueva época más libre y auténtica.

Si bien existen antecedentes de trabajos parciales, nunca antes se había reunido el presente corpus y puesto a la luz en función de la hipótesis de los conflictos procedentes de enfrentamientos dialécticos que no son objeto de negociación, según G. Steiner, tal como lo señaláramos en el punto 1.1. Creemos que nuestro aporte radica en la enunciación de un conflicto más, que consideramos de importancia para una lectura que interprete desde América los llamados “excesos del margen” de lo que en ella se produce⁸⁷:

f) Sujeto colonizador / Otro colonizado

⁸⁷ BUENO, Mónica y GARRAMUÑO, Florencia. Entrevista con Beatriz Sarlo en *Márgenes 2* (en prensa).

El antropólogo Eduardo Menéndez estudia la relación entre colonialismo, racismo y violencia científica en los siguientes términos:

Toda relación social que signifique “cosificar” a los otros, es decir negarle categoría de persona, de igual; toda relación que permita la interiorización y uso de los otros es racismo. Toda nuestra historia latinoamericana está montada sobre relaciones raciales: la relación con el indio, con el negro, con los inmigrantes europeos, con los migrantes latinoamericanos de Chile, Paraguay y Bolivia, con los migrantes de las provincias “pobres”. [...] América está constituida sobre el etnocidio más profundo que conoce la Historia, sobre el asesinato directo e indirecto de millones de indios y de negros⁸⁸.

Un análisis de los procesos de construcción de la identidad del Otro colonizado pone de manifiesto el hecho de que el Sujeto colonizador crea una imagen en la cual incluye todo aquello que él no es o no quiere ser. Sobrevalorando su color blanco, su ética del trabajo y sus propias creencias religiosas y morales, atribuye al Otro rasgos tales como la herejía, la pereza y la suciedad. En pocas palabras, la inferioridad racial que justifique su hacer.

La imaginación colonizadora construye, así, estereotipos en los cuales, por ejemplo, se exagera en los colonizados pertenecientes a la raza negra, la sexualidad como engendradora del pecado de la lujuria. Este Otro siempre lleva la marca de lo plural: “los indios” o “los negros”; se anula toda individualidad diferenciadora y toda producción cultural del Otro colonizado.

⁸⁸ MENÉNDEZ, Eduardo. *Racismo, colonialismo y violencia científica*, Buenos Aires: Transformaciones Nº 47, Centro Editor de América Latina S. A., 1972, pp. 169-170.

Esta situación de alteridad en un entorno marginal, heterogéneo, fragmentado y dividido, hace del “nosotros” la señal de aquella diferencia que posee la potencialidad para construir al Otro latinoamericano en Sujeto.

Según Raúl Antelo el concepto de pensar desde el “margen” trata de manera diferente las ideas de periferia, subdesarrollo y dependencia cultural; destacándose como una intervención crítica potencial en el mundo contemporáneo. Su propuesta se inscribe en lo que llama un pensamiento “mestiço”: “Um pensamento das margens propõe como estratégia básica a apropiação crítica de tradições, ou seja, dissolver o presente no passado, num jogo duplo com e contra os valores dominantes”⁸⁹.

6.2 Argentina

El gobierno peronista mantiene desde 1947 un sustancial desarrollo económico que, apoyado en la coyuntura, favorece en gran medida a la alta burguesía agroindustrial y ganadera. No obstante, no ha descuidado las condiciones de la masa trabajadora que le presta un apoyo fundamental. De ahí la creación de un poderoso aparato sindical y un numeroso plantel de dirigentes, cuadros medios y activistas. Un nuevo programa socio-laboral ha supuesto nuevas mejoras respecto al trabajo, ingresos y vida de los trabajadores, y consistió en un conjunto de normas laborales con medidas como la semana laboral de 48 horas, trece sueldos al año y la fijación de un salario mínimo.

Estas medidas han favorecido mayoritariamente a los obreros industriales, frente al estatuto del peón o las normas de arrendamiento de campos, como el

⁸⁹ ANTELO, Raúl. “Quantas margens tem uma margem?” en *Márgenes* N° 1, julio 2002.

congelamiento de los precios o la sujeción del valor de los arrendamientos a los precios.

En lo social se destacan las medidas que favorecen la condición de la mujer, como su derecho al sufragio o la promulgación de la ley del divorcio.

El 2 de mayo de 1950 Perón anuncia su “Tercera Posición” en política internacional, que en teoría ha definido como alejada, simultáneamente, del comunismo soviético y del capitalismo occidental. No obstante, la dependencia externa del país se mantiene igual respecto a Gran Bretaña en comercio e inversiones para la industrialización.

En la estructura del Movimiento Peronista, organizado desde Perón hacia abajo, se ha consolidado y se ha destacado el papel que desempeñan los medios de comunicación y el movimiento obrero a través de los sindicatos y la Confederación General de los Trabajadores, que los va absorbiendo hacia la verticalidad.

El 11 de noviembre de 1951, la dupla justicialista Perón-Quijano obtiene el mismo éxito abrumador que la fórmula de 1946. Perón logra así la mayoría en las dos Cámaras y en los gobiernos provinciales.

6.2.1 *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1952)

El teatro en la Argentina alcanza su mayor popularidad con el sainete en las primeras décadas del siglo XX. Posteriormente, el movimiento de Teatros Independientes no logra recuperar al teatro argentino de la enfermedad de muerte por impopularidad que lo aqueja, presa de discursos reiterativos, fórmulas gastadas y estéticas “extranjeras” que atraen a cada vez menos espectadores.

Frente a este panorama cultural y como parte de un movimiento político que debe legitimarse en la búsqueda de una nueva identidad diferenciadora, el peronismo se impone el rescate de modelos de nuestra tradición -evidente en el caso del estilo adoptado en las formas arquitectónicas- y consecuentemente, construir un modelo alternativo de país enrolado en lo que se llamó la “Tercera Posición”.

De esta manera define Pedro Orgambide la personalidad y la obra de Leopoldo Marechal:

La obra de Leopoldo Marechal puede observarse como una totalidad, como una Poética que incluye la poesía y el teatro, el ensayo y la novela. Más allá del mayor o menor mérito que corresponde a cada uno de los trabajos, lo que importa señalar como detalle significativo es la coherencia de la obra, su elaboración a partir de ideas y sentimientos que conforman una concepción del mundo. [...] La premisa romántica de reelaborar mitos a través de personajes y episodios nacionales y cierta voluntad clásica coinciden en el teatro de Leopoldo Marechal. Otra característica es el sentido épico-trágico que aparece como consecuencia de esa actitud, el carácter mítico del héroe que cumple su destino, impulsado no tanto por las circunstancias sino por la fuerza oscura e irreversible de su sino.

Antígona Vélez le fue encargada a Marechal por José María Unsai, director del Teatro Cervantes, a principios de 1951⁹⁰. El único original mecanografiado le fue entregado a la actriz Fanny Navarro, que protagonizaría la pieza, y que lo perdió en un viaje a Mar del Plata. La demora en el estreno originó el interés de Eva Perón, quien le encarga a Alejandro Apold que le pida a Marechal la elaboración de una nueva obra,

⁹⁰ MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*, Buenos Aires: Colihue, 1992.

para estrenar la temporada el siguiente 25 de mayo. Luego de reiteradas negativas y ante un llamado en persona de Eva, que apelando a su condición de “gran poeta y peronista” le solicita el esfuerzo de reconstruir *Antígona Vélez*, Marechal finalmente accede:

Ganado por su encantamiento, me puse a la obra que me llevó todo ese día y su noche consiguiente, asistido por Elbia que trabajó conmigo hasta el amanecer. En la tarde siguiente leí la obra en el escenario del Cervantes, ante los actores y Enrique Santos Discépolo (el inefable Discepolín) que haría la puesta en escena. El drama se representó el 25 de mayo de 1951, en condiciones precarias de tiempo, escenografía y ensayos. Fue un gran éxito de público y de crítica⁹¹.

Marechal, de una sólida formación clásica, estructura su obra-paradigma recurriendo a herramientas y procedimientos de las formas clásicas: cinco cuadros y un epílogo, dos semicoros divididos en hombres y mujeres, y le agrega tres brujas macbethiano-gualicheras⁹².

La acción, sin división en escenas, se desarrolla al aire libre sobre una loma adonde se divisa el frontis de bastas columnas de “La Postrera”. Esta “punta de lanza metida en el desierto” (p. 54) define por defecto, el espacio de la otredad negada. La oposición dialéctica se articula por el término “desierto = vacío” con que el período de la Organización Nacional definió al espacio y sus no-habitantes más allá de las

⁹¹ ANDRÉS, Esteban. *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, p. 50.

⁹² Marechal había traducido la *Antígona* de Cocteau estrenada por la compañía “La Cortina”, con dirección de Alberto Moncoa, en el escenario de “Amigos del Arte” en 1938.

fronteras de su dominio simbólico. Así describe Jorge Abelardo Ramos el fundamento económico de las sucesivas campañas al desierto⁹³:

La naciente oligarquía veía en la eliminación del indio la condición primera de su consolidación económica definitiva. De ahí que bajo Rosas, Mitre, Sarmiento y Avellaneda, la diplomacia pampa y la diplomacia urbana alcanzaran un gran desarrollo, sin obtener una solución definitiva. Se trata de llevar la “civilización” contra el indio, sin buscar incorporarlo en su seno.

A lo largo de la obra de Marechal -“lectura antiliberal” según Raúl Antelo- son numerosas las imágenes que refuerzan estas ideas: “El sur es amargo porque no da flores todavía” (p. 69), “es que la furia del desierto nos rodea esta noche” (p. 30), “¡Todo porque se ha puesto fea la cara del desierto, y los pampas vienen del sur a robar hembras y caballos!” (p. 48), “Y plantar amores y espigas, que ha de cosechar uno mismo, y no la sucia mano de un bárbaro” (p. 48), o cuando Lisandro le pregunta a Don Facundo “¿Y los infieles?” (p. 53).

Así define la investigadora Analía Correa el discurso étnico de los agentes gubernamentales y militares de la época, como pertenecientes a un grupo con un sentido de diferenciación respecto de los Otros, los indios infieles:

El lector habrá apreciado que no se ha utilizado el término blanco para identificar al grupo étnico que mantuvo una relación de fricción con los indígenas. En su lugar, se propone el término cristiano, dado que la categoría de etnicidad no se vincula con aspectos biológicos

⁹³ RAMOS, Jorge Abelardo. *Del patriciado a la oligarquía*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1970, p. 118.

como el color de la piel y sí hace referencia a aspectos de naturaleza ideológica⁹⁴.

Antígona Vélez comienza con el velorio de Martín Vélez / Eteocles muerto por una lanza durante el malón que lideraba su hermano Ignacio / Polinices, que ahora yace insepulto en la pampa, con un tiro en la frente. Don Luis, el padre, ha muerto hace tiempo a orillas del Salado sableando infieles. De la madre no hay noticias, salvo el hecho de que su ausencia hace que Antígona haya tenido que desempeñar este rol para Carmen / Ismena, Martín, Ignacio y Lisandro / Hemón, siendo éste último considerado como un tercer hermano “Hasta una edad” (p. 64). El incesto se formula en Marechal, no en sentido vertical sino en horizontal, quizás porque sea imposible representarlo fuera del tiempo mítico al que remite la tragedia griega.

Don Facundo Galván (un Creonte sin parentesco con los Vélez / Labdácidas y que sigue el modelo del caudillo provinciano) representa el progreso que debe domar a esta pampa bárbara: “¡En esta pampa no hay otra voluntad que la mía!” (p. 58). La misma Antígona es la encargada de explicarlo:

El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto! Ahora me viste de hombre y está ensillando su mejor alazán, y me prepara esta muerte fácil” (p. 69).

El resignado travestismo con que Marechal conduce a su Antígona a la muerte no hace sino reactualizar las conductas de la princesa sofóclea, poco adecuadas al modelo genérico de la época. Susana Scabuzzo, en la ponencia “Hombres hablando de

⁹⁴ CORREA, Analía. “Indios y cristianos en las tierras del viejo Monsalvo (1820-1822)” en *Nexos* N°13, Mar del Plata: 2001, p. 15.

mujeres” anteriormente citada, cuando trata el tema de la inversión de roles en la tragedia de Sófocles, enumera alguna de las conductas que, en cierta medida, coinciden con el planteo de Marechal: “Esto es lo que se produce, si no una inversión de los roles genéricos, sí una suerte de gradual entrecruzamiento en el que un género acaba complementándose con rasgos del otro”.

Antígona sale al área inculta que rodea el espacio civilizado y patentiza la invasión de la mujer del espacio privativo del varón; no menciona tareas propias de su género “Antígona Vélez nunca tuvo muñecas, porque debió ser la madre de sus hermanitos” (p. 64), sino que busca la gloria mediante una hazaña portentosa; viola los límites sociales impuestos a la palabra femenina cuando anuncia a viva voz y ante todos lo que va a realizar. La mujer es vista como un ser inepto para el pensamiento racional, porque prevalecen en ella las emociones y pasiones, sin embargo en su discurso frente a Creonte no apela a ellas sino que procede con una lógica perfecta y pone de manifiesto la irracionalidad del tirano.

El entrecruzamiento de géneros en Sófocles se manifiesta, por ejemplo, cuando Hemón elige el suicidio y actúa según antiguas prácticas del prederecho en su deseo de venganza contra Creonte. En este caso, el joven pone fin a su vida con una espada, como los héroes, a la manera de los varones, pero en el interior de una cueva que reproduce el encierro en el que principalmente tiene lugar la muerte de las mujeres.

La muerte de los jóvenes amantes, también presenta algunas imágenes similares. Según el relato del Sargento / Mensajero, Marechal así describe la escena: “Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza” (p. 77). Sófocles, por su parte, relata de esta manera el suicidio de Hemón en la gruta: “[...] acerca la virgen a sus lánguidos brazos, la abraza, y respirando con fuerza arroja impetuosa corriente de sangre roja sobre sus lívidas mejillas” (p. 159). Unión y sangre, componentes de un matrimonio más allá de la vida, que escenifica la muerte simbólica de la vida virginal de la novia.

Tres meses después del estreno de *Antígona Vélez*, el 31 de agosto de 1951, ocurrirá otra muerte, largamente anunciada, que tendrá una profunda significación para la vida política argentina, y que la obra pareciera anticipar en el “renunciamento” premonitorio de la protagonista.

Palabras finales a cargo de Don Facundo: “Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre” (p. 78): La de los Otros, por supuesto, para que construyan así el proyecto político de la clase dominante.

6.2.2 *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989)

La polémica desatada en Argentina durante los años sesenta entre “vanguardistas” y “realistas” hace evidente la bifurcación, dentro del panorama estético, en la búsqueda de un lenguaje propio en la que se enrolan los teatristas argentinos. “La empatía con el grotesco es, sin embargo, la razón que los une, y justifica ahora su presencia en obras cuya vinculación estilística está mediada por un laberinto de recorridos genéricos, conectados en última instancia por las esencias del neogrotesco” puntualiza Ileana Azor Hernández⁹⁵.

No es casual que la única dramaturga que se ocupa del tema de Antígona elija la parodia para articular su obra dramática. Si bien la parodia implica la existencia de una obra previa, la obra de Gambaro se nutre de numerosos pre-textos y referencias intertextuales múltiples: Hamlet, Homero y los Evangelios, entre otros. Respecto a la parodia de la tragedia, Noé Jitrik dice:

[...] ese sistema previo se detiene un instante, se piensa a sí mismo; puede volver a continuar, pero ese momento de suspensión es fundamental porque puede sobrevivir el colapso, como ocurrió con las novelas de caballería o, modernamente, con el realismo mágico, o bien puede producirse un robustecimiento⁹⁶.

Quizás sea verificable, a través de este ejemplo, como un texto paródico destruye, cierra un ciclo, así como *El Quijote* acaba con las novelas de caballería. Y

⁹⁵ AZOR HERNÁNDEZ, Ileana. *El Neogrotesco Argentino*, Caracas: Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral, 1994, p. 129.

⁹⁶ JITRIK, N. Op. cit., p. 17.

precisamente, Gambaro se sirve de un texto épico para perfeccionar un título: *Antígona furiosa*⁹⁷ remite al *Orlando furioso*.

Según Ana María Llurba⁹⁸, la dramaturga argentina, debe superar los estereotipos que el mandato masculino asigna a las mujeres: el detalle, la intuición, la sensibilidad, el destierro de la crudeza verbal y temática. En tal sentido, Gambaro deconstruye el discurso del poder a través de personajes femeninos que encuentran, en la transgresión y la resistencia, una forma de liberación, a la vez que construye un microcosmos dominado por lo prelógico, donde lo incoherente, lo elíptico, lo monstruoso, lo grotesco y el humor invierten los valores del sistema androcéntrico opresor: “¡Las mujeres no luchan contra los hombres!” (p. 204) dice uno de los personajes.

Luego, la misma investigadora enumera algunas consideraciones acerca de la producción de la autora:

La dramaturga enrolada en el feminismo de la diferencia, hace una lectura y una posterior reescritura de la leyenda marcadamente feminista. Podemos señalar en el drama tres aspectos que nos permiten clasificarlo como tal:

- el vanguardismo de la escritura, en el plano estético;
- la crítica al sistema patriarcal —puesta en juicio de la tradición logocéntrica de la historia— en relación con el plano ideológico,
- la autodeterminación femenina que expresa, en lo atinente al plano psicológico.

⁹⁷ GAMBARO, Griselda. “Antígona furiosa” en *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

⁹⁸ LLURBA, Ana María. “Antígona, ¿una voz femenina?”, en Universidad del Salvador – USAL – Argentina, htm.

No se puede hablar de un desarrollo argumental o conflicto explícito en la pieza, sino de un ejercicio escritural y de enmascaramiento. No podemos olvidar que en la Argentina de entonces, en la democracia muy recientemente recuperada, apenas se están empezando a expurgar las heridas del pasado cercano en medio de fuertes contradicciones. Heridas y contradicciones que la dramaturga no puede dejar de reflejar. La “institucionalización de los desaparecidos” por parte del Estado reactualiza el mito sofócleo con escalofriantes resonancias. Al mencionar a la princesa Niobe, a quien los dioses castigaron matando a todos sus muchos hijos, las numerosas alusiones las Madres de Plaza de Mayo son inequívocas: “Creonte nos llamó locas” (p. 206); “que nadie gire –se atreva- gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (p. 201).

La acción de la obra dramática no tiene ubicación temporal: “No hace mucho que pasó” (p. 200); ni espacial, aunque pareciera darse a entender como situada en una zona del limbo, más allá de la muerte o de un borde “no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida” (p. 210) dice la protagonista en un momento. Los personajes podrían ser una Trinidad de suicidas: un Padre autoritario, un Hijo homosexual y un Espíritu Santo que no entiende lo que pasa: Corifeo, Antinoo y Antígona. La primera persona representa la ley patriarcal, incuestionada e incuestionable: “La anarquía es el peor de los males. Quien transgrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá mis elogios. Sólo confío en quienes obedecen” (p. 206). El segundo, tímido y obsecuente, está más cerca de personificar al joven amigo del emperador Adriano que al líder de los pretendientes de Penélope. La princesa aparece, además, con otro nivel de significación ya que como dice el Corifeo:

“Practicas el vicio del orgullo. Orgullo más heroísmo, ¿adónde conducen?” (p. 205); el símbolo de la pacificación de autodestructiva ingenuidad.

Esta “Ofelia ahorcada” sufre las burlas sexuales -típico ejemplo del humor porteño- de los otros personajes: “Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa” (p. 204) (clara apropiación paródica del texto rubendariano); “Con amigos complacientes podrás librarte de tus furores” (p. 208). Sus más bellos textos son la excusa para un humor negro despiadado: “Si soy joven, no atiendas a mi edad sino a mis actos” (p. 207), “¿A quién llamar si mi piedad me ganó tanto impío?” (p. 212), “¿Qué hazafia es matar a un muerto?” (p. 214).

La pieza termina cuando la protagonista se agota y asume la inutilidad de su sacrificio. Se vuelve conciente del “eterno retorno” al que la condena su propia esencia, cristalizada como personaje al que se recurrirá una y otra vez:

“Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. [...] ¿No terminará nunca la burla? [...] Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (*Furiosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia*) (p. 217).

En el contexto argentino podría llegar a ser, quizás sin pretenderlo, la lectura de toda una generación inmolada.

6.3 Nicaragua

La realidad de Nicaragua, durante el período estudiado, no difiere demasiado del caso dominicano. En 1937, con la supervisión electoral de los EE.UU. y el apoyo de la clase dominante cafetalera, ganadera y comercial de importación, Anastasio Somoza asume la presidencia. Sus éxitos en la formación y dirección de la Guardia Nacional con el asesoramiento del ejército estadounidense y el asesinato de Augusto Sandino -quien había accedido a deponer las armas si las tropas de ocupación abandonaban el territorio nicaragüense- lo alzaron por sobre los políticos tradicionales en un gobierno de derecha claramente autoritario. Otorgó importantes concesiones a empresas extranjeras y al tiempo que se aseguraba una importante fortuna personal. Ejercerá su poder absoluto desde la Jefatura de la Guardia Nacional -así como desde el Ministerio del Ejército, Marina y Aviación- colocando en el gobierno a sus protegidos desde 1947 hasta 1951 en que derrocará al entonces presidente Leonardo Argüello. Desempeña directamente la conducción del país hasta el 2 de mayo de 1956 cuando muere asesinado. Asume entonces el gobierno Luis A. Somoza, quien lo ocupará hasta 1963. En 1967 asciende al poder Anastasio Somoza Debayle "Tachito", tercer miembro de la familia en la dirección del país durante 43 años. Esta dinastía terminará recién en 1979 con la huida de "Tachito" y el gobierno será ocupado por los cinco miembros de la Junta Provisional de Gobierno, compuesta por los diferentes sectores de oposición al somozismo. La administración Carter hará múltiples esfuerzos por moderar más esa junta, enfrentando la oposición de los sectores más radicales que responden al sandinismo.

6.3.1 *Antígona en el infierno* de Rolando Steiner (1958)

Si la narrativa en Nicaragua ha ofrecido un interesante panorama en los últimos años, el teatro, o mejor dicho la escritura teatral, la producción dramática permanece en una lamentable situación de estancamiento. Pareciera incluso que fuera excluida del conjunto de la creación literaria. Algo así como un tabú, una cosa prohibida para los escritores y poetas de la tribu. ¿Por qué esa casi absoluta indiferencia de los creadores frente al teatro?. ¿Será que la actividad teatral no tiene importancia social en nuestro país, que el teatro no llega a constituirse en una institución, que no tiene proceso vital propio? ¿Es que la escritura poética (principal manifestación de la cultura nicaragüense con valor universal) está en contradicción con la producción de textos dramáticos?

Así caracteriza Álvaro Urtecho la situación actual del teatro nicaragüense⁹⁹. Un teatro todavía en estado de gestación, un teatro de introspección psicológica y existencial, más atento a la indagación interior que a la exterioridad social o política. Habría que relacionar las conexiones y herencias de esta dramaturgia, más allá de las diferencias de estilo y lenguaje, con la que produjeron en los años '60: Alberto Icaza, José de Jesús Martínez y Rolando Steiner.

Steiner, el más grande dramaturgo que ha dado Nicaragua en el siglo XX, fue un poeta trágico actuando en la atmósfera de su propia soledad y autor de una obra muy poco estudiada. Steiner y Pablo Antonio Cuadra editan una antología, *100 poemas nicaragüenses* en enero de 1963 y, según Leonel Delgado Aburto¹⁰⁰, inventan un canon usando criterios de originalidad artística y continuidad en la historia literaria

⁹⁹ URTECHO, Álvaro. "La caja de seguridad" de Rafael Vargarruiz en *Bolsa de Noticias*, Managua: Bolsa Cultural N° 149, julio de 2000.

¹⁰⁰ DELGADO ABURTO, Leonel. *Las Antologías y el Problema del Texto Emblemático*, Universidad de Pittsburg, htm.

-en la que se consagra una línea central que va de Darío a los Vanguardistas y sus discípulos- y en la que se consigna la arbitrariedad de la selección. Las antologías de poesía nicaragüense posteriores a ésta, han seguido en una gran medida sus esquemas, manteniendo incólume la idea nacionalista (patriótica o de identidad) como cimiento de su labor canonizadora.

En un artículo del *El Nuevo Diario* de Managua, el periodista Isidro Rodríguez Silva acota sobre Steiner: “A todo ese vacío de soledad le dio rienda suelta para sustentar la estructura dramática de sus obras. Sus personajes están creados con su propia sangre, hechos de hilachas de su carne, engendrado en la más grande frustración. Para Rolando Steiner la comedia de la vida es trágica.” Es el único dramaturgo nicaragüense cuyas obras han sido repetidas veces representadas, tanto en su país como en el extranjero. *La puerta*, obra clave de su trilogía sobre la hipocresía del amor burgués, *Un drama corriente* representada en España con gran repercusión, *La pasión de Helena*, *Judit*, *Laura*, *La noche de Wiwilí*, figuran entre sus títulos más destacados. Obtuvo además numerosos premios nacionales e internacionales. Pero este gran dramaturgo nacional, nacido en 1936, cuando murió no tenía un lugar adonde ser enterrado. Mimi Hammer, destacada actriz y amiga, ofreció un lugar familiar para que descansaran los restos mortales de Rolando Steiner.

La acción de *Antígona en el infierno*¹⁰¹ se desarrolla en un escenario neutro, con algunos detalles de escalinatas y columnas clásicas. En la oscuridad suena la voz de una mujer clamando por Antígona. Al iluminarse la escena, entra a Ismena, que se encuentra con su hermana y le cuenta que Polinice ha sido secuestrado mientras revisaba las tropas rebeldes acantonadas en la frontera. Antígona presiente que ha

¹⁰¹ STEINER, Rolando. *Antígona en el Infierno*, Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.

sido asesinado y que “intentan cubrir el delito ocultando el cuerpo de mi hermano. [...] ¡Sabré hallar el crimen de Creonte y lo que él intenta encerrar en las sombras, yo lo sacaré a la luz!” (p. 87). De pronto se anuncia la entrada de Creonte y su séquito de “Serviles y Esbirros”. Se produce el enfrentamiento entre la joven y el rey, y finalmente Antígona clama: “¡Mis muertos, Creonte, devuélveme mis muertos!” (p. 87). Luego, un extraño se le aproxima, y al retirarse furioso el rey, le revela que Polinice fue llevado al palacio y ha muerto “sometido allí a torturas denigrantes” (p. 88). Ambos parten en busca de la tumba, sin Ismena. Una vez en el lugar, Antígona desentierra el cadáver de su hermano y es apresada por los guardias de Creonte. Llevada a su presencia, el rey la condena a muerte y ordena: “Dadle herramientas que le sirvan para cavar su propia fosa” (p. 90). De nada sirven las súplicas de Ismena y su hermana mayor es arrastrada a la muerte. Un mensajero llega entonces con la noticia de que los rebeldes que lideraba Polinice se han alzado. La rebelión popular ha estallado y el tirano, acosado por las voces que lo acusan, agoniza con el nombre de Antígona en los labios.

La obra de Steiner se estructura en un solo acto y la acción se desarrolla en el tiempo real de una noche. A pesar de que mantiene los nombres y personajes de Sófocles, la realidad nicaragüense está presente de manera indudable: el entorno adulator al dictador en las “republiquetas bananeras”, la existencia de grupos rebeldes, las torturas denigrantes y la posterior muerte a golpes, las fosas que deben cavar los condenados, y finalmente el alzamiento del pueblo de las villas.

Algunas variantes del mito deben ser señaladas. En primer lugar la inversión del conflicto. Polinice es uno de los tantos desaparecidos que sus hermanas buscan: “¡Arbitrario rey que das furtiva sepultura a tus víctimas; que las ocultas como despreciables botines de guerra y las niegas al duelo de sus madres!” (p. 88), y al que

según Creonte ni siquiera se puede nombrar “Pero loca, o fanática, no has de nombrar el cadáver de Polinice” (p. 87). La aparición de “un extraño” solidario revela el lugar donde se encuentra la fosa y las palabras de Antígona parecen anticipar lo que vendrá:

¡Recorrerá el hedor de su crimen los caminos, las casas y aposentos de la ciudad y el pueblo sentirá nauseas y ha de rebelarse al veneno del hedor!” (Pausa) ¿Qué extraños temores obligan a los déspotas a ocultar los despojos de sus víctimas? (p. 89)

Esta reflexión del personaje da una escalofriante contemporaneidad al enfrentamiento entre los vivos / los muertos del que nos habla Geoge Steiner.

El personaje de Ismena, con mayor presencia escénica, es el que sabe lo que ha sucedido e inicia el desarrollo de la acción y su enfrentamiento con Creonte en la escena final es mucho más duro y consecuentemente ideológico:

¡Este es día para el que fueron asesinados; mutilados, secuestrados! Del infierno llegan con sus hijas violadas por tus soldados, con el llanto de las madres, ardiendo como fuegos derretidos, para verterlo sobre tu cuerpo! (p. 92)

El infierno que fue Nicaragua y en el cual Rolando Steiner vivió, escribió y murió.

6.4 Venezuela

En 1960 asume la presidencia de Venezuela el candidato de Acción Democrática (AD) Rómulo Betancourt, tras un pasado en el que mantuvo posiciones radicales, incluida su adhesión al Partido Comunista en 1936. Después de varios éxitos políticos, Betancourt va asumiendo posiciones cada vez más conservadoras. Desarrolla una política reformista, pacta con la plutocracia criolla y se alía a los EE.UU. Adopta una política anticomunista y se muestra partidario de aplicar sanciones a Cuba e incluso de intervenirla militarmente. En noviembre de 1960 estalla una revuelta estudiantil que provoca la suspensión de las garantías constitucionales. Ello genera una hostilidad creciente de la izquierda y hasta escisiones dentro de su propio partido, lo que unido al desempleo y la marginalidad creciente en Caracas alienta un activo movimiento popular y un rápido crecimiento de los contingentes guerrilleros. Se produce una extendida insurrección, que fracasa en Puerto Cabello, de donde nace la guerrilla izquierdista de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FAL). Durante el gobierno de Bentancourt se crea la Corporación Venezolana de Petróleo y en 1960 Venezuela participa de la fundación de la OPEP. El 11 de febrero de 1964 asume Raúl Leoni como presidente constitucional de Venezuela, nuevo candidato de la AD, luego de superar varias divisiones internas de su partido y el llamado a la abstención de los grupos revolucionarios. Al tomar posesión del cargo, Leoni promete realizar una política de entendimiento encaminada a apagar “odios y rencores.”

6.4.1 *La fiesta de los moribundos* de César Rengifo (1966)¹⁰²

La acción de esta amarga farsa está situada en Sapulpa, Oklahoma (EE.UU.), en las oficinas de “Suministros Biológicos S. A. Limitada”. Esta empresa “impulsadora de la ciencia y del progreso” se dedica al tráfico de órganos. Al comenzar la obra, su gerente, Mr. Blazer, está abocado a encontrar un slogan que permita incrementar aún más sus utilidades, tratando de mejorar la imagen de la Muerte. El conflicto se desata cuando una indignada anciana, Antígona Sellers de Missouri, viene a reclamar por la desaparición del cadáver de su gemela muerta, Ismena, de ochenta años que acaba de morir virgen. En medio de una confusión su valioso cadáver ha sido robado y despachado por Mr. Fynn, Gerente de Promoción y Ventas, para cumplir un pedido urgente. Amenazas de juicio de por medio, Antígona recobra la mitad del cuerpo de su hermana, y luego de un encendido discurso frente a los “jueces, periodistas, magistrados, y gente que hace muchas cosas y no hace nada...” (p. 217) se niega a cobrar la indemnización del cheque de dos millones de dólares que había recibido. La pieza concluye con la irrupción de una multitud que, para vender sus cuerpos por anticipado, asedian las oficinas de la empresa haciéndose eco de la nueva campaña publicitaria: “Produzca hasta después de muerto... Pero cobre ahora y disfrute su vida...” (p. 192)

Hay una desopilante galería de personajes, que sin relación directa con los clásicos, contribuyen al desarrollo de la trama: la Srta. Evangeline, Secretaria Ejecutiva, coqueta y eficiente; Jimm el portero / Cancerbero; Peggy, otra solterona amiga de Antígona; Mr. Doland, el embalsamador; Mr. Hoffman, un empresario; un

¹⁰² RENGIFO, César. “La fiesta de los moribundos” en *Obras, Teatro* - Tomo III, Venezuela: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes, 1989.

gangster de Nueva York que se ofrece como proveedor de cualquier “mercancía” que se necesite y Peter O’Flinck. Este último, un lumpen, “un vagabundo extraño”, es quien viene a venderles su cuerpo y les da la idea de la nueva política de la empresa: “Yo no soy artista, ni político, ni intelectual... ¡Les vendo lo que puedo! (Ríe)” (p. 175)

Si bien toda la acción de la obra se desarrolla en el único espacio de la Gerencia, y en la época contemporánea, es indudable el enmascaramiento contextual que se infiltra ingenua o sutilmente¹⁰³. Hay expresiones absolutamente ajenas al ambiente anglosajón: “Apesta a botillería” (p. 186), “¡Madre mía!” (p. 195), “Pequeña, tocaba la sinfonía” (p. 198), “Como una santa” (p. 200), “A sus abogaditos y gángsters me los paso yo por dónde usted sabe...” (p. 203). La protagonista mantiene la grafía en castellano de su nombre, ya que para mantener la unidad debería haberse llamado Miss Antigone Sellers. Su procedencia de un estado sureño más atrasado que Oklahoma – pero rico en petróleo como Venezuela- con un probable porcentaje mayor de población religiosa practicante, la caracteriza como más apegada a las viejas tradiciones y justifica sus actitudes: “¡Dios ha dicho: Enterrarás a tus muertos...!” (p. 183). Las referencias de localización tampoco resultan adecuadas a las referencias urbanas que se dan en los EE.UU.: “Hay dos edificios en la ciudad llamados Delfín...” (p. 194); “Jack Tripton... Calle 98... Manhattan... N.Y...” (p. 197). Temporalmente hay un par de datos mencionados que permiten fechar la publicación: “Alemania Federal” (p. 170) y “el ciclón Zenaida” (p. 172).

En la obra hay múltiples referencias a la cultura clásica: Cancerbero, sátiros y mártires. Peter O’Flink parafrasea la frase *Morituri te salutant* diciendo: “¡Este payaso

¹⁰³ En este caso, los lugares de indeterminación se instalan en una zona de indecibilidad, ya que puede interpretarse que los mismos significantes pueden dar cuenta de significados de una extrema ingenuidad o significados de alta sutileza. La Antigona de Rengifo no nos permite reconocer la marca de un significado unívoco.

que va a morir lo saluda!” (p. 177) (*¡Hic scurra moriturus te salutat!*). Esta afición a los clásicos proviene de su padre, según explica Miss Antígona:

Acostumbra llamarme Anti, y a Ismene, Isme... Y a un primo nuestro que desapareció durante la segunda guerra mundial... Ores... El se nombraba Orestes... Lo pusieron así porque mi padre era un gran aficionado a la tragedia... griega... Se llamará Orestes, dijo... Y mi tía aceptó... Ella era actriz...” (p. 180)

Abundan en la pieza situaciones grotescas y de humor negro. Las campañas publicitarias son la excusa para proyectar imágenes e introducir coloridos esqueletos que bailan al compás de los jingles:

¡Pueden mirarme bien!
¡Así! ¡Así! ¡Y así!
¡La muerte ya no es fea!
¡Se viste de colores!
¡Y de modernidad!
¡Quien me cuelgue en su casa
tendrá un bello pop art! (p. 166)

César Rengifo (Caracas, 1915 / 1980) fue dramaturgo, director teatral, poeta, muralista, profesor y periodista. Desde 1952, año en que estrena *Josefina Sánchez*, es el dramaturgo venezolano más representado, principalmente por los grupos de teatro popular. *La noche...* denota dentro de su obra, la reacción de un intelectual progresista frente a la creciente influencia de los EE.UU. en Venezuela, y que aún hoy controla y tiene en jaque al gobierno constitucional de este país.

La noche..., obra de anticipación de Rengifo, es previa a los transplantes del Dr. Barnard, a la polémica desatada por los alimentos transgénicos y “la vaca loca”. El empresario Mister Hoffman, entusiasmado con las posibilidades del mercado, propone

usar los “productos” para elaborar: “abonos de óptima calidad; alimentos para gallinas y cerdos; [...] ¡También extraeremos de esos productos, lociones, jabones para niños y nuevas vitaminas!” (p. 214).

En esta reescritura del mito, el conflicto principal está planteado entre el afán de lucro de una empresa multinacional y la protagonista Miss Antígona, que intenta recuperar el cuerpo de su hermana ya que se habían “prometido mutuamente hacer, a quien de las dos muriera primera un enterramiento modesto, pero digno” (p. 180). El desplazamiento del conflicto por cadáver de Polinices al de Ismena, que ha desaparecido y sido seccionado en partes enviadas a diferentes partes del mundo, acentúa la idea de la pérdida de todo respeto y deber sagrado hacia los muertos y su transformación contemporánea en meras mercancías que se pueden fraccionar, vender y comprar¹⁰⁴. La vigente pieza de Rengifo que analizamos demuestra, una vez más, que la realidad supera cualquier fantasía.

¹⁰⁴ El cine de ciencia ficción o mejor llamado de anticipación nos ha dado numerosos ejemplos de lo apropiado de su denominación. Ya en 1973 el film *Soylent Green* (Cuando el destino nos alcance) de Richard Fleischer, nos muestra un mundo futuro en que la eutanasia, y la antropofagia -en principio encubierta-, se han vuelto prácticas sociales habituales.

El gobierno de Holanda ha sancionado recientemente una ley de eutanasia, siendo de esta manera el primero en aprobar una ley de tales características. Diecisiete años después de la publicación de la obra de Rengifo, el gobierno brasileño promulga una ley según la cual el cadáver de todo aquel que no haya expresamente declarado lo contrario, está a disposición del gobierno para ser destinado a trasplantes. Una nueva manera de legalizar que, desde Latinoamérica, continuemos proveyendo materias prima.

6.5 México

La república de México mantuvo hasta el año 2000 un continuismo institucional a través del partido gobernante, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), fundado el 18 de enero de 1946. Cuando con su apoyo, el de los sindicatos y el del Partido Comunista, el 7 de julio de ese año asume Miguel Alemán la presidencia de la República, llega al poder una generación de políticos profesionales civiles marcando un total desplazamiento de los caudillos militares de origen revolucionario y popular. Para 1968 la corrupción está instalada en todos los niveles del gobierno, y entre otras reivindicaciones ésta es denunciada por el Comité de Huelga de los estudiantes de la Universidad de México, iniciando una serie de movilizaciones estudiantiles y ocupación de la sede universitaria. Todo esto pone al entonces gobierno de Díaz Ordaz en una posición muy incómoda, en especial por la proximidad de la realización de los Juegos Olímpicos. La violencia represiva del gobierno llega al paroxismo la noche del 2 de octubre cuando en la Plaza de las Tres Cultural en Tlatelolco (ciudad de México), el ejército abre fuego contra la multitud de estudiantes que se manifestaban pacíficamente. Decenas de estudiantes muertos y centenares de heridos, acribillados desde los cuatro lados de la plaza, es el saldo de una matanza premeditada y ejecutada a sangre fría.

El 10 de octubre de 1968 se estrena *La joven Antígona se va a la guerra* de José Fuentes Marel en el Paraninfo de la Universidad de Chihuahua, bajo la dirección de Fernando Saavedra. Fuentes Marel fue periodista del diario El Heraldo de Chihuahua, novelista y dramaturgo. Entre sus obras más difundidas se encuentra *SU ALTEZA SERENÍSIMA, farsa antipatriótica en tres actos*.

6.5.1 LA JOVEN ANTÍGONA SE VA A LA GUERRA

desvarío dramático en dos actos de José Fuentes Marel (1968)

La obra comienza con un Proemio a cargo de un guerrero, vestido a la usanza griega “de los días de la guerra del Peloponeso” (p. 39), quien luego de una breve introducción recita las estrofa y antiestrofa I del primer estásimo de la Antígona de Sófocles. Al abrirse el telón deja ver un sótano / cueva donde dos revolucionarios, Pedro y Juan, juegan una partida de dominó. Esperan la llegada de otros miembros de la célula y “la nueva catecúmena” a quien le han dado el alias “Antígona”. Aparece Adán, trayendo un pequeño paquete que dejará a un costado, y la nueva integrante Antígona. Con desconfianza, los hombres la interrogan acerca de la firmeza de sus convicciones, ya que saben que proviene de una familia burguesa, pero ella responde muy segura y altanera. Por fin ingresa Antonio, el jefe de la célula, que decide que Antígona sea la encargada de poner al día siguiente, miércoles 20 de mayo a las doce, una carga explosiva en la Estación del Norte. Esto provocaría una reacción en las masas que se unirían a la Revolución y al proyecto del Partido. Ante las explicaciones de cómo debe accionar el artefacto, la joven comienza a mostrar signos evidentes de duda, más aún cuando Juan le pregunta: “¿Y si también lo encuentras a tu padre o a la roñosa de tu madre?” (p. 83).

El segundo acto se abre nuevamente con el guerrero que relata el enterramiento simbólico efectuado por Antígona y el castigo al que la condena Creonte. Entonces aparece la princesa, que justifica su acción recitando los versos 450-460 de Sófocles. El guerrero se compadece de ella y de Polinice: “¡Pobre Antígona, ejemplar doncella de mi patria! Polinice ha penetrado en el Hades al precio de su sacrificio, y ella bajará

al recinto de la muerte en plena vida” (p. 85). Ella, a su vez, responde con un fragmento de la despedida del cuarto episodio y ambos se retiran del foro.

Al iluminarse la escena vemos el mismo decorado del primer acto, al día siguiente. Juan y Pedro, y luego Adán, están furiosos por el fracaso del plan. Antígona abortó la explosión y quieren salir a buscarla para vengarse. Al llegar Antonio decide enviar a Adán a buscarla, pero en ese preciso momento Antígona se presenta. Discuten acaloradamente y ella justifica su accionar diciendo: “Cuando dejé el bolso y me retiraba, uno de aquellos niños me miró y me sonrió... ¡Jamás podré olvidar aquella sonrisa inocente!... Era la de un niño que no tenía por qué morir. (Pausa). ¡Y no lo dejé morir! (p. 97).

Finalmente y luego de una fuerte discusión, cuando Antígona amenaza con hacer explotar la bomba en su bolso, los hombres acceden a dejarla ir si firma una falsa confesión donde la joven atribuye a su padre una providencial intervención a último momento. Ella se va dando un portazo y los hombres reinician su partida de dominó.

Los personajes son contemporáneos y, probablemente, sean mexicanos o al menos mesoamericanos. Esto se puede deducir de algunas expresiones idiomáticas como: “¡Parecía la mera verdad!” (p. 86) o “Adán dijo que estaría a las nueve y falta un pelo” (p. 61); el juego de dominó; datos geográficos como la Plaza de la República o la Estación del Norte, y el exacerbado machismo que le hace decir a Pedro: “...que una mujer está bien en la cama y no en la revolución” (p. 63). Este comentario surge a raíz de la mención del nombre de Flora, una “perdida” ex integrante “que creyó en un mañana que canta” (p. 75).

El núcleo central del conflicto radica en el debate ideológico acerca de la función del Partido, la Revolución y los fines y los medios a emplear, y la obediencia

más allá de los problemas de conciencia de los individuos. Pedro, el más pragmático de ellos, manifiesta que preferiría estar en la sierra con el resto de los amigos; mientras que Juan, más dogmático, es quien se encarga de plantear una de las posiciones:

La moralina me da náuseas, sobre todo cuando el moralizador llega del mundo de ésta. ¡Seguramente allá encontrarás muchos ejemplares de tu famoso hombre nuevo! ¡Los hallarás entre los obreros que se pudren en las fábricas por un salario miserable! ¡Los encontrarás entre los campesinos hambrientos que emigran en busca de un pedazo de pan! ¿Serán esos tus hombres y no cosas? O tal vez estén en otra parte, entre los servidores de un Estado explotador y de políticos ladrones? Porque ese es el hombre de tu mundo, el que seguramente te autoriza a propinarnos lecciones fundadas en una moral de la que estamos hasta la coronilla. ¡Pero hasta la coronilla! (p. 101).

La muchacha a su vez le replica airadamente:

No, lo que falta no es el hombre nuevo; lo que hace falta es aliarnos con el hombre que ha querido ser durante siglos, y que ha fracasado en ese intento. No sé cuándo, pero el día en que el hombre venza su propia miseria, ese día se habrá consumado la mayor de todas las revoluciones. ¡Y ese día llegará! (p. 99).

El subtítulo de la pieza *-desvarío dramático en dos actos-* nos brinda algunas claves para su mejor comprensión. Fuentes Marel actualiza, con las cuitas de estos personajes contemporáneos, las mismas posiciones inflexibles entre Antígona y Creón que planteara Sófocles, y como éste, se sitúa equidistante de las falsas disyuntivas.

6.6 Puerto Rico

El 10 de diciembre de 1898 se firma en París el tratado que pone fin a la guerra Hispano Americana, y por el cual la isla de Puerto Rico, como parte del botín de guerra, se entrega a la soberanía de los EE.UU. La masacre en Ponce, los graves acontecimientos en Río Piedras, son sólo algunos de los hechos que jalonan la historia de las luchas independentistas puertorriqueñas a lo largo de todo el siglo pasado. Fracasado el intento electoralista de 1932, el Partido Nacionalista descarta este medio para llegar al poder y bajo la presidencia de Pedro Albizu Campos elegirán la vía insurreccional, radicalizando su accionar a partir de entonces. En 1938 se funda el Partido Popular Democrático, cuyo mayor artífice es Luis Muñoz Marín. De corte populista, alterna la retórica pseudo radical con ofrecimientos para todos los sectores de la población, especialmente a los provenientes de los estratos medios, que vislumbran así una posibilidad de ascenso social. Por otra parte, los enfrentamientos entre nacionalistas y las fuerzas militares culminarán en 1950 con un alzamiento popular que será sangrientamente reprimido. Se producen revueltas en numerosos puntos de la isla, pero finalmente Pedro Albizu y sus seguidores se rendirán. El líder nacionalista es juzgado y encarcelado en EE.UU. Finalmente fue indultado por razones de salud por el gobernador de la isla. En 1954 fue nuevamente encarcelado y murió el 21 de abril de 1965.

El 25 de julio de 1952, el gobernador Luis Muñoz Marín había proclamado el establecimiento oficial de Puerto Rico como “Estado Libre Asociado”, que se desprendía de la nueva constitución ratificada por votación popular en el referéndum del 3 de marzo de 1952. Los independentistas proponen la abstención, por lo cual sólo votó el 47% del padrón. Anteriormente, el presidente Truman había otorgado al pueblo

boricua el derecho a redactar su propia constitución, cuyo texto fue sometido a plebiscito y ratificado por el Congreso norteamericano.

Los puertorriqueños son considerados ciudadanos estadounidenses, con obligaciones militares pero sin derecho a votar en las elecciones de la metrópoli. La ambigüedad de esta situación hace que se mantenga una situación colonial con cierto poder de “regateo.” En setiembre de 1976 el comité de la ONU encargado de los temas de descolonización se pronuncia por el derecho inalienable del pueblo puertorriqueño a la autodeterminación y a la independencia.

6.6.1 *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968)

El caso de la dramaturgia puertorriqueña asume características particulares al tener que luchar a brazo partido por la supervivencia de un idioma. Recientemente se ha desatado una nueva polémica entre los intelectuales puertorriqueños respecto a sus connacionales en la diáspora, los newyoricans de segunda generación, que ya escriben en el idioma del Imperio¹⁰⁵. La mayoría de las veces los temas tratados tienen que ver con la experiencia del desarraigo o los problemas de la comunidad, como por ejemplo es el caso del dramaturgo Jack Agüeros con sus obras *No More Flat World*, *Dream Star Cafe* o especialmente *The News From Puerto Rico*. En ésta última el conflicto gira en torno a la vuelta a la isla añorada y uno de los varios alzamientos populares que terminarían en un baño de sangre.

¹⁰⁵ Sería tal vez interesante recordar que esta polémica, que si bien no es nueva, se reavivó en los últimos tiempos en la isla misma, en oportunidad de recibir el Premio Príncipe de Asturias (concedido al pueblo de Puerto Rico) por adoptar al español como su idioma oficial.

La destacada escritora boricua Ana Lydia Vega reivindica esta producción cuando responde al intento de lograr una mayor difusión de la cultura y la tradición de la isla, y no a meros intereses editoriales.

Mientras el proceso colonialista sigue profundizando la “amnesia” de este pueblo, el teatro no puede ser sino de barricada aunque a menudo caiga en el panfleto.

“Deconstruir un mito es más complejo que anestesiar un pez, operarlo y sacarle las tres letras”, dice Luis Rafael Sánchez a propósito de su trabajo *La importancia de llamarse Daniel Santos*, usando a ese famoso cantante como arquetipo de toda una serie de formas de ser, de maneras de vivir y amar en Latinoamérica, a la cual él describe como “la América amarga, la América descalza, la América en español”¹⁰⁶.

Es importante apuntar la vocación latinoamericanista de este dramaturgo, y que *La pasión según Antígona Pérez*¹⁰⁷ es el primer texto de Sánchez que sale de los límites de Puerto Rico para situar la acción en un lugar, cuya particularidad consiste en ser posible de identificar con distintas naciones del subcontinente, bajo el denominador común que las ha marcado históricamente: la dictaduras o los regímenes totalitarios “Trujillo, Batista y Porfirio Díaz” (p. 16). Algunos estudiosos vinculan esta obra, de acentuado carácter sarcástico o deformante de la realidad, con la producción teatral de Ramón del Valle-Inclán, que él llamó estética del “esperpento”¹⁰⁸.

La pasión ... se estrenó en el Teatro Tapia de San Juan de Puerto Rico durante el XIº Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que se desarrolló entre el 2 de mayo y el 2 de junio de 1968, en pleno proceso del debate independentista. Este momento de la cultura de la isla cristaliza la experiencia

¹⁰⁶ MARTINEZ DE PISÓN, Javier. “Luis Rafael Sánchez - Guaracha para un escritor puertorriqueño”, en *The Festival Latino in New York 1989 Journal*, Nueva York: 1989, p. 23.

¹⁰⁷ SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1983.

¹⁰⁸ Particularmente con su *Tirano Banderas*, crónica de una dictadura en una imaginaria república sudamericana, que se publicó en 1926.

proveniente de dicho Instituto, el teatro universitario a través del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, y se remonta hasta 1938 con la creación del Ateneo Puertorriqueño.

La acción de *La pasión según Antígona Pérez* se desarrolla en la “republiqueta bananera” hispanoamericana de Molina, bajo el creonato, y está dividida en doce escenas a lo largo de dos actos. En la escenografía, “de ocho columnas gigantescas y tridimensionales” (p. 11), se incorporan carteles con consignas que aluden a la vida política en el contexto latinoamericano de los últimos años: DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANQUIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BÓLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS.

Al levantarse el telón aparece Antígona prisionera, sola: “Sí tengo veinticinco años y voy a morir mañana. [...] Sí. Quiero hablar. De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada.” (pp. 13-14). Este efecto de distanciamiento, como en Brecht, se produce en varios momentos de la obra y es la muchacha quien lo pone en funcionamiento. Así, ella abre el segundo acto: “La segunda parte comenzará verdaderamente cuando Creón me diga: *Antígona te pareces a mí*” (p. 87). La función del Coro es asumida por un grupo desenfrenado de periodistas adictos al régimen del Generalísimo Creón Molina, y dan algunas pocas referencias a la realidad manipulada en Molina, pero permanentemente intervienen dando noticias de convulsiones en el mundo exterior. Sánchez aprovecha esta circunstancia para darnos un particular ejemplo: “Crece el número de jóvenes puertorriqueños que se niega a ingresar en el Ejército Norteamericano” (p. 102).

Antígona Pérez y Santisteban, una ex-estudiante de Historia, está acusada de sepultar en algún lugar del país, a los hermanos Héctor y Mario Tavárez, muertos

durante un supuesto atentado contra el dictador Molina. Éste necesita recuperar los cadáveres para evitar que se transformen en mártires-símbolo de la oposición a su gobierno.

Yocasta aparece aquí como Aurora Marzán, la suplicante madre de la protagonista “Callar y bordar, Antígona” (p. 28), y viuda del General Guillermo Pérez y Santisteban, quien fuera ajusticiado hace tiempo por haberse negado a asumir la responsabilidad de los disturbios en la Universidad. En una escena posterior se produce el momento de la anagnórisis clásica: nos enteramos de que Guillermo y Creón eran hermanastros “De padre, pero hermanos” (p. 90).

Otros personajes de la tragedia también aparecen trastocados: Hemón es Fernando Curet, joven militar ahora comprado por el régimen y custodio de Antígona; Ismena es Irene Domingo y Zúfiga, su amiga de la infancia y actual novia de Fernando; Tiresias es Monseñor Bernardo Escudero, representante del Vaticano y aliado de Creón; Eurídice es Pilar Varga, la Primera Dama y ávida lectora de Vogue. Mujer pragmática si la hay, se encarga de decirle: “Morirás esta noche. Y para tu gusto en algún futuro lejano se dará tu nombre a una placita íntima”. (p. 116)

Volvamos a George Steiner:

La conciencia de sí mismo, la subjetividad reflexiva es un elemento determinante del modernismo. De aquí una diferencia primaria: por un lado la acción “épica” concentrada en el carácter de la tragedia clásica y, por otro lado, el tenor psicológico e introspectivo de lo moderno. En la tragedia antigua el héroe *sufre* su fatal destino; en el drama moderno “el héroe se yergue y sucumbe enteramente por obra de sus propios actos”. [...] Aceptar la responsabilidad de sus propios actos y asumir la culpa uno mismo significa trascender lo estético; y como lo verdaderamente malo y la verdadera culpabilidad no son “categorías

estéticas” sino que son categorías “éticas”, sólo la tragedia moderna puede tratarlas plenamente. (p. 52)

Antígona y Creón. Ninguno de los dos puede ceder sin falsear su ser esencial.

Cada uno se ve a sí mismo en el otro:

ANTÍGONA (*A Creón*): Tendrás que matar no sólo a la muchacha irresponsable que enterró las cadáveres de sus amigos sino a todas las muchachas irresponsables que te saldrán al paso para jugarse la vida, la vida, Creón, que exige principios hasta a aquellos que insisten en negarlos. Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad. Las ideas no sucumben a una balacera ni retroceden desorientadas por el fuego de un cañón amaestrado. Ni recortan su existencia porqué un tirano inútil decreto pomposamente su desaparición. (*Fogosa.*) Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga. (*Urgente.*) Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte (p.121).

La imagen de mujer que nos brinda Sánchez, que “resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano” (p. 13), asume también un rol sexual pleno cuando ante la sugerencia del tirano de que uno de sus “hermanos” padecía de una grave limitación con el sexo opuesto, no vacila en dar testimonio de lo contrario. Enfrenta el poder de la Iglesia en su diálogo con Monseñor Escudero. Lo acusa de hablar por boca de Creón, y ante la amenaza de perder también su alma, Antígona lo desafía diciéndole “Apostemos, Monseñor” (p. 83), y abre así la posibilidad de un futuro diferente “Me tiene sin preocupación lo que amanezca mañana. Yo estuve hasta hoy en primera fila” (p. 116).

6.7 República Dominicana

El 31 de mayo de 1961, con el asesinato del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, comienza el derrumbe del trujillato, un régimen que había durado treinta años caracterizados por el inmovilismo, el personalismo y la descarnada represión. Joaquín Balaguer, “presidente títere” manejado por los grandes intereses económicos nacionales, que asume en 1960, y llevará a cabo algunas medidas de apertura que permitan la continuidad del régimen imperante, ahora en manos de Ramfis Trujillo, hijo de Rafael y heredero del aparato político y militar.

El régimen democrático recién instaurado en la República Dominicana con la elección de Juan Bosch como presidente, sufre en 1963 un duro revés al producirse su derrocamiento por un golpe de militares neotrujillistas, instigados por sectores de la burguesía reaccionaria representantes de las compañías azucareras extranjeras y la anuencia de la Iglesia Católica. El nuevo régimen, impuesto como un triunvirato civil, enfrentará en 1965 el golpe de los llamados “militares constitucionalistas”. Al mando del coronel Francisco Caamaño Deno y con el apoyo de las masas en una insurrección popular, proponen una vuelta a la Constitución de 1963 y al gobierno de Juan Bosch. A los cuatro días del enfrentamiento con los “leales” y con la excusa de proteger los intereses norteamericanos en el país, 14.000 marines ocuparán militarmente el país por orden del presidente Johnson. Más de 3.000 muertos y la reinstauración de Balaguer, quien gobernará hasta 1978, será el saldo de la intervención armada norteamericana.

Hay
un país en el mundo
sencillamente agreste y despoblado.”
.....

6.7.1 *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez y Hernández (1968)¹¹⁰

El argumento de esta comedia, particular en la serie de textos analizados en este trabajo, describe un día en la vida del matrimonio constituido, desde hace diez años, por Enrique / Hemón y la ex actriz Ingrid Talent / Antígona. El marido se encuentra refugiado en el ático / cueva de su casa tratando de redactar el discurso de aceptación al cargo de “Presidente de la Liga Pro Bienestar y Armonía de la Familia” / Príncipe Heredero, y no tiene actividad productiva conocida. Hasta allí llegan, sucesivamente, los distintos miembros de la familia con sus problemas: su madre / Eurídice —que permanentemente por el teléfono le insiste en que se divorcie de Ingrid— y a la que debe recordarle cada hora que tome las pastillas; Ingrid, que está sumamente preocupada por su rentree en un beneficio organizado por la Sociedad de Damas, y en donde tiene que interpretar a la famosa princesa tebana, luego de diez años de haber abandonado su carrera teatral. El constante motivo de las disputas del matrimonio es Pepe / Polinices, que se ha mudado con ellos desde hace tres meses, a causa de la depresión que le ha provocado la ruptura con su novia Yolanda Pérez y Pérez / Argía. Según dice su cuñado, el motivo real de su mudanza de ánimo es: “que se le escapó un millón de dólares de las manos” (p. 92) de la rica heredera puertorriqueña / princesa argiva. Pepe es el típico personaje sin trabajo, deportivo, fanático del rock n’ roll a todo volumen, usa la ropa de Enrique y se toma sus mejores bebidas. Miguelito /

¹¹⁰ DOMÍNGUEZ y HERNÁNDEZ, Franklin. *Antígona-Humor*, República Dominicana: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, 1968, p. 127.

Maión, el hijo del matrimonio, adora a su tío y su momentánea desaparición desata los enfrentamientos latentes entre los miembros de la familia, “un hogar modelo”, según Enrique. Finalmente Ingrid triunfa en su noche de teatro y decide abandonarlo una vez más por la familia: Miguelito aparece dormido en el ático, Pepe se reconcilia con su novia y Enrique desiste de su amenaza de divorcio y finaliza su dichoso discurso.

La obra, cuya escritura fuera completada en Santurce (Puerto Rico) en 1961, se estructura en dos actos y se desarrolla en el “ático de la residencia de una pareja matrimonial, durante una tarde y una noche de un día cualquiera” (p. 84). No se establece expresamente, en ningún momento, la ubicación geográfica: sólo se puede deducir que es en algún lugar del Caribe porque en determinado momento Pepe, borracho, se pregunta: “¿No habrá una botella de ron” (p. 107), bebida típicamente caribeña. El otro dato con el que contamos es que Yolanda le habla por teléfono desde Ponce (Puerto Rico). Esta aparente descontextualización de la obra y sus personajes sirve justamente para situarla en el llamado “teatro comercial”, donde se muestra a las burguesías nacionales adoptar pautas y costumbres de los países centrales en un afán por diferenciarse de su entorno o para vivir con la ilusión de esos otros mundos¹¹¹. Son difícilmente creíbles los parlamentos de Ingrid cuando habla de: “Mis actuaciones en Grecia, mi debut en París, los elogios inconmensurables en Broadway” (p. 114), sobre todo para una actriz isleña de origen hispano.

Otro dato interesante es que la obra se estrenó en una versión en francés para la Radio-Televisión Belga en 1963, y recién en la República Dominicana en 1968 en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, adonde aún se desempeña Franklin Domínguez y Hernández.

¹¹¹ Como hiciera toda una época del cine argentino caracterizado como “de teléfonos blancos”.

Temporalmente tenemos algunos datos que la fechan “estamos en pleno siglo XX” (p. 86) y en la década del '60: el reciente auge del rock n' roll, los “ejercicios calisténicos” (p. 99) de Pepe y la mención de los cosmonautas Yuri Gagarín y Allan Shepard.

Para discutir con su esposa Enrique usa parlamentos del discurso que está ensayando e Ingrid parafrasea los textos de Sófocles:

ENRIQUE: [...] considero un inmerecido honor el haber sido elegido presidente de la Sociedad Pro Bienestar y Armonía de la Familia. Un honor, digo, porque entre mis compañeros de las refidas elecciones celebradas recientemente, figuraron padres dignos, consagrados esposos, nobles hijos y [...] (p. 84).

.....
INGRID: [...] Oh, mi pobre hermano, víctima de la injusticia de los hombres. ¿Qué puede exigirme mi marido que no sea ofender a los dioses? (p. 118)

El autor nos hace un guiño cuando auto referencia *Espigas maduras*, otra obra de su autoría incluida en el mismo volumen:

ENRIQUE: Otra vez citas de teatro: ¡*Espigas maduras!* (p. 116)

Si bien el objetivo del autor podría ser el mero entretenimiento, con algunas citas de la obra sofóclea, el texto presenta algunas aristas que es de interés explorar. En primer lugar, la cuestión primordial sigue girando alrededor de Polinices / Pepe. No obstante saber que en la obra de Eurípides, sobre esta construcción mítica, Hemón y Antígona se casan y tienen un hijo, en esta versión del siglo XX, la cotidianeidad invade la escena y los enfrentamientos se vuelven más pedestres. A pesar de ello se

siguen defendiendo los valores de la sociedad tradicional y el rol que en ella debe ocupar la mujer. Eurídice / suegra es acallada con violencia y en el caso de Antígona / Ingrid, luego de un breve interludio, debe volver a asumir su rol de madre y esposa. En el primer acto le recrimina a su marido: “¡Sacrifiqué mi carrera en el teatro!” (p. 87), al finalizar la obra le dice cual amorosa esposa:

Mañana temprano trabajaremos en tu discurso, tú me dictarás y yo copiaré a la máquina... sin que nadie nos moleste. ¿Y sabes qué voy a hacer? Pondré cerradura a la puerta del ático y la llave la tendremos nosotros dos. Éste será desde ahora, nuestro nido de amor. Tu error fue no ponerle candado desde el principio. Así nadie lo hubiera profanado nunca. (p. 127)

Por último, Domínguez vuelve al final de Sófocles: los amantes juntos en la gruta por toda la eternidad.

El conflicto principal de la obra reside en la relación elidida entre el texto y el contexto, que precisamente “brilla por su ausencia”. Es decir, lo que importa es de lo que no se habla, lo ausente, su aspecto ideológico. A fin de aclarar este punto recurrimos a Hayden White:

[...] nos permite considerar a la ideología como un proceso por el que se producen y reproducen diferentes tipos de significado estableciendo una actitud mental hacia el mundo en que se privilegia a ciertos sistemas de signos como formas necesarias, incluso naturales de reconocer un “significado” en las cosas y se suprime, ignora u oculta otras en el proceso mismo de representar un mundo a la conciencia. (p. 201)

6.8 Brasil

Al asumir el cargo de presidente del Brasil el 31 de enero de 1956, Juscelino Kubitschek promete hacer dar al país en cinco años un salto de progreso que no tuvo en los treinta años precedentes. También promete ocuparse de la justicia social, como su preocupación máxima, a fin de favorecer a la clase trabajadora; fomentar las fuentes de riquezas y luchar contra la inflación que evapora las riquezas nacionales.

El comienzo de ese desastroso período para la historia brasileña puede situarse en el golpe de estado, que después de las elecciones de 1930, realizan conjuntamente el Ejército y la Marina a fin de impedir la asunción del mando del candidato ganador Júlio Prestes, y colocar en el poder al candidato Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) de la Alianza Liberal. En 1937 se da paso al *Estado Novo*, mediante una constitución no promulgada del presidente Vargas, que asume todos poderes, disuelve el parlamento, las cámaras legislativas federales y los partidos, y deja en suspenso la Constitución de 1934. Gobernó dictatorialmente y durante sus primeros años de mandato imitó las formas fascistas imperantes entonces en Europa. Sin embargo, hacia 1940 se mostró contrario al Eje y declaró la guerra a Alemania. Su presidencia vitalicia finalizará tras quince años de gobierno, forzado por el ejército y habiéndose visto a otorgar paulatinamente mayor libertad de prensa, amnistía política y a permitir los partidos, como consecuencia de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Fue reelegido presidente en 1950 como candidato del Partido Laborista y apoyado por los trabajadores. EE.UU. se compromete a ayudarlo en un plan de desarrollo económico que abarca sectores básicos de la industria. Siguió una política populista, no exenta de demagogia, que produjo ciertos beneficios en las clases trabajadoras, pero que se vio mediatizada por la oposición de los sectores conservadores y por las propias

contradicciones de Vargas. El 23 de agosto de 1954 treinta generales presididos por el brigadier Eduardo Gómez acordaron solicitarle la dimisión como presidente. Vargas aceptó bajo la promesa de que se respetaría la autoridad del vicepresidente, y tras despedirse de su familia, se desencajó un tiro muriendo instantáneamente. Su último período de gobierno estuvo signado por la corrupción administrativa, la extensión de las nacionalizaciones en contra de los intereses neo imperialistas y el escándalo del atentado nunca esclarecido contra el periodista Carlos Lacerda.

6.8.1 *Pedreira das almas* de Jorge Andrade (1979)¹¹²

Estrenada en noviembre de 1958 en ocasión del décimo aniversario del Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, la acción de la obra se desarrolla en el pueblo minero de Pedreira das Almas, al sur del Brasil, en el año 1842. Este período, conocido como el Segundo Imperio, marca el ascenso al trono en 1840 del Emperador Pedro II, de apenas 13 años. La ausencia de un fuerte poder ejecutivo, las importantes revueltas populares –como la de Pernambuco– amenazaban la frágil estabilidad de la joven nación dividida entre liberales y conservadores. Ambas fracciones intentaban manipular al joven monarca. Los conservadores defendían las tradiciones y se inspiraban en los valores de la cultura portuguesa. Pretendían imponer una fuerte monarquía centralizada, una economía esclavista y con gran influencia de la Iglesia Católica. Por su parte, los liberales buscaban moldear su país a imagen de Inglaterra, Francia y los EE.UU. Querían disminuir la influencia de la Iglesia, restringir el centralismo y recortar los poderes de la monarquía.

¹¹² ANDRADE, Jorge. *Pedreira das almas*, Río de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1979.

La década de 1840 marca también la expansión del cultivo del café, que transformaría el Brasil de una economía extractiva a una agrícola durante el siglo siguiente. Los cultivos, así como el de la caña de azúcar, se extendieron por los fértiles valles alrededor de Río de Janeiro, y posteriormente hacia el sur y el oeste, en Minas Gerais y principalmente en el estado de São Paulo.

Cercado por las rocas, en el centro del escenario, se ve el atrio de la iglesia del pequeño pueblo paulista y a un lado se abre una gruta. En la primera escena Mariana /Antígona discute con su amiga Clara / Ismene sobre la reciente revuelta y la posibilidad de abandonar el pueblo, cuyas minas de oro están ya exhaustas, e ir en busca de nuevos horizontes en las márgenes del Rosário. Su novio-primo Gabriel / Hemón, fugitivo héroe de la insurrección, será quien guíe al pueblo a esa tierra soñada en donde “el trabajo sea la ley, el amor la justicia y el horizonte una puerta siempre abierta” (p. 109). La madre de Mariana, Doña Urbana / Yocasta, se opone a este éxodo y representa el orden establecido y la tradición. Gabriel, que al regresar de la batalla de Bela Cruz, sin Martiniano / Polinices, el otro hijo de Urbana, en una discusión con ésta le reprocha:

Porque el orden establecido aquí es el orden de la Señora, no el mío. Es por esto que odio esas piedras. Están contaminadas por la ley que la Señora representa. Ley de sus muertos. Ellos también pertenecen a la Señora, no a mí. Sé lo que ellos significan. Cargan con todas las injusticias cometidas en este valle en nombre de ley y su orden. (p. 46)

El Padre Gonçalo / Tiresias intenta mediar en el enfrentamiento, pero Doña Urbana se niega a “abandonar a sus muertos” y la ciudad que fundara su padre. Una semana más tarde, hasta el pueblo llega el delegado policial Vasconcellos / Creón con su ejército para reprimir a los liberales, cuya revolución había sido sofocada, e

impone el estado de sitio. Está determinado a encontrar al fugitivo Gabriel, que se ha escondido en la gruta, detrás del nicho de São Tomé, y mantiene a todo el pueblo como rehén. En un confuso episodio muere fusilado el joven Martiniano. Vanconcellos prohíbe que éste sea sepultado hasta que Gabriel se entregue. Tres días más tarde, al comienzo de la Cuaresma “tiempo de las almas” (p. 73) Urbana agoniza dentro de la iglesia, abrazada al cadáver de su hijo. Hasta los soldados comienzan a rebelarse por esta situación y mascullan entre ellos: “el alma no asciende cuando el cuerpo está insepulto. São Miguel no recibe el alma” (p. 76), “un muerto merece más respeto” (p. 76). Las mujeres del pueblo comienzan los rezos grupales, que llegan al paroxismo y los gritos; los soldados se les unen en una especie de danza ritual. Vasconcellos furioso por tanta “superstición” obliga a Mariana a “salir de entre los muertos” de la iglesia y le vuelve a exigir que entregue a Gabriel acusándolo de cobarde. Ante la rebelión popular y la huida de los soldados, Vasconcellos también se deberá marchar: “Diré en la capital de la Provincia que Gabriel murió” (p. 98). Finalmente éste guiará a los habitantes que abandonan el pueblo, sin Mariana, que ante el reproche de su amado que la acusa de vivir nada más que para sus muertos, concluirá: “Vivo conforme a mis principios” (p. 106).

Paulo Mendonça, prologuista de la obra, reconoce en Jorge Andrade a uno de los principales autores paulistas, entre quienes predomina la pintura de corte social, a través de sus novelas nordestinas. En su teatro actualizado y militante señala:

Jorge Andrade ama aquela gente pelo que foram e não podem mais ser, ama aquele mundo, e retrata a tragédia da transi, da inadaptação, da dolorosa sobrevivência de uma concepção da vida, de uma mentalidade, depois de extintas as suas condições de existência: choques de gerações, conflitos entre pais e filhos, moços contra velhos, o presente contra o passado. (p. 10)

Esto queda demostrado en el enfrentamiento entre el pueblo de Pedreira - encarnado en Mariana- y el Estado que representa Vasconcellos. Este conflicto se solucionará parcialmente, en términos de la pieza, con el protagonismo que toma el pueblo / Coro representado por las mujeres y los soldados que asumen su conciencia de clase.

La obra respeta, en términos generales, la estructura del mito e introduce variantes localistas dignas de destacar. En primer lugar la ubicación de referencias históricas de la obra, tanto en lo temporal como en lo espacial, permiten deducir una semejanza de la situación a la que se vivía en el Brasil en oportunidad de su estreno. La cultura brasileña aparece fuertemente caracterizada, en sus componentes sincréticos, en el entrelazado de la música y el canto en varios momentos, y cuyas partituras forman parte de la edición consultada.

La escena, única, se desarrolla al aire libre y frente a la iglesia / templo-palacio, siguiendo los cánones de la tragedia clásica. Andrade estructura su obra en dos actos y cuatro cuadros, respetando las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción. Sin embargo, su estética se acerca más a los preceptos del teatro épico ya que trabaja con argumentos, su hombre transforma y se transforma siendo objeto de investigación, lo obliga a tomar decisiones y nos presenta el mundo tal como debería ser.

6.9 Perú

En 1985 el movimiento Sendero Luminoso, de orientación maoísta, realiza su primer atentado en el Perú contra una personalidad pública, el presidente del Jurado Nacional de Elecciones, Domingo García Rada. El 14 de abril del año anterior había

asumido como Presidente el candidato de la APRA, Alan García con el 45 % de los votos.

El entonces elegido Presidente deberá actuar contra una devaluación monetaria ya paralela a la inflación, que en los primeros meses del año alcanzaba el 200 %. En el terreno social se enfrenta a temas tan diversos como el agravamiento del proceso de pauperización, el importantísimo tema del narcotráfico y la guerra abierta contra el estado por parte de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. Como consecuencia de la inestabilidad política reinante en el país, en 1986 el Fondo Monetario Internacional decide interrumpir todos los créditos al Perú. Pese a la postura radical del gobierno de reducir el pago de la deuda externa, la economía del país se vio progresivamente empeorada por la creciente inflación, la devaluación y el balance comercial negativo. El escritor Mario Vargas Llosas, receptor del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1986, realiza un mitin donde se configura como político opositor al gobierno de García. Perderá las elecciones en 1990 frente a Alberto Fujimori, que obtuvo el 60 % de los sufragios, en una segunda vuelta.

Estas elecciones en el Perú fueron cuestionadas por todo el mundo, pero nadie hizo nada por evitadas. En un caso de tanta importancia en donde estaba en juego la razón misma de la constitución de la OEA, ésta no fue capaz de representar ningún papel significativo.

Como se señaló desde todos los sectores, las irregularidades en el proceso electoral peruano llevaron a Alberto Fujimori a gobernar su país por más de diez años. Los presos políticos en terribles condiciones de reclusión, la persecución a la prensa (asesinatos incluidos), la represión a las protestas sindicales y estudiantiles, conforman el mundo del terror montado y digitado por Vladimir Montesinos. No cabe duda que Montesinos haya sido particularmente útil al Presidente Fujimori. Manejó el aparato

de inteligencia como nunca lo lograron los gobiernos de Fernando Belaúnde y Alan García, y ayudó a equilibrar presiones y someter voluntades militares a los designios del régimen. Mientras tanto, lo que se puede apreciar es que existió un aparente conflicto dentro de la administración estatal norteamericana alrededor de la figura del Dr. Vladimiro Montesinos Torres, el personaje a quien no se podía tocar ni con el pétalo de una citación. Esto no ha tenido otra actitud significativa más allá de la diplomática palabra “preocupación” por parte del Departamento de Estado. Si a la miseria, aún reconocida por los organismos internacionales, le sumamos la provocación del fraude, las normas de control podrían perder su eficacia y el encanto de un mundo según la ley se podría perder.

El Congreso votó en 1993 la legislación que le permitió a Fujimori ser reelecto en abril de 1995. Sus políticas económicas pusieron énfasis en la libertad de mercado, la privatización de las empresas estatales y el incentivo a la inversión extranjera, medidas que poco hicieron por ayudar a los millones de peruanos empobrecidos.

Durante su segundo período de gobierno Fujimori firmó una amnistía para los miembros de las fuerzas armadas y policía acusados de abusos contra los derechos humanos entre 1980 y 1995. En 1996 el Congreso, controlado por el partido oficial, aprobó una nueva legislación que le permitiría presentarse a una nueva elección en el 2000. Numerosos escándalos como las escuchas telefónicas, la remoción de los jueces constitucionales que fallaron en contra de la modificación de la ley electoral, la tortura de dos agentes mujeres que informaron de los planes gubernamentales para acallar a la prensa, el pago de U\$S 600.000 al jefe de la inteligencia Montesinos, y la toma de la embajada japonesa por el movimiento Tupac Amaru en diciembre de ese año, marcan la declinación de la popularidad del mandatario y la censura de la opinión internacional. Otro escándalo se desató en Perú por la investigación que condujo a

descubrir que Fujimori había fraguado su partida de nacimiento y que realmente había nacido en Japón. Allí buscó asilo cuando se vio obligado a huir del país, quedando el congresista Paniagua a cargo del gobierno durante nueve meses, a fin de organizar el país y llamar a elecciones. En la segunda vuelta de estas últimas, finalmente gana la presidencia Alejandro Toledo en una fuerte pulseada con Alan García, quien obtuviera más del cuarenta por ciento de los sufragios.

6.9.1 *Antígona* de José Watanabe (2000)¹¹³

¿Qué hacer cuando una ley injusta se opone a lo que nuestra conciencia nos dicta como ciudadanos? Este es uno de los grandes interrogantes que nos presenta la obra *Antígona*, tragedia escrita por Sófocles en el siglo V a. C. en Atenas. Una reciente puesta del grupo peruano Yuyachkani, que en quechua quiere decir “estoy recordando”, puede perfectamente ejemplificar la particular relación que esta obra establece con los teatristas de este continente, y cómo su voz, en este contexto, alcanza connotaciones hasta ahora no suficientemente analizadas.

José Watanabe tiene publicados cuatro poemarios: *Álbum de familia*, *El huso de la palabra*, *Historia Natural* y *Cosas del cuerpo*. Recientemente ha editado una antología titulada *El guardián del hielo*. Una antología en lengua inglesa ha aparecido con el nombre de *Path through the canefields*. Escribió también el guión de las películas: *La ciudad y los perros* dirigida por Francisco Lombardi que es una adaptación de la primera novela de Mario Vargas Llosa, *Maruja en el infierno* también de Francisco Lombardi basada en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains, *Alias la gringa* de Alberto Durant, película basada en un delincuente que

¹¹³ WATANABE, José. *Antígona*, Lima: Yuyachkani / Comisión de Derechos Humanos COMISEDH, 2000.

se hizo conocido por su habilidad para escapar de las cárceles peruanas, y *Reportaje a la muerte*, dirigida por Danny Gavidia, basada en un dramático motín en la cárcel limeña El Sexto. Watanabe es coautor de *La memoria del ojo: Cien años de presencia japonesa en el Perú*, un extraordinario documento fotográfico realizado en colaboración con Amelia Morimoto y Oscar Chambi. También ha participado en el equipo de filmación de Alejandro Guerrero en una serie de reportajes ecológicos de gran aceptación por parte del público.

“Antígona cruza el tiempo” titula Marcos Martos el prólogo de la edición consultada, y concluye en el mismo: “Ahora que en el Perú se está saliendo de la crisis de autores, que llevaba por lo menos veinte años, su pieza es un aliento fresco a las tablas. En el mejor sentido del término, nos trae una poesía dramática que los espectadores y lectores estábamos necesitando” (p. 11).

¿Por qué otra vez Antígona? Así lo explican en las notas al programa Teresa Ralli y Miguel Rubio, respectivamente su única intérprete y director:

¿Quién no recuerda a las mujeres buscando familiares desaparecidos, las tumbas NN, la soledad de los desplazados? Para la realización de este proyecto hemos tenido relación con muchas mujeres parientes de desaparecidos que han venido a contarnos sus historias. Sus testimonios han alimentado nuestra puesta en escena. ¿Cómo olvidar a tantas mujeres enfrentándose solas al poder para indagar por sus esposos, padres o hijos? Antígona las resume.

.....

Recurrir a Antígona es una manera de apelar a la memoria histórica universal para buscar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia. El objetivo del personaje Antígona es enterrar a su hermano muerto, pese a un decreto que prohíbe hacerlo. Para nosotros enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento

de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo, es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro.

Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros integrantes. Su autor recibe el encargo de escribirla con miras a su puesta en escena y con la condición de que tiene que ser un espectáculo unipersonal. Por lo tanto, este monólogo debe posibilitar que una única actriz asuma todos los roles. Sucesivamente será la Narradora, Creonte, Antígona, un Guardia, Hemón y Tiresias, siguiendo el orden de la tragedia sofoclea que Watanabe reescribe respetuosamente. Toma textos emblemáticos de distintos personajes como boyas que permiten seguir el decurso del relato: “pero he nacido para amar, no para compartir odios” (p. 37) parafrasea de Antígona; o el consejo del rey a su hijo: “Deja que ella encuentre novio en el Hades y tú, hijo mío, busca entre otras doncellas otros campos donde labrar” (p. 45).

La Narradora abre la obra diciendo: “Hoy es el primer día de la paz” (p. 15). Sucesivos comentarios la ubican en una postura aparentemente favorable a Creonte: “...nuestro capitán Eteocles y el capitán atacante, Polinices” (p. 18); o cuando trata de justificar la inminente condena: “No supongamos tanta dureza en el corazón del rey. Seguramente ha vencido mil dudas antes de sancionar a la joven” (p. 39). Una muchacha cuya historia eligió contar porque: “No hay peor tortura que la propia imaginación y Antígona no cesa en mi mente” (p. 57). A su pesar no puede dejar de reconocer que “la que va por las calles dentro de un círculo de guardias como animal de cacería es en verdad la única princesa de esta tierra” (p. 35).

Tierra que no se nombra, pero Lima es claramente aludida por Watanabe cuando describe: “las alamedas eran primaverales” (p. 27). También el pueblo se presenta en una imagen dolorosa: “¿Qué ha sucedido en mi patria para que ojos tan jóvenes miren con tanta amargura?” (p. 43). Sólo Hemón sale en defensa del pueblo con los argumentos que esgrime ante su padre: “piden que no olvides ni pisotees sus derechos sobre los muertos” (p. 46).

La identificación entre Creonte y Montesinos queda evidenciada en el discurso del rey: “Ojos que yo envío por toda la ciudad han visto que a mis espaldas mueven la cabeza y murmuran diatribas” (p. 30). El castigo a Eteocles será ejemplificador: “La no tumba para él es mi determinación” (p. 20).

El Creonte que recuerda Antígona, por momentos, no está desprovisto de afecto: “Antes de la guerra pasaba silbando por este jardín, acariciaba mi cabeza de sobrina y luego se perdía por el soleado atrio. Era otro sol y yo era otra sobrina” (p. 22). Una sobrina que decide cumplir con lo que entiende su deber, y que al ser condenada sólo se lamenta: “Sólo he llegado a ser hija y hermana grata” (p. 48). Nos brinda también la clave para desentrañar la intriga de la obra, el inesperado final y el conflicto que se abre en ese momento: “Algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano” (p. 34).

Así, el conflicto se plantea al final de la obra, casi como un final abierto. La Narradora nos revela sus sentimientos más íntimos: “ya tengo castigo grande: el recordar cada día tu gesto que me tortura y me avergüenza” (p. 65). Y su identidad: “Las muertes de esta historia vienen a mí no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque soy mi propia desgracia: yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo” (p. 63).

Ismene, que como tantos otros, permitió con el silencio “de su pequeña alma culposa” (p. 64) las tragedias que aquí se relatan.

8. Conclusiones

Si como bien señala Adorno “la aforme marea del mito es lo siempre igual, mientras que el *télos* de la narración es lo diverso”¹¹⁴, hemos visto que en las variantes europeas del mito de Antígona el conflicto fundamental se articula por lo sentimental y el cuestionamiento del yo individual en Cocteau, o familiar en Brecht, y el pesimismo existencial de Anouilh. Están comprendidos, en su mayoría, en lo que caracterizáramos como “Conflicto interior” y “Conflicto de relaciones o exterior” en el punto 2.1.

Para Lacan, desde la teoría psicoanalítica, la descendencia de la unión incestuosa se desdobló en dos hermanos, uno representa la potencia, el otro representa el crimen. Sin duda, las cosas hubieran podido tener un término si el cuerpo social hubiese querido perdonar, olvidar y cubrir todo con los mismos honores fúnebres. En la medida en que la comunidad, representada por Creonte, se rehúsa a ello: “Antígona debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de ese ser esencial que es la *Até* familiar-motivo, eje verdadero, alrededor del cual gira toda esta tragedia. Antígona perpetúa, eterniza, inmortaliza esa *Até*”¹¹⁵.

De este modo, Antígona es interpretada desde sus roles familiares femeninos tradicionales en cuanto hija, novia y hermana. Hegel hace especial hincapié en las características ontológicas de la relación ética entre hombre y mujer como hermano y

¹¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1968, pp. 36-37.

¹¹⁵ LACAN, J. Op. cit., p. 339

hermana: “Ambos son de la misma sangre, pero de una sangre que ha alcanzado en ellos su *quietud* y su *equilibrio*. Por eso no se apetecen ni han dado ni recibido este ser para sí el uno con respecto al otro, sino que son, entre sí libres individualidades”¹¹⁶.

La filosofía existencialista y el movimiento cultural más extenso, que en torno a la misma cobró gran importancia en el mundo estudiantil y literario europeo tras la II Guerra Mundial, se caracteriza por el relieve dado a la subjetividad, su método fenomenológico de descripción de las “realidades existenciales” y la captación del “absurdo” de la existencia, “puesta” entre la nada de su origen y su destino. Frente a este panorama, América se yergue como un espacio “mágico”, inasible para la razón europea y “donde un sujeto es otro y un lugar es otro al mismo tiempo”¹¹⁷.

Es en este sentido que, respecto a la producción literaria americana, Noé Jitrik caracteriza de esta manera el proceso que arranca en 1492:

Deformaciones, apropiaciones, plagios y traducciones son, entonces, aparatos de escritura que si bien indicarían una condición de sumisión, también –y esto es lo propio de la literatura colonial latinoamericana- manifestarían un deseo de redimirse de ella mediante otros aparatos complementarios; por ejemplo el distanciamiento y la deformación¹¹⁸.

La literatura latinoamericana, tal como concluye Borges en su célebre artículo “El escritor argentino y la tradición”, puede y debe ser irreverente en el manejo de los textos europeos. Irreverencia, que como aclara el mismo Borges, ha tenido consecuencias afortunadas.

A lo largo del presente trabajo hemos podido comprobar que en el contexto americano, las obras dramáticas sobre Antígona abarcan un espectro que va desde la

¹¹⁶ HEGEL, Georg W. Friedrich. *La fenomenología del espíritu*, México: F. C. E., 1966, p. 268.

¹¹⁷ ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. Op. cit., p. 17.

¹¹⁸ JITRIK, N. Op. cit., p. 29.

comedia ligera de Domínguez, la farsa de Rengifo, la épica de Marechal y Andrade, la tragedia de Steiner, la poética de Watanabe y hasta quizás el panfleto en Sánchez; pero todas signadas por una fuerte connotación política y social. Muchas de las obras tratan el enfrentamiento de uno o varios individuos con un grupo, con las formas de la burocracia, con un gobierno, una pandilla, una familia, un organismo, un ejército y hasta todo un país. Es el desarrollo del conflicto que hemos definido como “Conflicto con la sociedad” en el punto 2.1.

Los lugares de indeterminación que estos textos revelan en relación no sólo con el mito sino también con la tragedia de Sófocles, muestran en la trasgresión al marco genérico canonizado y la adaptación del relato mítico a otras formas dramáticas, la huella implícita de la fuerza del contexto que reclama la risa, la ironía o la heroicidad épica con su trasfondo social y colectivo, en reemplazo de la singularidad trágica.

Como hemos podido comprobar, es en el contexto americano, donde Antígona adquiere su gran protagonismo. Exponente de las mujeres del continente, nos recuerda la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos de recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la ley y en nombre de esa “noción” tan indefinible y abstracta como imposible de circunscribir que es la justicia. Ellas construyen su lugar a partir de agenciamientos discursivos, universos definidos por lo que Raúl Antelo caracteriza como “melancólicamente soñar como mujer un lugar ante la polis, que es un lugar ante la ley”¹¹⁹.

El mito se traduce y se resemantiza según los diferentes contextos. Así los marcos genéricos, donde el mito se reconstruye, son evidencia de esos espacios de aire

¹¹⁹ ANTELO, Raúl. Lectura ideal, lectura pasional. Significación y post-significación, BazarAmericano.com.

en los cuales se superponen las referencias al relato de la heroína trágica y las marcas de los contextos de producción. Tanto los lugares de indeterminación, las ambigüedades, las redundancias y transformaciones resultan zonas de intercambio entre la dimensión mítica “de lo siempre igual” -según Adorno- y la representación dinámica de los relatos latinoamericanos. El teatro, como bien lo señala Jorge Dubatti, es un dispositivo perfecto que permite esa liason entre el presente y el pasado. Es el sentido de experiencia que se conjuga entre las dos dimensiones y construye esa arquitectura peculiar de la representación del mito.

El teatro no “ilustra” una concepción del mundo, sino que la “traduce” de acuerdo con el régimen de funcionamiento de su lenguaje. El teatro funciona como una máquina de traducción poética de la experiencia de la cultura, en el sentido de las “iluminaciones profanas” de que habla Benjamín¹²⁰

El sentido de experiencia permite que en muchas de las obras del corpus estudiado (Gambaro, Steiner y Sánchez) el cadáver de Polinices sufra un desplazamiento significativo, al pasar de ser un cuerpo insepulto y expuesto a la impiedad, a representar los miles de desaparecidos / olvidados de Argentina, Nicaragua o Puerto Rico. Eleonora Cróquer Pedrón, rescata el *gesto enunciativo* de ciertas escrituras de finales de siglo, que define como “antigónicas ficciones”, y que a riesgo de fracturar los diques de la palabra “hacen de la ficción un escenario privilegiado para otorgarle al otro olvidado e invisible, espectral, una posibilidad de existencia”¹²¹. Antígona es la memoria, en la huella del nombre propio, la resistencia frente al olvido.

¹²⁰ DUBATTI, Jorge. “Introducción” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002; pp. 17-18.

¹²¹ CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa), España: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 126.

En la obra de Sánchez, Antígona Pérez es también una hermana en la lucha, de los hermanos Tavárez, e incluso orgullosamente da a entender que ha sido amante de uno de ellos. Otra hermana de ideal, la joven “burguesa” de Fuentes Marel, valientemente hace primar su humanismo frente a la ceguera política de los complotados y aborta el atentado. Mariana, la joven minera de Andrade, se convierte sin quererlo, en la líder de un movimiento de rebelión en contra del autoritarismo de Vasconcellos, que se retirará derrotado. La imagen de mujer de estas jóvenes, así como también la anciana de Rengifo, abandona el rol “pasivo” o femenino hacia un accionar de un enfrentamiento decididamente político. Esta actitud combativa también la asume la tradicionalmente débil Ismena¹²²; en la escena final de la obra de Steiner, al enfrentar al tirano, y maldecirlo, le augura un cruento final. Creonte, en estos escenarios, no representa solamente la idea del poder coercitivo del Estado, sino también la forma de las dictaduras de distinto signo, que ya tienen nombre y apellido, y una historia por la cual rendir cuentas.

Harold H. Watts caracteriza a la comedia y la tragedia como las versiones seculares de los dos mitos básicos de la existencia humana:

“[...] the cyclic view, which offers the promise of continual reestablishment of order and harmony; and the linear view, which shows a world moving relentlessly forward into the unknown, where choices are irreversible and their consequences both unforeseen and inevitable”¹²³.

¹²² [...] Más bien conviene pensar esto, que hemos nacido mujeres y no para luchar contra los hombres. Además, somos gobernadas por los que son más poderosos, es preciso acatar estas órdenes y aún otras más duras. SÓFOCLES (v. 61-65)

¹²³ WATTS, Harold H. *Myth and Drama*, Cross Currents 5, 1955.

Para Raúl Antelo “el lamento contempla las promesas perdidas. El desafío, en cambio, las promesas por venir. El lamento goza de la melancolía; el desafío, en la utopía”¹²⁴.

Las Antígonas americanas asumen el desafío y el porvenir, en la resistencia o la lucha, en un tiempo y un espacio que las trasciende a sí mismas; y desde allí proclaman “este es mi lugar de enunciación, éste es mi nombre, más allá del límite”¹²⁵.

Entonces, la resignación de la heroína trágica permite al hombre no sólo contemplar su propia posibilidad de soportar firmemente cualquier acontecimiento, según la postura de Jaspers, sino que posibilitaría pensar en acciones políticas que modifiquen el futuro. Es el germen de la utopía: en el presente está lo aún no acontecido. El “saber trágico” se complementa, según estas versiones del mito, con un saber social y político. Si la interpretación mítica constituye un pensar en imágenes como realidades, las Antígonas latinoamericanas construyen imágenes como futuro.

Veamos algunos ejemplos en los textos analizados:

Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. (Gambaro)

No sé cuándo, pero el día en que el hombre venza su propia miseria, ese día se habrá consumado la mayor de todas las revoluciones. ¡Y ese día llegará! (Fuentes Marel)

Tendrás que matar no sólo a la muchacha irresponsable que enterró los cadáveres de sus amigos sino a todas las muchachas irresponsables que te saldrán al paso para jugarse la vida, la vida, Creón, que exige principios hasta a aquellos que insisten en negarlos. Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la

¹²⁴ ANTELO, R. Op. cit.

¹²⁵ ANTELO, R. Ibid.

libertad. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga. (Sánchez)

¡Recorrerá el hedor de su crimen los caminos, las casas y aposentos de la ciudad y el pueblo sentirá nauseas y ha de rebelarse al veneno del hedor! (Steiner)

Antígona asume su propio nombre con Watanabe o Steiner, o se encubre en las variantes Vélez, Pérez, y Sellers respectivamente de Marechal, Sánchez y Rengifo. Se asume como la heroica joven minera de Andrade o la insobornable anciana de Rengifo, furiosa para Gambaro, etérea para Domínguez o piadosa para Fuentes Marel; pero siempre hará oír su voz resonando en el mapa de América.

El mito de Antígona vive en América, de una manera propia y pasional, como le hace decir en su poema "El oprobio", la puertorriqueña Rosario Ferré¹²⁶:

.....
han pasado los siglos y todavía la sangre
me delata: se me zafa, se me salta, se me vierte,
cada vez que, en una esquina cualquiera de la patria,
el sublevado se atreve a maldecir al sátrapa.

Es en este sentido que coincidimos con Jorge Dubatti cuando señala que la poética de un texto teatral no se abastece, sino que debe ser leído desde un régimen de experiencia.

¹²⁶ MORALES FAEDO, Mayuli. *Lluvia sobre la Isla (Poesía Puertorriqueña)*, Cuba: Casa de las Américas, 1987, p. 14

“Societies with no hope for change feel no need for theatre”¹²⁷.

El mito de Antígona se refunda en relación con las experiencias individuales de los diferentes dramaturgos y las experiencias sociales de los contextos latinoamericanos, mostrando con eficacia en la obsesiva repetición de la heroína trágica.

¹²⁷ CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*, Ithaca: Cornell University Press, 1984, p. 433.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1 Fuentes primarias:

- ANDRADE, Jorge. *Pedreira das almas*, Río de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1979.
- DOMÍNGUEZ y HERNÁNDEZ, Franklin. *Antígona-Humor*, República Dominicana: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, 1968.
- FUENTES MAREL, José. “La joven Antígona se va a la guerra”, en *TEATRO*, México: Editorial Sur, 1969.
- GAMBARO, Griselda. “Antígona furiosa” en *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*, Buenos Aires: Colihue, 1992.
- RENGIFO, César. “La fiesta de los moribundos” en *Obras, Teatro - Tomo III*, Venezuela: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes, 1989.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1983.
- STEINER, Rolando. *Antígona en el Infierno*, Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.
- WATANABE, José. *Antígona*, Lima: Yuyachkani / Comisión de Derechos Humanos COMISEDH, 2000.

9.2 Bibliografía teórica suplementaria:

- ÁLTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo. "El horror de la muerte sin sepultura en el final del primer libro de Proporcio", en *Actas del XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Buenos Aires: AADEC, 2000.
- ANDRADE, Francisco; CASTAGNINO, Raúl y otros. *Semiología del Teatro*, Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- ANDRÉS, Esteban. *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- ANOUILH, Jean. "Antígona" en *Nuevas piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1983.
- ANTELO, Raúl. *Lectura ideal, lectura pasional. Significación y post-significación*, BazarAmericano.com.
- . "Quantas margens tem uma margem?" en *Márgenes N° 1*, julio 2002.
- ARISTÓTELES. *El arte de la retórica*, traducción y notas de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- . *Poética*, traducción de Francisco P. de Samaranch, Madrid: Aguilar, 1966.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1986.
- ATEHORTÚA ATEHORTÚA, Arbey. "La figura femenina en la tragedia de Sófocles", en *Revista No 24 - Ciencias Humanas, htm*.
- AZOR HERNÁNDEZ, Ileana. *El Neogrotesco Argentino*, Caracas: Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral, 1994.

- BADIOU, Alain. "Teatro y filosofía" en *REFLEXIONES SOBRE NUESTRO TIEMPO. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*, Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires: Catálogos Editora S. R. L., 1994.
- . *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires: Firpo & Dobal Editores, 1987.
- BARRADAS, Efraín. *PARA LEER EN PUERTORRIQUEÑO: ACERCAMIENTO A LA OBRA DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ*, Puerto Rico: EDITORIAL CULTURAL Inc., 1981.
- BARTOLUCCI, Miguel Ángel. *El país con más posibilidades: Perú y su realidad actual*, Mar del Plata: Diario La Capital, 21 de marzo de 2002.
- BEARE, William. *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, Buenos Aires: Eudeba, 1991.
- BERENGUER, Ángel. *Teoría y crítica del teatro – Ensayos sobre teoría y crítica teatral*, España: Servicio de Publicaciones – Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- BERGAMIN, José. "La sangre de Antígona", en *Primer acto N° 198*, pp 48-69.
- BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- BOBES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1991.
- BOLLACK, Jean. *La mort d'Antigone: la tragedie de Créon*, Paris: Collège international de philosophie (PUF), 1999.
- BOSCH, María del Carmen. "Una Antígona cubana: 'Detrás queda el polvo' privado",

- en *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Valencia: José Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez y Julia Sanmartín Saéz (Editores), Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat de València, 1999.
- BRECHT, Bertolt. “Antígona”, en *Teatro Completo XIII*, traducción de Herbert Wolfgang Jung, Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- . *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires: Editorial La Rosa Blindada, 1963.
- . *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- BREYER, Gastón. *Teatro y ámbito escénico*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Península, 1969.
- BURDICK, Jacques. “Historia del espectáculo: Teatro”, en Fascículos N° 9, 10, 11 y 12, Buenos Aires: Viscontea, 1985.
- BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure Editorial, S. A., 2001.
- CAILLOIS, Roger. *Teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral, S. A., 1958.
- CALDERON BOUCHET, Rubén. *La ciudad griega*, Buenos Aires: Editorial Ciudad Argentina, 1998.
- CALVO, Luis Felipe. “La eternidad y un día: el de antes”, en *Revolución y Cultura N° 4*, La Habana: 1999.
- CARDAVAL, Quico y LAMA, Xavier. *Memoria de Antígona*, Sgo. de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*, Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- CASTAGNINO, Raúl. *Teoría del Teatro*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- . *Teorías sobre el arte dramático*, Buenos Aires: Centro Editor de América

Latina, 1969.

----- . *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*,

Buenos Aires, Editorial Nova S. A., 1974.

CERRI, Giovanni. "Ideología funeraria nell'Antigone di Sofocle" en *La mort, les morts dans las sociétés anciennes*, Paris: Gherardo Gnoli y Jean-Pierre Vernant Editores, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 19XX.

CLURMAN, Harold. *La dirección teatral: notas sobre puestas en escena*, Buenos Aires: GEL, 1990.

COCTEAU, Jean. *Antígona*, traducción de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel, Buenos Aires: Emecé, 1952.

CORREA, Analfá. "Indios y cristianos en las tierras del viejo Monsalvo (1820-1822)", en *Nexos N° 13*, Mar del Plata: 2001, p. 15.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, España: Editorial Cuarto Propio, 2000.

CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura teatral*, México: Grupo Editorial Gaceta, S. A., 1994.

CSAPO, Eric & Slatter, William. *The context of Ancient Drama*, Michigan: The University of Michigan Press, 1995.

DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*, Buenos Aires: EDICIONES SIGLO VEINTE, 1977.

DE ELIZALDE (h), Luis. "Antígona" en *SUR N° 49*, Buenos Aires, 1938.

DE MARINIS, Marco. *L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani, 1992.

- - - - - . “Repensar el texto dramático”, en en *Revista de Teatro Latinoamericano CONJUNTO*, La Habana: enero / junio 1996.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna, 1987.
- DELGADO ABURTO, Leonel. *Las Antologías y el Problema del Texto Emblemático*, Universidad de Pittsburg, htm.
- DUBATTI, Jorge (Coordinador). “Introducción” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002, pp. 17-18.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*, España: Gedisa, 1992.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.
- . *Mito y realidad*, Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1973.
- ESQUILO. “Los siete contra Tebas”, en *Obras Completas*, traducción de Fernando F. Brieva Salvatierra, Buenos Aires: El Ateneo, 1966.
- ESPRIÚ, Salvador. “Antígona” en *Primer Acto*, 60, Madrid: 1965.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, EDITORIAL ARIEL, S. A., Barcelona: 1994.
- FERRO, Roberto. “Introducción” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1993.
- FOSTER, David W. *Espacio escénico y lenguaje*, Buenos Aires: Galerna, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, México: siglo veintiuno editores, sa, 1984.
- GALLO, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo, 1970.

- GARCÍA-HUIDOBRO, Joaquín. *Antígona: el descubrimiento del límite*, Chile: Universidad de Valparaíso, 2001.
- GIRARD, P. "La tragedia griega" en *Obras completas* de Sófocles, Buenos Aires: El Ateneo, 1966.
- GONZÁLEZ PORTO – BOMPIANI. *Diccionario literario*, Barcelona: Montaner y Simón S. A., 1959.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 1970.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires: Alianza, 1998.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1980.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*, Barcelona: Ediciones Península, 1991
- . *La fenomenología del espíritu*, México: F. C. E., 1966.
- . *Lecciones sobre filosofía de la religión*, Madrid: Alianza, 1984.
- HOMERO. *La Ilíada*. Traducción de Luis Segala y Estalella, México: Editorial Porrúa, S. A., 1979.
- HOMERO. *Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1951.
- JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- JASPERS, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires: SUR, 1960.
- JAVIER, Francisco. *La renovación del espacio escénico*, Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia, 1981.

- .*Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires: Leviatán, 1984.
- JEBB, Sir Richard. *Sophocles: The Plays and Fragments. Part III. The Antigone*, Amsterdam: Adolph M. Hakkert – Publisher, 1962.
- JITRIK, Noé. “El balcón barroco. Ensayo de semiótica del teatro” en *El balcón barroco*, México: Universidad Autónoma de México, 1988.
- . “Rehabilitación de la parodia” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1993.
- KITTO, H. D. F. *Los griegos*, Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- LACAN, Jacques. *El Seminario Lacan 7*, Buenos Aires: Paidós, 1992.
- LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y revolución: entrevistas con el Living Theatre*, Caracas: Monte Ávila Editores, C. A., 1970.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1995.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*, Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- . *La tragedia griega*, Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1965.
- LEWIS, Thomas S. W. “Los hermanos de Ganimedes” en *Homosexualidad: Literatura y Política*, George Steiner y Robert Boyers (compiladores), Madrid: Alianza Editorial S. A., 1985.
- LIDA, María Rosa. *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires: Losada, 1944.
- LLURBA, Ana María. “Antígona, ¿una voz femenina?”, en *GRAMMA Virtual Año I N° 1*, Buenos Aires: USAL, 2000.
- LOTMAN, Iuri. “Semiótica de la escena” en *Criterios*, 21-24, I-1988.
- MARCIAL, Marco Valerio. *Epigramas eróticos*, traducción de Miguel Romero Martínez, Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores, 1910.

- MARTINEZ DE PISON, Javier. "Luis Rafael Sánchez - Guaracha para un escritor Puertorriqueño", en *The Festival Latino in New York 1989 Journal*, New York: Fernando Moreno (Editor), 1989.
- MASSUH, Víctor. *El rito y lo sagrado*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1965.
- MEDINA GONZÁLEZ, Alberto y LÓPEZ PÉREZ, Juan Antonio. "Introducción general a Eurípides" en *Tragedias Tomo I*, Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1977, p. 12.
- MELO MIRANDA, Wander. "Latino-americanismos" en *Márgenes N° 1*, julio 2002.
- MENÉNDEZ, Eduardo. *Racismo, colonialismo y violencia científica*, Buenos Aires: Transformaciones N° 47, Centro Editor de América Latina S. A., 1972.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos, 1982.
- MIR, Pedro. *Viaje a la muchedumbre*, México: Siglo XXI Editores S. A., 1971.
- MORALES FAEDO, Mayuli (Compiladora). *Lluvia sobre la Isla (Poesía Puertorriqueña)*, Cuba: Casa de las Américas, 1987.
- NEGRETE, Juan Manuel. *Fronteras de la identidad. El fantasma de Antígona*, fuentes.csh.udg.mx.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, traducción de Carlos Mahler, Buenos Aires: Editorial Andrómeda, 1992.
- ORBIT NEGRI, Eithel. *Aproximación semiótica al texto dramático*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1978
- ORDAZ, Luis. *El teatro argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1971.
- . *HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1999.
- OSSA VEGA, Alejandra. "Antígona: un clásico para la política chilena de hoy", en

- Realidad, 57, 2001.
- PALTI, Elías José. *APORÍAS - Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*, Buenos Aires: Alianza Editorial S. A., 2001.
- PARKER, Robert. *MIASMA: Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1980.
- . *El Teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: Criterios, 1994.
- . *Le théâtre au croisement des cultures*, París: Corti, 1990.
- . "Underscore: the shape of things to come", artículo inédito, 1995.
- . "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular", *Criterios*, 21-24, I-1988.
- PEDREIRA, Luis Diego. "Arquitectura y Teatro" en *Summa*, 91, 18-22.
- PELLETTIERI, Osvaldo y ROVNER, Eduardo. *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galema, 1998.
- PÉREZ ZAVALA, Carlos. *Arturo A. Roig. La filosofía Latinoamericana como compromiso*, Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto y Ediciones del IICALA, 1998
- PIANACCI, Rómulo. "Antígona o la vectorización del deseo" en *Revista de Teatro Latinoamericano CONJUNTO*, La Habana: enero / junio 1996.
- . "La desacralización del espacio teatral en Occidente" en *TABLAS - Revista de artes escénicas*, 1 - 2, La Habana: 1997.
- PIGNARRE, Robert. *Historia del teatro*, Buenos Aires: Eudeba, 1962.

- PINKLER, Leandro. "Antígona de Sófocles" en *La tragedia griega*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1993.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*, Buenos Aires: Futuro, 1957.
- POMEROY, Sarah B. *Donne in Atene e Roma*, Torino: Giulio Einaudi editore s. p. a., 1978.
- PRADO, Benjamín. *Los nombres de Antígona*, Madrid: Aguilar, 2001.
- RACINE, Jean. "La Tebaida o los hermanos enemigos" en *Teatro Completo Vol. I*, Barcelona: Editorial Iberia, 1958.
- RAMOS, Jorge Abelardo. "Del patriciado a la oligarquía. 1862-1904" en *Revolución y Contrarrevolución en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1970.
- RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, S.A., 1981.
- REINHARDT, Karl. *Sophocle*, Paris: Les Editions de Minuit, 1971.
- RENSOLI LALIGA, Lourdes. *Antígona y Sócrates o el precio de la sabiduría*, Madrid: 1996.
- RHEM, Rush. *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- . *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona: Editorial Planeta, 1972.
- . *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid: Alianza, 1995.
- ROJO, Grinor. "La obra dramática y la obra teatral" en *Muerte y resurrección del Teatro chileno*, Madrid: Meridión, 1985.

- ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona - de Sófocles a Hölderlin. Por una filosofía "trágica" da literatura*, Porto Alegre: L&PM Editores, 2000.
- SANIZ DE ROBLES, Federico. *Ensayo de un diccionario de Literatura – Tomo II*, Madrid: Aguilar, 1958.
- SASSONE, Ricardo y NASTA, Marcela. "Antígona en clave americana: notas para una hermenéutica de la impaciencia" en *Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos: la tradición Greco-latina ante el Siglo XXI*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- SCABUZZO, Susana. "La prueba judicial en Antígona", en *ARGOS*, 23, Buenos Aires: mayo 2000.
- , "Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de Antígona de Sófocles", en *Cuadernos de Filología Clásica, egi 9*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- , *Tratamiento del mito en tres tragedias de Sófocles*, Bahía Blanca: Utopía Ediciones, 1994.
- SCABUZZO, S.; CABRERO, C.; GASTALDI, V. y GAMBON, L. *El discurso judicial en la tragedia de Sófocles*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 1998.
- SEGER, Linda. *Making a Good Script Great*, Hollywood: Samuel French, 1987.
- SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- SÉNECA, Luccio Anneo. *TEATRO Completo*, Barcelona: Editorial Iberia, S. A., 1958.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*, U. S.: Dorset Press, 1988.
- SITO ALBA, Manuel. *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid: U.N.E.D., 1987.
- SÓFOCLES. *Antígona*, traducción de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba, 1993.

- , "Edipo en Colono" en *Obras Completas*, traducción de José Alemany Bolufer, Buenos Aires: El Ateneo, 1966.
- . "Edipo rey", en *Obras Completas*, traducción de José Alemany Bolufer, Buenos Aires: El Ateneo, 1966.
- . "Las traquinias" en *Tragedias*, traducción de Fernando Segundo Brieva, Madrid: Editorial EDAF, S. A., 1998.
- . *Tragedias completas*, edición y traducción de José Vara Donado, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993.
- SOLANO, Belisario. "La comunicación política en los procesos de integración" en *Revista Latina de Comunicación Social* N° 36, Tenerife: diciembre del 2000.
- SOLARI ALLIENDE, Enzo. "Antígona o el poder de lo real", en *Biblioteca Católica Digital*.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*, México: Editorial Latino Americana, 1953.
- STEINER, George. *Antígonas*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1991.
- SUVIN, Darco. "The Performance-Text as Audience-Stage Dialog. Inducing a Possible World", en *Versus*, 42 (1985).
- TABORGA, Húascar. *Cómo hacer una tesis*, México: Editorial Grijalbo S. A. de C. V., 1982.
- TALENS, Genaro; ROMERA, José y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- TOYNBEE, J. M. C. *Ciudades de destino*, Madrid: SARPE, 1985.
- . *Death and Burial in the Roman World*, Great Britain: Thames & Hudson, 1971.
- TREBLE, H. A & VALLINS, G. H. *Realms of Gold. An Illustrated Survey of English*

- Literature*, Glasgow: Collins Clear – Type Press, 1963.
- URTECHO, Álvaro. “La caja de seguridad” de Rafael Vargarruiz en Bolsa Cultural N° 149, Managua: julio de 2000.
- URREA GARCÍA, Mar. *Teatro de la Memoria*, Valencia: Tesis de Licenciatura (Inédita).
- VARIOS. *Crónicas de América*, Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1990.
- . *Historia de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot, editores, Madrid: Taurus Ediciones, 1993.
- . *Principios de dirección escénica*, México: Grupo Editorial Gaceta, S. A. 1992.
- . *Microsoft® Encarta® Encyclopedia 2000*, 1993-1999 Microsoft Corporation.
- VEIGA BARRIO, Isabel. “Voces de Antígona”, en *Pandora* N° 1, 2001.
- VEINSTEIN, André. *La puesta en escena, Teoría y práctica del Teatro*, Buenos Aires: Fabril, 1962.
- VELTRUSKY, Jiri. *El drama como literatura*, Buenos Aires: Galerna, 1991.
- VERMEULE, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, EE.UU.: California University Press, 1979.
- VILANOVA, Ángel. *Las Antígonas Latinoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de Antígona Vélez de L. Marechal; Pedreira das almas de J. Andrade; La pasión según Antígona Pérez de L. R. Sánchez y Antígona furiosa de Griselda Gambaro*, Bahía Blanca: Centro de Estudiantes de Humanidades, 1999.
- VILLIERS, André. *El arte del comediante*, Buenos Aires: Eudeba, 1959.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*

histórica, Barcelona: Ediciones Paidós-Ibérica, S. A., 1992.

YOURCENAR, Marguerite. "Antígona o la elección" en *Fuegos*, Madrid: Ediciones Alfaguara S. A., 1984.

ZAMORA, Martha. *La tumba de Antígona*, México: Siglo XXI Editores, 1985.